



# LUND UNIVERSITY

Visuell fostran : film- och bildverksamheten i Sverige 1939–1945

Jönsson, Mats

2011

*Document Version:*  
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*  
Jönsson, M. (2011). *Visuell fostran : film- och bildverksamheten i Sverige 1939–1945*. Sekel Bokförlag.

*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

MATS JÖNSSON

# visuell fostran

Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget

visuell fostran

Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget



SEKEL BOKFÖRLAG

# Visuell fostran

Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget



# Visuell fostran

Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget

MATS JÖNSSON



SEKEL



SEKEL

© Sekel Bokförlag och författaren, Lund 2011

Omslag: Johanna Åkerberg

Omslagsfoto: *Social-Demokraten*, 16 juni 1940

© Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek

Grafisk formgivning: I&J

Tryck: Druckhaus AJSP, Vilnius 2011

ISBN 978-91-85767-78-6

# Innehåll

Förord	7
1. Inledning	9
Statlig kontroll	12
"En god vän men även farlig agitator"	15
"Det är ingenting annat än våra medmänniskors i det omedvetna upplagrade begrepp och minnesbilder vi vilja åt"	18
Om boken	21
Noter	27
2. Den kungliga skölden	31
Nytta och nöje	35
Kunglig närvaro	38
Rött och blå-gult	43
<i>En dag med kungen</i>	46
Noter	54
3. Familjen Sverige	61
"Nödvändigheten för en nation att vara andligen och materiellt topprustad"	62
Historiska föredömen	69
I hemmets vrå	73
Den upphöjda kronjuvelen	77
Noter	80
4. Barnens Dag	83
Välgörenhet	83
På landsorten	86
I huvudstaden	94
Folkuppfostring	100
Noter	103
5. Politisk varumärkning	107
"Att taga filmen i tjänst"	107
Politik i ord och bild	110
<i>Folkets värn och välfärd</i>	120
<i>Hans livs lopp</i>	123
<i>Per Albin svarar: Välkomna till oss!</i>	125
Den primära produkten	129
Noter	131

6. "Gynnsam jordmån för suggestiv påverkan"	133
Kulturarv och identitet	133
<i>Hur vår historia räddas</i>	137
Mötet	140
Natur som kultur	144
Den gynnsamma jordmånen	146
Noter	150
7. Lund, öppen stad?	153
Under magnoliorna	154
Det banala lokala	157
Bortom magnoliorna	160
Föreställningar	165
Noter	167
8. Nazistiska <i>Ufa-journalen</i> och svensk branschpress	169
"Se alltså till att även Eder publik iakttagert strikt neutralitet!"	170
Den inre och yttre fronten	174
På svensk mark	179
"Berlin-brev" och "Världens film"	182
Mellanfolklig förståelse?	185
Innebörden av att sprida ljus	189
Noter	194
9. Avslutning	199
Noter	207
Referenser i urval	209
Index	215



# Förord

**M**ina fyra år som forskarassistent i Filmvetenskap vid Lunds universitet Mägnades åt bildbruket i Sverige under andra världskriget. Resultatet av denna forskning, som bedrevs 2006–2010, presenteras härmed för första gången i samlad form. Att boken överhuvudtaget förverkligades beror på många olika men lika goda omständigheter. Först och främst vill jag tacka kollegerna vid Språk- och litteraturcentrum i Lund, där filmvetarkorridorrens publicistiska samarbeten varit särskilt givande. Ett stort tack riktas även till arkivpersonalen vid Statens ljud- och bildarkiv, Kungliga Biblioteket, Svenska Filminstitutet, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Riksarkivet, Lunds universitetsbibliotek samt Bundesarchiv i Berlin. Sist men inte minst vill jag rikta min tacksamhet till följande forskningsfinansierande instanser utan vars generösa bidrag denna bok aldrig hade blivit till: Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond, Inga och John Hains stiftelse för humanistisk forskning, Ridderstedtska stiftelsen för historisk grafisk forskning, Crafoordska stiftelsen, Stiftelsen Elisabeth Rausing minnesfond, Kungliga Patriotiska Sällskapet, Konung Gustaf VI Adolfs minnesfond för svensk kultur, Letterstedtska föreningen, Sigrid Nilssons fond, Forskarkollegiet för litteraturvetenskap och områdesstudier samt Vetenskapssocieteten i Lund. Denna bok tillägnas min hustru.

Lund, maj 2011

*Mats Jönsson*

## Förkortningar

ABF	Arbetarrörelsens bildningsförbund
ARAB/Arbark	Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek
Filmo	Folkrörelsernas filmorganisation
KF	Kooperativa förbundet
KB	Kungliga biblioteket
LO	Landsorganisationen
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
PK	Propagandakompani
RA	Riksarkivet
SAP	Socialdemokratiska arbetarepartiet
SF	Svensk Filmindustri
SFI	Svenska Filminstitutet
SIS	Statens informationsstyrelse
SLBA	Statens ljud- och bildarkiv
SOU	Statens offentliga utredningar
SSU	Sveriges socialdemokratiska ungdomsförbund
SUAV	Sverige under andra världskriget
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft

# I. Inledning

Detta är en bok om bildbruket i Sverige under andra världskriget, närmare bestämt om hur dåtidens bilder kontrollerades, lanserades och togs emot. Eftersom den visuella kulturen blev ett centralt fundament i det kommunikativa skyddet mot omvärlden har bildens status sällan varit högre i Sverige än under dessa turbulenta år. Bokens omslagsfoto utgör det första i en lång rad analyserade exempel på den visuella kulturens framträdande roll och ökade betydelse under krigsåren. Det togs i juni 1940 och visar hur statsmakten presenterade första försvarslånet för allmänheten. Nationen symboliserades av en gigantisk igelkott som erhöll en tagg för varje ny miljon befolkningen lånade landets försvar. Att igelkotten är ett inhemskt djur var en för sammanhanget viktig detalj som delvis förklarar dess patriotiska användning. Den viktigaste orsaken till valet av symbol var emellertid Högerledaren Gösta Bagges berömda tal vid samma års medborgartåg för Sveriges frihet och oberoende på första maj, där han just liknat nationen vid detta djur – förvisso liten men med taggarna utåt om man försökte angripa den. Som en essentiell del i krigsårens svenska film- och bildverksamhet blev visuella fenomen likt denna igelkottsskulptur dominanta sinnebilder för hur ”det svenska” skulle se ut, agera, medieras och tas emot i det offentliga 1939–1945. Det är om detta slags kommunikativa tvåvägspraktiker denna bok handlar.



Även om andra världskriget tillhör en synnerligen väl genomforskad period i svensk historia har hittillsvarande undersökningar i allt väsentligt undvikit att analysera en av de, i mitt tycke, mest fruktbara ingångarna till en djupare förståelse för dessa unika år – bilderna. Av de cirka 20 doktorsavhandlingar som 1966–1978 publicerades inom det banbrytande forskningsprogrammet Sverige under andra världskriget (SUAV) analyserade ingen bilder eller bildmedier. Andra projekt som Sektorer i svensk ekonomi 1939–1945 och nybildade myndigheter som Forum för levande historia har uppvisat snarlik obenägenhet att inkludera den visuella kulturen som en faktor att ta med i beräkningen när krigsårens Sverige ska utvärderas. Förvisso har filmvetenskapen publicerat en del viktiga studier över krigsårens medielandskap – exempelvis Jan Olssons standardverk *Svensk spelfilm under andra världskriget* och Arne Svenssons ingående granskning av filmcensuren i *Den politiska saxen* – men överlag har det varit förvånansvärt sällsynt med genomgripande undersökningar av bilders roll och funktion i Sverige under andra världskriget.<sup>1</sup>

Genom att ställa det statligt sanktionerade bildutbudet i centrum för en kartläggning av hur neutrala Sveriges frihet och oberoende konsoliderades visuellt under krigsåren fyller föreliggande bok en forskningslucka. I någon mening utförs ett slags kulturhistorisk medieforskning med bilden i centrum, vars resultat även avslöjar konturerna av en krigstida svensk mentalitetshistoria.<sup>2</sup> Bokens sju fallstudier utgör variationer på temat svenskt bildbruk 1939–1945, med särskild tonvikt lagd på statens, institutionernas och medborgarnas offentliga användning av inhemsk visuell kultur. Källmaterialet omfattar en heterogen samling bilder och dokument där rörliga bilder granskas särskilt ingående. Olika slags dokumentära produktioner – journal-, amatör-, industri-, skol-, val-, reklam- och beställningsfilm – dominerar undersökningsmaterialet men andra bildmedier studeras också, i synnerhet den dåtida pressens reklam och fotojournalistik.

Hypotesen som styr arbetet är att periodens bildutbud i Sverige innebar en visuell fostran såväl av nation och folk som av medier och offentlighet. Genom att beskriva *hur* och *varför* krigsårens bilder medierades hoppas jag även kunna fastställa *vem* som fostrade respektive fostrades visuellt. Med begreppet visuell fostran menas, å ena sidan, den svenska statens mer eller mindre uttalade villkor för nationens visuella kultur, vilka bland annat resulterade i en aldrig tidigare skådad övervakning av bildernas utseende, spridning, storlek och budskap; samt, å andra sidan, den svenska befolkningens mottagande av detta statligt sanktionerade bildutbud. Vad boken försöker avslöja är alltså orsakerna till och verkan av svenska myndigheters kontroll av krigsårens visuella retorik.

Men vilken typ av historisk kunskap genererar studier av detta slag? Frambringar bildanalys annorlunda uppgifter än till exempel traditionell källkritik av skrivna dokument, omfattande enkätintervjuer, deltagande observationer eller socialantropologiska fältstudier? Går bokens resultat ens att lita på i samma grad som om informationen erhållits via nyss nämnda eller andra analysmetoder? Är snarare inte risken överhängande att subjektiva bildtolkningar av semiotisk karaktär dominerar över objektiv dokumentation av verifierbara fakta? Kort sagt: Lär vi oss överhuvudtaget någonting nytt om krigsårens individer och samhälle när det empiriska undersökningsmaterialet dels utgörs av bild och bildmedier, dels avkodas långt i efterhand?

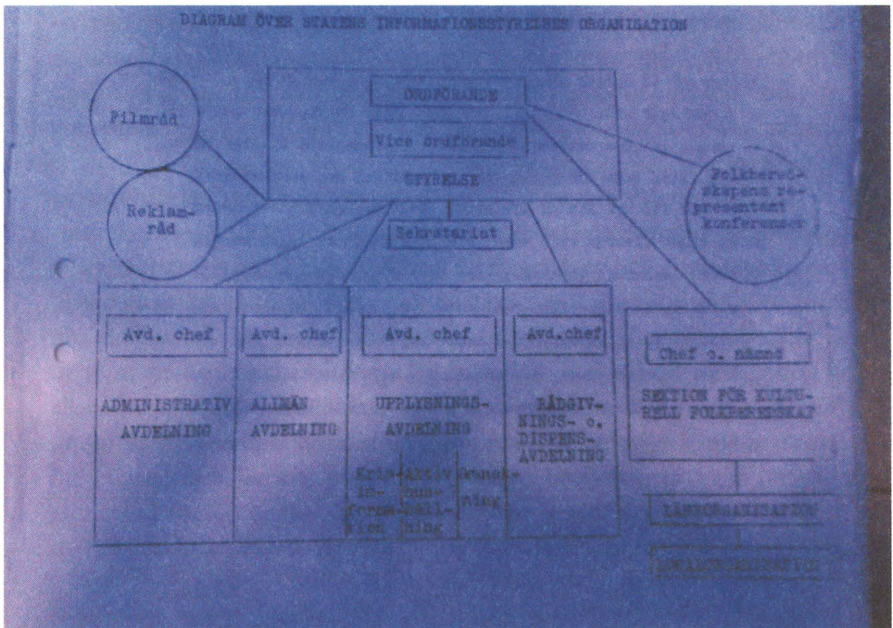
Dessa frågor ligger till grund för bokens diskussioner och min egen utgångspunkt är att vi självklart lär oss mycket av att studera den visuella kultur som omger eller har omgivit oss.<sup>3</sup> Samtidigt är jag lika övertygad om att bilders utformning, budskap och genomslag alltid måste förankras i sin samtidskontext såvida de ska generera någon substantiell historisk kunskap. Information om bildernas tillkomst- och visningshistoria vävs därför kontinuerligt in i resonemangen samtidigt som uppgifter om tidens sociala, politiska och ekonomiska förutsättningar bidrar med nödvändiga kontextuella data. Detta tillvägagångssätt innebär att den visuella kulturens artefakter genomgående testas som historiskt källmaterial. De undersökta bilderna betraktas alltså aldrig som neutrala tidsspeglar, vilka passivt reflekterat eller illustrerar pågående skeenden. Tvärtom ligger tyngdpunkten på vilka versioner av dåtid, samtid och framtid bilderna spred, hur dessa därefter distribuerades över nationen samt hur medborgarna slutligen tog emot dem.

Vad gäller analysernas trovärdighet är det givetvis mina egna läsningar av materialet som presenteras nedan. Dessa har dock i möjligaste mån konfirmerats av sinsemellan oavhängiga förstahandskällor kring primärmaterialet samt av tillförlitliga andrahandskällor om de historiska sammanhangen, av vilka de senare företrädesvis hämtats ur den digra publikationsflora om perioden som SUAV och andra forskningsprojekt lanserat genom åren. För att ytterligare nyansera bilden av de realpolitiska och institutionella sammanhang krigsårens svenska film- och bildverksamhet verkade inom, skisserar återstoden av denna inledning ett antal generella huvuddrag som är tänkta att fungera som kontextuell fond mot vilken bokens fallstudier kan läsas. Därefter följer några korta rader om de sju fallstudierna och avslutningskapitlet.

## Statlig kontroll

Statens Informationsstyrelse (SIS) var ett svenskt ämbetsverk direkt underställt utrikesdepartementet som bildades den 26 januari 1940 och upplöstes den 30 juni 1945.<sup>4</sup> Under kriget utgjorde SIS landets i särklass viktigaste kontrollinstans av medier, information och propaganda. Den film- och bildverksamhet som ingår i denna boks underrubrik är en formulering direkt hämtad från en opublicerad intern historik över SIS, vars bilaga 5a just bär titeln "Film- och bildverksamheten".<sup>5</sup> Sistnämnda verksamhets officiella och inofficiella underavdelningar skulle tillsammans med SIS övriga organisation egenmäktigt styra den visuella kulturen i Sverige fram till krigsslutet. Chef för SIS blev professor Sven Tunberg, som till sitt förfogande hade ett sekretariat bestående av sekreterare, registrator och expeditionspersonal.<sup>6</sup>

Tillkomsten av SIS var unikt för svenska förhållanden och dess bildande utgjorde ett så avgörande ärende att beslutet togs direkt av den i december 1939 nybildade samlingsregeringen, varför frågan alltså först därefter debatterades i riksdagen.<sup>7</sup> Detta har inneburit att SIS i efterhand med rätta beskrivits som "ett försök att öka politikermajoritetens inflytande över den offentliga informationen".<sup>8</sup> Det vi med SIS ser är följaktligen den initiala realiseringen av en statligt sanktionerad och ämbetsmannamässigt genomförd visuell fostran av aldrig tidigare skådat slag.



För att få en lite mer detaljerad bild av detta ämbetsverks komplexa organisation kan denna organisationsplan ur SIS arkiv möjligtvis bidra med hjälp. Här bör man särskilt lägga märke till Filmrådet och Reklamrådet, två synnerligen aktiva underavdelningar inom SIS som utgjorde stommen i "Film- och bildverksamheten". I dessa råd ingick flera av tidens centrala aktörer inom svensk film- och bildbransch. Av särskilt intresse för denna studie är Filmrådet, som tillkom "genom ett icke-protokollfört beslut" i mars 1940 och därefter blev avgörande för hur den svenska filmcensuren vid Statens Biografbyrå agerade i mötet med periodens filmutbud.<sup>9</sup> I Filmrådet satt bland andra: vd:n för Svensk Filmindustri (SF) tillika ordförande i Sveriges Biograf- och Filmkammare samt i Sveriges Biografägareförbund, direktör Olof Andersson; ordföranden i Sveriges Filmuthyrareförening, direktör Carl P. York; censurchefen vid Statens Biografbyrå, fil. dr. Gunnar Bjurman; chefen för Radiotjänst och sedermera vd:n för SF, fil. lic. Carl Anders Dymling; samt chefen för Armé-, Marin- och Flygfilm, major Gunnar Dyhlén. Sekreterare blev SIS huvudsekreterare, Jan-Gunnar Lindström, som 1934 startat Stockholms studentfilmstudio och som 1942 blev ordinarie granskningsman vid Statens Biografbyrå.<sup>10</sup>

I Svensk Författningssamlings instruktioner för SIS 1940 slås fast att den nya styrelsens syfte var "att bereda allmänheten upplysning rörande statsmakternas åtgöranden och ändamålet därmed ävensom andra förhållanden av allmänt intresse" samt att den skulle "planlägga och bedriva annan erforderlig upplysnings- och propagandaverksamhet inom och utom landet".<sup>11</sup> Det går svårigen att finna en mer generell beskrivning av ett statligt organs uppdrag. Förklaringen är att när det in- och utländska medieutbudet plötsligt skulle kontrolleras mer ingående och i större omfattning än tidigare var det angeläget att erbjuda ett så vitt handlingsutrymme som möjligt för den delikata uppgiftens högst ansvariga instans.

Ganska omgående skulle det visa sig vara särskilt viktigt att kontrollera den inflytelserika filmens påverkan på menighet och opinion. I en intern skrivelse en dryg månad efter SIS bildande, "P.M. över statens informationsstyrelsens verksamhet med avseende på film och bild", återfinns en intressant passus som avslöjar att man inom SIS – och därför även bland landets ledande politiker – insåg filmmediets kommande roll och funktion:

Med tanke på filmens utomordentligt stora betydelse som informations- och propagandamedel – i detta sammanhang erinras om att i Sverige ungefär 45 000 000 biografbesök avläggas årligen – synes stor vikt böra läggas vid denna del av sektionens för film och bild verksamhet [*sic*].<sup>12</sup>

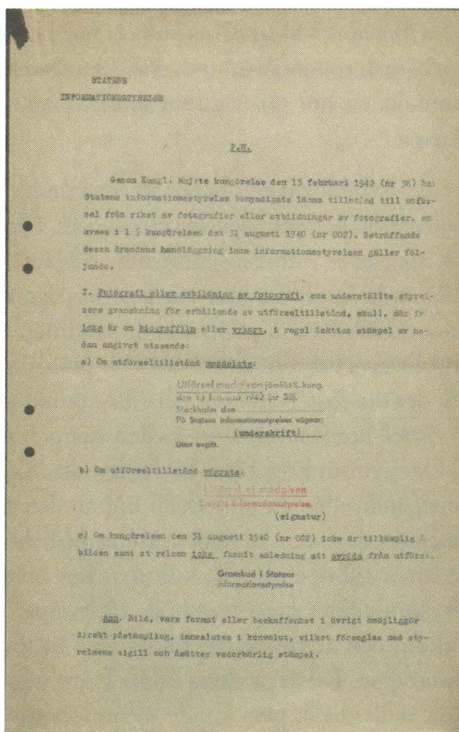
Även om Svensk Författningssamlings beskrivningar av SIS uppdrag var allmänt hållna betonade således ämbetsverkets interna korrespondens massmediernas betydelse och slagkraft. Att dessa medier inte enbart skulle kontrolleras utan även utnyttjas för statsmaktens egna propagandistiska syften var uppenbart för alla, i synnerhet för alla inom SIS Filmråd. I en artikel i *Från Departement och Nämnder* konstaterade exempelvis SIS-sekreteraren Lindström att filmen erbjöd stora propagandamöjligheter för en brett upplagd upplysningsverksamhet i Sverige ”emedan vårt land relativt sett är ett av världens biografrikaste” och föga förvånande uppmärksammades hans uttalande omgående i den svenska filmindustrins branschpress.<sup>13</sup> En årlig biografpublik om 45 miljoner besökare var självfallet något maktens korridorer måste ta med i beräkningen när Sveriges statliga mediekontroll skulle effektueras enligt nya, om än generella riktlinjer. Att dessa biobesökare mottog svenska och utländska filmers i ideologiskt avseende mycket olikartade budskap tillsammans och i offentliga lokaler behövde likaledes övervakas så att inte inhemsk opinion påverkades i ”fel” riktning. Resultatet blev att SIS kontinuerligt höll sig à jour med vad som försiggick i Sveriges offentliga rum.

I sammanhanget har dock konstaterats att SIS ofta fick information om samlingsregeringens inställning till tidens händelser för sent och att ämbetsverkets funktion därför var ”reaktiv snarare än aktiv”.<sup>14</sup> Givet alla de bilder SIS på olika vis initierade, producerade och distribuerade för offentligt bruk inom och utom landets gränser är detta emellertid en sanning med viss modifikation. Av flera grunder bör SIS nog snarare betraktas som en av dåtidens ledande svenska opinionsbildare. Inte på grund av att man plikttröget följde den politiska maktens direktiv, och därför reagerade negativt på viss information och positivt på viss propaganda, utan för att man – med samlingsregeringens goda minne – på eget initiativ vid flera tillfällen aktivt styrde det visuella utbudets form, innehåll och budskap via olika mediestrategier.

I en engelskspråkig informationsskrift från 1942, *Sweden. A Wartime Survey*, som utrikesdepartementets pressbyrå publicerade för att ge den anglosaxiska världen en uppfattning om Sverige, förekommer en text skriven av SIS-chefen Tunberg som delvis bekräftar ämbetsverkets aktiva roll. Tunberg konstaterar bland annat att SIS uppgift är att ”combat tendencies in foreign opinion which are unfavourable to Sweden” samt att ”preserve the strength and powers of resistance of the home front”.<sup>15</sup> Även om SIS aldrig agerade utan klartecken från samlingsregering och utrikesdepartement beskrev alltså dess högsta ledning verksamheten som mer proaktiv än reaktiv i sina offentliga uttalanden. Sätten på vilka man bekämpade ofördel-



aktig opinion i utlandet och försvarade hemmافرонтens motståndsvilja var emellertid allt annat än transparenta. Som det interna SIS-dokumentet här intill visar var handläggningen av krigsårens film- och bildverksamhet i Sverige omgärdad av strikta förhållningsregler och detaljerade riktlinjer för varje enskilt ärende. I detta specifika fall rörde det sig om ingående beskrivningar av procedurerna vid tillståndsgivande att föra ut fotografier eller avbildningar av fotografier från riket.



## ”En god vän men även farlig agitator”

Med SIS ser vi formeringen av en visuell fostran av för svenska förhållanden formidabla mått. Bokens resultat bekräftar mycket riktigt att ett centralt mål för SIS och svenska staten var att med bildmediernas hjälp formera nationen och dess medborgare till en homogen enhet inom vilken inget fick störa det rådande samförståndets jämvikt. I detta arbete följde den opinionsmässigt mäktiga filmbranschen ständigt med på behörigt avstånd och ju allvarigare hoten utifrån blev desto mer underströk branschpressen behovet av inhemsk propaganda i biograferna. Inom loppet av några få månader – från maj till september 1941 – publicerade exempelvis fack- och publiktidningen *Biografbladet* två ledare som uteslutande handlade om detta behov. Det var emellertid endast en viss typ av propaganda som efterlystes. I maj/juni-numret konstaterades att ”varken filmduken eller teaterlokalen bör vara platsen för politisk propaganda, annat än när den är inriktad på det svenska fosterlandets välfärd”.<sup>16</sup> Tre månader senare hade den patriotiska tonen skärpts ytterligare, med stärkta krav på en inhemsk, närmast nationalistisk, filmupplysningsverksamhet:

Om filmen och biograferna kunna i högre grad än vad fallet är medverka i den nu började nationella kampen mot det utländska inflytandet och för svenskheten, vore det en stor gärning som skulle vinna erkänsla och uppskattning i vida kretsar.<sup>17</sup>

Det ökade bildbruket innebar att man under krigsåren började skilja mer på information och propaganda än tidigare. Före kriget hade dessa två begrepp varit mer eller mindre synonyma – ibland fick vissa bilders information nedlåtande kommentarer medan propagandan i dem hyllades och vid andra tillfällen var omdömena de motsatta. Med andra ord utgjorde andra världskrigets utbrott inte enbart ett politiskt vägskaal i Sverige och omvärlden, det innebar även en medial brytpunkt med långtgående konsekvenser för visuell kommunikation mellan stat och medborgare.

Oavsett om krigsårens bilder handlade om saklig information, explicit propaganda eller ren underhållning var den allt annat överskuggande ambitionen för den svenska statsmaktens mediala aktörer att utveckla patriotiska relationer till den visuella kulturen hos befolkningen. Det gällde helt enkelt, som citatet ovan framhöll, att kämpa ”för svenskheten”. Följaktligen återkom och återbrukades bilder som blev väl – och enligt staten korrekt – mottagna. I vissa av dessa bilder fanns dessutom något som medborgarna på ett individuellt plan kunde identifiera sig med och som de på nationella, regionala eller lokala plan kände samhörighet med. Sistnämnda faktum är i sin tur förklaringen till varför en del bilder – både konkreta (foton på maktens företrädare) och symboliska (Bagges igelkott) – förvandlades till nationella ikoner. Här finner vi även en av orsakerna till varför välkända motiv ur Sveriges historiska kulturarv prioriterades i bildlanseringar till den alltmer moderniserade svenska allmänheten, vilket kommer att framgå i flera av bokens fallstudier.<sup>18</sup> Under kriget fick diakrona bilder ökad synkron relevans.

Vissa visuella uttrycks mångtydlighet, deras *polysemi*, innebär vidare att en och samma bild kan tilltala individer och grupper olika. Detta var självfallet också en attraktiv egenskap som kom väl till pass när maktens representanter i Sverige tvingades träda försiktigare fram på tidens mediala och politiska arenor samtidigt som man till medborgarna måste manifesterade nationella värdena tydligt. Med andra ord godkändes endast bilder som kunde tolkas ”rätt” av svenskarna, vilket inte alltid var så enkelt att avgöra eftersom bilder enkannerligen påverkar betraktaren både emotionellt och intellektuellt. Allt detta var naturligtvis landets politiska och kulturella elit väl medveten om. När kriget gick mot sitt slut sammanfattade den radikale debattören och författaren C. J. Björklund filmmediets möjligheter i sin bok *Kampen om filmen*:

Socialt sett och ur allmänmänsklig synpunkt är filmen av stor betydelse därför att den är ett instrument med sällsynt stor verkningsförmåga när det gäller att påverka, forma och omforma människors känslor, tankar och uppfattningar. [- -] I filmen finns makt och möjligheter, av olika slag. Filmen kan vara en god vän men även farlig agitator. Filmen kan sprida upplysning, kunskap och nyheter. Filmen kan användas i ljusets men även i mörkrets tjänst. Filmen kan tjäna som medel för frigörande förströelse och spela en stor roll som kulturförmedlare. Men filmen kan också användas som ett reaktionärt instrument med förödande verkan på folkligt och frihetligt framåtskridande och utveckling till allt större kultur.<sup>19</sup>

Filmens stora förmåga att ”påverka, forma och omforma människors känslor, tankar och uppfattningar” underlättades åtskilligt av de tekniska landvinningar som gjordes internationellt i början av 1930-talet och de kom även att påverka krigsårens svenska offentliga kommunikation. Den propagandistiskt viktigaste konsekvensen var att ljudspårens kommentarer och musik gav de ansvariga upphovsmakarna möjlighet att styra publikens tolkningar av innehållet betydligt bättre än under stumfilmseran. Således resulterade ljudfilmens entré i en ny sorts information och propaganda på världens biografier, och ju närmare kriget kom desto mer eftertraktad blev den audiovisuella retoriken.

Inom SIS var man, inte oväntat, väl införstådd med ljudfilmens större handlingsutrymme. I ett signerat och odaterat dokument för internt bruk med titeln ”Hur skall vi se på de utländska krigspropagandafilmerna?” adresseras den audiovisuella retorikens förmåga till manipulation på ett ovanligt inkännande vis.<sup>20</sup> Texten inleds med ett tankeexperiment kring hur man skulle agera såvida man var ”filmpropagandachef i en krigförande makt” och fått i uppgift att på film skildra ett nyss avslutat lyckat fälttåg för att härigenom entusiasmera de egna medborgarna samtidigt som man gav utlandet en så fördelaktig bild av de egna stridskrafterna som möjligt. Bland annat konstateras kring ljudspårets kraft och funktion:

[...] lika givet är det att vi tar en stämningsskapande musik till hjälp och låter den illustrera bildföljden, såtillvida vi inte låter en speaker utlägga en omsorgsfullt kommenterande text till bilderna. Här bör dock påpekas att enligt en för några år sedan utfärdad författning de utländska dokumentära filmerna, som införs till Sverige, icke får vara försedda med någon vare sig svensk eller utländsk talkommentar. Ljudeffekterna kan också vara av den mest suggestiva verkan inplacerade på rätt sätt och på rätt ställe. Dessa ljudeffekter har ytterst sällan upptagits på samma gång som själva bilderna.<sup>21</sup>

Dokumentet presenterar även en i filmberättande väl insatt redogörelse över vilka visuella knep man kan ta till för att leda publiken dit man önskar. Men ambitionen inom SIS var tydligen högre än så. Den anonyme skribenten kryper även ”tillbaka in i de kritiska biobesökarnas kläder” för att därefter slå fast att ”en krigspropagandafilms felkällor inte bara kan vara att finna i vad vi ser på vita duken utan i kanske lika hög grad i vad vi icke ser. Vi börjar ganska snart reflektera över frånvaron av bilder.”<sup>22</sup> Med andra ord måste frånvaron av bilder också ingå som en faktor när man försöker förstå omfattningen och konsekvenserna av en visuell fostran likt den Sverige genomgick och utförde under krigsåren.<sup>23</sup>

Bilders mångtydighet och manipulationsförmåga har emellertid inte enbart med deras innehåll, budskap och frånvaro att göra. I lika stor utsträckning måste man överväga hur och var samt av och för vem de presenterades. Att lansera bilder vars innebörd i första hand landets egen befolkning förstår den fulla innebörden av – som Bagges igelkott och flera andra exempel i boken – förefaller inte enbart rimligt utan dessutom som en klok strategi i ett neutralt land på gränsen till krig. Den främst för svensktalande förståeliga ordleken och färgsymboliken i en av krigsårens mest välkända inhemska bilder, Bertil Almqvists En svensk tiger från 1941, ger vid handen att andra världskrigets visuella utbud i Sverige främst var riktat mot medborgarna.<sup>24</sup> Något i denna symbol slog an en ton hos svenskarna man direkt kunde samlas kring och kämpa för. Den sofistikerade ordlekens och den fyndiga färgläggningens patriotiska budskap utgjorde en kombination som stärkte gemenskapen både inåt och utåt. Likt merparten av tidens övriga svenska bilder präglades En svensk tiger av en centripetal rörelse in mot rikets centrum, som i sin tur cementerade intrycket utomlands av ett enat Sverige. Sådan dubbelriktad och polysemisk propaganda prioriterades av staten – inte enbart för att den stärkte inhemsk opinion, utan i lika stor utsträckning för att den omärkt kontrollerade densamma. Det var med andra ord även på detta slags subtila kontroll SIS-chefen Tunberg anspelade när han för en engelskspråkig läsekrets beskrev ämbetsverkets uppgifter som att ”combat tendencies in foreign opinion which are unfavourable to Sweden” och att ”preserve the strength and powers of resistance of the home front”.<sup>25</sup>

”Det är ingenting annat än våra medmänniskors i det omedvetna upplagrade begrepp och minnesbilder vi vilja åt” Almqvists tiger producerades på direkt uppdrag av SIS och kom att utgöra en central del i en ny Tystnadskampanj efter den lyckosamma första kampanjen från hösten 1939 som framhållit att rådande allvarstid krävde

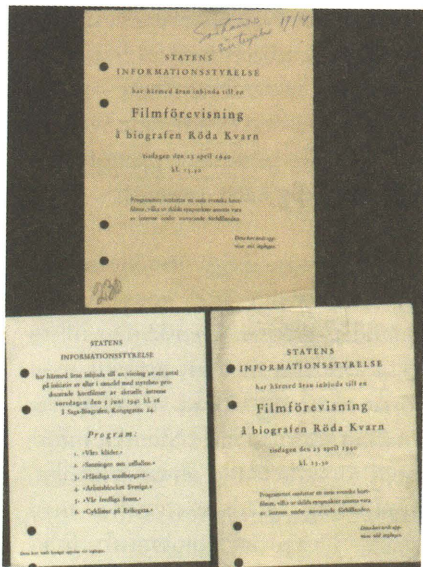
”Samhällsanda, Vaksamhet, Tystnad”. Utifrån vad som hittills framkommit om SIS är dess inblandning i En svensk tiger-projektet inte överraskande. Tvärtom inbjuder proveniensen till fortsatt analys av motiven bakom statens marknadsföring av bilder till medborgarna under krigsåren. Man kan exempelvis med fördel jämföra denna visuella fostran med hur man i Sverige före, under och efter kriget resonerade kring bildkommunikation inom reklambranschen.

Under mellankrigstiden diskuterades bildreklamens verktyg och budskap utförligt i Sverige och i en reklambok från 1931 står att läsa i avsnittet ”Reklamens psykologiska underlag”:

Varje association för med sig, att den minnesbild man har undanstoppad i det förflutna blir förstärkt. För varje nytt associationstillfälle blir det lättare att bringa det ursprungliga intrycket fram i medvetandet. [- - -] Det är ingenting annat än våra medmänniskors i det omedvetna upplagrade begrepp och minnesbilder vi vilja åt, när vi göra reklam. Det är en av reklammannens uppgifter att i målade bild och skrift framkalla associationer av reklamobjektet hos läsaren.<sup>26</sup>

Insikten om reklamens påverkan på allmänheten blev av förklarliga skäl särskilt värdefull för krigsårens nationalistiska mediebudskap och tidens reklammakare kom därför att använda patriotismens aura för sina egna syften. Fosterlandskärlek sålde bra och blev av den orsaken ett ledord inom

den kommersiella världen, filmindustrin inkluderad. Som redan framgått ökade krigsårens förståelse för massmediernas inflytande på tycke, smak och opinion även bland landets politiker. De ”reklamobjekt” svenska medier, med statens och SIS godkännande, ”sålde” till befolkningen utgjordes av alla de föreställningar, värderingar, kulturyttringar och historier som tillsammans låg till grund för idén om en gemensam svensk nation. Bilden här intill visar att SIS till och med gick så långt i sin marknadsföring av svenska värderingar att man med jämna mellanrum anordnade filmvisningar i egen



regi på biograferna, till vilka företrädesvis opinionsmässigt inflytelserika individer inbjöds. Det som visades var ”en serie svenska kortfilmer, vilka ur skilda synpunkter ansetts vara av intresse under nuvarande förhållanden”. De skilda synpunkter som här framhålls formulerades naturligtvis uteslutande av SIS och den svenska samlingsregeringen.

Att nationell marknadsföring stod högt i kurs bekräftades även officiellt av SIS medarbetare. År 1944 publicerade huvudsekreterare Lindström en text i *Svenska Filmsamfundets årskrift* i vilken han slår fast att i London verksamma svenska presskorrespondenter nyligen utnämnt en film om Sverige som amerikanska *March of Time* producerat till ”krigets hittills förnämsta Sverigereklam”.<sup>27</sup> Filmbranschen hade redan året innan kommenterat denna planerade produktion och då konstaterat att filmen skulle visas ”för 100 miljoner amerikanska och många fler utom-amerikanska åskådare”.<sup>28</sup> Branschpressen hade under lång tid varit inne på marknadsföringens nya centrala roll i det av krig omgärdade Sverige. Redan i oktober 1940 slogs exempelvis *Biografbladet* fast att ”*dåliga tider* kräver särskilt *god reklam*”, vilket gick att läsa i en artikel med den till SIS och andra berörda parter tydligt uppmanande rubriken ”Öka filmpropagandan!”<sup>29</sup>

Den inhemska visuella marknadsföringen av krigsårens Sverige beledsagade ofta av ledorden neutralitet, frihet och oberoende. Det var så den politiska makten skulle påverka svenskarnas ”i det omedvetna upplagrade begrepp och minnesbilder”. Det är därför fullt logiskt att en av medförfattarna till nyss citerade reklambok från 1931, Tom Björklund, senare ingick som branschexpert i SIS Reklamråd. I blockcitatet ovan behöver det således inte vara en slump att bild nämndes före skrift då arbetet med att framkalla associationer hos svenskarna diskuterades inom reklambranschen – precis som det förefaller symptomatiskt att man i samma citat definierade Sveriges medborgare som ”våra medmänniskor”, där det possessiva pronomen ”våra” låg fullt i linje med SIS och statsmaktens halvt pejorativa, halvt ansvarsfulla syn på den svenska allmänheten.

Under krigsåren accepterades denna fömyndaraktiga inställning till befolkningen även av många medborgare, vilket inte är så konstigt med tanke på alla de konflikter som hotade landets gränser. Svenskarnas tilltro till statsmakten bör emellertid nog också förklaras med att gemene man redan under mellankrigstiden hade börjat vänja sig vid att myndigheter distribuerade samhällligt viktig information över landet. Offentlig information inom den vardande välfärdsstaten rörande bland annat folkhälsa, ökat barnafödande och konsumentupplysning spreds exempelvis med jämna mellanrum till alla svenska hushåll.<sup>30</sup> Det socialdemokratiska folkhemsbyggets idéer hade likaledes börjat distribueras nationellt. Antalet

beställnings-, industri-, val- och skolfilmer ökade också markant under mellankrigsperioden och ofta distribuerades de i 16millimeters-format för att möjliggöra visningar på mindre orter samt i andra lokaler än de traditionella biograferna. Med hjälp av dessa och andra mediepraktiker ökade maktens kontroll av såväl allmänhet som medier och vid ingången till andra världskriget existerade ganska väl fungerande statsrutiner för hur man visuellt kunde fostra svenskarna – ”våra medmänniskor”.

Precis som i andra länder stegrades det statliga bildförmynderiet i Sverige ju närmare kriget kom. Som exempel kan anföras ett slutbetänkande från Befolkningskommissionen, som presenterades kort före krigsutbrottet och uppehöll sig vid filmmediets fördärvliga potential på familjelivet. Bland annat konstaterade man att det inte fanns några hinder för att underhållningen kunde reformeras, men att den i så fall ”måste kompletteras med en värdig och intresseväckande upplysningsverksamhet”.<sup>31</sup> I en kort artikel från februari 1939 kommenterade *Biografbladet* betänkandet. Även om det är tydligt att man från branschhåll var uppenbart trött på statens ideliga anklagelser mot filmmediets och populärkulturens samhällseliga skadeverkningar är det samtidigt slående hur välvilligt branschens företrädare ställde sig till förbättrade åtgärder mot mer informativa filmproduktioner. Påpekas bör att deras pragmatiska hållning – som blev legio i Sverige under krigsåren – snarare hade kommersiella än ideologiska bevekelsegrunder. Tidskriften avslutade hursomhelst med att poängtera att filmen inte längre inskränker sig till att presentera förströelse, utan att den samtidigt tenderar att

genom sin mera litterära läggning nå syften även i bildningshänseende. Häri ligger givetvis en växande styrka hos filmen och häri bottnar även den kulturella betydelse, som man numera icke vågar och icke heller har anledning att frikänna filmen.<sup>32</sup>

Eftersom de statliga och kommersiella aktörerna i Sverige drog åt samma håll blev det hart när omöjligt för den svenska allmänheten att undvika tidens hårt kontrollerade bildutbud. I mötet med en alltmer sofistikerad och uppmanande propaganda blev det svårt att inte ryckas med i de nationalpatriotiska budskapen, eller som boken *Att sälja med film* summerade 1946: ”Den, som vill ta blicken från en rörlig filmbild, får därför göra det genom en viljeakt”.<sup>33</sup>

## Om boken

Utöver mängder av andra svenska exempel på ett ökat intresse för film- och bildmediers didaktiska och retoriska förmåga hade Sveriges statligt sanktio-

nerade krigsårspropaganda självfallet även utländska motsvarigheter. Under senare år har dessa börjat studerats ingående i internationellt jämförande forskningsprojekt och vintern 2004–2005 presenterade Deutsches Historisches Museum i Berlin den hittills mest omfattande presentation av andra världskrigets visuella kultur på utställningen *Nationers myter, 1945 – minnenas arena (Mythen der Nationen, 1945 – Arena der Erinnerungen)*. En diger katalog i två volymer om sammanlagt 970 sidor kommenterade och kompletterade materialet.<sup>34</sup> Utställningen blottlade de sätt på vilka nationell politisk makt medierades visuellt under krigsåren genom att trettio länders offentliga bildspråk ställdes ut i form av filmer, fotografier, målningar, teckningar, kollage, skulpturer, monument, sköldar, kartor, tabeller, listor, reklamskyltar, häften, planscher, annonser, tidningar, tidskrifter, böcker, bokomslag, leksaker, märken, flaggor, flygblad, mynt, pennor, medaljer och frimärken.<sup>35</sup> Dessa artefakter fungerade som visuella markörer i de presenterade ländernas nationella formerande. I de flesta fall var bilderna dessutom främst avsedda – och därför förstaeliga – för respektive lands egna medborgare, det vill säga precis som kampanjen *En svensk tiger* och omslagsbildens igelkottsskulptur.

På Berlinutställningen lanserades Sverige som en för krigsåren tämligen apart nation, varför ordet UTOPI stod skrivet med stora svarta bokstäver ovanför ingången till den svenska avdelningen. Förutom att begreppet utopi signalerade en påtagligt annorlunda nationell myt än övriga utställda länders underströk de ansvariga kuratorerna dessutom Sveriges, i deras tycke, utopiska utanförskap under kriget med hjälp av scenografiska lösningar i museilokalen. Den svenska visuella kulturen hade därför placerats i ett slags arkitektoniskt Ingenmansland – mellan avdelning 4 ”Vi som gjorde motstånd tillsammans” och sektion 5 ”Slaget om historien”. Denna markering ska dock inte ses som bekräftelse på att endast Sverige svenska bilder har. Likt de flesta andra ländernas symbolik ingick det svenska bildutbudet snarare i en tämligen homogen internationell visualiseringspraktik starkt präglad av kriget. Titel och placering bör i lika stor utsträckning härledas till utställningskatalogens text om Sverige, som just diskuterar den svenska utopin.<sup>36</sup>

Men även om krigsårens realpolitiska och mediala budskap i många avseenden kan ses som utopiska försök att befästa Sverige som ”en god plats” mitt under brinnande krig bidrog den politiska maktens bilder samtidigt till formeringen – och kontrollen – av en flerskiktad identitet som på intet sätt var ”icke-existerande”.<sup>37</sup> Tvärtom, och som denna bok på olika sätt bekräftar, fick maktens medierade svenska självbilder många kännbara konsekvenser för såväl medborgare som nation. Med andra ord



var den svenska statens visuella krigsårspropaganda i många avseenden en konsekvent, effektiv och för sina fostrande syften synnerligen lyckosam kommunikationsstrategi vars faktiska budskap påtagligt bidrog till att hålla den föreställda gemenskapen Sverige i schack under en av de mest turbulenta perioderna i vår moderna historia.

Utställningen i Berlin utgjorde en av många orsaker till att min forskning under senare år nästan uteslutande riktats mot svenskt bildbruk under andra världskriget. Ett än viktigare skäl var att Sveriges dittills närmast helt negligerade rörliga dokumentärfilmshistoria i början av 2000-talet tillgängliggjordes för forskning i digitalt format tack vare tre centrala instanser: Statens ljud- och bildarkiv (SLBA), Kungliga Biblioteket (KB) och Svenska Filminstitutet (SFI). Att mina postdoktorala studier dessutom sammanföll med SLBA:s och sedermera KB:s lovvärda satsning på kulturhistorisk medieforskning inom ramen för skriftserien Mediehistoriskt arkiv har också bidragit mycket till bokens innehåll.

Kapitel 2 tar sin utgångspunkt i en av de största inhemska kriserna i Sverige under krigsåren, den så kallade Finlandskrisen. I synnerhet framhålls kung Gustaf V:s roll som avgörande visuell symbol för krisens lösning men andra kungliga medieringar diskuteras också ingående. Tesen som styr analysen är att det svenska kungahusets offentliga agerande under krigsåren hela tiden förhöll sig till rådande inhemska förutsättningar, inte minst till den mäktiga socialdemokratins politiska och kommunikativa anspråk. I fokus för undersökningen står rikets kung och statsminister, två nationella ikoner som i medialt hänseende visar sig ha många egenskaper gemensamt. Genom att studera hur dessa båda landsfädrar iscensattes visuellt i film, press och offentliga rum blir det bland annat tydligt hur likartat de skildrades i sina respektive privata och officiella miljöer. Studien avslöjar ett intrikat medialt samarbete mellan Sveriges monarki, socialdemokrati och samlingsregering vars främsta syfte var att förstärka bilden av en enad nation såväl inom som utom landet.<sup>38</sup>

Kapitel 3 riktar blicken mot det första av krigsårens tre svenska försvarslån med särskild betoning på deras visuella lansering. Bland annat studeras hur den i krigsårens medier ständigt förekommande kungafamiljens tradition, hem och familj användes som värdeladdade motiv med vars hjälp den svenska menigheten uppmanades låna pengar till staten för fortsatt försvar av dessa tre nationella honnörsord. Bildmediala referenser till Sveriges ärorika förflutna analyseras också, framför allt i relation till det skriande behovet av ett nytt modernt försvar där bland annat symbolen för den svenska demokratins födelse, Engelbrekt Engelbrektsson, återkom som central gestalt. Att flera av försvarslånepropagandans mest påkostade

kampanjer anlidade barn och unga som symboler för landets framtid blir likaledes uppenbart och i denna propagandistiskt utformade reklam tog de visuella budskapen till befolkningen alltmer formen av direkta tilltal och fordrande uppmaningar.<sup>39</sup>

I kapitel 4 studeras barnens roll under krigsåren än mer ingående, där representationer och genomföranden av fenomenet Barnens Dag granskas i detalj. Analyserna koncentrerar sig på hur denna dags noggrant iscensatta arrangemang i landsbygd och storstad styrde villkoren för hur den vuxna befolkningen skulle agera offentligt. Genom att ställa 8-millimeters amatörfilmer från svenska småorter mot biografförevisade journalfilmsinslag från landets större städer framträder bilden av ett homogent nationellt firande såväl på film som i det offentliga rummet. Firandet prioriterade det rituella, iscensatta och till allmänt beskådande utförda Barnens Dagstågen, vars genomförande blottlägger ett invecklat mönster av sofistikerad svensk offentlighetskultur där det primära målet var att kontrollera den vuxna befolkningen som bevittnar barnens skenbart spontana tåg längs de noggrant bevakade processionsvägarna. Att representanter för lokala och statliga myndigheter syns och agerar i direkt anslutning till nationens olika festtåg på Barnens Dag utgör ytterligare exempel på hur välspriidd och sofistikerad den visuella fostrans svenska kontrollapparatur var under krigsåren.<sup>40</sup>

Kapitel 5 exemplifierar hur Sveriges politiska partier lanserades med hjälp av bilder under riksdags- och kommunalvalskampanjer. De under kriget politiskt dominanta Socialdemokraternas visuella ideologisering analyseras ingående utifrån tre valfilmer. Från att under krigets inledande skede försiktigt balanserat den politiska retorikens mediala utsagor i hopp om att undvika förändringar i samförståndets jämvikt avslöjar valfilmerna hur tilltal och ton efterhand skärptes i den partipolitiska propagandan. Slående är också hur olik de politiska företrädarna agerade framför kameran, vilket bland annat innebar att vissa ministrar iscensattes för att ge sken av förtrolig folklighet och privat gemytlighet medan andras framträdanden myndigt personifierade seriöst statsmannaskap. Genom att betrakta denna utstuderat politiska lansering som ett slags politisk varumärkning med ideologiska förtecken genomför kapitlet även jämförelser med hur den kommersiella reklambranschen diskuterat marknadsföringens grundläggande principer.<sup>41</sup>

Kapitel 6 studerar visuell lansering av Sveriges kulturarv och historia. Med utgångspunkt i ett enstaka men synnerligen representativt filmexempel på krigsårens nationella kulturarvsretorik, kortfilmen *Hur vår historia räddas*, synliggörs hur sofistikerat nationens förflutna lanserades till det alltmer moderniserade svenska samhället. Beledsagad av två medialt välinsatta och vid tiden ganska välkända herrar leddes biografpubliken längs en

nationell odyssé kantad av mytomspunna platser som både symboliserade och legitimerade Sveriges anrika kulturminnen. Med jämna mellanrum gör dock filmen även uppehåll i diametralt motsatta motivsfärer som framhåller det moderna Sveriges absolut senaste ingenjör- och forskningsfront, bland annat vid det tekniskt välutrustade Riksantikvarieämbetet. Filmen spelades in i slutet av kriget på uppdrag av SIS, vilket är en omständighet som problematiserar skälen såväl till filmens tillblivelse som till dess budskap. Uppmaningen som framförs är att alla svenskar måste börja tänka framåt och hjälpa till att rädda det ovärderliga svenska kulturarvet för framtiden. Kapitlet visar dessutom att Sverige i krigets slutskede vände omvärlden ryggen för att istället rikta mer uppmärksamhet mot nationens eget centrum.<sup>42</sup>

I kapitel 7 studeras staden Lund, bland annat med fokus på dess mottagande och skildring av nyanlända flyktingar. De sätt på vilka ortens invånare förhöll sig till sin samtid vid offentliga evenemang i stadsrummet likt fredsfirande med judiska flyktingar i stadens mitt i maj 1945 studeras utifrån en lokal amatörfilm och tidens press. Två journalfilmsklipp med fundamentalt olika produktionskontexter, den ena svensk och den andra nazistisk, studeras också. Det är särskilt de sätt på vilka staden Lunds invånare agerade i det offentliga som behandlas och resultatet visar förekomsten av vad man skulle kunna definiera som ett slags celebratoriskt förhållnings-sätt till händelser, individer, stadsrum och medier. Genom att koncentrera analysen till platsens betydelse för urbana manifestationer och lokal självbild ifrågasätts huruvida en stad som krigsårens Lund ska betraktas som kommunikativt öppen eller stängd.<sup>43</sup>

Kapitel 8 studerar några av andra världskrigets svensk-tyska filmrelationer, där den svenska filmbranschens två viktigaste språkrör, tidskrifterna *Biografägaren* och *Biografbladet*, utgör huvudkällorna tillsammans med den nazistiska journalfilmen *Ufa-journalen*. Under tre och ett halvt år, från november 1941 till maj 1945, visades varje vecka en ny version av denna tyska filmjournal på svenska biografier. Det unika är att den visades med svenskt tal och svenska inslag. Likt övriga kapitel visar även denna undersökning hur komplext men samtidigt synnerligen pragmatiskt bildbruket i krigsårens neutrala Sverige var – inte minst hur snabbt den svenska filmbranschen reagerade på slagfältens ständiga förändringar. Bolaget Svenska Ufafilm AB:s centrala position i krigsårens bilaterala filmsamarbete mellan Sverige och Tyskland analyseras också. Det intrikata samarbetet mellan den kommersiella filmindustrins svenska representanter och den statliga filmkontrollen och filmcensuren vid SIS och Statens Biografbyrå blottläggs dessutom i relation till den nazistiska propagandaapparatens omfattande verksamhet på svensk mark.<sup>43</sup>

Boken avrundas med en kort slutdiskussion i kapitel 9 som sätter in fallstudierna i ett större och mer teoretiskt sammanhang. I synnerhet kopplas diskursiva egenskaper hos krigsårens visuella kultur till bokens analyser och resultat. I detta slutavsnitt preciseras även svaret på bokens mest centrala frågeställning: Vem var det som fostrade respektive fostrades visuellt i Sverige under andra världskriget?

## Noter

- 1 Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber Läromedel, 1979) och Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, (Stockholm: Sundt Offset, 1976). Se även Kate Betz, Jonas Broström och Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget* (Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, 1982); Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder* (Stockholm: Arkiv förlag, 1995); samt Pertti Ulander, *Det stora filmkriget. Joseph Goebbels' kamp mot Hollywood som inslag i nazismens raspolitik* (Södertälje: Almqvist & Wiksell International, 1999). I en bilaga till en opublicerad forskningsöversikt om projektet "Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen" återfinns en förteckning över relevant litteratur. Av de inalles 923 verken som listas på 31 sidor handlar knappt en handfull om krigsårens film i Sverige. Se Sten F. Vedi, "Litteraturlista angående Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen", bilaga till *Forskningsprogrammet "Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen". En forskningsöversikt*, Stockholm, 2000/2001.
- 2 Se Solveig Jülich, Patrik Lundell och Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- 3 Om visuell kultur se exempelvis Chris Jenks (red.), *Visual Culture* (London: Routledge, 1995); John Walker och Sarah Chaplin, *Visual Culture. An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1997); Jessica Evans och Stuart Hall (red.), *Visual Culture. The Reader* (London: Sage Publications Ltd, 1999); Margaret Mead, *The Study of Visual Culture* (New York: Berghahn Books, 2004); Matthew Rampley (red.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004); Vanessa R. Schwarz och Jeannene M. Przyblyski, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (London: Routledge, 2004); samt Margarita Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn* (Cambridge Mass: MIT Press, 2005).
- 4 I juni 1944 upphörde SIS som ämbetsverk för att ombildas till en nämnd och den 30 juni 1945 upphörde verksamheten helt vid räkenskapsårets slut. Om förvandlingen av SIS från ämbetsverk till nämnd, se Proposition 1944:285, protokollförd i Riksdagens Första Kammare 1944-25, s. 20-22 och i dess Andra Kammare 1944-25, s. 25-29 samt Hanna Kjellgren, *Staten som informatör eller propagandist? Om statsbyråns betydelse för svensk informationspolitik* (Göteborg: Statsvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2002), s. 127.
- 5 Riksarkivet (RA), Statens Informationsstyrelse, vol 109, bilaga 5a "Film- och bildverksamheten", s. 1, odaterad.
- 6 Styrelsen var vidare uppdelad i Allmänna avdelningen ledd av SIS vice ordförande expeditionschefen A.C.T. Romberg samt Upplysningsavdelningen, för vilken redaktör B. Greitz ansvarade. Det nya ämbetsverkets organisation diskuterades även i branschpressen, se signaturen A. B-h., "Statsmakterna visa nyvaknat filmintresse. Informationsstyrelsen utger filmkatalog", *Biografbladet*, vol 21, nr 7-8, 1940, s. 2, 12.
- 7 *Ibid.*, s. 193.
- 8 *Ibid.*, s. 153.
- 9 RA, SIS, vol 109, bilaga 5a, s. 1, odaterad.

- 10 Se, RA, SIS, vol 110, bilaga 5, "Allmänna avdelningens verksamhet", s. 2f, odaterad samt osignerad, "Ny filmcensor", *Biografägaren*, vol 17, nr 13–14, 1942, s. 3.
- 11 SFS 1940–60:§1, här hämtat från Kjellgren, s. 150.
- 12 RA, SIS, vol 107, s. 2, 28 februari 1940.
- 13 Osignerad, "Informationsstyrelsens verksamhet. De krisupplysande kortfilmerna", *Biografbladet*, vol 19, nr 2, 1941, s. 4.
- 14 Kjellgren, s. 156.
- 15 *Sweden. A Wartime Survey* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1942), s. 43. Att utrikesdepartementets pressbyrå var en instans som före SIS bildande diskuterades som möjlig plats för rikets informationskontroll och att den alltid var representerad i SIS visar hur viktig denna institution var även efter SIS bildande.
- 16 Ledare, "Vid säsongens slut", *Biografbladet*, vol 22, nr 5–6, 1941, s. 1.
- 17 Ledare, "Den nationella rörelsen och filmen", *Biografbladet*, vol 22, nr 9, 1941, s. 1.
- 18 Se exempelvis Kevin Robins, "Tradition and Translation. National Culture in Its Global Context", i David Boswell och Jessica Evans (red.), *Representing the Nation – A Reader. Histories, Heritage and Museums* (London och New York: Routledge, 2004 [1999]).
- 19 C. J. Björklund, *Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets förlag, 1945), s. 345f.
- 20 Osignerad, "Hur skall vi se på de utländska krigspropagandafilmerna?", RA, SIS, vol. 107, s. 2, odaterad.
- 21 *Ibid.*, s. 4.
- 22 *Ibid.*, s. 5.
- 23 Detta bör man naturligtvis ha i åtanke vid läsningen av denna bok. Det är ju endast en liten bråkdel av krigsårens ofantliga utbud av svenska bilder som här avhandlas. Men resultatet är likväl representativt och säger åtskilligt om både period och bildbruk, i synnerhet med tanke på att de bilder jag valt att analysera antingen hade nationell spridning eller blev uppmärksammade i regionala och lokala sammanhang.
- 24 Det faktum att de avslutande rättighetstvisterna kring En svensk tiger utspelade sig så sent som 1997–2007 visar, i sin tur, att denna ikon fortfarande är en av de starkaste symbolerna för krigsårens Sverige.
- 25 *Sweden. A Wartime Survey*, 1942, s. 43.
- 26 Tom Björklund och Yngve Hedvall, *Hur man gör reklam. En handledning för affärsmannen* (Stockholm: Natur och Kultur, 1931), s. 52.
- 27 Jan-Gunnar Lindström, "Statlig filminformation under kriget", *Filmboken. Svenska Filmsamfundets årsbok* (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1944), s. 115.
- 28 Osignerad, "'March of Time!' kommer ut med Sverigenummer", *Biografägaren*, vol 18, nr 13–14, 1943, s. 4.
- 29 Signaturen *Filmman.*, "Öka filmpropagandan!", *Biografbladet*, vol 21, nr 10, 1940, s. 2.
- 30 Kjellgren, s. 131.
- 31 Osignerad, "Filmen och familjen. Befolkningskommissionen har ordet", *Biografbladet*, vol 20, nr 2, 1939, s. 8.
- 32 *Ibid.*
- 33 Einar Förberg, *Att sälja med film* (Stockholm: Förlags AB Affärsökonomi, 1946).
- 34 Monika Flacke (red.), *Mythen der Nationen, 1945 – Arena der Erinnerungen* (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004).
- 35 Utställningen pågick 2 oktober 2004 – 27 februari 2005.
- 36 Max Liljefors och Ulf Zander, "Der Zweite Weltkrieg und die schwedische Utopie",

- i Flacke (red.), 2004, band 2. Artikeln finns även i en utförligare svensk version, ”Det neutrala landet Ingenstans. Bilder av andra världskriget och den svenska utopin”, *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*, vol 69, nr 2, 2003.
- 37 Här refererar jag till den ursprungliga och dubbeltydiga betydelsen av ordet utopi som en god men samtidigt icke-existerande plats, vilket också är utgångspunkten för texten om Sverige i Berlinutställningens katalog.
- 38 Texten tillkom inom ramen för ett digitaliseringsprojekt dåvarande SLBA genomförde av film- och bildmaterialiet hos Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB). År 2007 utmynnande resultatet i en antologi som samredigerades med forskningschefen vid SLBA/KB, Pelle Snickars, och i vilken sex ytterligare kolleger från film- eller historievetenskaperna ingick. Se Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
- 39 Bakgrunden till denna text var en interdisciplinär panel om medierna och monarkin i Sverige vid konferensen Inter: A European Cultural Studies Conference, som 2007 anordnades av ACSIS (Advance Cultural Studies Institute of Sweden) vid Linköpings universitet Campus Norrköping. Tillsammans med en av paneldeltagarna, Patrik Lundell, samredigerade jag två år senare en antologi på detta tema. Se Mats Jönsson och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg: Nordicom, 2009).
- 40 Denna text skrevs ursprungligen inom ramen för det av Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond finansierade forskningsprojektet Filmen och den svenska välfärdsstaten som genomfördes vid Lunds universitet. Ett av projektets resultat var en interdisciplinär antologi i vilken 23 forskare från sju ämnen ingick och som jag samredigerade med projektledaren Erik Hedling. Se Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- 41 Denna text är den senast tillkomna och har därför inte publicerats tidigare. Textens tillblivelse förklaras med att jag perioden 2009–2010 genomförde ett forskningsprojekt om svensk reklam i press och film finansierat av Ridderstads stiftelse för historisk grafisk forskning samt att mycket socialdemokratiskt valfilmsmaterial från ett tidigare antologiprojekt kring ARAB:s filmbestånd var tillgängligt och utforskat.
- 42 Detta kapitel kompilar två originalmanus, varav huvuddelen ursprungligen skrevs som en artikel i en akademisk årsbok och resterande avsnitt kommer från ett egenförfattat kapitel i en bok om filmer i SFI:s Grängesbergarkiv som samskrevs med filmvetaren Cecilia Mörner. Se Mats Jönsson, ”En gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”, *Årsbok 2009* (Lund: Vetenskaps societeten i Lund, 2009) samt Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm och Grängesberg: Svenska Filminstitutet, 2006).
- 43 Denna text skrevs också inom ramen för projektet Filmen och den svenska välfärdsstaten och publicerades ursprungligen som ett kapitel i en engelskspråkig antologi jag samredigerade med två Lundakolleger inom filmvetenskapen, Erik Hedling och Olof Hedling, och som utgavs inom ramen för KB:s skriftserie Mediehistoriskt arkiv. Se Erik Hedling, Olof Hedling och Mats Jönsson (red.), *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media* (Stockholm: Kungl. Biblioteket, 2010).
- 44 Denna text baseras på forskning jag de senaste åren genomfört i Berlin och Stockholm. Merparten av materialet som nu presenteras publicerades 2010 som en engelskspråkig artikel i ett temanummer av en historisk tidskrift om film och historia som samredigerades med Erik Hedling. Se Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*, vol 76, nr 2, 2010.





## 2. Den kungliga skölden

Den så kallade Finlandskrisen nådde sin svenska höjdpunkt i mitten av februari 1940.<sup>1</sup> Sakfrågan rörde hjälpen till grannlandet under det pågående Vinterkriget mot Sovjetunionen, främst huruvida Sverige borde engagera sig militärt. Den del av opinionen som pläderade för aktivt militärt bistånd hade förespråkare inom alla politiska falanger, men dessa så kallade interventionister hade svårt att få ut sina budskap till allmänheten eftersom rekryteringsannonser inledningsvis var förbjudna.<sup>2</sup> Det svenska utrikesdepartementets kabinettssekreterare Erik Boheman framställde till och med hot om repressalier såvida annonseringen fortsatte.<sup>3</sup> Krisens kulmen närmades tisdagen den 13 februari, då den svenska samlingsregeringens socialdemokratiska statsminister Per Albin Hansson informerade Finlands utrikesminister Väinö Tanner om att Sverige avvisade grannlandets begäran om svenska trupper utöver de frivilliga.<sup>4</sup> På fredagen samma vecka försämrades det känsliga politiska läget ytterligare av att Hanssons negativa svar, som endast några få insatta personer dittills hade känt till, offentliggjordes genom en medveten indiskretion av pro-nazistiska *Folkets Dagblad*.<sup>5</sup> Som medial motåtgärd sände regeringen samma dag ut en kommuniké i radio till försvar för sitt agerande.<sup>6</sup> Ledarspalterna dagen därpå var emellertid mycket negativa och kommunikén beskrevs som både ”ordknapp” och ”otydlig”.<sup>7</sup> Inte oväntat var kritiken som beskast i högertidningarna, *Nya Dagligt Allehanda* ansåg exempelvis att Hanssons kommuniké var ”kallsinnig och likgiltig” medan *Östergötlands Dagblad* beskrev den som ett ”kallt och brutalt nej”.<sup>8</sup>

Strategin att via det nationellt täckande massmediet radio snabbt försöka blidka den svenska opinionen fick följaktligen motsatt effekt och en djup missstämning infann sig runtom i landet med den partipolitiskt oberoende föreningen Nordens Frihet som mest högljudda kritiker. Under helgen den 17 och 18 februari anordnade denna inflytelserika förening ett protestmöte mot samlingsregeringens Finlandspolitik med 700 deltagande från hela

landet. Mötet hölls i Stockholms konserthus och dagen efter beskrev folkpartiledaren och kommunikationsministern, Gustaf Andersson i Rasjön, stämningen i Stockholm som "nästan kuslig".<sup>9</sup> Tidningarnas retorik gjorde på honom "ett ytterst hotfullt och beklämmande intryck."<sup>10</sup> Inte nog med att "aktivismen fått en kraftig stöt framåt", Rasjön menade dessutom att "oron spred sig till riksdagen".<sup>11</sup>

Det skulle emellertid snabbt visa sig att detta konserthusmöte utgjorde interventionisternas mediala och politiska höjdpunkt. Redan dagen efter inträffade någonting som i ett slag omintetgjorde deras förhoppningar om militär hjälp till Finland, någonting som än idag framstår som en av de mest uppmärksammade inhemska statshandlingarna under andra världskriget och som då det begavs sig bland annat uppmärksammades som en stor nyhet i en samtida SF-journal.<sup>12</sup> Måndagen den 19 februari 1940 gjorde nämligen Sveriges konung, Gustaf V, ett offentligt uttalande om Finlandsfrågan som infördes i statsrådsprotokollet. I positiva ordalag prisade kungen grannlandets hjältemodiga kamp samtidigt som han uttryckligen markerade att Finland "tyvärr ej borde räkna på militär intervention från Sveriges sida".<sup>13</sup> Den ovanliga statsrådsdiktamen var dominerande nyhet i påföljande dags medier och återgavs i sin helhet i bland annat *Svenska Dagbladet* och *Dagens Nyheter*.<sup>14</sup>

Inom vissa kretsar, som Nordens Frihet, uppfattades monarkens officiella ställningstagande som starkt kontroversiellt, inte minst för att det påtagligt stärkte den linje som Hanssons socialdemokratiskt dominerade ministär drev i frågan. Majoriteten av samtidens kommentatorer ansåg dock att regentens replik inte bara var tydligare utan även mer positivt utformad än samlingsregeringens.<sup>15</sup> *Dagens Nyheter* prisade exempelvis talet med "glädje och beundran" medan *Svenska Dagbladet* såg kungens uttalande "som ett uttryck för hans mening, att statsminister Hanssons korthuggna kommuniké på fredagen med sitt övervägande negativa besked var i starkt behov av positiv komplettering".<sup>16</sup> Konservativa *Sydsvenska Dagbladet* menade för sin del att kungen "äger främst i utrikespolitiska ting en insikt och en erfarenhet som ingen annan i vårt land".<sup>17</sup> Liberala *Upsala Nya Tidning* beskrev förvisso uttalandet som "konungens märkliga diktamen", men konstaterade samtidigt att "[a]lla rykten om att konungen skulle vara av annan mening än regeringen kunna också lägga sig till ro".<sup>18</sup> Sålunda hade kungens orden en omedelbart enande och lugnande effekt som både var efterlängtd och betydelsefull.<sup>19</sup> Statsminister Hansson, som ursprungligen varit tveksam till monarkens inblandning, insåg snabbt sin felbedömning och skrev i sin privata dagbok: "Uppvaktade kungen och tackade honom för hans diktamen."<sup>20</sup>

Gustaf V:s politiska markering fick emellertid även långtgående konsekvenser. Hans öppna solidaritet med den socialdemokratiska statsministern knöt de två landsfäderna närmare till varandra än tidigare – inte enbart på ett reellt och realpolitiskt plan, som i fallet med statsrådsdikamen, utan i minst lika hög grad på ett symboliskt och massmedialt plan. Föga förvånande kom dessa båda nationella ikoner att dominera krigsårens svenska bilder.<sup>21</sup> En realpolitisk följd av deras symboliska symbios var att möjligheterna att kritisera samlingsregeringen minskades ytterligare eftersom kritik av statsministern nu indirekt kunde uppfattas som kritik av konungen – ett sakernas tillstånd som bland andra riksantikvarien och ledaren för Nordens Frihet tillika styrelseordföranden i Nordiska museet och Skansen, Sigurd Curman, snabbt erfor. I ett brev skrivet kort efter monarkens diktamen konstaterade den opinionsmässigt inflytelserike Curman att kungen nu hade ”ställt sig personligen som en sköld framför P. A. Hansson”.<sup>22</sup>

Curmans ordval är intressant ur många aspekter. För det första ligger det i linje med tidens journalistiska diskurs, som ofta tillgrepp en skyddande och döljande metaforik. Den visuella verksamhet som studeras i denna bok inbegriper med andra ord även flertalet exempel på hur det skrivna språkets bildliga uttryck ingick som centrala delar i dåtidens fostran av nationen. När *Dagens Nyheter* exempelvis ville beskriva striderna i Finland i januari 1940 konstaterades att det var med ”en fläckfri vapensköld som broderfolket upptog sin försvarskamp”.<sup>23</sup> Resonemanget gick ut på att den finska sköldens heroiska anor från det förflutna fortfarande skyddade nationen, det vill säga inte helt olikt hur den svenske monarkens traditionsrika historia, enligt Curman, skyddade Hansson. Dryga två veckor senare, när Finlandskrisen enligt kommunikationsminister Rasjön även hade börjat oro riksdagens ledamöter, anlätade *Dagens Nyheter* ett besläktad ordval när man betonade behovet av att ”tränga bakom den slöja av rykten, påståenden och kombinationer som omger Finlandskrisen”.<sup>24</sup> I ett tal till den socialdemokratiska riksdagsgruppen, hållet samma dag som kungens statsrådsdikamen, kritiserade den forne tidningsmannen Per Albin Hansson samtidens journalistiska jargong och beskrev motivet bakom ”vissa partitidningars” uttalanden som ”mycket dunkelt”.<sup>25</sup>

Finlands stigande missnöje med den svenska pressens och politikens döljande språkbruk kom också upp på agendan. Dagen före kungens diktamen kritiserade exempelvis finska *Vasabladet* kollegan *Dagens Nyheter* för att ”spänna upp paraplyet över regeringen Hansson”.<sup>26</sup> I detta fall ansågs det alltså vara medierna, inte kungen, som fungerade som sköld framför Hansson. Att just *Dagens Nyheter* utsattes för den finska kritiken kan förklaras med att den svenska tidningen under kriget genomgående valde

att inte koppla inhemska händelser till politiska konflikter i eller utanför landet. Ett omtalat exempel rörde en beryktad bandylandskamp mellan Sverige och Finland mitt under Finlandskrisen. Den genomfördes som ett led i en pågående riksinsamling till grannlandet och många svenska tidningars sportsidor publicerade därför starkt politiserade synpunkter om matchen. I synnerhet kritiserades kommunistiska *Ny Dag*, som hade visat dubiösa prov på sin sovjetiska lojalitet genom att benämna de finska spelarna "Mannerheimarna". Föga förvånande avhöll sig däremot alla *Dagens Nyheters* sportreportage före och efter matchen från politiska anspelningar. På ledarsidan hade till och med betonats att idrott och politik alltid måste hållas åtskilda.<sup>27</sup> Eftersom snarlik försiktighet även präglade andra delar av tidningen beskrevs den under krigsåren ofta av både inhemska och utländska observatörer som ett regeringsorgan.<sup>28</sup> Att tidningens bildjournalistik också följde denna starkt kritiserade linje framstår därför som fullt logiskt.

Curmans kommentar om de berömda kungensordens skyddande funktion av Hansson ligger emellertid inte enbart i linje med tidens allmänna journalistiska praxis, utan stämmer även väl överens med socialdemokratins och statsministerns egna tolkningar av händelsen och dess följder. Socialdemokratiska *Ny Tid* menade exempelvis att kungens statsrådsdiktamen innebar att Gustaf V också ställde sig "bakom, eller rättare sagt framför, den överväldigande opinionen i vårt land".<sup>29</sup> Tre dagar tidigare, alltså dagen före kungens uttalande, skrev statsministern följande i sin dagbok: "Günther kom hem och meddelade att kungen önskade göra en diktamen om Finlandspolitiken. Jag invände att detta lätt kunde tolkas som att regeringen sköt kungen framför sig."<sup>30</sup> Hanssons förståelse av situationen tangerade alltså Curmans sköld men gjorde (naturligtvis) regeringen till den aktiva parten.<sup>31</sup> Delar av 1940 års svenska presskår delade dock inte Hanssons tolkning, tvärtom prisades regentens aktiva roll: "Det karaktäristiska för dagens situation är däremot att monarken ger sitt moraliska stöd och sin auktoritet åt regeringspolitiken."<sup>32</sup> I denna version var det alltså kungen som gav sitt stöd och sin auktoritet åt politiken – inte Hanssons regering som sköt regenten framför sig.<sup>33</sup> En annan inflytelserik samtidsuttolkare på medicarenan valde att följa tidens gyllene medelväg genom att låta båda landsfädrar agera fullt ut. Bakgrunden var att liberala *Stockholms-Tidningen* nekat en opinionsmakare inom Nordens Frihet, Sven Rinman, att publicera sin kritiska insändare mot samlingsregeringens Finlandspolitik. Efter att ha fastslagit att kungens diktamen redan lett till att interventionisterna talade för döva öron, avslutade tidningsredaktionen sitt avvisande svar med en synnerligen tidstypisk men föga logisk deduktion: "det blåögda svenska folket säger nu blott 'Kungen har talat – alltså hade Per Albin rätt'"<sup>34</sup>

Min poäng i detta kapitel är emellertid att Gustaf V inte enbart hade talat. Det var inte endast kungsord som över en natt förbytte interventionisternas framgång till nederlag.<sup>35</sup> Snarare vill jag hävda att ”den kungliga sköldens” visuella symbolik i medierna spelade en minst lika stor roll. För att leda denna tes i bevis måste dock dåtidens bilder och bildbruk sättas in i större mediala och politiska sammanhang.

## Nytta och nöje

Krigsårens svenska bilder kombinerade ofta allvarliga anspelningar på förestående krigshot med lättsamma erbjudanden om tillfällig verklighetsflykt. Denna mix av nytta och nöje illustreras väl med några bilder från 1940 som publicerades under Finlandskrisens mest turbulenta dagar. Det första exemplet tillhör den mer allvarliga kategorin och utgörs av en rekryteringsannons som Frivilligbyrån lät publicera i *Dagens Nyheter* fredagen den 16 februari, det vill säga samma dag som den svenska samlingsregeringens nekande svar till Finland offentliggjordes i pressen.<sup>36</sup>



**Finlands sak är Din**  
**kom med i Frivilligkåren!**

Uppgifter om löne-, ersättnings-, livränte- och familjepensionsförmåner lämnas av Frivilligbyrån. F. n. önskas vapenövade, särskilt kg- och gevärsskyttar samt granatkastarutbildade, dessutom lv.-manskap (även landstörmsmän). Skidlöpningskunniga signalister (tråd- och radio-) behövas också. Vidare önskas särskilt kunniga radiotekniker och radiomontörer. Begär upplysningar.

*Anmäl dig omgående till*

## **FRIVILLIGBYRÅN**

DROTTNINGGATAN 10, 1 trappa.

Telefon 23 51 35 (råttel). Öppen alla dagar kl. 9–20.  
Bilagor till Frivilligkåren mottagas med största tacksamhet å byrån Kungsgatan 8 och å samtliga frivilligbyråer eller genom insättning å Finlands-kommitténs konto i Svenska Handelsbanken eller postgirokonto nr 2174.

Samhörigheten mellan männen på bilden signalerar ett slags inre gemensam styrka som var välbehövlig – och enligt annonsen nödvändig – när kriget slutligen hade nått grannlandet i öst och därmed tangerade svenskt territorium. Båda männen är förvisso vända framåt, men ingendera adresserar läsaren med blicken. Den presumtive svenske kårmedlemmen som såg denna bild befann sig härigenom delvis utanför motivets starka gemenskap.

Budskapet var att såvida han gick med i kåren skulle han plötsligt ingå i en unik krets som, i och med att den byggde på frivillighet, stod högt i kurs såväl etiskt som moraliskt. Följaktligen var detta en annons som hos svenska män dels efterfrågade ett värderationellt och kollektivt handlande, dels förlitade sig till den enskilde individens ”korrekta” val.<sup>37</sup> I enlighet med bildens överskrift var ju Finlands sak inte längre enbart vår, som svenska politiker broderligt uttryckte sig vid denna tid.<sup>38</sup> Nej, nu var den även – och kanske främst – Din. Text som beledsagar bild – oavsett om det som i detta fall är en enstaka bild i en tidning eller om det exempelvis gäller rörliga bilder på biografen – är med andra ord avgörande för hur gemene man tolkar innehållet, vilket naturligtvis upphovsmakare är väl medvetna om.

Att annonsen för Frivilligkåren var politiskt färgat framgår om man studerar dess ursprung. Som redan påpekats stod Frivilligbyrå som finansiär. Denna byrå ingick i den svenska frivilligkårens stora civila organ, Finlandskommittén, men hade starkast kopplingar till kårens propagandaorgan, tidigare nämnda Nordens Frihet.<sup>39</sup> Allteftersom blev denna propaganda så framgångsrik på svensk mark att statsminister Hansson betecknade kåren som det allvarligaste inrikespolitiska hotet i Finlandsfrågan.<sup>40</sup> Hans oro gällde i huvudsak Frivilligbyråns allt skickligare rekryteringsaktioner, likt den ovan, som han befärade skulle försvaga Sveriges samlade försvarsresurser.<sup>41</sup> Vid ett av den socialdemokratiska partistyrelsens interna möten konstaterade Hansson att det överhuvudtaget föreföll olämpligt att rörelsens tidningar ”skaffade speciella korrespondenser om de svenska frivilligas insatser”. På samma möte avrådde även socialminister Gustav Möller arbetarrörelsens organisationer från att delta i den pågående ”frivilligagitationen”.<sup>42</sup>

Frivilligbyråns propagandaframgångar kan bland annat förklaras med att man med visuell precision riktade sig till svenskar med specialkompetens, det vill säga till dem som kunde ge det underbemannade Finland strategiska fördelar i kriget mot Sovjet. I nämnda annons efterfrågades exempelvis folk med medietekniskt kunnande såsom tråd- och radiosignalister, radiotekniker samt radiomontörer. Denna och andra lyckade rekryteringsstrategier innebar att spänningen mellan Frivilligbyrå samt samlingsregering och socialdemokrati efterhand blev så intensiv att hela Finlandskommittén omorganiserades på statens initiativ i mitten av februari 1940 – med andra ord mitt under pågående Finlandskris och dessutom precis när denna annons publicerades. Resultatet blev att ”för socialdemokratin ’mer’ pålitliga personer” ersatte tidigare ledning.<sup>43</sup> Föga förvånande stärktes samlingsregeringens – och socialdemokratins – kontroll över opinionen genom denna form av aktiva ingripanden i tidens visuella mediebruk. Den svenska samlingsregeringens uttalanden och åtgärder utgör en ytterligare indikation på att man

inom Sveriges ledande politiska skikt var väl medvetna om bildmediernas påverkande potential och att man därför försökte stävja all form av visuell fostran som inte var statligt sanktionerad eller initierad.

Det kanske viktigaste ledet i politikens stärkta kontroll över Sveriges medier föregick dock Finlandskrisens kulmen med några veckor men genomfördes fortfarande under finska Vinterkriget. Som nämndes i denna boks inledningskapitel inrättades Statens informationsstyrelse (SIS) i slutet av januari 1940 och man kontrollerade naturligtvis även Frivilligbyråns reklamannonser.<sup>44</sup> Genom SIS bildande blev övervakningen av den svenska visuella kulturen inte enbart förstärkt utan dessutom påtagligt institutionaliserad – man kan alltså här tala om ett ovanligt tydligt exempel på statlig svensk styrningsrationalitet (*governmentality*) med närmast maktfullkomliga ambitioner.<sup>45</sup> John Tagg har beskrivit den moderna västerländska välfärdsstatens kontrollerande bildstrategier på följande, för krigsårens svenska förhållanden mycket relevanta sätt:

This was a regime of surveillance and social discipline but also of social welfare. It was a regime within which the State sought to colonize sociality and thus to produce a society.<sup>46</sup>

Att visuellt retoriskt skickliga aktörer som Finlandsbyrån efterhand inte bekymrade Hanssons ministär ska inte uteslutande attribueras handgriplig maktutövning i form av omorganisation eller statlig censur, byrån hade ju i mångt och mycket redan ”tillintetgjorts genom kungens diktamen den 19 februari”.<sup>47</sup> Sigurd Curman hade alltså en klar poäng med sin anmärkning: både bildligt och bokstavligt hade kungen ställt sig som en sköld framför regeringen Hansson. 1940 års svenska bilder var dock inte enbart av allvarlig karaktär. Samma dag som Frivilligbyråns rekryteringsannonser publicerades i *Dagens Nyheter* gjorde denna och andra tidningars nöjessidor även reklam för premiären på Schamyl Baumans nya spelfilm

18 DAGENS NYHETER Fredagen den 16 Februari 1940 A

*Hjältar i gult och blått* med två av tidens främsta komiker, Elof Ahrle och Thor Modéen, i huvudrollerna.<sup>48</sup> Publiken skulle naturligtvis inte uppleva denna komedi med viss samtidsanknytning som någonting moraliskt och etiskt högstående likt Frivilligbyråns solidariska hjälp till Finland. Nu var dragplåstret istället något som svenskarna enkelt och bekymmersfritt inbjöds att ge sig hän och fly till, även om denna film också spelade på tidens patriotiska stämning. På samma nöjessidor annonserades även premiären av Per Lindbergs kärleksmelodram *Stål*, ”en storfilm om storverk och stålviljor, en berättelse om äventyrsdåd på fredligt fält”.<sup>49</sup>

Tillfällig verklighetsflykt med hjälp av ”oskyldig” militärfars eller romantiskt ”äventyrsdåd på fredligt fält” utgjorde denna dags två främsta bioattraktioner.<sup>50</sup> Spelfilmernas klassiska berättelsekronologi med en början, en mitt och ett slut efterfrågades helt enkelt av många, där det sistnämnda slutet var något man hade svårt att urskilja på 1940 års turbulenta och allt annat än fredliga fält. I filmens värld kunde man för en kort stund njuta av förutsägbara historier som knöts ihop och löstes. Dessa nöjesproduktioner påverkade naturligtvis tycke, smak och opinion i minst lika hög grad som tidens mer allvarliga utspel. Dessutom var det ju så att bägge kategorierna hela tiden behövdes under kriget. Den ena lanserade välbehövlig flykt bort från vardagens tunga allvar, den andra påminde om det ökade behovet av medborgerlig beredskap. Båda dessa spelfilmer var välförpackade men av den statliga filmcensuren och SIS på förhand granskade uttryck för en populärkultur som utgjorde en precis lika viktig form av visuell fostran som samtidens övriga bilder. Det fanns dock även andra mediala plattformar med stort publikt genomslag.

## Kunglig närvaro

Utställningen Folk och Försvar öppnade sina dörrar i oktober månad 1940 på Historiska museet i Stockholm och utvecklades till en av årets viktigaste arenor för lansering av bilder i fosterlandets tjänst. Under sina tre första dagar sågs den av 41 000 besökare och när den stängde hade runt 260 000 personer bevistat lokalerna. Ett stort fotokollage utgjorde ett av de mest uppmärksammade inslagen. Det bestod av arton identiska porträtt iklädda militärens olika vapenslag och grader under namnet 58 Karlsson. Eftersom försvarsmaktens olika grenar i kollaget kombinerades i en och samma bild, visade Sverige här upp ett enhetligt – eller snarare identiskt – ansikte utåt. Återigen var det alltså den yttre bilden av svensk enighet som manifesterades visuellt. I motsats till annonsen för Frivilligbyrån från februari samma år var det inte längre en inre gemenskap inom en unik och frivillig kår som



## “Folk och försvar“ öppnat av konungen. Glansfullt uppbåd av folk och försvar.

58 Karlsson åtnjuter kungagunst och intresse från regeringshåll.

Utställningen "Folk och försvar" har öppnats av konungen. Det blev en festlighet och en utställning, fullt värdig både det svenska försvaret och den svenska försvarsviljan, en utställning som gick med kungans och försvarsdelt i spetsen mot ett nytt, idealiskt militärsystem och betydande tekniska utvecklingar öppnades. Moderna försvarsmetoder till lands och luft och vatten studerades och beundrades med stort, allvarigt intresse utställningens populäraste person var dock 58 Karlsson — det svenska soldat! Han har föregått till exempel mellan bevakning, kungens och statsminister. Under en kungens och prins Carl Vilhelms utställning. Ett stort utställnings situationer till sista. Vidare i artikel på sid. 5.



utgjorde attraktionen, utan en utåtriktad bild av den allmänna värnplikens patriotiska gemensamhet som inkluderade alla. Föga förvånande förvandlades denne fiktive och utopiske 58 Karlsson snabbt till rikssymbol för den svenska beredskapsviljan. Här ovan fungerar en av de arton Karlssons som patriotisk fond till landets statsminister och kung vid utställningens invigningsceremoni. Artikeln betonade dock att 58 Karlsson var "utställningens populäraste person".

De första rapporterna från utställningen Folk och Försvar publicerades före det högtidliga öppnandet, som i sin tur bevakades av alla dåtida nyhetsmedier. Till traditionstygda och prestigefyllda invigningsceremonier likt denna inkallas ofta kungligheter och andra höga dignitärer som garant för begivenhetens betydelse, här som officiella bevis på nationell signifikans. Information om vem som skulle närvara vid invigningen av Folk och Försvar spreds därför i förväg. En dryg vecka före öppnandet betonade *Dagens Nyheter* att utställningen skulle invigas av "konungen i närvaro av övriga hemmavarande medlemmar av kungahuset".<sup>51</sup> På denna utställning fungerade för övrigt en annan av kungafamiljens filmintresserade medlemmar, greve Folke Bernadotte, som "överregissör".<sup>52</sup> Återigen erhöll såväl objekt som medier legitimitet och status av denna bevakning.

### SVERIGES MODERNA FÖRSVAR PÅ PARAD.



Forsvarsmuseet, i mitten utställningen "Folk och försvar" av greve Folke Bernadotte.

Gustaf V fungerade som invigningstalare vid Folk och Försvar och 1940 års visuella bevakning av familjen Bernadotte dominerades av tämligen konventionella skildringar från diverse officiella sammanhang.<sup>53</sup> Ser man lite närmare på dessa bilder finner man dock tecken på att realpolitiska överväganden även styrde detta skenbart ytliga utbud. Dagen före kungens kontroversiella statsrådsdiktamen under Finlandskrisen (alltså samma dag Nordens Frihet avslutade sitt framgångsrika protestmöte mot samlingsregeringens Finlandspolitik) publicerade *Dagens Nyheter* en artikel som tyder på att politiska strategier devis låg bakom tidningens mediering av kungahuset. Artikeln ifråga rapporterade om kronprinsens, kronprinsessans och deras äldste son, arvprins Gustaf Adolfs närvaro vid öppningen av Armémuseets utställning Sverige–Finland förr och nu.<sup>54</sup> Tas denna bild ur sitt sammanhang kan man lätt få intrycket att den kungliga trion inte stod i skuggan av den vid just detta tillfälle frånvarande kungen. Men faktum är att deras invigning utgjorde en i politiska och mediala sammanhang ytterst marginell arena. Ljuset som föll på dem kom aldrig från tidens viktigaste strålkastare. Artikeln i *Dagens Nyheter* publicerades mitt i tidningen, på samma sida som en dikt av Karl Asplund, en artikel om skolorna i Nacka och en blänkare om en plogbil som sjunkit i Kalmar.

### En nordisk armé i närbild på armémuseums utställning.



Kronprinsen, kronprinsessan och prins Gustaf Adolf på utställningsrond.

Fotot som beledsagar artikeln visar tre kungligheter som intresserat tittar ned i en monter samtidigt som ciceronen till vänster om dem pekar mot någonting däri. Sitt oansenliga format och undanskymda placering till trots,

är detta ett tämligen representativt exempel på 1940 års fotojournalistik om hovet. Kronprinsfamiljen adresserar exempelvis inte någon med blickarna, varken varandra, andra museibesökare, ciceronen eller kameran/tidningsläsaren. Istället var det den välkända trion som utgjorde föremålet för allas, inklusive kamerans och läsarens, intresse. Attraktionsvärdet hos denna typ av bilder ligger i att allmänheten ges möjlighet att se monarkins vanligtvis tämligen distanserade ceremoniella funktion på nära håll i form av en närbild. I såväl politiskt som medialt hänseende kan alltså även denna typ av bild sägas ingå i tidens visuella fostran. Kronprinsfamiljens aura falnar förvisso i jämförelse med Gustaf V:s mediala utstrålning efter den ovanliga statsrådsdiktamen. Men olikheter mellan medieringarna har i dessa fall inte främst med tillfällena att göra. Det skulle till exempel ha varit mycket enkelt för svensk press att sätta ett politiskt fokus på kronprinsfamiljens museibesök. Som utställningsnamnet antyder hade Sverige-Finland förr och nu en påtaglig samtidsrelevans och innehöll bland annat en stor karta på vilken ”ställningen i finska kriget varje dag markeras”.<sup>55</sup> Trots detta faktum var artikeln noga med att aldrig koppla närvarande kungligheter till pågående händelseutveckling i grannlandet. Detta kan säkerligen delvis förklaras med att bilden är hämtad ur *Dagens Nyheter*, vars redaktion som tidigare nämnts ofta kritiserades för att mer eller mindre vara ett regeringsorgan.<sup>56</sup>

Två dagar efter kronprinsfamiljens besök på Armémuseum var förändringen i dagspressens kungliga bevakning påtaglig och vissa tidningar uppvisade närmast rojalistiska tendenser. På förstasidan i *Dagens Nyheter* syns till exempel ett foto på Gustaf V. och det är uppenbart vem som var rikets överbefälhavare.<sup>57</sup> Likt kungens blick i denna porträttbild utgör hans statsrådsdiktamen också ett direkt tilltal. Delar av talet förefaller dessutom vara riktat mer till medborgarna än till politikerna, i synnerhet de avslutande orden: ”Det är därför min innerliga förhoppning att mitt folk även i denna svåra situation ska förstå och gilla mitt handlingsätt.” Här talar regenten både till och med sitt folk, vilket överensstämmer väl med Per Albin Hanssons sätt att adresserade sina landsmän.<sup>58</sup> Tal som denna diktamen exponerar emellertid även ett genuint anslag, varför *Upsala Nya Tidning* beskrev det som ”mycket personligt hållet, delvis gripande i sin uppriktighet” och särskilt framhöll mo-



Landets högste befälhavare — kung Gustaf i generaluniform.

narkens ”mänskliga, vädjande tonfall”.<sup>59</sup> Att de flesta svenska tidningarna placerade majestätet på första sidan dagen efter statsrådsdiktamen skulle kunna ses som en indikation på att ”den kungliga skölden” för en kort stund ånyo var i centrum för såväl mediernas som politikens intresse. Och bildtexten till porträttet i *Dagens Nyheter* betonade mycket riktigt denna hans kortvarigt återvunna roll: ”Landets högste befälhavare – kung Gustaf i generalsuniform.”<sup>60</sup>

Några månader senare verkar det emellertid även som andra delar av kungahuset hade fått tillåtelse att aktivt delta i politikens mediala manifestation av en nationellt sammanhållande anda. Under det berömda och över partigränser genomförda Medborgartåget för Sveriges frihet och oberoende, som ersatte Socialdemokraternas traditionella förstamajtåg i Stockholm 1940 (och senare även 1941), blir detta särskilt tydligt.<sup>61</sup> Tåget framstår som en av de mest prestigefulla men även mest genomslagskraftiga händelserna under året. Det uppskattas att hela 150 000 svenskar samlades på Gärdet denna dag.<sup>62</sup> Som bilden nedan visar gör omfattningen och genomslaget hos denna gigantiska samförståndsmanifestation att den naturligtvis måste räknas till en av de mest centrala delarna i den svenska statens kontroll av allmänhetens agerande i det offentliga rummet. Bilderna av folkhavet på Gärdet, som dagarna efter återgavs i press och journalfilm, fungerade i sin tur på snarligt fostrande vis.



Två av de medborgare som fotograferades längs tågets processionsväg var det svenska kronprinsparet, som befann sig mitt i den stora åskådarskaran vid Karlaplan.<sup>63</sup> Precis som vid Armémuseets utställning i februari var duon fortfarande objektet för många blickar. Dess roll i medierna var dock på-

tagligt annorlunda denna gång. Likt övriga åskådares blickar riktades nämligen även deras mot medborgartåget, det vill säga mot politikens välkända persongalleri. Genom att i massmedier och stadsöffentlighet öppet visa sitt intresse för den paraderande uppvisningen av svenskt politiskt samförstånd på första maj förvandlades även kronprinsparet till symbol för en nationell enighet över klass- och partigränserna.



Den medierade kungliga skölden framför svensk samförståndspolitik hölls med andra ord även uppe av tronarvingarna. Därmed inte sagt att den svenska kungafamiljen var omedveten om sin symboliskt viktiga funktion och makt under krigsåren. Kungen lät sig exempelvis inte passivt iscensättas i vilka sammanhang som helst och tronföljaren var givetvis medveten om att hans närvaro på första maj 1940 skänkte såväl status som legitimitet åt medborgartågets politiska manifestation, samtidigt som de kungliga härigenom även befäste sin egen officiella position. Med andra ord ingick även kungafamiljen som en viktig del i den visuella fostran som präglade krigsårens Sverige.

### Rött och blå-gult

Ett av de viktigaste budskapen det svenska kungahuset förmedlade till medborgarna under andra världskriget var att familjen Bernadotte fortfarande stod som garant för en månghundraårig tradition av fred.<sup>64</sup> Kungamaktens sekellånga anor var synnerligen användbara i samtidens propaganda och traditionens makt har ju alltid varit stor.<sup>65</sup> Ända sedan antikens dagar har kungligheters starka symbolvärde utnyttjats vid rituella tillfällen. Det var

dock först i och med moderna massmediers genombrott som monarkins symbolik fick en bred folklig spridning. Men det var även då som den började styras av partipolitiskt förankrade aktörer. Historikern David Cannadine har i en brittisk kontext studerat detta slags fenomen och hans resultat är delvis giltiga för svenska förhållanden 1940.<sup>66</sup> Exempelvis konstaterar han att det inte var förrän medierna började visa intresse för kröningsceremonin under 1800-talets senare hälft som monarkin förankrades som nationell symbol för tradition och arv. Till saken hör att såväl politik som medier satte den brittiska monarkins visuella funktioner i främsta rummet.<sup>67</sup> Undersåtarnas bild av nationen och dess historia förankrades helt enkelt bättre såvida berättelserna om monarkin var synliga. Bilder ansågs vara avgörande för den kungliga iscensättningens genomslag och bästa platsen för sådan visuell exponering var städernas offentlighet samt massmedierna. Det var där som de nationella identiteterna – de föreställda gemenskaperna – bildades och konsoliderades.<sup>68</sup> Men det var även där som de bäst hölls i schack och kontrollerades.

Med hjälp av dessa och liknande exempel från dåtidens bildjournalistik och ritualer visar Cannadine att den aura av tradition och nationellt arv som officiella kungliga ceremonier senare har erhållit ursprungligen var en politiskt initierad strategi. De politiska institutionerna inte bara tillät utan krävde även att kungamakten skulle exponeras flitigt i medier och offentlighet. Den brittiska tronen, som vid 1800-talets slut hade mist merparten av sin realpolitiska makt, var för dessa syften ett tämligen lättmanövrerat och lättinscenerat verktyg. Flertalet av dessa omständigheter var säkerligen välkända för strategerna bakom andra världskrigets offentliga bilder, varför Cannadines iakttagelser även sprider ljus över den svenska monarkins funktion som symbolisk sköld framför Hansson *et consortes*. Såvida den brittiska monarkins svaga position under sent 1800-tal var orsaken till att politikerna visuellt använde sig av dess nationella symbolvärde, förefaller det rimligt att liknande scenarier återfunnits i andra länder och tidsepoker. Sin statsrådsdiktamen och andra politiska uttalanden till trots, var det kanske därför mitt under ett pågående världskrig som kung Gustaf V slutligen gick från att ha varit en stark aktör med viss realpolitisk makt till att i medierna främst fungera som enande och synlig symbol framför – eller som på bilden, bakom och ovanför – politiken.

Upphöjda kungsbilder tillhörde dock undantagen under andra världskriget. Det var snarare politiken som lanserade bilder på ledande representanter utifrån respektingivande värdeperspektiv likt den ovan. Den svenska politiken hade uppenbarligen större behov än kungamakten när det gällde att manifesteras som någon eller något att se upp till. Under dessa

år gjordes däremot monarkin mer folklig, personlig och intim. Hemmahos-reportagen i dags- och veckopress har under hela 1900-talet mycket riktigt utspelat sig betydligt oftare i slottsmiljö än i politikerhem. Det var endast undantagsvis – som efter en ovanlig statsrådsdiktamen, vid riksdagens högtidliga öppnande (fotot nedan) eller andra officiella invigningsceremonier – som monarkin tillfälligt återplacerades på tronen.



I många av krisgårens skildringar personifierade kungen nationens anrika historia medan statsministern påtog sig rollen som samtidens fredsgarant.<sup>69</sup> Den förre föll tillbaka på ett svensk neutralitetsförflutet utan krig sedan 1814, den senare riktade sig mot en modern folkhemsframtid i samförståndets tecken. Föga förvånande finns rikligt av bilder som porträtterar dessa båda herrar tillsammans.<sup>70</sup> Deras ömsesidiga samförstånd förankrades dock inte uteslutande på ett nationellt och symboliskt plan, utan i lika stor utsträckning på ett personligt.<sup>71</sup> För även om medborgarna såg upp till och respekterade dessa båda ikoner ledde den massiva bevakningen av dem efterhand till ett slags medierad förtrolighet. Hansson blev så småningom ”Per Albin” med hela svenska folket och de återkommande bilderna på kungen innebar att undersåtarna också fick en mer vänskaplig relation till både honom och kungahuset – som bekant blev Gustaf V efterhand ”V Gurra” och ”Mr G” med undersåtarna, två slags ”demokratiserande” smeknamn helt i linje med tidens politiska agenda.<sup>72</sup> Massmediernas fokus på vad som försiggick såväl framför som bakom ”den kungliga skölden” fördjupade alltså svenskarnas relationer till monarkin och politiken. Ett viktigt skäl var att de statsövervakade medierna hade börjat formera befolkningen visuellt kring landsfäderna. Dessa båda män fungerade dels som

vardagligt allmångods i de alltmer närgångna medierna, dels som unika nationssymboler högt ovanför menigheten.<sup>73</sup> Genom sina diametralt motsatta perspektiv – extremt nära och på samma nivå respektive långt borta och högt uppsatt – stärkte detta slags bilder den visuella fostran av medborgarna från två komplementära håll.

I sitt medborgartågstal den 1 maj konstaterade den socialdemokratiska mötesordföranden Zeth Höglund att ”de röda och blågula stå icke i motsättning till varandra – de ha sammansmält i en symbolisk enhet för fäderneslandet”.<sup>74</sup> Det var alltså en symbolisk – inte reell – sammansmältning som den inflytelserike och radikale Höglund hyllade. Ordvalet indikerar att svensk arbetarrörelse var väl medveten om att medborgarnas nationella sammanhållning ständigt måste förnyas och förankras via symboler och metaforer som befolkningen sedan tidigare kände till och som de därför tämligen obekymrat kunde samlas kring. Den visuella och traditionstygda kulturen kring den svenska monarkin fungerade synnerligen väl för sådana politiska syften. Det var därför ingen slump att arbetarrörelsens röda fanor vajade tätt bredvid den blå-gula flaggan i förstamajtågen 1940 och 1941.<sup>75</sup> Den svenska socialdemokratin hade insett att moderna samförståndsbilder av politikens folkhem inte längre räckte när patriotismen skulle förankras i folkdjupen. Därför anlätades även välkända symboler för en historiskt ärorik nation med neutrala och fredliga anor långt tillbaka i tiden. I Höglunds förstamajpalett symboliserade den blå-gula färgen såväl de borgerliga partiernas deltagare som monarkins mångåriga tradition. Den röda färgen representerade däremot endast arbetarrörelsens och socialdemokratin progression – kommunisterna ingick aldrig i krigsårens samlingsregering. En slutsats man kan dra av krigsårens visuella fostran i Sverige är därför att frånvaro av bilder också påverkade den allmänna opinionen. Eftersom orsakerna till om man i medierna syntes eller inte alltid var politiska, står det alltså klart att även de kungliga bilderna hade en ideologisk fond, vilket exempelvis blev synnerligen uppenbart i kortfilmen *En dag med kungen* (1940).

### *En dag med kungen*

Denna film hade svensk premiär den 9 november 1940 på biografen Grand i Stockholm. Redan kvällen före visades den dock för en inbjuden exklusiv skara som bland andra inkluderade titelpersonen.<sup>76</sup> Ansvariga upphovsmän var Lennart Bernadotte och Bengt Janzon,<sup>77</sup> den förre var sonson till kungen, den senare regissör med spel- och dokumentärfilmsförflutet.<sup>78</sup> I recensionerna framhålls bland annat att kungen i filmen framträdde som ”stjärna”<sup>79</sup> samt att hans agerande präglades av ”gammal scenvana”, utlåtanden som



bekräftar att den svenske regenten hade lärt sig samtidens medielogik och därför visste hur man skulle föra sig framför kamerorna.<sup>80</sup>

Filmens förtexter ackompanjeras av välkänd svensk musik ur ouverturen till Hugo Alfvéns *Festspel*. Ett klassiskt musikstycket med starka band till svensk kultur och monarki eftersom det komponerades till Kungliga Dramatiska Teaterns invigning 1908. Musiken tonas snabbt ned och förtexterna övergår i två korta scener från Drottningholms slottspark. De romantiska bilderna etablerar den svenska naturen som en välkänd och älskad nationell motivsfär. Bilder på vackert skridande svanar i underskönt vatten följs av betande får på idyllisk äng. Båda dessa korta scener är filmade i strålände solsken. Hittills följer *En dag med kungen* gängse konventioner när en monark skall skildras. Det är traditionen, här i form av det välkända Drottningholm med sin idylliska fauna och flora, som står i högsätet. Ambitionen var att redan från början betona att Sverige sett ut så här under många långa sekler, att ingenting har förändrats i detta natursköna och av krig skonade land på flera hundra år samt att allting har fortsatt gå sin gilla gång oavsett vad som hände bortom horisonten. När Per Albin Hansson före riksdagsvalet till riksdagens andra kammare i september 1940 i radio talar till den svenska befolkningen om ”en vakthållning kring våra nationella värden, vår frihet, vår demokrati, vår respekt”, är det i mångt och mycket denna natur som åsyftas. Vill man tänja på tolkningen av filmens inledningsbilder ytterligare kan valet av motiv möjligtvis även ses som en medvetet genomförd berättarstrategi. Att använda två djurarter med så olika symbolvärde som dessa skulle exempelvis kunna kopplas till en pola-



risering mellan olika samhällsliga skikt. Medan svanarna ses simma ostört omkring betonas det uttryckligen att det är "kungens får" som vi därefter ser livnära sig på regentens grödor. Budskapet är att det finns plats för alla arter på kungens domäner – både högt och lågt. Det finns visst fog för en sådan läsning eftersom *En dag med kungen* bygger delar av sin berättelse på förmenta motsatspar såsom högt och lågt, kung och folk samt tradition och framtid. Jag skriver "förmenta" motsatspar, eftersom filmen samtidigt visar att dessa olika skikt inom den svenska nationen trots allt hade mängder av gemensamma symboler, värderingar, traditioner och historier som alla var värda att försvara.

Efter inledningens idylliska naturbilder närmar vi oss människans domäner via en något mer tydlig bildövergång, dock fortfarande med ned- och upptoning som redigeringsgrepp. I nästa bild syns Drottningholm, men endast på avstånd och något underifrån. Intressant nog är kameran dessutom placerad utanför de stängda grindarna. Den första bilden på regentens sommarresidens visar alltså en stor vit byggnad utom räckhåll, bakom galler och kryddad med ett försiktigt värdeperspektiv. Här förefaller det plötsligt som om upphovsmakarna ville förstärka åskådarens känsla av distans till motivet. Inom några sekunder kommer denna distans emellertid att övergå i mer intima scener, som brukligt är när det gäller en genre som rojalistiska reportage. Bilden på slottet tonas ned och övergår i en interiörscen där ett vackert ur, placerat på en möbel och inramat av två änglalika figuriner visas upp. Efter ett klipp syns kung Gustaf V för första gången, precis på väg att inleda sin frukost.



Kameran står endast någon meter från bordet – återigen är publiken placerad väldigt nära regenten. Förutom den snidade soffgruppen syns bland annat vackert porslin, silverkannor, porträttmålningar, smyckade väggar samt en dörr. I övre högra hörnet kan man även urskilja uret från föregående bild. Vi leds med andra ord in mot regentens intimsfär via en klassisk berättarstrategi som stegvis låter oss komma allt närmare objektet för vårt intresse. Det vi får se är en åldrad regent som redan är aktiv och igång. Han ordnar själv sitt frukoststé, håller upp det utan hjälp av en betjänt och likt gemene man i biofätöljen brer konungen också sin smörgås själv på morgonen. Tack vare kamerans placering blev biobesökaren närmast ett ställföreträdande vittne som från andra sidan den kungliga taffeln fick se de rojalistiska vardagssysslorna utföras.

Delar av *En dag med kungen* bär stora likheter med pressens återkommande hemmahos-reportage i kunglig miljö. Vi får se Gustaf V ta emot och samtala med förtroendepersoner, inviga en utställning, utföra favoritsporten tennis, brodera i ensamhet, dinera med kronprinsparet, umgås med vänner på kvällen samt avsluta dagen med att signera officiella dokument. Invigningsceremonin är särskilt intressant. Den rör sig nämligen om den tidigare nämnda utställningen Folk och Försvar på Historiska museet, öppnad fredagen den 11 oktober 1940.<sup>81</sup> *Svenska Dagbladet* namnger elva kungligheter i sin artikel om utställningsinvigningen. Förutom tretton politiker och militärer som namnges, rapporterades även om landshövdingar samt representanter från stadsfullmäktige, statliga ämbetsverk och kulturella institutioner.<sup>82</sup> Enligt den rojalistiska massmedieringens gängse konventioner möter kungen aldrig kamerans och därför ej heller åskådarens blick, varken vid invigningen eller i andra avsnitt. Det skulle helt enkelt inte märkas att kamerorna och inspelningssteamet var på plats och styrde regentens agerande. Filmens nedtonade och expositoriska berättargrepp passade med andra ord väl in i den försiktiga demokratisering och intimisering av hovet som sedan länge hade pågått i svenska medier. Upphovsmannen Lennart Bernadottes hemtama relation till såväl miljöer



som huvudperson underlättade naturligtvis genomförandet. Men även om kungen var farfar till en av de ansvariga bakom kameran och dessutom var betydligt mer förtrolig med filmmediet än flera av tidens svenska politiker, är det tydligt att han likafullt var iscensatt. Även om tidens filmrecensenter noterade detta i förbigående undvek man att i detalj diskutera det tillrättalagda upplägget, istället betonades skildringens äkthet.<sup>83</sup>

I många avseenden är *En dag med kungen* snarlik internationella skildringar av kungligheter. Som tidigare påpekats har den kungliga plikten sedan lång tid tillbaka inbegripit ständiga självinsceneringar i rikets tjänst. Och precis som i Cannadines brittiska exempel ett halvt sekel tidigare skulle filmbilderna av Gustaf V ge intryck av att allting var som det brukade. Trots (eller kanske på grund av) det oroliga politiska läget i världen skulle 1940 års svenska filmpublik förvissas om att de kungliga rutinerna inte hade förändrats. Traditionen var fortfarande i högsätet. Landets regent genomförde sitt arbete och sina vardagssysslor på samma sätt han och förfäderna alltid gjort, dessutom på sätt undersåtarna tidigare sett i verkligheten eller medierna, och som de därför förväntade sig att få se igen. Budskapet som förmedlades var att alla svenskar, oavsett rang och härkomst, skulle fortsätta med sina dagliga plikter. Inom ramarna för denna gemenskap, blev vardagens plikter upphöjda till en nationellt sammankittande aktivitet. Man skulle kanske till och med kunna säga att svenskarnas oförändrade vardagsgöromål både utgjorde grunden och målet för Sveriges föreställda gemenskap.<sup>84</sup>

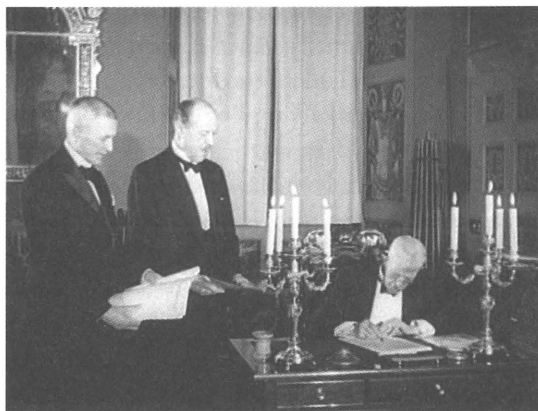
Eftersom Gustaf V:s invigningstal vid Folk och Försvar ingår i *En dag med kungen* kunde alla som inte var på plats se och höra honom på bio en knapp månad senare. I likhet med bilderna från det nationella samförståndets förstamajfirandet tidigare under året var målet att styra befolkningens blickar åt ett visst håll. Välregisserade händelser som denna invigning lanserades alltså för att de vidmakthöll det *status quo* som eftersträvades. Oavsett vem som hade huvudansvaret för bilderna från invigningen (Lenart Bernadotte, hovet, politikerna eller medierna) framstår den svenska kungafamiljen som en närmast oundgänglig ingrediens för samlingsregeringen i allmänhet och socialdemokratien i synnerhet. I heraldiskt avseende skulle man kanske till och med kunna påstå att den svenska rikssköldens symboliska aura aldrig har haft så stark lyster inom arbetarrörelsen som under andra världskriget. Följaktligen bidrog "kungaskölden" i viss mån även till Socialdemokraternas pågående nationsbygge – ett bygge där det svenska hemmet hela tiden var i centrum.<sup>85</sup>

Ett av alla de hem som ingick och präglade denna "goda plats" skildrades ingående i *En dag med kungen*: det kungliga slottet Drottningholm. En sådan tolkning gör även Per Olov Qvist, som i sin studie över svenska

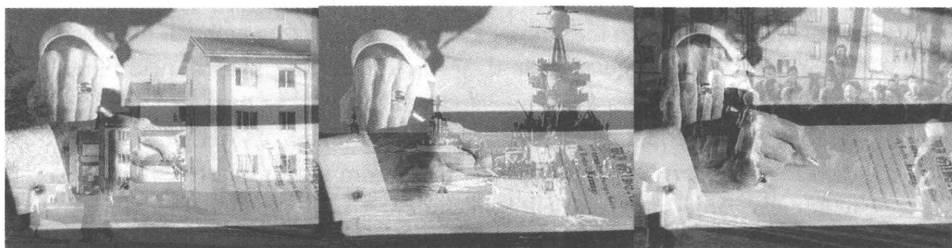
spelfilmsskildringar av folkhemmet konstaterar att det just var "hem-metaphoren" som överbryggade "gränsen mellan det politiska samhället och det intima hemmet".<sup>86</sup> De intima interiörbilderna från Drottningholm i *En dag med kungen* var med andra ord tätt förknippade med tidens politiska exteriör. Det gick inte enkom att lita till framtidstro och visioner när nationens identitet skulle stärkas. Omvärldens oroliga omständigheter krävde även en historiskt förankrad svensk arvskultur som fast grund under det pågående bräckliga samhällsbygget. Vad föll sig mer naturligt än att låta den nationella samförståndsandan få sitt ursprung i regentens eget idylliska residens? Ett hem där kungafamiljen, i offentlighetens ljus, fördrev sin vardag med sysslor liknande de svensken i gemen företog sig i hemmets lugna vrå. Idén som skulle saluföras var att folkhemmet inrymde alla under samma tak.

I sin studie definierar Qvist folkhemmet som en "kongenial iscensättning av tradition och utopi".<sup>87</sup> Utopi är ett komplext och motsägelsefullt begrepp som ofta beskrivs som en god men samtidigt icke-existerande plats. I krigsårens Sverige hade ansvariga politiker bakom den goda platsen folkhemmet insett att man inte enbart kunde rikta blickarna mot den utopiska framtidens nymodigheter. När den icke-existerande platsen neutralitet skulle lanseras krävdes även rogivande tillbakablickar med den främste symbolen för bernadottesk sekellång fred i centrum. Hovet gavs därför, men tog självklart även aktivt på sig, rollen som garant för att äldre tiders nationella värderingar officiellt godkände det nya och moderna Sverige. Socialdemokratin använde sig alltså av det traditionsfyllda kungahuset som legitimerande motvikt. Att så var fallet 1940 blir bland annat tydligt i slutbilder av *En dag med kungen*, där det politiska folkhemmets kopplingar till kungen synliggörs på ovanligt explicita sätt.

Föregående scen avslutas med att Gustaf V sitter med några vänner och samtalar. Vid ett uppsluppet meningsutbyte böjer han sig ned i fåtöljen och skrattar.<sup>88</sup> Därefter klipps till en närbild av en hand som strör någonting över ett ark samtidigt som kommentatorn informerar att arbetsdagen inte är slut. En avstånds bild visar därefter det rum i vilket aktiviteten pågår.



Till vänster i bild syns två betjänter i färd med att strö sand över, och därefter samla ihop, underskrivna ark. Till höger i bild sitter Gustaf V vid en sekretär och signerar ark i ljuset av två stora kandelabrar.<sup>89</sup> Därpå klipps det till en närbild på den signerande monarken. Kameran panorerer långsamt upp åt vänster och Gustaf V syns efterhand i profil. Det som sedan sker skiljer sig från tidens gängse medieringar av det svenska kungahuset och dess medlemmar. Här blir nämligen de politiska anspelningarna allt annat än nedtonade. Sekvensen inleds med att panoreringen går tillbaka till dokumenten och kungens signerande. När kungen vänder ännu ett ark dubbelexponeras bilden. Medan den ålderdomliga proceduren fortsätter ser vi ett antal korta scener som till den återvändande inledningsmusikens nationalromantiska toner i tur och ordning visar ransoneringskort, ett ungt par, moderna trevåningshus i förort, lekande barn på skolgård, fiskare som drar upp nät, ett mindre bevakningsfartyg, en stridsvagn samt tre av flottans jaktfartyg.



Det är uppenbart att den svenske regentens ikonografi här har använts till att förankra några av nationens mest anlitade folkhems- och neutralitets-symboler. De värden som dessa moderna uttryck står för ter sig diametralt motsatta de mer traditionellt förankrade kungabilderna som filmen i övrigt har förmedlat. Härigenom erbjuder slutavsnittet en insyn i krigsårens förändrade nationella självbild, men även i hovets förändrade och alltmer politiserade roll i tidens medier.

Bildernas starka koppling till tidens visuella förmedling av neutralitet och folkhem blir än mer iögonfallande om de ställs mot den socialdemokratiska bildsfären från samma år. Ett av Socialdemokraternas informationsblad inför 1940 års riksdagsval, och som är avbildat överst på nästa sida, har flertalet symboliska likheter med slutbilderna i *En dag med kungen*. Att folkhemmets och försvarets välkända symbolik projicerades på kungamaktens främste ikon skulle kunna indikera att den verkliga makten nu låg hos politiken samt hos medierna. Sigurd Curman hade kanske därför rätt i sina farhågor. Det är möjligt att den svenske kungens politiska udd hade

*I* många år ha riksdag och regering arbetat på uppgiften att göra tillvaron ljusare och bättre för Sveriges folk. Socialdemokratien har oavbrutet ställt nya krav till folkets gagn, och för varje nytt val ryckt med sig nya störor svenska medborgare. Denna uppslutning kring socialdemokratien har betydelse en rad reformer till hemmens gagn och glädje.

Kampen mot arbetslösheten har intensifierats och minskat lönelösheten uttryckt.

Äldrens dagar ha tryggats genom dagliga följemöten.

Nu utspelas återför Sverige gränser ett fruktansvärt ständspel, innebärande att land efter land förlorar sin frihet och hem efter hem sin trygghet. I dessa ständspel vil vill svensk socialdemokrati inte underlåta sig att önska för folkets främsta. Till stora och stora uppgifter främsta som de centrala: att bevara tryggheten för hemmet och att rädda landets frihet. De svenska sociala rättigheterna skola förvaras. De kungliga, som kungen pålägger oss, skola inte utövas av de fattiga och räddlösa. Sveriges frihet skola vi med all mökt värna. Utan självständighet för vårt land och handlingsfrihet för vårt folk äro våra sociala rättigheter icke mycket värda. Därför måste vi Sverige alla värdberedda oss i valströmmen den 15 septemur att rösta för

**ARBETAREpartiet**

TRYGGHET FÖR HEMMET FRIHET FÖR LANDET

trubbats av i så hög grad att den efter statsrådsdiktamen förvandlades till en symbolisk sköld. Men denna medierade sköld skulle omgående visa sig vara minst lika politiskt effektiv som de uttalanden och dialoger Gustaf V hade med tidens politiska aktörer. Kungabilder blev kanske till och med viktigare än kungssord.

Frågan är dock om man uteslutande bör se skildringarna av kungahuset under andra världskriget som politiskt initierade berättelser i vilka monarkens traditionella funktion som samlande nationell ikon utgjorde huvudtema. Kanske berodde det svenska kungahusets mediala genomslag snarare på att monarkin bejakade de ökade kraven på medial närvaro i betydligt större utsträckning än dåtidens politiker. Oavsett vilket, står det i alla fall klart att det medievana hovets folkliga genomslag i Sverige fördjupades under krigsåren, vilket säkerligen delvis kan förklaras med att svenskarnas nationella identitet i allt större omfattning formades och manifesterades visuellt. Denna utveckling innebar i sin tur att kungafamiliens politiska värde steg. Med andra ord utvecklades den traditionstyngda "kungaskölden" efterhand till ett legitimerande sigill för en ny tids politik och dess slagkraftiga symbolik blev en ovärderlig kvalitetsstämpel för andra världskrigets svenska samförståndspolitik. Gustaf V:s och kungahusets funktion som en sköld framför Per Albin Hansson och socialdemokratien kan följaktligen ses som det officiella – och mediala – beviset på att den svenska arbetarrörelsen slutligen hade godkänts som kunglig hovleverantör av neutralitet och folkhem. År 1940 gick den svenske regentens motto från "Med folket för fosterlandet" till "Med fosterlandet för folkhemmet".

## Noter

- 1 "[I]ngen utrikespolitisk fråga under andra världskriget skulle i så hög grad engagera det svenska folket som hjälpen till Finland under vinterkriget". Alf W. Johansson, *Per Albin och kriget. Samlingsregeringen och utrikespolitiken under andra världskriget*, (Stockholm: Tiden, 1988), s. 128.
- 2 Först dryga två veckor in i vinterkriget, den 18 december, hävdades annonseringsförbudet.
- 3 Jarl Torbacke, *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937–1946. Genom stormar till seger* (Stockholm: Bonniers, 1972), s. 107.
- 4 Johansson, 122f. I sammanhanget har dessutom påpekats: "[...] i de uttalanden som LO-ledningen gjorde under vinterkriget fanns inte några avvikelser från den utrikespolitiska linje som regeringen drev". Se Kersti Blidberg, *Splitttrad gemenskap – kontakter och samarbete inom nordisk socialdemokratisk arbetarrörelse 1931–1945* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984), s. 95.
- 5 *Folkets Dagblad*, 16 februari 1940. Uppgiften hade *Folkets Dagblad* fått via *Dagens Nyheter*s militära medarbetare K.A. Bratt, som i sin tur erhållit den från försvarsstabschefen och "interventionisten" Axel Rappe. Se Torbacke, s. 132. För en annan djuplodande genomgång av relationer mellan press och regering under andra världskriget, se Nils Funcke, *Tryckfriheten under tryck. Ordets makt och statsmakterna* (Stockholm: Carlssons, 1997). Om just denna händelse, se även Krister Wahlbäck, *Finlandsfrågan i svensk politik 1937–1940* (Stockholm: Norstedts, 1964), s. 274ff.
- 6 I sin dagbok skrev Per Albin Hansson: "F.D. meddelar om Tanners framställning... Kommuniqué kl. 2 med anl. av FD:s meddelande." Se Krister Wahlbäck, *Regeringen och kriget. Ur statsrådets dagböcker 1939–1941* (Stockholm: Prisma, 1972), s. 61.
- 7 Kritik mot kommunikén publicerades i flertalet svenska tidningar, bl.a. *Svenska Dagbladet*, *Östergötlands Dagblad*, *Härnösandsposten*, *Barometern*, *Göteborgs Handelstidning*, *Svenska Morgonbladet* och *Nya Dagligt Allehanda*. Om Finlandskrisens inverkan på svensk radio, se Kurt Lindal, *Självcensur i stövelns skugga. Den svenska radions roll och hållning under andra världskriget* (Stockholm: Carlssons, 1998).
- 8 *Nya Dagligt Allehanda*, 17 februari 1940 och *Östergötlands Dagblad*, 19 februari 1940. Högerledaren Gösta Bagge har i efterhand påpekat att även han var ansvarig för vissa strykningar i talet. Och Hansson själv menade att det bråskade med att få talet färdigt och att han därför skrev det under samma dags möte i utrikesnämnden. Dessutom betonade han att "[k]ollegerna i regeringen önskade en knappare och mera koncis formulering", vilket, enligt honom, "är historien om 'den hanssonska kylan'." Se Wahlbäck (1964), s. 276 samt Torbacke, s. 132.
- 9 Johansson, s. 124.
- 10 Wahlbäck (1972), s. 58.
- 11 Wahlbäck (1964), s. 277.
- 12 Med viss fördröjning godkändes detta inslag av den statliga filmcensuren den 22 februari 1940. En historiker som uppehållit sig kring denna incident är Erik Carlsson i *Gustaf V och andra världskriget* (Lund: Historiska Media, 2006), s. 59.
- 13 *Dagens Nyheter*, 20 februari 1940 och *Svenska Dagbladet*, 20 februari 1940.
- 14 Ibid.
- 15 Regentens statsrådsdiktamen diskuterades även i radions nyhetssändningar och den 25 februari höll Per Albin Hansson ett delvis radiosänt tal i Borlänge med anspelningar på statsrådsdikamen. Se Stig Hadenius, *Gustaf V. En biografi* (Lund: Historiska Media, 2005), s. 231.



- 16 *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, 20 februari 1940.
- 17 *Sydsvenska Dagbladet*, 20 februari 1940.
- 18 *Upsala Nya Tidning*, 20 februari 1940.
- 19 Sverige förklarade sig nämligen aldrig neutralt under Finlandskrisen. Som Kent Zetterberg har påpekat ansåg sig Sverige istället ”tillsvidare vara *icke-krigförande stat*”. Detta var ”en tydlig markering till Moskva att man motsatte sig att Finland dukade under som självständig stat”. Se Kent Zetterberg, ”Samlingsregeringen och den 9 april 1940. En studie i den politiska förvarningens psykologi” i *Urladdning. 1940 – Blixtkrigens år*, red. Bo Hugemark (Stockholm: Svenskt Militärhistoriskt Bibliotek 2002), s. 189–216.
- 20 Wahlbäck (1972), s. 61. Citatet fortsätter inom parentes: ”(Kungen hade frågat G. om jag var missnöjd med vad han gjort.) G. som nämns är dåvarande utrikesministern Christian Günther. Kungens förfrågan till Günther antyder en viss medvetenhet om det ovanliga i att göra en officiell markering som denna diktamen. Vissa observatörer gör dessutom gällande att kungen först övervägde att tala i radion men att han avstod eftersom han inte gillade detta medium. Förslaget om att göra en diktamen till statsrådsprotokollet istället ska ha kommit från nyss nämnde Günther. Allt enligt dagboksanteckningar från den 19 februari 1940 av Högers Frithiof Domö, handelsminister i samlingsregeringen. Ibid. s. 60.
- 21 Eller som Carlsson, s. 327, uttryckt det: ”Gustaf V och Per Albin Hansson symboliserade Sveriges nationella strävanden – i synnerhet inriktningen att hålla landet utanför kriget”.
- 22 Johansson, s. 127. Här bör påpekas att en av de vänner Curman brevväxlade med under krigsåren var den man som tog emot Sveriges nekande svar under Finlandskrisen, den finske utrikesministern Väinö Tanner. Se Torbacke, s. 348.
- 23 *Dagens Nyheter*, 23 januari 1940.
- 24 Torbacke, s. 131.
- 25 Wahlbäck, (1964), s. 278.
- 26 Torbacke, s. 122.
- 27 *Dagens Nyheter*, 3 februari 1940.
- 28 Torbacke, s. 123–133. En vecka innan Finlandskrisen kulminerade sände den tyske stockholmsministern, prinsen av Wied (med släktband till den svenska kungafamiljen), en rapport till Berlin om att ett rykte gjorde gällande att Sveriges regering ”avsåge att skapa sig ett officiöst regeringsorgan i ’Dagens Nyheter’”. Se Torbacke, 155. Om Wied, se även Carlsson, 84ff. Här ska dock påpekas att ägarfamiljen Bonnier med jämna mellanrum motsatte sig tidningens okritiska hållning och undfallenhet gentemot krigsårens politik i allmänhet och samlingsregering i synnerhet. Tor Bonnier skrev exempelvis ett brev till chefredaktören Sten Dehlgren den 4 mars 1940, med denna passus: ”[D]et stöd som Dagens Nyheter lämnat denna passivitets regering kommer att betyda stöd åt alla de förhållanden, som för oss över i ett beroende av diktaturstater: Vore det icke på tiden att tidningen reagerade”. Se Torbacke, s. 137.
- 29 *Ny Tid*, 20 februari 1940.
- 30 Wahlbäck, (1972), s. 61.
- 31 Några år senare beskrev historikern Sven Ulrik Palme händelseförloppet på snarlikt vis: ”När Per Albin Hansson vid ett kritiskt tillfälle under Finlands vinterkrig hade kommit på kant med den allmänna opinionen och behövde få den svenska politiken lagd tillrätta utåt, lät han Kung Gustaf träda fram med en i ordalagen försonande förklaring.” Palme citerad efter Torsten Nothin, *Från Branting till Erlander* (Stockholm:

- Wahlström & Widstrand, 1955), s. 257. Som överståthållare 1933–1949 var socialdemokraten Nothin högste chef för den civila försvarsmyndigheten för Stockholms stad och en viktig och mäktig politisk aktör med kontinuerlig kontakt med kungen.
- 32 *Dagens Nyheter*, 20 februari 1940. Formuleringen skulle kunna tolkas som att *Dagens Nyheter* ”uppspända paraply” över Hanssons ministär stärkts av Gustaf V:s ord och att det var därför som den till regeringen vänligt inställda tidningen så tydligt prisade regentens tilltag.
  - 33 Johansson, s. 131, syntetiserar dessa båda tolkningsalternativ när han konstaterar: ”Ur allmänhetens synvinkel framstod det som om det var Per Albin som ’räddat freden’, låt vara med välvilligt bistånd från kungen.”
  - 34 Torbacke, s. 138. Orden ”det blåögda svenska folket” anspelar naturligtvis inte på svenskarna naivitet, utan det var ett av många anlitade grepp att samla nationen kring vissa gemensamma karaktärsdrag. I efterhand förefaller denna, vid tiden inte sällan använda formulering som särskilt problematisk med tanke på nazisternas liknande retorik i sin ariska och antisemitiska propaganda.
  - 35 Hadenius, s. 232, menar dock: ”Det fordrades inte mer än några ord från tronen för att samfundet Nordens Frihet skulle få se sina krav snöpligt överspelade.”
  - 36 *Dagens Nyheter*, 16 februari 1940.
  - 37 Att värderationalitetens ideella eller mål-medelrationalitetens materiella intressen alltid styr vårt handlande har Mommsen diskuterat utifrån Max Weber i ”Max Webers Begriff der Universalgeschichte” i *Max Weber der Historiker*, red. Jürgen Kocka (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986), s. 51–72. Dock kan människors eller institutioners agerande även vara affektiv eller traditionellt, vilket ytterligare komplicerar den svenska statens krigstida bildbruk.
  - 38 Parollen ”Finlands sak är vår” var ett vedertaget slagord för dem som menade att Sverige borde ge Finland militärt stöd. Parollen användes dock även av samlingsregeringens nytillträdde utrikesminister Christian Günther vid remissdebatten den 17 januari 1940, endast en månad före Finlandskrisen.
  - 39 Blidberg, s. 87.
  - 40 Johansson, s. 120.
  - 41 Här finner vi en av orsakerna till att regeringen i början av vinterkriget förbjöd denna form av annonser.
  - 42 Johansson s. 108f.
  - 43 Ibid.
  - 44 För utförliga diskussioner om SIS, se Funcke, 102f samt Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Sundt Offset, 1976). Orsakerna till att visuellt skickliga retoriker som Finlandskommittén efterhand inte längre skulle komma att betraktas som ett substantiellt hot i Finlandskrisen ska emellertid inte uteslutas attribueras politikernas maktutövning i form av institutionell omorganisation och statlig censur. Vissa historiska bedömare har snarare hållit med *Stockholms-Tidningen* om att Frivilligbyråns mest av allt hade tillintetgjorts av kungens statsrådsdiktamen. Se Johansson, s. 109.
  - 45 Om begreppet styrningsrationalitet, se Graham Burchell, Colin Gordon och Peter Miller (red.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).
  - 46 John Tagg, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 2009), s. 25

- 47 Johansson, s. 109.
- 48 *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, 20 februari 1940.
- 49 Ibid.
- 50 Ju längre kriget fortskred desto mer verklighetsnära blev emellertid tematiken i filmerna. Se Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979) och Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder* (Lund: Arkiv, 1995).
- 51 *Dagens Nyheter*, 3 oktober 1940.
- 52 *Dagens Nyheter*, 11 oktober 1940.
- 53 Om denna form av skildringar, se Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge MASS och London: Harvard University Press, 1994 [1992]) samt David Cannadine, "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and 'The Invention of Tradition', c. 1820–1977" i *The Invention of Tradition*, red. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s. 101–164.
- 54 *Dagens Nyheter*, 18 februari 1940. Artikeln poängterar att det var den första utställning Armémuseet haft på hela åtta år.
- 55 *Dagens Nyheter*, 18 februari 1940.
- 56 Torbacke, s. 123.
- 57 *Dagens Nyheter*, 20 februari 1940.
- 58 Boken *Tala till och tala med* har endast två fotografier på sitt omslag, varav det ena visar Gustaf V sittande i hemmiljö. Se Jörgen Cederberg och Göran Elgemyr (red.), *Tala till och tala med. Perspektiv på den svenska radion och televisionen* (Stockholm: Legenda, 1984).
- 59 *Upsala Nya Tidning*, 20 februari 1940.
- 60 *Dagens Nyheter*, 20 februari 1940.
- 61 Om förstamajtågens betydelse som ett samlande medium för socialdemokratin, se Jonas Engman, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm*, (Stockholm: Etnologiska institutionen, 1999).
- 62 Ibid., s. 87 och s. 89.
- 63 Uppmärksammat i text och bild av *Svenska Dagbladet* den 3 maj 1940 och av tidens journalfilm.
- 64 Forskningsprojektet En dynasti blir till. Makt, medier och myter kring Karl XIV Johan studerar dessa fenomen, fast då med fokus på "etableringen av familjen Bernadotte som kunglig dynasti i Sverige från 1810 till ca 1860". Om projektet, se <http://www.hist.uu.se/research/projekt.aspx?action=visa&cid=292>.
- 65 Långt före 1900-talets film kontrollerade de politiska institutionerna den offentliga medieringen av kungligheter. Det framgick inte minst av en stor utställning i Berlin som kretsade kring relationer mellan den tyska kejsarfamiljen och medierna, "Die Kaiser und die Macht der Medien", som visades på slottet Charlottenburg 19 oktober 2005–17 april 2006. För en diskussion om svenska sammanhang, se Pelle Snickars, "'Bildrutor i minnets film' – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningmaterial" i *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebbruk*, red. Pelle Snickars och Cecilia Trenter (Lund: Studentlitteratur, 2004) samt Pelle Snickars, "Prins Wilhelm och politikens medialisering", *Ord & Bild*, nr 6, 2005, s. 21–38.
- 66 Se Cannadine, (1983).
- 67 Ibid. En som tidigt insåg genomslagskraften hos kungasymboliken var en av dåtidens mest inflytelserika brittiska politiker, William Gladstone. Vid upprepade tillfällen

- påminde Gladstone drottning Victoria om monarkins viktiga sociala och visuella funktioner. En samtida brittisk journalist, Walter Bagehot, gjorde liknande observationer när han kritiserade nämnda drottning för hennes tillbakadragande från officiella plikter. Bagehot betonade i synnerhet faran med att vara osynlig, och påpekade att en effektiv symbol återkommande både måste ses och synas.
- 68 Om nationen som en föreställd gemenskap, se Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London och New York: Verso, 1991).
- 69 Eller som Hadenius, s. 277, formulerar: ”Gustaf V blev en ikon, en förebild för det svenska folket – tillsammans med Per Albin.”
- 70 Vilket Hadenius, s. 249, uttrycker: ”De blev symboler för samförståndet i landet under kristiden. Till detta kommer att de kom att känna en ömsesidig personlig sympati.”
- 71 Om medierad bildsymbolik och dess centrala betydelse för lanseringen av politiska ledare se till exempel Erik Åsard, ”Statsministern”, 1991 års Ingvar Carlsson-film i jämförande perspektiv”, i *Makten, medierna och myterna. Socialdemokratiska ledare från Branting till Carlsson* red. Erik Åsard (Stockholm: Carlssons, 1996), s. 304–350.
- 72 En kuriositet i sammanhanget är att kungakronikören Waldemar Swahn var den som 1942 skrev tidens populäraste bok om Hansson, *Per Albin Hansson. Springpojken som blev statsminister* (Stockholm: Fritzes bokförlag, 1942). Boken innehåller 100 illustrationer i form av fotografier och teckningar. En utgåva gjordes som presentband designat av Sigvard Bernadotte. Dess omslag är benvitt förutom en centrerad detalj i relief. I denna dubbelstreckade guldrum med ljusblå bakgrund står en liten pall varpå Sveriges tre kronor återfinns i guld. Nedre delen av bandets inneromslag har dessutom ett blå-gult vimpelstreck – allesammans synnerligen märkliga val av symbolik för en bok om socialdemokraten Hansson.
- 73 Denna beskrivning bygger på resonemang i P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture* (London: University of Minnesota Press, 2004), 17.
- 74 Hans Dahlberg, *I Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Bonniers, 2001), s. 26.
- 75 Det politiska samförståndet var emellertid inte så problemfritt att det undgick kontroll under medborgartaget första maj 1940. Per Albin Hansson läste exempelvis igenom och godkände alla talareshandskriften i förväg. Engman, s. 86.
- 76 *Dagens Nyheter*, 9 november 1940.
- 77 Produktionsbolaget Terrafilm bildades av Lorens Marmstedt 1938. Hans internationella ambitioner kan möjligtvis förklara att *En dag med kungen* även lanserades till en engelskspråkig publik med titeln *A Day with the King*, vilket inte minst kan förklaras med att USA vid denna tid fortfarande var neutralt. Vid förhandsvisningen av filmen den 8 november återfanns kungen, sonsonen och Janzon i publiken tillsammans med ”en rad andra representanter för kungahuset”. *Dagens Nyheter*, 9 november 1940.
- 78 Enligt bioannonser i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* 7–17 november 1940 utgjorde Hasse Ekmans regidebut *Med dig i mina armar*, aftonens nöjesinriktade huvudnummer när *En dag med kungen* gick upp. Såväl dokumentär som långfilm producerades av Terrafilm. Det bör vidare påpekas att Bengt Janzon även förestod Terrafilms kortfilmsavdelning. Han gjorde dessutom Terrafilms kompilationsfilm *Vi mötte stormen* 1943, som kombinerar journalfilmsklipp med en fiktionell berättelse om ett ungt svenskt par och deras utveckling mot ansvarsfulla medborgare. I denna denna film förekommer även sekvenser från *En dag med kungen*. Se Olsson (1979), s. 15.

- 79 *Dagens Nyheter*, 10 november 1940.
- 80 *Svenska Dagbladet*, 10 november 1940.
- 81 Det bör alltså vara denna dag i kungens liv som filmen utger sig för att skildra.
- 82 *Svenska Dagbladet*, 12 oktober 1940.
- 83 Se exempelvis *Svenska Dagbladet*, 10 november 1940.
- 84 Se Anderson.
- 85 Eller som Per Albin Hansson uttryckte det redan i sitt berömda ”folkhemstal” i januari 1928, ”Hemmets grundval är gemensamhet och samkänsla.” I sin diskussion kring det svenska folkhemmet noterar Ola Larsmo att Hansson reda 1921 talat om nationen Sverige som ett ”hem” och då slagits av åhörarnas bifall. Larsmo noterar att det geniala med den socialdemokratiska folkhemslanseringen från 1928 och framåt var att ”det moderna, välfärdsstaten, legerades med en idé om ett förlorat ’hem’ – ett ord som varit på rundvandring hos olika ideologiska kretsar men som inte hittat sin boplatz förrän den kokades samman med en vision om moderniteten.” Larsmo ”Folkhem? Vilket folkhem? Om politiska slagord, religiös extas och damer med AK-4:or”, *Dagens Nyheter*, 14 februari 1999. Det bör även påpekas att kontinentala folkhemstankar nådde Sverige redan runt sekelskiftet 1900 och att begreppet folkhem användes i uttryckligt konservativ mening fram till cirka 1906. Se Samuel Edquist, ”Blå som himlen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900” i *I nationens intresse. Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik*, red. Lars Pettersson (Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia 21, 1999), s. 80ff.
- 86 Qvist, s. 252.
- 87 Qvist, s. 250.
- 88 Här verkar regenten för en kort stund glömma kamerans närvaro eftersom han tittar i riktning bort mot den och plötsligt stannar upp när han inser att han blir filmad.
- 89 Framför fönstret i fonden hänger stora gardiner. Det skulle kunna indikera att sekvensen inte är inspelad på kvällen som filmen vill påskina utan att gardinerna är fördragna för att stänga ute dagsljuset. Berättelsen om en dag med kungen kan med andra ord mycket väl vara inspelad under flera dagar. Med tanke på alla de aktiviteter kungen hinner med – och som filmteamet hinner få bra bilder av – förefaller detta rimligt.



### 3. Familjen Sverige

Torsdagen den 25 april 1940 kungjorde svenska medier att ett nationellt försvarslån skulle lanseras följande måndag under överinseende av Riksgäldskontoret. De två främsta motiven för svenska medborgare att frivilligt låna ut pengar till staten genom att teckna försvarslånsobligationer var en fyra procents ränta som betalades ut varje år samt full återbetalning av hela summan den 1 november 1945. Som väntat fanns ingen övre gräns för hur mycket man kunde teckna sig för, men den nedre gränsen för en enskild obligation sattes till 50 kronor i hopp om att i stort sett alla svenskar skulle kunna delta. Det första försvarslånets succé innebar att den svenska befolkningen lånade ut cirka 800 miljoner kronor till nationens försvar och därför följdes det av två liknande kampanjer 1941 och 1942.

För att underlätta tillgängligheten distribuerades obligationer till banker och postkontor över hela landet. Bland de instanser som stod bakom lånelanseringen fanns fackföreningar, arbetsgivareföreningar, nationella samfund, frivilligorganisationer samt allehanda kooperativa grupper och



kommittéer. Parallellt med att lånklubbar bildades på fabriker, institutioner och skolor ordnades återkommande ”lånfester”, vilka snabbt blev populära propagandaplattformar i större svenska städer. I en intervju genomförd en vecka in i kampanjen konstaterade Riksgäldens chef Karl Hildebrand att det organisatoriska arbetet med försvarslånet redan involverade mellan en och två miljoner medborgare (utav en dåvarande befolkning på cirka sex och en halv miljon).<sup>1</sup> Året därpå kom en offentlig rapport som uppskattade att försvarslånekampanjen dittills hade resulterat i cirka 2 000 möten runtom i landet, vilka normalt kunde räkna in flera tusen deltagare vid varje tillfälle.<sup>2</sup>

### ”Nödvändigheten för en nation att vara andligen och materiellt topprustad”

På grund av försvarslånets omfattning och betydelse bildades ett särskilt propagandaråd, där bland andra två medlemmar ur SIS filmråd ingick, vd:n för Sveriges Svensk Filmindustri (SF) Olof Andersson och chefen för Radiotjänst Carl Anders Dymling. Flertalet andra representanter för tidens kommersiella, politiska, journalistiska och sociala intressen fanns också med.<sup>3</sup> Ett av propagandarådets första beslut var beställningen av filmen *För land och frihet* (1940). Den beställdes från Anderssons bolag och kan beskrivas som en komplicerad reklamfilm för försvarslånet.<sup>4</sup> Censorerna vid Statens Biografbyrå – ständigt övervakade av men även samarbetande med SIS – godkände filmen för offentlig visning den 29 april, det vill säga samma dag som försvarslånet lanserades. Omgående gjordes flertalet filmkopior som distribuerades till lokala och regionala organisationer över hela landet. Enligt censurkortet höll denna distribution åtminstone på fram till och med mars 1941.<sup>5</sup>

Försvarslånets betydelse togs naturligtvis upp även i tidens politiska debatt och under kampanjen för riksdagsvalet i september 1940 lanserades den som en viktig partipolitisk fråga i Socialdemokraternas valfilm *Folkets värn och välfärd*. I en av SIS promemorior ”rörande filmen i folkberedskapsarbetets tjänst” från november 1941, det vill säga i slutet av andra försvarslånet, får man dessutom reda på att ”Riksgäldskontorets propagandavisningar” bland annat hade använt sig av ljudfilmsprojektorer för smalfilm ”vilka ägas av högerens och socialdemokraternas partiorganisationer”.<sup>6</sup> Även annan intern korrespondens inom SIS avslöjar intressant information som vidgar bilden av och komplexiteten hos statens inofficiella syn på propaganda vid denna tid. I texten ”Hur skall vi se på de utländska krigspropagandafilmerna?”, skriven på skrivmaskin och senare korrigerad med rödpenna, beskrivs



några av de knep som utländsk film använde för att påverka den svenska biografpubliken. Textens avrundas med en slutsats värd att citera i sin helhet eftersom de utländska filmernas retoriska grepp här direkt kopplades till hur den pågående svenska försvarslånekampanjen kunde förbättras:

Givetvis kan dessa filmer skapa undergivenhetsintryck. Men är det inte naturligare för en svensk publik att reagera på ett alldeles motsatt sätt? Är det inte att hoppas att varje meter av dessa filmer ger en tydligaste fingervisning om nödvändigheten för en nation att vara andligen och materiellt topprustad inför risken att komma i konflikt med någon av dagens stormakter? Konklusionen av en åskådares olika intryck av dessa filmer bör naturligen bli att inga personliga offer äro för tunga när det gäller att bidra till stärkandet av vår försvarsberedskap. Härigenom kan dessa filmer lämligen betraktas som av utlandet betalda effektiva propagandafilmer för våra svenska försvarslån.<sup>7</sup>

Tillsammans med åtskilliga andra uppgifter om beredskapspropagandans genomslag står det klart att försvarslånen 1940, 1941 och 1942 framstår som en av de mest noggrant iscensatta, metodiskt genomförda och komplexa kampanjer som någonsin lanserats i Sverige. Eftersom huvuduppgiften var att nå fram med ”rätt” budskap till medborgarna – finansierarna av lånet – fick propagandans innehåll ett uteslutande inhemskt fokus, riktat såväl mot nationens faktiska som dess föreställda centrum. Biografförevisad film med uppfostrande budskap bejakades därför av statsmakten. Ambitionen var att mobilisera en så stor försvarsvilja som möjligt utan att fördenskull explicit referera till risken för krig. Vad som skulle försvaras var de två viktigaste ledorden i krigsårens Sverige och vilka senare samma år manifesterades i medborgartåget på 1 maj – frihet och oberoende. Dessa begrepp genomsytrade försvarslåneretoriken och lanserades ofta tillsammans med bilder på kungafamiljen eller dess symboler och regalia.<sup>8</sup> Familjen Bernadotte kom alltså även i detta sammanhang att fungera som visuell garant för kontinuitet, bevarande och försvar av den svenska nationens neutralitet. Bilden här intill är tagen från 1940 års socialdemokratiska valfilm *Folkets värn och välfärd*. I likhet med Gustaf V:s roll under Finlandskrisen är



det återigen en av det svenska kungarikets mest välkända symboler – Tre Kronor, med mer än 600 års ikonisk historia bakom sig – som vaktar nationen med sin ornamenterade sköld. Som vi redan sett gjorde det ständiga bruket av monarkins mångtydliga symbolik den svenska kungafamiljen till ett slags rituellt konstant, vars oförändrade natur inte minst bör härledas till dess förmåga att förmedla ”an impression of continuity, community and comfort, despite overwhelming contextual evidence to the contrary”.<sup>9</sup>

Enligt gängse praxis var Gustaf V den Bernadotte som figurerade mest i försvarslånets mediering. Kungen var även den förste svensk som tecknade sig för lånet på dess första dag. Nyheten återfanns i alla större tidningar dagen efter och bland annat rapporterades att monarken hade tecknat sig för den imponerande summan 250 000 kronor.<sup>10</sup> Resten av kungafamiljen bidrog också och bland dem som nämndes i pressen återfanns kronprinsen, arvprinsen, prins Carl och olika kungliga fonder som Jubileumsfonderna för Oscar II och Gustaf V samt Gustaf V:s åttiöarsfond. En vecka senare kunde läsarna dessutom läsa att Kronprinsessans Minnesfond hade bidragit med ytterligare 50 000 kronor samt att prins Wilhelm personligen tecknat sig för halva den summan.<sup>11</sup> Flera tidningar betonade att Bernadotte-familjen tillsammans lånat ut mer än en halv miljon kronor till staten under lånets första veckor. Med andra ord sanktionerades den svenska kungafamiljen inte enbart försvarslånet bildligt i form av symboler och tecken, de bidrog även rent bokstavligt i reda pengar, vilket var ett viktigt patriotiskt faktum som ständigt hyllades i medierna.

Kungahusets agerande under försvarslånets första veckor bekräftar delvis dess fingertoppskänsliga mediemedvetenhet. Monarkins företrädare visste mycket väl att deras normala rituella verksamhet denna gång behövde kombineras med mer aktivt deltagande. De kungliga manövrarna i offentligheten var således inte enbart självmedvetna utan i många fall även självpåtagna och självinscenerade, vilket i sin tur resulterade i att ätten Bernadotte ytterligare stärkte sin position som patriotiskt överhuvud till familjen Sverige – en familj i vilken alla svenskar ingick på jämlika villkor. Pressen betonade jämlikhetstanken bakom första försvarslånet och beskrev det som ett ”patriotiskt lån” och ett ”riktigt folklån”.<sup>12</sup> En sådan stor patriotisk familj behövde naturligtvis något grandios och storslaget att samlas kring, vilket säkert utgör en del av förklaringen till varför försvarslånet omedelbart hyllades i medierna som det största lån som någonsin lanserats i Sverige.<sup>13</sup>

Det paradoxala firandet av statens behov att låna pengar från sina medborgare för att kunna försvara landets frihet och oberoende blev som tydligast en månad in i lånekampanjen 1940. Den 25 maj genomfördes nämligen den dittills största och mest prestigefulla tillställningen på Skansen, vilket

var den offentliga arena som svenska kungligheter och politiker ofast utnyttjade under dessa år. Flertalet seniora medlemmar ur kungafamiljen var närvarande för att legitimera begivenheterna, men ledande politiker, militärer och medier gav också händelsen officiellt godkännande. I enlighet med gängse retorik kring försvarslånet var det viktigaste inte att betona allvaret i situationen utan att lånet var något positivt att fira och samlas kring. En samtida artikel kombinerade skickligt dessa båda emotionella tillstånd genom att beledsaga texten med fyra porträttfotografier. Dels på kronprinsen och försvarsministern, dels på operasångaren Jussi Björling och skådespelaren Anders de Wahl. Vad vi delvis har att göra med här är vad som senare har kommit att kallas *politainment*, det vill säga en intrikat och vanligtvis ganska förförisk kombination av realpolitik och nöjeskultur.<sup>14</sup>

**Jättestfest på Skansen för försvarslånet**  
**Flyget ger uppvisning**

Tal av kronprinsen och försvarsministern.

Anders de Wahl läser till ackompanjering av militärörkester.  
 Jussi Björling sjunger.

Lördagen den 25 maj komma stockholmarna att manifesteras sin uppslutning kring försvarslånet genom en stor fest på Skansen. Det blir bl. a. tal av kronprinsen och försvarsministern, recitation av Anders de Wahl till ackompanjering av militärörkester, sång av Jussi Björling och uppvisning av förband ur flygvapnet.

Det är ett evenemang av stora mått som här förberedes, och man väntar att denna Försvarslånets Stockholmsfest skall bli utspädd till liknande manifestationer landet runt. Bakom Skansen-festen stå alla de stora politiska organisationerna i Stockholm, yrkesmannaförbänd, läro- och verkstads- och bildningsorganisationer m.

(Fortf. sidan 13; Jättestest . . .)



Överst kronprinsen och försvarsminister Sköld. Under: Anders de Wahl och Jussi Björling.

Festen på Skansen skildrades även i journalfilm. Kommentatorn följde de etablerade berättarkonventionerna kring lånet och betonade alla festliga inslag, dessutom kallade han evenemanget ”den stora propaganda- och medborgarfesten för försvarslånet”.<sup>15</sup> Statens Biografbyrå beskrev också händelsen positivt och skrev ”Försvarslånsfesten på Skansen” på ett av sina censurkort.<sup>16</sup> SF:s *Veckorevy* framhöll dessutom kungafamiljens markanta närvaro: ”60.000 medborgare ledda av kronprinsen hade samlats här”.<sup>17</sup>



Den svenske kronprinsen ledde emellertid inte enbart medlemmarna i sin egen och hela Sveriges familj i denna festliga ritual (som på bilden ovan), han talade också till dem och talet sändes i radio samma dag mellan 21.40 och 22.00.<sup>18</sup> Talets budskap låg fullt i linje med den antagna försvarslåne-retoriken, med emfasen lagd på snabb finansiell hjälp samt konstaterandet att genom att hjälpa staten ”hjälp vi oss själva, våra hem, vår frihet och oberoende, och allt det som vi hålla kärt i denna värld”.<sup>19</sup> Utan tvekan stärkte tal som detta den aura av svensk tradition och historia som försvarslånekampanjen ständigt försökte betona i medierna – i synnerhet för att den framfördes av en kunglighet, på en offentlig och klassisk arena, enligt ett välkänt rituellt mönster, inom ramen för en publik fest samt med en majoritet av landets symboliska, politiska och mediala elit närvarande.

Den festliga yran kring försvarslånet stötte emellertid även på viss kritik, vilken ibland inte var särskilt nådig. Kort före evenemanget på Skansen attackerade till exempel en recensent ett radioprogram om försvarslånet eftersom det ”knuffade de verkliga bilderna in mot ett teatralt arrangemang där recitation, musik och krönikor anlätades [...] i hopp om att härigenom påverka sentimentala själar”.<sup>20</sup> Detta citat är intressant eftersom det är radioutsändelsen som kritiseras, inte försvarslånet i sig. Hur viktiga och frekventa evenemang som festen på Skansen än var nådde budskapen om att låna pengar till statens försvar av nationen ändå främst ut till menigheten via medierna. Med andra ord var målgruppen för försvarslånekampanjens fester inte enbart alla de medborgare som personligen råkade finnas på plats vid varje enskilt tillfälle, utan naturligtvis även alla de individer som lyssnade till radio, läste tidningen eller tittade på film.<sup>21</sup>

Förutom kungafamiljen var, som sagt, de flesta av landets ledande politiker och militärer också närvarande på Skansen. I sitt tal tal framförde exempelvis försvarsminister Per Edvin Sköld förmanande ord till nationen

som dels avslöjar dåtidens syn på Sverige och svenskarna, dels blottlägger den allvarsamma kontext inom vilken alla medborgare fungerade och verkade i under krigsåren: "All vår strävan går i denna tid ut på detta enda: Att bevara fädernes land som arbetsfält åt den nya svenska generation som nu växer och oändliga släktled därefter." Skölds tal, som också spreds via massmedierna betonade alltså att det var framtiden – barnen – som skulle få det vuxna Sverige att sköta sig och spara. Ett annat representativt uttryck för denna retorik publicerades i landets dagstidningar under försvarslånets höstkampanj 1940, bland annat under rubriken "Pappa – är Du med i Försvarslånet?"<sup>22</sup>



## **Pappa - är DU med i Försvarslånet ?**

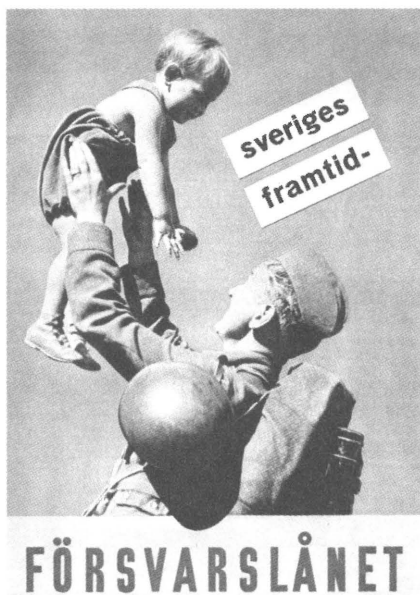
Om Din pojke eller flicka skulle ställa den frågan till Dig, kan Du då med gott samvete svara: "Jag har gjort vad jag kan. Jag är med så långt mina resurser förlå."\*

Trygg placering — 4% ränta



Ovanför rubriken syns ett stort svart-vitt foto som upptar två tredjedelar av annonsen. Fotot visar en ung, blond pojke som allvarligt tittar bort mot någon som förefaller vara placerad utanför bild, snett ovanför läsarens högra axel. Även om pojken inte riktar sig rakt mot läsaren kan hans fråga onekligen ses som ett slags direkt tilltal eller uppmaning, som indirekt byggde på att ingjuta dåligt samvete i dem som inte fullgjorde sin plikt mot nationen och dess framtid – barnen. Naturligtvis finns kopplingen till den svenska monarkin också i denna bild, här i form av ett kungligt sigill i nedre högra hörnet på vars sköld Sveriges tre kronor legitimerade annonsen som officiell appell.

En annan välkänd försvarslåneplansch skapades av dekoratören Tage Peterson, en av tre förstapristagare i försvarslånets nationella affischtävling 1940.<sup>23</sup> Bilden utgörs av ett foto på en fältutrustad soldat som lyfter upp ett lättklätt barn högt i skyn. Bredvid fotot står ”sveriges framtid -” med gemena bokstäver medan affischens nedre del domineras av ”FÖRSVARSLÅNET” med versaler. Konstkritikern Gotthard Johansson skrev om denna affisch



i tidskriften *FOTO*, vars chefredaktör var ingen mindre än den i första kapitlet tidigare nämnde fotograferande och filmande greve Lennart Bernadotte.<sup>24</sup> I sin recension konkluderar Johansson att Petterssons affisch ”på ett enkelt och levande sätt” säger att ”det är Sveriges framtid det gäller och att den måste försvaras med vapen”. Johansson ansåg att affischen fungerade riktigt bra trots att detta slags personliga vädjan ”bjuder i allmänhet den artige svensken emot”. Det förefaller alltså ha varit lättare att tala till svenskarna vid stora spektakel som försvarslånefesten på Skansen än genom enskilda och personligt riktade planscher likt Petterssons. Vid den massmedierade Skansenfesten 1940 var det exempelvis enkelt för både kronprins och försvarsminister att inflika allvariga

och fostrande uppmaningar för den goda saken som den månghövdade publiken på plats eller kring medierna kunde hörsamma tillsammans. När Sverige och svenskarna skulle fostras var gruppsykologiska omständigheter och effekter således av största vikt, vilket kan utgöra en av förklaringarna till varför monarkins symboliska mångtydighet så ofta anlätades i krigsårens svenska propaganda.

Bildmedier av olika slag användes också flitigt i den krigstida offentligheten, se bara på bara på de två bilderna på motsatta sidan, som både ställdes ut i NK:s entréhall under kampanjen för första försvarslånet 1940. Enbart genom sin storlek visar dessa imponerande skapelser hur auktoritärt de statliga myndigheterna adresserade svenska medborgare under krigsåren. Samtidigt var maktens kommunikationsansvariga aktörer väl medvetna om att alltför tydliga uppmaningar till befolkningen kunde få kontraproduktiva konsekvenser. I ett intern dokument kring den utländska propagandans genomförande och effekter på svensk mark konstaterade SIS att dessa:



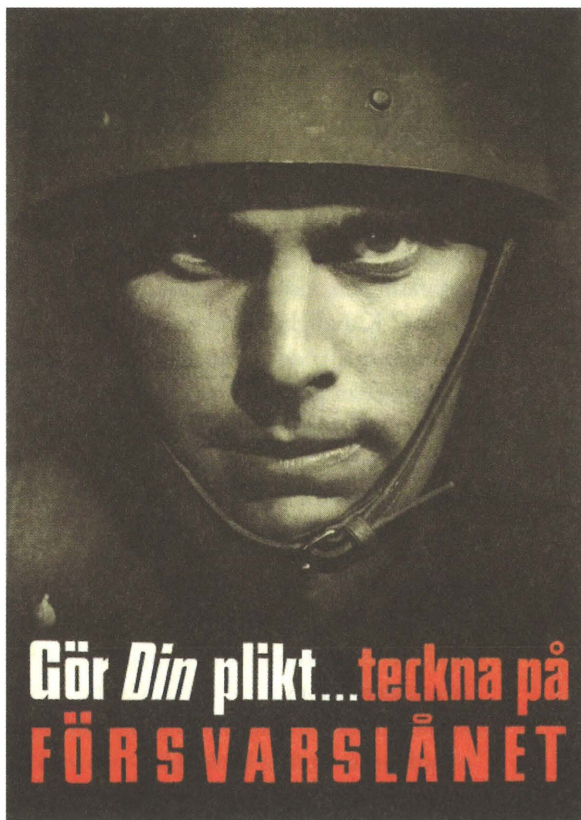
äro så gott som alltid av den art, att de åtminstone för en normalt uppmärksam iakttagare snart nog avslöjar sig som propaganda. Den säkerligen effektivaste formen för propagandapåverkan begagnar sig emellertid icke av så iögonenfallande medel...<sup>25</sup>

## Historiska föredömen

I enlighet med vad som hittills framkommit förvånar det inte att den svenska kungafamiliens visuella iscensättning var central för statens försvarslånekampanj. Kungligheternas medievana blev särskilt tydlig i de sätt på vilka de relaterade till och återanvände tidens dominerande diskurser. Den första och mest välkända annonsen för det svenska försvarslånet hade exempelvis inspirerat till kronprinsens tal på Skansen 1940. Annonsen publicerades i alla av landets större tidningar på lånets första dag och syntes därefter med jämna mellanrum i andra versioner samt som affischer och flygblad. Delar av dess ursprungliga budskap lät:

Svenska män och kvinnor! Vårt försvar behöver Edert ekonomiska bistånd. Sverige hotar ingen. Men vi vilja värna om det dyrbaraste vi äga: vårt fosterland, vår fäderneärvda frihet, vår självbestämningrätt, vår kultur – en frukt av årtusendens odling – vårt språk, våra hem, våra barn och vår framtid. Alla böra känna det som en bjudande plikt att efter förmåga delta i det försvarslån, som nu utbjudes. Ut över landet går denna vädjan. Må den verka som en väckelse och en maning till samfäld handling.<sup>26</sup>

Tack vare en synnerligen väl fungerande propagandaapparat som täckte in nationens samtliga hörn kunde detta slags annons nå ut till i stort sett alla läskunniga svenskar. I krigsårens Sverige måste det i stort sett ha varit omöjligt att inte bli mottagare av detta meddelande – det vill säga att exkluderas från den nationella familj som adresserades. Men även om detta är en inkluderande vädjan finns ett implicit hot bakom den polerade fernissans patriotism – ett inlindat ”den som inte är med oss är mot oss” eller ”enade vi stå, splittrade vi falla”. Den narrativa strategin kan därför liknas vid den klassiska uppdelningen av morot och piska. Å ena sidan har vi en generell idé om det goda i att bidra till allas välbefinnande – moroten – som betonar att varje litet offer är lika betydelsefullt som de stora lånen och att nuvarande personliga åtstramningar kommer att resultera i framtida gemensam vinning. Eller som det uttrycktes i en artikel publicerad på försvarslänets första dag: ”Spara åt dig själv – och du är en patriot!”<sup>27</sup> Dessa emotionella anspelningar blir som tydligast när annonsen framhåller ”det dyrbaraste vi äga”. Nyss nämnda kritik mot att svensk radio försökte påverka sentimentala själar genom att anlita teatrala och musikala arrangemang förefaller alltså även gälla för denna sorts annons. Å andra sidan har vi den klassiska piskan som med statlig auktoritet visar att alla som inte bidrar skulle hamna utanför det som majoriteten av landsmännen kämpade så hårt för att försvara, nämligen nationens frihet och oberoende.<sup>28</sup> Denna förpliktigande form av retorik genomsyrade många av försvarslänets bilder. Som affischen här intill med en allvarligt blickande 58 Karlsson tydligt visar användes exempelvis även andra välkända patriotism-symboler i de fostrande kampanjerna.





Uppenbart fanns alltså endast ringa frihet och oberoende för den enskilde medborgaren när det gällde att välja huruvida man ville vara med och bidra till landets försvar. De som inte bidrog till försvarslånet skulle självfallet fortfarande fysiskt inkluderas som medborgare inom landets gränser, men i psykologiskt hänseende var de på väg mot en form av subtilt exkluderande från den nationella familjen Sverige över vilken kungamakten härskade både visuellt och formellt. Den tidigare nämnda annonsens design förstärker denna tolkning, bland annat genom sitt sätt att använda kungliga tecken och symboler. Det inramande bandet består av de klassiska tre kronorna, vilka ju ständigt anlätades i den nationalpatriotiska propagandan. Förutom en ännu större trekronorssymbol i bildens mitt är det emellertid svärdet, hållet av två händer, som drar till sig mest uppmärksamhet.



Kort före annonsens lansering avslöjade pressen att bilden av svärdet tagit sin inspiration från en skulptur av den kände konstnären Carl Eldh.<sup>29</sup> Ursprungsmotiv föreställde ingen mindre än den legendariske Engelbrekt Engelbrektsson, som ledde ett bondeuppror mot den skandinaviske kungen Erik av Pommern 1434 och som följande år, vid vad som många räknar som Sveriges första riksdag, blev vald till rikshövitsman i Arboga.<sup>30</sup>

Denna titel gav i realiteten Engelbrekt mer makt än den utländske kungen, vilket under århundradenas lopp gjort honom till symbol för svenskt demokratiskt statsskick. När 500-årsjubileet av det legendariska valet firades 1935 fanns Gustaf V på plats vid avtäckelsen av Eldhs skulptur. Film- och pressbilder från ceremonin återkom med jämna mellanrum i medierna och precis som mycket annan kunglig ikonografi användes den av alla de politiska partierna. Bland annat finns invigningen i Arboga med i Högerpartiets valfilm *Landet du ska värna* från 1938. Den är också inkluderad i tidigare nämnda *För land och frihet* vilken, som tidigare nämnts, var en propagandafilm för försvarslänet beställd av SIS – ett faktum som indirekt kopplar den till såväl samlingsregeringen som Socialdemokraterna. Kort före försvarslänets lansering hade Engelbrekt för övrigt även använts som nationell försvarssymbol när en ny lag om det svenska hemvärdet diskuterades.<sup>31</sup>

Engelbrektssagan nådde emellertid allmänheten även på andra sätt. I september 1940 hade pjäsen *Frihetens man* premiär vid en av alla de fester som hölls för försvarslänet på Skansen. Enligt en av producenterna var

pjäsen förlagd till Engelbrekts tid eftersom ”föreställningens mål var att påminna nutidens svenskar om det stora frihetsarv vi nu måste administrera”.<sup>32</sup> Som bilden här intill tydligt visar användes Engelbrekt även som förpliktigande symbol i lanseringen av detta evenemang på Skansen. Ytterligare ett exempel på representationen av Engelbrekt som symbol under krigsåren återfinns i en kortfilm som arbetarrörelsens eget filmbolag Filmo producerade, *Vi äro de tusenden* (1942), vilken skildrar den socialdemokratiska ungdomsrörelsen. I ett avsnitt ser vi hur unga partimedlemmar framför en historisk pjäs på ett sommarläger.



Den handlade om Engelbrekts uppror 1434 och berömda formuleringar ur den ed som han enligt sägen svor citerades av filmens berättarröst.<sup>33</sup>

Inom flertalet svenska politiska skikt, och då inte minst bland ledande socialdemokrater såsom statsminister Per Albin Hansson, kom Engelbrekt att symbolisera ursprunget till den svenska demokratin. Redan under 1930-talet hade Hansson offentligen hyllat sin historiske föregångare som

”skaparen av ett nationellt samvete och fadern till folkets samhälle”.<sup>34</sup> I vissa avseenden skulle man nästan kunna uttalandet som en indikation på att Socialdemokraterna såg Engelbrekt som en hedersmedlem av folkhemmet, vilket ju var den viktigaste metaforen för den svenska välfärdsstaten och som Hansson lanserat redan 1928.<sup>35</sup> Som central symbol för ett slags ”kunglig demokrati” kan följaktligen Engelbrekt sägas ha historiskt sanktionerat den union mellan kungahus och politik som ytterligare stärktes under krigsåren. Genom att i försvarslånekampanjen kombinera en legendarisk figur av monarkiska dimensioner med livs levande kungligheter ur samtiden stärktes sannolikheten för förveklighandet av en närmast allomfattande svensk familj med kronan i högsätet.

Användningen av den historiske Engelbrekt som symbol för samtida intressen utgjorde dock inte något unikt undantag. Tvärtom genomsyrades försvarslåneretoriken om ett moderniserat svenskt försvar ofta av bilder från det förflutna.<sup>36</sup> Vid en tidpunkt då nationens öde var särskilt allvarligt på grund av invasionen av de nordiska grannländerna förefaller snarare logiskt att legendariska och välkända symboler ur det förflutna fungerade som trösterik fond. Följaktligen förefaller det som om den visuella kulturen kring försvarslånet medvetet försökte förstärka bilden av landets kungliga förflutna i nationens kollektiva minne. Även om idén om en fortsatt ”neutral kunglig demokrati” till övervägande delen var en utopi under andra världskriget innebar medierade referenser till förtida patrioter likt Engelbrekt samt till en lång fredstid under familjen Bernadotte att denna idé befästes än mer. Efterhand blev den nästan till ett slags konstitutionellt mantra med vilket merparten av de svenska medborgarna kände sig säkra och ”hemma”.

### I hemmets vrå

Den patriotiska ikonografin kring kungakronan blev någonting att hålla fast i när det mesta runt omkring var på väg att kollapsa. För att en sådan självbild även fortsättningsvis skulle dominera den svenska mentaliteten skildrade medierna gärna de kungliga i folkhemmets mitt, vilket också framkom i föregående kapitel. Såväl medier som politiker hoppades att man härigenom kunde förstärka medborgarnas förment personliga kopplingar till familjen Bernadotte via bilder från monarkins privata domäner. Under hela 1900-talet har detta slags kungliga framträdande i hemmiljö utgjort en central genre. Vid krigets utbrott var den medialt insatta svenska kungafamiljen redan välbekant med denna form av bevakning. En artikel som kan exemplifiera deras inställning publicerades av *Svenska Dagbladet*

i oktober 1940 och handlade om ett av kronprinsens och kronprinsesans hem, Ulriksdals slott. Den retoriska betydelsen av hemmetaforen i reportaget är uppenbar, och kombinationen av det förflutna och nutiden samt det ständiga behovet av att betona familjens enhet i texten blir också tydliga. Växelverkan mellan dåtid, nutid och framtid i retoriken lyser också igenom, i synnerhet när det konkluderas att fotografierna från slottet ”ger en glimt av det kära, kungliga hemmet, där tradition och modernitet enas på ett ovanligt harmoniskt sätt.”<sup>37</sup> Ett annat exempel på medierad närhet

till monarkin lanserades runt samma tid i flertalet svenska tidningar, fast denna gång i form av annonser för ett nytt kungligt fotoalbum. Här blir det ånyo uppenbart att den politiska ambitionen av att inkludera alla under ett tak i folkhemmets Sverige hela tiden var latent närvarande i medieringen av kungligheter: ”Alla klassgränser raderas när det gäller intresset för vår ärade kungafamilj och detta album med de kungliga blir därför en bilderbok för hela befolkningen.”<sup>38</sup>

I analyser av hur den svenska kungafamiljen framställdes personligt och privat i medierna bör man naturligtvis inte bortse från genusaspekter. Går vi längre tillbaka i tiden har kungariket Sverige ända sedan 1600-talet ofta symboliserats av en kvinna, Moder Svea, vanligtvis porträtterad med krona på hjässan sittande bredvid ett ymnighetshorn med nationens skatter.<sup>39</sup> Ett talande exempel på hur central denna symbol återigen blev under andra världskriget utgörs av en teckning som med väl vald tajming publicerades dagen före det

första försvarslånets lansering. Under en tecknad Moder Svea som samlar in pengar av svenska medborgare till sitt delvis tomma ymnighetshorn betonas att den trösterika landsmodern för en gångs skull nu var i desperat behov av finansiell hjälp från sina ”söner” för att kunna göra ”vårt hem” till en bättre plats.<sup>40</sup> De dagliga bidragen från Moder Sveas ”döttrar” förekom emellertid också ofta i medierna. Vanligtvis porträtterad som en homogen och enhetlig grupp blev dessa kvinnor kända som ”det spirituella hemvärdet” och deras

**- en hela folkets bilderbok**



**Detta ställiga praktalbum**

som 1 160 bilder med uttörlig text skildrar vår kungafamilj liv i vardag och höglj i deras utan jämförelse uppriktiga och intressantaste bilderbok. Vi få följa vår kungafamilj sedan från kung Gustafs födelse år 1862 fram till och med 1940 och se glimtar ur smittliga kungafamiliens liv under denna långa tid. Spjeldet i deras öden under mer än åtta decennier få vi också se i svensk historia under denna tillrym som mer än jämte några betyder en omvandling av det svenska samhället. De tecken som behålls säga det rika, användande bildmaterialet ha särskilt tagit sikte på deras emottagelser, och höljas i hög grad att erbjuda vår tillit och förnöden i den pågående tid vi alla genomleva.

**Denna bilderbok är en beredskapsbok.**

Varje svensk får vilken kungafamiliens förtä och efterlynda under vårt eget frist vilka upprepas alltid är en tillfredsställelse, kan känna glädje och uppsmatta av detta verk.

I alla bok- och tidningsaffärer.

Pris Kronor 2:30.

**TIB ÅHLEN & ÅKERLUNDS FÖRLAG**  
Sveavägen 33, Nilska.

Undertryckt på beställning av...  
Fyll i adressen på bilden...  
Namn: .....  
Postadress: ..... 301

**- här och får ej saknas i något svenskt hem!**

ansträngningar i de privata hushållen jämfördes ofta med aktiviteterna inom det mer omfattande nationella hushållet. Under hela kriget beskrev medierna "det spirituella hemvärnets" frivilliga välgörenhetsarbete som en avgörande patriotisk ingrediens i landets inhemska verksamhet. "Kommittén för ökad kvinnlig representation" var en sådan viktig institution. Den representerade fler än 40 olika separata organisationer, var central i propagandan för att låna pengar till staten och dess första stora nationella möte hade faktiskt hållits innan försvarslånet ens var lanserat.<sup>41</sup>

En central organisation var Aktiv Hushållning, som på initiativ från SIS hade bildats i juni 1940. Som namnet antyder var dess huvuduppgift att rationalisera landets hushållning, inte enbart genom att göra den mer effektiv utan kanske framför allt genom att hemarbetets betydelse gjordes mer allmänt känt. Med andra ord var det även i detta avseende – precis som när det gällde lanseringen av kungligheter – viktigt att föra fram idén om och bilden av hemmet till allmänt åskådande.<sup>42</sup> En av de främsta orsakerna till denna mediala strategi var att hemmet – och i synnerhet folkhemmet – utgjorde den kanske främsta och mest lättfattliga sinnebilden för vad slags frihet och oberoende svenskarna uppmanades spara till och försvara. SIS gav också ut en skrift som hette *Aktiv Hushållning*, vilken naturligtvis kröntes med de tre kronorna på framsidan. Ett temanummer, "Konsten att ge ut pengar", tog upp medborgarnas privata finanser och föreslog hur svensken på bästa sätt skulle använda sin budgetbok så att "utgifterna ej blir större än inkomsterna". Det första numret av denna informationskrift hade en mer allmän appell på omslaget: "Varje enskild konsument, varje familj, varje ledare av storhushåll måste använda alla sina erfarenheter och all sin kunskap för att lösa de nya problem, som avspärrningen och försvarsberedskapen dem inför."

En av de drivande krafter inom Aktiv Hushållning var Karin Kock och när SIS Reklamråd och Folkberedskapsavdelning höll möte företrädde hon vanligtvis sin organisation, bland annat den 2 oktober 1940.<sup>43</sup> Vid detta möte informerade Kock sina kolleger om att man vid ett sammanträde anordnat av folkhushållningsdepartementet hade börjat planera för en radiokurs i folkhushållningsfrågor. Senare vid samma möte informerade hon även om att en affisch som propagerade för omedebart ökad konsumtion av nötkött varit på tal, samtidigt som hon framhöll att det emellertid var "viktigt att hålla i minnet, att propagandan måste sättas in på de s.k. överskottsområdena och att, innan livsmedelskommissionen exakt fastställt dessa, det knappast vore möjligt att mera i detalj planera en aktion". Med andra ord kontrollerade SIS även den svenska statshushållningens komplexa propagandaapparat. Medierna inte bara tilläts utan uppmuntrades därför

att rapportera om kvinnliga medlemmar av kungafamiljen som var aktiva inom eller fungerade som stiftande medlemmar av olika för riket viktiga organisationer. Ett sådant exempel var Kronprinsessans gåvokommitté som bland annat ombesörjde insamling, leverans och tillverkning av kläder till försvaret.<sup>44</sup> Kronprinsessan Margaretas fond för det kvinnliga hemvärdet, som inte hade utnyttjats sedan första världskriget, började också användas på nytt under 1940.<sup>45</sup> Samma år blev prinsessan Sibylla, vars intresse i bilkörning kom väl till pass under krigsåren, vald till hedersordförande i Stockholms kvinnliga bilförening.<sup>46</sup>



Ett internationellt exempel på hur köns-tillhörighet spelade in när hem och familj framhölls i försvarslånekampanjen publicerades 12 maj 1940, det vill säga endast två veckor in i lansering. Artikeln "Kungliga mödrar i krigszonen" slog bland annat fast att det viktigaste för en kunglig dam i Europa vid denna tid var "plikten att, tillsammans med landets befolkning, dela krigets faror samt med lugn och balanserad hållning bära den tunga bördan av att vara ett föredömligt exempel".<sup>47</sup> Behovet av pliktskyldiga offer från alla och envar presenterades även med hjälp av emotionellt laddade berättelser om olika namngivna kvinnliga kungligheter. Artikeln innehöll följaktligen ett fotogalleri, där bilderna anlätades i hopp om att härigenom förstärka läsarnas empati med de kungliga mödrarna drottning Wilhelmina av Holland, änkedrottning Mary av England, storhertiginnan Charlotte av Luxembourg, kronprinsessan Juliana av Holland, änkedrottning Elsa av Belgien och exkejsarinnan Hermine av Preussen. Artikeln delade även med sig av information om kronprinsessan Ingrid av

Danmark (dotter till Sverige dåvarande kronprins) och hennes vedermödror med sin nyfödda dotter (sedermera drottning av Danmark). Kronprinsessan Märtha av Norge nämndes också och i synnerhet rapporterade man om att hon tvingats lämna det norska huvudstaden för att finna en

säker hamn för sina små barn. Med andra ord anlitas även kungliga berömdheter och barn från utlandet när Sverige och svenskarna skulle domesticeras och mobiliseras.

Ibland tog ambitionen att intimisera svenskarna med kungligheter även mer sensationella former. Runt samma tid som nyss nämnda artikel publicerades exempelvis en recension med titeln "Hovskvaller om hela familjen från Victoria till George VI" som gällde en bok nyligen översatt till svenska.<sup>48</sup> Dess bästa avsnitt sades vara de som handlade om skvaller om utländska hov eftersom här "kunde plebejer utanför faktiskt få tillstånd att närvara när de 'mest vågade' hemligheterna avslöjades".<sup>49</sup> Trots den centrala roll som utländskt kungligt skvaller hade i krigsårens svenska medier är det påfallande hur obefintliga detta slags uppgifter var om Sveriges monarki. Förklaringen är självfallet att familjen Bernadotte hade en helt annan roll att spela under kriget – en roll som främst var intranationell, patriotisk och visuell.

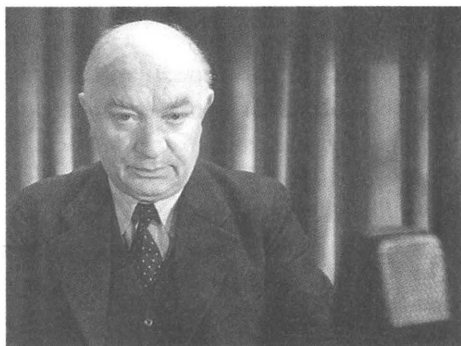
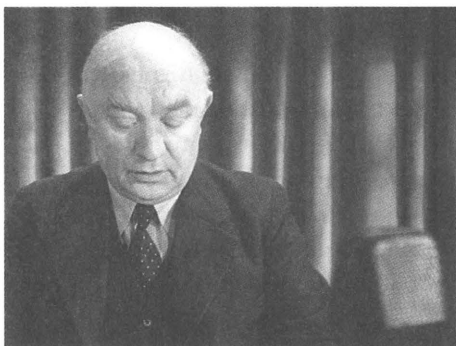
## Den upphöjda kronjuvelen

Ett avgörande skäl till försvarslänepropagandans framgång var det unika samarbetet mellan en samlingsregering under socialdemokratisk ledning och ett kungahus med ovanligt medialt bevandrade medlemmar. Med hjälp av frekventa bilder, ord och framträdanden formade dessa båda mäktiga institutioner den svenska nationen till en storfamilj med likriktad sparvilja. Huruvida detta mediala bombardemang resulterade i fortsatt frihet och oberoende för svenskarna är däremot mer tveksamt, i synnerhet med tanke på den kontrollapparat som hela tiden präglade krigsåren. Vad man dock kan slå fast är att det massiva bildutbudet markant bidrog till att stärka den allmänna opinionen om att försvara nationens båda ledmotiv, vilket ju var det allt annat överskuggande målet med försvarslänekampanjen från början. Att denna propaganda samtidigt stärkte bildmediernas roll och funktion i det svenska samhället är en viktig sidokonsekvens som skulle få långtgående effekter för landets visuella kultur såväl under som efter kriget.

Ur många aspekter är försvarslänekampanjens retoriska grepp representativa för hela den svenska propagandaapparatsens tillvägagångssätt under krigsåren. I sina försök att hålla det neutrala kungariket Sverige enat under ett tak blev det svenska folkhemmet hyllat i medierna som kanske aldrig förr. Den återkommande betoningen på familjens centrala roll låg inte enbart i linje med Hegels klassiska slutsats att staten vuxit fram ur familjen och det civila samhället. Denna emfas gjorde det dessutom hart när omöjligt för gemene man att ställa sig utanför det folkhem som fortfarande var under

uppbyggnad och som under kriget krävde ständigt underhåll såväl fysiskt och pekuniärt som ideologiskt och symboliskt. Eftersom medierna refererade till och upphöjde hemmetaforen till nationellt föredöme faller det sig naturligt att budskapen främst riktade sig in mot mitten av den föreställda gemenskapen Sverige.<sup>50</sup>

Ett sista exempel på hur den massiva propagandan till svenska hushåll såg ut utgjordes av en film, som på beställning av Riksgäldskontoret producerades av Svensk Filmindustri inför det andra försvarslånet 1941. Filmens titel, *Familjen Warg*, är i sammanhanget symptomatisk. Filmen följer en stor släkt från Bergslagen med detta namn, vars idoga arbete under sekler har hjälpt till att forma det moderna Sverige till vad det är idag och vad det, med ett starkt försvar, kan fortsätta vara så att familjens "vargungar" kan gå en trygg framtid till mötes. I filmen anlitas försvarslånens klassiska affischer samt patriotiska uppmaningar och lockrop. Men framför allt iscensätts försvarsminister Per Edvin Sköld och statsminister Per Albin Hansson framför mikrofonen. Under merparten av talet läser Hansson innantill och tittar därför rakt ner i sitt manus, som på bilden till vänster. Hans avslutande blick direkt in i kameran mot den svenska biopubliken, i bilden till höger, inkluderades emellertid med all sannolikhet som en direkt uppmaning till medborgarna om nödvändigheten av fortsatt idogt lånsparande.



Att den svenska kungafamiljen stod i centrum för mycket av den övriga försvarslänepropagandan är dock centralt för utvärderingen av dessa kampanjers visuella fostran. På ett effektivt sätt kondenserade familjebegreppet det svenska samhällets olika skikt till en enda formel, enkel att förstå för alla. På ett kollektivt plan utgjorde familjen den mest anlitate samhällsmetaforen tack vare folkhemsbegreppets succé medan den på ett individuellt plan framstod som en användbar trop för många olika syften, vilket bland annat kan skönjas i omfattningen som kungafamiljens hem uppvisades i



medierna. Tillsammans med uppmärksammade tal i radio och tidningar befäste bilderna på de kungliga i press, film, annonsblad, fotoalbum och tavlor familjen Bernadottes centrala position i appellerna till fortsatt försvar av nationens värderingar. Sammantaget indikerar detta att Sveriges kungligheter under andra världskriget till viss del kände sig både som ”drottning och fånge” i sitt eget land – förvisso upphöjda symboler i medier och offentlighet men samtidigt ständigt bevakade, till och med i sina hemmiljöer.<sup>31</sup>

## Noter

- 1 "Försvarslänet organiseras nu", *Dagens Nyheter*, 3 maj 1940.
- 2 *Frihet och försvar. Boken om vår beredskap* (Stockholm: Esselte, 1941), s. 453.
- 3 "Historiskt svärd", *Dagens Nyheter*, 26 april 1940.
- 4 Denna film var baserad på en valfilm, *Landet du ska värna* (1938), producerad för Högerpartiet. För mer information, se Bengt Bengtsson, "Regionfilmen och konstruktionen av folkhemmet", i Mats Jönsson & Pelle Snickars (red.), *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA, 2007), s. 148–152. Vid lanseringen av det andra försvarslänet 1941 beställde propagandarådet en ny film av SE, *Familjen Warg*.
- 5 Censurkort nr 61452, 29 april 1940, Statens biografbyrå.
- 6 Internt PM inom SIS, 2 november 1941 signerat Lm (vilket med all sannolikhet står för J.G. Lindström, huvudsekreterare inom SIS). RA, SIS, vol. 107.
- 7 *Ibid.*, s. 5.
- 8 Att dessa båda ord dominerade tidens politiska agenda bekräftas även av att de utgjorde temat för det berömda medborgartåget för frihet och oberoende som ersatte förstamajtåget 1940 och 1941.
- 9 David Cannadine, "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and 'The Invention of Tradition', c. 1820–1977", i *The Invention of Tradition*, red. Eric Hobsbawm och Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s. 105.
- 10 Se exempelvis, "Kungen var den förste som tecknade andel: Över en halv million från det kungliga huset", *Svenska Dagbladet*, 30 april 1940; "Försvarslänet får god start, kungliga huset har köpt obligationer för en halv miljon", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 29 april 1940; "Kungen först på försvarslänet", *Aftonbladet*, 29 april 1940; samt "Försvarslänet hade en lyckad premiär. Konungen tecknade för 250.000 kr.", *Sydsvenska Dagbladet*, 30 april 1940. Senare samma år uppgav pressen att kungen hade skrivit på för ytterligare 150.000 kronor. "Även konungen deltar i försvarslänets spurt", *Dagens Nyheter*, 26 oktober 1940. Det enskilt största bidraget till det första försvarslänet gjordes av Skandinaviska Banken som den 28 september 1940 skrev på för 25 miljoner kronor.
- 11 "En jämn ström av köpare gick hela dagen till riksgäldskontoret", *Dagens Nyheter*, 30 april 1940.
- 12 "Staten lånar – milliard för försvaret: Patriotiskt 4% lån framlägges inom kort: Förmedlas av 31 organisationer", *Svenska Dagbladet*, 25 april 1940.
- 13 *Ibid.*
- 14 Andreas Dörner, *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001).
- 15 Svensk Filmindustris *Veckorevy*, journalfilm nr 35, maj 1940.
- 16 Censurkort nr. 61513, 27 maj 1940.
- 17 Svensk Filmindustris *Veckorevy*, journalfilm nr 35, maj 1940.
- 18 "Radioprogrammet", *Folkets Dagblad*, 25 maj 1940.
- 19 "Kronprins Gustaf Adolf vädjar till svenska folket", *Minnesboxen 1940. Musiken, händelserna, företeelserna, stämningen...* (Stockholm: Sveriges Radio/Screen Air Television AB, 1999).
- 20 Signaturen Fale Bure, "Radio-rapsodi", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 21 maj 1940.

- 21 Detta är en utveckling inom det moderna mediasamhället John B. Thompson träffande beskrivit på följande vis: "[T]he decline of traditional authority and the traditional grounding of action does not spell the demise of tradition but rather signals a shift in its nature and role, as individuals come to rely more and more on mediated and delocalized traditions as a means of making sense of the world and of creating a sense of belonging." Se John B. Thompson, *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1999), s. 187.
- 22 *Svenska Dagbladet*, 4 oktober 1940.
- 23 Tävlningen avgjordes den 6 september. De andra förstapristagarna var teckningsläraren Arne Hallberg och tecknaren Moje Åslund. De belönades med 1 500 kronor vardera.
- 24 Gotthard Johansson, "Fotografiska affischer", *FOTO. Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, vol 2, nr 9 1940.
- 25 RA, Osignerad, "Sverige och propagandan", SIS vol 475, s. 14.
- 26 Se till exempel, *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*, 29 april 1940.
- 27 Osignerad, "Teckna försvarslån lika lätt som att utkvittera ett Rek.", *Svenska Dagbladet*, 26 april 1940.
- 28 Denna typ av allvarliga retorik anlitas vanligtvis när politiker adresserade allmänheten och det visuella inte spelade in i förmedlingen. Ett sådant exempel var när finansminister Ernst Wigforss talade till nationen i radio samma kväll som 1940 års försvarslån lanserades. Hans tal "Försvarslån och sparsamhet" fokuserade fakta, siffror och aktuella politiska frågor. Det publicerades senare som en femtonsidig pamflett, Ernst Wigforss, *Försvarslån och sparsamhet* (Stockholm: Tidens förlag, 1940).
- 29 Se exempelvis, "Historiskt svärd", *Dagens Nyheter*, 26 april 1940.
- 30 Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas, 2001), s. 275–285.
- 31 Se exempelvis, "Man ur huse till försvar som förr under Engelbrekt", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 22 april 1940.
- 32 "Luftvärn ger fond åt drama", *Dagens Nyheter*, 13 september 1940.
- 33 Detta läger var ingen lite eller marginell förteelse, tvärtom var statsminister Per Albin Hansson en av talarna och mycket riktigt förekommer han även i filmen.
- 34 Linderborg, s. 282.
- 35 Ursprungligen var folkhemmet en konservativ idé i Sverige som betonade en oförändrad nation, baserad på gamla traditioner och med kungen som fortsatt nationell ledare.
- 36 Se till exempel, Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta. Studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlssons, 1989), s. 25–30.
- 37 Osignerad, "Hos kronprinsparet på Ulriksdal", *Svenska Dagbladet*, 6 oktober 1940.
- 38 Anns, "En hela folkets bilderbok", *Svenska Dagbladet*, 9 september 1940.
- 39 Se exempelvis, Anu Koivunen, "Moderns kropp, fädrens land: Nationell film som konsteknologi", i *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik*, red. Tytti Soila (Stockholm: Aura, 1997).
- 40 Signaturen HIC, "Det stora lånet", *Dagens Nyheter*, 28 april 1940.
- 41 Signaturen Attis [Astrid Ljungström], "Hur ska vi spara åt landet?", *Svenska Dagbladet*, 22 april 1940.
- 42 Johanna Overud, *I beredskap med Fru Lojal. Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2005), särskilt kapitel 7, s. 176–211.

- 43 "Protokoll fört vid reklamrådets sammanträde den 2 oktober 1940 på informationsstyrelsen", RA, vol 476, s. 1. Efter kriget blev Karin Kock Sveriges första kvinnliga statsråd.
- 44 Se exempelvis, "Till stickorna på nytt!", *Svenska Dagbladet*, 28 april 1940.
- 45 Signaturen B., "Mobiliseringsorder till alla stickkunniga svenska kvinnor", *Svenska Dagbladet*, 5 juni 1940.
- 46 "Stort intresse för kvinnliga bilkåren", *Aftonbladet*, 25 april 1940.
- 47 "Kungliga mödrar i krigszonen", *Dagens Nyheter*, 12 maj 1940.
- 48 Charles Devienne, "Hovskvaller om tjocka släkten från Victoria till Georg [sic]VI", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 18 maj 1940. Boken recenserade även i Harald Schiller, "Kungligt familjeliv i gamla dagar", *Sydsvenska Dagbladet*, 1 maj 1940.
- 49 Devienne, 1940.
- 50 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London & New York: Verso, 1991).
- 51 Michael J. Shapiro, "The Politics of the 'Family'", i *Cultural Studies and Political Theory*, red. Judy Dean (Ithaca & London: Cornell University Press, 2000), s. 276. Här citeras från Jacques Donzelot, *The Policing of Families* (New York: Random House, 1979).

## 4. Barnens Dag

Baserat på vad som hittills framkommit framstår Sverige och svenskarna under andra världskriget i mångt och mycket som en enad visuell front mot utländsk och inhemsk opinion. På politisk nivå manifesterades enigheten med full kraft i samband med samlingsregeringens bildande den 13 december 1939, vars mest uppmärksammade prov på pragmatisk konsensus var de tidigare nämnda medborgartågen för Sveriges frihet och oberoende 1940 och 1941. Som ersättare för de traditionella förstamajtågen i Stockholm fungerade dessa som grandiosa uppvisningar i nationellt politiskt samförstånd över klass- och partigränserna – till och med kronprinsparet var ju åskådare längs processionsvägen genom Stockholm. Föga förvånande var tågen därför noggrant bevakade i tidens medier, men de nådde självfallet även många medborgare direkt på plats.<sup>1</sup> I det politiskt osäkra klimat som Sverige befann sig i under kriget uppstod även behov av att lansera samförståndets enade front i andra sammanhang och naturligtvis även på regionala och lokala nivåer. Det är i dessa sammanhang som fenomenet Barnens Dag blir intressant att studera, i synnerhet när man vill försöka förstå hur en neutral nation på gränsen till krig mobiliserade befolkningen kring patriotiska aktioner med stark visuell och symbolisk genomslagskraft.

### Välgörenhet

Barnens Dag-tåg var ingenting nytt i den svenska andravärldskrigskontexten. Tågens historia går tillbaka till tidigt 1900-tal och svenska massmedier var på plats från allra första början. Göteborgs första Barnens Dag-tåg den 16 och 17 september 1905 utgjorde till exempel legenden och sedermera chefen för Svensk Filmindustri Charles Magnussons första uppdrag för AB Svenska Kinematografen.<sup>2</sup> Festivaler under Barnens Dag hade dock anordnats i Sverige ända sedan 1901.<sup>3</sup> Den första platsen var Casselska parken i Grängesberg och precis som senare års festivaler föranleddes den av ett ökat behov av sommarkolonier för mindre bemedlade barn och ungdomar.<sup>4</sup>

Sådana barnkolonier har i sin tur genomförts i Sverige sedan 1884, då sammanlagt arton barn i åldrarna sju till elva år omhändertogs i Stockholmsregionen.<sup>5</sup> Verksamheten blev en framgång och kolonierna som bildades runtom i landet beskrevs bland annat som platser för "fattiga, trångbodda, klena, svaga och sjuka barn" där de ungas "kroppsliga och själsliga krafter" skulle stärkas samtidigt som "barnens sedliga uppfostran skulle förbättras genom punktlighet, renlighet och artighet".<sup>6</sup>

Utän tvekan är det en överhetens förmanande stämning som i dessa citat talar från en position högt över de behövande barnen. Detta är fullt logiskt när man betänker att Barnens Dag ursprungligen var en uteslutande borgerligt initierad välgörenhetsaktion med starka kopplingar till svensk överklass och övre medelklass. I Stockholm fick initiativet till och med omedelbar

symbolisk uppbackning från dåtidens mest statusfyllda sociala sfär genom dåvarande kronprinsessan Victoria, som 1885 valdes till hedersordförande i Föreningen för sommarkolonier.<sup>7</sup> Från 1909 och framåt leddes huvudstadens expanderande insamling för sommarkolonier av Barnens Dags Föreningen i Stockholm, som även blev nationens paraplyförening.<sup>8</sup> De ansvariga för insamlingsverksamheten benämndes Barnens Dags-ledare och under deras överinseende växte organisationen kontinuerligt i omfattning och betydelse. I bilden här intill ser man exempelvis hur den visuella marknadsföringen kunde se ut under första världskriget.

Den 26 maj 1941, mitt under nästa brinnande världskrig, bildades slutligen Sveriges Barnens Dagsledares Förening. Tidpunkten för bildandet

kan delvis ses som en politisk och officiell sanktionering av sådan icke-politisk men patriotiskt viktig välgörenhetsorganisation. Men Barnens Dags centrala roll bekräftades också av hur allehanda aktörer uppmärksammade dagen i medier och offentlighet. På lokal och regional nivå var bland andra amatörfilmare och näringsidkare centrala för dess förverkligande och spridning, medan politiker och kungligheter utgjorde legitimerande



nav på nationell nivå.<sup>9</sup> Från 1910 och fram till sin död 1950 gav exempelvis kung Gustaf V Barnens Dag sin symboliska välsignelse genom att vara dess främste beskyddare.

Den mest framträdande kungligheten på Barnens Dag under andra världskriget var emellertid kungens barnbarn, greve Lennart Bernadotte, som 1941 blev vald till ledarföreningens hedersordförande. Tilläggas bör att prins Wilhelm, bernadotten mellan de båda nyss nämnda, fungerade som redaktör för *Stockholms Barnens Dagblad* under hela andra världskriget.<sup>10</sup> Under deras och andra prominenta medborgares överinseende kulminerade krigsårens barnkoloniverksamhet i Stockholm 1943, då fler än 6 000 barn vistades på den största och mest berömda kolonin, Barnens Ö.<sup>11</sup> Krigsårens Barnens Dag var med andra ord lika lite som försvarslånen eller Finlandshjälpen någon perifer händelse utan organisatorisk förankring i det översta svenska samhällsskiktet. Det svenska samförståndet kring denna välgörenhetsaktion sträckte sig tvärtom från landets allra högsta instanser ända ned till de mest behövande unga medborgarna.

Barnens Dag var naturligtvis inte var ett isolerat fenomen. Dels fanns det, som vi sett i föregående kapitel, andra omfattande insamlingsverksamheter i landet under krigsåren. Dels genomfördes Barnens Dag även i många andra länder. Den svenska verksamheten framstod dock som en av de mest omfattande, vilket huvudstadsföreningen var noga med att regelbundet framhålla. I *Stockholms Barnens Dagblad 1939* – som gavs ut inför festligheterna 31 augusti–3 september, det vill säga mitt under krigsutbrottet – betonade huvudstadsföreningen sin centrala roll i tidens internationella offentlighet. Bland annat refererades stolt till ny statistik som slog fast att en tiondel av huvudstadens dåvarande befolkning någon gång hade bevistat Barnens Ö. Författaren Hilding Östlund, som under kriget även skrev manus till två spelfilmer regisserade av Schamyl Bauman<sup>12</sup>, beskrev huvudstadsorganisationen oförblommerat självförhävande:

Stockholms Barnens Dag [...] intar en absolut enastående ställning i hela världen, både beträffande anordningarna och institutionens popularitet; den har blivit ett föredöme för alla motsvarande institutioner och hjälporganisationer och föremål för stor uppmärksamhet inte minst från utländskt håll.<sup>13</sup>

Barnens Dag-föreningens verksamhet grundade sig visserligen på föredömligt ideellt välgörenhetsarbete, men den institutionella strukturen var allt annat än informell. Förutom aktiva eller symboliska individer på lokala, regionala och nationella plan återfanns även så kallade Barnens Dagsgeneraler i varje svensk ort med självaktning. Föreningen anammade gärna gängse krigsretorik när den återkommande betonade hur denna generalstab

gick i spetsen för landets mest värdefulla armé: Sveriges barn.<sup>14</sup> En av generalernas främsta uppgifter var att mobilisera respektive lokala menighet till sparande stordåd på insamlingarnas slagfält som helst skulle överträffa andra svenska orters pekuniära erövringar. En sådan tävling diskuterades i *Göteborgs Barnens Dagblad 1942* och gällde den pågående striden mellan rikets tre största städer.

## Halmhatt eller nattmössa?



Ingemar Walle Bergström,  
Stockholm.



Assessor Harry Lindberg,  
Göteborg.



Dierckh Anders Heltström,  
Malmö.

### Göteborgare!

Som turso vara Dig bekant är en stor beaktning av slaget mellan Barnens Dag i Göteborg, Stockholm och Malmö. Malmö har utmanat Stockholm. När Barnens Dagsgeneralen i Göteborg, assessor Harry Lindberg fick veta detta utmanade han i sin tur Stockholm och Malmö med frejligt mod och i fast förtröstan på göteborgarna.

Det gäller en tävling om vilken av dessa tre största svenska städer, som skall kunna uppvisa den högsta procentuella utbetalningen av årets Barnens Dagsfestligheter. Den stad som vinner får gållas ett nästa år återse sin general med hans hävdvanna befälsecken halmhatten. Den stad som förlorar ... fasanfulla hake ... måste se sin general uppträda i nattmössa.

Om vi hjälpas åt ha vi säkerligen goda möjligheter att slått nytt rekord här i Göte-

borg. Det är också läder som utmärkt väl löpa sig för en tävling av detta slag. Det finns speciellt många lörs som fara illa i dessa dagar. Möjligheten till en ökad utdelning av Barnens Dagsmärke skulle för dessa och betydligt verklig hjälp.

Vid en bilintervju som Dagbladets utskick höll med Barnens Dagsgeneralen uttalar assessor Lindberg: "Vägen att nå målet ligger klar. Den går med ökat köp av lotter. Om var och en som brukar gevara Barnens Dags tomblola köper en eller annan extra lott i år kan resultatet snart vara vinnst."

Göteborgare. Tänk på att kanale just Din lott kan komma tillräcka på vägen att ge utslag. Önska tänk på alla de bästa vinsterna och på de speciellt goda chanser, som Barnens Dags tomblola bjuder."

Respektive stads Barnens Dags-general fick i bladet ge sin syn på vem de trodde skulle "uppvisa den högsta procentuella nettoökningen av årets Barnens Dagsfestligheter".<sup>15</sup> Den förment altruistiska välgörenheten som Barnens Dagsföreningarnas verksamhet vilade på var med andra ord färgad av synnerligen krassa ekonomiska krav, där graden av patriotism – precis som i fallet med försvarslånen – hela tiden mättes i kronor och ören. Viktigast var dock att det pliktrogna insamlandet synliggjordes och hyllades i offentlighet och medier. Nationellt tävlingssparande uppmuntrades därför även i tidens journalfilm.

Till bilder från vårens Barnens Dagsfestligheter i Skåne betonade exempelvis berättarrösten i en journalfilm från september 1944 att stockholmarna i huvudstadens biofåtoljer skulle gå man ur huse: "[N]u ska vi bräcka Helsingborg!"<sup>16</sup> Efterhand inrättades till och med prestigefyllda priser i hopp om att alla svenska orter skulle optimera sina Barnens Dags-aktiviteter. Priset för Sveriges bästa Barnens Dags-fest belönades exempelvis med "Lennart Bernadotte Kannan" från och med 1951. Men redan under andra världskriget, 1943, skänkte Gustaf V "Kungapokalen" till Barnens Dagsledarnas Förening.

## På landsorten

Samtidigt som Barnens Dag varit ett stående inslag i nationellt distribuerad film ända sedan tidigt 1900-tal har lokala filmare runtom i landet också registrerat dagens firande. Trots sistnämnda småfilmers stora geografiska spridning följer de ett förhållandevis likartat mönster, med den festliga kortestens långsamma parad genom ortens centrum som huvudmotiv.<sup>17</sup>



Tågens inövade ritualer kan precis som medborgartågen för Sveriges frihet och oberoende ses som ett slags svenska mediehändelser, kring vilka en månghövdad och beundrande befolkning varje år samlades mangrant för att därefter även läsa om, höra eller se begivenheterna i tidens massmedier.<sup>18</sup> Som diskussionen kring försvarslånsfesterna slog fast förankrades krigsårens sparande välgörenhetsaktioner därför inte enbart hos svenska medborgare via patriotiska förmaningar, i minst lika hög grad skulle de framställas som festliga aktiviteter att delta i och samfällt hylla.

Barnens Dags-tågens närvaro i lokal kortfilm kan följaktligen delvis förklaras med de festliga inramningarna, vilka förståeligt nog var eftertraktade inslag i det offentliga livet under krigsåren. Medborgarna fann både tröst och säkerhet i de välbekanta uppvisningarnas oförändrade mönster, samtidigt som de även gavs tillfällig tillåtelse att fira trots rådande oro. Denna verksamhet kom alltså inte till genom aktiva initiativ från medborgarna själva utan möjliggjordes snarare tack vare kommunala, regionala och nationella aktioner som till form och innehåll liknade varandra runt om i Sverige. I de biografdistribuerade journalfilmerna fick gemene man dessutom en uppfattning om hur snarlika festligheterna var i övriga landet. Även i iscensättningshänseende rådde alltså ett tydligt samförstånd och en nationell konsensus vad gällde denna dags firande.

Två filmer från Barnens Dag-tågen 1939 och 1941 i västmanländska Sala utgör representativa exempel på hur dessa evenemang skildrades och genomfördes lokalt.<sup>19</sup> I spetsen för dessa båda tåg syns en polis, ständigt bevakande men samtidigt bejakade. Förvisso får fenomenet Barnens Dag häri genom erkännande som en för orten väsentlig angelägenhet, men den lokala ordningsmaktens framskjutna placering indikerar också att officiell kontroll av händelsens genomförande var av avgörande betydelse. Allt måste fortlöpa enligt planerna. Ritualen fick varken brytas eller bytas. Rutinerna måste följas. Att så var fallet bekräftas dessutom indirekt av filmfotografen Sven Norlings



kamerplacering. Uppenbarligen visste Norling på förhand var och hur paraderna skulle gå genom Sala eftersom han i den färdiga filmen kombinerade intima närbildsskildringar från processionsvägens parkett med upphöjda fågelperspektiv, som inte enbart skildrar tågets längd och omfång utan även visar upp lokalbefolkningens solidariska uppslutning längs processionsvägen och på festplatsen.

Polisen i Sala följs av musikkårer. I bilderna från 1939 ser vi en musikår med unga Salabor, medan 1941 en militärorkester står för tonerna, en smärre förändring som möjligen tyder på att tidens realpolitiska allvar fått en mer framskjuten plats. Militärmusikerna kan, å andra sidan, ses som en indikation på att den svenska statsmakten indirekt också ville bevaka att allt gick rätt till i Salas offentliga rum. Polis och militär var sannolikt därför inte enbart aktörer och garantier under denna dag, utan även kontrollanter – dels av tågens aktörer, dels av åskådarna i publiken.<sup>20</sup> Barn med svenska flaggor följer orkestrarna i 1939 års tåg och de flaggviftande flickorna bär dessutom likartade mössor. Alla barn vi ser är finklädde och de vinkar glatt till publiken längs processionsvägen och ibland även till Norlings kamera. Meddelandet till de vuxna på plats i stadens centrum eller i den lokala filmvisningssalongen där Norling senare visade sina bilder var, att såvida ortens invånare ställer sig bakom de mest behövande genom fortsatt sparande och välgörenhet kan det unga Sala-gardet se så här pigga, rena och prydliga ut även i framtiden. Tågen visade med andra ord upp det uppväxande svenska släktet i sin prydno, presenterat på sätt som vuxenvärlden inte enbart godkänt utan även iscensatt.

En hastig jämförelse mellan dessa Salafilmer och några amatörfilmer från Lundsbergs skola i Värmland, som togs under andra världskriget av fotografen Arvid Carlstedt, visar en del intressanta likheter och olikheter.<sup>21</sup> Lundsberg är en i det närmaste diametralt motsatt motivfär än välgörenhetens Barnens Dag. Det är ett av Sveriges tre exklusiva riksinternat som erbjuder betalande utländska och inhemska elever vistelse och undervisning.<sup>22</sup> Man skulle nästan kunna beskriva Lundsberg som ett slags terminskoloni för samhällets bäst bemedlade barn och ungdomar.<sup>23</sup> Vad som skiljer dessa två kontexter mest åt är emellertid inte de unga i sig, utan barnens påtagligt olika agerande framför kameran. I två av de elva Lundsbergfilmer som studerats från krigsåren skildras exempelvis unga manliga elever i "Trasparaden".<sup>24</sup> I vad som kan liknas vid ett spontant karnevalståg syns skolans vanligtvis mycket prydliga ungdomar plötsligt i trasor och utklädningsrekvizita. De har helt enkelt "klätt ned" sig för detta evenemang och betar sig dessutom vulgärt genom att bland annat räcka ut tungan till såväl kamera som närvarande publik. Här är det onekligen en allt annat än prydlig och

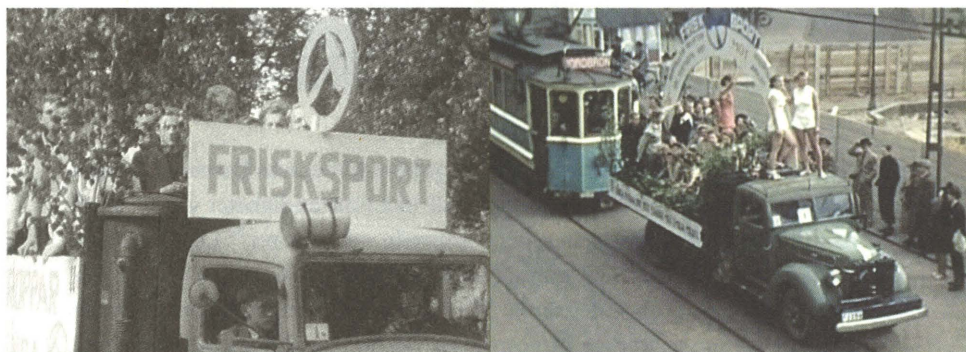
ordningsam ungdom som visas fram och filmas. I filmen om "Trasparaden" den 27 april 1941 ser man dessutom tydligt realpolitiska anspelningar i form av en flera meter hög nidbilsdocka av en nazist.



Något liknande förekommer aldrig i krigsårens filmer från Barnens Dag som endast indirekt förhöll sig till tidens politiska omständigheter via exempelvis militärorkestrar, lottakårer, hemvärnsmän och husarer.<sup>25</sup> Lika lite skulle en nidbild av en nazist ha kunnat visas i dåtidens nationellt distribuerade spel- och journalfilm – det skulle SIS helt enkelt aldrig ha tillåtit. Faktum är att den svenska statliga filmcensuren vid Statens Biografbyrå reagerade som starkast på nidbilder av eller negativa omdömen om någon av de stridande parterna i det pågående stormaktskriget. Det mest intressanta med bilderna från "Trasparaden" är därför att Lundsbergselevernas egna initiativ helt o censurerade fick stå i centrum för uppmärksamheten. Här förekom tydligen inga eller väldigt få ansvariga vuxna som på förhand organiserade det hela, vilket fallet är i alla de filmade Barnens Dags-tåg som studerats. De unga lundsbergarnas politiskt inkorrekt aktivitet förefaller tvärtom ha premierats eftersom de till och med inkluderades i filmdokument om internatet. Orsaken är självfallet att "Trasparaden" endast var ämnad för interna ögon långt bort från offentlighetens strålkastare.<sup>26</sup> Men faktum kvarstår, de privilegierade Lundsbergselevernas fria initiativ skiljer sig markant från hur svenska barn och vuxna förväntades agera under Barnens Dag.

Återgår vi till Salas Barnens Dags-tåg, följs de vinkande barnen av representanter för en något äldre och organiserad svensk ungdom. 1939 ser

vi marscherande scouter medan träningsklädda ynglingar från föreningen Frisksport står i blickfånget 1941.<sup>27</sup> Nedan ser vi dem i bilden från Sala till vänster medan ungdomar på föreningens vagn i Jönköpings Barnens Dag-tåg syns till höger. Både i Sverige och utomlands tillhör scoutkåren en av de största och mest inflytelserika ungdomsorganisationerna under 1900-talet. Under andra världskriget var scouterna drivande i flertalet fosterande kampanjer för unga svenskar och precis som i andra länder fanns det starka svenska band till samhällets ledande skikt även inom denna organisation.<sup>28</sup> Arvprins Gustaf Adolf var exempelvis rådsordförande i Svenska Scoutunionen från 1931 fram till sin död 1947, då Folke Bernadotte tog över ordförandeskapet sista året av sitt liv. Förutom sin viktiga roll inom Röda Korset var Folke Bernadotte även chef för Sveriges Scoutförbund från 1937 fram till 1948 då han efterträddes av tidigare nämnde Barnens Dag-ordföranden Lennart Bernadotte. Även i dessa sammanhang var alltså den kungliga familjen alltid redo att rycka in.



Föreningen Frisksport var betydligt mindre än scoutkåren, men i Sverige omfattade den ändå drygt 13 000 medlemmar under krigsåren.<sup>29</sup> Frisksport erbjöd ungdomsaktivitet i naturen för unga pojkar och flickor, helt i linje med dåtidens syn på hur det uppväxande släktet borde danas kroppsligen och själsligen.<sup>30</sup> Medlemmarna i dessa och andra dåtida ungdomsorganisationer kan i någon mening ses som dubbla förebilder. Dels fungerade de som levande bevis på att de vuxna svenskarnas sparande gav resultat och att fortsatta bidrag till uppbyggandet av ett nytt starkt svenskt släkte därför var befogade och behövliga.<sup>31</sup> Dels var naturligtvis scouter och frisksportare även föredömen för alla svenska barn som fortfarande var så unga att de ännu inte kommit med i någon organisation. Förhoppningen som det styrande skiktet i lilla Sala och i hela den svenska nationen närde var att de yngsta och mest utsatta av barnen efterhand skulle lära sig att bli organiserade genom

att vistas på sommarkoloni och där utvecklas, danas och formas i enlighet med vuxenvärldens fostrande målsättningar. För att det skulle bli verklighet måste emellertid de vuxna ta sitt ansvar och fortsätta med att ge bidrag till välgörenhetsverksamheter likt Barnens Dag.

Vill man försöka förstå de svenska Barnens Dagsaktiviteterna under andra världskriget erbjuder ordet sparnit intressanta ingångar. Alla svenskar skulle spara, såväl stora som små, vilket inte minst föregående kapitel visar. Som nämnts var tävlingar i sparande och välgörenhet mellan svenska städer återkommande inslag på Barnens Dag. Dessa välgörenhetsmanifestationer utvecklades till centrala kommunikativa plattformar för orternas individer och institutioner, inte minst de lokala sparbankerna. En av de studerade filmerna om Barnens Dag i Sala avslutas mycket riktigt med en textskylt där ett tack riktas till ortens sparbank som genom finansiering möjliggjort inspelningen. Skälet till att lokala banker likt Sala sparbank bidrog till detta slags skildringar av närmiljön var således i dubbel bemärkelse ekonomiskt. Sala sparbank insåg att återkommande betoning på dess betydelsefulla roll i regionen både var företagsekonomiskt givande och nationalekonomiskt korrekt. Det förefaller alltså rimligt att Sala sparbank delvis använde sin sponsring av Norlings film till att manifesteras sin egen lokala roll och position.

Likt flertalet andra liknande lokala småfilmer präglades Norlings filmer från Salas Barnens Dag av en ganska uttalad "vi-och-dem"-idé där man inte minst riktade sig till alla bankkunder i regionen. Såvida man inte var kund, befann man sig utanför en mer än hundra år gammal samhörighet som präglat många generationer Salabor. Att sparbanken erbjöd den största och mest inflytelserika gruppstillhörigheten bekräftas av att merparten av bygdens invånare ägde sparbankskonto. Trots den överhängande krigsfaran var sparbanksboken regel snarare än undantag i det nya Välfärdssverige. Man kan därför nästan likna bankboken (i Sala och på många andra orter) vid ett slags territorialt visum, en symbolisk garanti som legitimerade innehavaren lokal tillhörighet. Föga förvånande utvecklades den svenska sparbanksboken till ett av de mest välkända bevisen på att man inlemmats i den regionala samfälligheten.

Inte oväntat förekommer reklamannonser för respektive regions bankväsende flitigt i de fyra orternas *Barnens Dagblad* som studerats, exempelvis för sparbanken i Skellefteå.<sup>32</sup> Bland annat påpekades att banken satte in två kronor på alla nyföddas konton. Det intressanta är dock att annonsen avslutas med att banken öppet avslöjade sin bakomliggande affärsidé:

När barnen vuxit till män och kvinnor skola de med tacksamhet tänka på dem, som hos dem förstått väcka intresse för sparsamhet och klok hushållning.<sup>33</sup>

Precis som de populära tecknade figurerna i sparbankernas illustrerade tidskrift *Lyckoslanten* – en i sig symptomatisk titel för det svenska välfärdsbygget före, under och efter andra världskriget – hette det svenska föredömet Spara medan nidsbilden kallades Slösa.<sup>34</sup> Sparniten hyllades alltså lika explicit i Barnens Dag-tågen. I en film från Jönköping 1942 syns exempelvis en vagn med namnet Spar-barnen, där en samling barn är utplacerade runt en gigantisk sparbössa på ett lastbilsflak. De håller stora pappfigurer symboliserande mynt och likt stjärngossar bär pojkarna dessutom strutformade hattar med mynt i toppen.



Andra vagnar med koppling till Jönköpingsregionens vid tiden föredömligt välfärdsinriktade Gnosjöanda betonande vikten av att, som ett plakat uttryckte det, ”lära sig ett hantverk”. Ett annat välkänt emblem för regionens ekonomiskt drivna verksamhet återfanns på vagnen Solstickan, en produkt som kort före kriget, 1936, blivit nationell symbol för Barnens Dag-relaterad verksamhet och vars överskott ”skulle gå till olika projekt för barnens bästa”.<sup>35</sup> På samma sätt som sparbanken i Sala tjänade på att finansiera filminspelningar av lokala evenemang vars främsta budskap var fortsatt eller ökat sparande, tjänade naturligtvis Tändsticksfabriken på fenomenet Solstickans framgångsrika välgörenhetsbidrag i Jönköping. Det är med andra ord ingen altruistisk välgörenhet som vi ser exempel på i dessa processioner. Ju mer man studerar Barnens Dag, desto tydligare ser man snarare hur välorganiserade kontrollapparater på regional och lokal nivå styrde den svenska menigheten med hjälp av en intrikat ekonomisk propaganda sanktionerad av nationens högsta politiska instanser – nästan som om Saltsjöbadsandan uppgraderats till helt nya nivåer som sträckte sig långt bortom arbetsmarknadens traditionella territorium.

Även om krigsårens Barnens Dag genomfördes inom ramen för ett välfärdsprojekt som på grund av mer akuta neutralitets- och försvarsfrågor gick på parlåga, tyder dess framgångsrika insamlings- och välgörenhetsaktioner på att de svenska medborgarnas privatekonomiska beredskap trots allt var god även under dessa år. Med jämna mellanrum visade gemene man prov på sin pekuniära patriotism i form av ekonomiska bidrag. Men krigsårens svenska sparnit var inte enbart riktad mot fortsatt eller ökad välfärd för enskilda eller institutioner. Som framkom i diskussionen kring försvarslånen var sparniten även ett symbolladdat honnörsord som avgjorde vem som var en god svensk medborgare. Att så var fallet fick inte minst det unga gardet lära sig via manifestationer i det offentliga rummet som Barnens Dag. Dessa manifestationer passade tidens samförståndsprofil som hand i handske. Ibland gällde frågan lokala insamlingar för närliggande behov såsom ortens barnkoloniverksamhet, ibland stod nationell beredskap för större sparkampanjer på agendan. Det främsta målet för krigsårens insamlingsverksamhet var att ständigt söka efter nya resurser så att folkhemmets värderingar kunde fortsätta försvaras utan att nationen drogs in i de pågående konflikterna. Därför är det säkerligen ingen slump att Barnens Dag-verksamheten växte sig starkare parallellt med att folkhemmet blev en allmänt vedertagen symbol för nationen. Folkhems-

kampanjerna lanserade gärna bilder på den arketypiska svenska kärnfamiljen i sitt hem och nästan utan undantag inkluderades barn i olika åldrar. Eller som rubriken till den inledande annonsen i 1941 års *Skellefteå Barnens Dagblad* uttryckte saken under en bild med en mor som håller en liten flicka i famnen: "Det är från hemmet som samhället växer fram och danas..."<sup>36</sup>

Precis som i merparten av tidens övriga visuella kultur representerade barnen framtiden, det vill säga den framtid de vuxna strävade mot, kämpade för och sparade till i hopp om att härigenom



**Det är från hemmet som samhället växer fram  
och danas...**

Varje hem — det må ligga långt bort i obygdn eller mitt inne i staden — har möjlighet att använda sig av kooperationens tjänster. — Utnyttja dem! I dessa tider är ingen slant för liten att sparas . . .

**KOOPERATIVA**

SKELLEFTEORTEN · KÄGEDALEN  
BYSKE · ORVIKEN · CLEMENSNAS  
NORSJO · BUREÅ · SKELLEFTEHAMN

även kunna kontrollera den. Därmed inte sagt att Barnens Dag var ett maktens verktyg som enbart gav symboliskt hopp om en bättre framtid till de mest behövande. Tvärtom framstår denna dags verksamheter som ett av de mer konkreta bevisen på att man mestadels uppnådde de uppsatta målen, vilket också betonades i festprocessionerna. I övrigt dominerades de svenska Barnens Dag-tågen av utklädda lokala förmågor som spelade upp scener ur regionens eller landets ärorika förflutna, dessa kopplingarna till dåtiden stärkte naturligtvis evenemangens position som välkända ritualer. Vuxna och barn deltog dessutom ofta tillsammans i tågen, såväl på landsorten som i Stockholm. Den kungliga närvaron är dock något som markant skiljer Stockholm från övriga landet, vilket bland annat resulterade i en annorlunda och mer omfattande mediebevakning.

### I huvudstaden

Genom symbolisk närvaro och aktivt engagemang legitimerade lokala, regionala eller – som i fallet med kungafamiljen – nationella eliter den ökade omfattningen och därför även institutionaliseringen av Barnens Dag. Många av dessa eliter agerade förvisso även inom mer välsituerade svenska uppfostringsetablissemang som Lundsberg, där till exempel Bernadotteprinsarna Bertil och Gustaf Adolf hade studerat, men de kungliga var mest synligt aktiva i medier och offentlighet under välgörenhetsaktioner likt Barnens Dag.<sup>37</sup> Man kanske till och med kan beskriva sådana evenemang som centrala för den svenska kunglighetens och borgerlighetens makt- och mediebruk. Föga förvånande förkommer Barnens Dag-föreningens hedersordförande Lennart Bernadotte i flertalet av dessa filmbilder. I en





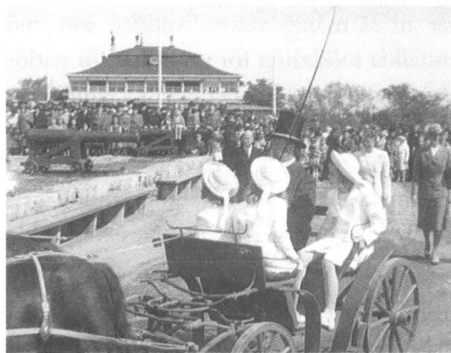
av Svensk Filmindustri *Veckorevyer* från 1940 syns han till exempel i tåten för det cyklande så kallade sagotåget, som långsamt rullade fram genom Stockholms gator.<sup>38</sup> Iklädd vit kostym viftar han glatt med en vimpel till publiken längs processionsvägen. Här påtar sig en välkänd representant för rikets kungafamilj rollen som flärdfull attraktion och dessutom i ett offentligt sammanhang som onekligen kan beskrivas som populärkulturellt. Visserligen skulle processionen genom den kungliga huvudstaden tillgodose de ansvariga instansernas krav på tillräckligt hög didaktisk och moralisk nivå i den nationella fostrans arbete, men sagotåget skulle naturligtvis också göra ett festligt och positivt intryck på åskådarna längs vägen samt på journalfilmspubliken i biograferna. Barnens Dag och dess lovvärda syfte legitimerades förvisso genom att en kunglighet på detta vis agerade flärdfull galjonsfigur i stadens offentliga liv, men kungafamiljen och Lennart Bernadotte tjänade självfallet också på sådan explicit exponering.<sup>39</sup> Det mediala genomslaget var helt enkelt användbart för båda parter. Den goda sak alla samlades kring – fortsatt sommarkoloniverksamhet för de unga – ökade i attraktionsvärde när någon som greve Bernadotte gick i bräsch. Flera av dåtidens övriga celebriteter agerade dock också. I filmerna från krigsårens Barnens Dag-firande i Stockholm syns bland andra Sickan Carlsson, Sigge Fürst, Edvin Adolphson och Bullen Berglund. Året före kriget, 1938, stod dessutom Isaac Grünewald och hans studenter på Konstakademien för designen av Barnens Dag-tåget. Nationens politiker syns också till ibland, men överlag nedtonades det politiska under denna dag.

Här är det dock viktigt att göra en reservation som samtidigt delvis börjar svara på denna boks inledande frågeställning, det vill säga för vem krigsårens evenemang egentligen var ämnade. De mest centrala individerna under Barnens Dag – både på landsorten och i huvudstaden – var varken iögonenfallande celebriteter, lokala näringsidkare eller ens barnen själva. Nej, det viktigaste inslaget för den officiella svenska bilden av Barnens Dag under andra världskriget var den vuxna publiken som bevittnade allting. Syftet med tillställningarna var att så många vuxna svenskar som möjligt offentligen exponerade sin samfälliga solidaritet för varandra, för nationen och för omvärlden. Mer än någon annan grupp i det svenska samhället var det alltså den månghövdade vuxna svenska allmänheten som fostrades visuellt – såväl vid själva händelserna som vid medieringarna därifrån. I enlighet med en sådan tolkning inledde kommentatorn till SF:s journalfilmsinslag om sagotåget 1940 med att konstatera att ”Barnens Dag i Stockholm blev en stor succé” eftersom ”mängder av folk syntes längs gatorna”. Filmen innehåller även flertalet bilder på lojala stockholmare som, liksom de kungliga, i samlad tropp hade ställt upp när solidariteten för de unga skulle konsolideras. Här nedan

syns allmänhetens uppslutning i Stockholm till vänster, följt av filmbilder på folkmassor från Sala och Helsingborg. Trots att mediernas och maktens strålkastare fokuserade barn och berömdheter, var det alltså de enskilda individerna i publiken vid sidan om tågen som intog huvudrollerna.



Ett annat exempel på hur danandet av Sveriges befolkning genomfördes i det offentliga blev tydligt vid ett evenemang på Skansen 1943. Detta år utkom *Kungaboken*, en festskrift till Gustaf V:s 85-årsdag som författats av Barnens Dags hedersordförande Lennart Bernadotte samt dennes fader, den flitigt filmande prins Wilhelm.<sup>40</sup> Sveriges Barnens Dagsledares Förening utgav boken till förmån för nationens barn och intäkterna bidrog till en ny typ av enkel men modernt inredd kolonibostad som fick namnet Kungens stuga. Den första av dessa stugor byggdes på Solliden på Skansen och snarlika motsvarigheter återfanns inom kort på flertalet Barnens Dagskolonier runt om i landet. En samtida journalfilm innehöll ett längre inslag från invigningen av den första kungastugan.<sup>41</sup> Inslaget börjar med att tre av "Hagasessorna" anländer i fina vita sommarklänningar. De åker i en vagn dragen av två svarta ponnyer och som körs av en kusk iklädd hög svart cylinderhatt. Längs den korta soldränkta kortegevägen på Skansen ser vi många intresserade åskådare på behörigt avstånd.



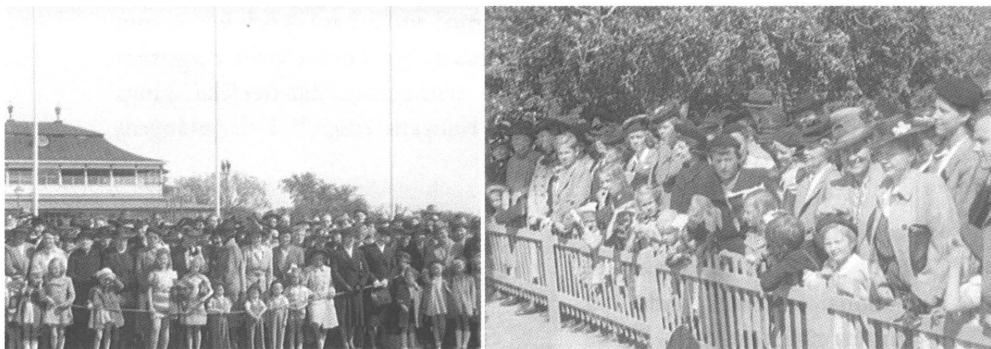
Nästa scen visar hur greve Bernadotte med fru hälsar sina kusinbarn välkomna, varpå han håller invigningstalet till den nya stugan. Efter talet klipper prinsessan Margaretha av invigningsbandet. Vi ser henne i närbild tillsammans med hedersordförande Bernadotte samtidigt som vi hör svensk folkmusik på ljudbandet. Tillsammans med andra barn – och vuxna som Lennart Bernadotte, Barnens Dag-generalen i Stockholm Walle Bergström samt sköterskor och kvinnor i folkdräkt – syns sessorna därefter leka, sjunga och dansa runt flaggstången utanför Kungens stuga.<sup>42</sup> I flaggstångens topp vajar svenska flaggan. Musiken i dessa avsnitt har sannolikt lagts på för att ytterligare stärka biobesökarens nationalpatriotiska anda, på samma gång som den – likt de historiska ekipagen i Barnens Dag-tåg landet över – gav firandet en viss aura av folkkär svensk tradition.



Budskapet som journalfilmen framförde var att trots att detta var en invigning av någonting nytt och modernt i Sveriges pågående välgörenhetsverksamhet, ingick det samtidigt i den långa raden av liknande svenska manifestationer för barn och unga vars traditionsrika historia hade starka kopplingar till landets unika kulturarv och anrika kungahus. Inramningen på Skansen förhöjer sannolikheten för en sådan tolkning. Det historiska Skansen är fortfarande den av alla svenska arenor som mest frekvent anlitas när kungahuset ska visa upp sin patriotism. Friluftsmuseet på kungliga Djurgården är helt enkelt den svenska monarkins rituella hemmaplan och en sådan fanns det självfallet stort behov av under krigsåren.

Festligheter runt kungastugan utspelades alltså också inför en månghövad och intresserad publik, och vid vissa tillfällen filmades dessa folkmassor. Några ur publikens unga garde fick till och med lov att leka med sessorna, vilka ständigt fanns i blickfånget för både menighet och kamera. Precis som i fallet med Lennart Bernadotte i sagotåget den 8 september 1940 blev sessorna till ett slags nya, om än tillfälliga Skansenattraktioner som folk i gemen för en kort stund kunde betrakta på någorlunda nära håll. Förutom att vissa barn fick leka med dem behölls dock hela tiden ett visst avstånd till de kungliga. Såväl under sin ankomst som under lekarna kring kungastu-

gan var sessorna dessutom omgärdade av olika former av gränsdragningar, antingen genom avståndet till den upphöjda vagnen de färdades i eller via staket och rep framför den närvarande publiken.



Det är vid sådana tillfällen filmmediet visar sin genomslagskraft. SF:s filmkamera erbjuder betydligt mer närgånga perspektiv på händelserna än vad invigningen gjorde för merparten av de närvarande. Detta intryck förstärks av ljudspårets kommentator som flyhänt guidar runt bland kungligheterna som om biopubliken vore på plats. Den kollektiva upplevelsen av att se och höra denna film tillsammans med andra i biografen förstärktes sannolikt av att gemene man kände igen bilderna av monarkin från andra liknande skildringar. Den medierade presentationen framstår med andra ord som den mest intima och med hjälp av den nådde de ansvariga för filmjournal och Barnens Dag ut till flest svenskar. I stillbilderna nedan syns en av de närvarande tidningsforograferna under och precis efter det att han, liggande på marken, tagit en närbild av en av de lekande sessorna, ett foto som omgående fick landsomfattande distribution till dags- och veckopress.



Följaktligen var inte de närvarande åskådarna den mest centrala målgruppen för denna visuella fostran. Snarare var det den långt större svenska allmänheten i landets biografier som här adresserades och dresserades audiovisuellt. Det blir särskilt tydligt i reportagets avslutningsbilder. Barnens Dag-generalen i Stockholm, Walle Bergström, är huvudpersonen i dessa bilder och vi ser honom stående bredvid kungastugan tillsammans med en av sessorerna. Bergström pekar på en griffeltavla som har fästs på stugans yttervägg, samtidigt som han förklarar textens budskap för både sessa och kamera.



Tavlans närmast komiska stavning återfanns faktiskt i många av tidens spelfilmer om och för barn. Vuxenvärlden trodde helt enkelt att budskapen till de unga gick lättare fram om de lanserades med glimten i ögat på barns eget vis. Per Vesterlund, som fäst min uppmärksamhet på detta faktum, framhåller bland annat filmen *Sigge Nilsson och jag* (1938) som ett tydligt exempel på en film där sådan slarvstavningsstrategi medvetet anlitas. Jag har även stött på barnlig stavning i krigsårens *Barnen Dagblad*, bland annat i Göteborg 1940 och 1941 som till och med hade en separat spalt med korta oräddade texter av barn. I de fallen är det alltså en helt annan bild av barnen som lyfts fram, där det felaktiga och omogna blir ytterligare ett skäl till att skänka pengar till den pågående barn- och ungdomsverksamheten.

Även om *Kungaboken*s symboliska värde var högre än tre kronor var detta säkerligen en kännbar utgift för många svenskar under de skrala krigsåren. Den svenska välfärden hade med andra ord alltid ett pris, och att priset just sattes till tre kronor var troligtvis inte en slump utan ytterligare

en patriotisk markör anspelade på den svenska rikssymbolen. Det blev mediernas och de festliga evenemangens uppgift att övertyga medborgarna om att detta pris inte enbart var rimligt utan att köpet dessutom utgjorde en god patriotisk gärning. Försäljningen av *Kungaboken* var ett av många nationella initiativ som försökte säkra fortsatt välfärd för landets unga genom sparande. Förebilderna kom från vuxenvärlden och kan kanske bäst exemplifieras med de tidigare nämnda försvarslånen. När det gällde båda dessa stora och återkommande kampanjer hade landets ledning insett att de vuxna åskådarnas känslomässiga investeringar i sina barn effektivt stärkte viljan till fortsatt välgörande insamlingsverksamhet. Vid sådana emotionella tillfällen var det lätt att inflika allvariga och fostrande uppmaningar för den goda saken.

### Folkuppfostring

De återkommande riktlinjerna för hur de vuxna skulle agera under bland annat Barnens Dag kan möjligtvis jämföras med de småsparande tips för barn och unga som förekom i tidigare nämnda *Lyckoslanten*. Om möjligt lanserade denna tidskrift en än mer renodlad propaganda i fostrandets och sparandets tecken. *Lyckoslanten* är intressant på grund av sitt nationella genomslag, men även för sin parallella utveckling till Barnens Dag och landets realpolitik. Tidskriften började ges ut 1926, det vill säga två år innan Per Albin Hansson lanserade sitt folkhemsbegrepp och precis vid den tid Barnens Dag expanderade i omfattning och betydelse. De svenska postsparbanks- och sparbanksrörelserna stod, och står fortfarande, bakom *Lyckoslanten*, som när den var som störst hade en upplaga på över 700 000 exemplar. Under andra världskriget låg upplagan på cirka 500 000. Precis som i fallet med Barnens Dag talar vi här om en synnerligen inflytelserik opinionsbildare och likt Barnens Dag-föreningen präglades den sparbanksstyrda *Lyckoslantens* officiella syfte av starkt didaktiska och fostrande riktlinjer för Sveriges unga:

Tidskriften vill i ord och bild verka för främjande av sund sparsamhet bland det uppväxande släktet och intressera de unga för produktivt arbete och målmedvetet handhavande av förvärvade medel.<sup>43</sup>

Det mest intressanta med denna målformulering är bildens roll i *Lyckoslantens* danande av det uppväxande släktet. Barnens Dag utgjorde emellertid en minst lika viktig om än mindre frekvent visuell och audiovisuell kommunikationsform under krigsåren. Förekomsten av denna dags firande i lokal och nationell filmproduktion bekräftar delvis att så var fallet. Tillsammans

med ett fåtal andra årligen återkommande evenemang utgjorde krigsårens Barnens Dag unika tillfällen då den svenska befolkningen kunde samlas kring en ideologiskt tämligen okontroversiell fråga. Därmed inte sagt att Barnens Dag var opolitisk – långt därifrån, men den gav sken av att vara det, vilket liksom var hela idén bakom retorikens implicita fostran.

På denna dag gick de vuxna inte enbart hand i hand med nationens barn, samförstånd och neutralitet samt frihet och oberoende gick dessutom hand i hand med välfärds- och folkhemsbygget. Trots – men i lika hög grad på grund av – sin borgerliga framtoning blev denna dag en viktig del i mellankrigstidens nationella formering och krigsårens samförståndsretorik, där inte minst filmmediet visade sig vara ett centralt kommunikationsmedel. Under efterkrigstidens expanderande välfärd fungerade föreningens bidragstagare – det vill säga barnen – som levande bevis på att den svenska modellens solidariska spar- och välgörenhetskoncept varit framgångsrikt. Det viktigaste budskapet på Barnens Dag var att det svenska samhället alltid tog hand om de sina. Men staten och kommunerna tog inte enbart hand om de egna barnen, i minst lika hög grad förbättrade man villkoren för andras, mindre välbeställda, ungar.

Min poäng i detta kapitel – och i hela boken – är emellertid att den politiska makten via krigsårens mediala och offentliga representationer även omhändertog nationens vuxna befolkning. Den visuella fostran under Barnens Dag gällde inte enbart Sveriges barn och unga, i minst lika stor utsträckning danades Sveriges män och kvinnor med hjälp av bilder. Kontrollen legitimerades dels av solidaritetsuppmärksamhet såsom medborgartågen, försvarslånen eller Barnens Dag, dels av massmedier som snabbt nådde ut till den primära röstberättigade målgruppen. Följaktligen är det ingen slump att Arbetarrörelsens Bildningsförbund (ABF) i sin tidning *Studiekamraten* år 1940 publicerade en artikel med rubriken "Folkuppfostringsproblem".

Det var hela det svenska folket som staten ville uppfostra. Hur välbehövliga och viktiga insamlingarna till barnkolonierna än var, ingick de samtidigt i en noga planerad och välorganiserad

## STUDIEKAMRATEN

TIDNING FÖR DET FRIA OCH PRIVILIGIA BILDNINGARBETET  
Utgives och redigeras av en studieklubb inom Arbetarrörelsens Bildningsförbund.

Hör nr 1940. (Fsta kv.) Utömmen den 1 o. 10 varje månad. 22 ára årg.

### Folkuppfostringsproblem.

År Studiekamraten av Odal Ottelin.

Det största problemet för svenska folket, det som nej i själva verket är den framtiden, är i första hand en fråga om den utvalda befolkningen, som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt.



År Studiekamraten av Odal Ottelin.

gäller det att sätta barna genom själva uppföstran och folkuppfostringsarbetet. Det sådana för oss framgångsrikt i Sverige och utomlands. Men i till slut i diskussionerna om och om intet målet som en del av det som är utvalda barna genom folkuppfostran och folkuppfostringsarbetet. Det sådana för oss framgångsrikt i Sverige och utomlands. Men i till slut i diskussionerna om och om intet målet som en del av det som är utvalda barna genom folkuppfostran och folkuppfostringsarbetet.

eller vilka, och barnens, att det är en annan utvald befolkning, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt.

man sagt det är det för barna och ungdomarna som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt. Det är denna folk som i sig själv har en rik och riklig kultur, vilken är rik på alla sätt.

uppfostringsapparat som präglade nationen före, under och efter kriget. Krigsårens Barnens Dag hade med andra ord allvarliga undertoner som endast undantagsvis kom upp till ytan under de välregisserade festligheterna.<sup>44</sup> I stadens och mediernas offentliga rum sattes fokus på barnen, så att den nationella fostran av Sveriges vuxna kunde fortsätta enligt det begynnande folkhemmets välfärdsplan. För att detta scenario skulle kunna fortsätta i oförändrad eller ökad styrka måste dock de styrande partierna, inte minst de dominanta Socialdemokraterna, bevaka och konsolidera sin maktposition, vilket man återkommande gjorde med hjälp av bildmedier. Därför övergår vi nu till att titta lite närmare på några av krigsårens partipolitiska valfilmer.



## Noter

- 1 Jonas Engman, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm* (Stockholm: Etnologiska institutionen, 1999).
- 2 Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio*, (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1959), s. 214f. Marina Dahlquist har även funnit bilder från Barnens Dag i Karlstad tagna så tidigt som 1907 och 1908. Se Marina Dahlquist, "Global versus Local. The Case of Pathé", *Film History*, vol 17, 2005, s. 29–38.
- 3 Följande information är hämtad från <http://www.barnensdag.se/historik.php> (110302).
- 4 I Grängesberg gällde insamlingen främst barn från de gruvanställdas familjer.
- 5 Svante Hedin, *Kunglig bildskatt 1850–1950* (Höganäs: Bra Böcker, 1991), s. 198ff.
- 6 Förebild var en liknande koloniverksamhet i Schweiz under tidigt 1880-tal.
- 7 Det var före detta generaldirektören för Hospitalen, medicine professor Magnus Huss som tillfrågade kronprinsessan, se "Lärarinnan som startade den första barnkolonien, Ett märkligt 60-årsminne", *Skellefteå Barnens Dagblad*, 1944, s. 5ff.
- 8 Stockholms första organiserade Barnens Dag-insamling skedde 1905 och hade hämtat inspiration från liknande insamlingar i Danmark 1903 och 1904, så kallade *Børnehjælpsdagar*.
- 9 Andra svenska kungligheter som tidigt agerade under Barnens Dag var kung Oscar II som 1906 syntes på Idrottsparken i Stockholm samt prins Gustaf Adolf som endast fem år gammal öppnade festligheterna på Östermalms idrottsplats 1911.
- 10 Ett arbete han redan påbörjat 1924.
- 11 1911 köpte Barnens Dag-föreningen i Stockholm skogsfastigheter på Väddö för framtida koloniverksamhet. Området fick namnet Barnens Ö och används än idag.
- 12 Filmerna var *Hennes lilla majestät* (1939) och *Vi tre* (1940). Östlund var även tidningsman men inledde sin karriär med att skriva barn- och ungdomslitteratur under pseudonymen Stefan Fremling. Se [http://sv.wikipedia.org/wiki/Hilding\\_Östlund](http://sv.wikipedia.org/wiki/Hilding_Östlund) (110302).
- 13 *Stockholms Barnens Dagblad*, 1939, s. 11.
- 14 Se exempelvis *Skellefteå Barnens Dagblad*, 1941, s. 7.
- 15 "Halmhatt eller nattmössa?", *Göteborgs Barnens Dagblad*, 1942, s. 9.
- 16 SF1223.1 i databasen Journal Digital.
- 17 I SFL:s Grängesbergsarkiv har filmerna accessionsnummer 158.1/2004, film nummer 22, som visar Barnens Dag-firande i Sala 1939 och 1941, samt accessionsnummer 347/2004, film 34, som visar samma festligheter i Jönköping 1942. Dessutom har följande journalfilmer från databasen Journal Digital studerats: Kino 17.1; SF795A.1; SF796.1; SF835.1; SF875.1; SF988.1; SF1099.A.1; SF1131.A.1; SF1164.1; SF1223.1.
- 18 Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge Mass. och London: Harvard University Press, 1994 [1992]).
- 19 De spelades in av ortens mest anlitade filmare, den professionelle stillbildsfotografen Sven Norling, som förutom egna filmskildringar av ort och region även producerade beställningsfilm. Om denne Norling, se Mats Jönsson, "Igenkännandets glädje. Regionalt kulturarv i film och på Internet" i Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm och Grängesberg: Svenska Filminstitutet, 2006).
- 20 Några år senare fördes till och med diskussioner huruvida Barnens Dag överhuvudta-

- get behövdes. En artikel publicerad kort efter kriget i tidskriften *TIVOLI. Organ för Sveriges Tivoliägareförening*, ställde just den frågan eftersom kritik framförts att vissa orters festligheter hade väckt anstöt. Vid 1945 års sammanträde för Sveriges Barnens Dagsledare konstaterade dock byrådirektören vid Socialstyrelsen Göta Rosén, en av dåtidens mest drivande i barnuppfostringsfrågor och sedermera biträdande generaldirektör vid nämnda styrelse, att ”statsmakterna har intresse av fortsatt verksamhet [...] även om samhället gör alltmer för barnen”, citat i osign., ”Behövs Barnens Dag?”, *TIVOLI. Organ för Sveriges tivoliägareförening*, julnummer 1945, s. 10.
- 21 Lundsberg bildades 1896 av den i London födde svenskätlingen William Olsson vars influenser under uppväxtåren låg till grund för skolans ursprungliga utformning som i flera avseenden var kalkerat efter det engelska pojkinsernatets modell.
  - 22 De andra två är Gränna och Sigtuna.
  - 23 Likheterna mellan sommarkolonier och riksinternat upphör inte där. I en riksdagsmotion, framlagd så sent som 1995, beskrivs de svenska riksinternatens huvuduppgifter i ordalag som starkt påminner om dem som framfördes om Stockholms sommarkolonier ett drygt sekel tidigare: ”På riksinternatskolorna finns elever som inte har möjlighet att resa hem under helgerna, kanske inte ens under en hel termin. Därför är det viktigt att dessa elever kan få den tillsyn, omvårdnad och fostran som dessa skolor kan erbjuda genom sina lärare och sin erfarna personal.” Tillsyn och fostran utgör alltså fortfarande ledord i den institutionaliserade retoriken kring barn och ungdom i Sverige. [http://www.riksdagen.se/webbnav/index.aspx?nid=410&typ=mot&rm=1995/96&bet=U3 \(070920\)](http://www.riksdagen.se/webbnav/index.aspx?nid=410&typ=mot&rm=1995/96&bet=U3 (070920)).
  - 24 Filmerna har accessionsnummer 382/2006 i Grängesbergsarkivet.
  - 25 De enda direkta referenserna till kriget som gjordes skedde i talen.
  - 26 Det är först nu, när filmerna deponerats till ett filmarkiv, som forskningen har fått tillgång till dessa bilder.
  - 27 Båda föreningar förekommer även i en film om ett Barnens Dagståg i Jönköping 1942. Accessionsnummer 347/2004, film 34.
  - 28 I Finland var till exempel riksmarskalk Gustav Mannerheim hedersordförande för scouterna.
  - 29 Se föreningens hemsida <http://www.frisksport.se/> (070915).
  - 30 I detta avseende blev förening under och efter kriget kritiserad för sin indirekta koppling till dåtidens tyska ideal, något man diskuterar öppet men starkt förnekar i hemsidans historieskrivning.
  - 31 Vi befinner oss i en tid då en term som ”A-barn”, i kölvattnet av makarna Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* från 1934, fortfarande användes som legitimt kvalitetsmått.
  - 32 Följande *Barnens Dagblad*: Stockholm (1939, 1940, 1941); Göteborg (1939, 1940, 1941, 1942); Skellefteå (1940, 1941, 1943, 1944, 1945); samt Vansbro (1939, 1943, 1944, 1945). *Barnens Dagblad* började utges 1911. Förelöpare var programmet ”Barnens Dag” 1906 och 1907.
  - 33 *Skellefteå Barnens Dagblad*, 1940, s. 26. Förutom bankmän var bland andra även borgmästare, ledande affärsmän och kyrkans företrädare drivande i landets olika lokalföreningar.
  - 34 Att den förra flickan dessutom var blond och proper och inte mörkhårig och smutsig som den senare, passade också in i dåtidens dominerade syn på svenska barn.
  - 35 [http://www.ttmuseum.nu/templates/page.aspx?page\\_id=28 \(070901\)](http://www.ttmuseum.nu/templates/page.aspx?page_id=28 (070901)).
  - 36 *Skellefteå Barnens Dagblad*, 1941.

- 37 Senare har även prins Carl Philip gått där.
- 38 Filmen återfinns i databasen Journal Digital och har nummer SF1063C.1.
- 39 I detta avseende förefaller just Lennart Bernadotte dock ha varit något av ett undantag eftersom han inte enbart förekom i huvudstadens Barnens Dags-tåg. Exempelvis nämns det att han under Barnens Dag-generalernas första möte i Norrköping maj 1940 höjde stämningen genom att spela luta, leda allsång och dansa ringdans. ”Stockholms BD-general Lennart Bernadotte har lovat besöka Skellefteå Barnens Dag”, *Skellefteå Barnens Dagblad*, 1941, s. 7f.
- 40 Den sistnämndes filmaktiviteter har Pelle Snickars skrivit om i ”Prins Wilhelm och politikens medialisering”, *Ord&Bild*, nr 6 2005, s. 21–26.
- 41 Filmen finns i databasen Journal Digital och bär nummer SF1164.1.
- 42 Idén om kungastugor kom ursprungligen från nämnde Bergström.
- 43 <http://www.myntkabinettet.se/sparbanken/lyckoslanten.htm>
- 44 Men visst diskuterades krigets allvarliga sidor även i dessa festliga sammanhang. I *Stockholms Barnens Dagblad* publicerar exempelvis Barbro Alving artikeln ”Barn i krig” 1940. Föreningens ordförande, Lennart Bernadotte, betonade också stundens allvar i *Barnens Dagblad* i sin artikel ”Barnen och kriget”, som bland annat publicerades i Göteborg 1940, Skellefteå 1944 och Vansbro 1944.



## 5. Politisk varumärkning

Föränderligheten i svenska politikers relation till massmedierna under andra världskriget berodde ofta på vilket medium diskussionen eller bruket gällde, där överdriven skepsis blandades med naiv tilltro. Detta till trots var tidens svenska riksdagspolitiker överlag ganska bevarandrade i mediala frågor. I 1940 års riksdag ingick exempelvis 38 tidningsredaktörer varav hela 75 procent tillhörde Socialdemokratiska arbetarepartiet (SAP).<sup>1</sup> Den senare siffran förvånar inte med tanke på SAP:s mångåriga koppling till pressen. Alla fyra ledande aktörer inom arbetarrörelsen fram till och med andra världskriget – August Palm, Axel Larsson, Hjalmar Branting och Per Albin Hansson – var ursprungligen journalister och redaktörer. SAP:s politiska och mediala dominans under krigsåren står i fokus för föreliggande analys av socialdemokratisk partireklam i så kallad valfilm.

### ”Att taga filmen i tjänst”

Från 1928 fram till andra världskrigets utbrott producerades alla socialdemokratiska valfilmer av kommersiella filmbolag. Inför riksdagsvalet 1940 förändrades denna praxis när arbetarrörelsens eget filmbolag, Filmo (Folk-rörelsernas filmorganisation), tog över ansvaret för produktionen.



Bolaget inledde sin verksamhet 1937 under namnet Arbetarrörelsens filmkommitté och delar av inspirationen kom från radikala filmpionjärer i exempelvis Storbritannien och Sovjetunionen. Alla avdelningar inom den svenska arbetarrörelsen var involverade i realiseringen av Filmo, däribland fackföreningsrörelsen (LO), Kooperativa förbundet (KF), Sveriges socialdemokratiska ungdomsförbund (SSU), Arbetarrörelsens Bildningsförbund (ABF) samt naturligtvis SAP. På 1930- och 1940-talen utvidgade arbetarrörelsen sitt filmimperium och under andra världskriget skedde slutligen vertikal integration, vilket innebar full kontroll över filmkedjans tre led: produktion, distribution och visning. Filmo ansvarade för produktionen medan underavdelningar och institutioner inom rörelsen distribuerade filmerna till den landsomfattande Folkets Hus-rörelsen, vars filmvisningslokaler moderniserats med ny ljudfilmsutrustning under 1930-talet.

Det var mitt under brinnande krig som den svenska arbetarrörelsen mobiliserade som mest inom sitt socialistiska filmimperium. År 1941 överfördes till exempel Folkets Hus-rörelsens film- och biografverksamhet till Sveriges Folkbiografer, som i sin tur 1944 köpte ytterligare ett stort produktionsbolag, danska Nordisk Tonefilm.<sup>2</sup> För att inse vidden av hur markant den svenska arbetarrörelsen förändrade sin inställning till filmmediet under denna period bör det dessutom nämnas att man, i synnerhet inom KF, våren 1939 höll allvarligt menade diskussioner om att försöka köpa upp Sveriges utan jämförelse största filmbolag, Svensk Filmindustri (SF). Sammantaget ger dessa krigstida exempel på arbetarrörelsens och socialdemokratins inställning till film en god bild av hur målmedvetet, snabbt och grundläggande Sveriges ledande politiska aktör strukturerade sina mediestrategier. Givet att Filmos valfilmer vid vissa tillfällen spreds i fler än hundra exemplar, och att kostnaderna för dessa utan jämförelse utgjorde den enskilt största utgiftsposten i partiets kampanjbudget vid varje val, framstår filmen som en av de mest centrala politiska kommunikationskanaler för Socialdemokraterna. Samma utveckling går för övrigt även att finna inom landets övriga politiska partier, om än i mindre omfattning och utan samma uttalade ambition att bygga upp en egen partidrivna filmindustri.

Under 1900-talet har annars pressen betraktats som den politiska maktens viktigaste mediala plattform i Sverige, främst på grund av partipressens starka ställning. Synen på och användningen av film var och är emellertid en helt annan. I seklets början var världens politiker inom alla falanger ursprungligen mycket skeptiska till det nya mediet. Under sina första årtionden betraktades film som någonting för den biografgående publiken – i synnerhet ungdomen – förkastligt och farligt. Fram till mitten av 1920-talet övervägdes film därför aldrig som en seriös politisk kommunikationskanal.

Istället prioriterades det skriva ordet, vilket inom den svenska arbetarrörelsen låg helt i linje med det under mellankrigstiden påbörjade arbetet med att fostra den begynnande välfärdsstatens folkhemsmedborgare till en litterat nation. När radion gjorde sitt intåg under andra hälften av 1920-talet ändrades den mediepolitiska kartan och möjligheten att nå allmänheten direkt i hemmen bejakades omgående. Betydelsen och effekterna av radions förmåga att i realtid kommunicera i åhörarnas hemmiljö ökade ytterligare under krigsåren, men behovet av andra kommunikationsformer blev samtidigt alltmer uppenbart. Redan under mellankrigstiden hade Sveriges politiska elit insett att medborgarnas nationella sammanhållning måste stärkas via symbolbilder och metaforer. Ambitionen under krigsåren blev att via ett sofistikerat visuellt bildspråk stärka nationens föreställda och faktiska gemenskap ytterligare. I den interna historik som SIS lät skriva över sig själv, och som tidigare kapitel refererat till, betonades behovet av att anlita film på detta propagandistiskt insiktsfulla vis:

Desutom tillkom i det hårt trängda utrikespolitiska läget våren 1940 önskemålet att taga filmen i tjänst för att inför allmänheten redovisa och framhäva icke blott de militära resurser som stodo landet till buds för försvar mot en angripare utan även själva de vitala svenska samhällsvärden som det gällde att värna.<sup>3</sup>

Önskemålet om att i större utsträckning ”taga filmen i tjänst” infriades när SIS den 9 augusti 1940 erhöll 50 000 kronor av Kungl. Maj:t (Konungen i Statsrådet, det vill säga regeringen), vilken på bilden nedan inleder ett av detta års möten. SIS fick i uppgift att under en försöksperiod producera ”ett antal kortfilmer av väsentligen nationellt kulturhistoriskt intresse”.<sup>4</sup> Medlen innebar att SIS kunde producera 13 nya kortfilmer, vilket markant förstärkte det audiovisuella språkets position i Sveriges politiska retorik. Filmernas framgång bland kritiker och publik föranledde Kungl. Maj:t att bejaka fortsatt filmverksamhet inom SIS genom nya medel såväl för 1942 (20 000 kronor) som för 1943 (20 000 kronor).<sup>5</sup>



Politiker, ämbetsmän och grupperingar inom flera olika partier hade dock redan under 1930-talet försökt minimera nöjesfilmens enligt dem skadliga inverkan på barn och ungdom. Även den inhemska ”pilsnerfilmen” hade fått utstå hård kritik av filmkritiker och filmbransch, med det berömda konserthusmötet 1937 som kulmen. Under denna kamp erhöll dock även de mest nitiska filmmotståndarna ökad kunskap om mediets förmåga att påverka som skulle komma väl till pass under de propagandistiskt känsliga krigsåren. Paradoxalt nog banade alltså den kommersiella spelfilmens framgång på svensk mark delvis väg för ett ökat politiskt intresse för filmens pedagogiska och fostrande egenskaper.<sup>6</sup> I sammanhanget spelade emellertid mediets tekniska utveckling en minst lika viktig roll för attitydförändringen. Efter ljudets införande på biograferna under tidigt 1930-tal blev nämligen fördelarna med att anlita ljudfilmens suggestiva retorik för ideologiska och propagandistiska syften uppenbar för de flesta länders politiska ledare. Det bör emellertid understrykas att den svenska politiska kovändingen i synen på och bruket av film på intet sätt innebar att man inom de högsta skikten helt frångick sin sedan tidigare tämligen pejorativa attityd till såväl medium som publik.<sup>7</sup>

## Politik i ord och bild

Inom ramen för radioserien ”Inför andrakammarvalet” höll statsminister Per Albin Hansson ett direktsänt tal den 10 september 1940.<sup>8</sup> Framträdandet avslutades med ett förpliktigande svar på ett brev från signaturen ”gräsänkorna”, vilka uppmanat Hansson att finna avlösning för deras män (annars skulle varken männen, gräsänkorna eller deras föräldrar gå och rösta i det kommande valet):

Ånej medborgare, ert ansvar slippa ni aldrig undan, ni kunna inte lasta över det på andra, på regering, riksdag eller partier. Det är och förblir ert. Det är ni, envar och tillsammans, som bära ansvaret för landet. Det är i den känslan ni bära vårda er rösträtt, det är i den känslan ni bära begå valdagen den 15 september. Det är Sverige som nu kallar er alla till en vakthållning kring våra nationella värden, vår frihet, vår demokrati, vår respekt.<sup>9</sup>

Hanssons svar inleds i andra person plural (ni/er/ert) och avslutas med första person plural (våra/vår). Statsministern talade alltså först till och därefter med svenskarna. Men svaret får även en annan avsändare. I slutet är det inte statsministern utan hela den svenska nationen som via ett patriotiskt färgat bildspråk förmanande vädjar till medborgarnas plikt-känsla och moral, det vill säga inte helt olik den rekryteringsretorik som präglade den i



kapitel i nämnda Frivilligbyråns annonser. Precis som politikens övriga mediala utspel var Hanssons personliga radiotal tänkta att stärka statsmaktens kontroll över den offentliga debatten. I själva verket hade statsministern endast en skenbart ömsesidig dialog med väljarna, den faktiska distansen vidmakthölls hela tiden. Men även om moderna massmedier som radio och film endast gav publiken intryck av större närhet till makten än vad pressen dittills hade gjort skall man inte förringa detta skens propagandistiska betydelse, särskilt inte under krigsåren. Mediala representationer av den svenske statsministern hade ofta lika stor effekt som hans offentliga framträdanden och realpolitiska beslut, och inledningsvis blev just radiomediet hans främsta kommunikativa plattform.<sup>10</sup>

Som mycket riktigt påpekats i andra studier erhöll såväl radio som minister ökad status genom detta mediepolitiska samspel.<sup>11</sup> Eftersom den radiotalande Hansson vanligtvis nådde svenskarna i deras hemmiljö erhöll han inte enbart ökad status genom sitt flyhända bruk av detta etermedium, den nationella spridningen förefaller även ha förankrat två andra och närmast motsatta egenskaper hos honom – auktoritet och intimitet. Liket de nationellt samlande radiotalen som exempelvis den brittiske premiärministern Winston Churchill och den amerikanske presidenten Franklin D. Roosevelt höll vid samma tid utvecklades Hanssons radioutsända tal till förtroliga samtal med Sveriges medborgare.<sup>12</sup> Den svenske statsministerns radioframgångar kan bland annat förklaras med att han sällan var lika osäker under dessa inspelningar som han under lång tid var i mötet med filmen. Inte nog med att han hade en längre erfarenhet av att framträda i radio, radiomediet kräver dessutom mindre medial förståelse av aktören än vad filmen vanligtvis gör. Det senare hade Hansson själv bittert fått erfarit under sin 50-årsdag 1935. I ett antal bortklippta sekvenser från en journalfilmsintervju med jubilarer ser man en stakande och med kameran synnerligen obehävar statsminister som inte riktigt klarar av att föra fram sina hälsningar till publiken.<sup>13</sup>

Vill man försöka definiera Hanssons radioframträdanden under krigsåren, kan flertalet av dem beskrivas som mediehändelser (*media events*).<sup>14</sup> I korthet skapas och iscensätts en mediehändelse som någonting unikt och speciellt som via moderna massmedier snabbt sprids till en stor allmänhet. På grund av mediehändelsens allestädes närvarande natur förstärks mottagarnas upplevelse av deltagande i något autentiskt och, när det exempelvis gäller radio, simultant. Per Albin Hanssons direktsända radiotal kan därför ses som mediehändelser i så motto att de ingav lyssnande svenskar en känsla av nationell gemensamhet och tillhörighet, oavsett vad talen innehöll eller var de rent faktiskt hölls.<sup>15</sup> Med andra ord fogade radion samman den

svenska befolkningen i vad man utifrån Benedict Andersons terminologi skulle kunna beskriva som en "föreställd gemenskap".<sup>16</sup> Anderson definierar en nation som ett begränsat antal människor inom ett visst område med gemensamma egenskaper som historia och språk. Ett av de nya språk som moderna industristater började dela och samlas kring under 1900-talet var det massmedierade bildspråket i form av film och fotojournalistik. Andra var radions auditiva och pressens skrivna, av vilka Anderson främst uppehåller sig vid det senare. Återkommande pressbilder på en radiotalande Hansson indikerar emellertid att det efterhand blev allt viktigare för Sveriges ledande politiker att även markera sin mediala kompetens och närvaro visuellt. En klassisk plansch av Hansson från september 1942 visar den visuella retorikens starka ställning inom svensk politik vid denna tid.



Affischen utgörs av ett svart-vitt foto som ur grodperspektiv visar statsministern i en talarstol med en stor mikrofon framför sig. Under bilden står endast "TALAR I RADIO 15 SEPT." i stora röda versaler. Någon ytterligare presentation ansågs uppenbarligen inte nödvändig: Ett foto och ett datum var tillräckligt när svenskarna skulle mobiliseras under en samfällad politisk ledare. Mediernas krav på personifiering och intimisering av politiken resulterade i ett slags filmstjärneliknande partiledarnärbild. Det extrema grodperspektivet underströk dock att Hansson fortfarande var någon man skulle se upp till. Utifrån detta och flertalet liknande exempel på tidens förtäckta politikerreklam står det klart att statsministerns röst i radio och ansikte på bilder utgjorde välkända mediemarkörer i krigsårens svenska of-fentlighet. Det räckte med att höra eller se honom för att svenskarna direkt skulle veta vem, men även vad, det hela rörde sig om.

## Per Albin Hansson manar nationen till enighet.



Statsministern vid mikrofonen.

Finlandshjälp  
växer dagligen  
i nya former.

Statsminister Per Albin Hansson riktade en maning om enighet till svenska folket i ett tal i Borlänge på söndagen, som på kvällen delvis sändes ut i radio.

Han förklarade att enda alternativet till hjälp åt Finland i nuvarande form torde vara militär intervention och utvecklade ånyo skälen mot denna utväg i nuvarande läge. Samtidigt framhöll han att hjälpen enligt noninterventionismen alltid visar i nya former. Vilka överväganden och pårestningar vi i

Detta slags politiskt varumärkta budskapsbilder var legio under hela kriget. Kort efter den tidigare diskuterade Finlandskrisen i februari 1940 publicerades exempelvis på *Dagens Nyheter*s förstasida en bild på statsministern sittande framför en mikrofon i en radiostudio.<sup>17</sup> Endast två månader in på den svenska samlingsregeringens första mandatperiod angavs Hansson fortfarande med hela namnet. Att hans namn utgjorde rubrik, istället för exempelvis "statsministern" (som står i bildtexten), indikerar att tidens ledande symbolfigurer inom politiken hade börjat göras mer folkliga i medierna. Rubrikens utskrivna namn erbjuder läsaren en familjär eller i alla fall mer personlig relation till landsfadern än vad ordet "statsminister" gör.

Våra dagars lika starkt kritiserade som dominerande mediala intimisering av politik och politiker finner alltså här en historisk föregångare.<sup>18</sup> Bilderna på en radiotalande Per Albin Hansson antyder dessutom att "det blinda" radiomediet också bör inbegripas i John B. Thompsons klassiska begrepp *the management of visibility*.<sup>19</sup> Detta begrepp riktar in sig på hur villkoren för politik och politiker har förändrats ju mer visuella och tekniskt utvecklade medierna blivit, vilket i sin tur inneburit att medborgaren/väljaren inte längre behöver närvara personligen i det politiska mötet. Thompsons iakttagelser bekräftar att politiken under 1900-talet i allt högre grad började styra sitt visuella genomslag via massmedier. Hanssons kontroll över radion – hans *management of audibility* om man så vill – fick utan tvekan sin visuella förlängning via mediernas bildbevakning av dessa tal. Härigenom manifesterades Hanssons *persona* ytterligare. Dels för att de symbolladdade bilderna gjorde läsarnas relation till statsministern mer intim, dels för att bilderna anlätade värdeperspektiv som både legitimerade och manifesterade Hanssons uppsatta position i allmänhetens ögon. Samtidigt måste man komma ihåg att svenska massmedier i sin tur manifesterades och legitimerades varje gång nationens maktelit brukade dem.

I takt med att den statliga kontrollen över såväl medier som allmän opinion tilltog förlitade sig krigsårens svenska politiska elit i ökad utsträckning på den visuella symbolikens och retorikens genomslag. Därför finner kanske även politikens medialisering – som vanligtvis sägs ha inletts med televisionens genombrott under 1960- och 1970-talen – en av sina många historiska föregångare i krigsårens visuella skildringar av den svenske statsministern.<sup>20</sup>

Därmed inte sagt att bilderna på den socialdemokratiska ledargestalten utgjorde en visuell mot-offentlighet till de borgerliga eller liberala falangernas samtida bildutbud.<sup>21</sup> Tvärtom blottlägger tidens svenska politiska bilder flertalet likheter vad gäller visuell retorik.

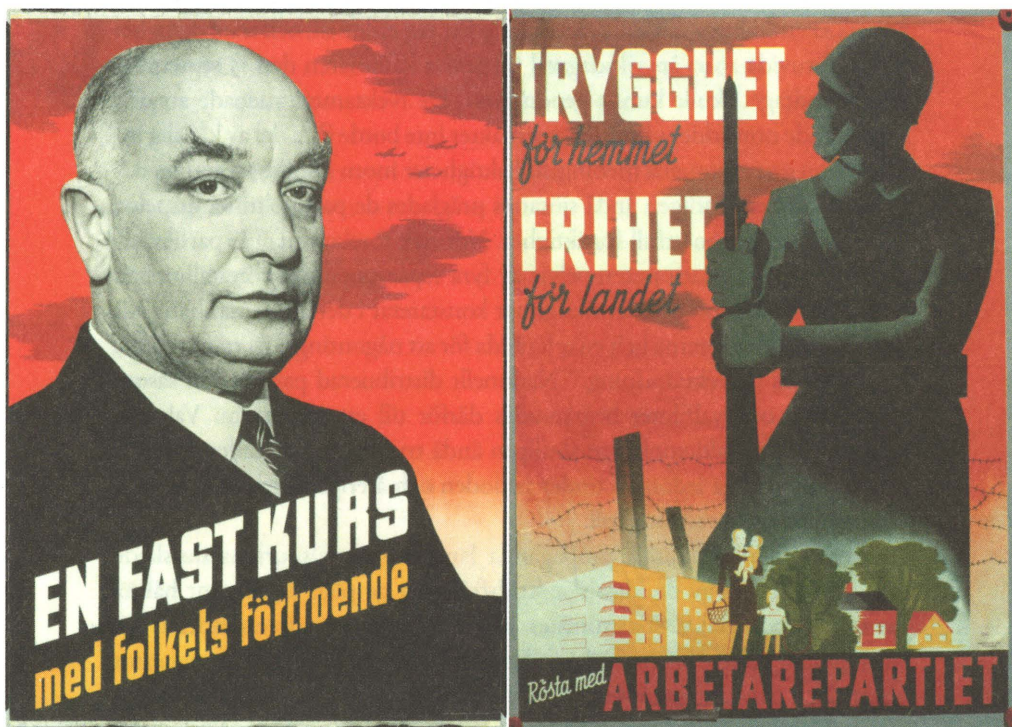


Partiernas valaffischer, valannonser och valfilmer ser exempelvis många gånger påfallande snarlika ut, varför det politiska mediebrukets marknadsföringsstrategier under krigsåren nog därför främst bör ses som skenbara motoffentligheter, där de olika falangernas propaganda förvisso gav sken av att positionera sig i motsättning till varandra, samtidigt som alla politiska aktörer i samlingsregeringen tillsammans arbetade mot gemensamma mål bakom kulisserna. Med andra ord vilade den svenska samförståndsandans konsensus på iscensatta – och fostrande – motsättningar i den mediala offentligheten.

Trots att svenska riksdagspartier i många fall strävade åt samma håll under andra världskriget fanns naturligtvis splittring inom alla läger, även inom den annars så endrättiga samlingsregeringen. Ett tag rådde till och med oenighet kring huruvida 1940 års riksdagsval till andra kammaren den 15 september överhuvudtaget skulle kunna genomföras. De tveksamma menade att den krigförande omvärldens hotfulla stormakter inte borde få ta del av känslig information om eventuella meningsskiljaktigheter inom samlingsregeringen.<sup>22</sup> När valkampen slutligen ändå sjösattes präglades de partipolitiska utspelen av en synnerligen måttfull försiktighet. Normalt förekommande partiledardebatter i radio ersattes exempelvis av fyra separata enmansföreläsningar. Som Peter Esaiasson mycket riktigt har konstaterat i detta sammanhang var de inblandade aktörerna helt enkelt rädda för att någonting oövertänt skulle kunna yttras i direktsändning.<sup>23</sup> Nationellt distribuerad partireklam såsom affisering och valfilmer begränsades därför till ett minimum. Valplan- scherna som socialdemokratin slutligen ändå tryckte dominerades av några av de mest vanliga ledorden under perioden och återigen spelade Per Albin Hansson en framträdande roll.

Även om partipolitisk propaganda lanserades i valsprutens slutskede fick alltså många av de klassiska stridsfrågorna ge plats åt allmänt hållna demokratispörsmål.<sup>24</sup> Statsminister Hansson konstaterade exempelvis att valet gick ut på att ”hela svenska folket manifesterar sin vilja att gemensamt bevara och försvara sin frihet och de demokratiska värdena”.<sup>25</sup> Här adresserade Hansson återigen medborgarna genom att på en och samma gång både tala till och med dem. För även om hans appell ursprungligen framfördes till en inre partitrogen krets på SSU:s nionde kongress riktade den sig samtidigt till hela svenska folket via press och radio. Riksdagsvalet 1940 kan därför delvis ses som ett slags nationellt täckande medium, en ofantlig offentlig arena på vilken allmänhetens och politikens aktörer gemensamt kunde bevara och försvara den svenska demokratins stolta traditioner. Följaktligen förankrade detta års nedtonade riksdagsval en över partigränserna rådande samförståndsanda även hos väljarna.

Som redan påpekts ritktade Hanssons tilltal sig dock ofta till svenskarna från en position ovanför dem. Mediernas intimiserande förmåga anlätades alltså endast sporadiskt, vilket en av de mest klassiska av Socialdemokraternas valaffischer från 1940 års riksdagsval tydligt visar. Här är det inte en förtrolig ”Per Albin” som samspråkar med alla och envar – nej, nu är det en ansvarsfull statsminister med fast kurs för både land och blick som förmanande tittar ned på den svenska menigheten. Här är det nästan som om den svenske statsministern själv fungerade som en medierad sköld. Symbolerna för vad han skyddade svenskarna mot – eller med – går att skönja på den röda himlen bakom honom i form av tre stridsflygplan i fjärran.



Trots att valkampanjen närmast genomfördes i politisk och visuell konsensus blev utfallet synnerligen olika för riksdagspartierna. Bondepartiet upplevde ett av sina värsta nederlag medan Socialdemokraterna erhöll sin största valframgång någonsin med hela 53,8 procent av rösterna, vilket för första gången gav dem majoritet i båda kamrarna. Men trots Socialdemokratins påtagligt stärkta politiska position förändrades aldrig samlingsregeringens ministär. Att man värnade om borgfreden och lät allting bli kvar vid det

gamla även på ministernivå kan möjligtvis ses som ännu ett tecken på att samförståndsandans yttre enhet fortsatte dominera den offentliga bilden av svensk politik.<sup>26</sup>

En annan typ av annons som syntes runt 1940 års riksdagsval bidrar med ytterligare information om hur tidens mediebilder användes politiskt. Exempelen är hämtat från dagspressens frekventa annonsering för politiska möten strax före riksdagsvalet. På dessa viktiga offentliga arenor marknadsförde partierna sina program och vallöften audiovisuellt och precis som under tidigare valkampanjer utnyttjades filmmediet som ett centralt dragplåster.<sup>27</sup> Tisdag den 10 september annonserade exempelvis Folkpartiet i Stockholms län under rubriken "Valmöte med film och föredrag". Trots att filmvisningen uppenbarligen var en huvudattraktion angavs dock aldrig vilken eller vilka filmer som visades på de fem namngivna biograferna.<sup>28</sup> Att mediet ingick som en del av mötet framhävdes emellertid som en attraktion i sig, vilket säger en del om dess funktion och roll i dessa sammanhang. Veckorna före valet gjorde även Stockholms Arbetarekommun reklam för sina valmötens filmverksamhet. I dess annons på *Dagens Nyheters* nöjes-sida onsdagen den 11 september stod bland annat: "Filmen *Folkets värn och välfärd*, vilken visar ett folk i arbete och beredskap, visas för allmänheten på nedanstående biografier."<sup>29</sup>

## Filmen **Folkets värn och välfärd,**

**vilken visar ett folk i arbete och beredskap,**

*visas för allmänheten på nedanstående biografier.*

Före visningarna förekommer kortare tal i anslutning till det förestående riksdagsvalet.

**ONSDAGEN DEN 11 SEPTEMBER.**

<b>PLAZA</b> , Odeng. 78, kl. 1 och 2.30 e.m.	Talare: Förbundsordförande Disa Västberg.
<b>ALCAZAR</b> , S:t Eriksgatan 31, kl. 1 och 2.30 e. m.	Talare: Riksdagsman Carl Lindberg.
<b>FAGEL BLÅ</b> , Skeppareg. 60, kl. 2 e.m.	Talare: Fröken Inga Bagger- Sjöbeck.
<b>PELIKAN</b> , Folkungagatan 114—116, kl. 1 och 2.30 e. m.	Talare: Fru Vera Söderström.

Passa tillfället att se denna intressanta film samt höra talarnas redogörelser om det politiska läget!

**Fritt inträde. Barn tillåten. Obs! De olika tiderna.**

*Allmänheten inbjudes till talrikt besök!*

**STOCKHOLMS ARBETARKOMMUN.**

Skildringar av ”ett folk i arbete och beredskap” lanserades som huvudattraktion, vilket gick stick i stäv med många av de betydligt mer undflyende förhållningssätten till tidens allvar inom exempelvis populärkulturens spelfilmer. Men arbetarekommunens annons präglades ändå delvis av tidens eskapism eftersom det endast var det svenska folkets arbete och beredskap filmen skildrade. De omvälvande händelserna utanför folkhemmets trygga neutralitetsramar lyste i allt väsentligt med sin frånvaro. Dessutom var det ju faktiskt på tidningens nösida annonsen publicerades. I sammanhanget kan man även åberopa en halvsidesannons på valdagen som Högern lät föra in i bland annat *Svenska Dagbladet*. Nedre vänstra halvdelen domineras av en tecknad bild på en överdimensionerad militär utrustad med hjälm, uniform och gevär. Soldaten pekar bestämt med högra handens pekfinger ned till höger i bild mot små, civila individer, vilka står i en lång kö. Till detta tydligt fostrande värdeperspektiv, där soldaten symboliserar statsmakten, står att läsa i fet stil: ”I dag gör Du DIN insats!”<sup>30</sup>

Av ovanstående framgår att bilden av politik alltid är politik, och i takt med att de politiska partierna i Sverige medvetet stärkte sin ikonografi i offentligheten med hjälp av bland annat artiklar, annonser, affischer och film stärkte man naturligtvis även sin position i realpolitiken. Det vi konfronteras med i krigsårens svenska valkampanjer kan därför till stora delar liknas vid hur traditionell marknadsföring vanligtvis och fortfarande fungerar:

As a cultural genre, and as part of brand development and communication processes, the form of the advertisement attempts, with appropriate style, to make appeals in which products “become” good ideas and in which good ideas “become” products.<sup>31</sup>

Krigsårens förändrade inställningar till filmmediet bland svenska politiska partier ger vid handen att ansvariga beslutsfattare hade insett fördelarna med att använda detta medium när deras ”idéer” och ”produkter” skulle spridas till nationens medborgare. Givet Socialdemokraternas stora framgångar under dessa år verkar deras ”politiska idéer” ha utvecklats till de mest populära ”politiska produkterna”. Deras medvetna mediestrategier och påtagligt förändrade inställning till visuell kultur i allmänhet och filmmediet i synnerhet medförde en politisk form av varumärkning utan motsvarighet i Sverige.

I krigsårens valfilmer kom, som sagt, Per Albin Hansson att spela en viktig roll. Likt många andra av tidens ledande politiker stärktes den svenske statsministerns filmvana på 1930-talet och dessa erfarenheter skulle komma väl till pass under krigsåren. År 1940 spelade han exempelvis sig själv som förstamajaltare i spelfilmen *Blyge Anton*, där för övrigt även Gustaf V figurerade.



Båda landsfädrar var även med i spelfilmen *Med folket för fosterlandet* (1938) och i kompilationsfilmen *Vi mötte stormen* (1943). Som sig bör förekom den svenska statsministern dessutom flitigt i tidens journal- och dokumentärfilm.

I viss mån kan man likna den filmiska lanseringen av tidens politiker vid ett slags ideologisk produktplacering som påverkade landets medborgare annorlunda än övriga medier. Inom ramen för den svenska medieringen av politik under krigsåren framstår valfilmens ideologiska varumärkning inte enbart som det främsta målet, utan även som en av tidens viktigaste kommunikativa praktiker. Förutom att visas som förfilm på svenska biografier utgjorde valfilm ofta huvudattraktion på politiska möten runtom i landet. Redan inför riksdagsvalet 1932 visades valfilm på fler än hälften av Socialdemokraternas möten. Här bör det dock återigen påpekas att den svenska arbetarrörelsen absolut inte var ensam om att ha insett filmens retoriska styrka. Folkpartiets filmvisningar vid politiska möten steg exempelvis än brantare, från 46 procent år 1936 till 83 procent 1948.<sup>32</sup>

Bejakande av mediets ideologiskt påverkande potential bland svenska politiker innebar hursomhelst att landets samtliga partier producerade valfilm. Dessa verk bör emellertid inte ses som renodlad reklam. Snarare kan de beskrivas som tillrättalagda beställningsverk som kombinerar information, propaganda och underhållning, det vill säga som ett slags kompilationsfilmer. Eftersom sådan film alltid planeras långt innan produktionsprocessen överhuvudtaget satts igång erbjuder den en ganska god bild av hur beställaren, det vill säga partierna, ville framstå i medierna. Som det uttrycktes i boken *Att sälja med film*, vilken publicerades precis efter kriget, var det primära att "filmens försäljningsargument komma just så, som fabrikanter – och därmed även försäljaren – är bäst betjänt av".<sup>33</sup>

Självfallet var valfilmernas främsta syfte att presentera fabrikantens – i detta fall det beställande politiska partiets – politik så attraktivt som möjligt för den röstberättigade publiken. Vem som var "försäljare" i dessa sammanhang är däremot mer oklart. När det gällde Socialdemokraterna var det kanske Filmo, som ju ansvarade för själva slutprodukten. Kanske var det partiets politiker som i slutänden antingen kom in i, blev kvar eller lämnade den politiska arena valkampanjen hållits på. Det viktigaste var att presentera en bild för allmänheten som de ansvariga upphovsmakarna bakom filmen var "bäst betjänt av", vilket vanligtvis resulterade i informativ bildpresentation, myndigt tilltal samt lätt igenkännbara motivfärer och personer. Följaktligen fanns det föga spelrum för estetiska experiment eller tematiska utsvävningar, även om vissa produktioner ibland uppvisar sådana ambitioner.

## *Folkets värn och välfärd*

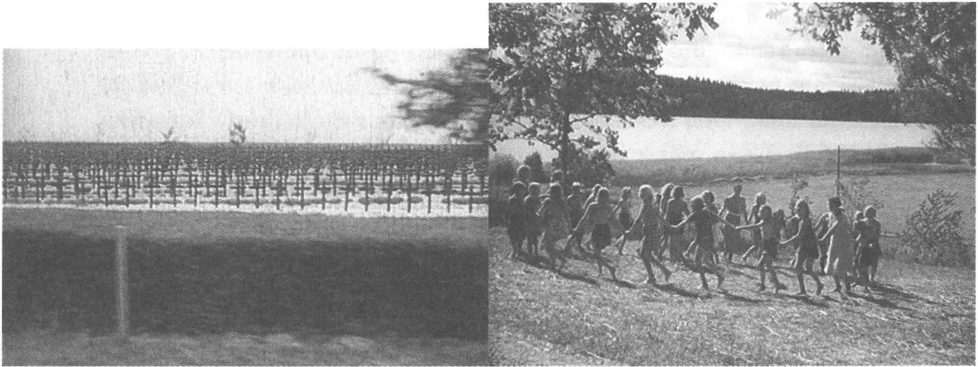
År 1940 presenterade Filmo den första egenproducerade socialdemokratiska valfilmen, *Folkets värn och välfärd*, vars annons i korthet redan berörts. Enligt censurkortet godkändes filmen av Statens Biografbyrå – med SIS goda minne – den 6 augusti samma år. Filmen spreds över hela landet i sammanlagt 108 kopior varav många i smalfilmsformat, det vill säga som 16- eller 8-millimetersfilm. Eftersom filmen innehåller en avsevärd mängd detaljerade bilder av svenska militära trupper, civila skyddsrum och allehanda upplagringsfaciliteter blev den inte godkänd för export förrän den 2 juli 1942.



*Folkets värn och välfärd* är ganska märkligt strukturerad och narrativt uppbyggd, vilket tyder på att den svenska socialdemokratin fortfarande var ganska obeprövad när det gällde att marknadsföra sin politik audiovisuellt. För det första slutar kommentatorn aldrig att tala. Hans monotona monolog beledsagar filmens alla sekvenser, vilket gör att åskådaren sällan eller aldrig får tid att själv tänka efter kring motiv och budskap. Det är möjligt att socialdemokratin var ”bäst betjänt av” att gemene man inte tänkte efter för mycket i dessa orostider, utan istället lågmält tog emot den information som det ledande partiet – och därför indirekt staten – framförde med hjälp av ljudspårets rapportering. Men likväl framstår filmens otaliga uppgifter som kontraproduktiva ur marknadsföringssynpunkt.

För det andra är delar av redigeringen ganska okänslig. Att inleda med en tillbakablick på första världskriget med hjälp av scener ur äldre aktualitetsfilm var säkert relevant för en publik med många personliga minnen av neutrala Sveriges bistra erfarenheter från den katastrofen och som nu återigen befann sig omringad av krig. Att efter en sekvens från en masskyrokgård

med kors över tusentals stupade i första världskriget direkt klippa till en scen med lekande svenska barn i solsken vid en strand framstår däremot som mer problematiskt (se bilderna nedan). Behovet av att visa upp den trygga svenska välfärdsstatens fortsatta framgång trots pågående krig blir här inte enbart överdrivet och okänsligt utan även trångsynt och nästan självförhärligande. Det är därför tveksamt om detta är en redigering som i reklamfilm insatta personer inom arbetarrörelsen hade godkänt.



För det tredje framstår de återkommande försöken att inkludera alla sektioner inom den svenska välfärdstaten i *Folkets värn och välfärd* som överambitiösa. De otaliga motiven – och kommentatorns ideliga rapporter därifrån – gör snarare filmens budskap diffust och oprecist. Eftersom de socialdemokratiska valfilmerna under återstoden av kriget är markant anorlunda såväl till form som till innehåll förefaller de ledande skikten inom socialdemokratien ha insett att 1940 års riksdagsval hade vunnits trots, inte tack vare denna film. Att man inom arbetarrörelsen dessutom bildade ett reklamråd och ett propagandaråd året därpå indikerar att man ville behärska medierna bättre i framtida kampanjer.

Mot dessa tre negativa kommentarer skulle man kunna invända att sätten på vilka budskapen fördes fram egentligen inte var viktiga – varken för denna eller andra av krigsårens valfilmer. All offentlig propaganda var ändå på förhand kontrollerad av Biografbyrån och SIS. Som redan nämnts i bokens inledning lydte den senare av dessa båda instanser direkt under utrikesdepartementet, vilket i sin tur ingick som en del i den på politiskt samförstånd bildade samlingsregeringen. *Folkets värn och välfärd* var kanske därför medvetet utformad för att tona ned partipolitisk reklam och personlig retorik. Det var ju, som sagt, länge osäkert huruvida 1940 års val överhuvudtaget skulle genomföras nio månader efter att samlingsregeringen

bildats. I ett sådant läge var det säkerligen ett smart drag att minimera politisk positionering på den inhemska arenan och koncentrera sig på generella, nationella och internationella frågor av mer okontroversiellt slag. I *Folkets värn och välfärd* visas till exempel aldrig några socialdemokratiska ledargestalter upp i bild. Filmens komplicerande upplägg kan möjligtvis också förklaras med att osäkerheten kring valets genomförande minimerade produktionens förberedelser.

Övriga riksdagspartier agerade också försiktigt i sina valfilmer 1940, vilket innebar att landets ledande politiker framstod som samförståndsaktigt fostrande föredömen för den röstberättigade allmänheten. Sett ur ett sådant marknadsföringsperspektiv infriade *Folkets värn och välfärd* sitt syfte till fullo: Den lyckades sälja en operoslig men kollektiv konsensus till befolkningen, vilket stärkte samlingsregeringens position både utom och inom landets gränser. Det faktum att den nitiske kommentatorn vid ett tillfälle påpekar att såväl de politiska motståndarna som den svenska överklassen i stort skriver under på samma nationella mål som socialdemokratin bekräftar indirekt att bilden av enighet var viktigare än partipolitisk retorik. Att samlingsregeringens sammansättning förblev intakt trots helt olika valresultat tyder på att så var fallet.

Fyra år senare är det uppenbart att den politiska kartan i såväl in- som utland var förändrad. Nu blev det ånyo viktigt att markera sig ideologiskt i relation till övriga partier. I slutet av kriget erbjöds dessutom större politiska och marknadsföringsmässiga manöverutrymmen, vilket bland annat ledde till att tidens valfilmer blev mer personliga. För socialdemokratin innebar detta att partiledaren, precis som på tidigare års affischer, lanserades som frontfigur i biograferna. I de två valkampanjer som genomfördes i slutet och strax efter andra världskriget spelade Hansson med i *Hans livs lopp*, som producerades inför riksdagsvalet 1944 samt i *Per Albin svarar: Välkomna till oss!*, som gjordes inför kommunalvalet 1946. I båda dessa Filmproduktioner är det tydligt att Hansson utgjorde SAP:s främsta varumärke. Borta är bilden av den borne statsmannen, excellensen, som via sitt ämbete aktsamt navigerar Sverige genom ett världskrig och därmed bevarar nationens frihet och oberoende för framtida släkten. Om man fortsatt att lansera honom på detta vis hade risken ökat att Hansson uppfattats som en oätkomlig landsfader placerad utom räckhåll högt över alla andra. Därför betonades istället hans folkära sida, det vill säga som den mest personlige av tidens rikspolitiker. Kort sagt, den man som många Stockholmsbor mötte och talade med under sina spårvagnsresor, träffade en vardagskväll i bowlinghallen, lyssnade till i samtal på radio eller såg närbilder på i biograferna.

## *Hans livs lopp*

Den långa sekvensen i vilken Per Albin Hansson spelar sig själv i *Hans livs lopp* varar i tre minuter och 15 sekunder, vilket är förhållandevis långt i en film som totalt varar 43 minuter. Sekvensen med Hansson följer på en scen med den socialdemokratiska socialministern Gustav Möller, i vilken denne på sitt kontor diskuterar den socialdemokratiska politikens ekonomiska och sociala fördelar med tre av filmens protagonister – även om han naturligtvis främst riktade sig till den röstberättigade biografpubliken. Efter att Möller i sin avslutande monolog konstaterat att ”det är kärnan i all förnuftig välfärdspolitik” övergår filmen till en exteriör scen i starkt solsken precis utanför socialministerns kontor.

Scenen inleds med att vi hör är en struttig och närmast klämmig melodi samtidigt som vi på avstånd ser den svenska statsministerns omisskännlig kontur och gångstil. I raskt tempo – nästan i takt med musiken – går han mot kameran längs en av regeringsbyggnadens gavlar. Kontrasten till den myndiga scenen med Möller är uppenbar.



Nu är det en helt annan typ av politisk persona som lanseras. Borta är den svenska politikens ansvarsfulla och noggranna ämbetsman som i sin arbetsmiljö osynligt kämpar vidare mot en förbättrade välfärd för alla. Här är det istället en lättsam personlighet med gladlynt sinne som, istället för att sitta bakom ett skrivbord och föreläsa för åskådarna om vad som är viktigt med politiken, snarare iscensätter sitt privata jag glatt promenerande i solsken. Om vi utifrån filmvetaren Bill Nichols begreppsapparat jämför denna valfilms bilder av de båda socialdemokratiska statsmännen är det uppenbart att Möller lanserades via sakliga diskurser, vilka vanligtvis betonar den objektiva ambitionen hos skildringen. Medan lanseringen av Hansson i det närmaste uppvisar en motsatt berättarstrategi med den subjektiva aktören i centrum.<sup>34</sup> En av Nichols främsta poänger är att ljudspåret i modern

film inte enbart döljer bildernas redan existerande diskursiva praktiker mer effektivt än exempelvis stumfilmen, utan att ljudet även ökar bildernas trovärdighet, sannolikhet och sanningshalt. Föga förvånande presenteras scenen från Möllers kontor helt utan musikaliskt ackompanjement.

När Hansson går runt hörnet på regeringsbyggnaden och närmar sig ingången ser vi hur de tre protagonisterna från föregående scen samtidigt lämnar byggnaden. Under återstoden av detta avsnitt utspelar sig ett samtal mellan dem och den svenske statsministern, filmat på nära håll och endast med några få klipp mellan aktörerna. Sättet på vilket scenen inleds är symptomatiskt för hur filmiska konversationer med Per Albin Hansson genomfördes i slutet av kriget. Ledaren och den äldste av de tre protagonisterna ser nämligen Hansson komma gående mot dem, varefter han högt säger till sina kumpaner: ”Nä men titta, här kommer ju självaste statsministern och partiordföranden”, varefter han sträcker fram handen, säger ”God dag!” och hälsar på Hansson. Den tidigare livliga musiken tonas nu ned och precis som på Möllers kontor påbörjas en diskussion, som liknar en spontan dialog som intuitivt går mot olika håll och tangerar allehanda frågor allteftersom svaren kommer. Tack vare en produktionsbild från inspelningstillfället inser man emellertid hur välarrangerad, tillrättalagd och manusbunden denna scen egentligen var. Nedan till vänster återges en stillbild från den färdiga filmen och till höger syns ett fotografi från det motsatta hållet som avslöjar scenens nödvändiga rekvisita.



Bilden till höger blottlägger endast en liten del av alla de mediala strategier Filmo anlidade i genomförandet av denna valfilm. Självfallet försökte man kontrollera varje enskild detalj i hopp om att härigenom minimera risken att fel budskap nådde fram till allmänheten – och viktigast av allt var att kontrollera statsministerns agerande. Den enorma griffeltavlans närvaro strax bakom kameran och axeln på filmens protagonist bekräftar såldes att

det skrivna och talade ordet trots allt fortfarande utgjorde den centrala kommunikationsvägen när SAP:s ideologi skulle framföras filmiskt. Sätten på vilka denna och andra sekvenser är iscensatta i *Hans livs lopp* antyder dock att den svenska socialdemokratin även hade börjat lära sig åtskilligt om hur man lanserar politiska budskap audiovisuellt.

### *Per Albin svarar: Välkomna till oss!*

Två år senare manifesteras reklamanvändningen av Hansson som Sveriges främste partipolitiska symbol återigen i en valfilm producerad av Filmo. Denna gång förekom statsministern till och med i dess titel. Som redan påpekats producerades *Per Albin svarar: Välkomna till oss!* inför kommunalvalet 1946 och likt titeln är den uppdelad i två separata delar. Den första utgörs av ett nära samtal kring samtidspolitiska frågor hållet mellan två skådespelare föreställande vanliga svenska medborgare och Per Albin Hansson.



Allting spelades in i en studio, som vid detta tillfälle konsturerats för att likna en mysig berså i hörnet av en trädgård. I denna den svenskaste av somriga inramningar möts de tre männen för ett kort samtal över det kanske mest svenska som finns: kaffe och kakor. Föga förvånande är fokus i den lättsamma konversationen lagd på tidens klassiska hjärtefrågor, den sociala och ekonomiska utvecklingen samt vad denna betyder för de skattebetalande medborgarna.

Det vi ser är en jovial och gladlynt statsminister som inte är tillnärmelsevis lika bekymrad över kamerautrustning och strålkastare som han föreföll vara vid det filmade mötet i *Hans livs lopp* två år tidigare. Nu sitter han istället lugnt tillbakalutad och förklarar orsakerna till alla de skattebeslut

man tagit i riksdag och regering under senare tid. Hans konversationspartners kommer med en hel del kritiska invändningar mot de senaste årens socialdemokratiska politik, men Hansson lyckas med små medel få dem att förstå varför åtgärderna varit oundvikliga. Precis som merparten av samtidens övriga filmreklam var denna scen mycket noggrant iscensatt. Bland annat genomförs dialogerna på ett sätt som är tänkt att förstärka åskådarnas intryck av att konversationen var naturlig och spontan. Att alla säger du till varandra är bara en av strategierna som anlitas för att förvandla denna politiska marknadsföring till ett intimt möte mellan allmänhetens representanter och nationens högste politiker.

Kamerans unika möjlighet att nå riktigt nära maktens representanter används kontinuerligt under samtalets gång och ju längre samtalet blir desto närmare kommer vi Hansson. Till slut ser vi honom samtala i vad som kan liknas vid en extrem närbild. Skälet till att denna korta inledande sekvens är utformad på detta vis kan naturligtvis vara att svenska politiker i valtider trots allt litade mest på det talade och skrivna ordet. Biografbesökarna skulle lyssna till vad statsministern hade att säga, varför hans nuna slutligen var det enda som fanns med i bild. Ingenting annat fick störea presentationen. Under samtalet med statsministern var det dessutom viktigt att hinna adressera så många av det socialdemokratiska partiets valfrågor som tiden och genren tillät, samtidigt som det skulle se ut som om konversationens innehåll föranleddes av de båda männens ”spontana” frågor till Hansson.

Den andra och betydligt längre avdelningen i *Per Albin svarar: Välkomna till oss!* tillhör en helt annan genre och kan liknas vid vad som numera brukar kallas *politainment*, det vill säga en fragmenterad blandning av politik och underhållning där inslag med vid tiden välkända celebriteter kombinerades med realpolitiska budskap. I den mer än halvtimme långa kavalkadavdelningen står en scen ut på grund av sin antisemitism. Att den överhuvudtaget inkluderades i en valfilm för det utan jämförelse största politiska riksdagspartiet år 1946 antyder att Sverige, trots ett nyss avslutat krig, fortfarande präglades av föregående decenniers rasbiologiska förhållningssätt. Scenen ifråga behandlar en av dåtidens samhällsekonomiska frågor och på en estradscen får vi se en av dåtidens främsta kvinnliga svenska revyartister och filmstjärnor, Hjärdis Pettersson (i rollen som Moder Svea) samt fyra karikatyrer av motståndarna till socialdemokratins statliga fördelning av rikets tillgångar. Runt Moder Svea ser vi hur de fyra karaktärerna handgrip-ligen visar att det är bättre att, som man uttrycker det, ”norpa” ur rikets skattkista än att fördela resurserna bland nödställda. De fyra respresenterar adel, borgerskap, storfinans och judar. Sistnämnda grupp porträtteras av en äldre kuttryggig herre med kallott, pipskägg och kroknäsa. Bland annat ser



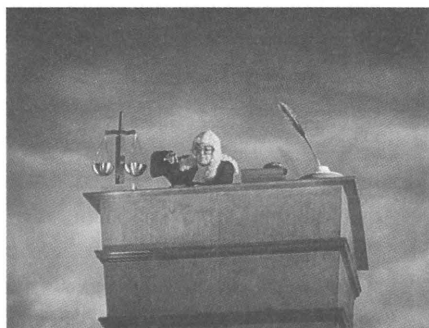
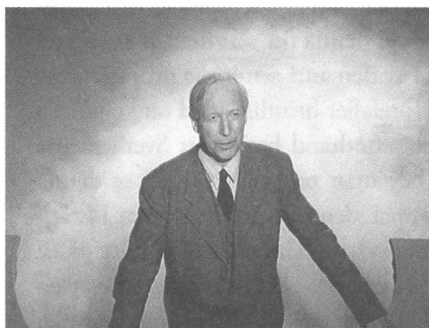
vi honom girigt gnida sina händer av välbehag när han tillsammans med de andra glatt roffar åt sig pengar och värdefulla skatter ur Moder Sveas, det vill säga Sveriges, skattkista.



Att denna nidbild av ”juden” återfinns i en socialdemokratisk valfilm året efter kriget avslöjar hur djupt förankrad och allmänt accepterad detta slags stereotypiserande rasism fortfarande var vid denna tid. Att man år 1946 inte hade insett vidden och konsekvenserna av den anti-semitiska propagandan och Förintelsen i nazismens Tyskland förefaller orimligt med tanke på alla bilder och rapporter som via medierna efterhand hade nått Sverige, inte minst landets regeringsparti. Därför bör man nog mest av allt se denna nidbild som ett bevis på hur skyggglappat den allmänna svenska inställningen var till samtidshistoriens fruktansvärda händelser. Utan att gå in närmare på denna märkliga scen här – även om den onekligen kräver en egen framtida analys – står det i alla fall klart att det skulle ta många år innan fjällen slutligen föll från ögonen vad gäller Sveriges officiella inställning till Europas moderna och allt annat än oproblematiske historia.

Den ende igenkännbare riksdagspolitikern som framträder i den kaval-kadliknande delen av *Per Albin svarar: Välkomna till oss!* är finansminister Ernst Wigforss. Med tanke på att folkhemmets ekonomi efter kriget återigen framstod som den viktigaste valfrågan för den svenska socialdemokratin är det inte märkligt att Wigforss fick ersätta försvarsminister Sköld och socialminister Möller som främste partikamrat till ledaren Hansson. Det märkliga med Wigforss närvaro i denna film är däremot det sätt på vilket han iscensattes framför kameran. Sekvensen med honom inleds som en drömscen där Wigforss, inledningsvis sovande bakom galler, plötsligt väcks

av en vakt varefter han i sömne och endast iklädd fotsid nattsärk reser sig upp, blottar sina vita kalsonger för biopubliken och börjar gå mot dörröppningen till vänster i bild. Via ett trickklipp genomgår han ett klädombyte när han lämnar cellen och når rummet utanför. Efter ett ytterligare klipp ser vi honom i vad som kan liknas vid en absurd domstolsscen i himlen, där han står anklagad för sina beslut som finansminister.<sup>36</sup> Tack vare sin vältalighet, och inte minst en omisskännlig medievana, framstår Wigforss som i kontroll av den absurda situationen, och mycket riktigt frikänns han också slutligen och förklaras oskyldig på alla punkter.



Under denna scens närmare sex minuter långa förlopp förflyttas kamerans fokus hela tiden närmare Wigforss, vilket innebär att vi i vissa bilder ser honom i extrem närbild. Intimisering av ledande svenska politiker förekom alltså även i fredstidens svenska valfilm. Att på detta sätt närmast leka med den i vanliga fall synnerligen sakliga och ordentliga Wigforss *persona* antyder inte enbart att mediernas krav på ökad intimisering av politiken även gällde nationens främsta makthavare. Det indikerar dessutom att socialdemokratin var så starkt förvissad om sin fortsatta regeringsposition att man tillät sig skämta med den högst ansvarige för de inom rörelsen allvarliga frågorna om ekonomi, skatter, löner och bidrag.

## Den primära produkten

De socialdemokratiskt producerade valfilmerna under och strax efter andra världskriget sände, å ena sidan, ut realpolitiska budskap till svenska åskådare som appellerade till tidens behov av sakliga argument angående rikets fortsatta styre samtidigt som dessa produktion, å andra sidan, syftade till att få publiken emotionellt och affektivt engagerad via den audiovisuella propagandans underhållande och privata framtoning. Medan radiomediet genom sina politiska debatter, tal och rapporteringar framstod som en saklig och effektiv arena kombinerade det populärkulturella filmmediet realpolitiska uppgifter om samtiden med lättsamma politikertal i privat eller absurd miljö. Att radion nådde svenskarna i hemmen och filmen alltid sågs tillsammans med andra svenskar i det offentliga rummet bidrog säkerligen till valfilmernas slutliga form och innehåll. Det fanns helt enkelt ett större behov av att underhålla på bio, vilket ledde till att innehållet allteftersom kom att likna *politainment*.

I sammanhanget har noterats att berättarstrategier som används i politiska skildringar vanligtvis anlitas för att ge de skildrade händelserna sken av att vara unika och intima.<sup>35</sup> Detta imageskapande avbildar politiken symboliskt, varför politiken koloniserats av medier under 1900-talet. Scenariot antyder att det finns vissa kopplingar mellan demokratisk legitimitet, visuell kommunikationsteknik och politiskt celebritetskultur. När det gäller krigsårens socialdemokratiska valfilmer går det att se flertalet indikationer på att dessa antaganden är rimliga. Sätten att blanda officiella kommentarer från auktoritära partirepresentanter i ämbetsmässiga omgivning med närbilder på intima privatsamtal med rikets statsminister i en film som *Hans livs lopp* bygger mycket av sin framgång på det politiska varumärkets imageskapande symbolik. Iscensättningen av Wigforss i *Per Albin svarar: Välkomna till oss!* drog denna strategi ett steg längre genom att förhålla sig ironiskt till finansministerns vanligtvis mycket allvarliga framtoning.

Men även om man inom socialdemokratin hade full kontroll över sin egen vertikalt integrerade filmindustri var det till syvende och sist ändå mediets egna begränsningar och möjligheter som avgjorde hur budskapen skulle framföras till väljarna. Valfilmens primära produkt var det politiska varumärket, under det att radion i större utsträckning koncentrerade sig på det politiska innehållet. En av orsakerna kan säkerligen vara dessa båda mediers olikartade ställning inom svensk politik, där det förstnämnda anlitas för sin psykologiska och emotionella manipulationsförmåga och det sistnämnda för sin realpolitiska informationspotential. Följaktligen användes krigsårens film och radio för samma syften men enligt olika mediepraktiker.

Det viktiga var inte de sakpolitiska frågorna utan att marknadsföra sig på rätt sätt via rätt kanal. Att så var fallet bekräftas även av dåtidens svenska reklamexperter. I 1959 års utgåva av Tom Björklunds och Clarence Brockmans *Handbok i försäljning och reklam* står att läsa: "I Sverige fick vi under det senaste världskriget erfara, i vilken utsträckning reklamen kan tjäna statens och det allmännas syften."<sup>37</sup> Denna insikt hade på bred front nått det politiska etablissemang, som inom alla olika ideologiska falanger snabbt anammade ljudfilmens unika möjligheter att engagera åskådarna politiskt med hjälp av emotionella grepp.

Den mest konsekventa användningen av politisk filmreklam genomfördes av Socialdemokraterna, vilket är främsta orsaken till att några av deras valfilmer i detta kaptiel har fått utgöra representativa exempel på svensk politisk filmretorik under andra världskriget. Krigsårens massiva socialdemokratiska ikonografin förefaller nästan ha sammanfallit med hur folk i allmänhet förväntade sig att politik skulle "se ut" vid denna tid. Den röstberättigade befolkningens visuella politiska medvetenhet i Sverige stärktes med hjälp av ideologiskt laddade men på förhand noggrant kontrollerade och därigenom statligt sanktionerade bilder, och mer ofta än sällan hade dessa verk socialdemokratiskt ursprung. I så motto kan SAP:s visuella och audiovisuella politiska marknadsföring under andra världskriget liknas vid ett slags nationell ideologisk produktplacering. Förvisso hade den inflytelserika föregångare och samtida motsvarigheter, men dess genomslag och omfattning saknar motstycke i Sverige. Den fick även långtgående effekter efter kriget, då den svenska välfärdsstatens visuella symboler sjösattes med full kraft i alla moderna massmedier.

Men hur använde då arbetarrörelsen sitt socialistiska filmimperium under och strax efter kriget? Som en öppen marknadsföringsarena från vilken man varumärkte sina budskap eller som en försiktig propagandistisk kommunikationskanal med vars hjälp befolkningen fostrades? Som så ofta var det nog en kombination av dessa båda tillvägagångssätt. Eftersom det kostsamma filmmidiet alltid kondenserar sina resonemang och berättelser, och därför arrangerar verkligheten åt vissa håll snarare än åt andra, framstår den politiska retoriken i svensk biografdistribuerad valfilm som någorlunda representativ för hur man inom samtliga partier under dessa genomcensurerade år lanserade ideologiska övertygelser i det offentliga. Den mest anlitade strategin kombinerade implicit symbolisk reklam med explicit politisk positionering, vilket i sin tur resulterade i att produkterna man sålde blev goda idéer och de goda idéerna man hade erbjöds som produkter. För en sådan intrikat propagandaverksamhet framstår den svenska valfilmen som ett synnerligen väl anpassat medium – med en synnerligen välanpassad publik.

## Noter

- 1 Stig Hadenius, "Regeringen och massmeriderna 1840–1990", i *Journalistik och politik* red. Hedenius (Stockholm. Skriftserie vid Journalistik, Medier, Kommunikation, Stockholms Universitet, 1990).
- 2 Se Eva Blomberg, "Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik", i *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007), s. 103–126.
- 3 RA, Statens Informationsstyrelse (SIS), volym 109, bilaga 5a, s. 1.
- 4 *Ibid.*, s. 2.
- 5 *Ibid.*, s. 3.
- 6 Om detta kan man bland annat läsa i C. J. Björklund, *Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets förlag, 1945).
- 7 Det är tveksamt huruvida denna nedlåtande syn på film någonsin har försvunnit i vårt land. Det finns otaliga senare exempel på hur makt och myndigheter instruerat allmänheten om hur man bör bruka medierna. Se bara på den klassiska diskussionen i Studio S kring videoväldet eller den långdragna debatten om att avskaffa vår statliga filmcensur. Vad detta indikerar är att den visuella fostran i vårt land aldrig upphört att existera, det är endast sätten på vilka den genomförs som regelbundet uppgaderas.
- 8 Delar av talet citerades även i pressen, bland annat i *Dagens Nyheter*, 11 september 1940.
- 9 Tal hållet inom ramen för Radiotjänsts programserie "Inför andrakammarvalet", 10 september 1940.
- 10 Från och med 1939 kom även en av Hanssons tre döttrar, Anna-Lisa Söderblom, att återkommande hålla förtroligt samtal med befolkningen i programmet *Radiens sociala brevlåda*, som hon ledde fram till 1955. Per Albins bror, Sigfrid, hade i sin tur redan i slutet av 1920-talet introducerat radiocirkeln som en del i arbetarrörelsens folkbildningsuppdrag. En annan dotter, Elsa Brita Marcussen, var mer intresserad av filmen och kom att bli en av Sveriges främsta förespråkare, recensenter och debattörer av detta medium.
- 11 Karin Nordberg, *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925–1950* (Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998), s. 228ff.
- 12 Ett av Hanssons mest berömda radiotal hölls dagarna efter Tysklands invasion av Danmark och Norge. Det var vid detta tillfälle han manade sina landsmän till "enighet, lugn och tillförsikt".
- 13 Sekvensen återfinns på cd:n *Statens ljud- och bildarkiv 1979–2004* (Stockholm: Statens ljud och bildarkiv, 2004).
- 14 Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 1994).
- 15 När det gäller just radiomediets roll fanns det ju, som Orvar Löfgren har konstaterat, "en stark nationell retorik i denna nya teknikens värld". Se Orvar Löfgren, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt" i *Medier och kulturer* red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlssons, 1999), 95.
- 16 Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1993).
- 17 *Dagens Nyheter*, 26 februari 1940.
- 18 Eller som medievetaren Mats Ekström uttryckt det: "[D]en 'folkliga politikern' var intimt förknippad med politikens medialisering. En särskild relation mellan medborgarna och politiken etablerades." Se Mats Ekström, *Politiken i mediasambället, Om*

- nyhetsintervjuer och fotojournalistik* (Malmö: Liber 2006), s. 214. Därefter påpekar emellertid Ekström att den folkliga politikerns etablering också var ”relaterad till nyhetsjournalistikens tidsspecifika roller och värderingar. Kritiskt granskande var inget viktigt journalistiskt ideal. Partipressen var fortfarande stark.” *Ibid.*, s. 221.
- 19 John B. Thompson, *The Media and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1995).
  - 20 För en diskussion om Per Albin Hanssons roll i relation till begreppet politikens medialisering, se Mats Jönsson, ”Ånej, medborgare! Per Albin Hansson och politikens medialisering”, i *Pakterad politik* red. Mats Ekström och Åsa Kroon (Stockholm: Carlssons, 2007).
  - 21 Om motoffentlighet och film se exempelvis Eva Blomberg, ”Tidens krav hette film, Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900–1940” och Bjørn Sørensen, ”Den norska arbetarfilmen under mellankrigstiden, En glömd framgångshistoria”, båda i *Arbetarhistoria*, nr 2–3, 2001.
  - 22 Karl Molin, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939–1945* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1974), s. 194 ff.
  - 23 ”Mot bakgrund av den nationella samlingen bedömdes det som olämpligt att låta regeringspartierna konfronteras i en direktdiskussion.” Peter Esaiasson, *Svenska valkampanjer 1866–1988* (Stockholm. Allmänna Förlaget, 1990), s. 163.
  - 24 Molin, s. 196f.
  - 25 Om detta val, se Molin eller Esaiasson.
  - 26 Se Krister Wählbäck, *Finlandsfrågan i svensk politik 1937–1940* (Stockholm: Norstedts, 1964), s. 280.
  - 27 Dessa filmer kom med en parafra på Thompson tidigare nämnda begreppsapparat att ingå i politikens redan välförgrenade *management of audiovisibility*.
  - 28 *Dagens Nyheter*, 10 september 1940. Filmen eller filmerna visades på Restaurang-Biografen på Djursholm, Biografen Vingen i Solna, Åkerby-Biografen i Gottröra och Folkets-Hus-Biografen i Upplands-Väsby.
  - 29 *Dagens Nyheter*, 400911. Spridningen av *Folkets värn och välfärd* var omfattande. Publiken i Stockholm kunde se den på Plaza, Alcazar, Fågel Blå, Pelikan, Hjorthagsbiografen, Tellusborgsbiografen, Ålstens folkskola, Ordenshuset i Älvsjö, Kristinebergs folkskola och Forum på Nybrogatan.
  - 30 *Svenska Dagbladet*, 15 september 1940.
  - 31 Iain MacRury, *The Advertising Handbook*, (London: Routledge, 2009), s. 50.
  - 32 Esaiasson, s. 176 och s. 381.
  - 33 Einar Förberg, *Att sälja med film* (Stockholm: Förlags AB Affärsökonomi, 1946), s. 22.
  - 34 Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
  - 35 Thomas Meyer, *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001).
  - 36 Denna scen skulle kunna vara inspirerad av handlingen i den svenska spelfilmen *Himlaspelet* från 1942 som regisserades av dåtidens främste svenske regissör, Alf Sjöberg.
  - 37 Tom Björklund och Clarence Brockman, *Handbok i försäljning och reklam* (Stockholm: Natur och Kultur, 1959 [1938]), s. 85.

## 6. ”Gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”

Den av svenska staten initierade demokratiutredningens fjärde volym från 1999 handlar uteslutande om demokratins estetik. Här slås bland annat fast att kultur är ”värdesystem som grupper av människor delar” medan kulturarv definieras som ”kulturuttryck som anses ha speciella symbolvärden”.<sup>1</sup> Båda dessa beskrivningar är mycket generellt hållna, vilket i det senare fallet förefaller särskilt passande eftersom kulturarvet genom åren har inbegripit så skilda fenomen som slott och industrier, stugor och stenrösen, järnvägar och arbetskläder samt stadsdelar och dialekter.<sup>2</sup> Disparata fenomen likt dessa har under lång tid och med jämna mellanrum upphöjts till kulturarv. De var särskilt centrala för legitimeringen och manifesteringen av nationen Sverige under andra världskriget.<sup>3</sup>

### Kulturarv och identitet

Begreppet kulturarv började dyka upp i svenskan under sent 1800-tal.<sup>4</sup> För den stora allmänheten blev det bekant tack vare statliga arenor som Nordiska museet och Skansen. Med andra ord lanserades kulturarvsbegreppet i offentligheten på två av dåtidens mest dominerande kulturinstitutioner, vars exklusiva positioner legitimerade och kanoniserade vissa utvalda föremål som ansågs utgöra Sveriges kulturarv. Ganska omgående kom dessa ”kulturuttryck med särskilt symbolvärde” att spela centrala roller i en av makten initierad och nationellt riktad sammanhållningsstrategi, vars mål bland annat var att återskapa en autentisk och homogen bild av den svenska historien. Vill man problematisera den svenska kulturarvsmedieringen kan David Lowenthal resonemang utgöra en konstruktiv ingång. Enligt honom är en av kulturarvets mest slagkraftiga egenskaper dess ringa behov av sanningskriterier.<sup>5</sup> Ibland dominerar myter, ibland empiriska fakta, vilket dock inte någon egentlig inverkan på kulturarvets folkliga genomslag. Orsaken till att kulturarvsskildringar ständigt och obekymrat pendlar mellan fakta och myt är, menar Lowenthal, att detta vanligtvis förväntas av dem. Därför anlitas

enbart sådana begrepp och bilder som ligger i linje med den för tillfället rådande historiesynen och självbilden inom samhället ifråga – framför allt i linje med de potentiella mottagarnas förväntningar, tycke och smak. Premissen för krigårens officiella lansering av den svenska nationens kulturarv förefaller ha varit att individerna som såg bilder och filmer om ”kulturuttryck med speciella symbolvärden” skulle känna igen de samtida, men historiserade skildringarna.

Utifrån välkända idéer om nationen som en övergripande ideologisk tankefigur, en föreställd gemenskap, har det i en svensk kontext påpekats att nationstänkandet grundar sig på en linjär och evolutionistisk historiesyn som präglas av en stark tro ”på band mellan det förflutna och nuet”.<sup>6</sup> Med all sannolikhet var det just en sådan länkande funktion som kulturarvet förväntades ha när det ursprungligen lanserades på nationell nivå i Sverige under sent 1800-tal. Vid denna tid genomgick Sverige markanta förändringar i sitt avancemang mot ett mer modernt samhällsskick och i denna process utgjorde kulturarvet ett viktigt inslag i nationens sammanhållningsstrategier där uppgiften bland annat var att konservera samt förstärka känslan av kollektiv samhörighet med historien.<sup>7</sup> Det utvecklades till och med ett ”politiskt bruk av kulturarvet som bålverk mot samhällsupplösande tendenser i form av internationaliseringen och medelklassens hotfulla demokratiska strävanden”.<sup>8</sup> I detta sammanhang föreslår Jonas Anselm att kulturarvets form, innehåll och framställning bör studeras i relation till det modernas genombrott:

Kulturarvet är en modern social konstruktion både som tankekategori och som institutionaliserad social praktik. Omvandlingen av kulturarvets innebörd, politiska agenda och förvaltningsformer kan därför ses som en spegling av moderniseringsprocessen.<sup>9</sup>

Anselm konstaterar dessutom att välfärdssystemets slutgiltiga genombrott för Sveriges del resulterade i en ökad marginalisering av kulturarvet. Värdet och uppskattningen av ”det gamla” minskade med andra ord i takt med den ekonomiska tillväxten, varför den svenska ekonomiska högkonjunkturen i viss mån kan sägas ha orsakat en parallell lågkonjunktur för kulturarvet. Under andra världskriget och kort därefter låg den svenska välfärdsapparaten delvis i träda. Det var först under 1950-talet som bilderna av en ekonomiskt mer fördelaktig framtid började överskugga det historiska kulturarvet som central symbol för nationen.<sup>10</sup>

Som redan framkommit i föregående kapitel spelade den visuella kulturen en viktig och sammanhållande roll när landets identitet och kulturarv skulle förankras bland medborgarna under krigsåren. Vad som också har



konstaterats är att dessa officiella lanseringar ofta dominerades av ett jämliken unisont symbolspråk. Vissa bilder, både konkreta och abstrakta, blev centrala i marknadsföringen av nationens kulturarv. Eftersom det vanligtvis är kring vissa för sammanhangen särskilt relevanta bilder som en nation samlas och minns verkar det alltså som om bilden av Sverige ibland vårdades lika mycket som nationen själv. Det kanske till och med var så att Sveriges officiella självbild under krigsåren medvetet byggde på välkända kulturarvsskildringar ur det förflutna snarare än på empiriska fakta om nutiden. Därmed inte sagt att kulturarvsbilderna undanhöll viktig och korrekt information om hur det en gång såg ut i landet. Poängen är snarare att det endast var vissa och särskilt utvalda bilder av Sverige som användes och återanvändes i tidens visuella representationer. Följaktligen var det framför allt ”kulturuttryck som ansågs ha speciella symbolvärden” som definierade bilden av landet och dess historia. Kulturarvet bidrog helt enkelt till att ”bygga upp en nationell (och ibland regional) identitet i syfte att stärka inre sammanhållning och endräkt, men också att ge den egna staten och nationen status i mötet med andra”.<sup>11</sup> Till exempel beställde svenska staten flertalet historiserande filmrepresentationer av samtidens kulturarv. I dessa självspeglade kulturarvsbilder fungerade nationens symboler både identitetsskapande och identitetsförstärkande.

Inom SIS var man väl medveten om att man själv borde producera ”kortfilmer av väsentligen nationellt-kulturhistoriskt innehåll” och denna samtidsriktade propagandaverksamhet genom det svenska kulturarvet kommenterades till och med i interna dokument:

”I Engelbrekts spår” gav anledning till att inom ramen för skildringen av ett par ungdomars semesterfärd i befrielsekrigets spår stanna vid olika historiska och kulturhistoriska minnesmärken med adress till den aktuella situationen. Liknande uppläggning återfanns i filmer som ”I fädrens spår”, ”Cyklisterna på Eriksgata”, ”Där stenarna talar”, ”Vikingaled” och ”Östersjöns nyckel”...<sup>12</sup>

Även om dessa bilder företrädesvis skildrar för allmänheten redan välkända lokala eller regionala exempel ur den svenska kulturskatten, var kulturarvsbegreppets identitetsskapande mediering snarare en nationell än en regional angelägenhet.

Många av krigsårens svenska kulturarvsbilder kan beskrivas som iscensatta skildringar av den nationella närmiljön riktade in mot densamma. Nästan utan undantag var det exempelvis Sverige och svenskarna som dåtidens svenska kulturarvsfilmer vände sig till. Följaktligen verkar det som om denna periods kulturarvsbilder präglades av en inåtvänd och centripetal kraft riktad in mot nationens centrum i hopp om att härige-

nom ytterligare förstärka landets identitet och självbild. Detta homogena spektrum av bilder fungerade i sin tur som ett symboliskt skydd mot yttre och utländska krafter – minns exempelvis de kungligas funktion i flera av de föregående kapitlen. Följaktligen verkar den viktigaste funktionen hos krigsårens svenska kulturavsskildringar ha legat i deras ständiga pendlande mellan inåtriktad självbekräftelse baserad på historiska bilder och utåtriktad nationsreklam om den konkreta samtiden. Härigenom förstärktes självbild och identitet på en mängd olika och i många fall säkerligen välbehövliga nivåer: globala, nationella, regionala, lokala och individuella. Frågan är emellertid om det spelade någon roll att ett fåtal mäktiga instanser, som SIS, nästan fullständigt styrde valet och utbudet av kulturavsbilder i krigsårens omfattande identitetsskapande.

I sin forskning om identitet har Margaret R. Somers myntat det användbara begreppet berättande identitet (*narrative identity*).<sup>13</sup> Det betonar de starka banden mellan våra handlingar och vår identitet, och har visat sig vara användbart även för svenska förhållanden under andra världskriget. Inom den berättande identiteten särskiljer Somers fyra sammanlänkade berättelsekategorier, där hennes resonemang kring de offentliga och ontologiska berättelsekategorinerna är mest relevanta för denna studie.<sup>14</sup> Bland annat konstaterar Somers att offentliga berättelser (*public narratives*) använder sina generella och allmängiltiga historier till att forma en gemensam identitet inom en viss grupp.<sup>15</sup> Under krigsåren utgjorde de svenska medborgarna det viktigaste och största exemplet på en sådan grupp. Den andra av Somers relevanta berättelsekategorier är tätt kopplad till den officiella, men fokuserar istället privata domäner. Ontologiska berättelser (*ontological narratives*) omfattar mer personligt förankrade medvetenheter och har därför det historiska subjektet, den enskilde aktören, i centrum.

Somers syn på identitetsbegreppet blir intressant att jämföra med krigsårens officiella och statligt sanktionerade kulturavsskildringar i Sverige. I sammanhanget är det dock viktigt att inse att vi, enligt Somers, endast kan diskutera gemensamma upplevelser av offentliga berättelser inom en kultur såvida de berörda individernas berättande identiteter är snarlika. En berättande identitet kan alltså först skapas då den enskilde individen tar till sig den specifika kulturens offentliga berättelser och inkorporerar dem i sina privata motsvarigheter. För SIS och den politiska makten i Sverige var det självfallet avgörande att ständigt relatera sina offentliga berättelser om nationens kulturav till åskådarnas individuella och ontologiska syn på landets historia. Den berättande identitet som eftersträvas hos åskådarna kontrolleras med andra ord hela tiden av dem som ansvarar för de offentliga berättelserna, vilket Somers träffande uttrycker:

Narratives are not incorporated into the self in any direct way; rather they are mediated through the enormous spectrum of social and political institutions and practices that constitute our social world.”<sup>16</sup>

Det slags institutioner Somers åsyftar återfanns naturligtvis även inom den svenska krigsårskontexten, varför återstoden av detta kapitel tittar lite närmare på en film som beställdes av periodens viktigaste kontrollinstitution.

### *Hur vår historia räddas*

Orden i detta kapitel rubrik, ”En gynnsam jordmån för suggestiv påverkan” skrevs ursprungligen av Erik Skoglund i ett försök att beskriva filmmediets och filmvisningens kraft.<sup>17</sup> Skoglund var tillförordnad chef för den svenska filmcensuren vid Statens Biografbyrå juli 1954–juni 1959, varefter han blev ordinarie chef till och med maj 1971. Under krigsåren var Skoglund andre kanslisekreterare vid socialdepartementet, deltog även vid flera möten om filmfrågor som SIS höll och fungerade ibland som reporter för SF:s rikstäckande journalfilm. Även om Skoglunds avslöjande beskrivning av filmsituationen publicerades 25 år efter kriget framstår den relevant för vad som skedde då. Biografdistribuerad film i Sverige under andra världskriget utgjorde en ovanligt fördelaktig plats för suggestiv påverkan. På grund av krigsåren närliggande konflikter hade ansvariga politiker och ämbetsmän snabbt insett behovet av att ytterligare förstärka landets neutralitet, frihet och oberoende. Som en av centralfigurerna inom den statliga filmverksamheten under kriget var naturligtvis Skoglund väl förtrogen med hur den patriotiska slipstenen skulle dras för att vässa dessa honnörsord ytterligare. I det följande kommer hans citat att fungera som utgångspunkt för en analys av beställningsfilmen *Hur vår historia räddas* från 1945, en produktion för vilken både Skoglund och SIS visade sig vara centrala.<sup>18</sup>

På ett manifest plan handlar denna film om Riksantikvarieämbetets kulturminnesvård. I en intern historik över SIS sägs filmen belysa ”nationell historisk tradition”, samtidigt som man var tydlig med att denna film hade kunnat produceras för att ”beredskapstendensen mildrats”.<sup>19</sup> Ser man bakom den välpolerade ytan lyser dock en hel del latent ideologiska ambitioner igenom. Det som framträder säger framför allt något om Sveriges självbild runt krigsslutet. Med andra ord går vi nu från att studera stora offentliga mediehändelser under andra världskrigets första skede till att i mer detalj analysera en enskild medieprodukt från krigets sista år. Att krigsårens dubbla budskap manifesterades och legitimerades via massmedierna utgör ett av många skäl till att Sveriges statliga retorik här exemplifieras med hjälp av en dokumentär kortfilm om nationens kulturminnesvård.



Ett annat viktigt skäl är att detta slags film nästan utan undantag visades på landets biografer och därför i förhand var kontrollerad av filmcensurerna vid Statens Biografbyrå. Med andra ord talar vi här om en landstäckande upplysningsverksamhet som från början sanktionerats officiellt av staten.

*Hur vår historia räddas* utgjorde dock inte något retoriskt undantag vid denna tid. Snarare följer den dåtidens gängse propagandapraxis och har exempelvis stora likheter med landsomfattande kampanjer likt Finlandshjälpen, försvarslånen, Barnens Dag och valrörelserna. Landets ledande instanser och institutioner försökte även i denna film samla medborgarna kring frågor som inte var för politiskt delikata men som ändå förhöll sig till det känsliga läget. Den förra kategorin var viktig att värna om eftersom rikets enighet aldrig fick äventyras, medan den senare anlätades för att via förtäckta skräckbilder visa vad som skulle kunna ske såvida balansen mellan inhemska intressegrupper stjälpes eller lades i dager för omvärlden. Med Somers skulle man kunna uttrycka det som att statens offentliga berättelser noggrant utformades så att de inte avvek för mycket från, men samtidigt omärkligt styrde, de enskilda åskådarnas ontologiska motsvarigheter. Detta var en synnerligen framgångsrik mediestrategi vars fulla effekter i Sverige skulle komma att sträcka sig djupt ned i efterkrigsårens inhemska jordmån. Vad som skedde under kriget var att svenskarna hade helt enkelt förlikade sig med att fostras visuellt av staten.

Verk som *Hur vår historia räddas* brukar vanligtvis benämnas förfilmer eftersom de visades före biografernas huvudfilm, vilken nästan alltid var en spelfilm. Generellt kan förfilmer liknas vid ett slags pedagogiskt och patriotiskt färgade reklamfilmer förhandsbeställda av svenska företag, organisationer eller institutioner. Budskapen i dessa komplicerade verk bestod

av saklig information och lättsam underhållning eller en kombination – så kallad *infotainment*. En gemensam nämnare hos många av krigsårens svenska förfilmer var ljudspåretns dominans över bildspråket. De visuella presentationerna var ofta konventionella, med tydlig förkärlek för idylliska naturbilder, snabbt redigerade stadsreportage och närbilder på någon känd individ eller plats. På ljudspåret blandades informativa och sakliga redogörelser framförda av någon förtroendeingivande person och nationalromatisk musik. Utifrån denna korta beskrivning kan det säkerligen förefalla som om krigsårens svenska förfilmer aldrig förmedlade någon egentlig propaganda. Men bakom de till intet förpliktigande offentliga berättelserna finner man retoriska grepp som bekräftar att även de mest oskyldiga förfilmerna användes som propagandaverktyg av beställarna. När det gäller *Hur vår historia räddas* framstår just beställarens identitet som dess kanske mest intressanta aspekt.

Denna cirka 18 minuter långa film premiärvisades på svenska biografer den 23 augusti 1945, det vill säga cirka tre och en halv månad efter krigsslutet. Den producerades av Kinocentralens Filmproduktion varefter AB Wivefilm skötte den landsomfattande distributionen, som enligt censurkortet skedde i 18 separata 35- eller 16-millimeters kopior. Båda dessa bolag var välrenommerade och av staten godkända aktörer på den svenska filmmarknaden, vilket indirekt säkerligen skänkte filmen ytterligare trovärdighet och legitimitet hos biopubliken. Vad som emellertid är både ovanligt och speciellt med denna film är att den tillkom, som det heter i förtexterna, ”under medverkan av Statens Informationsstyrelse”.



På grund av sin nationella spridning och dagliga offentliga exponering utgjorde biograffilm ett av SIS viktigaste och mest omfattande bevakningsområden, vilket, som tidigare påpekats, resulterade i att denna maktfullkomliga institution kort efter bildandet inrättade ett särskilt Filmråd.<sup>20</sup> Även om *Hur vår historia räddas* inte hade premiär förrän efter andra världskrigets slut genomfördes merparten av inspelningarna under hösten 1944. Trots att SIS upphörde med all verksamhet den 30 juni 1945 – det vill säga knappa två månader före filmens premiär – var alltså denna, Sveriges i särklass mäktigaste medieinstans, med all sannolikhet mer engagerad i filmens tillkomst än vad förtexternas ”medverkan” påskiner. Tanken bakom denna formulering var snarare att SIS inblandning inte skulle vara för tydlig i det offentliga, samtidigt som filmen krävde viss officiell uppbackning från myndighetshåll för att tas emot som en seriös produktion.

## Mötet

Trots betrodna upphovsmakare var nog valet av ciceroner och platsen för deras framträdande det som bidrog mest till denna films trovärdighet och attraktion. Männen ifråga var nämligen inga mindre än den tidigare nämnde Erik Skoglund – som förutom inhopp som jorunal- eller kortfilmsreporter alltså även var aktiv inom SIS och socialdepartementet – samt den i kapitel 1 omtalade Sigurd Curman, som vid denna tid bland annat var riksantikvarie. Tillsammans beledsagade dessa vid tiden tämligen välkända herrar filmens kulturarvsbilder med sina auktoritära stämmor. Den förre ska inte misstas för sin i de breda folklagren betydligt mer välkände bror Gunnar Skoglund, vars hurtiga röst vi vanligtvis förknippar med *SF-journalen*. Trots, eller kanske tack vare, sin försiktigare framtoning framstår emellertid den mångsysslade Erik Skoglund i flera avseenden som medialt intressantare än sin berömde bror, i synnerhet när det gäller hans komplexa och mångbottnade funktion som ciceron i *Hur vår historia räddas* och aktiv deltagare i många av SIS möten rörande film. Det förefaller exempelvis föga troligt att det var en slump att Erik Skoglund figurerade i och skrev manus till en film som tillkom ”under medverkan av” SIS. Med tanke på sina nära koppling till Sveriges filmcensur, informationskontroll och politik framstår han tvärtom som en synnerligen väl lämpad kandidat för detta propagandistiskt viktiga åtagande. Vem vet, kanske var det under arbetet med denna film som Skoglund började inse att filmsituationen i vissa fall kunde vara ”en gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”.<sup>21</sup>

Filmens andre ciceron, riksantikvarien Sigurd Curman, kom här att fungera som ett slags nationell garant för bibehållandet, vårdandet och

spridningen av det svenska kulturarvet. Curmans offentliga framträdanden under krigsåren bör dock även studeras bortom denna produktions snäva ramar, inte minst för att han – vilket även märks i *Hur vår historia räddas* – var en ovanligt medialt hemtam aktör inom tidens svenska ämbetsmannakår. Förutom den prestigefyllda rollen som nationens riksantikvarie 1923–1946 var Curman, som tidigare påpekats, styrelseordförande för två av Sveriges viktigaste patriotiska offentliga arenor under världskriget: Nordiska museet och Skansen. I dessa och andra sammanhang tog Curman ofta självmant på sig rollen som beskyddare av nationens stolta kulturskatter. År 1943 ansvarade Curman exempelvis för en av krigsårens största och mest besökta utställningar i Sverige. ”Tiotusen år i Sverige” utgjorde premiärutställning på Historiska museet i Stockholm. Som så ofta vid detta slags tillfällen hade representanter från kungafamiljen bjudits in till den officiella öppningen. Utställning präglades av Curmans didaktiska ambitioner, vars uttalade mål var att förbättra de svenska medborgarnas kunskap om nationens historia och kultur. Bland annat användes moderna visuella utställningstekniker i hopp om att härigenom göra Sveriges kulturarv mer tillgängligt för befolkningen. Vid tiden konstaterade SIS i en intern text att denna utställning:

vill bidra till att skapa vördnad för våra utåldriga historiska frihets- och självständighetstraditioner och väcka till liv känslor av samhörighet med vårt förflutna.”<sup>22</sup>

Curman såg dock den kulturella minnesvården som en central del av det modernistiska välfärdsprojektet, även om han samtidigt officiellt ansåg att kulturens representanter inte skulle beblanda sig med realpolitikens aktörer. Efterlevelsen var dock sisådär, i synnerhet under andra världskriget. Som redan nämnts var ju Curman ledare för Nordens Frihet, den partipolitiskt oavhängiga förening som i februari 1940 anordnat ett protestmöte i Stockholms konserthus där man gick till öppet angrepp mot samlingsregeringens Finlandspolitik. Med andra ord kunde Curman även vara aktivt drivande i realpolitiskt känsliga frågor som riskerade att fullständigt stjälpa samförståndsandans nationella jämvikt. Hans kommentarer i *Hur vår historia räddas* är förvisso mer nedtonade och avvägda än hans dramatiska utspel 1940, men i vissa avseenden är de lika ideologiskt laddade. Följaktligen var det inte enbart ”under medverkan av” SIS denna film tillkom. Två av tidens mest kunniga mediala aktörer bidrog på olika sätt till att filmens slutgiltiga form, innehåll och budskap legitimerades ytterligare. Man skulle kanske till och med kunna säga att dessa båda herrar i denna film framstår som arketyper för hur huvudrollsinnehavare i statligt sanktionerad svensk förfilm skulle se ut och agera. Det beställaren eftersökte var professionella

monologer och dialoger med patriotiska förtecken, vilka kombinerades med ingående kunskap om massmediernas funktion och begränsningar.

Det är först tre fjärdedelar in i *Hur vår historia räddas* som Skoglund och Curman möts framför kameran. Fram tills dess har den förre varit kommenterande huvudguide på en småtrevlig resa genom den svenska kulturbygden under vilken mängder av för svenska åskådare välkända platser, byggnader och monument visats upp. Efter en sekvens om en runsten i muren kring Simris kyrka i Skåne, som ställts upp på en ny närbelägen plats och därmed räddats för framtiden, återkommer Skoglund till filmens egentliga resmål och tema: Riksantikvarieämbetet i Stockholm samt, som det heter på ljudspåret, ”vördnaden för traditionen”.<sup>23</sup> Efter ytterligare bilder från restaureringen av ödekyrkorna i Ignaberga och Myresjö samt den romanska kyrkan i Balingsta möter biopubliken slutligen den ytterst ansvarige bakom all skildrad verksamhet, Sigurd Curman. Mötet sker på dennes kontor i Riksantikvarieämbetets lokaler i Stockholm. Vi ser honom sittande bakom ett gigantiskt, rokokoornerat skrivbord i en fätölj något högre än intervjuaren Skoglunds.

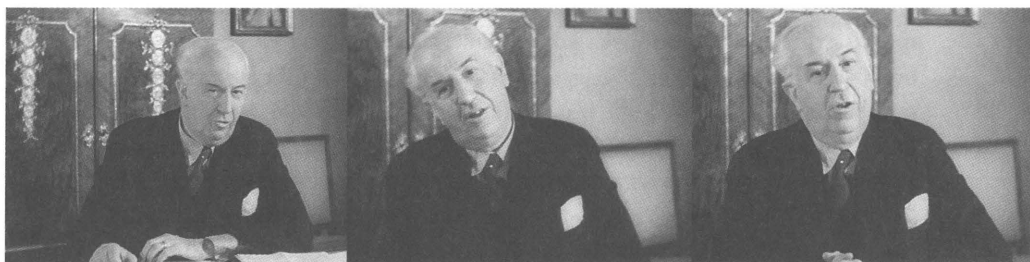


Curmans gestalt är vänd mot kameran och Skoglund, och inramas dessutom av ett stort medaljskåp som en gång tillhört drottning Lovisa Ulrika. All denna nationalhistoriskt laddade och respektingivande rekvisita tillhörde Vitterhetsakademien, vilken Curman i egenskap av riksantikvarie var sekreterare för. Precis som övrigt innehåll i denna film var det självfallet ingen slump att just dessa ting fick en sådan framträdande position. Såväl Curman som Skoglund var efter tidigare erfarenheter av medierna och det offentliga livet väl förtrogna med hur viktiga de omkringliggande sammanhangen är



när ett budskap ska lanseras. Och eftersom *Hur vår historia räddas* därtill genomfördes ”under medverkan av” SIS förefaller det självklart att alla såväl framför som bakom kameran kände till sceneriets centrala funktion i propagandasammanhang. Förutom den imponerande inramningen i Curmans kontor bidrog även mötets formella dialog till filmens suggestiva kraft. SF-reportern Skoglund inleder till exempel konversationen med att lugnt och höviskt informera såväl biobesökare som Curman om att han ”vore tacksam om Herr Riksantikvarie kunde formulera vart kulturminnesvården strävar – vad som är dess innersta mål”. Tillsammans med Vitterhetsakademiens rekvisita gör sättet på vilket denna fråga ställs det hart när omöjligt för biografpubliken att missa det allvariga och viktiga i det som nu ska avhandlas.

Något hårdraget skulle man kunna likna Curmans svar på denna, som det verkar, centrala fråga vid en didaktisk inbjudan till åskådarna att få förklarat för sig värdet av allt det arbete de nyligen sett bilder på. Man skulle emellertid också kunna tolka scenens formella inramning som ett slags indirekt varning riktad mot gemene man i biofåtöljerna – anlitad för att audiovisuellt fostra dem, det vill säga att få dem att sitta tysta och lyssna till vad rikets högste antikvarie har att säga om nationens värdefulla kulturarv. Genom att anamma förmyndarens och överhetens retorik stärktes banden mellan nationens offentliga och menighetens ontologiska berättelser. Så snart frågan ställts zoomas Curman dessutom in, samtidigt som en långsam kameraåkning inleds mot honom. Detta är ett vanligt grepp inom film som anlitas för att stegra förväntningarna på vad som ska sägas. Detta sker genom att dels ge åskådaren en känsla av att komma närmare den som talar, dels höja hans eller hennes koncentrationsgrad genom att minimera antalet objekt och eller händelser i bild.



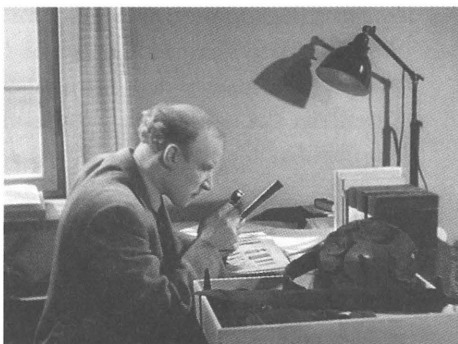
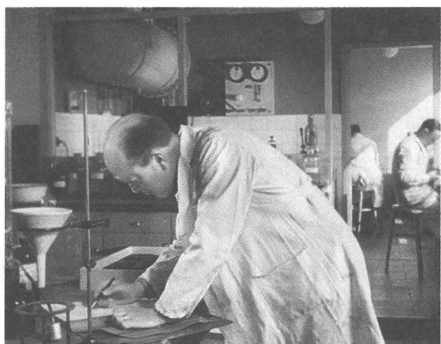
Trots att Curman ömsom tittar in i kameran, ömsom läser innantill från ett manus på skrivbordet framför sig, lyckas han i en enda lång oklippt tagning om 1 minut och 43 sekunder ge ett informativt och flyhänt svar om nationens anrika kulturarv som dessutom innehöll en del indirekta

anspelningar på tidens turbulenta händelser inom och utanför Sveriges gränser. Exempelvis slår Curman fast att Sveriges kulturminnen utgör ”de oemotsägliga fastebreven på vår urgamla besittningsrätt till detta land”.<sup>24</sup> Det är tveksamt om man kan betrakta detta som en helt opolitiskt färgad formulering. Visserligen låg den väl i linje med statens ambition att stärka den svenska nationalandan och patriotismen, men det är tveksamt om den inkluderats i en av staten beställd propagandafilm under krigets första och utrikespolitisk mer känsliga år. Den vi här har att göra med är därför en både verserad och bildad ämbetsman som är fullkomligt medveten om vad han vill säga och som trots några ofrivilliga blickar rakt in i kameran klarar den otympliga filmteknikens närvaro med glans. Dessutom framförde han budskap som ansvariga upphovsmän inom SIS eftersökte. Frågan är emellertid vilka andra budskap denna film sände till landets biografbesökare. Och i vad mån går det att utläsa att SIS på ett eller annat sätt medverkade till dess form och innehåll? Svaren vi söker får oss att lämna Curmans kontor och studera några av filmens sekvenser från den svenska landsbygden.

## Natur som kultur

Exteriörmotiven i *Hur vår historia räddas* domineras av natursköna bilder från ett flertal namngivna orter. Likt en mekanisk Nils Holgersson gör Kinocentralens flygande filmkamera nedslag i för nationen symboliska platser från anrika stenrösen och noggranna kyrkorestaureringar till modern analys av nyfunna fornyfynd som leder tillbaka till Riksantikvarieämbetets lokaler i Stockholm och dess högteknologiskt utrustade personal (se nästa sida). I dessa avsnitt från Riksantikvarieämbetet är det alltså det moderna Sveriges senaste teknik och vetenskap som i synnerhet framhävs.

De vackra naturvyerna beledsagas i sin tur genomgående av nationalromantisk musik och patriotiska kommentarer. Att på detta vis ge en snabb och övergripande bild av Sveriges olika regioner var ett ofta anlitat berättargrepp vid denna tid i allt från reklamfilm om inhemska turistmål till partipolitiska filmer inför riksdagsval. I alla dessa disparata produktioner framfördes den patriotiska propagandan med hjälp av välkända bilder på det kanske svenskaste av alla svenska motiv – naturen. Naturen har alltid fungerat som en viktig del av det svenska kulturarvet. Natur- och kulturarven har till och med ofta haft snarlika funktioner när nationens medborgare skulle gaddas samman.<sup>25</sup> Inte oväntat dominerar områden med betydelsefull mark värd att skyddas, vårdas och bevaras i dessa avsnitt av *Hur vår historia räddas*. Det vi får ser är helt enkelt natur som kultur – natur som kulturarv – vilket inte är att förvåna givet naturens stora symbolvärde i Sverige.



I sina kommentarer till filmens nationalistiska panorama betonar Skoglund den svenska kulturbygdens långa historia. Detsamma gäller Curmans kommentarer på kontoret som ibland ackompanjerades av bilder från den svenska landsbygden. Som så ofta annars under kriget var det alltså återigen traditionen och det förflutna som kom till undsättning när svenskarnas unika frihet och oberoende skulle framhållas och förvaltas inför framtiden. Samtidigt som varje ny sekvens i filmen blir till ett slags reklamslag för respektive ort som avbildas, knyter de enskilda inslagen ihop kulturarvets olika trådar till en enda stor patriotisk väv. Detta sker framför allt genom Skoglunds känslolagrade kommentarer och den nationalromantiska musiken. Som så ofta annars fungerade alltså ljudspåret i *Hur vår historia räddas* som ett av dess viktigaste sammanhållande kitt, men budskapen i det som sägs förstärks samtidigt av välkända kulturarvsbilder. Parallellt med att denna audiovisuella retorik invaggar publiken i ett nationalistiskt tillstånd tänkt att ge trygghet, stolthet och kraft framhåller Skoglund hur viktigt det är att 1945 års svenskar börjar inse behovet av att vårda sina unika artefakter för kommande släkten. I mångt och mycket är det alltså en auditiv fostran som här förmedlas, medan filmens visuella innehåll i exteriöravsnitten för det mesta utgör naturromantisk och historisk fond.

När det gäller denna form av skildringar har tidigare nämnde Lowenthal konstaterat att historia möjligtvis finns till för alla, medan kulturarvet alltid och endast finns till för "oss".<sup>26</sup> Det "oss" Lowenthal här nämner kan naturligtvis bestå av en nation som Sverige under krigsåren. Utan tvekan är det endast svenska medborgare Skoglund riktar sig till i sin diskussion kring kulturarvets viktiga roll för nationen. *Hur vår historia räddas* erbjuder åskådarna lättförståeliga bilder av landets kulturhistoria; bilder som varken behöver eller förväntas överensstämma med den historiska verkligheten. För som Lowenthal också har betonat är en av kulturarvets mest slagkraftiga egenskaper dess ringa behov på sanningskriterier. Eftersom kulturarvsskildringarna dessutom gärna pendlar mellan sanning och myt använder de sig företrädesvis av sådana grepp och bilder som passar den för tillfället rådande historiesynen, självbilden och nationella identiteten. Statens offentliga berättelserna ska helt enkelt överensstämma med de potentiella åskådarnas ontologiska.

### Den gynnsamma jordmånen

Att Riksantikvarieämbetet i Sverige var ett nytt ämbetsverk 1945 utgör en del av förklaringen till kulturarvskommentarernas närvaro i *Hur vår historia ska räddas*. Förvisso har det funnits en svensk riksantikvarie ända sedan 1600-talet, men själva myndigheten inrättades faktiskt inte förrän 1938, det vill säga kort före andra världskrigets utbrott.<sup>27</sup> När kriget gick mot sitt slut hösten 1944 verkar det som om ansvariga instanser i Sverige ansåg det vara dags att även förankra Riksantikvarieämbetets funktion i de breda folklagren.



Det var alltså inte förvånande att Curman fungerade som ciceron i denna film, lika lite som att tonvikten i hans avsnitt lades på kulturminnesvårdens aktiviteter. För det är ju genom dessa som det, med Curmans egna ord, ”skapas möjlighet att följa vårt folks utveckling genom tiderna”. Att denna film likt allting annat som SIS medverkade i även användes för att följa – och kontrollera – det svenska folkets utveckling i samtiden och framtiden var inget man nämnde eller kommenterade – man fick inte röra om för mycket i den gynnsamma jordmånen. På samma gång insåg man att denna jordmån aldrig fick ligga i träda, tvärtom behövde den hela tiden kultiveras.

Förfilmer som *Hur vår historia räddas* förefaller därför ha ingått i ett statligt audiovisuellt växelbruk vars informativa rapporter kompletterade spelfilmernas underhållning på svenska biografteater. Följaktligen låg filmer som denna väl i linje med SIS övergripande mål under andra världskriget, vilket gick ut på att stärka men därigenom även bevaka nationens kulturella beredskap. SIS hade till och med bildat en separat avdelning för detta ändamål, Folkberedskapen, vars huvuduppgift var att ”stärka svenska folkets intellektuella och moraliska motståndskraft”.<sup>28</sup> Så visst var det mot svenska folket denna inåtriktade filmpropaganda vände sig. Men inte nog med det. Vad som sades och uttrycktes i Sverige 1939–1945 var inte enbart ämnat för en inhemsk publik, det rörde sig därtill uteslutande om inhemska förhållanden – om ”vårt” kulturarv, om Sveriges tradition och nationell konformitet och om gemensamt ansvar för landets förflutna, rötter och identitet. Att nationalismen i Sveriges propagandaproduktion växte sig starkare i takt med att internationella aktörers medieutbud förlorade i styrka och frekvens spelade naturligtvis också in. När hoten utifrån marginaliserades utsmyckades den statligt sanktionerade förfilmen med allt fler patriotiska lockbeten ur det förflutna som ytterligare skulle stärka de kulturella och kulturhistoriska identiteterna. Finns det ett bättre tema för sådan retorik än ett nationalromantiskt panorama över kungarikets riksantikvariska skatter?

I denna välförgrenade verksamhet utgjorde *Hur vår historia räddas* ett av många välslipade medieinstrument. En förklaring till dess tillblivelse kan vara att SIS såg biografförevisad film som den vid tiden mest gynnsamma jordmånen för suggestiv påverkan. Det var där som de nationalpatriotiska uppmaningarna bäst kunde spridas, kultiveras och slå rot. Grogrunden var gynnsam inte enbart för att filmmediets kraft till stor del bygger på ett emotionellt genomslag hos publiken, utan även för att det svenska folket hade vant sig vid att ledas åt ett visst håll i samtiden enligt myndigheternas audiovisuella skildringar av dåtiden. Mycket riktigt fungerar Sveriges neutrala förflutna i *Hur vår historia räddas* som ett slags symbolisk garant för fortsatt fred och bibehållen alliansfrihet. Värnandet om framtiden filmen uppmanade

till i samtiden vilade på arvet från dåtiden. Budskapet var att såvida Sverige skulle klara sig i det kaos som fortfarande rådde utanför landets gränser måste medborgarna bli bättre på att bevara och vårda sin anrika historia. För att gå framåt och nå utåt måste folkberedskapen blicka bakåt och inåt. Således är det fullt logiskt att filmen slutar på Curmans Historiska museet i Stockholm. Det vi får se är hur ett antal barn storögt betraktar rikets klenoder och slutbilden utgörs av en av de mest mest mytomspunna och bekanta bilderna i svensk historia, S:t Görän och draken.



I identitetsförstärkande produktioner som denna film förefaller det alltså som om återseendet och upprepningen spelade avgörande roller för genomslaget. Det Umberto Eco kallat igenkännandets glädje framstår i så fall närmast som en grundförutsättning för krigsårens mediala förankring av Sveriges kulturarv.<sup>29</sup> Intressant nog menar Eco att igenkännandets glädje varit särskilt viktigt för den moderna människan, som ständigt utsatts för förändringar av sociala normer och värderingar. I så motto förefaller hans idéer relevanta för berättarstrategierna i *Hur vår historia räddas*, i vars bilder åskådarna fann något de inför framtiden individuellt kunde identifierade sig med och som de på nationella, regionala och lokala plan kände historisk samhörighet med. *Hur vår historia räddas* kan således beskrivas som ett slags retroaktivt baserad framtidsvision. Det var en typ av propaganda som redan börjat spira i Sverige när socialdemokratins folkhemsbygge lanserades på bred front under 1930-talet, men som vi sett i tidigare kapitel dominerade denna berättarstrategi även under krigsåren. Direkt efter kriget behövde idén om folkhemmet förankras på nytt. Med fokus riktad mot nationens mytiska, kulturella, historiska, politiska och själsliga centrum följde *Hur vår historia räddas* tidens praxis till punkt och pricka.

Att bidra till en förstärkning av den kulturella folkberedskapen ”under medverkan av” krigsårens skickligaste och mäktigaste propagandainstans hjälpte säkerligen till att få budskapet ut bland befolkningen. Att budskapet framfördes av en folkkär journalfilmsreporter väl förtrogen med tidens filmcensur och en välkänd riksantikvarie med god medievana bidrog självfallet också till såväl trovärdighet som legitimitet. Följaktligen ger *Hur vår historia räddas* också prov på svenska myndigheters och myndighetspersoners osvikliga fingertoppskänsla – både bakom och i medierna. Trots filmens historiska emfas bör Skoglund och Curman därför även ses som representanter för ett nytt slags Sverige, ett Sverige som visserligen hyllar och talar sig varmt för rikets fornstora dagar och ärorika förflutna men som samtidigt månar om en alltmer moderniserad vård av nationens kulturarv med hjälp av sin tids mest avancerade massmedium. Dessa båda herrar fungerade helt enkelt som företrädare för en ny typ av svenska tjänstemän som med statens och SIS goda minne på ett flyhänt sätt använde sig av moderna tekniska hjälpmedel i sina offentliga utspel. Båda visste hur den propagandistiska apparaten fungerade och hade tidigt insett att filmmediet erbjöd en ”gynnsam jordmån för suggestiv påverkan”. Sina olikheter till trots framstår de därför som två av Sveriges främsta experter på visuell fostran. Vad *Hur vår historia räddas* med deras hjälp påverkade suggestivt var svenska medborgares syn på nationens hotade kulturarv, och filmen gjorde det i en tid då kriget precis hade slutat och en ny agenda skulle sättas. Genom att medverka till produktionen av en statlig reklamfilm om ökad kulturell beredskap efter årtal av propaganda om ökad militär dito medverkade alltså SIS även till att forma hur Sverige skulle minnas sitt förflutna. Och man gjorde det efter att man upphört existera som ämbetsverk.

Sociologen John Urry har i sina reflektioner kring medier och kultur ställt en skenbart enkel fråga som kan avrunda detta kapitel: ”Hur minns ett samhälle sitt förflutna?”<sup>30</sup> Likt många andra forskare anser Urry att 1900-talets massmediala historiekultur varit avgörande för hur kommande släkten kommer att minnas sig själv och sin närmiljö. Att filmer som *Hur vår historia räddas* även fortsättningsvis kommer att bidra med åtskillig information om Sveriges och svenskarnas självbild kort efter andra världskrigets slut står därför klart. Dess skildring av det svenska kulturarvet utgör ett tidstypiskt exempel på hur statens välinscenerade nationella självspeglingar kopplades till åskådarnas närmiljö på ett utstuderat synkront sätt – om än med hjälp av diakrona medel.

## Noter

- 1 Stefan Bohman, "Kulturarvsinstitutionerna och det demokratiska arvet", Demokratiutredningens forskarvolym IV, *Demokratiens estetik* (Stockholm: SOU 1999:129), s. 155f. Bohmans kulturdefinition har inte gått obemärkt förbi. Vissa kritiker menar exempelvis att Bohman förbiset aktörsperspektivet och inte tagit hänsyn till kultur- eller historiebuket. Se Björn Horgby och Dag Lindström "Begreppet kulturarv – något för historievetenskapen?" samt Peter Aronsson "Historiekulturer, politik och historievetenskap i Norden", *Historisk Tidskrift*, vol. 2, 2002.
- 2 I sammanhanget bör nämnas att begreppet kulturarv även varit avgörande för nutida kanonisering av finkulturella konstyttringar inom måleri, skulptur, litteratur och musik. Det tog däremot tid innan massmediala och populärkulturella uttryck började diskuteras, än mindre betraktas, som kulturarv. Om detta, se Horgby och Lindström.
- 3 Begreppet historiebuket erbjuder intressanta perspektiv på användning av film. För sådana perspektiv, se Peter Aronsson, *Historiebuket – att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004). Se även den mest omfattande genomgången av svenskt historiebuket under 1900-talet: Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte* (Lund: Nordic Academic Press, 2001).
- 4 Se Jonas Anselm (red.), *Modernisering och kulturarv, Essäer och uppsatser* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993) samt Annika Alzén och Johan Hedrén (red.), *Kulturarvets natur* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998).
- 5 David Lowenthal, "'History' and 'heritage', Widerstreitende und konvergente Formen der vergangenheitsbetrachtung", i *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* red. Rosmarie Beier (Frankfurt: Campus Verlag, 2000), s. 71–94.
- 6 Samuel Edquist, "Blå som himlen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900", i Lars Pettersson (red.), *I nationens intresse. Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik* (Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia 21, 1999), s. 74.
- 7 Historikern Peter Aronsson har beskrivit historiebuketens funktion i dagens Sverige: "Inga minnesmärken lever på 1990-talet på att representera nationen. Däremot representeras bygden utåt genom sina platser, söner och döttrar. [...] Det är ett landskap som söker mening i en tid av osäkra identiteter och osäker färdriktning." Se Aronsson, 2004, s. 209.
- 8 Jonas Anselm, "Inledning", i Anselm (red.), s. 11.
- 9 Ibid, s. 9.
- 10 När väl utvecklingen tog fart förändrades det moderna välfärdssamhället Sverige snabbt. Landets totala konsumtion fördubblas exempelvis mellan 1950 och 1970. Se Lars Magnusson, *Sveriges ekonomiska historia* (Stockholm: Tiden, 1996). I detta sammanhang är det intressant att notera att man just under 1950-talet inom svensk litteratur finner flertalet debutanter som snarare började förhålla sig till det regionala än till det nationella. Intresset för den så kallade "nyprovinsialismen" uppkommer exempelvis vid denna tid, med Sara Lidman och Per Olof Sundman som förgrundsgestalter. Se Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd – studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige* (Lund: Lunds universitet, 2002).
- 11 Horgby och Lindström.
- 12 RA, SIS, vol 107, bilaga 5a, s. 2.



- 13 Margaret R. Somers, "The Narrative Constitution of Identity. A Relational and Network Approach", *Theory and Society*, vol 23, nr 5, 1994, s. 605–649.
- 14 Berättelsekategorierna är: ontologiska, officiella, metamässiga och konceptuella.
- 15 Se även Benedict Andersons vedertagna nationsbeskrivning, där en nation definieras som ett begränsat antal människor inom ett visst område med gemensamma egenskaper som historia och språk: , *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London och New York: Verso, 1991).
- 16 Somers, s. 625.
- 17 Erik Skoglund, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1971), s. 78.
- 18 I den digitala databasen Journal Digital hos Avdelningen för audiovisuella medier vid Kungl. Biblioteket har *Hur vår historia räddas* nummer Kino 53A–B.
- 19 RA, SIS, vol. 109, bilaga 5a, s. 3.
- 20 Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Stockholms universitet, 1976), s. 8ff.
- 21 Skoglund, s. 78.
- 22 RA, SIS, vol 475, s. 36.
- 23 Detta är ett av inslagen som bekräftar att filmen spelades in 1944, eftersom runstenen i Simris avskiljdes från muren under hösten detta år. Se Runo Löfvendahl, Helmer Gustavson och Bengt A. Lund, *Runstensvittring under de senaste 400 åren* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2001), s. 16.
- 24 Anders Åman, *Sigurd Curman. Riksantikvarie – ett porträtt* (Stockholm: Atlantis, 2008), s. 233f.
- 25 Denna överlappning har för övrigt under senare år blivit "allt tydligare i takt med att småjordbrukets hagmarkslandskap skjutits fram som ett av våra högst uppskattade bevarandeobjekt." Se Johan Hedrén, "Om natur- och kulturarvets konturlöshet", i Alzén och Hedrén (red.), s. 105.
- 26 Lowenthal, i Beier (red.), s. 71–94.
- 27 Åman, s. 135.
- 28 Ursprungligen del av proposition 1941-1, bilaga 8:323, här citerat från Hanna Kjellgren, *Staten som informatör eller propagandist? Om statsyners betydelse för svensk informationspolitik*, (Göteborg: Statsvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2002), s. 127.
- 29 Umberto Eco, "Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics", *Daedalus*, nr 4, 1985, s. 161–185.
- 30 John Urry, "Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?", i *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* red. Rosmarie Beier (Frankfurt: Campus Verlag, 2000), s. 29–52 samt Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).



## 7. Lund, öppen stad?

För ett halvt sekel sedan slog den brittiske kulturteoretikern Raymond Williams fast följande: ”since our way of seeing things is literally our ways of living, the process of communication is in fact the process of community”.<sup>1</sup> Tillsammans med två begrepp som vanligtvis anlitas i studier av nationers förhållningssätt till sitt förflutna – Pierre Noras minnesplatser och Michael Billigs banal nationalism – kommer Williams ganska självklara slutsats att utgöra grunden för detta kapitelns analys av audiovisuell kommunikation i och om staden Lund 1939–1945.<sup>2</sup> Genom sitt läge mittemot Danmarks huvudstad Köpenhamn har Lund under mer än tusen år fungerat som ett viktigt regionalt centrum för både Sverige och Danmark. Precis som många andra europeiska städer av samma datum innehåller Lund dessutom flertalet viktiga minnesplatser, vars kyrkliga och akademiska förflutna sträcker sig tillbaka till det elfte respektive sextonde århundradet. Dessa utgjorde fortfarande viktiga municipala arenor när Lund filmades under andra världskriget.

I slutet av detta krig kom svenska många svenska städer att härbärgera flyktingar från tyska koncentrationsläger. De första vita bussarna med polsk-judiska flyktingar från Ravensbrück, Buchenwald och Bergen-Belsen anlände till Lund den 26 april 1945. Likt många andra medborgare i neutrala Sverige insåg stadens invånare att detta varken skulle bli en oviktig eller marginell företeelse. Tvärtom förstod de flesta att hela samhället skulle påverkas, inte minst med tanke på det stora antalet flyktingar. Under en enda dag, den 3 maj 1945, anlände 1 500 flyktingar till södra Sverige, och ett tag var lilla Lund värdstad för 3 171 flyktingar.<sup>3</sup> Relativt sett är detta ett markant antal, som vid tiden utgjorde mer än tio procent av Lunds totala befolkning.<sup>4</sup> Det kommer därför inte som någon överraskning att Lund och andra flyktingstäder i landet prisades i medierna som öppna, toleranta och frihetsälskande hamnar till vilka världens nödställda kunde finna tillfällig räddning. De skånska hyllningskörerna inbegrep till och med

en av regionens främsta skaldar, Gabriel Jönsson, som hedrade Lund i ett av sina tidstypiska patriotiska oden: ”Att svara upp i varje stund, då frihet krävs är sed i Lund, i livet, vetandet och dikten.”<sup>5</sup>

## Under magnoliorna

Den 7 maj 1945 tog en av Lunds invånare, amatörfilmaren Rudolf Åhlander, med sin 8millimeter-filmkamera för att filma hur ett stort antal lundensare firade Tysklands kapitulation tillsammans med utländska studenter och polska kvinnliga flyktingar.<sup>6</sup> Den municipala minnesplats som valts för evenemanget var universitetsplatsen, inte minst för att dess lägliga placering precis bredvid universitetets gamla gymnastikbyggnad, Palæstra, i vilken 194 polska kvinnor från de tyska lägren tillfälligt hade härbärgerats.<sup>7</sup> Merparten av de studenter som var involverade i festligheterna kom från Danska skolan i Lund men svenska och norska studenter deltog också, vilket förklarar de tre skandinaviska flaggorna centrala roll under fredsceremonin. Danska skolans lokaler i Lund låg för övrigt också nära universitetsplatsen, precis vid torget bakom den intilliggande domkyrkan.<sup>8</sup>

Åhlanders stumma smalfilmsekvens är två och en halv minut lång. Den inleds med en avståndsbild på en folkmassa som står under magnolieträden just utanför universitetshuset. Alla som är bekanta med staden vet varifrån dessa bilder kommer, vilket antyder att Åhlander medvetet valde att använda denna för staden så emblematiska grönska och arkitektur som inramning för huvudmotivet. Härigenom legitimeras inte enbart det symboliska och viktiga med händelsen, hans inspelning erhåller också viss signifikans – i synnerhet eftersom evenemang som går av stapeln här inte enbart är viktiga för staden utan även indirekt sanktioneras av dess mäktiga universitet och kyrkliga samfund. Denna plats var följaktligen inte slumpmässigt vald, varken av den bakom eller dem framför kameran. På samma sätt som Nora undersöker de symboler den franska staten använde i förankringen av nationella minnesplatser, kan man i Åhlanders skildring av Lund den 7 maj 1945 med lite god vilja se liknande, om än betydligt mer kondenserade och regionalpatriotiska karaktärsdrag på lokal nivå.

Individerna i Åhlanders etableringsbild står i en lång rad, i vars front de tre skandinaviska flaggorna viftar. Mellan magnoliorna, och precis framför hans kamera, skymptar även bakhuvudena av några deltagare. En av dem bär en sjuksystemsmössa, vilket är fullt förståeligt eftersom alla krigsflyktingar som anlände Sverige vid denna tid ständigt befann sig under noggrann hälsokontroll på grund av den ömsesidiga smittorisken.<sup>9</sup> Att sådana försiktighetsåtgärder även implementerades under fredsfirandet blir tydlig i

filmen på åtminstone tre ytterligare sätt. För det första ser man att det hela tiden iaktogs några meters mellanrum mellan gruppen från Lund och de tillfälliga gästerna från Polen. För det andra visar det sig att alla flyktingar befann sig inom ett av rep inhägnat område, vilket naturligtvis ytterligare förstärkte såväl det faktiska som det symboliska avståndet mellan grupperna. För det tredje kan man urskilja små, men tydligt läsbara skyltar som antingen hängde på repet runt det inhägnade området eller var nedstuckna i marken precis utanför, och på vilka en uppmaning stod att läsa: "Karantän – Tillträde förbjudet!" Med andra ord blev de polska flyktingkvinnorna inte villkorslöst inbjudna att delta i Lunds stads fredsfirande, tvärtom anlitas delar av den svenska visuella fostran även för nyanlända gäster.

Den ständiga närvaron av territoriala skyltar och rep blir inte enbart uppenbar genom att titta på Åhlanders amatörfilm, som med all sannolikhet endast kom att visas för mindre, tämligen slutna sällskap. Skyltarna fotograferades och återgavs även i tidens press, vilket tyder på att förekomsten av dessa kommunala markörer på en av Lunds främsta minnesplatser varken var något man försökte dölja eller tona ned. Tvärtom förefaller det som om den lokala samfälligheten på detta sätt, å ena sida, kunde uppvisa hur välvillig och hjälpsam den var mot alla som behövde hjälp – medan man, å andra sida, också tydligt poängterade avstånd till de nyanlända. Här talar vi alltså dels om en liten stads förhållande av den egna självbilden, dels om en fortsatt municipal bevakning av ortens historia, tradition och kulturarv.<sup>10</sup>

Dagen efter fredsfirandet publicerade regionens största tidning ovanstående bild som skildrar sjungande polska flyktingar bakom ett rep precis bredvid en karantänsskylt.<sup>11</sup> Platens och mediernas kontrollerande verktyg fungerade med andra ord som betydelsefulla och officiellt accepterade kommunikationsmedel såväl för stadens politiker och institutioner som för regionens press och läsekrets. Något dessa demarkeringar signalerade till alla i staden, regionen och nationen var det odiskutabla främlingskapet hos de nyanlända utlänningarna, vilket var ett fundamentalt annorlunda välkomstsätt än det gäststudenterna från Lunds skandinaviska grannländer fått vid sina ankomster.



Nästa scen visar polska kvinnor med ansiktena vända mot både kameran och den stora Lundagruppen, som i sin tur står med ryggen vänd mot Åhlanders kamera.<sup>12</sup> Allting filmas från en upphöjd position, vilket tyder på att Åhlander klättrat upp på en av balustraderna vid universitetsplatsen för att på så sätt få med båda grupperna i en och samma bild. Till viss del skulle man kunna jämföra denna spatials disposition med den klassiska duellscenen i västernfilm. Det vi ser är hur två motsatta grupper – flyktingar och lundensare – står mittemot varandra samtidigt som de båda inspekterar och bedömer ”den Andre” på endera sidan av repet. Trots all sin enkelhet finns alltså en viss emblematiske dimension i denna scen, som effektivt avslöjar hur människor i allmänhet förhåller sig till och kommunicerar med någon utanför deras eget normala sammanhang.



De gemensamma ansträngningarna att upprätthålla en symbolisk enhet mellan de båda grupperna på universitetsplatsen – trots alla skyltar, rep och meter mellan dem – blir som tydligast när alla närvarande börjar sjunga. Samtida tidningar informerade att initiativet kom från Lundagruppen, som för sina tillfälliga gäster plötsligt började sjunga de tre skandinaviska nationalsångerna.<sup>13</sup> Denna patriotiska akt följdes av att de polska flyktingarna på andra sidan repet utbrast i polska sånger. Huruvida dessa senare sånger var tacksamma hyllningar för omhändertagandet, visor som skulle stärka den kollektiva polska identiteten på universitetsplatsen eller artiga svar på de skandinaviska nationalsångerna är svårt att bekräfta på basis av Åhlanders

film och tidens press. Och det är inte särskilt viktigt för analysen här. Vad som däremot är intressant är att de spontana sångerna övergår till ett slags kollektiv ritual som uppenbarligen merparten av deltagarna var bekanta med. Gemensamt sång i det offentliga rummet var någonting som alla på båda sidor av repet hade utfört tidigare vid andra tillfällen och på andra platser.

Om man parafraserar Williams inledande citat förefallet det alltså som om kommuner, regioner och nationer kan ha vissa kommunikativa praktiker gemensamt trots att de tillhör väsensskilda områden. Man kanske till och med kan gå så långt som att påstå att nationell tillhörighet blir mindre viktigt än allmänmänsklig social praktik när man vill försöka utröna huruvida olika samhällen delar kommunikativa processer med varandra. Oavsett vilket avslutas det samfälliga sjungandet med ett kollektivt hurrande för den efterlängta freden, vilket i sin tur följs av applåder och leende såväl till varandra som till Åhlanders kamera. Vid detta tillfälle panorerar Åhlander fram och tillbaka över alla på plats, nästan som om han hellre ville betona de presumtiva banden mellan dessa två grupper än de faktiska repen och avstånden. Plötsligt, och för några korta sekunder, är det som om alla närvarande hade en och samma gruppstillhörighet.

## Det banala lokala

Vad som iscensattes och gestaltades i Lund den 7 maj 1945 skulle kunna ses som en lokal motsvarighet till Billigs idé om banal nationalism, ett koncept som har vissa likheter med Noras minnesplatser samt Williams sammanflätning av kommunikation och kommunala processer. I korthet kan man säga att den banala nationalismen betonar att det normala patriotiska tillståndet inbäddas i vardagslivet på så skenbart oskyldiga och osynliga sätt att det nästan tas för givet som en given identitet.<sup>14</sup> Även om fredshyllningarna på universitetsplatsen i Lund i maj 1945 var en unik händelse, är det med andra ord tydligt att alla aktiviteter som genomfördes där – sången, hurrandet, vinkandet och leendet – följde en traditionell och mer eller mindre banal agenda för hur europeiskt officiellt uppförande bör vara. Här finner vi alltså den egentliga orsaken till varför alla närvarande kunde delta aktivt i firandet på universitetsplatsen.

Den ömsesidiga glädje som Lundaborna och studenterna delade med flyktingarna skulle förvisso kunna ses som ett officiellt välkomnande till staden. Samtidigt som den precis lika väl skulle kunna tolkas som en förment generös gest som aldrig riktigt gav de nyanlända utlänningarna någon tillgång till staden. Trots allt spontant sjungande på båda sidor repet avslöjar därför

evenemanget framför allt det normala lokalpatriotiska tillståndet i staden Lund, vilket vid den här tiden nästan uteslutande bestod av välorganiserade offentliga uppträden noggrant regisserade enligt uråldriga seders och bruks invanda mönster. De gemensamma aktiviteterna på universitetsplatsen kan således ses som lokala och uppymda versioner av en banal nationalism vars patriotiska tillstånd på ett manifest plan fungerade som identitetsskapande aktivitet över gränser och språk, men som på ett mer djupliggande och symboliskt plan samtidigt upprätthöll såväl den faktiska som den föreställda distansen mellan de båda närvarande grupperna. Det vi här ser är en lokal form av visuell fostran, vars gränsmarkörer styr det offentliga agerandet i stadsrummet såväl för Lunds gäster som för dess invånare.

Efter en scen där studenterna sjungande paraderar förbi Åhlanders kamera på sin väg söderut mot stadsparken följer bilder från området runt Palæstra inom vilket de polska flyktingarna blivit placerade. Med ett hög träplank bakom sig och en låg stenmur framför kan vi via en avstånds bild se hur cirka tio av dessa flyktingar långsamt vandrar runt i majsolen. Snart inser några av dem att de blir filmade, varför de antingen börjar undvika kameran eller blir mer nyfikna. I Åhlanders korta film dominerar den senare responsen, i synnerhet när han placerar sig själv och kameran just utanför de inhägnade karantänrepen. Nu möter vi plötsligt extrema närbilder på några av dessa kvinnor, som leende tittar direkt in i linsen medan de säger någonting till varandra – nästan som om de kommenterade Åhlanders filmande. Kamerans unika förmåga att zooma in ett ansikte så att åskådsaren ser det i extrem närbild på sätt man aldrig kan uppleva i verkligheten gör skildringen än mer intim och personlig.





Psykologiskt blir vi här vittnen till ett komplext mönster av ömsesidiga aktioner och reaktion från båda sidor repen. Men även om detta slags scen skulle kunna kritiseras för att närgånget avbilda flyktingarna som någonting exotiskt och annorlunda i Lunds stadsrum – som objekten för kommunens nyfikna blickar, om man så vill – vinner onekligen den mänskliga värmen i Åhlanders bilder över deras eventuellt spekulativa natur. Denna sekvens har därför fler likheter med hur amatörfilm vanligtvis porträtterar familj och vänner ur den egna bekantskapskretsen än med tidens officiella registrering av flyktingar på svensk mark. Det lugn med vilket de flesta polska flyktingar bemöter Åhlanders kamera tyder dessutom på att de upplevt betydligt mer hårdför optik före ankomsten till Sverige, varför hans fokus förmodligen aldrig upplevdes som en kränkning av deras personliga sfär. Därmed inte sagt att denna filmning mycket väl kan ha blivit alltför närgången. På grund av sina tidigare upplevelser var de polska kvinnorna kanske inte i stånd att förhålla sig kritiska till de som räddat dem från koncentrationslägren.

Å andra sidan kan man argumentera för att Åhlanders intresse var så explicit att flyktingarna troligen uppskattade hans filmande mer än de implicita blickar som förbigående Lundabor ger dem då och då i filmens bakgrund. Hursomhelst är det tydligt att såväl kamerans som Lundabornas blickar också utgjorde ett slags visuell fostran av stadens nykomlingar, vilka härmed insåg att de fortfarande – fast på helt olika och betydligt mer välvilliga vis – var under strikt bevakning.

Att det fanns en mörkare och allvarlig bakgrund till Åhlanders solskensbilder av leende polska kvinnor märks

när vi under några sekunder ser en svensk militär som med gevär och hjälm står vakt i bildernas fond (se ovan). Han står i nordöstra hörnet av karantänen, precis invid Sandgatan, en gata som sammanbinder tre av Lunds viktigaste minnesplatser: universitetshuset, Biskopshuset och domkyrkan. Trots att soldaten endast vaktar en tunn och symbolisk barriär i form av ett rep bekräftar hans närvaro att härbärgerandet av flyktingar i stadens centrum utgjorde en av de viktigaste uppgifterna som neutrala Lund påtog sig under hela andra världskriget.



Men vad var det egentligen denne soldat vaktade? Var det flyktingarna, staden och dess invånare eller kanske hela den svenska nationen? Här kommer återigen Billigs idéer om banal nationalism väl till pass. I synnerhet när han påpekar att banal nationalism vanligtvis uttrycks med hjälp av attribut som "militära metaforer", en generell uppdelning i "utländska" och "inhemska" samt explicit och implicit användning av så kallade deiktiska markörer, vilka per definition alltid endast är förståeliga i och beroende av den kontext inom vilken de yttras. För det första ska soldaten vid Sandgatan naturligtvis inte enbart ses som en lokal soldat utan som en nationell militär metafor, som subtilt betonar det patriotiska tillstånd Lund och hela Sverige befann sig i vid denna tid. Ordet uniform betyder mycket riktigt homogen, enhetlig och likadan – alla centrala termer i den statliga svenska propagandan under krigsåren. För det andra, och trots det gemensamma firandet vid fredsceremonin på universitetsplatsen, är människorna som skildras i Åhlanders film hela tiden uppdelade i en inhemsk och en utländsk grupp – vilket för övrigt var en uppdelning som den lokala pressen också återkommande betonade i sin bevakning. För det tredje finns det ett överflöd av explicita och implicita deiktiska markörer i Åhlanders film och dåtidens press, bland annat arkitektur, stadsrum, magnolior, studentmössor och skyltar. Alla dessa markörer bekräftar att händelsen vi här fått se en glimt av utgör en lokal variant av banal nationalism som främst var förståeliga för stadens invånare, men som även kunde användas som välkomnande gest när de nyanlända flyktingarna skulle fostras visuellt och territoriellt.

### Bortom magnoliorna

Sveriges försiktiga agerande under andra världskriget har träffsäkert beskrivits som "negative adjustment to shifts in power relations".<sup>15</sup> Även om denna nationella strategi implementerades redan under mellankrigsåren blev den uppgraderad till helt andra proportioner när kriget väl bröt ut. Då kom den att påverka svenskarna på alla samhällets nivåer, inte minst i lokala kontexter som Lund. För att förstå hur sådana förändringar manifesterades i krigsårens skidringar av denna stad kan lokala amatörfilmer som Åhlanders bidra med mycket information. Mer allmänna och vidare perspektiv adresserades emellertid sällan i sådan film och vid tillfällen då det eventuellt skedde nådde budskapen sällan bortom den egna ortens horisont. Följaktligen måste vi även se bortom magnoliorna och titta lite närmare på hur krigsårens Lund porträtterades i annan typ av film.

Två professionellt producerade filmer som båda ingick i dåtidens nationellt distribuerade journalfilmsutbud kan här fungera som symptoma-

tiska exempel. Vad de har gemensamt med såväl Åhlanders film som med varandra är den närmast obligatoriska användningen av minnesplatserna runt universitetet och domkyrkan, kring vilka man försökte spinn lokalt förankrade berättelser med relevans för hela nationen. Precis som i fallet med fredsfirandet på universitetsplatsen den 7 maj 1945 var platserna inte slumpmässigt valda. Tvärtom var de noggrant utvalda för sin ikoniska och för den svenska kontexten deiktiska natur. Att under krigsåren återkommande exponera Lunds religiösa och akademiska historia i nationella medier legitimerade nämligen inte enbart dessa båda institutioners betydande funktion på den lokala arenan, utan manifesterade även Lunds nationella symbolkraft för svenskar i allmänhet.

Det första journalfilmssegmentet premiärvisades på svenska biografer den 20 november 1939 och ingick som en del i dåtidens dominerande inhemska aktualitetsfilm, filmbolaget SF:s *Veckojournal*.<sup>16</sup> Händelsen som skildras utspelades sig fem dagar tidigare, den 15 november, och hade redan bevakats utförligt i lokal press.<sup>17</sup> I centrum för uppmärksamheten stod invigningen av ett stort monument i Lunds stadspark, rest för att hedra hundraårsjubileet av Per Henrik Lings död. Ling är grundaren av svensk gymnastik, och han bodde och studerade i Lund när han påbörjade sin nationella hälsoreform. Vad som gör detta i allt väsentligt tämligen konventionella journalfilmsinslag intressant i relation till en nationell strategi karakteriserad som "negative adjustment to shifts in power relations" är dåvarande lundabiskopen, Edvard Rodhe, och dennes invigningstal. Av många skäl är Rodhe en intressant offentlig person under andra världskriget.



Rodhes stora betydelse såväl lokalt som nationellt bekräftas bland annat av att han är den ende individ i reportaget som nämns vid namn av journalfilmens kommentator. En del av hans prominens kan förklaras med att positionen som biskop i Lund automatiskt också innebar att Rodhe var vicerektor för universitetet, vilket förmodligen gör honom till den mest inflytelserike Lundabon under merparten av hans episkopat 1925–1948.<sup>18</sup> Följaktligen talar vi här om en person som på egen hand och på samma gång inkarnerade såväl kyrkan som akademien.

Detta hade säkerligen varit en för alla inblandade parter synnerligen utmärkt lösning som effektivt lanserade båda institutioner i det offentliga. Till saken hör emellertid att Rodhe vid åtskilliga tillfällen valde att föra fram minst sagt kontroversiella och bland de styrande inte alltid särskilt väl förankrade åsikter om samtidens händelser. I ett tidigt tal vid universitetets högtidliga öppnande hösten 1933 kritiserades exempelvis den ”kollektiva egoism” Rodhe börjat skönja i kölvattnet på en eskalerande europeisk nationalism.<sup>19</sup> Men hans öppningstal riktade sig inte uteslutande mot populistisk retorik i utlandet, utan blottade även xenofobiska tendenser i hemtrakterna. Bland annat fokuserades Lunds lokalpatriotism vilken, enligt Rodhe, i ökad utsträckning hade börjat använda sig av gamla traditioner, ett legendariskt kulturarv och en mytisk historia som skydd mot omvärlden. Det innebar i sin tur att stadens fortsatte att blicka in mot sitt eget centrum istället för att engagera sig i vad som höll på att hända strax utanför stadsmurarna. Kort sagt kritiserade Rodhe Lund för att vara en stängd stad. Indirekt bekräftas detta relevansen hos Lowenthals idé om att historien möjligtvis tillhör alla, medan kulturarvet endast tillhör ”oss”.<sup>20</sup>



Föga förvånande kommenteras Lunds inåtvända blickar inte i journalfilms-scenen från Ling-monumentet i stadsparken hösten 1939. Snarare är det, precis som i fallet med fredsfirande på universitetsplatsen 1945, alla som

deltog i festligheterna och vad de gjorde som står i blickfånget. Förutom Rodhe deltar flera av stadens prominenta invånare i 1939 års ceremoni. Många av dem tillhörde kyrkan och universitetet, men unga studenter i studentmössor var också närvarande och vid ett tillfälle ser man hur de börjar sjunga som en del av ritualen. Precis som i fallet med fredsfirandet 1945 anlätades sång som offentligt kontrollerad och kontrollerande ritual.

Den vägledande principen bakom invigningen av Lingmonumentet – och representationen av den i en nationellt distribuerad journalfilm – var att försöka upprätthålla intrycket av att allting var som vanligt i Sverige och Lund. Allt nytt och destabiliserande som skedde strax bortom horisonten tonades ned eller ströks helt och hållet från den officiella agendan. Förhoppningen var att det sin tur skulle innebära att samtidens orosfrågor inte togs upp av den allmänna opinionen. Att kriget överhuvudtaget inte nämns i detta nationellt distribuerade journalfilmsinslag dryga två månader efter krigsutbrottet tyder onekligen på så var fallet. Den subtila ”negative adjustment to shifts in power relations” som påverkade alla delar av Sverige under kriget fick alltså även konkreta konsekvenser för hur inhemsk aktualitetsfilm porträtterade nationella angelägenheter. I ett skede då både samtid och framtid tedde sig osäkra och farliga anlätades staden Lunds urgamla traditioner och minnesplatser som arenor på vilka stadens och landets kulturarv, historia och tradition kunde projiceras och hyllas utan alltför många frågor från allmänheten. Den tydliga närvaron av kyrkan och universitetet – med Rodhe personifierande dem båda – fick därför stor symbolisk betydelse vid invigningen i stadsparken 1939.

Mer än fem år senare är biskop Rodhe återigen i blickfånget för en journalfilm. Även denna gång genomför han en ritual i det offentliga rummet. Vid detta tillfälle rörde inslaget nattligt Luciafirande i december 1944. Det mest anmärkningsvärda med denna svensktalande journalfilmssekvens på dryga tre minuter är att den presenterades för Sveriges biografpublik som del av den nazistiska aktualitetsfilmen *Ufa-journalen*. Ansvarig producent var det berömda tyska filmbolaget Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), som efter nazisternas maktövertagande hade förstatligats och inlemmats i den omfattande tyska propagandapparatens.<sup>21</sup>

Inslagets kommentator informerar inledningsvis åskådarna om att studenterna var ”klädda i nattsärkens förlåtande hölje” när de gick för att hämta biskop Rodhe i hans hem i akt och mening att få honom att delta i de nattliga aktiviteterna. Därefter ser vi hur Rodhe, också iklädd nattsärk, tillsammans med stadens borgmästare och några av universitetets professorer genomför en ritual, som går ut på att hoppa rakt igenom det stora bålet av facklor alla deltagare slängt i en stor hög mitt i Lundgård. Återigen

är vi med andra ord endast ett stenkast från universitetshuset, universitetsplatsen, Palæstra och domkyrkan. Det vi ser är en lokal universitetstradition som signalerar till alla på plats eller i biosalongerna att mönstret för bygdens söner och döttrar i stort sett är opåverkat av allting utanför stadens/landets gränser.



Denna ceremoni är inte helt olik de sätt på vilka man firade avtäckningen av Lingmonumentet fem år tidigare och den bär också stora likheter med fredsfirandet ett halvt år senare. De oskrivna reglerna för hur man skulle uppträda i offentligheten var sedan länge ytterst välkända för stadens invånare. Samtidigt var de ibland svåra att förstå eller ens upptäcka för dem som kom utifrån. Visst kände de flesta svenskar igen inramningen kring Luciafirandet i Lund, men de aktiviteter som filmades och visades upp i denna nazistiska journalfilm var till övervägande delen av deiktisk karaktär, det vill säga endast fullt förståeliga för stadens – eller i detta fall kanske endast universitetets – egna led. Det tyska filmbolagets intresse i nordbornas aktiviteter kan med andra ord lika väl vara exotiskt som paneuropeiskt eller ariskt.

Än en gång finns det alltså tendenser till ett slags lokal eller kanske till och med akademisk variant av Billigs banala nationalism i denna lundaritual, som av olika skäl var intressant för tyskarna att registrera och visa upp. Ingenting i inslaget indikerar att ett tysk filmteam fått tillstånd att vara på plats och filma Lucia i Lund 1944. Givet den krassa kritik Rodhe genom åren framfört vad gäller krig, nationalism och rasism förefaller det än mer otroligt att den nazistiska propagandaapparaten skulle ha fått tillträde till

stadens absoluta centrum vid en tidpunkt då Tredje riket gick mot sitt slut. Eftersom UFA vanligtvis lät inhemska filmteam ansvara för respektive lands regionala eller lokala inslag har bilderna från Lund i december 1944 troligtvis snarare filmats av svensk frilanspersonal, som därefter skickat inslaget vidare till UFA:s svenska filial på Kungsgatan i Stockholm för slutredigering och svenskt kommentatorsspår.

Vidare är det föga troligt att biskop Rodhe skulle ha deltagit i denna ritual om ett antal nazister stod bakom kamerorna och filmade honom i nattsärken. I så fall skulle han ju indirekt ha sanktionerat precis det slags kollektiva egoism han så tydligt tagit officiellt avstånd från sedan åtminstone 1933. Med sina religiösa ursprung och referensramar bör kanske denna Luciaceremoni snarare betraktas som ett försök att kommunicera ett alternativt ideal till den svenska biografpubliken – ett ideal som gick ut på att nationen, staden och invånarna kollektivt men var och en för sig konfronterade samtidens faror genom att oförskrämt hoppa genom den flammande elden mitt ibland dem. Men även om Lund – och Sverige – naturligtvis aldrig ville framstå som egoistiskt, nationalistiskt eller rasistiskt innebär krigsårens filmatiserade ceremonier inte att Lund per automatik bör betraktas som en öppen stad. Snarare var den som de flesta andra platser i nationen hela tiden på sin vakt när den försökte stanna kvar på den neutrala väg man valt att färdas längs.

## Föreställningar

I ett försök att avslutningsvis reda ut huruvida Lund var en öppen eller stängd stad under andra världskriget framstår Benedict Andersons beskrivning av nationen som en föreställd gemenskap som en bra utgångspunkt. I synnerhet när han konstaterar: "Communities are to be distinguished not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined".<sup>22</sup> De tre filmsekvenser som diskuterats ovan beskriver krigsårens Lund på snarlika vis. På basis av vad som framkommit i många av de föregående kapitlen i denna bok bär denna stil dessutom flera likheter med tidens övriga och mer nationellt avbildande mediebud. Man skulle nästa kunna likna den svenska självrepresentationen under krigsåren vid ett slags banal patriotism på lokal, regional och nationell nivå. En annan viktig orsak till likheterna mellan de studerade filmerna från Lund och samtidens lokala press har naturligtvis med mediernas närvaro vid särskilda evenemang att göra. Annorlunda uttryckt öppnade Lund endast upp vissa utvalda minnesplatser i stadsrummet som invånarna fick agera på och medierna fick rapportera ifrån. Precis som överallt annars under krigsåren försökte Lund

på detta sätt bevaka och kontrollera kommunikationen inom murarna, samtidigt som den självfallet försökte kontrollera hur kommunikationen om staden framstod utanför dess gränser. Kort sagt ville Lund som alla andra samhällen kontrollera hur den blev föreställd.

Därför framstår Andersons betoning på sätten man föreställer sig en viss gemenskap som det primära när man vill förstå hur en stad som Lund agerade och skildrades under andra världskriget. Och det allt annat överskuggande sättet på vilket Lund föreställdes under dessa år var det celebratoriska. I exemplen ovan gick detta kronologiskt från ett sångfyllt hyllande av en av stadens gamla söner vid ett nytt monument, över en glad Luciaritual nattetid vars religiösa undertoner förstärktes av platsens närhet till domkyrkan och biskopens centrala funktion, för att slutligen hamna i ett firande där Lunds invånare och studenter hyllade krigets slut genom att lovprisa freden med sång i det offentliga rummet som framfördes tillsammans med till staden nyligen anlända polska flyktingar. I likhet med tidens lokala press visar dessa tre filmsekvenser att krigsårens Lund tack vare sitt rika förflutna och sina symboliska minnesplatser utgjorde en användbar offentlig arena på vilken man kunde fortsätta att fira allehanda fenomen och händelser. Genom att med jämna mellanrum skildra några av dessa ritualer i medierna inbjöds svenska åskådare och läsare i och utanför staden att ta del av festligheter som i stort sett varit oförändrade under århundradens lopp. Det banala meddelandet som framfördes på plats och i medierna var att Lunds municipala jämvikt hela tiden upprätthölls eftersom stadens offentliga kommunikation följde väl invanda mönster oavsett om kriget nyss påbörjats eller just avslutats. Stadens ledare öppnade förvisso upp för firande i stadsrummet, men till syvende och sist var det endast väl förslutna sällskap som accepterades i det offentliga.



## Noter

- 1 Raymond Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin Books, 1961), s. 301. Redan 1958 hade Williams slagit fast att "any real theory of communication is a theory of community". Se Raymond Williams, *Culture and Society 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin Books, [1958] 1979).
- 2 Se Pierre Nora, *Realms of Memory. The Construction of the French Past* (New York: Columbia University Press, 1998) och Michael Billig, *Banal Nationalism* (London: Sage, 1995).
- 3 Osignerad, "Flyktingvården ordnas från stor läkarcentral", *Sydsvenska Dagbladet*, 3 maj 1945.
- 4 Under kriget hade Lund cirka 30 000 invånare. Se Lars Åhlander, *Filmen i Lund. Biograferna–filmerna–publiken* (Lund: Gamla Lund, 2000), s. 140.
- 5 Gabriel Jönsson citerad i Sverker Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser* (Lund: Lunds universitetshistoriska sälls-kaps årsbok, 1996), s. 181.
- 6 Film nummer 1 från Rudolf Åhlanders samling med accessionsnummer 663/2004 i Svenska Filminstitutets arkiv i Grängesberg.
- 7 Osignerad, "Glädje över krigets slut, sång i flyktingskarantän", *Sydsvenska Dagbladet*, 8 maj 1945.
- 8 Skolan bildades i november 1943 och upphörde inte förrän 9 juni 1945. Av dess cirka hundra flyktingstudenter var två tredjedelar judar. Se Oredsson, s. 179–183.
- 9 *Sydsvenska Dagbladet*, 3 maj 1945.
- 10 David Lowenthal, "'History' und 'heritage', Widerstreitende und konvergente Formen der vergangenheitsbetrachtung", i *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* red. Rosmarie Beier (Frankfurt: Campus Verlag, 2000), s. 71–94.
- 11 *Sydsvenska Dagbladet*, 8 maj 1945.
- 12 Åhlander har säkerligen redigerat i kameran, vilket innebär att när han slutade filma en händelse följde nästföljande direkt efter utan någon senare tillagd övergång eller klippning.
- 13 *Sydsvenska Dagbladet*, 8 maj 1945.
- 14 Billig, 1995.
- 15 Alf W. Johansson och Torbjörn Norman, "Sweden's Security and World Peace: Social Democracy and Foreign Policy", i *Creating Social Democracy. A Century of the Social Democratic Labor Party in Sweden* red. Klaus Misgeld, Karl Molin och Klas Åmark (University Park, Pa: The Pennsylvania State University Press, 1992), s. 356.
- 16 I den digitala databasen Journal Digital har denna film nummer SF1038A.
- 17 Se exempelvis osignerad, "Lingmonumentet blev i går högtidligen invigt", *Sydsvenska Dagbladet*, 16 november 1939.
- 18 Oredsson, s. 28–32.
- 19 *Lunds Dagblad*, 5 oktober 1933.
- 20 Lowenthal, s. 71–94.
- 21 Detta är ett föga känt faktum som belyses mer ingående i nästa kapitel.
- 22 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London och New York: Verso, 1991), s. 6.



## 8. Nazistiska *Ufa-journalen* och svensk branschpress

Tyskland har ju i filmhänseende hållit sig strängt pacifistiskt, därifrån kunde man eljest ha anledning att vänta sig intressanta saker efter kriget.<sup>1</sup>

Ovanstående rader återfinns i tidskriften *Filmjournalens* decembernummer 1944, ett knappt halvår före krigsslutet.<sup>2</sup> Att Sveriges vid tiden största populärkulturella filmtidskrift beskriver tysk film som ”strängt pacifistisk” – trots att nazistisk propaganda visats på svenska biografier i mer än ett decennium, Tyskland fortfarande ockuperade Danmark och Norge samt merparten av svenska folket var väl medvetna om krigets utgång – är minst sagt förvånande. Från ett välvilligt perspektiv blir citatet ännu ett i raden av uttalanden som bekräftar det neutrala Sveriges politiska naivitet under krigsåren. Med en mer illasinnad optik kan det betraktas som ett avslöjande exempel på hur välspriidd, accepterad och förankrad samtidsförnekelsen fortfarande var i Sverige vid ingången till 1945.<sup>3</sup>

Gräver man djupare i den svenska filmbranchens relationer till Tyskland under andra världskriget framstår emellertid raderna ovan tämligen representativa. Så här lät det ganska ofta när nazistisk kultur och film diskuterades i Sverige, även om öppet protyska uttalanden var sällsynta under krigets tre sista år. Innevarande kapitel koncentrerar sig på en mycket speciell del av krigsårens svensk-tyska relationer, närmare bestämt hur den tyska journalfilmen *Ufa-journalen* bevakades i Sveriges två viktigaste branschtidskrifter, *Biografägaren* och *Biografbladet*.<sup>4</sup> Den senare fungerade som kombinerad ”fack- och publiktidning” medan den förra var ett renodlat medlemsblad som ägnade sig åt ”information och debatt av fackligt intresse”.<sup>5</sup> Eftersom Sveriges Biografägareförbunds 520 medlemmar 1945 representerade 1 671 biografier över hela landet – vilka tillsammans stod för 90 procent av den totala biografomsättningen i Sverige – var dessa båda tidskrifter centrala institutioner inom krigsårens svenska kultursfär.<sup>6</sup> *Ufa-journalen* var uppkallad efter det tyska filmbolaget Universum Film Aktiengesellschaft och hade

visats i Sverige sedan 1925. Från november 1941 till maj 1945 visade emellertid svenska biografier denna nazistiska journalfilm med svensk språkdräkt och med svenska inslag.<sup>7</sup>

### ”Se alltså till att även Eder publik iakttaget strikt neutralitet!”

Som framkommit i övriga kapitel var filmmediets påverkande potential ett välkänt faktum för många av 1930-talets ledande politiker och några av de mest initierade aktörerna på denna arena återfanns inom Tysklands nationalsocialistiska parti. Följaktligen satte nazisterna den tyska filmen under statlig kontroll direkt efter maktövertagandet 1933. Officiellt gjorde man dock vissa intressanta undantag. Fram till 1938 förblev till exempel bestämmelserna för tyska journalfilmsbolag i stort sett oförändrade. En av pionjärforskarna på området, Roel Vande Winkel, har övertygande argumenterat för att denna förment passiva hållning i journalfilmsfrågor främst ska förklaras med propagandaminister Joseph Goebbels ovilja att för omvärlden avslöja den nazistiska propagandaapparatens fulla styrka. Vande Winkel är därför nog med att påpeka att Goebbels försiktighet inte ska misstas för ointresse att kontrollera filmen, tvärtom var många ledande nazister väl förtrogna med den massmediala propagandans potential.<sup>8</sup> Den tyske propagandaministern hade redan under partidagarna i Nürnberg 1934 tydligt definierat Tredje rikets officiella syn på propaganda. I ett av talen, som även ingår i Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (*Viljans triumf*, 1935), konstaterade Goebbels bland annat att ”det visserligen är bra med makt som vilar på vapen, men det är än bättre och mer långsiktigt att vinna och behålla ett folks hjärta”.<sup>9</sup> Ett sätt att vinna över folkets hjärta som prioriterades av Nazityskland var att öka det propagandistiska utbudet på biodukarna och 1939–1943 ökade antalet årliga kopior av inhemsk journalfilm, *die Wochechau*, från 400 till 2 400.<sup>10</sup> En kvantitativ ökning av så stora mått innebar dock inte per automatik en kvalitativ dito. När den tyska publikens intresse redan 1941 långsamt började avta för de alltmer likartade och förutsägbara inhemska journalfilmerna skrev Goebbels i sin dagbok:

Olyckligtvis repeteras ämnena i den senaste tidens journalfilm och detta har en negativ effekt på det generella intrycket. Därför känner jag mig tvingad att göra fler klipp, stärka kommentarerna och göra dem mer propagandistiska samt säkerställa att musik läggs till som ger bilderna den styrka de för tillfället saknar.<sup>11</sup>

Trots denna nitiska och påtagligt personliga kontroll över filmmediet kunde, som sagt, Tysklands fyra existerande journalfilmsbolag under 1930-talet

(Ufa-Tonwoche, Deulig-Tonwoche, Tobis-Wochenschau och Fox Tönende Wochenschau) tämligen ostört fortsätta sin verksamhet även efter maktövertagandet. Det var först med den tyska invasionen av Polen i september 1939 radikala förändringar genomfördes även för denna filmtyp och året därpå slogs de fyra bolagen ihop till ett övergripande statligt organ, Deutsche Wochenschau. Till chef för denna verksamhet utnämndes Fritz Hippler (se bilden), efter Goebbels den mest inflytelserika personen inom den nazistiska filmindustrin, och den som i sin egenskap av Reichsfilmintendant 1938 såg till att journalfilm blev ett obligatoriskt inslag på alla tyska biografer.<sup>12</sup>



I strukturellt hänseende skilde sig *Ufa-journalen* inte särskilt mycket från samtidens allierade, kommunistiska eller för den delen neutrala motsvarigheter. Genrekonventionerna för denna filmtyp har tvärtom utvecklats ganska snarlikt världen över.<sup>13</sup> Standardexemplet på en nazistisk journalfilm från krigsåren inleddes med för den tillränkta publiken särskilt intressanta inslag av aktuell och vardaglig karaktär. Därefter presenterades ett antal korta nöjesreportage om exempelvis fritidssysselsättningar, kändisar, konst eller sport. Till sist kom de obligatoriska krigsbilderna, som mer ofta än sällan ackompanjerades av triumferande, nationalromantisk musik och som nästan utan undantag spelats in av för ändamålet särskilt skapade så kallade

propagandakompanier (PK). Dessa kan liknas vid ett slags professionella medieenheter som till övervägande delen rekryterade sitt manskap bland Tysklands yrkesverksamma film- och stillbildsfotografer. Vid krigsutbrottet existerade åtta propagandaförband inom den tyska armén, fyra inom luftvapnet samt två inom marinen. Alla dessa hade, i sin tur, olika underavdelningar.<sup>14</sup> Filmernas medryckande utseende och tema gjorde att de snabbt uppmärksammades världen över. Mycket riktigt publicerade både *Biografägaren* och *Biografbladet* hyllande annonser och recensioner av PK-manskapets dokumenterade skicklighet.<sup>15</sup>



ger världshändelserna  
i historiskt levande,  
intensiva minnesbilder

SVENSKA DAGBLADET

skriver om sommarens Ufa-journaler:

Strimmande aktvalla --

Realistiska snopslets --

-- utfärdelser, fagna med  
Ufa-fotografernas måsterskap.

Utlåses av  
**A. B. UFAFILM**

Kungsgatan 44  
Telefon 20 57 35

LÅT ER PUBLIK SJÄLV VARA MED  
DÄR VÄRLDSHISTORIA SKAPAS!

33

De nazistiska journalfilmerna professionella utseendet uppmärksammas även av de allierade styrkorna, som efterhand insett den nazistiska propagandaapparaternas slagkraftighet.<sup>16</sup> Ett inhemskt resultat i Tyskland blev att nazisterna förklarade sin journalfilm ”statspolitiskt och konstnärligt särskilt värdefull” från och med juni 1940.<sup>17</sup> Föga förvånande kom propaganda-kompaniernas dramatiska närbilder från fronten även att utgöra stommen i mot utlandet riktade produktioner likt den svenska *Ufa-journalen*.

Som nyss nämndes ingick även flärdfulla inslag i krigsårens journalfilm. Här nedan återges till exempel en bild med omisskännlig kändisfaktor, som förvisso är hämtad från en svensk krigstida journalfilm, Svensk Film-industris (SF:s) *Veckorevy*, men som likaväl skulle kunnat ingå i en samtida *Ufa-journal*. Inslaget är från 1940 visar hur en av Ufas främsta kvinnliga filmstjärnor, Ilse Werner, kom på besök till affärskollegan SF och Film-staden i Solna för att lansera sin nya film *Önskekonserten* (*Wunschkonzert*) tillsammans med bland andra bolagets presschef Carl Opitz.



Bilden är hämtad från välkomstbuffén i Filmstadens restaurang Backstugan vid vilken många ur den svenska filmeliten närvarade, bland andra Sicksan Carlsson och Åke Söderblom. De vimplar med svastikor som står på borden var uppenbarligen inget som man reagerade på eftersom detta vid tiden var Tysklands officiella nationsflagga. Idag lägger vi emellertid direkt märke till vimplarna, vilket inte enbart understryker förändringspotentialen i bilders och symbolers konnotativa slagkraftighet över tid, utan även visar behovet av att alltid förankra visuella uttryck i deras ursprungliga historiska kontext. Gör inte detta är det exempelvis lätt att i efterhand övertolka svastikornas närvaro i den svenska filmelitens mitt.

Även om krigsårens journalfilmer var tämligen homogent strukturerade världen över var budskapen i dem självfallet olika. För att säkerställa att mottagarländerna inte förvanskade den till utlandet exporterade *Auslands-tonwoche* – som ett tag spreds till 17 olika länder och där *Ufa-journalen* utgjorde den svenska versionen – placerade Hipplers statliga journalfilmsbolag ut filialer som på nära håll kunde bevaka Tredje rikets intressen. Dessa kontor kallades Ausenstelle och erhöll vanligtvis en standardjournal per vecka. Centralt distribuerade militärrapporter inspelade av propagandakompanierna hade absolut prioritet i dessa verk och fick därför aldrig redigeras av mottagaren; endast språket och övriga reportage fick ändras. Detta var naturligtvis en restriktion som mottagarländerna av nazistisk journalfilm ständigt reagerade på och försökte ingripa mot, så även i Sverige där den politiska makten var särskilt angelägen om att förhindra publikreaktioner på utländska krigsbilder. Med jämna mellanrum hjälpte även filmbranschen till att upprätthålla ordningen i Sverige. I krigets slutskede såg exempelvis *Biografägaren* som sin uppgift ”att hålla kontakten levande mellan förbundet och dess medlemmar till fromma för den inre sammanhållningen och lojaliteten utåt”.<sup>18</sup> Den ”lojalitet utåt” som här apostroferas var sällan riktad bortom landets gränser, utan nästan uteslutande gällde den samtida svenska aktörer och förhållanden. En av de viktigaste egenskaperna hos denna nationellt fostrande lojalitet var att aldrig avslöja sina egna reaktioner och preferenser. Den statliga filmcensurens och SIS kontroll av krigsårens journalfilmsinslag bör med andra ord hela tiden ses mot bakgrund av Sveriges generella aversion mot offentliga uttalanden och reaktioner som eventuellt kunde stjälpas den inre sammanhållningens tysta jämvikt.

Ett av de mest omdebatterade exemplen på oönskad flagrant opinionsbildning utgjordes av ljudliga publikreaktioner i biograferna. För att undvika sådana klippte Statens Biografbyrå regelbundet bort avsnitt i journalfilmer där någon av de stridande parterna beskrev motståndarna överdrivet nedlåtande eller rasistiskt. Trots dessa ingrepp gick åskådarnas reaktioner i svenska biografier inte alltid att stävja. Redan sex veckor efter krigsutbrottet registrerade till exempel tyska spioner busvisslingar på en Stockholmsbiograf när de första tyska krigsjournalerna gick upp på repetoraren. Händelsen rapporterades omedelbart till utrikesdepartementet i Berlin, som i sin tur inlade en officiell protest om det inträffade till Sveriges regering.<sup>19</sup> En annan omtalad incident inträffade hösten 1940 på biografen Rialto i Stockholm, där en sovjetisk kortfilm om Estland och Lettland ledde till sådana publikreaktioner att filmen måste avbrytas mitt under pågående föreställning. Skälet till reaktionerna var Sovjetunionens invasion av Finland året före, ett krig som vid denna tid fortfarande var ett öppet sår och föremål för dåligt

samvete på många håll i neutrala Sverige. Denna olyckliga biografincident kommenterades i en av *Biografägarens* ledare, som bland annat slog fast att "[d]etta är icke blott ett biografägareintresse, utan ett riksintresse" – ett utlåtande som onekligen bekräftar att den svenska filmbranschens "lojalitet utåt" egentligen endast var giltig inom landets gränser.<sup>20</sup>

En annan strategi för att undvika upptåg på biograferna genomdrevs av filmbolaget SF, vars mest iögonfallande strategi inbegrep förmanande textskyltar som visades i bolagets egna biografier mellan reklamfilm och spelfilm. En textskylt från hösten 1941 är representativ för denna fostrande svenska retorik: "Sverige är neutralt! Med hänvisning därtill utbedja vi oss att publiken icke applåderar eller på annat sätt demonstrerar ställningstagande till utländska journalbilder."<sup>21</sup> *Biografägaren*, som med jämna mellanrum citerade och prisade SF:s initiativ, hade redan 1939 uppmärksammat det ökade behovet av bibehållen svensk neutralitet i sina spalter:

De krigsbilder, som förevisas eller komma att bli förevisade i Sverige, äro givetvis strikt neutrala. Det kontrolleras av Statens Biografbyrå. Men de känslor, dessa neutrala journaler kunna utlösa hos åskådarna kunna vara vitt skilda. Det gäller dock för biografägaren och biografens personal att med yttersta noggrannhet kontrollera, att dessa känslor icke på något hörbart eller synligt sätt manifesteras. Demonstrationer av något slag kan medföra att biografens resolution omedelbart indrages! Se alltså till att även Eder publik iakttaga strikt neutralitet!<sup>22</sup>

De ständiga försöken att bromsa inhemska reaktioner på utländsk film bekräftar att Sveriges politiska elit var lika väl förtrogen med den massmediala propagandans genomslag och effekter som filmbranschen. En kuriositet i sammanhanget är att den statliga kontrollverksamheten inte ens verkar ha slutat när kriget upphörde. Enligt ett av Statens Biografbyrås censurkort kontrollerades *Ufa-journal* nummer 713 så sent som den 7 maj 1945, det vill säga samma dag Tysklands ovillkorliga nederlag skrevs under och freden i Europa var ett faktum.<sup>23</sup> Med all sannolikhet visades dock aldrig denna svenskspråkiga nazistjournal på svenska biografier.

## Den inre och yttre fronten

Förbud att visa utländska filmjournaler med svenskt tal i Sverige hade redan trätt i kraft kort efter krigsutbrottet, då Kungl. Maj:t lagstiftade om att svenskspråkig film inte längre fick importeras. I beslutets första paragraf per den 15 oktober 1939 står bland annat följande: "Kinematografisk film, som upptager bilder av nyligen inträffade händelser (s.k. journalfilm) och är försedd med antingen svensk text eller tonspar för återgivande av svenskt



tal, må icke till riket införas.”<sup>24</sup> Lagförslaget hösten 1939 diskuterades omedelbart i branchpressen. I ledaren till sitt oktobernummer konstaterade *Biografbladet* att det för filmens del enligt den statliga censuren ”under det pågående kriget förmärks en stark tendens att ställa denna i de krigförande makternas tjänst som propagandamedel”, vilket ansågs vara främsta orsaken till den nya lagen.<sup>25</sup> Textens följande halvannan sida avsattes till ett reportage om den nya lagen, baserat på Statens Biografbyrås chef och SIS Filmrådsmedlem Gunnar Bjurmans två framställningar till regeringen, som ”genom välvilligt tillmötesgående av censurchefen” kunde tryckas *in extenso*.<sup>26</sup> Ett knappt år senare, den 4 september 1940, skärptes lagen ytterligare till att omfatta allt slags tal i journalfilm. Detta beslut omnämndes i *Biografägaren* i mitten av september och Bjurman citerades återigen: ”Det möter inte heller något hinder att filmerna här hemma omredigeras med svenskt tal.”<sup>27</sup> Detta skulle kunna ses som ett försiktigt klartecken från högsta svenska filmkontrollinstans till Nazityskland om att det nu var fritt fram att påbörja sin planerade etableringen av en Ufafilial i Sverige. Vid slutet av kriget erkände Bjurman att majoriteten av krigets tidiga svenska lagstiftning om journalfilm avsiktligt riktats mot den tyska produktionen eftersom denna så markant dominerade marknaden. Att man från svenskt håll tack vare en skicklig underrättelsetjänst redan kände till nazisternas planer på att producera journalfilm med svenskt tal bidrog naturligtvis också till de skärpta restriktionerna.<sup>28</sup> Redan den 7 juni 1940 hade emellertid Bjurman beskrivit styrkeföllhållandena bland de utländska journalfilmerna för en inre krets vid ett sammanträde i SIS Filmråd:

Dr. Bjurman gav en redogörelse för situationen just nu och framhöll, hur de tyska Ufajournalerna behärskade marknaden, under det att filmerna från västmaktshåll överlag vore ålderstigna.<sup>29</sup>

Närvaron av en tysk filmfilial på svensk mark var dock inget nytt för andra världskrigskontexten. Bolaget Ufafilm AB hade öppnat sin svenska agentur 1925, även om dess egentliga verksamhet inte inleddes förrän fyra år senare. När Ufa i november 1941 invigde sina nya lokaler mitt i Stockholm city var det emellertid tal om en satsning av helt andra dimensioner och dessutom, skulle det visa sig, med helt andra ambitioner och konsekvenser. År 1941 hade chefen för svenska Ufa, Elis Sundell, varit ansvarig för bolagets svenska verksamhet i drygt 15 år och han hade följaktligen tillträtt sin position före nazisternas maktövertagande i Tyskland 1933. Under andra världskriget bidrog Sundell med ett antal nya idéer som påtagligt stärkte *Ufa-journalens* position och genomslag i Sverige. Under hans egid lyckades det tyska bolaget exempelvis utöka antalet biografier som visade tysk journalfilm och när

verksamheten var som störst, december 1942, visades *Ufa-journalen* på hela 126 svenska biografteater, bland annat i Arvika, Eskilstuna, Eslöv, Göteborg, Helsingborg, Hörby, Karlskrona, Linköping, Lund, Norrköping, Uppsala, Stockholm och Örebro.<sup>30</sup>

## Ufa och Terra öppna egen uthyrning i Sverige.

De rykten, som under lång tid varit i svang, att de tyska filmbolagen skola öppna egen filmuthyrning i Sverige, och att alla tyska filmer för framtiden skola koncentreras hos denna filmbyrå, är *Biografbladet* i tillfälle att återföra till sina riktiga proportioner, då vi från auktoritativt håll mottagit nedanstående orientering.

Ufa-film, som existerat i Sverige sedan 1925 men ej bedrivit någon verksamhet där sedan 1929, står i detta avseende f. n. inför återupplivande och en kraftig utvidgning. Från och med hösten 1941 kommer Ufa-film nämligen att själv omhändera uthyrningen i Sverige av Ufas filmer, vilka som bekant hittills distribuerats av Svensk Filmindustri. Dessutom kommer Ufafilm att från samma tid uthyra det tyska Terras filmproduktion, vilken sedan några år tillbaka i Sverige distribuerats av Svenska A.-B. Nordisk Tonefilm.



Dir. E. Sundell.

I mars 1941 uppmärksammade *Biografbladet* och *Biografägaren* Ufas alltmer expansiva planer i Sverige, och sistnämnda tidning publicerade till och med en längre intervju med Sundell. Ingendera tidskriften föreföll emellertid särskilt intresserad av den nya Stockholmsfilialen, snarare var det filmuthyrningen samt de nya filmernas tema och stil som diskuterades i artiklarna. Endast i förbigående, och som en spontan fortsättning på en fråga kring vem som skulle bli ny direktör, nämner Sundell lokalfrågan i *Biografägaren*: "dessutom kommer givetvis det svenska Ufabolaget

att både flytta till nya specialinredda lokaler och avsevärt utvidga sin organisation och personal".<sup>31</sup> *Biografbladet* hade också den utökade tyska filmuthyrningen som främsta nyhet, även om de nya faciliteterna kort berördes: "I samband med utvidgningen flyttar Ufafilm även till nya lokaler, speciellt inredda för bolagets ökade behov och ändrade verksamhet".<sup>32</sup> Den kritiska fråga som båda tidskrifterna, medvetet eller ej, undvek att ställa 1941 var naturligtvis den som klagade vad Ufas "ökade behov och ändrade verksamhet" egentligen skulle komma att innebära för Sverige och den svenska filmbranchen.

Å ena sidan kan man uppfatta frånvaron av denna fråga som ett tecken på att de ledande och mest insatta företrädarna för film i Sverige redan kände till de realpolitiska strategierna bakom den nya tyska filialen. En sådan tolkning förefaller rimligt om man betänker att filmbranchens ledande man i Sverige, Svensk Filmindustris vd tillika ordförande i Sveriges Biograf- och Filmkammare samt Sveriges Biografägareförbund, Olof Andersson, redan 1940 valts in som extern expert i den statliga filmcensuren

främsta kontrollinstans under kriget, SIS Filmråd. Tack vare sin position var han väl förtrogen med den svenska politiska elitens syn på och tolkningar av filmisk nazipropaganda.

Å andra sidan kan man tolka den svenska branschjournalistikens försiktiga hållning gentemot Ufas svenska nyetablering som en indikation på att det fortfarande fanns starka ideologiska och ekonomiska kopplingar till germansk kultur i krigsårens Sverige. Onekligen tyder alla tyska vänföreningar, institut, akademier, byråer, skolor, centraler och tidskrifter som påbörjade eller utökade sin verksamhet i Sverige vid denna tid på att ett storgermanskt frö inte enbart planterats utan även vuxit sig starkt i delar av den svenska myllan. I takt med att Tredje riket expanderade sitt geografiska territorium på slagfälten utvidgades även dess kulturella dito i neutrala Sverige. Det innebar i sin tur att den svenska neutraliteten under några år blev tämligen progermansk. Därmed inte sagt att den svenska staten tog öppet eller indirekt parti för Tyskland, snarare handlar detta om en situation där det helt enkelt inte längre gick att säga nej till vissa krav som framställdes. I *Biografbladets* första nummer 1940 citeras till exempel den tyske filmmannen Curt Belling, vars slutsats om filmen i Tredje riket avslöjar tidens svenska försagdhet eftersom den utan kommentarer publicerades i landets ledande filmpress:

Filmen närmar folket, leder och upplyser det och är av stor moralisk betydelse. Den inre och den yttre fronten ha en viktig kontaktpunkt i filmen som förmedlare av allt som händer och sker på världsarenan.<sup>33</sup>

Visst var det så, visst hade den inre och yttre fronten i Sverige närmat sig Nazityskland under krigets inledande år. Men det innebar inte att den nazistiska filmens expansionen på svensk mark alltid gick som på räls. Ufas nyetablering i Stockholm hösten 1941 hade exempelvis föregåtts av ett betydligt mindre lyckat initiativ. Redan i augusti samma år hade det tyska filmbolaget Tobis-Cinema-Film GmbH öppnat en avdelning i den svenska huvudstaden. I enlighet med nazisternas alltmer kritiska inställning till svensk filmcensur påpekade den inflytelserike Hermann Kappner, kulturattaché vid Tyska legationens kulturavdelning i Sverige, att Tobis nya avdelning utgjorde ett direkt svar ”på de svenska filmbolagens bristande intresse för tysk film”.<sup>34</sup> Det visade sig dock snabbt att nyetableringen var ett för tyskt vidkommande kontraproduktivt och förhastat drag. De svenska distributörerna slutade nämligen omedelbart leverera Tobis filmer till landsortens biografer eftersom det tyska bolagets svenska kontor nu förväntades ta hand om denna verksamhet. Endast två månader efter öppnandet meddelade därför föreståndaren för Tyska turistbyrån, Bernd von Gossler, att

Tobis svenska aktivitet omedelbart skulle tas över av Ufas kommande filial i Stockholm.<sup>35</sup> Vid denna tid hade Ufa nämligen gjort sina planer kända genom reklam för de nya lokalerna i bland annat *Biografägaren*.<sup>36</sup>

Som redan påpekats hade Ufачefen Sundell varit drivande i att göra den tyska filmjournalen mer relevant för den svenska biografpubliken. I ett brev till huvudkontoret i Berlin daterat 16 maj 1941 föreslog han exempelvis att Ufa borde dels spela in fler inslag på svensk mark, dels ikläda journalfilmerna svensk språkdräkt. Enligt Sundell var det helt enkelt "ett psykologiskt fel" att inte vidta sådana åtgärder, i synnerhet eftersom de med all sannolikhet skulle innebära att *Ufa-journalen* fick "ett helt annat mottagande i pressen än vad som nu är fallet".<sup>37</sup> Återigen betonas att Tysklands filmutbud behandlades annorlunda och mer kritiskt av Sverige än övriga länders produktion. På basis av vad som skrevs om Nazityskland i den svenska filmpressen förefaller emellertid detta vara en väl tilltagen överdrift. Hur många eftergifter den svenska filmbranschen än gjorde räckte det liksom aldrig riktigt till.

Sundells konkreta förslag hör sammades hursomhelst av Tredje rikets propagandaministerium. Från och med *Ufa-journal* nummer 533, visad i Sverige 24–30 november 1941, kunde Nazityskland lansera sina journalfilmer med svensk kommentator och svenska bilder. Denna journal godkändes av den svenska filmcensuren den 22 november och enligt Statens Biografbyrås censurkort distribuerades den i elva kopior.<sup>38</sup> *Biografägaren* hälsade språkförändringen med okritisk och närmast protysk glädje, särskilt eftersom "journalens nyhets- och aktualitetsvärde tillvaratas" vilket tydligen i sin tur innebar att man kunde "begränsa propagandainslaget i journalen".<sup>39</sup> I samma nummer av *Biografägaren* hade Ufa dessutom en helsidesannons där den nya journalen lanserades i snarlika ordalag som den nyss citerade redaktionella texten. Bolagets filmjournal var nu: "svensk både genom sitt beledsagande tal och genom att vid



## — journalen talar svenska

Ufajournalen har under parollen »Var själv med där världshistoria skapas» bjudit sin publik högmåttssmaktiga reportage både från fronterna och från det tredriga arbetet i alla länder. I ofta fenomenala teckningar har den låtit publiken vara med överallt där något händer.

Nu kommer Ufajournalen att bli svensk — svensk både genom sitt beledsagande tal och genom att vid sidan av det internationella nyhetsstoffet och de senaste händelserna från Europas olika fronter även visa vad som händer av intresse i vårt eget land.

En allt större publik följer världshändelserna genom att se Ufajournalen vecka efter vecka.

**VISA UF AJOURNALEN  
DEN VILL ALLA SE!**

**Aktiebolaget UF AFILM, Kungsgatan 15, Stockholm. Tel. 23 02 00. Telegr.: "Ufafilm"**

sidan av det internationella nyhetsstoffet och de senaste bilderna från Europas olika fronter även visa vad som händer av intresse i vårt eget land”.<sup>40</sup> Här betonas ett inkluderande ”vi”, som tydligen räknade in alla i den stortyska gemenskapen. Tillsammans med den övriga bevakningen av Ufas stärkta ställning i Sverige utgör publiceringen av detta slags annons ännu ett i den långa raden bevis på att neutrala Sverige i slutet av 1941 allt starkare börjat pruta på sin frihet och sitt oberoende. Till de beryktade eftergifterna runt den prekära midsommarkrisens transiteringar tidigare under detta år lades senhöstens makt demonstration i form av en nazistisk filmfilial i hjärtat av den svenska huvudstaden, vilken invigdes samtidigt som en mängd nya organisationer och medieplattformar.

### På svensk mark

I 1941 års novembernummer av *Biografbladet* publicerades ett reportage från Ufas lokalinvi gning. Läsaren får bland annat reda på att det tyska bolaget numera disponerar två våningar på Stockholms ”filmgata” Kungsgatan samt att faciliteterna inte enbart innehöll filmlager och syningsrum utan även ”den lilla eleganta biografen med modernaste maskineri från Zeiss”.<sup>41</sup> Artikeln kröns av ett foto på vilket ett tjugotal herrar och en dam står prydligt uppställda bredvid varandra. I förgrunden, nere till höger i bild, syns ett litet presentbord på vilket det står mängder av blommor samt tre små vimplor. De senare går precis att urskilja som Ufas bolagsflagga, svenska flaggan och Nazitysklands svastika.

*Ufa inviger sina nya Stockholmslokaler.*



*Ett hundratal gäster hade inbjudits.*

Man skulle kunna se detta som ett slags subtil semaforering som via sitt välkända symbolspråk meddelar läsarna att nazismen, mitt i Stockholm city, denna dag erhållit ännu en seger över neutrala Sverige i det pågående propagandakriget. Tala om visuell fostran av den svenska branchpressens läsare! Den realpolitiska *hard power* med vilken Tredje riket på kort tid lagt merparten av den europeiska kontinenten under sig banade således väg för etableringen av nazistisk *soft power* på svensk mark i form av en markant utökad film- och kulturnärvaro.<sup>42</sup> Följderna av denna etablering blev inte minst tydliga i Ufas produktion av journalfilm i Sverige.

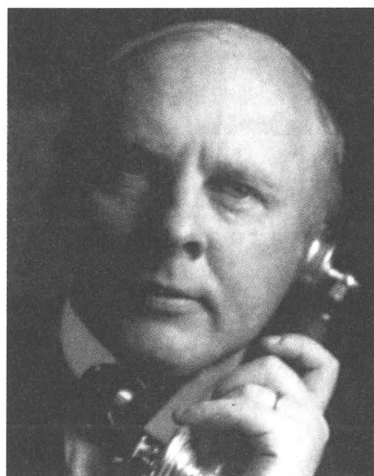
Kontoret på Kungsgatan 15 var den fjortonde filialen Tredje riket upprättat utanför Tysklands ursprungliga gränser, ett imperialistiskt faktum *Biografbladet* närmast nämner som en svensk triumf.<sup>43</sup> Den svenska branschtidskriftens tyskvänliga inställning blir som tydligast när man konstaterar att Ufas ”många stora och välförtjänta filmframgångar i Sverige” motiverar att ”detta stora tyska filmbolag bör ha ett eget ’skyltfönster’ även i Sverige”.<sup>44</sup> Inte med ett ord nämns att de nya lokalerna påtagligt skulle stärka nazipropagandans position och genomslag i Sverige i och med att svenskspråkig tysk journalfilm nu återigen hördes på landets biografier.<sup>45</sup> Genomslaget som den språkliga förändringen medförde var med all största sannolikhet stort – om än i efterhand svårt att uppskatta. Det förfaller dock rimligt att den svenskspråkiga *Ufa-journalen* från och med november 1941 nådde ut till fler svenskar än sina stumma föregångare. Publikframgången för den första *Ufa-journalen* med svensk tal, vilken under första söndagens tre timmar enligt *Biografägaren* beräknades ha setts av fler än 3 000 besökare, bekräftar med all önskvärd tydlighet att intresset var avsevärt i början av den svenskspråkiga fasen.<sup>46</sup>

Men, som sagt: I artikeln om invigningen av Ufas kontor i Stockholm valde *Biografbladet* att koncentrera sig på skvalleraktigt information av det oskyldigt slaget från evenemanget på Kungsgatan. Läsaren får bland annat reda på att den första tyska färgfilmen just fullbordats, att den enormt populära svenska filmstjärnan Kristina Söderbaums nya tyska film i regi av maken Veit Harlan också skulle bli i färg samt att de hundratals gästerna som inbjudits till lokalinvigningen avslutade aftonen med middag på hotell Anglais, med Ufa som värd och med SF-chefen Olof Andersson i spetsen för den svenska delegationen. Valet av lokal för denna festlighet var troligtvis inte slumpartat. Den nazistiska propagandaapparaten hade sedan en längre tid tillbaka haft ett gott öga till detta hotell. I ett brev från Sundell till huvudkontoret i Berlin våren 1941 konstaterades exempelvis att det bästa läget för en biograf i den svenska huvudstaden var Stureplan, och den lokal man hade i åtanke var just Anglais.<sup>47</sup> Motiveringen var att

merparten av Stockholms kollektivtrafik knöts samman på Stureplan och Sundell jämförde platsen med området runt Gedächtniskirche i Berlin. Den borgerliga offentlighetens mest centrala domäner lockade alltså nazisterna av många olika skäl. Nu bör det dock påpekas att Sundell redan före fadäsen med Tobis nyetablering insett att en tysk biograf i Stockholm inte per automatik skulle innebära en publiksuccé. Snarare läste den svenske Ufachefen situationen helt rätt ur strategisk synpunkt när han konstaterade det omöjliga i att ”någon biograf i Stockholm kunnat föra fram ett enda lands filmproduktion”.<sup>48</sup>

Anderssons närvaro vid Ufas invigning legitimerade onekligen händelsen. Som nestor inom svenska filmbranschen hade Andersson i juli 1941 ånyo valts in som en av tre viceordföranden i Internationella Filmkammaren, ett nazistiskt organisationsinitiativ från 1935 som 1941 gavs nytt liv efter att ha legat i träda sedan krigsutbrottet.<sup>49</sup> Den svenska regeringen hade efter vissa betänkligheter valt att inte sända någon officiell representant till kammarens möte i Berlin 1941. Istället blev det Andersson samt Anders Sandrew från Sandrewateljéerna och Gustav Scheutz från Europa Film som utgjorde Sveriges officiella representanter. Andersson hade emellertid redan före kriget återkommande försökt bromsa den tyska dominansen inom Internationella Filmkammaren, och under kriget var han fortfarande den enskilde representant som protesterade hårdast mot Tysklands olika förslag.<sup>50</sup>

Att Andersson (se bilden) syntes i allehanda inhemska och utländska film-evenemang var med andra ord välmotiverat, men samtidigt är hans roll svårtolkad och komplex. Förvisso kritiserade han nazisternas kontroll över Internationella Filmkammaren samtidigt som han medverkade till ökad svensk censur av tysk film i SIS Filmråd. Men faktum kvarstår att det var hans eget bolag, SF, som fram till årsskiftet 1941/1942 hyrde ut och distribuerade *Ufa-journalen* i Sverige. Pekuniära intressen spelade således också in i Anderssons agerande. Som den svenska filmbranschs främste företrädare var han inte enbart tvingad att förhålla sig till samtidens filmutbud, han måste även hela tiden tänka på rådande efterfrågan. En sådan tolkning bekräftas av att Andersson försvarade ”det praktiska tillvägagångssättet vid de utländska krigsbildernas förmedling till de svenska



bolagen” under ett möte hos SIS i juni 1940. Hans inlägg kan, och som mycket riktigt också påpekats, tvivelsutan ses som ”något av en partsinläga, ett försök att försvara SF:s distribution av de kritiserade journalerna”.<sup>51</sup>

I övrigt kan man konstatera att Ufas lansering av svenskspråkig journalfilm inte fick särskilt stor täckning i Sveriges filmpress. När något väl skrevs var ordalagen oftast positiva och generella. Denna hållning blir tydlig under hösten 1941, då *Biografägarens* okritiska inställning närmast gränsar till illa dold entusiasm.<sup>52</sup> Efter en kort inledning som informerar att de nya *Ufa-journalerna* kommer att ha svensk speaker och ibland även beledsagas av ”rent svenska upptagningar”, följer ett stycke som beskriver vad det nya kontoret kommer innebära:

Härigenom har möjlighet skapats för Ufas representation i Sverige att lägga om journalen mera direkt för den svenska publiken, att anpassa den och avstämma dess olika delar, så att framförallt journalens nyhets- och aktualitetsvärde tillvaratas. Samtidigt vill man i ännu högre grad än det ibland kanske med hänsyn till bilderna varit möjligt förut begränsa propagandainslaget i journalen. Den skall alltså inte bara kommenteras på svenska utan framför allt redigeras för svensk publik, så att journalen direkt passar svenskt kynne.<sup>53</sup>

Artikeln avslutas med att nämna att den svenska intalningen och redigering sker i Stockholm, ”där även laboratoriarbete utföres och kopior framställles”.<sup>54</sup> Det förefaller osannolikt att den nazistiska propagandaapparaten hade kunnat lansera produktionen i sitt nya högteknologiska filmkontor i Stockholm bättre än denna svenska beskrivning.

### ”Berlin-brev” och ”Världens film”

Att endast sporadisk kritik går att finna i tidens svenska filmtidskrifter ska inte enbart ses som ett ideologiskt ställningstagande utan bör nog, som i fallet med Andersson och SF, till stor del även kopplas till pekuniära motiv. I takt med att *Ufa-journalen* blev ett publikdragande inslag på biograferna utvecklades det tyska bolaget till en alltmer attraktiv affärspartner för svenska intressenter, inte minst i sin egenskap av återkommande annonsör i svensk filmpress. Dessutom måste man framhålla att viss kritik mot *Ufa-journalernas* nya språkdräkt trots allt publicerades. Men precis som den svenska nationens officiella protester mot Nazityskland var invändningarna mestadels försiktiga. Redan i första numret av *Biografägaren* 1942 tangerar exempelvis signaturen Geham, filmjournalernas svenska kommentator under rubriken ”Vad är filmpropaganda?": ”all utländsk film är propaganda, ty redan språket utgör ett slags propaganda för respektive land och folk, lä



vara i dess vidsträcktaste betydelse”.<sup>55</sup> Några sidor längre bak i samma nummer, under rubriken ”Filmbyrånytt”, dyker emellertid den gängse och mer bejakande branschretoriken om *Ufa-journalen* återigen upp: ”Det har också visat sig att publiken uppskattar dessa vältagna och intressanta program.”<sup>56</sup>

Vi befinner oss nu i början av 1942 och samtidigt som den tyska filmbranschen expanderade i Sverige centraliserades den i Tredje riket. När alla tyska filmbolag förstatligats under ett och samma paraply, holdingbolaget Ufa G.m.b.H, förklarade *Biografägaren* att dessa genomgripande åtgärder skett ”i samband med rationaliseringen av det tyska näringslivet”.<sup>57</sup> *Biografbladet* hade en snarlik passus i en av sina blänkare.<sup>58</sup> I följande nummer av den förra tidskriften konstaterades dessutom att centraliseringen som påverkade de tyska filmbolagens verksamhet i utlandet redan genomförts i de skandinaviska länderna.<sup>59</sup> Ett utlåtande som skulle kunna tolkas som en inofficiell legitimering av nazismens förstärkta filmposition i Sverige. Ytterligare något nummer senare betonades att *Ufa-journalen* ”alltid varit en aktuell och innehållsrik journal, men dess värde har förhöjts ytterligare sedan den började utredigeras med svenskt tal och svenska reportage”.<sup>60</sup> En närmare granskning visar dock att dessa rader inte var skrivna av *Biografägaren*. I ett samtida nummer av *Biografbladet* återfinns nämligen exakt samma formulering, skillnaden är att sistnämnda tidskrift under sin underrubrik ”Ufafilm” lagt till tre ord som förändrar proveniensen: ”skriver till oss”.<sup>61</sup> Följaktligen är denna beskrivning av *Ufa-journalen* en på förhand tillrättalagd reklamtext inskickad av bolaget själv. Ufa:s marknadsföringsstrategier ingrep således även denna typ av förtäckt annonsering i svensk filmpress och bakom detta kampanjarbete hade det svenska kontoret på Kungsgatan 15, precis som sina motsvarigheter världen över, hela den tyska propagandaapparatens resurser.

En annan tendens i *Biografägaren* och *Biografbladet* är hur tydligt deras internationella filmbevakning rättade sig efter krigets utveckling. Redan före kriget var den svenska filmbranschens inställning till Tyskland öppet positiv. Detta framgår inte minst av de Berlinrapporter som med jämna mellanrum publicerades i svenska filmtidskrifter och som vanligtvis omfattade helsidor i båda tidskrifterna. En ofta förekommande skribent före krigsutbrottet var Albert Schneider, som lanserades som *Biografägarens* egen korrespondent. Schneiders redogörelser präglas av en omisskännlig protysk retorik som, trots att texten är tänkt att handla om film, med jämna mellanrum levererar explicita anspelningar på dåtidens realpolitiska frågor. I första meningen i ett av hans så kallade ”Berlin-brev” från januari 1939 står exempelvis: ”Liksom Tysklands hela liv under år 1938 gått i tecknet av Stor-Tysklands tillkomst genom Österrikes och Sudetlandets återvändande

till moderlandet, har detta också återverkat på den tyska filmen” – en minst sagt förvånande formulering i ett alliansfritt lands press.<sup>62</sup> Någon månad senare publiceras ett nytt Berlinbrev av Schneider, där han bland annat citerar Hitlers tal till tyska riksdagen. Texten följer ånyo tidens gängse propagandaretorik, men med en för svensk press synnerligen märklig formulering: ”Meddelandet att Tyskland i framtiden inte tänker befatta sig med hetsfilmerna utan tänker svara med antisemitiska filmer, är viktigt också för utlandet.”<sup>63</sup> Brevet från Berlin avslutas med en uppmaning:

Den utländske filmuthyraren och biografägaren vet, att han alltid gör affärer med tyska toppfilmer och ibland ganska goda sådana. Den utländska publiken vill, om den är objektiv och inte har förutfattande meningar, också se de tyska toppfilmerna och hålla sig à jour med dem.<sup>64</sup>

När kriget bröt ut ersattes Schneider av Georg Herzberg, välkänd kritiker vid tyska branschtidningen *Film-Kurier*. Huruvida beslutet att ersätta Schneider togs av *Biografägaren* eller det tyska propagandaministeriet har dessvärre inte kunnat fastställas. Men givet den alltmer komplicerade och omfattande filmapparat Nazityskland iscensatte vid krigsutbrottet förefaller det senare mest troligt – särskilt när man betänker att den välrenommerade Herzberg skänkte de tyska rapporterna till Sverige ytterligare kulturellt kapital som troligtvis ansågs behövligt i krigets inledande skede.

Det är också intressant att notera hur olika tysk och allierad film beskrevs i Sverige under krigets tre första respektive tre sista år. Här kan man med fördel använda rubriken ”Världens film” i *Biografägaren* som ett representativt exempel på tidens svenska retorik, dels för att denna helsida så tydligt exemplifierar den svenska filmbranschens förändrade inställning till utländsk film, dels för att sidan regelbundet återkom både före, under och efter kriget. Sidans underrubrik ”som kulturell, ekonomisk, industriell och politisk faktor” antyder en närmast allomfattande kartläggningsambition av filmmediets olika områden som naturligtvis var omöjlig att leverera i det av krig omgärdade Sverige.<sup>65</sup>

Eftersom ”Världens film” aldrig signerades förefaller sidan till övervägande delen ha varit en redaktionell produkt. Med tanke på *Biografägarens* starka position i landet kan man kanske till och med se den som symptomatisk för Sveriges hållning till internationella samtidsförhållanden. Från att före kriget fram till årsskiftet 1941/1942 mestadels ha lagt tonvikten på tysk film och tyska förhållanden – vilken efterhand naturligtvis även inbegrep filmaktiviteter i av Tyskland ockuperade länder samt övriga axelmakter – förflyttades fokus alltmer mot amerikanska, engelska och slutligen även till ryska filmfenomen. Under krigets sista år och kort därefter dyker dessutom

Schweiz upp som ett återkommande tema och *Biografägaren* betonade exempelvis det neutrala alplandets stora likheter med Sverige och svensk film. Chefen för filmavdelningen vid nazisternas propagandaministerium, Hippler, hade dock publicerat en artikel i tidskriften *Der Deutsche Film* mitt under pågående expansion i Sverige, närmare bestämt i oktober/november 1941. I denna text var Hippler generellt kritiskt till hur de neutrala nationerna Sverige och Schweiz dittills skött sina filmärenden. När det specifikt gällde Sverige var han särskilt irriterad över hur ofta och okänsligt *Ufa-journalerna* klipptes sönder av den statliga censuren. Och eftersom Statens Biografbyrå, i hans tycke, behandlade de allierade ländernas filmer med en betydligt mer försiktig och tillåtande attityd, föll hans slutliga dom att Sverige på intet sätt var det neutrala land det ständigt utgav sig för att vara.<sup>83</sup> När det gällde omfattningen av kulturella samarbeten med Nazityskland förefaller dock Sverige ha utmärkt sig under krigets första år som ovanligt protyskt bland tidens neutrala stater. Därför är det på sin plats att även skissera några genrellt konturer över den tyska propagandakontext som Sverige och den svenska filmpressen i olika hög grad verkade inom, kommersiellt samarbetade med och medialt förhöll sig till.

### Mellanfolklig förståelse?

På ett övergripande plan leddes den nazistiska propagandaverksamheten i Sverige av Tyska legationen i Stockholm, vilken i sin tur hade kontinuerlig kontakt med berörda ministerier i Berlin. Legationens pressattaché, Paul Grassmann, var sedan länge välbekant med svenska förhållanden. Men trots att hans främsta uppgift var att rapportera om den svenska pressens roll och utbud förefaller det som om Grassmanns viktigaste bidrag till att stärka Tysklands roll i Sverige initierades i privat miljö och på symboliska plan. Hans nära kontakter med några av tidens främsta svenska kulturpersonligheter – Fredrik Böök, Sven Hedin och Verner von Heidenstam – utgjorde exempelvis en viktig och i många kretsar säkerligen starkt legitimerande plattform för hans egen och hela Tysklands verksamhet.<sup>66</sup>

Legationens filmattaché, Werner Boening, förestod en avdelning som skulle få stort genomslag i Sverige under krigets första hälft. Boenings sektion ansvarade såväl för uthyrning som för visning av tysk film i Sverige och lånade bland annat ut åtskilliga produktioner till den svenska militären. Ibland riktades filmvisningarna mot än mer specifika publikgrupper, som i september 1942 då biljetterna till en visning av bilder från de pågående striderna i Afrika och runt Sevastopol skulle ”reserveras för svenska officerare”.<sup>67</sup> De svenska parterna tog emellertid ibland även själv initiativet. Under

ett samtal mellan en svensk filmman och legationen i maj 1941, avlyssnat och inspelat av den svenska underrättelsetjänsten, lanserade svensken bland annat ett förslag på hur man skulle kunna förbättra den tyska filmoffensiven till svenska militärer. Dialogen ger en god bild av hur krigsårens svenska diskurs om tysk kultur ibland kunde låta när man trodde att samtalet var inofficiellt och privat:

- Jag tänkte, att vi kunde be Ufa att klippa ihop journaler från 1918 till dato, så att de kunde bli som en kavalkad. Så skulle de få se hur Tyskland blivit behandlat, och hur det rest sig.
- Tror du, att det skulle bli bra?
- Jag har talat med flera filmgubbar och vi tror alla, att det skulle bli rusning. Man kunde visa den på alla regementen.<sup>68</sup>

Tyska legationen lånade även ut tysk film till de svenska universitetens filmstudior.<sup>69</sup> I ett brev till Tyskland kommenterade en student i Lund sina upplevelser vid en sådan visning i december 1940, där en av de mest omtalade tyska filmer som förbjudits av Sveriges censur visats för ett slutet sällskap: ”*Der Feldzug in Polen* visades i studenternas filmstudio. Halvt om halvt har ställts i utsikt, att vi skola få se även fälttåget i Flandern. Vad jag mest längtar efter är – fälttåget i England.”<sup>70</sup> Uppsala studenters filmstudio upphörde först med sina visningar av filmer från Tyska legationen i slutet av 1942, det vill säga när kriget började gå sämre för Tredje riket.<sup>71</sup> Men legationen fortsatte låna ut film till svenska föreningar så sent som till februari 1945, då Svenska underbefälsförbundet bad om att få visa tysk film som ”propaganda och upplysning” i sina föreningar. På detta svarade legationen ”att man gärna lånar ut filmer till slutna sällskap av svenskar och inbjudna”.<sup>72</sup>

Att slutna sällskap inom bland annat militären och universiteten kunde se film utan ingripande av statlig censur gillades naturligtvis inte av den politiska eliten, särskilt inte av SIS, som ville ha full kontroll över all information i nationens offentliga rum. Lika lite sågs de slutna visningarna med blida ögon av den svenska filmbranschen, som ansåg sig påverkas negativt av att viss film distribuerades och visades utanför gängse kanaler. *Biografägaren* publicerade till och med en ledare om detta problem i början av 1944, det vill säga när Tysklands krigslycka verkligen hade vänt. Förutom att den pågående visningsverksamheten av tysk film för slutna sällskap beskrevs som ”ett systematiskt kringgående av gällande censurbestämmelser” som därtill ständigt undvek att betala nöjesskatt, tillkännagavs att Biograförbundets styrelse ”beslutat att medlemmarnas biografier icke under några förhållanden må upplåtas till förevisning av filmer utan att desamma godkänts av Statens Biografbyrå.”<sup>73</sup>

Detta slags svenska motåtgärder gillades naturligtvis inte av de propagandistiskt ansvariga nazisterna i Sverige. En av de mest inflytelserika var föreståndaren för Tyska turistbyrån i Stockholm, Bernd von Gossler, som bland annat spårade mer djupgående och ideologiska skäl än dem Bjurman – som ett svar på varför nazisternas journalfilmer klipptes oftare än de allierades – fört fram i sin kritik av *Ufa-journalens* kvantitativa dominans i Sverige hösten 1941. Gossler hade delvis tagit intryck av tyska biografobservatörer som rapporterat att svenskar för första gången börjat applådera spontant vid biovisningar av *Ufa-journalen*. Enligt Gossler hade den nya attityden ”börjat inträda i Sverige till följd av det tysk-ryska kriget”.<sup>74</sup> I detta avseende bör man nog ge Gossler rätt. I valet mellan Ryssland – som två år tidigare anfallit Sveriges broderland Finland, och Tyskland – som blev alltmer segerrikt på kontinenten och som just då dessutom slogs på samma sida som Finland, riktade lilla Sverige hellre sin neutrala lojalitet mot de välkända germanerna än mot den ökände ryssen. Ytterligare belägg på rimligheten i en sådan tolkning är att det var först under det absoluta slutskedet av kriget som reklam för sovjetisk film mer regelbundet började publiceras i *Biografägaren* och *Biografbladet*.

Sveriges negativa inställning till Sovjet och kommunismen bidrog alltså delvis till en expansion av tysk propaganda under 1941 års senare del. Så fort de ansvariga vid Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda i Berlin insett att vinden delvis vänt till deras favör utökade Nazityskland sin kulturella aktivitet i Sverige. Redan i augusti distribuerades exempelvis en affisch till samtliga svenska bioografer som visade *Ufa-journalen*. Den gjorde reklam för bilder från rysk-tyska kriget som, i linje med gängse journalfilmskonvention, kompilerades med propagandistiskt reportage om danska frivilliga vid finska fronten och tyska mästerskapen i allmän idrott. Längst ned på affischen stod: ”VAR SJÄLV MED DÄR VÄRLDSHISTORIA SKAPAS! SE UFA-JOURNALEN VARJE VECKA!”<sup>75</sup> Den tyska satsningen på journalfilm i Sverige gick till och med så långt att man i början av 1942 försökte inkludera bilder av svenska förband och trupper i *Ufa-journalen*, en förfrågan man från svenskt håll dock omdelbart avvärjde.<sup>76</sup> Men bara det faktum att Tyskland förmodade att man skulle kunna inkludera det neutrala Sveriges militär i nazistisk aktualitetsfilm antyder onekligen en markant förändrad inställning till hur offensivt man kunde agera längs den svenska film- och propagandafrenten.

Tyska informationscentralen utgjorde ett annat viktigt nav i nazisternas utökade propagandaverksamhet i Sverige under denna period. Den hade sitt fäste i Stockholm och var organisatoriskt en underavdelning till propagandaorganisationen Deutsche Informationsstelle. I sina nyinredda lokaler

på Kaptensgatan 6 kunde man bland annat stoltsera med bibliotek, läsrum, klubblokal samt ett modernt utrustat musikrum med en skivsamling omfattande cirka 2 000 grammofonplattor. Sistnämnda facilitet var främst tänkt att ”ge en överblick över den tyska musiken, från den enkla folkvisan till de stora tonmästarnas verk”.<sup>77</sup> I ett längre lanseringsreportage från januari 1942 publicerat i Tyska informationscentralens egen svenskspråkiga tidskrift *Tyska Röster* beskrevs uppgiften i Sverige:

Inför den europeiska gemenskap, som redan är en kraftigt verkande realitet, har Tyskland emellertid den ledande stormaktens förpliktelser att bana väg för en mera upplyst och fördomsfri mellanfolklig förståelse. Det är denna mellanfolkliga förståelse den nyinrättade Tyska Informationscentralen i Stockholm vill tjäna. Den har icke tillkommit såsom ett led i den politiska propaganda, som från annat håll lössläppts för att uppjaga de krigiska lidelserna. Den är avsedd att äga bestånd såsom en varaktig kulturinstitution för fredlig europeisk samverkan. Det agitatoriska elementet är också, så som varje besökare skall finna, helt utgallrat. Syftet är rätt och slätt information – upplysning.<sup>78</sup>

Likt mycket annat inom den nazistiska propagandaapparatus svenska verksamhet började *Tyska Röster* ges ut i slutet av 1941, det vill säga samtidigt som centralen i Stockholm invigdes och nazisterna inledde sin övergripande propagandaoffensiv i Sverige. I ett inledande brev till läsarna i januari 1942 understryker *Tyska Röster* informationscentralens roll i landet vid denna tid: ”De intima förbindelser, som alltid och på alla områden existerat mellan Sverige och Tyskland, ha inte slappnat eller upplösts under det nu pågående kriget utan på många områden tvärtom förstärkts och fördjupats.”<sup>79</sup> Denna gratistidning ökade snabbt sin upplaga. När den var som störst i november 1942 uppgick den till 60 000 exemplar, vilket kanske låter mycket men som jämförelse kan nämnas att den brittiska legationens svenskspråkiga tidning *Nyheter från Storbritannien* hade en upplaga på 275 000 exemplar i Sverige i juni 1944.<sup>80</sup>

Tyska informationscentralen i Stockholm förfogade även över ett filmarkiv, och varje måndag och torsdag klockan 19.30 visades ”tyska journal- och kulturfilmer” för slutna sällskap bestående av på förhand godkända individer.<sup>81</sup> Precis som Tyska legationens utbud, visades dessa filmer också på landsbygden, företrädesvis i samband med någon av de svenska vänföreningarnas mötesverksamhet. I detta distributionsarbete fick man ofta viktig logistisk hjälp av Tyska turistbyrån, som sedan länge hade goda förbindelser med flertalet svenska institutioner, inte minst skolorna.<sup>82</sup> Som turistbyråns föreståndare Gossler mycket riktigt hade insett låg Tredje rikets militära framgångar bakom den tyska kulturverksamhetens expansion i Sverige

hösten 1941. Den stärkta relationen länderna emellan realiserades dock inte utan förbehåll och ju framgångsrikare nazisterna blev militärt, desto mer offensivt kritiserade man det neutrala Sveriges agerande, kultursektorn inkluderad. Receptet det tyska propagandaministeriet efterlyste internt för att bättre övervaka den nazistiska filmens öde i Sverige var mer direkt kontroll på plats. Därför öppnades en mängd svenska lokalavdelningar runtom i landet, av vilka Auslandsorganisation der NSDAP Landesgruppe Schweden var den mest prestigefulla. Vidare invigdes särskilda samlingslokaler för den tyska svenskolonin och för svenska tyskvänner, bland annat på Sveavägen i Stockholm, Kungsporsavenyen i Göteborg och Adolf Fredriksgatan i Malmö. Inom dessa och andra nazistiska samlingskontexter visades alltid mycket film, inte sällan tillhandahållen av Tyska legationen eller Tyska informationscentralen.<sup>84</sup> Således var det en synnerligen välspriidd, omfattande och effektiv propagandapparat som Sverige och den svenska filmbranschen förhöll sig till, bevakade och i delar samarbetade med under krigsåren.

### Innebörden av att sprida ljus

Den första officiella undersökningen av Sveriges relation till Nazityskland utmynnade i en statlig offentlig utredning, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, publicerad 1946.<sup>85</sup> Den tidigare föreståndaren för svenska säkerhetstjänstens informationskontor, Georg K:son Kjellberg, ansvarade för rapporten och slår i den bland annat fast att hösten 1941 utgjorde något av ett formativt moment för krigsårens svensk-tyska filmrelationer.<sup>86</sup> Senare källor bekräftar mycket riktigt att 1942 var det sista år som den tyska propagandan fungerade fullt ut i Sverige.<sup>87</sup> Den nazistiska propagandapparatens kraftiga expansion på svensk mark skedde under denna period. Den varade i cirka ett år, det vill säga fram tills årsskiftet 1942/1943 med det tyska nederlaget på östfronten vid Stalingrad. Därefter insåg Nazityskland – och de flesta andra länder – att kriget vänt även på propagandafrenten.<sup>88</sup> Officiellt förhöll sig Sveriges förvisso hela tiden neutralt till allt som skedde runt omkring och i landet, men denna neutralitet påverkades naturligtvis av vilka makter som segrade på slagfälten. Under de mest intensiva åren av kriget var det emellertid svårt att räkna ut åt vilket håll stridslyckan slutgiltigt skulle gå. Det starkaste svenska tecknet på en markant förändrad relation till Tredje riket dröjde därför ända till årsskiftet 1943/1944, då den så kallade kulturbojkotten mot Tyskland genomfördes på bred front. I korthet innebar den ”ett definitivt avståndstagande från den tyska propagandan även i dess mest moderata former”.<sup>89</sup> Efterhand fick bojkotten även officiellt stöd från landets högsta politiska instans i form av utrikesminister Christian Günther.





Efter kriget skulle det visa sig att många av dessa lovord talade sanning. När de allierade segrarmakterna gick igenom den nazistiska filmindustrins tillgångar erkände man utan förbehåll den tyska färgteknikens överlägsenhet. Men trots omfattande reklam- och tekniksatsningar under krigets sista år likt den ovan – och som i en eller annan form fortsatte publiceras i svensk branschpress ända fram till krigets slut – skulle den nya, helt eller delvis färgsatta *Ufa-journalen* ganska snart följa den tyska nationens öde på krigsfronten.



Den intima skildringen av  
propagandaministern och  
hans bemliga privatliv!

# GOEBBELS OCH KVINNORNA

Högaktuell —  
men sätt den nu!

Väcker nu  
största intresse  
landet runt!



Distributör:  
**WIM FILM**  
KUNSGATAN 18  
Tel. 73 35 90 - STOCKHOLM

Man har jättprat — publiknöden kan säkert återgå.  
Sv.F.

En av USA-oljans största konstfilmer. När man tatte upp en pris på 1,000,000 dollar till den scen färgade Hitler död eller levande.

Ni skriker av spänning, skräck, hämnd och blir förtärad när Ni ser — Hitler död eller levande.

Spes av hög klass... fentiga scener avlöser varandra.  
Ochro Dagbl.

# HITLER

— DÖD ELLER LEVANDE

WARD BOND · DOROTHY TREE · BOB WATSON

Press- och publikuccé över hela landet

Dag. Nöj: ... Spänning och rafflande film.

Sv.F.: ... barm med en så fentlig ämnesval som man rykt med.  
Radio Nord.

G. H. F.: ... Ägarstämman väcker med en annan minnelse om sinna revolutionärer... Den publiken som följde här- påtade hade högsta värde.

Sv. D.: ... Presspublikens spegelsatta förhållning till kända affärer som berättelser till källor som väcker en kulturdisciplin och samhällsintresset.

Ad: ... En av Europas största städer, där kulturen och samhället står sig mot världens. Ett tv-äppelt uttalande och verkligt ställa repliker.

G. P.: ... Det filmen av det där gulbarren i denna film, som är spännande till det förtida.

Ny Tid: ... Spännande och beaktad utan några kringlar... en red rafflande förtäring.

G. M. P.: ... Spännande och värdig ställ.

**SVERIGE-FILM** KUNSGATAN 29  
TEL. 20 46 06, 10 51 76

I takt med att de tyska förlusterna växte ökade den svenska kritiken. Kort före krigets slut, då resultatet för de flesta stod klart, gjorde exempelvis *Biografägaren* reklam för den en timme långa filmen *En tum från segern* (1944) på ett sätt som bara ett år tidigare varit helt omöjligt. Annonserna citerade bland annat *Göteborgs-Tidningen* som recenserat den nya filmen: ”Manne Berggren har talat in den svenska texten, sublim i sitt tyskförakt och småtrevlig när han kåserar om en viss f.d. österrikisk tapetserare.”<sup>92</sup> Det var dessutom först efter kriget som filmer som *Hitler – död eller levande* (*Hitler – Dead or Alive*, 1942) och *Goebbels och kvinnorna* (*Enemy of Women*, 1944) fick premiär på svenska biografer. Som annonsbilderna ovan visar, publicerade vissa svenska recenter plötsligt fundamentalt annorlunda omdömen om Tyskland än de gjort tidigare under kriget.

Det finns flertalet andra förklaringar till den tyska filmens öde i Sverige än krigsutgången. En viktig faktor för journalfilmernas succé var att de under krigets första år var mer frekvent distribuerade än sina allierade motsvarigheter, vilket ju censurchefen Bjurman också villigt erkände i efterhand. Biografbyråns censurverksamhet diskuterades dock kritiskt inom den svenska filmbranschen före freden. I *Biografägarens* första oktobernummer 1944 kommenterades exempelvis en schweizisk artikel om svensk film av Elsa Brita Marcussen, dotter till Per Albin Hansson och vid tiden välkänd filmskribent. Bland annat beskrev Marcussen hur positivt inställda schweizerna varit till den svenska statliga filmcensuren under kriget. Marcussen avslutar med följande passus om den schweiziska inställningen, som skickligt sätter huvudet på spiken vad gäller den svenska filmbranschens tvehågsna agerande gentemot Tyskland under andra världskriget:

Den i våra ögon kanske förvånande vackra rosenbuketten till dr Bjurman och hans kolleger är likaså en liten tankeställare. Inte så, att vi inte för vår egen del är i vår fulla rätt att konstatera, att modet hos censuren liksom på andra håll vuxit i takt med de allierades vapenframgångar.<sup>93</sup>



## EN GOD JUL och ETT GOTT NYTT ÅR!

ber filmens ljuspridiska Kristina Söderbaum att på Aktiefilmerna Ufafilms vägnar få tillönska alla Sveriges biografägare.

Men innan den negativa synen på Tyskland fick fäste på svensk mark står det utom allt tvivel att det hördes andra ljud i skällan. Många tecken inom och utanför den svenska filmbranschen tydde tvärtom på att Sveriges och Tysklands respektive kulturer skulle komma att fungera i nära symbios med varandra under lång tid.<sup>94</sup> Som avslutande exempel på dessa nära band kan den svenska skådespelerskan Kristina Söderbaum föras fram. Söderbaum var, som tidigare nämnts, gift med den berömda tyske filmregissören Veit Harlan och under krigsåren en av de främsta kvinnliga filmstjärnorna i Nazityskland. I krigets absoluta slutskede, vintern 1944, lanserades hon i rollen som Lucia i den svenska branschpressen och på insidan av omslaget till *Biografägarens* decembernummer detta år beskrivs hon bland annat som en "ljuspridiska".<sup>95</sup>

Det ljus Söderbaum spred till den sista krigsvinterns svenska filmbransch hade i ideologiskt hänseende en avsevärt mindre lysande aura än hennes tidigare imposanta funktion som en

av den nazistiska filmindustrins galjonsfigurer. Denna gång apostroferade den nazistiska propagandaapparaten hennes svenska ursprung. Genom att porträtteras som en av den svenska nationens främsta vintersymboler, en blond, vitskrudad och ljusbärande Lucia, vädjade den fagra Söderbaum – och med henne det besegrade Tyskland – till neutrala Sveriges germanska rötter och nordiska mytologi. Tysk *Blut und Boden* som den ariskt konoterande nordiska skönheten Söderbaum tidigare porträtterat i klassisk nazistisk *Heimat*-miljö ersattes nu av den oskyldiga svenska flickan Kristina som ”på Aktiebolaget Ufafilms vägnar” tillönskade sina landsmän ”En God Jul och Ett Gott Nytt År”.

En av de mer iögonenfallande hyllningarna till Ufa i svensk filmbranschpress under krigsåren iscensattes av *Biografägaren* våren 1943 då det tyska bolaget fyllde 25 år. Tidskriftens omslag pryds av Ufas välkända logotyp, som visas upp framför en tecknad lagerkvist. Nere till vänster står den allt annat än neutrala rubriken: ”25 år i tåten”, varunder det görs reklam för den första tyska storfilmerna i färg, *Den gyllene staden* (*Die Goldene Stadt*) med nyss nämnda Söderbaum i huvudrollen.<sup>96</sup> Den intrikata strategin bakom denna och övrig nazistisk mediering i Sverige under krigsåren byggde inte enbart på militärt övertag och förtäckta hot, utan karaktäriserades i minst lika hög grad av bildmediernas suggestiva påverkan. Goebbels hade ju dessutom proklamerat denna strategi drygt tio år tidigare, nämligen att ”det visserligen är bra med makt som vilar på vapen, men det är än bättre och mer långsiktigt att vinna och behålla ett folks hjärta”. I arbetet med att förstå varför det svenska folket agerade och reagerade som det gjorde på Tysklands bilder under krigsåren utgör följaktligen filmbranschens press en ytterligare viktig pusselbit som bidrar med ny information i kartläggningen av svensk visuell fostran under andra världskriget.



## Noter

- 1 Monica Brilioth, "De stulo mitt krig", *Filmjournalen*, vol 26, nr 50, 1944, s. 5.
- 2 För mer om *Filmjournalen*, se Eva Blomberg, *Vill ni se en stjärna? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953* (Lund: Nordic Academic Press, 2006).
- 3 Särskilt när man inser att detta skrevs av den värenommerade filmkritikern Monika Brilioth, anställd vid *Stockholms-Tidningen* sedan 1937. En förklaring kan möjligtvis kopplas till hennes fader, Börje Brilioth, som trots att han vid upprepade tillfällen öppet publicerat sin sympati för Nazityskland behöll sin position som chefsredaktör för *Stockholms-Tidningen* fram till 1948. För mer information om Monika Brilioth, se "Låt oss presentera", *Biografägaren*, vol 18, nr 19–20, 1943, s. 17.
- 4 För mer information om relationer mellan Sverige och Tyskland före respektive efter andra världskriget, se Patrick Vonderau, *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939* (Marburg: Schüren, 2007) samt Johan Östling, *Nazismens dilemma. Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyningar* (Stockholm: Atlantis, 2008). När det gäller mediala förbindelser de båda länderna emellan, se även Niclas Sennerteg, *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation* (Lund: Historiska Media, 2006). Om den svenske utrikespolitikens förbindelser med utlandet, se även Henrik Arnstad, *Spelaren Christian Günther. En biografi* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2006) samt Lars Frykholm och Margareta Brundin (red.), *Samråd i krigstid. Utrikesutskottets memorialprotokoll 1940–1945* (Stockholm: Sveriges Riksdag, 2007).
- 5 Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige. Kritik och debatt* (Stockholm: Proprius, 1975), s. 62ff. Under andra världskriget beskrev *Biografbladet* sig dock fortfarande som "filmfackets egen tidning på fri grund", se ledaren "Inför årsslutet 1941", *Biografbladet*, vol 22, nr 12 1941, s. 1.
- 6 Ibid. samt "Sveriges Biografägareförbund 30 år", *Biografägaren*, vol 20, nr 6, 1945, s.1.
- 7 Bland framträdande forskare som skrivit om nazistisk journalfilm återfinns Roel Vande Winkel, Kay Hoffmann och Tore Helseth i *Historical Journal of Film, Radio and Television*, nr 1, 2004. Se exempelvis: Vande Winkel, "Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)", s. 5–34; Hoffmann, "Propagandistic Problems of German Newsreels in World War II", s. 133–142 samt Helseth, "Norwegian Newsreels under German Occupation", s. 120–132. Se dessutom Hoffmann, "Wirklichkeitsberichte als 'Sauerzeug' des neuen Films. Die Deutschen Wochenschau als Kriegspropaganda", i *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 in Internationalen Vergleich*, red. Peter Zimmermann och Kay Hoffmann (Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003) s. 305–318; samt Helseth, *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevy 1941–1945* (Oslo: Acta Humaniora, 2000). Se även Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Stockholms universitet, 1976).
- 8 Vande Winkel, s. 6.
- 9 Citat från Leni Riefenstahls *Viljans triumf* (1935).
- 10 Hoffmann, 2004. Se dessutom Julian Petley, *Capital and Culture. German Cinema 1933–1945*, (London: British Film Institute, 1979), som ger en delvis annan bild av den nazistiska filmindustrin.
- 11 Anteckningen gjordes den 14 juni 1941, Hoffman, 2004.
- 12 Från 1935 fram till krigsslutet producerade, regisserade, skrev, redigerade och censurerade Hippler all slags film, Hoffmann, 2004.

- 13 Aktualitetsfilm har visats världen över sedan filmens födelse, men det var inte för-  
rån under 1910-talet som tidigare enskilda inslag började kompileras till en cirka 15  
minuter lång kortfilm, det vill säga längden på en normal filmrulle (*a reel*). Härav det  
engelska namnet på journalfilm, *newsreel*.
- 14 Willi A. Boelcke, *Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen in Reich-  
spropagandaministerium* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1966), s. 128.  
Under krigets första år fanns dock inflytelserika krafter som ville samordna PK så  
att de kunde presentera ett snarlikt utbud. Denna idé förverkligades dock aldrig. Se  
Boelcke, s. 292.
- 15 Se signaturen Edward, ”Journalfotografen: Ett äventyrligt yrke”, *Biografbladet*, vol 20, nr  
4, 1939, s. 9; osignerad, ”Allt går som vanligt: Tyska filmvärldens motto – tillsvidare”,  
*Biografbladet*, vol 20, nr 10, 1939, s. 8; osignerad, ”Ufafilm”, *Biografbladet*, vol 22, nr 10,  
1941, s. 13; osignerad, ”Världens film”, *Biografägaren*, vol 14, nr 15, 1939, s. 5; osignerad,  
”Från Skilda Horisonter”, *Biografägaren*, vol 14, nr 16, 1939, s. 5; osignerad, ”Världens  
film”, *Biografägaren*, vol 15, nr 11, 1940, s. 5; osignerad, ”Världens film”, *Biografägaren*,  
vol 16, nr 5–6, 1941, s. 5; osignerad, ”Med kamera, mikrofon och ritstift i eldlinjen”,  
*Biografägaren*, vol 16, nr 11, 1941, s. 17; och signaturen F.H., ”Filmen gör krigstjänst”, *Bio-  
grafägaren*, vol 18, nr 4–5, 1943, s. 15. Omfattande reportage och bilder från PK återgavs  
även i den största nazistiska publikationen på svenska, tidningen *Signal*, som utkom  
var fjortonde dag. Se Klaus-Richard Böhme och Bosse Schön, *Signal. Nazitysklands  
propaganda i Sverige 1941–1945* (Stockholm: Bokförlaget DN, 2005).
- 16 Hoffmann, 2003.
- 17 Boelcke, s. 411.
- 18 Ledare, ”Årgång 20”, *Biografägaren*, vol 20, nr 1–2, 1945, s. 1.
- 19 Svensson, s. 71.
- 20 ”Med anledning av en publikdemonstration”, *Biografägaren*, vol 15, nr 14, 1940, s. 1.
- 21 *Biografbladet*, 1941, vol 22, nr 9, s. 26.
- 22 *Biografägaren*, 1939, vol 14, nr 15, s. 11.
- 23 Vande Winkel, 2004, s. 5–34.
- 24 Citat från Svensk Författningssamling 1939:705, hämtat från Svensson, s. 75f.
- 25 Ledare, ”Tiderna förändras och vi med dem.”, *Biografbladet*, vol 20, nr 10, 1939, s. 1.
- 26 Osignerad, ”Mot utlandspropaganda på film”, *Biografbladet*, vol 20, nr 10, 1939, s. 2f.
- 27 Osignerad, ”All utländsk journalfilm blir stum”, *Biografägaren*, vol 15, nr 13, 1940, s. 2.
- 28 Svensson, s. 77. Bjurman var en nyckelfigur inom den svenska filmcensuren med  
erfarenheter från första världskriget som skulle visa sig synnerligen användbara under  
det andra.
- 29 RA, SIS, vol 476, ”P.M Sammanträde med Filmrådet den 7 juni 1940”, s. 1.
- 30 SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945* (Stockholm:  
P.A. Norstedt & Söner, 1946), s. 171ff.
- 31 ”Nordiska motiv i ny tyska film”, *Biografägaren*, vol 16, nr 5–6, 1941, s. 17.
- 32 ”Ufa och Terra öppna egen uthyrning i Sverige”, *Biografbladet*, vol 22, nr 3, 1941, s. 5.
- 33 Osignerad, ”Det politiska filmarbetet i Tyskland”, *Biografbladet*, vol 21, nr 1, 1940, s. 23.
- 34 SOU 1946:86, s. 169f. Ett reportage innehållande fotografier av centralens lokaler  
återfanns i ett tidigare nummer av denna tidskrift. Osignerad, ”Tyska Information-  
scentralen i Stockholm, En kulturinstitution för mellanfolklig förståelse”, *Tyska  
Röster*, vol 2, nr 1, 1942, s. 7f.
- 35 SOU 1946:86, s. 169f.

- 36 Annons, *Biografägaren*, vol 16, nr 12–13, 1941, s. 28.
- 37 SOU 1946:86, s. 172.
- 38 Statens Biografbyrå, censurkort nummer 63763, 22 november 1941.
- 39 Osignerad, "Ufajournalen blir svensk!", *Biografägaren*, nr 18–19, vol 18, 1943, s. 12.
- 40 Ibid.
- 41 "Ufa inviger sina nya Stockholmslokaler", *Biografbladet*, vol 22, nr 11, 1941, s. 23.
- 42 Joseph S. Nye Jr., *Soft Power. The Means to Success in World Politics* (New York: Public Affairs, 2004).
- 43 "Ufa inviger sina nya Stockholmslokaler", *Biografbladet*, vol 22, nr 11, 1941, s. 23.
- 44 Ibid.
- 45 En kuriositet i sammanhanget som möjligtvis påverkade tidskriftens protyska journalistik var att *Biografägaren* vid denna tid hade sitt kontor på Kungsgatan 16–18, det vill säga snett mitt emot Ufas nya lokaler, vilket för övrigt var exakt på samma adress som Tyska turistbyrån.
- 46 "Ufa-journalen blir svensk!", *Biografägaren*, vol 16, nr 18–19, 1941, s. 12.
- 47 SOU 1946:86 s. 169.
- 48 Ibid.
- 49 För en utförlig redogörelse om Sveriges roll i denna kammare under krigsåren, se Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979), s. 28ff.
- 50 Ibid. s. 37ff. Förutom Tyskland och Sverige ingick följande länder i Internationella Filmkammaren 1942: Italien, Spanien, Bulgarien, Rumänien, Kroatien, Böhmen-Mähren, Slovakien, Ungern, Turkiet, Belgien, Holland, Norge, Finland och Danmark. Se Gösta Werner, "Internationella filmkammarens kongress", *Biografägaren*, vol 17, nr 9–10, 1942, s. 19, 28.
- 51 Svensson, s. 86f.
- 52 "Ufa-journalen blir svensk!", *Biografägaren*, vol 16, nr 18–19, 1941, s. 12.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid.
- 55 Signaturen *Geham.*, "Vad är filmpropaganda?", *Biografägaren*, vol 17, nr 1, 1942, s. 11.
- 56 "A.-B. Ufafilm", *Biografägaren*, vol 17, nr 1, 1942, s. 17.
- 57 "Tyska filmen förstatligas", *Biografägaren*, vol 17, nr 5–6, 1942, s. 4, 6.
- 58 "Tyska filmen förstatligas", *Biografbladet*, vol 23, nr 3, 1942, s. 20.
- 59 "Världens film", *Biografägaren*, vol 17, nr 7–8, 1942, s. 6.
- 60 "A.-B. Ufafilm", *Biografägaren*, vol 17, nr 9–10, 1942, s. 32.
- 61 "Ufafilm", *Biografbladet*, vol 23, nr 5–6, 1942, s. 16.
- 62 Albert Schneider, "Berlin-brev", *Biografägaren*, vol 14, nr 1, 1939, s. 14.
- 63 Albert Schneider, "Berlin-brev", *Biografägaren*, vol 14, nr 4, 1939, s. 12.
- 64 Ibid.
- 65 Denna underrubrik är i stort sett identiskt med ett långt senare historiografisk modell för hur man kan studera film utifrån fyra olika men sinsemellan relaterade perspektiv: estetiskt, ekonomiskt, tekniskt och socialt. Se, Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice* (New York: McGraw & Hill, 1985).
- 66 Om Grassmann, se SOU 1946:86; Bo Hugemark (red.) *Vindkantring. 1942 Politisk kursändring* (Stockholm: Svenskt Militärhistoriskt Bibliotek, 2002), s. 153ff samt Åke Thulstrup, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–1945* (Stockholm: Bonniers, 1962).
- 67 SOU 1946:86, s. 30.

- 68 Ibid., s. 31.
- 69 Om Uppsala filmstudios relation till Nazityskland, och då inte minst dess samarbete med Svensk-tyska sällskapet, se Bengt Bengtsson, "Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebat", i *Mediala hierarkier* red. Per Vesterlund (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007), s. 13–47.
- 70 SOU 1946:86.
- 71 Bengtsson, s. 29f.
- 72 SOU 1946:86, s. 32.
- 73 Ledare, "Ocensurerad film", *Biografägaren*, vol 19, nr 2, 1944, s. 1.
- 74 SOU 1946:86, s. 172.
- 75 Ibid.
- 76 Svensson, s. 108.
- 77 Osignerad, "Tyska Informationscentralen i Stockholm: En kulturinstitution för mellanmänsklig förståelse", *Tyska Röster*, vol 2, nr 1, 1942, s. 7f.
- 78 Ibid. Enligt SOU 1946:86, s. 131 skulle denna text även förekommit i *Tyska Röster* i december 1941.
- 79 "Till våra läsare!", *Tyska Röster*, vol 2, specialnummer, januari 1942, s. 2.
- 80 Thomas Roth, "'Schweden erwache!' Tysk propaganda mot Sverige 1942", i Hugelmark (red.), s. 164. Som jämförelse kan även nämnas att den svenskspråkiga nazistiska tidningen *Signal* som mest hade upplaga på runt 50 000 exemplar. Se Böhme och Schön, s. 14.
- 81 "Till våra läsare!", *Tyska Röster*, vol 2, specialnummer, januari 1942, s. 2. samt annons i *Tyska Röster*, vol 3, nr 5, 1943, s. 31.
- 82 SOU 1946:86, s. 132.
- 83 Fritz Hippler, "Die Filmzensur der Neutralen", *Der deutsche Film*, vol 6, nr 4/5, 1941, s. 2–3. När kriget fortfarande var i full gång förhöll sig alltså Nazityskland allt annat än passivt till de svenska lagarna. Bland annat kommenterades och debatterades de svenska restriktionerna på hög diplomatisk nivå av den tyske kulturattachén i Sverige, Hermann Kappner, som i en skrivelse till SIS chef Sven Tunberg i oktober 1940 kommenterade Sveriges censur av *Ufa-journalerna* nummer 470, 472, 474f. Se Svensson, s. 89f.
- 84 SOU 1946:86, s. 10.
- 85 Ibid.
- 86 Ibid., exempelvis s. 26 och s. 30.
- 87 Hugemark (red.), s. 153.
- 88 Ibid., s. 171f.
- 89 SOU 1946:86, s. 11. Bojkotten föranleddes av tyskarnas stängning av Oslo universitet och den därpå följande deportationen av norska lärare och studenter. Mer om den svenska kulturbojkotten, se Birgitta E. Almgren, *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945* (Stockholm: Carlsson, 2005), s. 56ff samt SOU 1946:86, s. 93ff.
- 90 "Filmbyrånytt: Ufafilm", *Biografägaren*, vol 20, nr 1–2, 1945, s. 29.
- 91 Reklamannons, "Nytt!", *Biografägaren*, vol 20, nr 3, 1945, omslagets insida.
- 92 Filmannons, "En tum från segern", *Biografägaren*, vol 20, nr 6, 1945, s. 30.
- 93 Elsa Brita Marcussen, "Schweiziskt beröm åt svensk film", *Biografägaren*, vol 19, nr 13–14, 1944, s. 13f.
- 94 Om "nazismens dilemma" i efterkrigets Sverige, se Östling.
- 95 *Biografägaren*, vol 19, nr 20, 1944.
- 96 *Biografägaren*, vol 18, nr 4–5, 1943.





## 9. Avslutning

Det primära undersökningsobjektet i denna bok har varit krigsårens bilddiskurser i Sverige, det vill säga såväl själva bilderna som verksamheten, praktikerna, ansvariga för dem. I denna avslutning har jag därför valt att frånga en traditionell sammanfattning av innehållet för att istället utvärdera bokens resultat utifrån just diskursbegreppet. I Michel Foucaults berömda beskrivning av vad diskursiv verksamhet kan innebära för och i ett samhälle diskuteras tre centrala koncept på för min egen studie synnerligen relevanta sätt.<sup>1</sup> Koncepten ifråga är disciplin, ritual och lära och de kan med fördel kopplas till bokens analyser. Andra världskrigets svenska bilddiskurser formerades nämligen också enligt en mycket speciell diskursiv ordning som på grund av en statligt övervakad kommunikationsprocess av aldrig tidigare skådad omfattning fick ett stort medborgerligt genomslag. I denna process användes den visuella kulturen inledningsvis som disciplinärt instrument, därefter som offentlig ritual och slutligen som nationell lära. Med andra ord talar vi här om en unik form av statlig styrningsrationalitet, som även om den var unik för Sverige under andra världskriget bär stora likheter med dokumentärfilmens förmedlande funktion under det moderna samhällets framväxt.<sup>2</sup> Det vi talar om i båda fallen är:

a specific practice of representation that has to be located in the cultural strategy of a particular mode of governance: a hybrid of discipline and spectacle, of documentation and publicity; a strategy of management of meaning and identity; a strategy of *social democracy* at a moment of deep structural crisis.<sup>3</sup>

Med denna beskrivning i åtanke kan vi nu övergå till att inledningsvis studera disciplinens natur. I flera avseenden bekräftar bokens undersökningar att den visuella disciplinering av Sveriges befolkning främst verkställdes under krigets inledande år, då maktens bilder lanserade auktoritära, förtroendeingivande och ansvarsfulla budskap. Annorlunda uttryckt: ”Disci-

plinen är en kontrollprincip för diskursproduktionen.”<sup>4</sup> Detta framkom kanske som tydligast i kapitlen om försvarslånen, valkampanjerna och Barnens Dag, men bildernas disciplinerande funktion kan också skönjas vad gäller utställningar, kulturarv, lokala evenemang och uttalanden inom filmbranschen. Denna myndigt sakliga diskursproduktion var i det närmaste självlegitimerande och genomfördes enligt ett i hemliga dokument uttalat syfte att med alla disponibla medel övervaka inhemsk opinion samt stärka patriotism och samförstånd. Många av de statliga styrdokumenterna innehöll tillika ingående instruktioner över hur detta syfte skulle uppnås via visuell förmedling. Parallellt med denna tämligen omärkbara diskursiva disciplinering trängde statens censurinstitutioner även bort eventuella ut- och inländska motbilder som inte passade in i medierna eller det offentliga rummet, företrädesvis genomfördes detta via lagar, förbud och beslag. Eftersom styrningsrationaliteten bakom krigsårens bildutbud analyserats i samtliga sju fallstudier ger denna bok en god bild av hur statens nationella disciplinering av medborgarna genomfördes såväl via bilder som via frånvaron av bilder. Förhoppningsvis står det alltså nu klart vem det var som fostrade respektive fostrades i Sverige 1939–1945.

Så småningom blev den statliga bilddisciplineringen så utbredd att den av publiken välvilligt började bejakas och försvaras som ett viktigt rituellt inslag i tillvaron. Detta resulterade bland annat i att vissa bilder regelbundet iscensattes enligt välkända, och av staten godkända, riktlinjer för offentlig kommunikation. En ritual bestämmer nämligen ”gesterna, beteendena, omständigheterna och alla de tecken som måste beledsaga diskursen”.<sup>5</sup> I och med att maktens sanktionerade bilder togs emot som allmänt accepterade ritualer fick krigsårens visuella fostran i Sverige en mer försåtlig men minst lika inflytelserik skepnad. Förklaringen till de rituella bildernas stora genomslag var att befolkningen efterhand blev övertygad om att man sedan lång tid tillbaka brukat sådana representationer för patriotiska och nationalistiska syften. Kort sagt hade statens visuella diskurser börjat betraktas som en del av nationens kulturarv, vilket i sin tur förklarar varför rituella bilder med forntida kopplingar blev centrala ingredienser i det alltmer moderna folkhemmets mediala historiebruk. Genom att manifesteras sitt nationella, regionala och lokala ursprung enligt ritualens invanda mönster stärktes ”den inre fronten” i Sverige. Bildritualernas diskursiva funktioner synliggörs också i bokens samtliga kapitel, om än på olika sätt och i olika stor utsträckning.

Den sista fasen av diskursens ordning i krigstida Sverige inträdde när medborgarna vant sig vid medieutbudets visuella disciplinering och rituella bruk, och bilddiskurserna därför övergick i ett slags nationell bildlära som

alla förväntades respektera, ta intryck av och tyda – vilket man mycket riktigt också gjorde. I takt med att maktens fostrande bilder började uppfattas som dogm snarare än som disciplin eller ritual ökade genomslaget. Detta kan bland annat förklaras med det uppenbara behovet av nationellt sammanhållande symbolik, men är naturligtvis även kopplat till statens skickliga bildretorik under SIS ledning. När det offentliga bildbruket fungerade som allomfattande dogm lättade dock inte den visuella fostran, snarare växte den i styrka enligt bilddiskursernas närmast osynliga ordning – där deras hedervärda didaktiska ambitioner som legitimerande ambition gjorde dem i allmänhetens ögon oskyldiga, samhällsligt nödvändiga och därför mer behövliga. Vad som händer i krigsårens neutrala svenska utopi är att såväl stat som medborgare gör

en och samma diskursmängd till allmän egendom som de kan definiera som sin ömsesidiga tillhörighet. Utåt sett krävs endast att samma sanningar erkänns och att en mer eller mindre flexibel regel om anpassning till de godkända diskurserna accepteras. [...] En lära förbinder individerna med vissa typer av yttrande och förbjuder därmed andra.<sup>6</sup>

Det allt annat överskuggande målet för de styrande skikten i Sverige under andra världskriget var naturligtvis att hålla Sverige utanför. Man stärkte utsikterna att nå detta mål genom ideliga försök att få alla svenskar att identifiera sig – inte enbart med vad som skildrades i det nationellt täckande bildutbudet utan även med de sammanhang och regler som omgav dessa representationer. Annorlunda uttryckt skulle befolkningen känna igen sig både i yttrandena och i praktikerna som möjliggjorde dem. När så skedde var ordningen återställd – diskursens ordning. Eftersom skälen till, innehållet i och konsekvenserna av pendlandet mellan visuell disciplin, offentlig bildritual och nationell symbollära stått i fokus för mina analyser kan *Visuell fostran* till stora delar beskrivas som en bok om den diskursiva ordningen i, bakom och runtom Sveriges krigstida film- och bildverksamhet. Denna diskursiva ordning ska emellertid inte uteslutande ses som en successiv utveckling i tre separata faser, snarare formar bildernas disciplineringar, ritualer och läror ett invecklat mönster av överlappande visuella uttryck för Sveriges statliga maktutövning.

Av alla bilder som diskuterats är omslagsbilden värd att uppmärksamma något mer ingående, i synnerhet för att den effektivt sammanfattar bokens innehåll och resultat. Fotot publicerades ursprungligen i anslutning till en artikel i *Social-Demokraten* den 16 juni 1940 och skildrar en så kallad försvarslånebarometer i varuhuset NK:s entréhall. Tack vare sina ikoniska, symboliska och indexikala funktioner lockade idébaserade bilder likt denna



igelkott fram patriotiska konnotationer ur den svenska allmänhetens bildbank, vilka stärkte diskursens ordning. Med andra ord syntetiserar igelkottens ikonografi den svenska maktdiskursens kommunikativa praktiker. Genom sitt format, placering och direkta fråga till betraktaren – ”Har du bidragit till detta? – disciplinerades alla som såg den. Genom att återkommande introduceras som någonting välbekant och nationellt definierande blev den även ett populärt inslag i lokala, regionala och nationella ritualer. Och genom sina nationsspecifika konnotationer, siffror och taggar lärde den dessutom ut något viktigt om dåtiden, samtiden och framtiden som majoriteten av de svenska betraktarna manades till att försvara och samlas kring.

De bilder boken undersökt kan följaktligen betraktas som kongeniala prismor genom vilka samtidens värderingar komprimerades, konkretiserades och till viss del avslöjades. Omslagsfotot blottlägger exempelvis fyra viktiga aspekter av krigsårens visuella fostran, samtliga tätt kopplade till dåtidens diskursproduktion i Sverige. I tur och ordning handlar det om att bilder brukades, hur de iscensattes, hur de togs emot samt vem som skapade och godkände dem. Den första och mest generella aspekten gäller alltså den frekventa användningen av bilder i officiell statlig kommunikation. I omslagsbildens specifika fall talar vi både om abstrakta bilder (igelkotten som sinnebild för Sverige) och konkreta bilder (dess taggar som rapporterade om försvarslänets förändrade storlek). Det samfälliga mottagandet av statens massiva bildutbud kan bland annat förklaras med att krigsårens visuella diskursproduktion sällan gick att tyda annorlunda än vad stat och politiker godkände – eventuell motläsning sågs snarare som ett patriotiskt svek och därför som en diskursiv oordning. Hos vem tolkningsföreträdet låg när bilderna skulle koda och avkodas kom endast undantagsvis upp på agendan. Med befolkningens goda minne hade all makt över landets visuella kultur överförs till statens suveräna instanser, med SIS i spetsen för den sofistikerade propaganda- och informationsapparaten. Man kan nästan uttrycka det som att statens förmanande föreskrifter i många fall ersattes av mer vänligt uppmanande förebilder.

Den andra aspekten värd att notera är kopplad till de sätt på vilka staten valde att offentliggöra sina bilddiskurser, i detta fall igelkottens storlek, upphöjda placering och sakliga rapportering. Att den politiska makten vid vissa tillfällen använde ett storskaligt och respektingivande språk och mer nedtonad retorik vid andra har uppenbarats i alla kapitel. Givet all den kunskap om medier och bilder som ackumulerades och tilltog under mellankrigsåren kommer detta inte som någon överraskning, även om de välinformerade skrivelserna kring krigsårens bildbruk som SIS spred internt och därefter externt agerade utifrån hittills varit mer eller mindre outforskade. Dessa bildretoriskt inkännande promemorior bestyrker dock att Sveriges ytterst ansvariga instanser var mycket väl medvetna om att gemene man vid olika tider behövde olika budskap att ty sig till. Följden blev ett varaktigt utbud av noggrant utvalda bilder i gigantiska format och med nationell täckning, vilka ofta – inte sällan i form av ritualer – skickligt kombinerade patriotiska återkopplingar till ett ärorikt förflutet med moderna representationer av ett framtida folkhem i välfärdens tecken. Att detta diakrona bildbruk togs välvilligt emot av den svenska allmänheten verifieras i bokens samtliga fallstudier, precis som att sådana bilder – pekande både framåt och bakåt i tid – utgjorde en av de främsta motivfärerna tack vare sin synkrona relevans.

Den tredje aspekten som omslagsbilden blottlägger gäller de sätt på vilka medborgarna – i detta fall det prydligt klädda paret nedanför skulpturen – förhöll sig till statlig kommunikation i det offentliga rummet. I fotot bör man särskilt notera hur försiktigt och allvarligt dessa två individer verkar blicka upp mot den taggiga nationsymbolen. Övriga olikheter till trots liknar deras närmande till denna profana rapportering om pengar i den svenska kommersialismens högborg hur kristna individer vördnadsfullt förhåller sig till kyrkans kors, altare och predikstol. Att placera igelkotten högst upp på en fem meter hög sockel var med andra ord – lika lite som korsets placering i kyrkan – ett slumpmässigt val utan betydelse för mottagandet. Lite hårdtaget kan omslagsbilden därför sägas representera det sekulära folkhemmets världsliga motsvarighet till sakral symbolism. Likt kyrkans didaktiska men uppmanande ikonografi fostrade även den svenska staten menigheten med hjälp av strategiskt placerade bilder. På grund av krigets annalkande hot såg många svenskar både bokstavligen och bildligen upp till inhemska symboler likt denna profana ikon, inte minst för att man nästan omedelbart såg resultaten av sitt offentliga uppförande – igelkottens patriotiska aura lyste mycket riktigt starkare ju längre kriget gick och ju mer medborgarna gav den sitt pekuniära och moraliska stöd. Här bör det dock poängteras att den svenska befolkningens relation till statens visuella maktmedel alls inte var unik, däremot bekräftar bokens fallstudier att krigsårens

ökade användning av bilder som informations- och propagandaverktyg delvis tog sig andra uttryck och fick andra konsekvenser i neutrala Sverige.

Den fjärde, för mig mest intressanta men troligtvis mest svåråtkomliga aspekten av bokens bilder har att göra med närvaron av en medial aktör – när det gäller omslagsbilden, den individ som var på plats och fotograferade parets möte med skulpturen på just detta vis och vars representation därefter, efter godkännande av SIS, kunde spridas via medierna till en nationell publik.<sup>7</sup> Denna aspekt är särskilt viktig när man vill verifiera att bilddiskursers skenbart passiva och objektiva registrering av händelser alltid döljer medvetet iscensatta praktiker med disciplinära, dogmatiska och rituella incitament och konsekvenser. Med denna bok har jag således även lagt mig vinn om att analysera motiven bakom och följderna av krigsårens statligt inscenerade diskursproduktion.

När det specifikt gäller följderna av krigsårens visuella svenska fostran vill jag till och med gå så långt som att påstå att diskursens ordning i Sverige 1939–1945 även fick konsekvenser för hur svenskar långt efteråt har förhållit sig till maktens budskap och bilder. När kriget väl var slut upphörde självfallet inte den statliga fostringspraktiken från en dag till en annan, snarare effektiviserades den till nya nivåer i takt med att välfärdsstaten växte sig stark och folkhemmet realiserades. SIS närmast obegränsade bildkontroll under andra världskriget formade alltså de svenska medborgarnas faktiska och föreställda idéer om nationell gemenskap i sådan omfattning att statlig visuell fostran kunde fortsätta att implementeras i decennier därefter. Det var först med en ny stark generation – född under och strax efter krigsåren, de så kallade 40-talisterna – som statens visuella fostran av Sveriges befolkning började ifrågasättas och en visuell motreaktion genomdrevs av en kommunikatör med andra syften och värderingar. Att 40-talisterna inte förkastade utan istället tog över den tidigare maktens mediala instrument och skickligt laddade dem med en ny generations symbolspråk ligger också i linje med bokens resultat. Deras aktioner styrker nämligen att de växte upp i ett alltmer medialiserat och visuellt präglat svenskt samhälle där framför allt populärkulturens bilder påverkade befolkningen – vilket var något dessa unga individer under sent 1960-tal och tidigt 1970-tal satte sig upp mot och försökte förändra med motbilder.

Bokens analyser av krigsårens svenska bildbruk har följaktligen även åskådliggjort bilders makt, effekt och empiriska värde i längre historiska och historiografiska perspektiv. Att vissa bilder framhållits i analyserna på bekostnad av andra har således främst med deras fortsatta relevans idag att göra. Jag har helt enkelt funnit dem intressanta att studera tack vare deras dokumenterat centrala funktioner då det begav sig, men även för att

deras dåtida genomslag inverkat på senare tiders svenska mentalitets- och mediehistoria. Dessa omständigheter utgör i sin tur främsta förklaringen till varför just de här återgivna bilderna fortfarande finns tillgängliga för forskning i arkiven medan andra mindre genomslagskraftiga representationer glömts bort eller gömmts och därför inte har undersökts.

Det är exempelvis säkerligen ingen slump att en annars så nitiskt kontrollerande instans som SIS kort efter sin upplösning lyckades ”slarva bort” diariet över inkommande hemliga skrivelser. En intern skrift från senhösten 1945 redogör för vad som inträffade vid denna avveckling:

För kontroll av vissa uppgifter tog Unger under arbetets gång diariet över till styrelsen inkommande hemliga handlingar och placerade detta, såvitt han kan erinra sig, på en stol. I omedelbar närhet av stolen befann sig en papperskorg, till större delen fylld av makulatur. Om vad som i fortsättningen skett med diariet har ingen av de närvarande någon klar uppfattning.<sup>8</sup>

Det är naturligtvis djupt olyckligt att detta viktiga diarium förkom på ett sådant slarvigt vis. Jag tvivlar dock på att dess försvinnande enbart var resultatet av slarv och oordning. Även inom SIS hade disciplin, lära och ritual dominerat de diskursiva processerna, varför det förefaller osannolikt att man så här kort efter krigsslutet plötsligt ändrade sina rutiner och agerade ouppmärksamt. Det är emellertid inte enbart slarvet som är iögonfallande i citatet. Lika stort intresse bör nog riktas mot den av makulatur överfyllda papperskorg som nämns i förbigående. Det går bara att spekulera över dess och övriga papperskorgars intrikata innehåll, men passusen antyder i alla fall att mycket material slängdes när SIS avslutade sin verksamhet och rensade i arkiven. Lite tillspetsat kan SIS selektiva utgallringsprocess därför även betraktas som ett slags profylaktisk visuell fostran, i synnerhet av eftervärldens uttolkare.

Trots svenska instansers gallring av krigsårens visuella kultur – och av besluten som styrde den – har denna bok endast kunnat studera en bråkdel av periodens omfattande bildutbud. Jag hoppas och tror dock att de analyserade bilderna utgör ett representativt urval av dåtidens visuella fostran och att de därför ger läsaren en förhållandevis god uppfattning om statens och medborgarnas bildbruk i Sverige 1939–1945. Frågan som ställdes i bokens inledning kvarstår dock att besvara: Vilken typ av historisk kunskap generar en bok som denna? Förutom specifik information om enstaka bilder och sammanhang i krigsårens Sverige erbjuder den nya och kompletterande uppgifter om en redan väl genomforskad period. Analyserna av bildernas tillkomst, lansering och mottagande har dessutom utmynnat i nya per-

spektiv på hur Sverige och svenskarna agerade under kriget. Sammantaget omfattar resultaten såväl enskilda och generella strukturer i samhället som detaljer och budskap i specifika bilder. Vad man kan få ut av denna studie är därför främst kopplat till enskilda läsares preferenser och intresseområde. Min behållning av detta projekt är nog insikten om hur pragmatiskt krigsårens Sverige förhöll sig till samtidens händelser och bildbruk samt hur öppet och ogenerat man erkände detta intrikata faktum. När *Biografägaren* i ledaren till sitt oktobernummer 1939 diskuterar vad man såg som ett nationellt nyetableringsproblem inom branschen lät det exempelvis så här:

Nu har Sveriges Biografägareförbund och svensk biografnäring fått en hjälp, som vi icke väntat oss, och som kanske i det långa loppet dessutom visar sig vara en tvivelaktig hjälp, *världskrisen*. [...] Tid ha vi vunnit, det gäller blott att rätt kunna utnyttja den. För tillfället är det krisen, som löst vår nyetableringsfråga. Hur fortsättningen skall bli, är en annan och svårare fråga.<sup>9</sup>

Att detta slags nationella pragmatism dominerade såväl individer och institutioner som medier och offentlighet står nu bortom allt tvivel. Bokens analyser av den visuella kulturens framgång under krigsåren indikerar dessutom att det bakom alla kontrollerande, rådgivande och verkställande instanser härskade ett samförstånd över parti-, klass- och generationsgränser som närmast kan liknas vid ett slags nationell servilitet gentemot staten i allmänhet och dess, i mitt fokus här, visuella fostran i synnerhet. Men Sveriges visuella fostran var inte enbart pragmatiskt implementerad av staten, den var även pragmatiskt mottagen av medborgarna. Att denna resultatinkriktade inställning i många fall var mer ekonomiskt och socialt motiverad än ideologiskt och politiskt är också uppenbart. Däremot var denna pragmatism aldrig slumpmässig eller övertänkt, tvärtom agerade och reagerade dess visuella uttryck hela tiden i enlighet med en av staten noggrant iscensatt, ständigt övervakad och offentligen konkretiserad plan om bilddiskursens krigstida ordning i Sverige. Vid krigets mitt bidrog detta disciplinära, rituella och dogmatiska bildbruk till att den svenska utopin började navigera bort från en neutral tyskvänlighet som präglade nationen för att istället närma sig en allierat färgad neutralitet i linje med de sena krigsårens nya färdriktning. Huruvida denna, etiskt mycket tvivelaktiga resa mellan de stridande parterna var värd att genomföra eller ej vill jag inte spekulera i ytterligare. Vad jag däremot är övertygad om är att såvida vi vill förstå denna märkliga period i vårt lands historia bättre måste kartan till dess komplexa visuella territorium ständigt revideras och ritas om. Min förhoppning är att denna bok bidragit med några nya koordinater.



## Noter

- 1 Michel Foucault, *Diskursens ordning* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993), s. 22ff.
- 2 Om begreppet styrningsrationalitet, *governmentality*, se Graham Burchell, Colin Gordon och Peter Miller (red.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).
- 3 John Tagg, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 2009), s. xxxii.
- 4 Foucault, s. 25.
- 5 Ibid., s. 28.
- 6 Ibid., s. 30.
- 7 Artikeln i *Social-Demokraten* anger aldrig namnet på fotografen och i Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, som förvarar originalbilden, finns inte heller några namnuppgifter.
- 8 Lars Gabrielsson, Jan-Gunnar Lindström och Gunnar Unger, RA, SIS, ”P.M.”, bilaga till ”Förteckning över Statens Informationsstyrelses m.fl. arkiv”, byrå 1, nr 641, 27 november 1945.
- 9 ”Krisen och nyetableringskontrollen”, ledare i *Biografägaren*, vol 14, nr 15, 1939, s. 1.



# Referenser i urval

- Almgren, Birgitta E., *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945* (Stockholm: Carlssons, 2005)
- Alzén, Annika och Johan Hedrén (red.), *Kulturarvets natur* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998)
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London och New York: Verso, 1991)
- Anselm, Jonas, (red.), *Modernisering och kulturarv. Essäer och uppsatser* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993)
- Arnstad, Henrik, *Spelaren Christian Günther. En biografi* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2006)
- Aronsson Peter, "Historiekulturer, politik och historievetenskap i Norden", *Historisk Tidskrift*, nr 2, 2002
- , *Historiebruk – att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- Beier, Rosmarie (red.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* (Frankfurt: Campus Verlag, 2000)
- Bengtsson, Bengt, "Regionfilmen och konstruktionen av folkhemmet", i *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson och Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- , "Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt", i *Mediala hierarkier* red. Per Vesterlund (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007)
- Betz, Kate, Jonas Broström och Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget* (Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, 1982)
- Billig, Michael, *Banal Nationalism* (London: Sage, 1995)
- Björklund, C. J., *Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets förlag, 1945)
- Björklund, Tom och Yngve Hedvall, *Hur man gör reklam. En handledning för affärsmannen* (Stockholm: Natur och Kultur, 1931)
- och Clarence Brockman, *Handbok i försäljning och reklam* (Stockholm: Natur och Kultur, 1959 [1938])
- Blidberg, Kersti, *Splittråd gemenskap – kontakter och samarbete inom nordisk socialdemokratisk arbetarrörelse 1931–1945* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984)

- Blomberg, Eva, "Tidens krav hette film. Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900–1940", *Arbetshistoria*, nr 2-3, 2001
- , "Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik", i *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* red. Mats Jönsson och Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- , *Vill ni se en stjärna? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953* (Lund: Nordic Academic Press, 2006)
- Boelcke, Willi A., *Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen in Reichspropagandaministerium* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1966)
- Bohman, Stefan, "Kulturarvsinstitutionerna och det demokratiska arvet", i *SOU 1999:129 Demokratiutredningens forskarvolym IV. Demokratins estetik* (Stockholm: Fritzes, 1999)
- Boswell, David och Jessica Evans (red.), *Representing the Nation – A Reader. Histories, Heritage and Museums* (London och New York: Routledge, 2004 [1999])
- Burchell, Graham, Colin Gordon och Peter Miller (red.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991)
- Böhme, Klaus-Richard och Bosse Schön, *Signal. Nazitysklands propaganda i Sverige 1941–1945* (Stockholm: Bokförlaget DN, 2005)
- Cannadine, David, "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and 'The Invention of Tradition', c. 1820–1977", i *The Invention of Tradition* red. Eric Hobsbawm och Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)
- Carlsson, Erik, *Gustaf V och andra världskriget* (Lund: Historiska Media, 2006)
- Cederberg, Jörgen och Göran Elgemyr red., *Tala till och tala med. Perspektiv på den svenska radion och televisionen* (Stockholm: Legenda, 1984)
- Connerton, Paul, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Dahlberg, Hans, *I Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Bonniers, 2001)
- Dahlquist, Marina, "Global versus Local: The Case of Pathé", *Film History*, vol 17, 2005
- Dayan, Daniel och Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Cambridge MASS och London: Harvard University Press, 1994 [1992])
- Dikovitskaya, Margarita, *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn* (Cambridge MASS: MIT Press, 2005)
- Dörner, Andreas, *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001)
- Eco, Umberto, "Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics", *Daedalus*, nr 4, 1985
- Edquist, Samuel, "Blå som himlen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900", i *I nationens intresse. Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik* red. Lars Pettersson (Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia 21, 1999)
- Ekström, Mats, *Politiken i mediasambället. Om nyhetsintervjuer och fotojournalistik* (Malmö: Liber, 2006)
- Engman, Jonas, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm* (Stockholm: Etnologiska institutionen, 1999)
- Esaiasson, Peter, *Svenska valkampanjer 1866–1988* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1990)
- Evans, Jessica och Stuart Hall, (red.) *Visual Culture. The Reader* (London: Sage Publications Ltd, 1999)
- Flacke, Monika (red.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen* (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004)

- Foucault, Michel, *Diskursens ordning* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion)
- Frihet och försvar. Boken om vår beredskap* (Stockholm: Esselte, 1941)
- Frykholm, Lars och Margareta Brundin (red.), *Samråd i krigstid. Utrikesutskottets memorialprotokoll 1940–1945* (Stockholm: Sveriges Riksdag, 2007).
- Funcke, Nils, *Tryckfriheten under tryck. Ordets makt och statsmakterna* (Stockholm: Carlsons, 1997)
- Förberg, Einar, *Att sälja med film* (Stockholm: Förlags AB Affärssekonomi, 1946)
- Hadenius, Stig, *Gustaf V. En biografi* (Lund: Historiska Media, 2005)
- , ”Regeringen och massmedierna 1840–1990”, i *Journalistik och politik* red. Stig Hadenius (Stockholm: Stockholms Universitet, 1990:5)
- Hedin, Svante, *Kunglig bildskatt 1850–1950* (Höganäs: Bra Böcker, 1991)
- Hedling, Erik och Mats Jönsson (red.) *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008)
- och Mats Jönsson (red.), *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*, vol 76, nr 2, 2010
- , Olof Hedling och Mats Jönsson (red.) *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media* (Stockholm: Kungl. biblioteket, 2010)
- Hedrn, Johan, ”Om natur- och kulturarvets konturlöshet”, i *Kulturarvets natur* (red.) Annika Alzén och Johan Hedrn (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998)
- Helseth, Tore, *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevy 1941–1945* (Oslo: Acta Humaniora, 2000)
- , ”Norwegian Newsreels under German Occupation”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, nr 1, 2004
- Hippler, Fritz, ”Die Filmzensur der Neutralen”, *Der deutsche Film*, vol 6, nr 4/5, 1941
- Hirdman, Yvonne, *Att lägga livet tillrätta. Studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlsons, 1989)
- Hoffmann, Kay, ”Wirklichkeitsberichte als ‘Sauerteig’ des neuen Films. Die Deutschen Wochenschau als Kriegspropaganda”, i *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 in Internationalen Vergleich* red. Peter Zimmermann och Kay Hoffmann (Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2003)
- , ”Propagandistic Problems of German Newsreels in World War II”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, nr 1, 2004
- Horgby, Björn och Dag Lindström ”Begreppet kulturarv – något för historievetenenskapen?”, *Historisk Tidskrift*, nr 2, 2002
- Hugemark, Bo (red.), *Vindkantring. 1942 Politisk kursändring* (Stockholm: Svenskt Militärhistoriskt Bibliotek, 2002)
- Idestam-Almquist, Bengt, *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1959)
- Jenks, Chris (red.), *Visual Culture* (London: Routledge, 1995)
- Johannesson, Lena, *Mörkrum & transparens. Studier i europeisk bildkultur och i bildens historiska evidens* (Stockholm: Carlsson, 2001)
- Johansson, Alf W, *Per Albin och kriget. Samlingsregeringen och utrikespolitiken under andra världskriget* (Stockholm: Tiden, 1988)
- , och Torbjörn Norman, ”Sweden’s Security and World Peace. Social Democracy and Foreign Policy”, i *Creating Social Democracy. A Century of the Social Democratic Labor Party in Sweden* red. Klaus Misgeld, Karl Molin och Klas Åmark (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992)

- Johansson, Gotthard, "Fotografiska affischer", *FOTO. Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, vol 2, nr 9, 1940
- Jülich, Solveig, Patrik Lundell och Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008)
- Jönsson, Mats, *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000* (Lund: KFS, 2004)
- , "Ånej, medborgare! Per Albin Hansson och politikens medialisering", i *Paketerad politik* red. Mats Ekström och Åsa Kroon (Stockholm: Carlssons, 2007)
- , "En gynnsam jordmån för suggestiv påverkan", *Vetenskaps societeten i Lunds Årsbok*, 2009
- och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm och Grängesberg: Svenska Filminstitutet, 2006)
- och Pelle Snickars (red.), *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007)
- och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg: Nordicom, 2009)
- Kjellgren, Hanna, *Staten som informatör eller propagandist? Om statssyners betydelse för svensk informationspolitik* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2002)
- Koivunen, Anu, "Moderns kropp, fädrens land. Nationell film som konstteknologi", i *Dialoger: Feministisk filmteori i praktik* red. Tytti Soila (Stockholm: Aura, 1997)
- Liljedahl, Elisabeth, *Stumfilmen i Sverige. Kritik och debatt* (Stockholm: Proprius, 1975)
- Liljefors, Max och Ulf Zander, "Det neutrala landet Ingenstans, Bilder av andra världskriget och den svenska utopin", *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*, vol 69, nr 2, 2003
- Lindal, Kurt, *Självcensur i stövelns skugga. Den svenska radions roll och hållning under andra världskriget* (Stockholm: Carlssons, 1998)
- Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas, 2001)
- Lindström, Jan Gunnar, "Statlig filminformation under kriget", *Filmboken. Svenska Filmsamfundets årsbok* (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1944)
- Lowenthal, David, "'History' und 'heritage'. Widerstreitende und konvergente Formen der vergangenheitsbetrachtung", i *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* red. Rosmarie Beier (Frankfurt: Campus Verlag, 2000)
- Löfgren, Orvar, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige sven-skt", i *Medier och kulturer* red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlssons, 1999)
- Löfvendahl, Runo, Helmer Gustavson och Bengt A. Lund, *Runstensvittring under de senaste 400 åren* (Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag, 2001)
- MacRury, Iain, *The Advertising Handbook* (London: Routledge, 2009)
- Magnusson, Lars, *Sveriges ekonomiska historia* (Stockholm: Tiden, 1996)
- Marshall, P. David, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture* (London: University of Minnesota Press, 2004)
- Mead, Margaret, *The Study of Visual Culture* (New York: Berghahn Books, 2004)
- Meyer, Thomas, *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001)
- Minnesboxen 1940. Musiken, händelserna, företeelserna, stämningen...* (Stockholm: Sveriges Radio/Screen Air Television AB, 1999)
- Molin, Karl, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939–1945* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1974)
- Mommsen, Wolfgang J, "Max Webers Begriff der Universalgeschichte", i *Max Weber der Historiker* (red.) Jürgen Kocka (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986)

- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)
- Nora, Pierre, *Realms of Memory. The Construction of the French Past* (New York: Columbia University Press, 1998)
- Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925–1950* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998)
- Nothin, Torsten, *Från Branting till Erlander* (Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1955)
- Nye Jr., Joseph S., *Soft Power. The Means to Success in World Politics* (New York: PublicAffairs, 2004)
- Olsson, Jan, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979)
- Oredsson, Sverker, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser* (Lund: Lunds universitetshistoriska sällsks årsbok, 1996)
- Ottelin, Odal, "Folkuppfostringsproblem", *Studiekamraten*, nr 6, 1940
- Overud, Johanna, *I beredskap med Fru Lojal. Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2005)
- Petley, Julian, *Capital and Culture. German Cinema 1933–1945* (London: British Film Institute, 1979)
- Rampley, Matthew (red.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004)
- Robins, Kevin, "Tradition and Translation. National Culture in Its Global Context", i *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums* red. David Boswell och Jessica Evans (London och New York: Routledge, 2004 [1999])
- Sandström, Daniel, *Tvinga verkligheten till innebörd – studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige* (Lund: Lunds universitet, 2002)
- Schwarz, Vanessa R. och Jeannene M. Przyblyski, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (London: Routledge, 2004)
- Sennerteg, Niclas, *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation* (Lund: Historiska Media, 2006)
- Shapiro, Michael J., "The Politics of the 'Family'", i *Cultural Studies and Political Theory* red. Judy Dean (Ithaca & London: Cornell University Press, 2000)
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1971)
- Snickars, Pelle, "'Bildrutor i minnets film' – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial", i *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk* (red.) Pelle Snickars och Cecilia Trenter (Lund: Studentlitteratur, 2004)
- , "Prins Wilhelm och politikens medialisering", *Ord & Bild*, nr 6, 2005
- Somers, Margaret R., "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach", *Theory and Society*, vol 23, nr 5, 1994
- SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1946)
- SOU 1999:129, *Demokratiutredningens forskarvolym IV. Demokratins estetik* (Stockholm: Fritzes, 1999)
- Statens ljud- och bildarkiv 1979–2004. En jubileums-CD* (Stockholm: Statens ljud och bildarkiv, 2004)
- Svensson, Arne, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Sundt Offset, 1976)
- Swahn, Waldemar, *Per Albin Hansson. Springpojken som blev statsminister* (Stockholm: Fritzes, 1942)

- Sweden. *A Wartime Survey* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1942)
- Sørenssen, Bjørn, "Den norske arbeidarfilmen under mellankrigstiden. En glømd framgångshistoria", *Arbetshistoria*, nr 2-3, 2001
- Tagg, John, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 2009)
- Thavenius, Jan, *Klassbildning och folkuppfostran. Om litteraturundervisningens traditioner* (Stockholm:/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, 1991)
- Thompson, John B, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1999)
- Thulstrup, Åke, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–1945* (Stockholm: Bonniers, 1962).
- Torbacke, Jarl, *Dagens Nyheter och demokratis kris 1937–1946. Genom stormar till seger* (Stockholm: DN förlag, 1972)
- Ulander, Pertti, *Det stora filmkriget. Joseph Goebbels' kamp mot Hollywood som inslag i nazismens raspolitik* (Södertälje: Almqvist & Wiksell International, 1999)
- Urry, John, "Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?" i *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* red. Rosmarie Beier (Frankfurt: Campus Verlag, 2000)
- Vande Winkel, Roel, "Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945. The many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, nr 1, 2004
- Vesterlund, Per (red.) *Mediala hierarkier* (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007)
- Vonderau, Patrick, *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939* (Marburg: Schüren, 2007)
- Wahlbäck, Krister, *Finlandsfrågan i svensk politik 1937–1940* (Stockholm: Norstedts, 1964)
- , *Regeringen och kriget. Ur statsrådets dagböcker 1939–1941* (Stockholm Prisma, 1972)
- Walker, John och Sarah Chaplin, *Visual Culture. An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1997)
- Wigforss, Ernst, *Försvarslån och sparsamhet* (Stockholm: Tidens förlag, 1940)
- Williams, Raymond, *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin Books, 1961)
- , *Culture and Society 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin Books, [1958] 1979)
- Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte* (Lund: Nordic Academic Press, 2001)
- Zetterberg, Kent, "Samlingsregeringen och den 9 april 1940. En studie i den politiska förvarningens psykologi", *Urladdning. 1940 Blixtkrigens år* red. Bo Hugemark (Stockholm: Svenskt Militärhistoriskt Bibliotek 2002)
- Åhlander, Lars, *Filmen i Lund. Biograferna–filmerna–publiken* (Lund: Gamla Lund, 2000)
- Åman, Anders, *Sigurd Curman. Riksantikvarie – Ett porträtt* (Stockholm: Atlantis, 2008)
- Åsard, Erik, "'Statsministern'. 1991 års Ingvar Carlsson-film i jämförande perspektiv", i *Makten, medierna och myterna. Socialdemokratiska ledare från Branting till Carlsson* red. Erik Åsard (Stockholm: Carlssons, 1996)
- Östling, Johan, *Nazismens dilemma. Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyningar* (Stockholm: Atlantis, 2008)



# Person- och sakregister

- 58 Karlsson 38f., 70
- AB Svenska Kinematografen 83  
AB Wivefilm 139  
Adolphson, Edvin 95  
Ahrle, Elof 38  
Aktiv Hushållning 75  
aktualitetsfilm 120, 161, 163, 187  
Alfvén, Hugo 47  
allmänheten, den svenska 9, 13, 16, 19f., 31, 41f., 50, 72, 95f., 99, 109, 111, 114f., 117, 119, 122, 124, 126, 130, 133, 135, 156, 161, 163, 201ff.  
Almqvist, Bertil 18  
amatörfilm 24f., 84, 88, 154f., 159f.  
Andersson i Rasjön, Gustaf, kommunikationsminister 32f.  
Andersson, Olof 13, 62, 176, 180ff.  
arbetarrörelsen 36, 46, 50, 53, 72, 107ff., 119, 121, 130  
Arbetarrörelsens bildningsförbund 101, 108  
Armé-, Marin- och Flygfilm 13  
Armémuseum 40ff.
- Bagge, Gösta 9, 16, 18  
banal nationalism 153, 157f., 160  
Barnens Dag 24, 83–105, 138, 200  
Bauman, Schamyl 37, 85  
Belling, Curt 177  
beredskap 38f., 62f., 75, 93, 117f., 137, 147ff.  
Berglund, Bullen 95  
Bergström, Walle 97, 99  
Bernadotte, familjen/kungafamiljen 23, 39f., 43, 50f., 53, 63–66, 69, 73f., 76–79, 94  
Bernadotte, Folke 39, 90  
Bernadotte, Lennart 46, 49f., 68, 85f., 90, 94ff.
- Bertil, prins 94  
berättande/berättelser 18, 38, 44, 47ff., 53, 65, 72, 76, 123, 129f., 136, 138f., 143f., 146, 148, 161  
bildbruk 9f., 16, 23, 25, 35, 201, 203–206  
bildmedier 10f., 15, 21, 37, 68, 77, 102, 193  
bildutbud 10, 21f., 77, 114, 200ff., 205  
biograf/biografer 13–17, 20f., 24ff., 36, 46, 63, 87, 95, 98f., 108, 110, 117, 119, 122f., 126, 130, 137–140, 143f., 147, 161, 163, 165, 169ff., 173–182, 186f., 190f., 206  
*Biografbladet* 15, 20f., 25, 169, 171, 175ff., 179f., 183, 187  
biografpublik/biobesökare 13f., 18, 24, 49f., 63, 78, 86, 97ff., 108, 123, 126, 128, 139, 142ff., 163ff., 173f., 178, 187, 190  
*Biografägaren* 25, 169, 171, 173ff., 176, 178, 180, 182–188, 190–193, 206  
Bjurman, Gunnar 13, 175, 187, 192  
Björklund, C J 16  
Björklund, Tom 20, 130  
Björting, Jussi 65  
*Blyge Anton* (1940) 118  
Boening, Werner 185  
Boheman, Erik 31  
Bondepartiet 116  
Branting, Hjalmar 107  
Brockman, Clarence 130  
Böök, Fredrik 185
- Carl, prins 64  
Carlsson, Sickan 95, 172  
censur 37, 130, 200  
Churchill, Winston 111  
Curman, Sigurd 33f., 37, 52, 14–145, 147ff.

- Dagens Nyheter* 32–35, 37, 39–42, 113, 117  
 Danmark 76, 153, 169  
 diskurs/diskurser 26, 33, 69, 123f., 186, 199–206  
 dokumentärfilm 10, 17, 23, 46, 119, 137, 199  
 Drottningholm 47f., 50f.  
 Dyhlén, Gunnar 13  
 Dymling, Carl Anders 13, 62
- Eldh, Carl 71f.  
*En dag med kungen* (1940) 46–52  
 Engelbrektsson, Engelbrekt 23, 71ff., 135  
 England 76, 186  
 En svensk tiger 18f., 22  
*En tum från segern* (1944) 191  
 Europa Film AB 181
- Familjen Warg* (1941) 78  
 filmbransch 15, 20, 25, 110, 173f., 178, 181, 183f., 186, 189, 192f., 200  
 filmcensur 10, 13, 25, 38, 62, 65, 89, 120, 137, 139f., 149, 173–178, 181, 185f., 192, 200  
 filmindustri 14, 19, 25, 108, 129, 171, 191, 193  
*Filmjournalen* 169  
*Film-Kurier* 184  
 Filmo 72, 107f., 119f., 122, 124f.  
 Filmråd (SIS) 13f., 62, 140, 175, 177, 181  
 Finland 23, 31–38, 40f., 85, 113, 138, 141, 173, 187  
 Finlandskommittén 36  
 Finlandskrisen 23, 31, 33–37, 40, 113  
 Folkberedskapen 62, 75, 147ff.  
*Folkets Dagblad* 31  
 Folkets Hus-rörelsen 108  
*Folkets värn och välfärd* (1940) 62f., 117, 120ff.  
 folkhem/folkhemmet 20, 45f., 51ff., 73ff., 77ff., 93, 100ff., 109, 118, 127, 148, 200, 203f.  
 Folkhushållningsdepartementet 75  
 Folk och Försvar 38ff., 49f.  
 Folkpartiet 117, 119  
 fosterland 15, 19, 38, 53, 69, 119  
 fotograf/fotografi 15, 22, 42, 65, 68, 74, 87f., 124, 155, 171, 190, 204  
 fotojournalistik/bildjournalistik 34, 41, 44, 112  
*Frihetens man* (1940) 72  
 frihet och oberoende 9f., 20, 42, 63f., 66, 70f., 75, 77, 83, 87, 101, 122, 137, 145
- Friskisport 90  
 Frivilligbyrån 35–38, 111  
 Frivilligkåren 36  
 Fürst, Sigge 95  
 föreställd gemenskap 23, 44, 50, 78, 109, 112, 134, 165f.  
*För land och frihet* (1940) 62, 72  
 försvarslån 9, 23, 61–82, 85f., 87, 93, 100f., 138, 200ff.
- gemenskap 18, 35, 38, 50, 109, 166, 179, 188, 204  
 Goebbels, Joseph 170f., 190  
*Goebbels och kvinnorna* (1944) 191  
 von Gossler, Bernd 177, 187  
 Grassmann, Paul 185  
 Grünewald, Isaac 95  
 Gustaf V, kung 23, 32–35, 37, 39–53, 63f., 72, 74, 85f., 96, 118  
 Gustaf Adolf, kronprins 40–43, 49, 64ff., 68f., 74, 83  
 Gustaf Adolf, arvrings 40, 90, 94  
 Günther, Christian, utrikesminister 34, 189  
 Göteborg 83, 86, 99, 176, 189  
*Göteborgs-Tidningen* 191
- Hans livs lopp* (1944) 122–125, 129  
 Hansson, Per Albin, statsminister 31–34, 36f., 39, 41, 44f., 47, 53, 72f., 78, 100, 107, 110–116, 118f., 122–127, 129, 192  
 Harlan, Veit 180, 192  
 Hedin, Sven 185  
 von Heidenstam, Verner 185  
 Herzberg, Georg 184  
 Hildebrand, Karl 62  
 Hippler, Fritz 171, 173, 185  
 historia/historien 10ff., 16, 19, 22ff., 33, 38, 44ff., 48, 51, 64, 66, 69, 72f., 83, 97, 112, 114, 127, 133–136, 138–149, 155, 161ff., 172, 187, 204ff.  
 Historiska museet 38, 49, 141, 148  
 Hitler, Adolf 184, 191  
*Hitler – död eller levande* (1942) 191  
*Hur vår historia räddas* (1945) 24, 137–149  
 Högerpartiet 72  
 Höglund, Zeth 64

- identitet 22, 44, 51, 53, 133–136, 139, 146ff., 156ff.
- ideologi 14, 21, 24, 46, 78, 101, 110, 119, 122, 125, 130, 134, 137, 141, 177, 182, 187, 192, 206
- igelkott 9, 16, 18, 22, 202f.
- ikon/ikonografi 16, 23, 33, 45, 52f., 64, 72f., 118, 130, 161, 201ff.
- information 11–14, 16f., 20, 39, 52, 62, 75f., 115, 117, 119f., 129, 135, 139f., 149, 160, 169, 180, 186, 188, 193, 202, 204ff.
- Internationella Filmkammaren 181
- icensättning 23f., 44, 50f., 63, 69, 78, 87f., 111, 115, 123, 125ff., 129, 135, 157, 184, 193, 200, 202, 204, 206
- Janzon, Bengt 46
- Johansson, Gotthard 68
- journalfilm/filmjournal/veckorevy 24f., 42, 65, 86f., 95–98, 111, 137, 149, 160–164, 169–175, 178, 180, 182, 187, 190, 192
- journalism/journalistik/journalist 10, 33f., 41, 62, 107, 177
- jämvikt 15, 24, 141, 166, 173
- Jönsson, Gabriel 154
- Kinocentralens Filmproduktion 139, 144
- Kjellberg, Georg K:son 189
- Kock, Karin 75
- kommentator/speaker/berättarröst 17, 32, 51, 65, 86, 95, 98, 120ff., 162f., 165, 178, 182
- kommunikation 16f., 19, 23, 32f., 68, 100f., 108f., 125, 129, 153, 155, 157, 166, 199f., 202f.
- konsensus 83, 87, 115f., 122
- kontroll 9–14, 18, 21–25, 36f., 42, 44, 75, 77, 87f., 92, 94, 101, 108, 111, 114, 121, 124, 128ff., 136ff., 140, 147, 154f., 163, 166, 170, 173ff., 175, 181, 186, 189, 200, 204ff.
- Kooperativa förbundet (KF) 108
- kulturarv 16, 24f., 97, 133–136, 140f., 143–149, 155, 162f., 200
- kulturhistoria 10, 23, 109, 135, 146f.
- kulturminne/kulturminnesvård 25, 137, 141, 143f., 147
- Kungliga Dramatiska Teatern 47
- Kungl. Maj:t 109, 174
- Kungliga Vitterhetsakademien 142f.
- Landet du ska värna* (1938) 72
- Landsorganisationen (LO) 108
- Larsson, Axel 107
- Lindberg, Per 38
- Lindström, Jan-Gunnar 13f., 20
- ljudfilm/ljudspår 17, 62, 97f., 108, 110, 120, 123f., 130, 139, 142, 145, 173, 190, 192
- lokalpatriotism 158, 162
- Lundsbergs skola 88f., 94
- Lunds studenters filmstudio 186
- Lyckoslanten* 92, 100
- Magnusson, Charles 83
- maktelit/politisk elit 16, 66, 94, 109, 114, 174, 177, 186
- Malmö 189
- Marcussen, Elsa Brita 192
- marknadsföring 19f., 24, 84, 115, 118, 120, 122, 126, 130, 135, 183
- massmedier 14, 19, 43ff., 49, 67f., 83, 87, 101, 107, 111f., 114, 130, 137, 142
- medborgare 15f., 20, 22, 42, 61f., 64–68, 71, 74, 83, 85, 87, 93, 109ff., 114, 118f., 125, 144, 146, 149, 153, 201
- medborgartåg för Sveriges frihet och oberoende 9, 42f., 46, 63, 83, 87, 101
- Med folket för fosterlandet* (1938) 119
- mediehändelse 87, 111, 137
- mediering 23, 40f., 49, 52, 64, 74, 95, 119, 133, 135, 193
- mediestrategi 14, 108, 118, 138
- medievana 53, 69, 128, 149
- minnesplats 153f., 155, 157, 159, 161, 163, 165f.
- Modéen, Thor 38
- Moder Svea 74, 126f.
- Möller, Gustav, socialminister 36, 123f., 127
- nationalism/nationalistisk 15, 19, 145, 147, 162, 164f., 200
- nationalpatriotism 21, 71, 97, 147
- nationalromantik 52, 144f., 147, 171
- naturen, den svenska 47f., 90, 139, 144f.
- nazism/nazist/nazistisk 25, 31, 89, 127, 163ff., 169–193
- neutralitet 10, 18, 20, 25, 45f., 51ff., 63, 73, 77, 83, 93, 101, 118, 120, 137, 147, 153, 159, 165, 169ff., 174, 177, 179f., 185, 187,

- 189, 193, 201, 204, 206  
 Nordens Frihet 31–34, 36, 40, 141  
 Nordiska museet 33, 133, 141  
 Nordisk Tonefilm 108  
 Norge 76, 169  
 Norling, Sven 87f., 91  
*Nya Dagligt Allehanda* 31  
*Ny Dag* 34  
*Ny Tid* 34
- offentlighet/offentligt rum 10, 14, 23f.,  
 42ff., 51, 64, 68, 79, 84ff., 88f., 93f., 102,  
 113ff., 118, 129, 133, 157, 163f., 166, 181,  
 186, 200, 203, 206
- opinion/opinionsbildning 13ff., 18ff., 31, 33f.,  
 36, 38, 46, 77, 83, 100, 114, 163, 173, 200
- Opitz, Carl 172
- Palm, August 107
- patriotism 19, 46, 70, 86, 93, 97, 144, 162,  
 165, 200
- Per Albin svarar: Välkomna till oss!* (1946)  
 122, 125–129
- Pettersson, Hjärdis 126
- Pettersson, Tage 68
- pilsnerfilm 110
- politainment* 65, 126, 129
- populärkultur 21, 38, 95, 118, 129, 169, 204
- pragmatism 21, 25, 83, 206
- press 10, 14f., 20, 23, 25, 33ff., 41f., 45, 49,  
 64, 71f., 79, 98, 107f., 112, 115, 117, 155,  
 157, 160f., 165f., 172, 175, 177f., 180,  
 182–185, 190–193
- processioner 24, 42, 83, 88, 92, 94f.
- propaganda 12–18, 20–25, 36, 43, 62f., 65,  
 68–72, 75, 77f., 92, 100, 115, 119, 121, 127,  
 129f., 135, 138f., 143f., 147f., 160, 163f.,  
 169–175, 177f., 180–190, 193, 202, 204
- psykologi 19, 68, 71, 129, 159, 178
- publik 14f., 16ff., 24, 38, 49f., 63, 66, 68, 78,  
 88, 95–98, 108–112, 119f., 123, 128ff., 139,  
 142f., 145, 147, 163, 165, 170f., 173f., 178,  
 180–185, 190, 200, 204
- påverkan 13, 19, 37, 69, 119, 137, 140, 147,  
 149, 170, 193
- Qvist, Per Olov 50f.
- radio 31, 36, 47, 66, 70, 75, 79, 109–115,  
 122, 129
- realpolitik 11, 22, 33, 40, 44, 65, 88f., 100,  
 111, 118, 126, 129, 141, 176, 180, 183
- redigering 48, 120f., 165, 182
- reklam/reklamfilm 10, 19f., 22, 24, 37, 62,  
 91, 107, 113, 115, 117, 119, 121, 125f., 130,  
 136, 138, 144f., 149, 174, 178, 183, 187,  
 191, 193
- Reklamråd (SIS) 13, 20, 75
- retorik 10, 17, 24, 32, 63, 65ff., 70, 73f., 85,  
 101, 109f., 112, 114, 121f., 130, 137, 143,  
 145, 147, 162, 174, 183f., 190, 201, 203
- Riefenstahl, Leni 170
- Riksantikvarieämbetet 25, 137, 142, 144, 146
- riksdagen 12, 24, 32f., 45, 47, 52, 62, 71, 107,  
 110, 115ff., 119, 121f., 126f., 144, 184
- Riksgäldskontoret 61f., 78
- Rinman, Sven 34
- ritualer 24, 43f., 64, 66, 87, 94, 97, 157,  
 163–166, 199–206
- Rodhe, Edvard 161–165
- Roosevelt, Franklin D 111
- Röda Korset 90
- röstberättigad/rösträtt 101, 100, 119, 122f., 130
- samförstånd 15, 24, 42f., 45f., 50f., 53, 83, 85,  
 87, 93, 101, 115, 117, 121f., 141, 200, 206
- samlingsregering/regering 12, 14, 20, 23,  
 31–37, 40, 46, 50, 72, 77, 83, 109f., 113,  
 115f., 121f., 126ff., 141, 173, 175, 181
- Sandrew, Anders 181
- Scheutz, Gustav 181
- Schneider, Albert 183f.
- Schweiz 185, 192
- scoutrörelsen 90
- Sibylla, prinsessa 76
- Sigge Nilsson och jag* (1938) 99
- självbild 22, 25, 52, 73, 134f., 137, 146, 149, 155
- Skansen 33, 64ff., 68f., 72, 96f., 133, 141
- Skoglund, Erik 137, 140, 142f., 145f., 149
- Skoglund, Gunnar 140
- Sköld, Per Edvin, försvarsminister 66f., 78,  
 127
- Socialdemokratiska arbetarepartiet (SAP)  
 107f., 122, 125, 130
- soft power* 180

- Somers, Margaret R 136ff.
- Sovjetunionen/Ryssland 31, 34, 36, 108, 173, 187, 190
- spelfilm 10, 37f., 46, 51, 85, 89, 99, 110, 118f., 138, 147, 174
- Statens Biografbyrå 13, 25, 62, 65, 89, 120f., 137f., 173ff., 178, 185f., 192
- Statens Informationsstyrelse (SIS) 12–21, 25, 37f., 62, 68, 72, 75, 89, 109, 120f., 135ff., 138, 140f., 143f., 147, 149, 173, 175, 177, 181f., 186, 201–205
- statligt sanktionerat 10, 12, 21, 37, 130, 136, 141, 147
- statsmakt 9, 13f., 16, 20, 63, 88, 111, 118
- Stockholm 13, 32, 38, 42, 46, 83–86, 94–99, 117, 122, 141f., 144, 148, 165, 173, 175–182, 185, 187ff.
- Storbritannien 108, 188
- styrningsrationalitet 37, 199f.
- suggestion 17, 110, 137, 140, 143, 147, 149, 193
- Sundell, Elis 175f., 178, 180f.
- Svenska Dagbladet* 32, 49, 73, 118
- Svenska Ufafilm AB 23, 175f.
- Svensk Filmindustri (SF) 13, 32, 62, 65, 78, 83, 98, 108, 137, 140, 143, 161, 172, 174, 176, 180ff.
- Sveriges Folkbiografer 108
- Sveriges socialdemokratiska ungdomsförbund (SSU) 108, 115
- Sydsvenska Dagbladet* 32
- symbol/symbolik 9, 16, 18, 22–25, 33, 35, 39, 43–48, 50–53, 63f., 66, 68, 70–74, 78f., 83ff., 91–94, 99f., 109, 113f., 116, 118, 125, 129f., 133–136, 144, 147, 154ff., 158f., 161, 163, 166, 172, 180, 185, 193, 201, 203f.
- Söderbaum, Kristina 180, 192f.
- Söderblom, Åke 172
- Tanner, Väinö 31
- tilltal 16, 24, 41, 67, 116, 119
- Tobis-Cinema-Film GmbH 171, 177f., 181
- Tunberg, Sven 12, 14, 18
- Tyska informationscentralen 187ff.
- Tyska legationen 177, 185f., 188f.
- Tyska Röster* 188
- Tyska turistbyrån 177, 187f.
- Tyskland 25, 127, 153f., 163f., 169–193, 206
- Ufa-journalen* 25, 163, 165, 169, 171–178, 180–183, 185, 187, 190f., 193
- Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) 25, 163, 165, 169–197
- underhållning 16, 21 119, 126, 129, 139, 147
- upplysning 13ff., 17, 20f., 138, 177, 186ff.
- Uppsala studenters filmstudio 186
- Uppsala Nya Tidning* 32, 41
- utopi 22, 39, 51, 73, 201, 206
- utrikesdepartementet 12, 14, 31, 121
- varumärkning 24, 107, 113, 118f., 122, 129f.
- Vasabladet* 33
- Victoria, kronprinsessa 84
- Viljans triumf* (1935) 170
- Vi mötte stormen* (1943) 119
- visuell kultur 9–12, 16, 22, 26, 37, 46, 73, 77, 93, 118, 134, 149, 202, 205f.
- Vi äro de tusenden* (1942) 72
- välfärd/välfärdsstat 15, 20, 37, 73, 91ff., 99–102, 109, 121, 123, 130, 134, 141, 203f.
- värderingar 19, 48, 51, 79, 93, 148, 202, 204
- de Wahl, Anders 65
- Werner, Ilse 172
- Wigforss, Ernst, finansminister 127ff.
- Wilhelm, prins 64, 85, 96
- York, Carl P 13
- Åhlander, Rudolf 154–161
- åskådare 20, 43, 48f., 63, 83, 96, 120, 129, 142f., 166
- Önskekonserten* (1940) 172
- Östergötlands Dagblad* 31
- Östlund, Hilding 85

SEKEL BOKFÖRLAG

www.sekel.se



MATS JÖNSSON är docent i Filmvetenskap vid Lunds universitet.

ANDRA VÄRLDSKRIGET UTGÖR den mest genomforskade perioden i svensk historia. Med några få undantag har emellertid hittillsvarande undersökningar undvikit en av de viktigaste ingångarna till en djupare förståelse för dessa unika år – bilderna. Med Sveriges statligt sanktionerade bildpropaganda i fokus studerar denna bok hur nationens frihet och oberoende konsoliderades visuellt perioden 1939–1945. I någon mening genomför de sju fallstudierna kulturhistorisk medieforskning med bilden i centrum, vars resultat även avslöjar konturerna av en krigstida mentalitetshistoria med långtgående konsekvenser för den svenska allmänhetens förhållande till myndighetsmediering. Olika slags dokumentärfilm dominerar källmaterialet men offentliga evenemang och manifestationer studeras också, precis som spelfilm, radio och press. Genom att studera hur och varför dessa bilder producerades, kontrollerades och distribuerades i Sverige under andra världskriget fastställer boken även vem det var som fostrade respektive fostrades visuellt.

ISBN 978-91-85767-78-6



9 789185 767786

SEKEL BOKFÖRLAG