



LUND UNIVERSITY

Välkommen hem Mr Swanson

svenska emigranter och svenskhet på film

Wallengren, Ann-Kristin

2013

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wallengren, A.-K. (2013). *Välkommen hem Mr Swanson: svenska emigranter och svenskhet på film*. Nordic Academic Press.

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

VÄLKOMMEN HEM MR SWANSON

Välkommen hem Mr Swanson

Svenska emigranter och svenskhet på film

Ann-Kristin Wallengren

Nordic
Academic
Press

NORDIC ACADEMIC PRESS

Denna bok är ett delresultat av forskningsprojektet ”Filmen och den svenska välfärdsstaten” som utförts med stöd av Riksbankens Jubileumsfond. Boken har tryckts med stöd av Riksbankens Jubileumsfond samt Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet.

Nordic Academic Press
Box 1206
221 05 Lund
www.nordicacademicpress.com

© Nordic Academic Press och Ann-Kristin Wallengren 2013
Sättning: Karin Österlund
Omslag: Per Idborg
Omslagsbilder: Foton från Svenska Filminstitutets bildarkiv
Tryck: ScandBook, Falun 2013
ISBN 978-91-87121-99-9

Innehåll

1. Amerikaemigrationen och filmen	7
En inledning	
2. Att förråda nationen	17
Utvandringen till Amerika	
3. Att hylla svenskheten	43
Representationen av svenskamerikanen	
4. Att bevara svenskheten i det nya landet	97
Svensk film i Svensk-Amerika	
5. Att bli amerikansk medborgare	149
Den svenskamerikanska kvinnan i amerikansk film	
6. Slutord	187
Noter	191
Källor och litteratur	215
Register	229

Amerikaemigrationen och filmen

En inledning

”Den kanske största händelsen i modern svensk historia”. Så karakteriserar forskaren Lars Ljungmark den svenska utvandringen till Amerikas förenta stater 1860–1923.¹ Inom den akademiska världen har detta stora och omvälvande skeende genererat en hel del forskning och litteratur, och kunskapen om emigrationens olika konsekvenser är omfattande och växer fortfarande. I det allmänna medvetandet, både bland svenskar i Sverige och bland svenskamerikaner, betraktas sannolikt Vilhelm Mobergs Karl-Oskar och Kristina som de typiska utvandrarerna. Mobergs romansvit och Jan Troells filmatiseringar av den har haft stort inflytande över hur vi uppfattar den svenska emigrationen till Amerika, och som Göran Hägg påpekar har genom Moberg historien om emigrationen blivit en av de centrala svenska myterna eller berättelserna.² Föreställningen att den svenska emigranten var en bonde från Småland som utvandrade tillsammans med sin familj någon gång vid mitten av 1800-talet och bosatte sig i Minnesota för att den delstaten liknade Sverige har genom dessa böcker och filmer fått starkt genomslag, och berättelsen fick ytterligare påspädning av Björn Ulvaeus och Benny Anderssons musikalversion *Kristina från Duvemåla* så sent som i mitten av 1990-talet. Mobergs variant är dock bara en begränsad del av historien om den svenska emigrationen till USA – även om den, som litteraturvetaren Jens Liljestrand skriver, ”kommit att ersätta den historiska fakticiteten”.³

Mellan 1840 och 1930 utvandrade över en miljon personer till Amerika från Sverige. Flertalet av dem stannade i USA men

uppskattningsvis återvände upp mot 20 procent av dem 1875–1925 och ännu fler efter 1930.⁴ Emigrationen till Amerika gick i vågor. Den första större vågen, om man bortser från pionjärerna som kom till Delaware på 1600-talet, utgjordes av de religiösa janssoniterna på 1840-talet. Den följdes av den stora svältutvandringen i slutet av 1860-talet, som är den period Moberg och Troell skildrar.⁵ De allra flesta åkte iväg till USA under massemigrationen åren 1880 till 1914, en utvandring som var så bekymmersam för Sverige att svenska staten initierade en omfattande utredning samt bildade en förening som hade till syfte att motarbeta emigrationen. Under sista emigrationstoppen flydde folk från den svenska depressionen på 1920-talet.

Var den typiske utvandranen en bonde som sökte sig till nya odlingsmarker i Minnesota? Det var ganska många bönder som lämnade Sverige, men mellan 1850 och 1920 var var fjärde emigrant stadsbo.⁶ Emigrerade bönder åkte sällan vidare direkt till sina nya jordbruksmarker i USA utan de allra flesta stannade till ett tag i en stad, oftast Chicago, för att tjäna ihop pengar. Anledningen till att Minnesota och Illinois blev platserna för så många av de immigrerande svenska bondefamiljerna var främst att odlingslinjen i USA under den perioden låg där, men svenskarna bosatte sig även i Texas och senare på västkusten, främst i trakterna kring Seattle och i olika delar av Kalifornien.⁷ Under de senare utvandringsperioderna blev det allt vanligare att immigranter bosatte sig permanent i städerna, och Chicago var 1920 Sveriges andra stad sett till antal svenska invånare. Svenskar höll sig gärna kring Chicago eftersom de kanske hade släktingar eller bekanta som redan bodde där.⁸ Under 1900-talets första decennier arbetade bara 17 procent av emigranterna som bönder, i städerna hade de olika hantverksyrken eller arbetade inom industrin.⁹ Svenskarna utmärkte sig speciellt inom byggsektorn.

Under alla emigrationsvågorna var det många smålänningar som emigrerade, speciellt från dåvarande Jönköpings och Kalmar län. I många fall utvandrade de av religiösa skäl; området präglades starkt av väckelse- och frikyrkorörelsen. Många emigranter kom också från Skåne, Blekinge, Göteborg och Bohus län, Östergötland och vid vissa tidpunkter också Älvsborg och olika delar av Norrland.¹⁰

Den vanligaste emigranten var inte en familj utan en ensamstående man eller kvinna, särskilt under de senare emigrationsperioderna. Ensamma kvinnor i åldern 15–29 år var vid vissa tider till och med de vanligaste emigranterna, och de fick oftast tjänst som hembiträden eller andra anställningar i hushållet.

I den här boken analyserar jag hur emigrationen, emigranten och den återvändande svenskamerikanen har konstruerats och representerats i den svenska filmen, huvudsakligen spelfilmen 1910–1950, med viss uppföljning fram till ungefär 1980. Det var en ambivalent syn som spelades upp i de svenska filmerna. Emigranten kunde konstrueras som en nationell förrädare och som en företrädare för det som sågs som det negativt amerikanska – eller som en modig nybyggare som sökte efter ett annat liv i drömlandet och återvände till Sverige med moderniseringssträvanden och demokratiska ideal. Vilka bilder som presenteras hänger ofta ihop med hur den svenska nationella identiteten värderas.

I USA skapade de svenska immigranterna en kulturell identitet och gemenskap genom att ge ut nyhetstidningar, sätta upp teaterföreställningar, ge ut litteratur på egna förlag etc. Svenskamerikanerna tittade också på film och importerade, både privat och genom distributionsföretag, svenska filmer för visning enbart för de svenskamerikanska grupperna. Jag analyserar i boken vilka filmer de svenska immigranterna valde att distribuera, hur och var dessa filmer visades och hur pressen skrev om filmerna. Med utgångspunkt i dessa analyser diskuterar jag vilka bilder av det gamla landet som reproducerades och som svenskamerikanerna ville minnas och identifiera sig med och som blev en del av en transnationell svenskamerikansk identitet. Jag behandlar föreställningar om svenskhet och bilderna av Amerika och Sverige samt hur man i ljuset av dessa föreställningar i filmerna porträtterade dem som emigrerade till Amerika och hur svenskamerikaner såg på sin svenskhet och konstruerade sin transnationella kulturella identitet med hjälp av filmerna. Slutligen tittar jag närmare på hur den svenskamerikanska kvinnan har porträtterats i den amerikanska filmen, något som inte minst är intressant att jämföra med hur emigrantkvinnan konstruerades i svensk film. I båda filmkulturerna är i detta perspektiv *crossdressing*, nationstillhörighet och idealbilder viktiga att studera.

När det gäller svenska förhållanden finns det nästan ingen forskning om film, medier och amerikaemigrationen.¹¹ Representationen av svenskamerikaner på film nämns endast mycket kort i Birgitta Steenes artikel "The Swedish Image of America" och i H. Arnold Bartons monografi *A Folk Divided. Homeland Swedes and Swedish Americans, 1840–1940*; båda tecknar en förenklad och inte särskilt grundligt undersökt bild.¹² Per Olov Qvist, som har undersökt den svenska 1930-talsfilmen ur en mängd kontextuella aspekter, nämner även svenskamerikanerna och hur motsägelsefullt de konstrueras i 1930-talsfilmerna.¹³ Han ger några exempel på typiska representationer men det är inte någon omfattande studie. Visningarna och bruket av svensk film bland amerikansvenskarna har inte studerats överhuvudtaget.¹⁴

Forskningen om teaterns, litteraturens och pressens betydelse i att konstruera den nya migrantidentiteten eller skapa ett minne av det gamla hemlandet är mer omfattande. Lars Wendelius fokuserar i sin avhandling *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914* hur svenskamerikaner representeras, en forskning som jag kommer att använda ganska mycket.¹⁵ Wendelius har skrivit fler monografier och artiklar där han diskuterar den svenskamerikanska kulturen, främst ur litterär synvinkel men också allmänskulturellt.¹⁶ Den svenskamerikanska teatern, det vill säga scener i den svenskamerikanska forskningringen och svenskamerikanska artister som turnerade i USA, har analyserats ingående av Anne-Charlotte Harvey och Lars Furuland i ett par olika publikationer och den svenskamerikanska tidningspubliceringen har behandlats av flera forskare, till exempel Anna Williams, Lars Furuland och Ulf Jonas Björk.¹⁷ All denna forskning kommer jag att återvända till i boken.

Forskningen om medier bland invandrargrupper är numera mycket omfattande men har sällan historiska ambitioner och handlar ofta om produktionen av film och medier i exil. Och det finns inte överväldigande mycket forskning om hur emigration och emigranter har konstruerats och representerats i nationella filmkulturer. Ett exempel är Stephanie Rains ganska nyutkomna *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000* som behandlar till exempel representationen av irländskamerikanska kvinnor och män i amerikansk film och på vilket sätt representationerna av den irländska familjen i amerikansk

film påverkar minnena av det gamla hemlandet. Rains skriver om populärkultur i allmänhet men tyngdpunkten ligger på visuella representationer.¹⁸ Allra mest finns det om italienska immigranter i den amerikanska filmen, till exempel i Giorgio Bertellinis forskning.¹⁹

Även om det historiska perspektivet inte är särskilt vanligt i migrationsforskning som handlar om film och medier finns det många likheter mellan historien och dagens situation när det gäller hur exilgrupper använder film och medier för att på olika sätt hålla kontakt med sitt gamla hemland. Film- och medieforskaren Hamid Naficys forskning är inflytelserik, och även om den till exempel handlar om hur iranier i USA idag använder iransk television finner man förbluffande likheter med hur svenskamerikanerna använde och beskrev spelfilmer och dokumentära kortfilmer av svenska filmskapare mellan 1920 och cirka 1950.²⁰ Detta synliggör likheterna mellan svenskarnas situation som invandrare i USA och dagens invandrare i Sverige: svenskarna i USA bodde segregerat, inte minst i städerna; de grundade etniska och kulturella föreningar för att stärka sin identitet och för att hålla ihop mot andra invandrargrupper; de grundade egna skolor, universitet, kyrkor och församlingar; och de använde medier av olika slag för att hålla fast vid sitt hemlands kultur.²¹ De parabolantenner som finns på nästan varje balkong i invandratäta områden i Sverige är inte något nytt fenomen – de invandrade svenskarna i USA behöll kontakten med hemlandet och byggde upp sin nya identitet genom samma kulturella praktik.

Den svenska emigrationen till USA var ett nationellt trauma som behandlades kulturellt i bland annat spelfilmer. Filmen, en både folklig, kommersiell och konstnärlig konstform, har en sällsynt förmåga att fånga upp brett spridda föreställningar, uppfattningar och idéer. Claude Lévi-Strauss är en av de forskare som har visat hur berättelser symboliskt försöker lösa eller förhandla om sociala eller politiska motsättningar, till exempel etniska, klassmässiga eller könsmässiga. Dessa motsättningar konstrueras i berättelserna som oundvikliga eller naturliga. Genom analys kan man blottlägga dessa praktiker, och film, som är både ett representationssystem och en narrativ struktur, är mycket tacksamt att analysera ideologiskt.²²

Det är viktigt att framhålla att filmerna inte helt enkelt speglar reella förhållanden eller värderingar, inte heller finns det någon

inneboende eller självklar sanning i verkligheten som filmernas fiktionsvärld ska förhålla sig till. Min teoretiska utgångspunkt är att film uttrycker, representerar och konstruerar nationella och kulturella identiteter samt de idéer, tankar och uppfattningar som finns i ett samhälle under olika historiska skeenden. I överensstämmelse med kulturstudiernas och konstruktionismens teorier är min uppfattning att konst, kultur och samhälle ömsesidigt påverkar varandra – kulturen är inte blott och bart en spegling av samhällliga förhållanden utan kulturella uttryck är i allra högsta grad medskapare till föreställningar och ideologier.²³ Som Jostein Gripsrud skriver: representationer framställer alltid något på ett visst sätt och därför innebär representation alltid också konstruktion.²⁴

Medierna reproducerar och förstärker rådande föreställningar och ideologiska dispositioner, och är därmed medskapare till idéernas och föreställningarnas innehåll, renodling och fortlevnad eller spridning. I enlighet med den engelska *cultural studies*-skolan, vars syn på medier och samhälle Stuart Hall har diskuterat i ett flertal skrifter, är utgångspunkten för mina analyser att kulturella uttryck är representationer av vår kultur och vårt samhälle men att uttrycken samtidigt både beskriver, reproducerar och producerar denna kultur och detta samhälle.²⁵ Detta uttrycker för mig också en ideologikritisk hållning; ideologikritik ska blottlägga representationer som gynnar en dominerande grupp och peka på att den gruppen presenterar dessa representationer som sunt förnuft och vedertagna sanningar.²⁶ Denna praktik är tydlig i den svenska filmproduktionen.

Som en teoretisk grund och ett analytiskt raster för den här bokens olika analyser ligger ett slags ideologiskt konglomerat bestående av begreppen ”nation”, ”nationalism”, ”svenskhetsideologi”, ”identitet” och ”medborgarskap”. Diskurser om det nationella och om nationalism, och om företeelser som anknöt till det, var mycket framträdande i de svenska filmberättelserna om migration och migranter fram till åtminstone 1950-talet. I samma stund som man använder begreppet ”nation” blir det svårt att undvika att nämna Benedict Anderson, begreppet *imagined community* och den mediala diskurs som knöts till denna föreställda gemenskap.²⁷ Anderson och andra sociologer menar att den medierade kommunikationen var av avgörande betydelse för konstruktionen av det nationella medvetandet och den

nationella identiteten.²⁸ Det vill säga: ”the collective consumption of mediated communication serves to create a sense of national community”.²⁹

För Anderson, som skrev om framväxten av de europeiska nationerna, var det tryckta ordet det medium som hade störst betydelse som nationsskapare och för att framkalla en känsla av enhet med medlemmar i en nation som man enbart kunde föreställa sig. Thomas Elsaesser och andra filmforskare har påpekat att det är en farlig förenkling att rakt av överföra Andersons diskussioner till andra medel för masskommunikation och menar att hans teorier lämpar sig bättre för television än för film.³⁰ Andra har betonat filmens identitetsskapande roll, till exempel historikern Eric Hobsbawm i boken *Nationer och nationalism*. Hobsbawm noterar att under 1900-talet fick människor ”nya möjligheter att identifiera sig med sina nationer med hjälp av de moderna, urbaniserade och högteknologiska samhällens uttrycksmedel. Två viktiga sådana måste nämnas. Det första [...] var uppkomsten av de moderna massmedierna: pressen, biografen och radion. Genom dessa kunde populära ideologier både standardiseras, ges en enhetlig form, omdanas och givetvis även utnyttjas i medvetet propagandasyfte av stater eller privata intresen”.³¹ Också medievetaren David Morley, som forskat mycket om medier, minne och identitet, och sociologen Kevin Robins skriver att film och television är centrala förmedlare av nationell identitet: ”Film and television media play a powerful role in the construction of collective memories and identities”.³² För svenskt vidkommande har bland andra etnologen Orvar Löfgren studerat mediernas roll i nationsbygget.³³

Tidigare forskning om nation och film handlade ofta om huruvida filmer kunde vara estetiskt nationsspecifika eller vad som kännetecknade en nationell filmkultur, ofta om hur en sådan skilde sig från den hollywoodska. Efter 1980 har denna forskningsinriktning snarare handlat om på vilka sätt filmer är uttryck för nationella/kulturella diskurser.³⁴ Jag vill visa hur den svenska filmen deltog i den nationella diskursen, i bygget av den nationella identiteten enligt vilken man för att vara en fullvärdig medborgare borde omfatta vissa värderingar och normer som konstruerades som specifikt svenska (vilket inte hindrar att andra nationella filmkulturer ser samma föreställningar

som utmärkande för deras nationella mentalitet). Sverige skulle ses som den främsta nationen, de svenska egenskaperna skulle ses som de mest högtstående och moraliska och strävan efter homogenitet var påtaglig.

Den tidigare forskningen om nationell film var essentialistisk till sin karaktär i betydelsen att den undersökte filmernas berättelser, ikonografi och återkommande tankar i avsikt att kunna säga något om nationens värderingar och uppfattningar. Benedict Anderson, Eric Hobsbawm och andra forskare introducerade istället *cultural studies*-skolans konstruktionistiska hållning.³⁵ I mina analyser utgår jag från konstruktionismens tankegångar, men filmernas idévärld är å andra sidan nästan helt essentialistisk. I filmerna framställs nationen, identitet och egenskaper som biologiska eller essentialistiska medan jag betraktar dessa essenser som konstruktioner.

Ian Jarvie ställer i artikeln "National Cinema: A Theoretical Assessment" frågan varför det var de kulturellt och nationellt stabila länderna, som Frankrike, Tyskland, Italien och de skandinaviska länderna, som kring 1910- och 1920-talen var de första att bygga upp en nationell filmkultur.³⁶ Dessa länder hade redan en tydlig nationell identitet, uppbyggd helt utan filmens hjälp, men trots det användes filmer som en del i nationsbyggandet. Jarvie menar att det berodde på att det hade framträtt nya problem och utmaningar, och för Sveriges del var detta verkligen sant. Under den tid min studie täcker var emigrationen ett stort trauma, större än vi nog vanligtvis föreställer oss. Under 1930- och 1940-talen genomgick det svenska samhället stora förändringar. Urbanisering, en ny regering med omvälvande planer, det begynnande folkhemsbygget, gamla strukturer som bröts upp – allt detta innebar att den svenska nationella identiteten befann sig i en omvandlingsprocess där filmen, som under dessa år nådde en mycket stor publik, blev en betydelsefull faktor.

Nationalism i den här tappningen gestaltas inte i patriotiskt nationsuppvisande, inga kungar eller parader, inga högstämda sånger, inga djupa brösttoner. Det handlar istället om den rutinmässiga eller vardagliga formen av nationalism, det som fångas in av det inflytelserika begreppet "banal nationalism", myntat av socialpsykologen Michael Billig.³⁷ Billig demonstrerar övertygande att denna typ av nationalism i etablerade länder och stater i västvärlden finns

i vardagens olika diskurser, i allt från politikernas tal, över kulturella produkter och sportstjärnor, till hur tidningar är strukturerade. Vi påminns ständigt i vår vardag om vår nationstillhörighet, om vad som anses känneteckna den och hur vi ska förhålla oss till den, och denna ideologiska påverkan sker på ett så vardagligt och välbekant sätt att vi inte lägger märke till den: "In so many little ways, the citizenry are daily reminded of their national place in a world of nations. However, this reminding is so familiar, so continual, that it is not consciously registered as reminding. The metonymic image of banal nationalism is not a flag which is being consciously waved with fervent passion; it is the flag hanging unnoticed on the public building."³⁸

Konstruktionen av den nationella identiteten finns i en mängd olika former och diskurser och filmen är en av de viktigaste kulturella berättelserna om nationen, vilket har varit särskilt tydligt under vissa perioder av 1900-talet. På samma sätt som den amerikanska filmen var betydelsefull för det tidiga 1900-talets amerikaniseringsprocess menar jag att den svenska filmen spelade en avsevärd roll i det svenska nationsbygget och konstruktionen och reproduktionen av en svenskhetens ideologi under 1900-talets första decennier. Under den perioden var berättelserna om emigrationen och svenskamerikanerna viktiga för att skapa en enhet mot det som kunde hota den nationella fasaden.

Att förråda nationen

Utvandringen till Amerika

Synen på emigrationen

Den stora emigrationsvågen efter år 1900, den våg som kallas mass-emigrationen, var den som väckte störst bestörtning i Sverige.¹ Nu var det inte längre missväxt och svält som gjorde att svenskarna lämnade Sverige, inte heller var det religiösa grupper som sökte paradiset på en annan kontinent. Orsakerna var av ett annat slag och de gick ofta hårt åt den nationella självbilden. Förutom att en del unga män försökte undkomma värnplikten var de främsta anledningarna till att man emigrerade folkligt och klassmässigt förankrade: man reagerade på ekonomiska, politiska och sociala orättvisor och ville flytta till ett land där det inte fanns kung, adel eller överhet, där en arbetare genom hårt arbete kunde få en drägligare tillvaro.² Så framstod Amerika i alla fall i den propaganda för emigration som emigrationsagenterna förmedlade. Det var också sant för väldigt många som emigrerade, även om några misslyckades i drömlandet USA. Men kanske viktigare än agenterna för att få folk att verkligen ge sig av för gott var de Amerikabrev som kom från redan utvandrade, med pengar i eller med en svenskamerikansk tidning. Brevet och den svenskamerikanska pressen berättade om hur bra det var i USA (om nu emigranten hade haft framgångar), och många svenskar hade aldrig sett en tidning förrän de fick en svenskamerikansk skickad till sig från släktingar.³ Brevet och tidningarna gav insikter i hur det fungerade i USA och visade att det var möjligt att leva på ett annat sätt än i Sverige. Många av dem som utvandrade under 1900-talet kom att arbeta inom industrin eller som tjänstefolk

i USA, och ägnade sig inte i så stor utsträckning som tidigare åt jordbruksarbete.

Utvandringen efter 1900, med höjdpunkter kring 1910 och 1923, var huvudsakligen en klassmässig historia. Så hade det förstås varit även tidigare – andelen av de utvandrade som kom från överklassen var inte stor – men nu blev det mer påtagligt. Att så många människor, långt över en halv miljon under 1900-talets första decennier, ville lämna Sverige för att de var missnöjda med landets politik och ideologi just vid den tidpunkt då nationsbygget var som mest intensivt och då regering, stat och andra officiella organisationer arbetade hårt för att skapa en nationell identitet och känslor av tillhörighet genom historieskrivande och nationalromantisk konst, litteratur och musik var självklart ett hårt slag mot landets styrande.⁴ Nationalkänslan fick sig en rejäl törn. Historikern Nils Edling, liksom officiella myndigheter under emigrationsperioderna, kallar det ”Ett nationellt trauma”, ”en förskräcklig åderlätning”.⁵ Ansträngningarna att motverka utvandringen lät inte vänta på sig.

På många ställen i forskningslitteraturen kan man läsa om emigrationsutredningen.⁶ Det var den största utredningen under den här tiden och utfördes av ett antal akademiker ledda av statistikern Gustaf Sundbärg. Dess uppgift var att utreda varför folk utvandrade och undersöka hur man på olika sätt skulle kunna minska utvandringen.⁷ Utredningen avsatte en mängd skrifter (eller bilagor, som de kallades), till exempel *Utvandrarnes egna uppgifter. Upplysningar inhämtade genom Emigrationsutredningens agenter äfvensom bref från svenskar i Amerika och Arbetsmetoder i Amerika*.⁸ 1907 bildades Nationalföreningen mot emigrationen, som i praktiken leddes av sekreteraren Adrian Molin, en höggerradikal man som kom att leda verksamheten under lång tid och liera den med egnahemsrörelsen, där Molin blev en av de ledande gestalterna.⁹ I den rörelsen deltog också Gustaf Sundbärg och ett stort antal regerings- och riksdagspolitiker. Politiskt och ideologiskt dominerades Nationalföreningen av högersinnade krafter, men även socialdemokrater fanns representerade. Styrelsen för Nationalföreningen strävade efter att samlar alla politiska schatteringar för att ge intryck av att stor enighet rådde i frågan.¹⁰

Att reaktionerna mot utvandringen var starka vid den här tidpunkten framgår av att emigrationsutredningen tillsattes samma år

som Nationalföreningen föddes, och ungefär samtidigt bildades i Göteborg Riksföreningen för Sveriges bevarande i utlandet.¹¹ Kanske inte helt oväsentligt i sammanhanget är att Svenska sällskapet för rashygien grundades 1909. Man anar en viss desperation hos politikerna och den styrande eliten och i någon mening är det förstäligt. Män och kvinnor i bästa arbetsför ålder föredrog att leva i ett annat land än Sverige och utvandringen ”blev alltså en befolkningsfråga av central betydelse efter sekelskiftet 1900”.¹² Det nya Sverige som skulle byggas, ett nytt industrialiserat land, riskerade att förlora den arbetskraft som behövdes och en del prognoser visade till och med att landet höll på att bli underbefolkat.¹³ Jag tror inte att man ska underskatta den stora ideologiska betydelse utvandringen hade: genom att utvandra kunde man mycket effektivt visa sitt missnöje med Sverige. Kvinnor, och även många män, saknade rösträtt och för de lägre klassernas män och kvinnor, som kunde ha svårt att göra sina röster hörda i offentligheten, blev emigrationen under 1900-talets första decennier ett oerhört kraftfullt ställningstagande mot Sverige och det nationen kunde erbjuda – ett mistroendevotum utan motstycke.¹⁴

Nationalföreningen mot emigrationen hade som mål att förebygga utvandringen och medel var att ”stärka det svenska folkets samhörighet med sitt land”.¹⁵ Den ville i sin propaganda vända sig till den unge mannen på landet likväl som till svenskamerikaner. ”Upplysningarbetet”, som föreningen kallade det, skulle enkelt uttryckt visa Amerikas negativa sidor och Sveriges positiva, och den ville också ”påverka politiska beslut så att samhället utvecklades på ett sätt som hämmade utvandringen”.¹⁶ Slagordet blev ”Hem i Sverige” och föreningen samarbetade med främst egnahemsrörelsen för att skapa nya bostäder och arbeten samt bryta ny jord i en ”inre kolonisation”.¹⁷ ”Hem” var enligt Nils Edling ”ett av sekelskiftets mest laddade ord, känslomättat och med stort symbolvärde”.¹⁸ Under 1800-talet hade begreppen ”hem” och ”familj” ett stort tankemässigt genomslag i Sverige, och kärnfamiljen och hemmet spelade en mycket betydelsefull roll i framväxten av svenskhetens och nationalismens ideologi. Den lantliga röda stugan vid björken blev en seglivad symbol för alla svenska hem. En sådan bild fanns på Nationalföreningens medlemsbevis och en liknande på Föreningen

Egna Hems tidskrift.¹⁹ Andra symboler för det som sågs som kärnan i det svenska i den här ”försvenskningen” var flaggan, Skansen, Nils Holgersson och nationalsången.²⁰

Generellt ansåg man att emigranterna var opatriotiska; det var osolidariskt att lämna landet.²¹ Delvis tillskrev man emigranterna dåliga själsliga egenskaper, ibland under yviga straffpredikningar.²² Biologiska förklaringar låg vid den här tiden alltid nära till hands, men trots att man ansåg att emigranterna led av vissa psykologiska brister ville man hellre ha tillbaka utvandrade svenskamerikaner än ta emot invandrare av andra nationaliteter. Samtidigt med startskottet för antiemigrationspropagandan debatterades invandring i riksdagen och då framgick det tydligt att ”främlingar” inte var önskade i Sverige; särskilt oönskade var ”zigenare, galizier, ryska sågfilare och östeuropeiska judar”.²³ I det svenska nationsbygget var människor från andra länder inte välkomna, oavsett att svenskar togs emot i andra länder.²⁴ Nationalföreningen förmedlade i sin propaganda också en tilltro till de svenskar som emigrerat och menade att de egentligen var de bästa svenskarna: driftiga, energiska och företagsamma.²⁵ En viktig del av arbetet blev därför att övertyga och på olika sätt underlätta för svenskamerikanerna att återvända till Sverige. De essentialistiska grundföreställningarna om nation och folk banade väg för en sådan politik.

Under Nationalföreningens hägn gick ”upplysningsarbetet” framför allt ut på föredragsverksamhet och ”ymnig spridning” av flygblad och småskrifter.²⁶ Broschyrerna var ofta av faktaupplysande slag, men det fanns också mer förföriska med berättelser och teckningar, såsom *När Maja-Lisa kom hem från Amerika* och *Per Janssons Amerika-resa*.²⁷ Föreningens arbete i stort gick ut på att ge en annan bild än de framgångsberättelser som förmedlades i amerikabreven. Berättelsen om Maja-Lisa går ut på att hon mer eller mindre blir lockad till USA, det går inte så bra som hon har tänkt sig men hon åker hem på besök i fina egensydda kläder och prålar och ljuger. Människor skulle ha insett att livet i Sverige var bra om bara emigranterna hade varit sanningsenliga, konkluderar berättelsen. Bland annat Lars Wendelius har diskuterat också det skönlitterära uttrycket av utvandringen ur landet, och i till exempel K. G. Ossiannilssons dikt ”Utvandringen” från 1904 är bilden av åderlätning central.²⁸ En strof lyder så här:

Tusen röda droppar, Sverige,
 liksom vatten,
 o, i morgon som igår,
 tusen, tusen, åter tusen - -!
 Vem skall tända stuguljusen?
 Tomma stugor stå i natten –
 allt ditt liv förrinner, Sverige,
 livet rinner
 ur ditt öppna sår

Även om biologismen och föreställningen om landet som en kropp är framträdande här sägs inget explicit om ”främlingar” eller andra nationaliteter. I Wendelius monografi *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914* framstår inte heller xenofobin som något som kännetecknade litteraturen om Amerika under den här tiden. I det allmänna medvetandet i Sverige, underblåst av och i samspel med nationalismen, invandrardebatten och den alltmer framträdande rasbiologin, var dock nidsbilder av till exempel judar och afrikaner i skämtserier och i en del skönlitteratur vardagsmat.²⁹ Den tidiga svenska filmen var inget undantag.

Filmen och antiemigrationspropagandan

Samtidigt med denna smärre explosion av antiemigrationsföreningar, svenskhetsorgan, egnahemsrörelser och rasbiologiska sammanslutningar inleddes den reguljära produktionen av spelfilm i Sverige, och det verkar ofrånkomligt att denna breda nationalistiska samling hade en viss inverkan på beslutet att bygga upp en nationell filmverksamhet. Från Göteborg kom Charles Magnusson till Kristianstad och medverkade på sommaren 1909 i en utvidgning av Svenska Bios verksamhet, som hittills koncentrerat sig på distribution. Efter två år flyttade verksamheten till Lidingö.

Det kan ligga nära till hands att tolka denna tidiga filmproduktion i ljuset av den nationella omvandlingen och den därmed sammanhängande tankekulturen. Till skillnad från den samtida danska filmproduktionen, som framgångsrikt inriktade sig på dramer av internationell karaktär som ibland hade starka erotiska inslag, ägnade Svenska Bio i Kristianstad sig åt en produktion som tycktes

ägnad åt att stärka nationalkänslan: *Värmlänningarne*, *Fänrik Ståls sägner* (båda Carl Engdahl, 1910), *Bröllopet på Ulfåsa* (två olika inspelningar 1910, den ena av Carl Engdahl och den andra av Gustaf "Muck" Linden), *Regina von Emmeritz och konung Gustaf II Adolf* (Gustaf "Muck" Linden, 1910). Sommaren 1910 producerades också två antiemigrationsfilmer, *Emigranten* i regi av Robert Olsson och *Emigrant* i regi av Gustaf "Muck" Linden. Den senare filmen går ibland också under benämningen *Amuletten* och jag kommer framledes att använda den titeln för att undvika förvirring.³⁰

Ingen av dessa två filmer visades någonsin för publik, och i *Svensk filmografi I* spekulerar Lars Lindström kring varför: han menar att det vad gäller *Emigranten* möjligen kan förklaras med själv censur på grund av det dåliga skådespeleriet. Enligt en av skådespelarna i *Emigranten* skulle den inställda visningen bero på att bilderna blivit dimmiga av det dåliga engelska vädret, något som dock inte är speciellt skönjbart i filmen. Anledningen till att *Amuletten* aldrig visades förblir oklar. Det gjordes bara ett tiotal spelfilmer i Kristianstad, och att två av dem ägnades åt antiemigrationspropaganda är uppseendeväckande. De två filmerna är också särpräglade i Kristianstadproduktionen genom att de inte bygger på mycket välkänd och populär dramatik och litteratur vilket de andra filmerna gjorde.³¹ Det finns dock inget material som indikerar att filmerna skulle ha producerats i samarbete med eller på uppdrag av Nationalföreningen mot emigrationen. Varken på Svenska Filminstitutet eller på Filmmuseet i Kristianstad finns något material om filmerna, och till yttermera visso är protokollen från Nationalföreningen borta fram till 1920-talet.³² Tidskriften *Hem i Sverige*, som började utges när föreningen bildades, publicerade verksamhetsberättelser och annat, men inte heller i dessa finns något om ett samarbete med den gryende filmindustrin på produktionsstadiet eller något om att filmerna skulle utgöra en del av Nationalföreningens föreläsningsturnéer. Förmodligen kom alltså initiativet till produktion från Svenska Bio själva.

Bevisligen finns det i alla fall en försvunnen kortfilm, beställd och troligen också utformad av Nationalföreningen. Anne Bachmann har funnit censurkort och tidningsartiklar som visar att en film med titeln *Egnahemsbyggarnes väg* producerades av Svenska Bio 1915. Filmen visades på världsutställningen i San Francisco samma år och åtföljdes

av modeller av olika typer av egnahemshus. Nationalföreningen hade gjort gemensam sak med egnahemsrörelsen och i denna film, så som Bachmann rekonstruerar den, fick man följa en svenskamerikan som återkom till Sverige, byggde ett eget hem på en vacker tomt med bistånd av egnahemsrörelsen, odlade jorden och skördade tillsammans med sin familj. En stor del av filmen upptogs av de olika stadierna i husbyggandet. Svensk jord, den svenska nationen och vikten av att stanna i landet är idéer som av allt att döma var centrala begrepp i filmen.³³

Initiativet till de två antiemigrationsfilmer som producerades i Kristianstad går alltså inte att på samma sätt härleda till Nationalföreningen mot emigrationen. Eftersom produktionen i Kristianstad alltid byggde på litterära eller dramatiska förlagor kanske man inspirerades av de två noveller med antiemigrationstema som Henning Berger skrivit, ”86 Clark Street” och ”En hälsning”. Berger blev förmodligen den första svenska författaren någonsin som skrev manus för film. Han omvandlade sina två noveller till ett manus till filmen *Amuletten*, ett arbete han dessutom fick bra betalt för.³⁴ De två antiemigrationsfilmerna är dessutom med största sannolikhet det första explicita politiska ställningstagandet i svensk film, vilket måste betraktas som uppseendeväckande tidigt. Att försöka påverka svensk politik med filmens hjälp hade i ett annat tidigt exempel, *Ingeborg Holm* (Victor Sjöström, 1912), haft lyckosam utgång, som Erik Hedling har visat.³⁵ Att Svenska Bio i två produktioner anknöt till aktuell politisk debatt och ett viktigt samhällsligt skeende visar att de så här tidigt trodde på filmens kraft och förmåga, och att film kunde bidra till den samhällsliga ideologiproduktionen. Men till skillnad från *Ingeborg Holm* tog inte dessa två filmer (och inte heller de närmast kommande filmerna med emigrationstema) de mindre bemedlades parti utan anslöt sig till den dominerande och borgerliga ideologin.

Att använda filmer för att propagera för att svenskar inte skulle åka till USA är på ett sätt ironiskt eftersom film och USA redan kopplades samman ganska mycket, inte minst på grund av att många av de ambulerande filmvisarna i Sverige var svenskamerikaner.³⁶ Amerika sågs som ett föregångsland vad gällde det moderna och modernitet och filmen var modernitetens massmedium. I någon mening är det alltså intressant att man valde filmen, med sin lätt amerikanska

anstrykning, för att göra propaganda mot emigration till Amerika. Samtidigt var en del av Nationalföreningens arbete inriktat på att visa att Sverige var lika modernt och framåtsträvande som USA, och eftersom filmskapare fortfarande i någon mening experimenterade med hur film kunde användas kan detta ses som ett tidigt försök att använda film för propaganda och upplysning. Film var ett populärt nöjesmedium, och kanske man genom filmerna skulle kunna nå en publik på ett annat sätt än genom traditionellt upplysningsarbete.

Vid den här tiden användes film i USA redan som ett undervisningsmedium i en slags nationell utbildning, och det är troligt att olika organisationer i Sverige tog intryck av det. Bland andra Lee Grieveson har funnit att man på immigrantbåtarna visade filmer som på något sätt behandlade amerikansk ideologi för att underlätta invandrarnas ackulturation i landet, och detta diskuterades också i den samtida filmpressen: "Thanks to motion pictures, immigrants will have some knowledge of the ideals of the United States even before they set foot on American soil."³⁷ Marina Dahlquist har skrivit om att dessa filmvisningar fortsatte inne i landet, och syftet med detta arbete för att "promote better citizenship" var i grunden att förmedla moral och social ordning: "to turn immigrants, children, and women into patriotic and well-adjusted social subjects in line with the requirements of modern American society".³⁸ Möjligen hade man för den allra första filmproduktionen i Sverige planer på att använda film i ett sådant propagandistiskt syfte.

Emigranten, Amuletten och några andra emigrationsfilmer

Filmen *Emigranten* av Robert Olsson är ett för svensk film tidigt exempel på att dokumentära tagningar sprängdes in i den iscensatta berättelsen, eller snarare en sammanblandning av spelfilm och dokumentärfilm i ett *bricolage* på ett sätt som internationellt var ganska vanligt under det tidiga 1900-talet.³⁹ Filmen handlar om ett bondepar som inspirerade av en tidningsannons bestämmer sig för att emigrera till Amerika. De tar båten från Göteborg till Hull, i det här fallet en verklig båt full med verkliga emigranter. Scenerna i Göteborg spelades in i de så kallade emigrantkvarteren kring

Postgatan. Hull får i filmen figurera som New York eller någon annan amerikansk stad. Där köper de en bit mark som på agentens fotografi ser lovande ut men som i praktiken är lika värdelös som deras svenska markteg var. Snabbt blir allting eländigt och lika raskt som de bestämde sig för att lämna Sverige bestämmer de sig för att återvända. De återförenas med de sina och samlas kring det svenska kaffebordet.⁴⁰

Det viktiga budskapet i filmen är att förhållandena i USA inte är så fördelaktiga som man föreställer sig, att jorden inte är så bördig och att man istället blir lurad av agenterna. Att det går illa i Amerika är innebörden i nästan alla tidiga svenska spelfilmer som handlar om emigration på något sätt. Utöver detta grundläggande innehåll finns i *Emigranten* en rad betydelsebärande motiv som fördjupar, förstärker och vidgar den grundläggande avsikten. Framför allt gäller detta hur det emigrerande paret framställs. Även om en del av den ursprungliga filmen är borta så framstår deras beslut att emigrera som ganska överilat. I två snabba tagningar visas bondens arbete på åkern och hans frustration över dess stenighet och otillgänglighet, och det räcker att de läser tidningsannonsen för att han och makan ska bestämma sig för att åka. Lika oöverlagat fattar de beslutet att åka hem till Sverige igen, och även om filmberättandet vid den här tiden inte utmärktes av några psykologiska djup och mentala överväganden hos rollfigurerna tror jag att filmmakarna avsiktligt framställde besluten som förhastade. Denna tolkning menar jag förstärks av hur paret framställs där de jämfört med de verkliga emigranterna i filmen är yvigt, lite fåfängt klädda. Skillnaden i klädsel är ett filmiskt grepp för att få skådespelarna att framträda tydligt bland övriga människor, men det framstår också som ett medvetet val att framställa amerikaemigranterna som ytliga och lite enfaldiga. I den tidigare nämnda *När Maja-Lisa kom hem från Amerika* skildras den återvändande kvinnan som skrytsamt stående i grälla kläder och här i *Emigranten* blir effekten att paret redan har genomgått en amerikaniseringsmetamorfos. Den överdådiga klädseln vid avresan har också en narrativ funktion: på återfärden är parets kläder betydligt enklare, de har inte längre råd att klä sig så pråligt. Det kan också tolkas som att de åter har blivit svenskar – de bär svenskhetens anspråkslösa klädsel.⁴¹



Utvandrarna på båten till Amerika i *Emigranten* från 1910 (Svenska Film-institutets bildarkiv).

Det är inte bara klädseln som visar att paret egentligen inte lider någon nöd i Sverige, även deras hem ser ganska välmående ut – betydligt mer välmående än det hem man senare får se i USA. Mot bakgrund av hur deras svenska hem presenteras bildmässigt blir deras beslut att utvandra ganska oförståeligt, alltså bristfälligt narrativt motiverat, men de framställs också som offer för en reklamkampanj och som omogna i sin beslutsförmåga. På olika sätt görs emigrantparet till åtlöje, de framställs på ett sätt som motverkar att den tänkta biografpubliken identifierar sig med dem. Samtidigt kan allt detta vara en bidragande orsak till att filmerna inte visades. Visserligen förlöjligades utvandrare även i broschyrerna med Maja-Lisa och andra, men i filmen kan kanske greppet ha framstått som aningen oetiskt just på grund av *bricolage*-metoden. Även om paret i fiktionen skilde sig utseendemässigt från de verkliga emigranterna

så skulle nedvärderingen ha kunnat uppfattas gälla även de verkliga människorna.

Utvandrare framställs också som lättlurade. I *Emigranten* är den amerikanske jordagenten en bluffmakare som säljer en bit värdelös jord. På hans fotografi ser dock marken bra ut, en lätt metafilmisk antydning om att bilder har en bedräglig potential. Att ”främlingar” är opålitliga kom med tiden att bli ett vanligt inslag i den svenska filmens xenofobi, och redan i *Emigranten* dyker ett stereotypt nidorporträtt av en jude upp. Tommy Gustafsson och Rochelle Wright har i sina respektive avhandlingar visat och analyserat judestereotypens stora utbredning i svensk film, liksom Per Olov Qvist gjorde i ett avsnitt i sin stora bok om svensk 1930-talsfilm, men ingen tycks ha noterat att det finns en sådan gestalt redan i *Emigranten*.⁴² Det är Atlantångaragenten i Göteborg som har en skönjbar judemask – en stor krokig påklistrad näsa som på det helbildsavstånd som präglar Kristianstadsfilmerna inte är fullt framträdande – och framför allt utför han den stereotypa pengagnuggningsgest som Rochelle Wright diskuterar.⁴³ Den svenska publiken var inskolad i judekarikatyrer från andra håll än filmen, främst skämtpressen, vilken Lars M Andersson behandlar i sin avhandling, och den tidigaste svenska filmen kunde därför utan problem använda dessa koder.⁴⁴ *Emigranten* ger på detta sätt till viss del judar skulden för att svenskar emigrerar: ockrande och opålitliga judar framställs som en av anledningarna till att lättlurade emigranter verkligen kommer iväg till Amerika och som de som verkligen tjänar på emigrationen. Något liknande tycks inte finnas i de broschyrer utgivna av Nationalföreningen mot emigrationen som etnologen Tom O’Dell diskuterar, däremot kopplar den samtida skämtpressen ofta ihop judar med emigrationen.⁴⁵ Det är dock endast i den socialdemokratiska tidningen *Karbasen* som ”judarna explicit ges skulden för att svenskarna lämnar fosterlandet för Amerika”, och då genom att de ingår i grupper, bland annat de hänsynslösa kapitalisterna, som alla är skyldiga till utvandringen.⁴⁶ Den svenska filmen ansluter sig alltså till de starka antisemitiska strömningar som fanns i det svenska samhället, och det snart ledande filmbolaget Svenska Bio lade i dessa båda filmer grunden till flera decenniers filmiska nidorbilder av den judiska befolkningen i Sverige.

Den andra antiemigrationsfilmen som producerades i Kristianstad, *Emigrant*, även känd som *Amuletten*, regisserad av Gustaf ”Muck” Linden, är mer välgjord och rollfigurerna handlar inte alls så brådstörtat. Men karakteriseringen av Amerika är än mer negativ och karikatyrerna av de människor som inte är svenskar är mycket mer genomförd och uppseendeväckande. Att titta på svensk film blir ofta en ganska omskakande insikt i den svenska mentalitetens främlingsfientlighet och främlingsrädsla, och nidbilder på film finns även i vår egen samtid.⁴⁷ I *Amuletten* har huvudpersonen Åke redan när filmen börjar beslutat att emigrera, och vi får se honom ta avsked av sin mor och syster. I Amerika blir han inlockad på en bar av några amerikaner, där lägger de något medel i hans drink som får honom att somna, varpå de stjäla alla hans ägodelar utom den amulett han fått av sin mor. Han lyckas få en kort anställning på kontor men när han blir avskedad går allting utför och efter att ha försökt pantsätta sin amulett, tigga och sova på bänkar blir han slutligen sjuk och dör på ett sjukhus. Att bli bestulen efter att ha blivit inlockad på en bar var ett scenario som målades upp i en del av de svenska emigrationshandböckerna, vilket diskuteras i kapitel 5.

I både *Emigranten* och *Amuletten* blir personer lurade i Amerika, och om de inte återvänder hem dör de. I *Amuletten* är dock fienderna fler och mer etniskt och kulturellt heterogena än i *Emigranten*. Åke är liten till växten och ser väldigt snäll och beskedlig ut. Andra hyggliga personer i filmen är övriga svenskar, polisen i USA, den svenskamerikan som hjälper honom med tolkning och någon hjälpsam dam. Men i övrigt bebos filmens Amerika av allehanda skurkar och av många etniciteter, och det sistnämnda framställs som något enbart negativt. Nationen USA präglades av mångkulturalism, vilket stod i konflikt mot den svenska ideologi som utgick från tanken om ett monokulturellt samhälle. På den bar som Åke blir inlockad på spelar gästerna kort, röker och dricker alkohol, och de är slarvigt klädda och orakade och har hatten på svaj. Även kvinnorna röker och dricker, de går med kraftigt svängande höfter i en sorts prostitutionsmarkering, och de är aktiva i brottet mot Åke. Den kanske första rollfiguren i *blackface* i svensk film ägnar sig signifikant nog åt att torka disk. *Blackface* var, skriver Tommy Gustafsson, mycket ovanligt i svensk stumfilm, men här är troligen den allra första till-

lämpningen.⁴⁸ Det allra mest obehagliga porträttet är dock en nidbild av en jude, den pantlånare hos vilken Åke försöker pantsätta sin amulett.⁴⁹ Pantlånaren har inte bara ett stereotypt arbete utan hans dräkt och mask är oerhört överdrivna. Etnicitetskonstruktionen i denna antiemigrationsfilm är alltså mycket tydlig och klar: amerikaner är med några få undantag bovar och banditer, svarta har en tjänande position och judar är ockrare. Den svenska nationalismens ideologi är ständigt närvarande. Eftersom det inte är svenskar som bebor landet Amerika utan skurkar, banditer, judar och svarta, far svenskar illa där. Detta budskap återkom i ett antal filmer de kommande åren.

Ytterligare en film med ett renodlat emigrationstema producerades, nämligen *Två svenska emigranterns äfventyr i Amerika* (Eric Malmberg, 1912). Den hade som uppenbart syfte att försöka förhindra emigration.



På en bar i det farliga USA i filmen *Amuletten* från 1910 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

Filmen visades på bio och togs uppenbarligen väl emot av publiken och kritiken, men tyvärr är den försvunnen i sin helhet.⁵⁰ Den handlar om två syskon som på olika vägar och var för sig kommer till USA. Systemen råkar ut för bedragare, och i en scen utkämpar sig en strid mellan henne och en man på toppen av en skyskrapa i en sorts antecipativ *King Kong*-scen. Hon lyckas knuffa mannen över räcket och flyr in i en kyrka, där hon räddas av sin bror som blivit präst. Syskonen inser att de inte vill stanna i Amerika och åker hem igen. Filmen slutar enligt programbladet så här: ”Och när den kära blågula duken går i topp och sakta fladdrar för sommarens milda fläkt, då svänger Sven sin hatt, och hans känslor brusa ut i ett: LEFVE DET KÄRA GAMLA SVERIGE!” Denna hyllning fick tydligen återverkningar direkt i biografsalongerna: enligt *Svensk Filmografi 1* uppgav en annons att biopubliken jublade när emigranterna återvände till Sverige: ”Och det har funnits personer som hvarje afton besökt dessa föreställningar och med hänryckning deltagit i applåderna, då emigranterna återkomma och hissa svenska flaggan öfver sitt kära gamla hem!”⁵¹ En god svensk lämnar det ondskefulla Amerika och återvänder hem – detta är den narrativa kärnan i så gott som alla filmer om emigration eller svensk-amerikaner fram till slutet av 1930-talet.

Mottagandet i pressen var överlag positivt. Kritikern genomskådade det partiska budskapet och ironiserade lite över den ohöljda nationalismen och svartmålandet av USA: Dramats tendens är ”förhäriligandet af den egna lilla torfvan i Sverige på bekostnad av det stora landet i väster, som naturligtvis svärtas ned så mycket som möjligt.”⁵² Äventyren i Amerika är så vidriga att man förstår om karaktärerna blir sentimentala och får hemlängtan, skriver kritikern, och för övrigt vill publiken ha det så. Sammantaget är dock skribenten full av beundran inför filmen, menar att den är bland de bästa som gjorts och att svensk film gärna får behålla denna höga standard. Att handlingen i dramat är god framhåller även *Sydsvenska Dagbladet*, och *Skånska Dagbladet* tycks helt ha tagit till sig filmens budskap: ”Det hela är lika lärorikt som underhållande.”⁵³

I övriga 1910-talsfilmer, liksom i de fåtal filmer från 1920-talet som handlar om emigration, Amerika eller svenskamerikaner, handlar det mindre om själva emigrationen än om vad som händer i Amerika, och ofta ingår utvandringen till Amerika som en del i en traditionell

melodram. I de tre filmer jag har diskuterat hittills fastslås de öden som sedan återkommer i de andra filmerna (sammanlagt drygt tio): det bästa är att åka tillbaka till Sverige igen så snabbt som möjligt. Annars är risken överhängande att man dör eller blir kriminell.

Det finns dock några enstaka undantag. På 1910-talet gjordes den ännu bevarade filmen *Storstadsfaror* (Manne Göthson, 1918), där en yngling åker till Amerika och i slutet av filmen återkommer till Sverige som en rik man. Detta är en av mycket få filmer under 1910-talet som framställer Amerikavistelsen som något positivt, men det är samtidigt betecknande att rollen endast är en biroll. Av de få 1920-talsfilmer som behandlar Amerikamotivet överhuvudtaget är det bara en som har ett lyckligt slut, nämligen *Boman på utställningen* (Karin Swanström, 1923). Frans Lundbergs filmer, som oftast var svensk-danska samproduktioner, skiljer sig från de svenska filmer som här diskuteras.⁵⁴ De utspelar sig sällan i en miljö som är lika starkt präglad av det svenska, och kanske just därför är berättelserna om Amerika inte lika negativa. I två av hans filmer från 1912, *Guldgossen* och *Broder och syster*, har personer ofta lätt kriminella anledningar att fly till eller vistas i USA, men de tjänar pengar och återvänder i rikedom till Sverige.

Men i stort uppvisar de svenska filmerna under 1910-talet en anti-amerikansk attityd. Bilden förändras lite grand under 1920-talet. Emigrationen står inte längre i centrum och det är inte heller givet att förfärliga öden väntar utvandrarerna om han inte snarast återvänder till hemlandet. Liksom i 1910-talsfilmen är det dock ett ofta återkommande motiv att kriminella söker sig till USA för att komma undan något obehagligt i Sverige. Det är en så vanlig narrativ tematik att den förtjänar att diskuteras lite mer ingående.

Den kriminella emigranten

I de hittills diskuterade filmerna tycks emigranterna främst söka ett bättre liv i Amerika. Även om utvandrarerna i de här filmerna inte verkar lida brist på livets nödort utan snarare tar förhastade beslut baserade på ytlig och lockande information, så är de i alla fall, enligt filmernas konstruerade värderingsvärld, hederliga svenskar som gör bäst i att återvända till Sverige och inte stanna i det etniskt

mångskiftande, alltför moderna och farliga landet i väster. Men den allra vanligaste orsaken till att karaktärerna i filmerna under 1910- och 1920-talen lämnar Sverige är att de på något sätt är kriminellt eller moraliskt belastade – det gäller faktiskt merparten av filmerna och dyker även upp i senare decenniernas filmer. Amerika blev kontinenten man smet till och USA som nation fick därmed en slags omoralisk stämpling. De skäl att emigrera som antyddes i de allra tidigaste filmerna – fattigdom, svåra tider, dåliga skördar – utmynnar i den svenska filmens kulturella omskapning av emigrationsproblematiken ganska omgående i att personer som lämnar Sverige är kriminella eller moraliskt underlägsna på ett eller annat sätt. Det finns naturligtvis även andra skäl att utvandra i filmerna, såsom olycklig kärlek, värnpliktsvägran och annat, men någon typ av brottslighet är det mest förekommande.

I den aldrig distribuerade filmen *Opiumhålan* från 1911 (Eric Malmberg) tar en ruinerad man sin slutliga tillflykt till USA, där han drivs till opiumhålorna i New York. Mannen tycks alltså inte vara kriminell men däremot lätt moraliskt belastad (opium blev förbjudet 1912 genom The International Opium Convention. Sverige var inte undertecknare av överenskommelsen, men väl USA).⁵⁵ Frans Lundbergs *Guldgossen* från 1912 handlar om en man, son till en skomakare, som har smak för extravaganser och som pantsätter sin fars bohag och rymmer till Amerika. I USA vänder lyckan för den unge mannen, han hittar en oljekälla och återvänder rik till Sverige, där han ber alla han skadat om förlåtelse. Enligt dåtidens svenska filmschabloner kan han inte stanna i USA eftersom han har haft framgångar.

Något liknande händer i *Broder och system* (Frans Lundberg, 1912). Arbetet i Amerika danar den unge slyngelns karaktär och han återvänder hem. I *Sambällets dom* (Eric Malmberg, 1912) åker en man till USA för att börja ett nytt liv efter att ha ägnat sig åt förskingring, mer eller mindre tvingad därtill av en fru med vidlyftiga krav. När den ångerfulla frun så småningom försöker söka upp honom har han avlidit. Ungefär samma handling återkommer i de övriga filmerna: *Rannsakningsdomaren* (Frans Lundberg, 1912), *Vampyren* (Mauritz Stiller, 1913), *Nattens barn* (Georg af Klercker, 1916), som dock befolkas av rollfigurer med engelskklingande namn. I *Luffar-Petter* (Erik

Petschler, 1922) har luffaren, som betraktas som en inte helt tillförlitlig person, ett förflutet i USA, och i *Hälsingar* (William Larsson, 1923 och återfilmatiserad av Ivar Johansson, 1933) tar en av huvudpersonerna sin tillflykt till Amerika efter att ha gjort en kvinna med barn. I *För hemmet och flickan* (William Larsson, 1925), som filmografin kallar en boxningsfilm, med den förste store boxningsidolen Harry Persson i rollen som Harry Boman, blir en kvinna, Gerd, förälskad i en man, Charlie, ”som nyligen kommit hem från USA där han skördat både guld och ära som boxare” och följer honom över Atlanten.⁵⁶ Väl i Amerika visar det sig dock att han är en lurendrejare som ständigt är otrogen. Harry kommer till Gerds undsättning, han vinner över Charlie i en boxningsmatch och Gerd följer med honom tillbaka till Sverige medan busen Charlie stannar kvar i USA.

Varför är dessa kriminella och moraliska motiv så framträdande i de svenska filmer som handlar om emigration? En anledning är att det faktiskt var en reell anledning att utvandra – eller rättare att man från officiellt håll, främst lokala myndigheter, uppmuntrade kriminellt belastade personer att ge sig iväg till Amerika och ibland till och med bekostade deras resa.⁵⁷ Detta var vanligt i vissa delar av övriga Europa, i England och Italien och framför allt i Schweiz, som utnyttjade utvandringen ”för att bli av med inte bara fattiga, utan också invalider, sjuka, åldringar och brottslingar”.⁵⁸ I realiteten var det naturligtvis inte den vanligaste anledningen till att utvandra, men i de svenska filmerna blev denna orsak den mest framträdande, inte minst för att den var narrativt och dramatiskt tacksam. Även skönlitteraturen tog upp kriminalitet som ett skäl till att emigrera, väsentligt tidigare än filmen.⁵⁹

Man kan också tolka de svenska filmernas behandling av motivet som frukten av ett samarbete med antiemigrationskrafterna, men förmodligen ligger inte orsakerna på denna politiska och ideologiska nivå. I 1910-talslitteraturen var det enligt Lars Wendelius ganska vanligt att litteratur om svenskamerikaner och Amerika framhävde det materiella – ekonomi och sociala orättvisor – men i den svenska filmen om svenskamerikaner blev sådant viktigt först när filmerna började handla om återvändande eller besökande svenskamerikaner, främst under 1930-talet.⁶⁰ Filmer med ett socialt patos och förståelse för varför mindre bemedlade emigrerade till USA lyser med sin

frånvaro. Kanske det är att begära för mycket av den tidiga svenska filmen att den skulle behandla emigrationen på detta sätt, men det fanns filmer som uppvisade social medvetenhet i andra frågor. Men den tidiga svenska filmen tjänade antiemigrationens syften och anslöt sig mer eller mindre medvetet till de dominerande borgerliga och antiemigratoriska tänkesätten.

Som tidigare nämnts är representationen av svenskamerikaner och bilden av USA i den svenska filmen motsägelsefull. Bilden av USA som en sorts slaskhink som ska ta emot personer som man inte ville behålla i Sverige står mot en bild av USA som uppfostrande och disciplinerande. För den brottsligt belastade kan vistelsen i USA innebära att han utvecklas till något bättre, och man kan skicka iväg någon till Amerika för att han ska mogna och disciplineras. USA betraktades i den svenska diskursen som kulturellt och andligen lite efter i utvecklingen, och därför kunde ociviliserade människor skickas dit.⁶¹ Förmodligen var detta sistnämnda också anledningen till att man i filmerna inte så ofta sände iväg överklassen till Amerika utan istället till det land man ansåg kulturellt och andligen framstående, nämligen Frankrike.

I *Patriks äventyr* (Arvid Englund, 1915) betar sig dock överklass-slyngeln Patrik så illa att hans far i raseri skickar honom till Amerika med en massa pengar på fickan. Han får inte återvända på tre år. Eftersom han inte bättrar sig alls återvänder han inkognito utklädd till "negerbetjänt". Efter diverse förvecklingar blir föräldrarna slutligen "rörda av återseendet och förlåter honom".⁶²

I filmen *Boman på utställningen* (Karin Swanström, 1923) har godsägarsonen Johan skickats till Paris för att glömma sin kärlek till Karin, som anses vara underklassig. Hon har fött hans barn utom äktenskapet och efter att barnet har ackorderats ut har Karin beordrats iväg till Amerika. I filmen sitter Johan klädd i rökrock i ett tjugigt rum i Paris och skriver brev vid ett elegant skrivbord, och när han kommer hem till Sverige berättar hans mamma att hon har sänt iväg Karin till USA eftersom hon inte var honom värdig. Johan söker upp Karin i USA, tjänar ihop en hel del pengar, och paret återvänder hem och söker upp sitt barn.

Att det inte så ofta var överklasseemigranter som skildrades i svensk film berodde förstås delvis på att det inte var så mycket överklass

som utvandrade. Det var återkommande i emigrationsdebatten att man avrådde ”herrska sklassen” från att utvandra, och samma tongångar dyker enligt Wendelius upp i tidiga skrivelser om Amerika.⁶³ Eftersom överklasspersoner inte var vana vid hårt kroppsarbete passade de inte i USA, menade man, och utvandrare ur överklassen betraktades som skumraskfigurer. *Patriks äventyr* passar väl in i denna diskurs. Martin Alm skriver också att bildade personer ansågs vantrivas i USA eftersom idealet där var att tjäna pengar – produktion var det enda viktiga – och de hade andra intressen.⁶⁴

En kriminellt eller moraliskt belastad person kunde rymma eller skickas iväg till USA, som därmed blev ett slags asylland, och där få chansen att bättra sig som i *Broder och syster* och *Hälsingar*. I den sistnämnda filmen återvänder mannen som gjort en kvinna med barn till Sverige ”mogen och full av hemlängtan”, och han har arbetat hårt och lagt undan pengar.⁶⁵ Synen på Amerika som en utväg återkommer genom åren i flera filmer. I *Som en tjuv om natten* (Börje Larsson och Ragnar Arvedsson, 1940) har Sture Lagerwalls brottsling smitit från ett fängelsestraff på Långholmen. I *Brödernas kvinna* (Gösta Cederlund, 1943) ser en av bröderna en utväg i USA när han inte kan få den kvinna han älskar, nämligen broderns fru, och i *Folket i Simlångsdalen* (Åke Ohberg, 1948) tänker sig det älskande paret att utvandra till Amerika eftersom deras giftermål av klasskäl inte välsignas av kvinnans far. I filmerna från 1910-talet var det absolut vanligaste skälet till att någon emigrerade att han var en brottsling, och brottslingarna återkommer som besökande svenskamerikaner i filmer från främst 1930- och 1940-talen. I ännu senare filmer, från ungefär mitten av 1940-talet och framåt, får resandet till USA helt andra betydelse. Men föreställningen att kriminella av olika nationaliteter ofta har tagit sin tillflykt till USA lever kvar i filmen *Jens Månsson i Amerika* (Bengt Janzon, 1947) där Jens (Edvard Persson) säger: ”Det är bovar som har transporterats hit under årens lopp.” Den amerikanska filmkritikern Martha P. Nochimson menar också att den amerikanska gangsterfilmen alltid har haft som utgångspunkt att dess protagonister är immigranter.⁶⁶

Under åren fram till 1947, då *Jens Månsson i Amerika* hade premiär, utspelades de flesta filmer som på något sätt handlade om Amerika eller svenskamerikaner i Sverige med endast korta glimtar

från Amerika, och dessa glimtar gav sällan eller aldrig någon fördelaktig bild av Amerika. Ett exempel är den tidigare nämnda *Som en tjuv om natten* från 1940, som gör det San Francisco huvudpersonen vistas i till en negativ stereotyp representation av USA: en sjabbig bar, fulla män, rök och en glitterklädd kvinna som spelar *Swanee River* på piano. Inte förrän med *Jens Månsson i Amerika* tas steget på allvar över Atlanten; så gott som hela filmen utspelar sig i USA. Denna film markerade övergången från den svenska nationen som plats till den amerikanska, med allt vad det innebar av ideologisk omstöpning.

Goda emigranter i reportagefilmer

De två reportagefilmerna *Svenskarna i Amerika* och *Bland landsmän i Amerika* från 1920-talet är båda inspelade helt och hållet i USA, och den syn på emigranterna som de uppvisar är alltigenom positiv. De närmast hyllar de svenskar som emigrerat till Amerika, på ett sätt som man inte kan se i spelfilmer förrän under 1940-talet och som inte heller får genomslag i dokumentärfilmer på allvar förrän på 1940-talet. Båda dessa filmer är ovanliga i det avseendet, och de representerar den motsägelsefullhet som ständigt karakteriserar skildringarna av emigrationen och svenskamerikaner i den svenska filmen.

Svenskarna i Amerika är en journalfilm från 1923 som visar årsstämman i Göteborg för Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet, bilder från föreningens verksamhet och några sekvenser från Chicago.⁶⁷ Sammantaget är det ett välmående USA som framträder, inget fallfärdigt eller kyffigt, och bilder från Chicago med skyskrapor, imponerande byggnader och högtgående tåg får relativt stort utrymme. Vi ser bygplatser, livlig trafik, imponerande stadsbilder, ett enormt möte på ett stadion med mängder av folk och en svensk som kandiderar till viceguvernörsposten. Vi ser människor som är märkligt utklädda i en slags blandning av vikingahjälmor och antikliga dräkter och går dansartat runt en annan person utklädd till viking, och här finns svenska och amerikanska flaggor i en salig blandning (koncentrationen på vikingarna kommer jag att återvända till längre fram i boken). Det tycks vara positiva bilder

som visas upp. Det som framhävs är storstaden, det moderna och det tekniskt välutvecklade, liksom att svenskarna bevarar sin gamla kultur och historia.

Mer distinkt och uttrycklig är filmen *Bland landsmän i Amerika* (Carl Halling, 1924) som producerades av det för ändamålet bildade bolaget Atlasfilm, direkt införlivades i SF:s skolfilmsutbud samt distribuerades av SF.⁶⁸ Enligt faktabladet i *Svensk filmografi* var filmen vid visning 94 minuter lång, nu återstår 67 minuter. Filmen förhärliigar svenskarna i USA oerhört, men så gjorde med största säkerhet även andra länder i sina reportagefilmer. Filmen markerar ändå sin hållning till det amerikanska genom att nedvärderande kalla Amerika ”*yankee*-landet”: ”En filmskildring av en sommars strövtåg i *yankee*-landets svenskcentra.”⁶⁹ Därefter vidtar skönmålandet av svenskamerikanerna och det svenska inflytandet i USA. Filmen visar platser där Jenny Lind har sjungit samt en staty av uppfinnaren John Ericsson – ”den störste bland svensk-amerikanare” – och förstås flera personer från Minnesota som har engagerat sig politiskt (varav någon förmodas hade kunnat bli unionens förste svenskbornige president om han inte hade dött ung) eller gett arkitektoniska avtryck i Minneapolis. De skandinaviska politikerna som visas upp är så många och prisas så värtaligt av mellantexterna att man får känslan av att hela USA styrs av svenskar eller skandinaver. Svenskarna var dock inte så många i USA som denna film ger intryck av: 1930 fanns det 1,5 miljoner svenskamerikaner i USA, 1,3 procent av befolkningen.⁷⁰ Den ohöljda svenskchauvinismen fortsätter filmen igenom: en klaffbro i Chicago har konstruerats av svenska ingenjörer och överhuvudtaget domineras stadens byggbransch av svenskar eftersom de står ”högt i kurs hos byggherrarna”; Leif Eriksson står staty i Boston; självständighetsförklaringen i Philadelphia antogs ha kommit till stånd tack vare en utslagsgivande röst från en upplanning (detta inflytande ska svenskamerikaner alltså ha haft så tidigt som 1776); världsberömda räknemaskiner produceras av en välbeställd svensk i Rockford och i Minnesota och Illinois bor ”modiga landsmän som i blodiga fejder och fredlig nit förvandlat prärien till bördiga åkrar”.⁷¹

Det biologistiska och rasistiska tänkandet är tydligt närvarande och har funktionen att ytterligare betona svenskhetens överlägsenhet.

Guvernörens ministrar är ”odalmän av gammal nordmannastam”, en senator i Illinois är hälften svensk och hälften norsk – ”fin ras alltså” och en av de äldsta nybyggarna i Minneapolis citeras enbart med ”indianbycket fick man hålla ögonen på för jämnan”. Den rasistiska skildringen av juden återkommer också. När filmen visar bilder från Chicago, där svenskarna slagit ner sina bopålar främst i Lakewood i den norra delen, kommer den också till de sydliga delarna, som bebos av marginaliserade grupper. Då säger speakern: ”På ’sydsidan’ bo lyckligtvis inga svenskar men desto fler negrer och schackerjudar” och så visas bilder av ett Chicago som inte alls ser så välmående ut som i resten av filmen. Vi ser en lite ruffig gata med mängder av försäljningsstånd; här finns inga vackra byggnader, stora avenyer eller moderna kommunikationer. Man kan dock inte heller identifiera några människor som skulle vara judar. Som Tommy Gustafsson skriver i sin analys av filmen blir detta omöjligt när spelfilmens stilistiska attribut inte längre är tillgängliga.⁷² Därför används istället mellantexterna för att teckna den judiska befolkningen på ett nedvärderande och schabloniserande sätt: ”På sydsidan sköta ten David och ten Måses om kommersen med begagnade tandborstar och andra schene rariteten.”⁷³

På detta sätt avgränsas de invandrade svenskarna från andra etniciteter i USA. I filmen *Bland landsmän i Amerika* är man även som utvandrare fortfarande svensk, om man skulle karakteriseras som inte riktigt svensk eftersom man hade utvandrat hade risken varit överhängande att man hade blivit som Den Andre. Det Amerika som visas upp i filmen är det vita USA, och det svenska framhålls till den grad att det nästan liknar en besvärjelse. Filmen tycks i någon mening försöka oskadliggöra USA och få det att framstå som så likt Sverige som möjligt, och ur det perspektivet kan man knappast tolka filmen som proamerikansk. Monokulturalismen och framhävandet av vad man anser vara vissa etniciteters överlägsenhet gör att filmen håller sig inom den nationalistiska diskurs som präglar samtidens spelfilmer, trots att den lyfter fram en del framgångar för svenskar i USA. De framgångsrika svenskarna är också idel överklass och borgare – inga lyckosamma hembiträden eller arbetare figurerar i filmen.

Det hade vid den här tiden skett en rockad i synen på det amerikanska. De borgerliga hade blivit mer positiva och arbetarklassen,

som tidigare hade framhävt det nya landets demokratiska fördelar, hade tagit över den negativa uppfattningen.⁷⁴ Denna förändring speglas i tidningarnas recensioner av filmen. De flesta kritiker diskuterar huruvida filmen visar upp den sanna bilden av svenskamerikanernas liv. Alla tidningar, även de som var kritiska till hur Svensk-Amerika skildrades, var positiva till filmens formella sidor, främst filmfotograferingen av Carl Halling. *Svenska Dagbladet*, *Arbetet*, *Nya Dagligt Allehanda* och *Stockholms Dagblad* är huvudsakligen positiva till filmen.⁷⁵ *Arbetets* recensent är dock mycket kortfattad och menar att filmen främst är intressant därför att man kan råka få syn på bekanta, och *Stockholms Dagblad* kritiserar att filmupptagningarna är för enformiga och mest visar kyrkor och skolor.

Kritiken från vänsterhåll var desto skarpare. Skribenterna i tidningarna *Arbetaren* och *Folkets Dagblad* menar att filmens skildring av hur svenskamerikanerna har det i USA är missvisande.⁷⁶ Recensenten i *Folkets Dagblad* ger prov på den typiska inställningen till USA från vänsterhåll vid den här tiden och skriver tvärsäkert att det är fler som har misslyckats än lyckats i Amerika: ”De tusen och åter tusen svenska arbetarsöner och -döttrar, som duka under i kampen för tillvaron i det typiska kapitalistlandet Amerika, – av dem får man icke se en skymt. Och trots detta äro de i majoritet”.⁷⁷ Något liknande skriver *Arbetaren*, som betonar att eftersom det inte är den riktiga emigrationssituationen som visas – ”Någon aning om svenskarnas Amerika får man icke” – så är filmen oanvändbar som propagandafilm mot utvandring.⁷⁸ Även om *Bland landsmän i Amerika* är så gott som den enda film som har en genomgående positiv inställning till emigrationen och svenskamerikanerna i USA så är den ett exempel på att den svenska filmen sedan 1910 hade varit solidarisk med borgerliga tänkesätt, i alla fall vad gäller frågan om emigrationen från Sverige. Även om det inte var entydigt att de borgerliga ideologerna hade ändrat sina synpunkter till USA:s fördel så var det tydligt att de mer vänsterinriktade politikerna hade börjat betrakta USA som ett kapitalistland, vilket går att utläsa av den svenska receptionen av filmen. Filmen visar enbart riktigt framgångsrika utvandrare i en mer borgerlig innebörd och ignorerar helt alla dem som lyckats i den bemärkelsen att de lever ett gott liv med eget hem och mat för dagen.

Den sista stora emigrationstoppen inträffade 1923 och det renodlade utvandrarmotivet i den svenska spelfilmen bleknade, i alla fall under ett par decennier. Enligt min bedömning var den första film som historiserade emigrationen *Flickan från fjällbyn* (Anders Henriksson, 1948). Även om filmen utspelas kring sekelskiftet så är det missväxt och dåliga skördar som är orsaken till utvandringen från denna Norrlandsby. Detta är *Utvandrarna* modell 1948, och till yttermera visso utkom den roman av Bernhard Nordh som var filmens förlaga så tidigt som 1938. Vilhelm Mobergs utvandrarromaner var de som kom att få ett alldeles otvetydigt genomslag hos hela den svenska befolkningen, ett fenomen som litteraturvetaren Jens Liljestrand uppmärksammar, men här har vi ett exempel på en roman och en filmisk konstruktion av i stora drag samma händelseförlopp som Moberg skildrar.⁷⁹ Inställningen till utvandring är negativ i filmen, även om budskapet inte är entydigt. De som utvandrar har det mycket dåligt ställt och de framställs inte på ett nedvärderande eller förlöjligande sätt. Men huvudpersonen Eriks agerande och åsikter gör att filmen ändå tar ställning mot utvandringen. Medan de flesta andra lämnar byn stannar Erik kvar på grund av sin övertygelse att man aldrig ska överge jorden även om den inte alltid ger lön – en tydlig allegori för nationen. Filmens betoning av Eriks ställningstagande kallar Per Olov Qvist en slags socialdarwinism: ”endast de starka överlever [...]. De svaga överger jorden, lockade av en mer lättillgänglig lycka i Amerika”.⁸⁰ Samtida filmer med *Flickan från fjällbyn* som rörde USA eller svenskamerikaner hade en väsentligt mer positiv inställning. Dessa filmer handlade dock inte om 1800-talets emigration, och det kan vara så att när det gäller emigrationen i sig är den allmänna inställningen fortfarande negativ; utvandrarna är ännu inte helt förlättna.

Det har inte gjorts någon film som har betonat de sociala orättvisorna och deras betydelse för emigrationen. Vilhelm Mobergs böcker och Jan Troells filmatiseringar fokuserar helt på svältutvandringen som ägde rum under 1860- och 1870-talen. Visserligen utvandrade flest då, men de följande utvandringsvågorna, då människor oftast emigrerade av andra skäl, var långt ifrån försumbara. Några undantag till fokuseringen på svältutvandringen finns, men skälen att lämna landet är då svaga och det tycks snarast röra sig om en allmän längtan bort.⁸¹

Olika typer av program för tv behandlar ofta samma utskurna del av historien som Troells filmer. 1963 gjordes ett program för skol-tv som heter *Utvandringstider* som ingår i serien *Svenskt 1800-tal*. Berättelsen är mycket detaljerad men berättar ungefär samma historia igen, dock genom ögonen på en ung pojke som väntar på en Amerikabiljett från sin far, som redan har utvandrat. I programmet figurerar även en ung kvinna som har tjänst som piga i New York, och därmed skiljer det sig från den vanliga historien om utvandrare som hamnar i Minnesota, men de ideologiska och politiska konflikter som var en viktig orsak till utvandringen nämns inte med ett ord. Lasse Holmqvist gjorde 1979 en tv-serie som hette *På luffen i svenska Amerika*, och den fick en fortsättning 1982 i *På luffen igen i svenska Amerika*. Serierna består huvudsakligen av intervjuer med personer som har utvandrat och berättar sina historier om livet i Amerika. 1971 gjordes ett tv-program i två delar som hette *Den stora utvandringen*, där emigrationsforskaren Lars Ljungmark ingående berättade om emigrationens faser och aspekter. Programmen är mycket insiktsfulla men har snarast formen av akademiska föreläsningar, vilket kanske inte var attraktivt för en större publik.

Det är dock intressant att det plötsligt under 1970-talet dök upp så många filmer och tv-program om emigrationen. Man kan fråga sig varför. Kanske tv-programmen gjordes delvis på grund av att man insåg att första generationens invandrare var på väg att dö ut – det var bråttom om man skulle hinna göra något. Vid början av 1970-talet initierades också ett stort emigrationsforskningsprojekt och det kan också ha ökat intresset, även om forskningen inte kom att påverka programmets innehåll.

I de skildringar av besökande eller återvändande svenskamerikaner som finns i 1930- och 1940-talens filmer har ingen utvandrat tidigare än i början av 1900-talet, de flesta väsentligt senare, och svältemigrationen är inte längre aktuell. Nu blir andra konstruktioner betydelsefulla för att framhäva det svenska och bidra till byggandet av det gryende folkhemmet.

Att hylla svenskheten

Representationen av svenskamerikanen

Svenskamerikanen återvänder

Redan i slutet av 1870-talet gjorde emigranterna sina första besök i det gamla hemlandet. Det var de framgångsrika svenskamerikanerna som återvände och de hade ofta tillbringat en hel del tid i storstaden Chicago. De kom, som historikern och förre chefen för Svenska Emigrantinstitutet Ulf Beijbom beskriver det, välklädda med guld-klocka och manér från stora världen för att hälsa på sina familjer i Sverige, och deras uppenbarelse kunde locka ännu fler att ge sig av.¹ Längre var de enda svenskamerikanerna som syntes i Sverige de som hade lyckats, och de hade sällan för avsikt att stanna kvar i sitt gamla hemland. Av dem som utvandrade före sekelskiftet 1900 återinvandrade endast 6 procent, därefter steg siffran betydligt och från slutet av första världskriget och ett par decennier framåt återvände mer än var femte emigrant.² Inte förrän 1930 var det fler som återvände än som emigrerade. Detta presenterades i tidningarna som en nationell triumf.³

De sista decenniernas Amerikafarare var en sorts arbetskrafts-utvandrare, det vill säga de planerade att stanna i USA bara några år för att tjäna pengar och sedan återvända hem. Det var enligt Ulf Beijbom oftast män som åkte till USA för att arbeta och tjäna pengar. När de återvände var det oftast till den ”jordbruksdominerade hemsocknen”.⁴ Det är dessa besökare eller återvändare vi främst ser i den svenska 1930- och 1940-talsfilmen, men här finns även andra. Under en period var de flesta av emigranterna kvinnor, och en del kvinnor figurerar också i den svenska spelfilmen, vilket jag

återkommer till. Även efter sekelskiftet utvandrade hela familjer eller till och med ensamma barn som inte hade för avsikt att återvända. Återvändande eller besökande familjer finns det inte ett enda exempel på i svensk film, undantagsvis visas det äkta par utan barn. Delvis kan förstås detta förklaras av att arbetsutvandringen, vilken sällan engagerade familjer, var så omfattande under 1920-talet – det var ett fenomen många kände igen och populärfilmen skildrar gärna det välkända – men delvis tror jag att det kan bero på att familjen värderades som något mycket ”svenskt” och definitivt inte som något ”svenskamerikanskt”. Det finns visserligen flera exempel i filmerna på svenskamerikaner som efter hand konstruerades som att de hade fler av de karaktärsdrag som betraktades som svenska än de så kallade hemmasvenskarna, men de kunde inte initialt konstrueras som alltför lika den ”normala” svenskheten. Svenskamerikanen i den svenska spelfilmen bröt nästan alltid mot normen på något sätt, antingen det framställdes som positivt eller negativt. Efter återvändandet måste svenskamerikanen i den svenska filmen göra sig förtjänt av att återupptas som legitim medborgare.

Det var alltså mestadels urbaniserade svenskamerikaner som återvände till eller besökte Sverige på 1900-talet – majoriteten av emigranterna arbetade och bodde i storstäderna, inte sällan i Chicago. Både i verkligheten och i filmerna återvände de till sina lantliga rötter. Den svenska filmen under 1930-talet idylliserade ofta landsbygden och svenskamerikanernas urbana erfarenheter värderades inte alltid så högt i filmerna (både Herman Lundborg och Nationalföreningen mot emigrationens främste förkämpe Adrian Molin var vid den här tiden negativa till stadsbor).⁵ Endast ett fåtal filmer med svenskamerikaner utspelas i en stad, och då i en sorts förtäckt rural miljö som Söder i Stockholm. De forna emigranterna dyker allra oftast upp i komedier, men så var också komedin den i särklass största filmgenren under det svenska 1930-talet.⁶

Svenskamerikanerna kom till Sverige med nya fina kläder, med ett ibland något annorlunda uppträdande och med nya kunskaper. Beijbom skriver i en av sina många böcker om amerikaemigrationen att ”en rad idéer och uppfinningar inom jordbruket och småindustrin kan tillskrivas ’svenskamerikanerna’”, och senare forskning har behandlat detta mer i detalj.⁷ Emigranterna hade

på olika sätt blivit amerikaniserade – en term som först användes om ett fenomen på individnivå som var knutet till emigrationen. Man blev amerikaniserad när man hade emigrerat genom att man anammade det nya landets vanor och sätt att vara.⁸ De besökande svenskamerikanerna med sina berättelser om ”pälsar och pengar” påverkade säkerligen den stereotypa bilden av svenskamerikaner som dök upp i litteraturen och i filmerna. Bilden återkom i olika genrer och på flera olika sätt; berättelserna byggde på verkliga iakttagelser och upplevelser men kom ”genom sina upprepningar, sina korsreferenser och genom att bekräfta varandras existens [...] att rama in sätten på vilka Amerika uppfattades som det Annorlunda”.⁹ Svenskamerikanen blev ibland närmast mytologiserad och det blev en spridd uppfattning att man kunde se direkt på kläderna vem som hade varit i Amerika. I Nationalföreningen mot emigrationens tidskrift *Kvartalsbladet* stod det 1908: ”Ni har nog någon gång här hemma lagt märke till svensk-amerikanerna – kvinnorna med slöjor och siden, männen med gråa allvarliga ansikten, håret rundklippt i nacken, dubbelkrage och kulört skjorta, hela gestalten insvept i en lång gummikappa och nedtill afslutad med ett par breda amerikanska skodon.”¹⁰ En så intressant gestalt blev förstås en vanlig karaktär i böcker, skämtserier och filmer.

Lars Wendelius ger i sin avhandling en översikt över hur svensk-amerikanen porträtterades i svensk litteratur 1890–1914.¹¹ Till skillnad från i filmen var överklasseemigranten en relativt vanlig figur i skönlitteraturen, men ännu populärare blev den besökande eller återvändande svenskamerikanen. Redan vid mitten av 1800-talet dök den första upp och svenskamerikanen porträtterades då och några decennier framåt som en seriös person och ”som bärare av progressiva och radikala idéer på olika områden”.¹² Besökaren ansågs förkroppsliga ett fritt och upplyst tänkesätt och avspända relationer mellan könen och var snar att pika de aristokratiska och monarkiska föreställningarna i Sverige. Efter hand blev gestalten alltmer komisk, fåfång och skrytsam och en bit in på 1900-talet mer eller mindre samvetslös och skum. Den präktige svenskamerikanen saknas visserligen inte i skönlitteraturen, men enligt Wendelius blev figuren alltmer typiserad och tydligt amerikaniserad. Birgitta Steene framkastar hypotesen att på grund av att den amerikanska litterära

figuren i form av yankeen så ofta förekom i populärt berättande blev han ofta humoristiskt tecknad och karikerad.¹³

Enligt Birgitta Steene överlevde den mytologiserade bilden av den återvändande svenskamerikanen långt in på 1940-talet och man fortsatte att berätta fantastiska historier om till exempel Cadillacbilar i bagaget. Hon menar att svenskamerikanen i filmen ofta dök upp som en hjälpare och räddade sin by från ekonomisk kollaps, men detta är bara en mycket liten del av sanningen.¹⁴ Visst finns det ett par sådana filmer men andra typer är vanligare. H. Arnold Barton skriver i *A Folk Divided* att svenskamerikaner på filmer, i böcker och skämtserier länge karikerades som pompösa och självpupptagna. Men inte heller det stämmer, i alla fall inte för filmens vidkommande. Svenskamerikanerna porträtteras på ett motsägelsefullt sätt i den svenska filmen och får ikläda sig olika sorters roller. I grunden finns det i alla filmer från 1930-, 1940- och 1950-talen en svenskhetsideologi som inte får förstöras av något amerikanskt inflytande. I dessa berättelser får svenskamerikanen faktiskt ganska ofta agera försvarare av det svenska, inte det amerikanska som man kanske kunde förvänta sig. Sådant som man ofta förknippar med emigranten och återvändaren behandlas även på film, såsom pengar, teknisk modernisering och amerikanskt inflytande, men den skrytande, skrävlande och självgoode svenskamerikanen uppträder faktiskt inte särskilt ofta i den svenska spelfilmen. Jag ska i detta kapitel försöka ge en så tydlig och heltäckande bild som möjligt av de skiftande roller man tilldelade svenskamerikanen.

En typ som ofta dök upp i den svenska stumfilmens berättelser om emigranten var den kriminelle som smet till Amerika för att undslippa sitt straff eller för att börja ett nytt liv efter avtjänat straff. Brottslingar och ekonomiska skojare utgjorde i verkligheten inte en särskilt stor andel av dem som emigrerade; de var vanligare i spelfilmerna. Till största delen var dessa skildringar ett sätt att misskreditera USA och emigrationen dit. Motivet blev allt ovanligare, men finns även i några få filmer från 1930-talet och framåt.

Skådespelaren Edvard Persson är mycket central i både filmer som handlar om svenskamerikaner och filmer som visades bland svenskamerikaner. I filmen *Vårn pojke* (Arne Bornebusch, 1936) gör hans rollfigur allt för att motarbeta den återvändande Charlie Swenson

som försvann till Amerika efter att ha gjort en kvinna gravid och stulit både prästbetyg och pengar. Per Olov Qvist menar att Charlie har tillägnat sig en ”artfrämmande amerikansk mentalitet”.¹⁵ Han betar sig översittaraktigt, skrytsamt och lätt lögnaktigt, vilket kodas som amerikanskt. I slutet av filmen låter Edvard Charlie smita: en sådan ”ond” svenskamerikan kan inte tillåtas att stanna i Sverige enligt filmens logik.

Kriminella personer förekommer också i *Livet på en pinne* (Weyler Hildebrand, 1942) och i Nils Poppe-filmen *Tappa inte sugen* (Lars-Eric Kjellgren, 1947). I båda är rollerna snarast karikatyrer, men det är betecknande att de riktigt drivna kriminella som dyker upp i *Livet på en pinne* ska ha en bakgrund som emigranter till Amerika. Filmen begabbar dock en rad av våra föreställningar om det amerikanska. Efter *Livet på en pinne* dröjde det länge innan det åter dök upp en svenskamerikansk brottsling i en svensk spelfilm. Vi får vänta ända till 1970-talet, och då är brottslingen ett uttryck för regissörens och tidens antiamerikanska hållning.

Stereotypa tecken på amerikanisering

”Det förefaller som om adjektivet ’amerikansk’ ensamstående vid denna tid [strax efter 1900-talets början. förf. anm.] kunde ha en betydelse à la överdriven, fantastisk lögnaktighet”, skriver Lars Wendelius, och historier som kallades amerikanska hade just en sådan karaktär.¹⁶ Även i filmen dyker förstas den amerikanska lögnaktigheten upp, då främst hos svenskamerikaner som har kriminella avsikter. Både Wendelius och Steene skriver att den stereotypa bilden av svenskamerikanen som skrytsam, okonventionellt uppträdande och mallig efter hand blev vanlig i litteraturen. ”An exaggerated self-image became the most important feature in the Swedish portrayal of the emigrant”, skriver Steene, och dessa drag personifieras i schablonfiguren Mr Swanson som dök upp i skämtteckningar, i populärpress, i litteraturen och någon gång under det namnet också i filmen.¹⁷

Som vi sett ovan bar svenskamerikanerna speciella kläder, något som framgår både i rapporter från verkliga förhållanden och i skönlitteraturen. Historikern Magnus Persson diskuterar i sin

avhandling att återvändarnas yttre stil avvek från hur de som hade stannat hemma klädde sig.¹⁸ Återvändarna behöll sin främmande klädstil i flera år efter hemkomsten och en del byggde också sina hus på ett annorlunda sätt. Denna sorts svenskamerikan förekommer också i den svenska spelfilmen, även om figuren inte är så vanlig att man skulle vilja kalla den för dominerande. Vad gäller klädsel så är faktiskt den överdrivna *yankee*-klädseln nästan helt förbehållen den svenskamerikanska kvinnan. Ibland är den svenskamerikanska mannen iklädd svarta tjockbågade solglasögon, ett slags ikoniskt kännetecken som skiljer honom från de svenska filmkaraktärerna, och några enstaka gånger har han en amerikaniserad klädsel, till exempel rutig skjorta med smalt band istället för slips, som i *I mörkaste Småland* (Schamyl Bauman, 1943) eller lite vräkig klädsel med vita skor som i *Bergslagsfolk* (Gunnar Olsson, 1937).

Mycket få återvändare eller besökare bryter på amerikanska, vilket kanske har en så prosaisk förklaring som att man betraktade detta som svårt för en skådespelare att genomföra. I *Landstormens lilla Lotta* (Weyler Hildebrand, 1939) har svenskamerikanen en utpräglad amerikanskt bråkig brytning, men denna film är en drift med flera föreställningar om svenskamerikanen. Endast en film har en rollfigur som bryter genomgående men inte överdrivet, och det är Bengt Djurbergs återvändare i *Ebberöds bank* (Sigurd Wallén, 1935). I *Stiliga Augusta* (Elof Ahrle, 1946) yttrar Åke Grönbergs rollfigur ”Jänkaren” till en början endast några få engelska ord och ofta säger han ”yeah, yeah”. Ett annat litet tecken på hans amerikanisering är att han ständigt tuggar tuggummi. Ingendera av dessa filmer framställer brytningen som ett tecken på att personen har amerikaniserats eller övergett sin svenskhet.

Tuggummi har kodats som amerikanskt sedan slutet av andra världskriget, och det finns andra detaljer som kopplas till det amerikanska: när Åke, spelad av Karl-Arne Holmsten, kommer tillbaka från Amerika inkognito i filmen *Hotell Kåkbrinken* (Schamyl Bauman, 1946) bär han mörka solglasögon och talar engelska. Solglasögon användes ganska utbreddt av främst amerikanska stumfilmsskådespelare och man antog allmänt att det berodde på att de inte ville bli igenkända. Sanningen var snarare att de hade röda ögon efter att ha utsatts för extremt starkt ljus i studion, men solglasögon

har fortsatt att vara ett attribut för skådespelare i en slags dubbel användning av att dölja sig/visa att man är känd, och det tycks vara med den innebörden de används i filmen. Solglasögon används även i filmen *Älskling, jag ger mig* (Gustaf Molander, 1943) som ett modernt amerikanskt attribut. Annan rekvisita som ska signalera amerikanskheter är de speciella cigaretter som förekommer i *Vårans pojke*. I den filmen beställer också Edvard Perssons rollfigur kläder på postorder: postorderbeställning var en nymodighet som hade sitt ursprung i USA och de kläder Edvard beställer anknyter också till det amerikanska.¹⁹ Det står i tidningsannonserna för AB Färdiga kläder: "Moderna stilkkläder billigt! American style!" På olika sätt visas alltså i den här filmen hur det svenska samhället påverkas av det amerikanska, främst vad gäller konsumtionsvaror.

I några filmer var förutsättningen för hela eller delar av berättelsen det svenska kontra det amerikanska, och behandlingen hade alltid karikatyrform. Dessa filmer tycks inte ha varit ute efter att på allvar svartmåla och misskreditera de återvändande emigranterna utan snarare efter att diskutera fördomar om det amerikanska och det svenskamerikanska. Likafullt innehåller alltid komiska bearbetningar om våra föreställningar en avsevärd kärna av sanning, och i grunden är det som vanligt det svenska som försvaras och besökarna från andra sidan Atlanten som förlöjligas.

I filmen *Tjocka släkten* (Sölve Cederstrand, 1935) personifierar Edvard Persson det man betraktade som den jordnära och enkla svenskhetens företrädare, en roll som han spelade i så gott som alla sina filmer. Här ställs denna svenskhet mot vad som konstrueras som den svenskamerikanska högfärden, smaklösheten och enfalden. Persson blir den som slutligen får detronisera de svenskamerikanska besökarna genom att visa hur lättlurade, naiva och giriga de är. I en sekvens lurar Persson det svenskamerikanska paret att mot betalning säga och hugga ved så att de ska sova bättre och få motion. Fru blir så upprymd av den fysiska ansträngningen att hon deklarerar att hon vid hemkomsten till Amerika ska öppna ett "vedsägning-institut" för sömnlösa och inkassera en dollar per vedträ. Det blir någonting för lata miljonärer, säger Persson, och förnedrar effektivt det vi uppfattar som amerikanskt. Och i ett behändigt sätt att i ett svep reducera, förlöjliga och diskriminera hela den amerikanska

kulturen säger Edvard att den amerikanska nationaldräkten väl är cowboyklädseln. Bilden av vilda västern kunde i ett sådant syfte åberopas för att karakterisera hela USA.²⁰

En liknande motsatsstruktur finner vi i filmen *Landstormens lilla Lotta*, men den är en mycket tydlig drift med hela stereotypiseringen av både svenskamerikaner och andra och överdrifterna är förväntade. Filmen synliggör vilka ingredienser som stereotypen ”svenskamerikan” bestod av och som man förutsatte att publiken skulle vara förtrogen med. Schablonen är så vida spridd och brett förankrad att också en nutida publik känner igen den utan problem.

I *Landstormens lilla Lotta* återvänder Charlie Swanson från USA, och han diskuterar ofta Amerikas överlägsenhet över det svenska med Åke Söderbloms och Thor Modéens rollfigurer. Charlie utmärker sig redan vid inmönstringen: han har svarta, lite löjliga glasögon, är högljudd och tjoar samt bryter eller använder engelska ord insprängda i de svenska meningarna. Motsättningarna mellan svenskamerikanen och svenskarna handlar filmen igenom om hur stort eller snabbt allt är i USA och hur litet och misslyckat allt är hemma i Sverige. Ibland påminner skämtet om de Norgehistorier som florerade i Sverige för ett par decennier sedan.²¹

Även om Charlies gamla svenska vänner godmodigt skämtar med honom och tycks acceptera honom som han är, så har han ändå, även i denna lättsamma komedivärld, trampat över en gräns och blivit något annorlunda, någon som inte är ”svensk” och som man därmed inte kan ha förtroende för. I filmen ska Åke Söderbloms rollfigur skriva på en revers till en bonde och Charlie vill skriva under ”så det blir något värt”. Han får till svar: ”Nä, nä, det här är en inhemsk affär. Inga suspekta USA-typer.”

Det är framför allt skrytsamheten som betonas hos Charlie, vilken var en väl etablerad schablon som man tillskrev svenskamerikanerna men som alltså ändå sällan var en egenskap hos återvändande svenskamerikaner i den svenska filmen. Den skrävande återvändaren och motsättningen med det svenska användes som strukturerande princip i en reklamfilm för Stomatol från början av 1930-talet. I denna munhuggs Thor Modéens svensk (Modéen medverkade i flera reklamfilmer för Stomatol) med en svenskamerikan, åter iklädd svartbågade glasögon, om vilket land



Charlie Swanson i amerikansk hatt och svartbågade glasögon i *Landstormens lilla Lotta* från 1939 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

som på olika sätt är bäst. Det slutar med att Modéen biter sönder en hästsko av järn och bevisar därmed att svenskar har de starkaste tänderna.²² Skrytsamheten har ofta betraktats som ett av de viktigaste särdragen hos svenskamerikanerna, och Tom O'Dell diskuterar detta fenomen i sin avhandling. Han menar att man sedan Nationalföreningen mot emigrationens dagar har ansett att USA lockade fram de sämsta sidorna hos svenskarna och att "skrytsamhet egentligen var en svensk last som växte snabbt i den amerikanska luften".²³ När man blev amerikaniserad blev man lögnaktig och skrytsam, detta var en syn som om och om igen influerade berättelserna om Amerika. Skrytsamheten fanns i verkligheten och kunde bero på att besökarna framhävde USA:s alla fördelar för att rättfärdiga sitt beslut att emigrera. I filmerna försöker man på olika sätt detronisera svenskamerikanerna genom

att förlöjliga återvändarna på olika sätt. Men oftare var det inte de hemvändande svenskamerikanerna i filmerna som skröt om sina framgångar i USA utan det var de som stannat i Sverige som hade förväntningar om stora rikedomar och lyckade karriärer.

”Very welcome home, Mr Swanson”
– drömmen om dollarmiljonären

Det man ofta mest har förknippat med Amerika är pengar. Rikedom var ett viktigt element i drömmen om Amerika och fick sitt kanske allra tydligaste uttryck i guldgrävarruschen till Kalifornien. Svältemigranterna under 1860- och 1870-talen var främst inrikade på att säkra sin överlevnad men senare emigration, inte minst arbetsutvandringen under 1920-talet, hade relativt ofta ekonomiska motiv. Under 1920-talet skedde också en betydelseglidning i synen på USA: landet sågs inte längre som det demokratiska föregångslandet utan som det stora kapitalistlandet. Och som Martin Alm skriver kopplades pengaförvärvande i sig ofta samman med Amerika.²⁴ Tidigare forskning tar ständigt upp detta tema; Lars Wendelius visar till exempel att man i litteraturen framställde amerikanen som en materialist, som en person med penningbegär.²⁵ Att pengar hamnade i centrum kan delvis förklaras av den samtida ekonomiska nedgången och sedermera depressionen, av den svenska arbetslösheten och av Kreugerkraschen. Svenskarna hade ont om pengar och därför stod hoppet i filmerna ofta till ett arv från Amerika eller till en nyrik återvändare. Pengar hade, som Leif Furhammar skriver, en framträdande ”plats i folkmedvetandet”, vilket till exempel framkom av de reklamfilmer som uppmuntrade till sparande.²⁶ Lasse Dahlquist skrev och sjöng den under 1930- och 1940-talen mycket populära schlageren *Very welcome home, Mr Swanson* som fångade in, men också drev med, drömmen om den rika emigranten som återvände och lyfte ett krissamhälle. Alla dessa strömningar strålar samman i filmen, särskilt svenskamerikanen som lämnar efter sig ett arv eller kommer till Sverige med en förmögenhet på fickan. Filmerna på det temat är dock inte särskilt många.

Frans Lundbergs 1910-talsfilmer *Guldgossen*, *Rannsaktionsdomaren* och *Broder och syster* handlar alla om Amerikaemigranter, i de här fallen

oftast av kriminellt slag, som lyckas och blir förmögna. I *Guldgossen* kommer pengarna från en oljekälla, i *Rannsakningsdomaren* är deras ursprung oklart men de är ärligt förvärvade och i *Broder och syster* arbetar sig huvudpersonen upp i en ansedd firma. Ett vanligt motiv, med djup verklighetsbakgrund, var att man väntade brev med pengar från Amerika, och den riktiga storvinsten var om man fick ett arv. Det hände i *Calle som miljonär* (Georg af Klercker, 1916). Den svenskfödde köpmannen Swan Swanson har avlidit i USA och advokater annonserar efter hans arvinge Lundberg i Sverige. Man tror sig finna arvingen i bodbiträdet Lundberg, som redan innan pengarna har betalats ut börjar leva loppa, stava sitt namn annorlunda och sätta smaklösa rosetter på skorna. När det visar sig att Lundberg är fel person återgår denne nöjd och glad till sitt arbetarklassliv. Ett sätt att tolka denna film är att lättförtjänta pengar, såsom ett arv, förändrar personer till det sämre. Pengar var ett element som man i någon mening ville inordna i en negativ diskurs, och även i denna film dyker en girig överklasskvinna upp, liksom juden som procentare. Pengar, USA, överklass och judiskhet kopplas alltså samman i ett betydelsekomplex och ställs mot det enkla livet, arbetarklasstillvaron och det svenska. Ibland kan Amerikaarvet bli en tillgång, som i *Luffar-Petter* (Erik A. Petschlers, 1922) där Luffar-Petter gifter sig med Ottilia Asterblad till stor del på grund av att hon just fått ett arv från USA.

Även om många utvandrare lyckades bra och en del av dem faktiskt blev väldigt förmögna, ser vi alltså relativt lite av dem i den svenska spelfilmen. Bortsett från några narrativt mer eller mindre marginella Amerikaarv, till exempel i *Falsa millionären* (Paul Merzbach, 1931), *Blixt och dunder* (Anders Henrikson, 1938), *Ung dam med tur* (Ragnar Arvedson, 1941), är det bara i de ovanstående filmerna som emigrationen faktiskt varit ekonomiskt lönsam. Och eftersom film var ett viktigt medium i konstruktionen av uppfattningar och föreställningar är detta förnekande betydelsefullt.

Att de flesta återvändare och besökare i den svenska filmen inte tilläts ha blivit rika i Amerika beror förmodligen delvis på att det inte passade in i den folkligt konservativa ideologi som troligen dominerade i Sverige och som den svenska filmen anslöt sig till. Samtidigt var det så att människor hade stora förväntningar på dem som hade lämnat Sverige. Den svenska spelfilmen upprätthöll dessa

förväntningar genom att återkommande skildra dem och samtidigt dekonstruera dem genom att avstå från att porträttera rika återvändare. Detta motiv var samtidigt en drift med svenskamerikanerna och med hemmasvenskarnas förväntningar på dem. Svenskamerikaner kunde framställas som högfärdiga och skrytsamma, men samtidigt uppför sig svenskar i filmerna väldigt servilt inför någon som de tror är en rik återvändare. När denne visar sig ha precis samma ekonomiska förutsättningar som sina släktingar blir besvikelsen, lite uppblandad med skadeglädje och lättnad, stor. Detta händelseförlopp återkommer i flera filmer och behandlas som positivt eftersom det innebär att återvändaren är ”svensk”. Men det intressanta i dessa är att svenskamerikanen tämligen genomgående får *spela* rik, oftast för att det finns behov av det i berättelsen.

I *Ebberöds bank* från 1935, den klassiska pengafilmen från 1930-talet, dyker svenskamerikanen upp med väskan bågande av pengar. ”Tjugo miljoner”, säger han, men han nämner aldrig ordet ”dollar”. Alla börjar genast smila och bocka för honom. Så småningom visar det sig att dessa tjugo miljoner enbart är det nominella värdet på värdelösa sydamerikanska gruvaktier. I filmversionen från 1920-talet är pengarna österrikisk valuta och i versionen från 1940-talet kinesisk, allt betraktat som lika värdelöst i den svenska filmen.

De två filmer där förställningen går allra längst, där hela intrigen vilar på förväntan och rollspelade om rikedom, är *Smälänningar* (Gösta Rodin, 1935) och *Lyckliga Vestköping* (Ragnar Arvedson 1937). *Smälänningar* tydliggör vad vi uppfattar som karakteristiskt för en förmögen återvändare, hur man gör när man spelar rik svenskamerikan. Gustav Adolf (Sigurd Wallén) ska återvända till Sverige och hans gode vän Napoleon (Thor Modéen) menar sig kunna utläsa av breven att Gustav Adolf gjort sig en förmögenhet i staterna. Fantasierna om rikedom växer och när Gustav Adolf slutligen kommer hem mottas han närmast som en statsman: han får åka i en öppen bil draperad med amerikanska och svenska flaggor, folkmassor står längs väggkanten och viftar med näsdukar, pojkar cyklar runt bilen. Den icke-diegetiska musiken, som också fungerar som en slags diegetisk musik, är Sousas marsch *Stars and Stripes Forever*, vilket markerar det officiella och nationella amerikanska. Gustav Adolf förstår inte riktigt vad som händer förrän Napoleon

berättar att hela staden tror att han är miljonär.²⁷ Det bestäms att Gustav Adolf ska spela miljonär för att tillfredsställa de förväntansfulla byborna och för att på olika sätt kunna dra fördel av att de tror att han är miljonär. Tillsammans med Napoleon ikläder han sig rollen som förmögen svenskamerikan och bär halmhatt, röker cigarr, gestikulerar yvigt och använder lite engelska ord, vilket han aldrig gör annars. Gustav Adolf tvingas att spela ett ohederligt spel och det går emot hans ärlighet – en egenskap som i alla svenska filmer konstrueras som typiskt svensk och som upprepade gånger betonas i filmen. Napoleon anser honom vara alltför hederlig. På detta svarar Gustav Adolf med stort patos i stämman: ”Det är det enda som håller i längden. Hade jag inte varit alldeles för hederlig så hade jag stannat kvar i Staterna och *blivit* miljonär.” USA framställs som ett land där man inte kan bli rik på ärligt arbete. Och hade



Svenskamerikanen Gustav Adolf kommer hem från USA och får åka bilparad bland förväntansfulla bybor i *Smälänningar* från 1935 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

Gustav Adolf verkligen blivit förmögen i Amerika hade han inte kunnat vara en representant för de värden och egenskaper som vid denna tid i filmerna konstruerades som svenska (och småländska).

Den stackars farbror Justus som kommer hem från Amerika i *Lyckliga Vestköping* möts av inställsamma och pengahungriga svenska släktingar som har förlorat pengar på dåliga affärer. Justus är blid och rar, äger bara en enkel resväska och har tagit som sin livsuppgift att samla på knappar. När det upptäcks att han inte äger några miljoner utbryter närmast panik. En banksekreterare föreslår att Justus ska spela rik för att få samhällets gruva på fötter. Bankdirektören säger: ”Folk behöver inte *se* pengarna, det räcker att känna doften av dem”, och deltar därmed i spelet och upprätthållandet av föreställningen om dollarmiljonerna från Amerika.

I den ovan diskuterade filmen *Calle blir miljonär* återgår bodbiträdet Lundberg förnöjt till sitt gamla enkla liv när det visar sig att han inte var den rättmätige arvtagaren till Amerikaarvet. Att alltför lätt bli rik är inte förenligt med den svenska filmens ideologi, man ska tjäna ihop sina pengar på hårt arbete. Men det antyds ganska ofta i svenska filmer att man inte heller kan bli rik på hederligt sätt i USA: landet är kriminellt och det kan vara lätt att tjäna pengar, men lika snabbt kan tjuvar och lurendrejare lägga beslag på ens pengar. I *I mörkaste Småland* berättar återvändaren Alfred för sin flickvän Marie att han har fått ihop rätt mycket ”money” i Amerika men blivit lurad på hela förmögenheten. Hans far Johannes tror att Alfred har med sig pengar från Amerika, men hans gode vän Cornelius tar honom ur den villfarelsen med orden: ”De har inga pengar där, de har bara dollars.” Liknande repliker fälls i andra filmer. Uttrycket ”dollarmiljonär” används i flera filmer och har en nästan föraktfull underton. Endast den svenska kronan värderas som något kostbart, och det svenska idealet är att arbeta och kämpa och därmed göra sig förtjänt av sin lön.

Den svenskamerikanska kvinnan

De flesta emigrerade män som i filmerna efter 1930 besöker eller för gott återvänder till Sverige skildras som i grunden sympatiska. Ett fåtal, mestadels kriminella, porträtteras på ett negativt sätt. Men framför allt är det slående att de så gott som genomgående är av

manligt kön; kvinnorna är mycket lätt räknade. I realiteten var en stor del av utvandrarerna kvinnor. Kvinnor utvandrade tillsammans med sina makar, bröder eller föräldrar, men inte sällan utvandrade de på egen hand. Under en period i början på 1900-talet var den vanligaste emigranten en ensam kvinna. Och kvinnorna var oftast unga: Ulf Beijbom skriver i sin avhandling att det tidvis råde en överrepresentation av kvinnor i åldrarna 15–29 år, och de kvinnor som utvandrade kom ofta att arbeta som sömmerskor inom textilindustrin och framför allt som tjänstefolk i privata hem. 1900 var över 60 procent av de svenskamerikanska förstagenerationsinvandrarna i Chicago kvinnor, och de arbetade ofta som hembiträden.²⁸ Dessa förhållanden blir synliga i amerikanska filmer från 1910-talet och till och med 1940-talet där svenskar representeras, men negligeras nästan totalt i svenska filmer. Även Nationalföreningen mot emigrationen inriktade sig i sin propaganda på arbetarklassmän från landsbygden och på återvändare.²⁹ Förmodligen ansågs inte kvinnornas arbetskraft och medborgarskap vara av samma betydelse som männens.

Även om man beaktar det rådande genusförtrycket är det förvånande att de kvinnliga emigranterna fick så litet utrymme i den svenska filmen. Många av kvinnorna lyckades ganska bra, vilket man skulle kunna tänka sig vore intressant att ta upp i böcker och på film. Men så fungerar inte det patriarkala samhället, och även under senare tider har kvinnors flyttande uppmärksammats mindre än mäns.³⁰ Det kan till och med ha varit så att man föraktade kvinnors emigration ännu mer än mäns. En mycket spridd broschyr av dem som Nationalföreningen publicerade för att avskräcka från emigration handlade om en ensam kvinna som utvandrade, Maja-Lisa. Hon görs till åtlöje för att hon kommer hem och prålar med sina förljugna historier och falska kläder. Det fanns liknande broschyrer om manliga utvandrare. Men de få gånger en kvinnlig emigrant stod i centrum för en film framställdes hon alltid som löjeväckande och som avvikande från den svenska normen.

Det klassiska filmerättandet fokuserar oftast på den manliga historien och drivs framåt av den aktiva mannen, med en passiv kvinna som en sekundär figur. En aktiv och central kvinna kan vara utmanande för denna patriarkala grundberättelse. Och förmodligen var det även så i verkligheten – en självständig emigrerande kvinna kunde upplevas

som provokativ och trotsig, samtidigt som man såg henne som mer umbärlig för samhället ur arbets- och försvarssynpunkt. Men det var säkerligen också det provocerande i hennes beteende som gjorde att hon så ofta hånades i propagandan och senare också i filmerna, de få gånger hon gestaltades överhuvudtaget. Statsvetaren Maud Eduards skriver i sin bok *Kroppspolitik* om att män och kvinnor tillmäts olika ”nationellt värde” och tilldelas olika uppgifter i en nationell gemenskap.³¹ Kvinnans uppgift är att föda barn och hennes bas är hemmet: ”Ärbara kvinnor hölls i det privata, i familjen.”³² Den svenska nationen krävde svenska barn födda av svenska kvinnor – den svenska kvinnans kropp var i egenskap av barnalstrare nationens ägodel. Att en kvinna lämnade Sverige var en slags stöld och skymf och kan också förklara maskuliniseringen av de kvinnliga karaktärerna i filmerna. En kvinna som lämnade Sverige är ingen riktig kvinna, blev budskapet – en tolkning som mildrade eller eliminerade skymfen.

Den svenskamerikanska kvinnan dyker helt kort upp i två filmer från 1910-talet, i *Två svenska emigranterns äfventyr i Amerika* (1912) och *Vampyren* (Mauritz Stiller, 1913). I båda filmerna lever hon i USA och agerar helt på det ondas sida: berättelsen ger en negativ bild av både USA och den kvinnliga emigranten. Det är främst i tre filmer från 1930-talet som den kvinnliga utvandrar, nu på besök i Sverige, agerar som en protagonist: *Tjocka släkten* (Sölve Cederstrand, 1935), *Släkten är värst* (Anders Henrikson, 1936) och Hjalmar Bergman-filmatiseringen *Dollar* (Gustav Molander, 1938).

Som jag har nämnt utmärkte sig den återvändande mannen i filmerna förhållandevis sällan genom sin klädsel, sitt utseende och sitt uppförande. Men i stigmatiseringen av den återvändande kvinnan är det bland annat med hjälp av dessa visuella tecken som filmskaparna förlöjligar henne och ställer det amerikaniserade mot det svenska. Detta kombineras med ett uppträdande som enligt rådande normer och ideal inte ansågs vara ”svenskt” eller passande för en kvinna. Redan i *Amuletten* från 1910 skildras de amerikanska kvinnorna på ett sätt som skulle verka avskräckande. På den bar där den svenska emigranten kommer in finns kvinnor som röker, spelar kort, sitter maskulint bredbent och svänger med höfterna när de går. Man kan förmoda att man i förlängningen varnade för att denna amerikanska kvinnotyp skulle påverka den svenska kvinnliga emigranten i negativ



I amerikanskt smaklös aftonklänning i *Tjocka släkten* 1935 (Svenska Film-institutets bildarkiv).

riktning. Och en maskulinisering präglar de kvinnliga figurerna i 1930-talsfilmerna.

I *Tjocka släkten* är det aningen oklart om Sally är amerikanska eller svenskamerikanska, men eftersom hon kan tala svenska bedömer jag att hon är det senare. Mannen ser tämligen normal ut och bär vanlig kostym. Han betar sig också på ett sätt som inte avviker från övrigas i filmen, han skrattar och är gemytlig. Sally uppträder däremot manhaftigt och bär stora runda glasögon med kraftiga bågar, en mycket maskulin lång kappa, svartvita skor utan klack, slips, en rutig dräkt som närmast är en slags kostym med lång kjol samt en hatt som starkt påminner om en herrhatt. När hon röker håller hon cigarettens på ett sätt som är kodat som maskulint. När man i filmen ska äta en festmiddag är hon uppklädd i en förfärlig storrutig klänning med en slags turnyr och bär fortfarande stora

kraftiga glasögon, diadem, stort halsband och dinglande örhängen: alltsammans är blaffigt och smaklöst.

Hela denna utstyrsel kan naturligtvis hänföras till den smak man i Sverige ansåg vara ”amerikansk”: överdriven, smaklös, skrytsam. Maja-Lisa och andra emigranter avbildades på samma sätt i Nationalföreningens broschyrer. Men klädseln är också ett symptom på den föreställning man i Sverige hade om den amerikanska kvinnan kontra den svenska. Den svenska kvinnan skulle enligt idealet präglas av natur och naturlighet, hår och hy skulle lysa av hälsosamt utomhusliv, hennes klädsel skulle vara enkel och hon skulle vara rar och underdånig.³³ Mot detta stod den mer utstuderade och konstlade amerikanska kvinnan, ett ideal man skulle akta sig för men också med svensk måttfullhet anamma.³⁴ Och klädseln var också en materiell manifestation av det skrytsamma i det att bäraren vill visa att hon har ekonomiska möjligheter att köpa stora smycken och ovanliga klänningar. Klänningarna är ända sedan Maja-Lisas tid en symbol för rikedom.

Det var huvudsakligen arbetarklasskvinnor som emigrerade, och att de enligt broschyrer och några enstaka filmer anammade en smaklös klädstil var också ett sätt att nedvärdera arbetarklassen. En del emigrerade kvinnor vittnar om att de i USA slapp det dubbla förtryck, för att de var kvinnor och för att de var arbetarklass, som de utsattes för i Sverige.³⁵ Och detta tog sig uttryck i deras klädsel: i Amerika kunde de köpa kläder som i Sverige ansågs reserverade för de högre klasserna.

I *Kvartalsbladet* som utgavs av Nationalföreningen mot emigrationen publicerades ofta artiklar som svartmålade männens öden i Amerika, däremot framhölls ibland hur kvinnorna behandlades bättre i USA än i Sverige och man noterar ofta just att klass betyder mindre i Amerika. Detta ger också efterverkningar på klädseln:

Unga män och unga kvinnor ur arbetarklassen kunna klä sig efter tillgång och smak utan att därför få lida smälek för att de använda snitt och plagg, som hos oss gälla för ett de högre klassernas privilegium. Detta är ett mycket ömtåligt och allvarligt ämne, och hvad särskildt de unga kvinnorna ur arbetarklassen beträffar, så är det sannerligen icke att undra på, att de så godt trifvas i Amerika, ty den ställning de där komma uti, ekonomiskt som socialt, kunna de sällan nå i Sverige.³⁶

Det som framför allt är slående med klädseln i *Tjocka släkten* är dock kvinnans maskulina klädsel och uppträdande. Hon blir ett tidigt exempel på *crossdressing*. Också i sitt uppträdande förses hon med samtida manliga drag: istället för att dricka små fina glas med likör eller sherry klunkar hon i sig ett påfallande stort glas grogg, hon röker cigaretter på ett maskulint sätt, med mera. *Crossdressing* utan uppenbar avsikt att klä ut sig hade varit otänkbart med en svensknationell rollkaraktär men är ett sätt att konstruera den svenskamerikanska kvinnan som något avvikande och oacceptabelt.³⁷ *Crossdressing* kan också vara en filmisk bild av den svenska föreställningen om den förhållandevis självständiga ställning som kvinnor hade i USA, och som här kodades som något maskulint.

Lars Wendelius och Martin Alm diskuterar ganska ingående vilka föreställningar om den amerikanska kvinnan som fanns i Sverige under 1800-talet och vid sekelskiftet respektive under 1900-talets första decennier. Wendelius menar att i litteraturen förefaller självständighet vara mest framträdande: Fredrika Bremer och andra framhöll de amerikanska kvinnornas bildningssträvan, självförsörjning, engagemang, djärvhet och frimodighet.³⁸ Dessa egenskaper blev förstas efter hand föremål för litterära sarkasmer. En förändring från det positiva till det negativa präglade även äktenskapsskildringar: i senare litteratur, kring och efter sekelskiftet i det här fallet, skildrades mannen som en regelrätt toffelhjälte. Samma kännetecken hos den amerikanska kvinnan återkommer i Alms bok, men i hans material är egenskaperna enbart negativt laddade.³⁹ Kvinnan föreställs vara dominant (ordet "självständig" är borta) och påstridig och ha en undergiven man. Alla dessa egenskaper framträder tydligt hos svenskamerikanskan i *Tjocka släkten*. Den amerikanska kvinnan ses dessutom enligt Alm som benägen att konsumera, vilket knyts till impulsivitet, lättledhet och bristande rationalitet.⁴⁰ Även detta återfinns i *Tjocka släkten*, som mer och mer framstår som en typisk kulturell reproduktion av tidens föreställningar om svenskamerikaner och USA. Och det är också kvinnan i den här filmen som står i centrum för Edvard Perssons detronisering: hon är lättlurad och tror att man sågar ved för att få motion och sova bättre, och ser kommersiella möjligheter även i detta och planerar därför att öppna ett vedsågningsinstitut i USA vilket kommenteras av Persson med nedlåtande förakt.



Den svenskamerikanska kvinnan i manlig klädsel i *Tjocka släkten* 1935 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

Wendelius sorterar in den amerikanska kvinnobilden i den tidiga litteraturen i tre grupper: 1. ingenyn, den unga flickan (på det finns kanske ett par exempel i hela den svenska filmhistorien); 2. kokotten, som är mer eller mindre kriminellt belastad (sådana har jag gett exempel på) och 3. yrkes- och emancipationskvinnan, som ofta är lite äldre och har stark självkänsla och en ideell läggning (exempel i svensk film saknas nästan helt utom i antingen komisk eller starkt kritisk behandling).⁴¹ Den komiska svenskamerikanska yrkeskvinnan återfinns vi i *Släkten är värst*, och hon har också en del likheter med Sally i *Tjocka släkten*. Kvinnan är tant Hanna, och trots de ”amerikanska” glittrande ringarna och örhängena, kladdigt läppstift



Tant Hanna – en maskuliniserad återvändare. *Släkten är värst* från 1936 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

och stor leopardmönstrad krage har hon en tydligt maskuliniserad framtoning på grund av sina stora fyrkantiga glasögon och en fluga om halsen, sin beskäftiga pratsamhet och, på grund av att kvinnobilden är oförenlig med den svenska norm som sade att kvinnor inte gjorde karriär, sitt framgångsrika och inkomstbringande yrkesliv. För att vi inte ska missa karaktärens maskulinisering säger hon när hon ska få Thor Modéens karaktär att sluta supa: ”Du ska i torrdocka, det ska jag bli man för.” Hon har med sig sin adoptivdotter May, som uppträder enligt alla svenskhetens regler och inte är det minsta ”amerikaniserad”, alltså en genomgående positiv gestalt. Den numera försvunna filmen *Hustru för en dag* (Gösta Rodin, 1933) har en liknande handling och

innehåller liknande roller.⁴² Men mitt i denna nidbild utmanar också karaktären Tant Hanna de normerande könsgränser som fanns. På många sätt kunde tant Hanna och hennes gelikar i den svenska filmen vara positiva bilder för dem som var kritiska till de traditionella könsrollerna. Det amerikanska inflytandet kan sägas ha bidragit med en viss progressivitet och modernitet.

Den framgångsrika yrkeskvinnan med mycket stort ego och en grundläggande tilltro till sig själv finner vi Hjalmar Bergman-filmatiseringen *Dollar*. Filmen bryter av mot 1930-talets alla folk-lustspel genom att vara en sorts satirisk komedi, men samtidigt är den så extremt antiamerikansk att den numera är svår att ta på allvar. Gunnar Eidevall, som har skrivit om porträtteringen av Amerika i svensk 1900-talslitteratur, diskuterar Bergmans Amerikaäventyr och hans hållning gentemot landet som framför allt kom till uttryck i *Dollar*, som ursprungligen var en pjäs som Hjalmar Bergman skrev 1926.⁴³ Eidevall menar att en av orsakerna till Bergmans nästan glöddande Amerikahat var hans misslyckade sejour som manusförfattare i Hollywood i början av 1920-talet. Hjalmar Bergman var mycket intresserad av film och skrev flera manuskript för den svenska duken, bearbetade, ibland tillsammans med Victor Sjöström, sina egna och andras verk för den svenska duken. Inspirerad av Sjöströms vistelse i Hollywood reste Bergman dit när han erbjöds arbete. Enligt Gunnar Eidevall ville han åka främst för att ordna upp sin ekonomi, inte på grund av att han hyste några idealiserande föreställningar om landet. Han trivdes dock inte alls; enligt brev var anledningarna alltför lediga umgängesvanor, den strikt ekonomiska synen på filmarbetet, människorna – ja egentligen allt. (Man kan inte låta bli att gripas av misstanken att det i grunden berodde på att hans arbete inte uppskattades i Hollywood – endast ett av hans manus antogs.) Ett par år senare skrev han pjäsen *Dollar*, som direkt uppfördes på Oscarsteatern, men Eidevall skriver inget om dess framgångar. Tio år senare gick komedin upp på vita duken men något större avtryck gav den inte.

Dollar är inte strikt svenskamerikansk i meningen att det är förstagenerationsemigranter som återvänder – huvudpersonen Mary Johnstone har en oklar status men tycks vara andra generationens svenskamerikan. Hennes uppträdande är skrattretande uppförstorat

och de svenska rollernas fördomar om Amerika lättköpta och ytliga. Egentligen handlar filmen mer om synen på Amerika än om synen på emigranter och svenskamerikaner, men jag vill ändå nämna den här på grund av dess hållning – den är 1930-talets mest antiamerikanska film. Regissören var en av decenniets mest namnkunniga, Gustaf Molander, och filmen har ett stjärngång i rollerna: Ingrid Bergman, Georg Rydeberg, Tutta Rolf, Håkan Westergren, Edvin Adolphson med flera. Även om man kunde skratta åt filmens överdrifter måste den i grunden ha byggt på en ideologi som betraktades som rådande och den fick lysande kritik av Per Lindberg i *Dagens Nyheter*, som till och med menade att han ”skulle varit ännu nöjdare, om inte satiren i motsättningen mellan Sverige och Amerika, kronan och dollarn, trubbats av”.⁴⁴ Eidevall menar att filmen främst angriper den amerikanska självgodheten och att den i grunden är Bergmans egen uppgörelse: ”För Hjalmar Bergman blir dramat därmed också en moralisk uppgörelse med något hos honom själv som ett par år tidigare fört honom till filmens skenvärld på jakt efter dollar. I komedin *Dollar* kunde han i den komiskt uppförstora Miss Johnstone projicera sina egna skuld känslor inför vad som kunde ha hänt honom som människa om han den gången löpt linan ut i sin fåfånga framgångsjakt i det Amerika som han alltid misstrött.”⁴⁵ Men i denna antiamerikanska uppgörelse är det kvinnan som får bära hundhuvudet och kvinnan som kommer till Sverige med ris-kabla inflytanden.

Miss Johnstone är mycket rik och det är hon som med sina amerikanska dollar ska vända skutan på rätt köl i det svenska bolaget med det symboliska namnet Sveaverken. Hon förespråkar även en del moderniseringar, något som jag återkommer till i nästa avsnitt. Filmen innehåller alltså flera av de vanligaste motiven i filmer om Amerika och svenskamerikaner.

Den svenskamerikanska kvinnan som återvändare eller besökare i svensk film dyker därefter upp endast en gång till, men då inte i någon ledande roll. I *Du gamla, du fria* (Gunnar Olsson, 1938) figurerar det svenskamerikanska hembiträdet, som var så vanligt i verkliga livet. Dagmar Ebbesen spelar ett hembiträde som besöker Sverige med sin svenska arbetsgivare. Båda bestämmer sig dock för att återvända till USA.

I filmer därefter finns det exempel på kvinnor som emigrerar till Amerika, alltså inte återvänder till eller besöker sitt gamla hemland. Och efter andra världskriget hade värderingarna vänt. Ovan nämnde jag kort filmerna *Älskling, jag ger mig* från 1943 och *Stiliga Augusta* från 1946. De handlar egentligen inte om några återvändande svenskamerikaner utan om personer som har för avsikt att emigrera. Trots att de handlar om emigration vill jag nämna dem här eftersom på samma sätt som dessa filmer förmedlar en förändrad syn på emigrationen så är även kvinnskildringarna annorlunda. I *Stiliga Augusta* bestämmer sig Hanna för att följa med sin svenskamerikanske man till USA för att arbeta i hans företag, och *Älskling, jag ger mig* diskuterar och förhandlar om moderna värderingar på ett sätt som var väldigt ovanligt i den samtida svenska filmen. Filmen handlar visserligen om de välbeställda klasserna, men den unga kvinnan är välutbildad och brinner för att skriva om sociala frågor och politik. Hon tar tjänst som sekreterare åt en kvinnlig professor i nationalekonomi i USA. Hennes pojkvän ska också åka till Amerika för att arbeta. I slutet gör filmen en eftergift åt mer traditionella levnadssätt: det unga paret gifter sig innan de åker för att de vill att allt ska vara ”korrekt”. Men de moderna värderingar som filmen ger uttryck för är knutna till en mer positiv syn på USA. Den modernitet som man tidigare inom filmen hade betraktat som ett hot mot den svenska nationen anammade man, och det påverkade synen på både klass och genus. Överklassens kvinnor åker till USA för att utbilda sig och arbeta, och arbetarklasskvinnan Hanna karakteriseras som fackligt medveten och förklarar för sin arbetsgivare att hon inte är jungfru utan husassistent. Den manhaftiga och beskäftiga svenskamerikanska tanten i 1930-talsfilmen har i 1940-talsfilmen förvandlats till en modern självständig kvinna som får kvalificerade anställningar i USA.

Svenskamerikanen som modernisatör

Amerika som det modernas och framtidens kontinent var en föreställning som var vitt spridd under 1900-talets första decennier, och som Martin Alm skriver så tycks de skiftande attityderna till Amerika hänga ihop med hur man har värderat moderniseringen.

På film kom detta till exempel till uttryck i hur den kvinnliga svenskamerikanen och emigranten skildras när allt modernare synsätt får fäste i den svenska föreställningsvärlden. Modernitet, i betydelsen en viss sorts samhälleliga och kulturella värderingar, och modernisering, i betydelsen tekniska och ekonomiska framsteg, förknippades ofta med den amerikanska nationen, och flera filmer skildrar hur återvändande svenskamerikaner för med sig modernisering från Amerika.⁴⁶ Det är oftast en materiell modernisering det är fråga om, men det finns också filmer som handlar om social, politisk och kulturell modernitet.

Modernisering i betydelsen teknisk utveckling kopplades tidigt samman med USA, men modern teknologi var förstås också en väsentlig beståndsdel i byggandet av Folkhemssverige, vilket idéhistorikern Conny Mithander diskuterar i boken *Från mönsterland till monsterland*.⁴⁷ Under 1930-talet såg Sverige sig som modernitetens (i alla fall när det gällde samhälleliga värderingar) och moderniseringens mest lyckade företrädare tack vare den folkhemiska välfärdsmodellen. USA låg dock steget före när det gällde teknisk utveckling på olika områden och även en emigrantmotståndare som Adrian Molin hade i det avseendet Amerika som förebild: ”Där finner Molin det som Sverige saknar: arbetspatos, duktigt folk, ledarnaturer, moderna industri- och affärsmetoder, utvecklad maskinteknik.”⁴⁸ Också i *Kvartalsbladet* 1908 formuleras dessa idéer: man ska inte göra narr av svenskamerikanerna när de kommer hem, för de kan vara ”föregångsmän i det nationella nydaningsarbetet, dessa sega och härdade svensk-amerikaner”.⁴⁹

Vänsterliberalen Ernst Beckman framförde i en motion att Sverige borde lära av USA vad gällde utbildningssystem, industrier och utveckling inom jordbruket; man borde, menade Beckman, ”flytta Amerika öfver till Sverige”.⁵⁰ Men dessa exempel avser en materiell modernisering – Nationalföreningen mot emigrationen var ”andligt konservativa” och såg inte fram mot någon ideologisk modernitet importerad från USA. Enligt gängse svensk syn under 1900-talets första decennier så hade inte heller Amerika något direkt att komma med när det gällde kultur: ”Svenska iakttagare såg gärna USA som en i första hand teknisk civilisation: amerikanerna hade gjort tekniska och materiella framsteg, men deras kultur var efterbliven och omogen”.⁵¹

Filmen är modernitetens medium och blev relativt tidigt sammankopplad med USA, inte minst eftersom påfallande många av de tidiga filmförevisarna i Sverige var svenskamerikaner.⁵² Den modernisering inspirerad av det amerikanska som förekommer i filmerna begränsar sig dock oftast till organisering och införande av tekniska metoder i lantbruket, och det är i huvudsak denna modernisering som Steene avser då hon skriver att svenska filmer som representerade svensk-amerikaner ofta handlade om modernitet och modernisering.⁵³ Det är dock viktigt att notera att filmer med moderniseringsförhandlingar i allmänhet var kännetecknande för inte minst 1930-talet, som Per Olov Qvist skriver i *Folkhemmets bilder*, och de behövde inte alls innehålla några svenskamerikanska roller. ”I efterkrigstidens film skulle den traditionsbevarande linjen bli mer dominerande”, noterar dock Qvist, en utsaga som kanske gäller generellt men inte i de fall då filmerna innehåller något amerikaniseringselement.⁵⁴

En viktig del av moderniteten generellt var, som Martin Alm skriver, storstaden med dess bilar, ljusreklam och höga hus. Denna typ av amerikanskt inspirerad modernisering förekommer inte så ofta i de svenska filmerna, vilket kanske inte är så förvånande med tanke på vilken tematik som var vanlig i de svenska 1930- och 1940-talsfilmerna. Den modernitet som är inspirerad av det amerikanska håller sig oftast på den svenska landsbygden. Visserligen utspelar sig *Goda vänner och trogna grannar* (Weyler Hildebrand, 1938) i Stockholm, men då på Söder, en stadsdel som i filmerna ofta behandlas som en lantlig del av Stockholm.⁵⁵ Ytterligare en film som utspelas i Stockholm är *Annonsera* (Anders Henrikson 1936) där amerikanska reklammetoder tas i bruk för en svensk publik.⁵⁶

Inslag av en mer kulturell modernitet dyker också upp i de svenska filmerna. Jag har redan nämnt detaljer som tuggummi och solglasögon. Den amerikanska populärmusiken får på många sätt stor allmän betydelse för den svenska filmen och det finns även filmer som explicit tematiserar den sortens musik, till exempel *Melodin från Gamla Stan* (Ragnar Frisk, 1939), i vilken den ”kände svensk-amerikanen Mr Carlton” är schlagerförläggare på svenskt besök, och *Peggy på vift* (Arne Mattsson, 1946), i vilken den kände sångaren Frank Bing, bördig från Småland, kommer på besök från USA.⁵⁷

En av de första filmerna där amerikanskt inflytande visar sig i

form av marknadsföringsknep och där modern teknik i någon mening paras ihop med det amerikanska är *Smålänningar* från 1935. Svenskamerikanen Gustav Adolf har återvänt från Amerika hem till Småland, där hans son Gustav i bästa folkhemiska ingenjörssanda håller på att konstruera en båtmotor som ska vara bättre än alla andra.⁵⁸ För motorutvecklingen behövs det kapital och det är där den amerikanska marknadsföringen och försäljningstekniken kommer in – Småland behöver lite hjälp på traven av Amerika. För att imponera på smålänningarna och därigenom lyckas få dem att köpa hans varor ikläder sig Gustav Adolf rollen som dollarmiljonär och i försäljningstricksen hänvisar far och son till en av de rikaste amerikanerna: Rockefeller. Andra män som används som exempel i kampanjen är Per Albin Hansson och Gustav Adolf själv, och med en kombination av den svenska folkhemspolitiken, den småländska framåtandan och det amerikanska kapitalet försöker de övertyga folk att köpa deras småsaker. Båtmotorn blir klar och döps till Inga, och i en motortävling ska den hävda sin duglighet främst mot den amerikanska motorn Okej som säljs av ett Stockholmsföretag. Staden Stockholm kopplas ihop med det ”amerikanska” och med välbeställda människor medan Småland är lantligt, ”svenskt” och befolkat av människor i enklare förhållanden. Motortävlingar var ganska vanliga i svenska filmer vid den här tiden och de hade ofta till syfte att ”visa hur det svenska stålet biter”.⁵⁹

I andra filmer är föresatsen hos en karaktär att genomgripande införa amerikanska metoder eftersom de anses vara bättre än de svenska. Redan 1936 träffar vi på en sådan film, *Spöket på Bragehus* (Ragnar Arvedson och Tancred Ibsen). Den förmedlar en ovanligt positiv syn på USA och den amerikanska teknologin, och det har symtomatiskt nog att göra med klass. I korthet handlar filmen om gården Bragehus, sedan generationer ägd av den adliga släkten Brage, och om hur dess förfall vänds i ekonomisk och produktiv framgång tack vare moderniseringsmetoder som införs av en svenskamerikan. Svenskamerikanen, som spelas av Adolf Jahr, har vistats i USA och anställs som ny förvaltare. ”En ung kraft med moderna metoder”, säger häradsförordningen, och Jahr kommer med nya idéer, en ny livsstil med jazz och drinkar och ett uppträdande som inte är underdånigt mot den gamla överklassen. Utöver elektrifiering, mjölkmaskiner,

äggkläckningsmaskiner och plogar dragna av traktorer inför han alltså även en sorts jämställdhetsprinciper som man gärna kopplade till Amerika eftersom det bland motiven att emigrera också fanns en vilja att lämna det gamla ståndssamhället, de orättvisor och det förtryck som fanns i Sverige.

I den samförståndsanda som kom att prägla framväxten av det nya Sverige ingick även tanken om en utjämning av klasserna, och i den här filmen blir flera av folkhemmets ideologiska grundtankar synliga, överförda till populärkulturens berättande. Filmen kan ses som en allegori om behovet av förändringar i det nya folkhemmet: den gamla överklassens sätt att bedriva lantbruk (styra Sverige) fungerar inte längre, nya metoder (modernisering), andra människor (arbetarklass, bönder, ungdomar) och en annan livsstil (amerikaniserad kultur) måste och håller på att ta över. Inte nog med att de överklasskvinnor som lever och styr på Bragehus inte längre är förmögna att sköta gården – utan den man som förmodades ta över – Joachim Brage – har varit i USA hela sitt liv (han är en av de ytterst få överklassemigranterna i svensk film) och säger sig ha blivit en oförfädd vagabond. Han blir en symbol för den krackelerande överklassen i det nya Folkhemssverige, i alla fall enligt den här filmens folkliga (socialdemokratiska) ideal. Framtiden visade att det inte riktigt blev så.

Spöket på Bragehus var tidigt ute i sitt lite utmanande sätt att skildra moderniseringsmetoder inspirerade av USA. Visserligen styrdes Sverige sedan fyra år tillbaka av en socialdemokratisk regering, och en majoritet av det svenska folket understödde säkerligen en viss modernisering, men andra filmer och annan forskning talar för att det rådde en ganska stor konservatism också bland den del av befolkningen som stödde den nya folkhemstanken. Ändå visar en film som denna att det kunde finnas ett brett stöd för att lyfta fram nya moderna krafter, gärna med amerikanskt inflytande. Trots filmens lättsamma ton, konventionella form och stil och tillhörighet till 1930-talets komedigenre, med en återkommande uppsättning skådespelare där Adolf Jahr var garant för en folklig förankring, utmanar filmen till viss del negativa föreställningar om det amerikanska och det moderna. Detta tillåts mot slutet bryta in även i filmens klassiska berättande: i en metafilmisk slutkläm utformad som

ett skämt med publiken tittar huvudpersonerna rakt in i kameran, Jahr går mot den som för att ta undan den och i sista stund klipper filmen till att Jahr slår upp en dörr och avslöjar den tjuvtittande vaktmästaren.

I sin positiva uppskattning av amerikanska moderniserings- och automatiseringsmetoder är *Spöket på Bragehus* unik bland 1930-talsfilmerna. Redan året därpå kom filmen *Bergslagsfolk*, där den besökande svenskamerikanen kommer tillbaka till sin jordbrukshemort och vill börja bryta malm. Filmen börjar med ett collage av den natur- och bondeförhållande art som var så vanlig i svensk 1930- och 1940-talsfilm: landskap, gårdar, hästar, berg, lövträd, par som arbetar på soldränkta ängar – alltsammans ackompanjerat av filmmusik med ett folkmusikaliskt idiom. I denna introduktion förs antitesen in: malmlätning och brytning. Bilderna blir då gråa och visar fula maskiner, stora maskinbyggen, lastning på järnvägsvagnar och allvarlig och tung musik.

Ett arbetsnamn på filmen var *Jord och malm*, och redan i titelsekvensen har alltså de värderingar som filmen uttrycker kommit i dagen. Vem vill förstöra ett svenskt skimrande landskap med fula maskiner som förstör naturen? Rudolf, svenskamerikanen som vill bryta malm och tjäna pengar, tycker att hela hans gamla by måste anpassa sig till modernare tider, man måste effektivisera och få in ”friskare fläktar”. Han är en av de mest ofördelaktigt skildrade av de manliga svenskamerikanska rollerna och porträtteras också som den skrytsamma och pråliga svenskamerikanstereotypen: in i det svenska landskapet där man annars kör häst och vagn kommer han i flott öppen bil, klädd i smårutig kavaj och vit keps. Det visar sig att han är en lurendrejare, och i slutet av filmen tvingas han iväg och byn kan återgå till sin lantliga och trygga svenskhet. Filmens handling illustrerar de föreställningar om det amerikanska samhället som Alm sammanfattar i sin bok: ”Det amerikanska samhället framställdes gärna som ett avhumaniserat maskinsamhälle där människan var bortglömd. Produktion och förvärvandet av pengar var de enda saker som betydde något.”⁶⁰

Den överdrivet skildrade svenskamerikanska kvinnan i *Dollar* hade också som tidigare nämnts vissa moderniseringsambitioner, om inte annat vill hon framhäva sin överlägsenhet över svenskarna.

Hennes pengar behövs för att hålla liv i och modernisera fabriken Sveaverken, hon vill köpa det sanatorium som figurerar i filmen och utvidga det efter moderna principer och hon vill upprusta vad hon tycker är en förslöad moral. Men det går som i de flesta historier om starka kvinnor vid den här tiden: hon blir småningom tämjd av mannen, inser hur fel hon har haft och ber om förlåtelse. Pengarna till Sveaverken tar de svenska karaktärerna i filmen inte emot – de vill vänta med moderniseringen.

Det är viktigt att notera att de välvilliga modernisatorerna i de här filmerna är helåtervändare. Antingen skildras de positivt från början och återvänder då för gott till Sverige (det är det vanligaste) eller så förändras de från att ha en negativ till att ha en positiv inställning till Sverige och väljer att stanna. I den kanske mest moderniseringspositiva filmen av alla handlar det inte bara om materiell modernisering utan även om politisk och kulturell. Men då har vi förflyttat oss till efter andra världskriget, en tid som innebar en stor ideologi- och värderingsförskjutning i både Sverige och andra länder. Inte minst innebar denna förskjutning att USA och det amerikanska steg i aktning. Filmen är *Flickorna i Småland* (Schamyl Bauman, 1945).

Den svenska inställningen till det amerikanska påverkades av USA:s roll i krigets utgång och de flesta filmer producerade efter 1945 är mycket mer välvilligt inställda till USA, amerikaner och svenskamerikaner. Det är en väldigt tydlig brytpunkt. Samtidigt hade folkhemmet utvecklats och den svenska välfärdsmodellen stod inför sitt stora genombrott. I *Flickorna i Småland* är ledorden effektivisering, modernisering och jämlikhet, men samtidigt behålls maktstrukturerna vad gäller genus och etnicitet, i det här fallet vad gäller ”tattarna”. Fortfarande är bonden och jorden det som framhävs – även i det svenska folkhemmet lyfts lantbruket fram som grunden för det svenska och dess värderingar och normer. Åke Grönberg spelar Carlman (ett namn som Rochelle Wright noterar är dubbelt maskulint) som i flera år har försörjt sig som cowboy i Nordamerika.⁶¹ Han beger sig till Småland och får arbete på ett par gårdar, där han inför arbetarrätt och modernisering. Även om Carlman har sitt ursprung i staden och är emigrant, två vanligen ofördelaktiga egenskaper i svensk film, så porträtteras han på ett mer positivt sätt än de småländska bönderna, vilka till skillnad från

tidigare skildras som inbilska och gammalmodiga. Smälänningarna får stå för det föråldrade sättet att sköta lantbruket. Även om det småländska jordbrukslandskapet visas upp i naturromantisering och förskönande bilder, är filmens agenda att Småland behöver anpassas till den moderna USA-influerade ideologin. Detta framkommer också i filmen genom att det till exempel spelas jazzmusik till dansen på den lövade dansbanan. Och moderniteten förkroppsligas av stadsbon och Amerikafararen Carlman.

Carlmans effektiviseringssträvanden tar sig uttryck i att han föreslår sina arbetsgivare att använda konstgödsel och införa tekniska jordbruksmetoder, han håller på sin rätt till lediga dagar och byter ut ordet ”piga” mot ”lantbruksassistent”. Det är socialdemokratiska principer som får styra – Carlman blir en förbindelse mellan det socialdemokratiska och det nordamerikanska.

Den moderniserande och lite progressiva ideologin i småländsk tappning innefattar dock inte ”tattarna”, det vill säga resandefolket, som fortfarande marginaliseras på ungefär samma sätt som i andra samtida filmer.⁶² Inte heller tillåts det embryo till feminism som finns i filmen att stå oemotsagt utan genusordningen återställs ganska bryskt i slutet. Rollfiguren Christina, spelad av Sickan Carlsson, äger och driver ett stort lantbruk på en gård som länge gått i arv från kvinna till kvinna. Både Carlman och Christina bryter i någon mån mot invanda och konservativa mönster. Hon är en obestridlig arbetsledare över sina anställda och också den som inför rationellare metoder på sitt lantbruk. Den självständiga och envisa Sickan tämjs enligt gängse filmkonventioner till slut av mannen: han ger henne en utskällning som hon tacksamt tar emot. Det behövs en riktig cowboy på gården, menar hon. Och så blir det amerikanska slutgiltigt insläppt på den småländska jorden. Som bärare av modernitet, effektivitet och begynnande jämlikhet gavs både Amerika och emigranten en mer välvillig tolkning – i *Flickorna i Småland* godtogs ett visst utländskt inflytande på svenska traditionella värden och normer.

Den svenske bonden hade sedan 1800-talets senare hälft varit sinnebild för den svenska nationalkaraktär som man sökte i kölvattnet av de stora samhällseliga omvälvningarna. Bonden blev ”en trygghetssymbol i en omvälvande tid” och en slags motvikt till den

annalkande moderniteten.⁶³ Moderniseringen av Sverige måste börja i roten till den nationella identiteten. I sin avhandling *Jorden åt folket. Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925* skriver Anna Lindkvist att ”småbrukaren kunde bli manlighetens och maktstrukturens räddning” i den kulturella och andliga modernisering som var på väg och *Flickorna i Småland* är ur det perspektivet signifikant.⁶⁴ Här används den svenska bondemiljön som spelplats för en förhandling om moderniseringen och genusordningen. Både i *Spöket på Bragehus* och i *Flickorna i Småland* införs av män moderna Amerikainfluerade metoder på jordbruk som drivs av kvinnor. Kvinnorna tillåts dock inte att vara ”amerikanskt” självständiga och nydanande, utan denna praktik annekteras nu av mannen. Det har skett en förändring i detta tankemönster jämfört med före andra världskriget.

Även i litteraturen finns flera exempel på svenskamerikanen som modernisatör, dock sällan på lantbruk. Det var genom sina tekniska kunskaper som de återvändande svenskamerikanerna ofta utmärkte sig. Historikern Magnus Perssons forskning om återvändare på Bjärehalvön i Skåne visar att återvändarna ibland var drivande i genomförandet av materiell modernisering såsom elektrifiering och vattenförsörjning.⁶⁵ Elektricitet installerades ofta tidigare i samhällen med återvändare vilka också ofta grundade egna företag där deras tekniska färdigheter togs i anspråk, och Per-Olof Grönberg visar i sin avhandling om återvändande tekniska ingenjörer att de yrkesmässigt tjänade på sina amerikanska erfarenheter – ja, bara det att de hade varit i Amerika kunde ge dem en viss status.⁶⁶ Detta speglas även i den omständigheten att den sociala mobiliteten ökade för återvändande emigranter, de var till exempel markant överrepresenterade i kommunalnämnder och kommunfullmäktige under 1920-talet.⁶⁷

Svenskheten och andra etniciteter

De återvändare i filmerna som kommer tillbaka till Sverige för att stanna för gott kännetecknas av egenskaper som konstrueras som utpräglat svenska, och de är oftast lika stereotypa som någonsin de amerikanska. Dessa genomsvenska egenskaper innebär att man inte vill resa tillbaka till USA och att man försvarar det svenska och Sverige

nästan mer än de som stannat kvar i Sverige. Det börjar dock redan före andra världskriget dyka upp filmer som visar en positiv inställning mot det amerikanska och USA, och där den svenska karaktären till och med tillåts att välja USA framför Sverige med svenskhetens heder i behåll. I takt med att filmerna behandlade det amerikanska och svenskamerikaner alltmer positivt fick andra etniciteter tjäna som kontrast mot ”de goda”.⁶⁸

Svensk film har sedan begynnelsen genomsträvs av xenofobi.⁶⁹ Rochelle Wright beskriver i sin avhandling den svenska filmens svartmålning av judar, ”tattare” eller resande, afrikaner och samer och den negativa konstruktionen har fortsatt in på 2000-talet (jag kommer i texten att använda den egentligen nedsättande termen ”tattare” eftersom detta språkbruk också tydliggör den förnedrande synen).⁷⁰ Att ställa andra etniciteter mot det svenska är ett strukturellt grepp som får svenskheten och de etniska svenskarna att i filmerna framstå som överlägsna.

Ett sådant grepp används också i en del filmer om svenskamerikaner för att dessa ska framstå som mer svenska och därmed mer tilltalande. I *Falska millionären* (Paul Merzbach, 1931) återvänder två glada svenskamerikaner, spelade av Håkan Westergren och Fridolf Rhudin, till Sverige efter några års fabriksarbete. För att de ska kunna tas emot utan mistänksamhet måste det finnas andra etniciteter som får dem att framstå som mer svenska än främmande. Därför är skurken en kvinnlig äventyrare med franskklingande namn som använder franska fraser (och det är särskilt normbrytande och hotande att skurken är en kvinna). I både *I mörkaste Småland* och *Flickorna i Småland* är tatterna de som tecknas som avvikande, mest uppenbart i den tydligt rasistiska *I mörkaste Småland* som bygger på ett antal noveller av Albert Engström. I denna återvänder bondpojken Albert, iklädd amerikansk rekvisita: han har en cowboymässig hatt, en rutig skjorta med ett smalt band knutet runt kragen och fina byxor.⁷¹

Filmen har redan innan Alfred återvänder tydliggjort att han står på det godas sida. Hans väntande flickvän Marie besöker en spåkärning för att få veta om Alfred kommer tillbaka. Spåkärningen siar om att en ljus vän som varit borta länge ska återvända, och denne vän är trogen som guld. Detta ställs i kontrast till spådomen att ”tre

svartmuskiga män” kommer att figurera i Maries liv. Här ställs det ljusa mot det mörka, ett motsatsförhållande som i flera århundraden har symboliserat det goda mot det onda, vilket Richard Dyer utförligt analyserar i sin bok *White: Essays on Race and Culture* från 1997, som handlar om vithetens ideologi främst i den visuella kulturen.⁷²

Precis som i andra svenska filmer skildras tattarna i *I mörkaste Småland* som lömska, opålitliga, oärliga, tjuvaktiga och slösaktiga, och de försörjer sig på yrken som de i realiteten ofta tvingades ta eftersom de var nedvärderade av svenskarna, som hästhandlare, förtennare och kopparslagare.⁷³ Det kanske inte är så förvånande att just den här filmen drev tatarporträtteringen till sin ytterlighet. Filmen bygger på Albert Engströms noveller, en författare som gav ut och skrev tidskriften *Strix* som gjort sig känd genom sin klart uttalade antisemitism, och han var en författare ”whose folksy humour often incorporated situations that made their point at the expense of non-Swedish ethnic groups”, som Rochelle Wright skriver.⁷⁴ Till och med ett amerikaniserat utseende och uppträdande är bättre än att vara tattare. Vid några tillfällen då smålänningarna kommer i konflikt med tattarna griper Alfred sin pistol, säger ”hands up” och avfyrar den på bästa detektivmanér. Under filmens lopp blir hans klädsel alltmer avamerikaniserad för att markera hans småländska tillhörighet. I slutändan är det genom Alfred som kampen över tattarna vinnas, och svenskamerikanen presenteras alltså här som positiv och ”svensk”.

Både den folkliga och den mer officiella bilden av ”tattare” var att de var kriminella, att deras levnadssätt inte var ”svenskt” och att de hade egenskaper som inte var önskvärda. Kvinnorna ansågs till exempel sexuellt utmanande och männen var benägna till våld.⁷⁵ Denna syn på de resande konstruerades, framställdes och bekräftades i ett växelspel mellan svenska myndigheter och populärkulturen. Journalisten och författaren Christian Catomeris menar att det troligen var ”filmindustrins framväxt som starkast [bidrog] till massspridningen av schablonen om den brottslige tattaren” och framhåller att tematiken är som tydligast och drivs till sin spets i *I mörkaste Småland*.⁷⁶ I ett tjugotal filmer var tatar karaktärerna centrala, och de stod ofta i kontrast till bönder. Filmkritikerna ansluter sig till denna rasistiska diskurs och kallar personerna i filmen ”tattarbyke” och ”tattarpack”.⁷⁷



Albert tar till sin amerikanska pistol i bråken mot "tattarna" i *I mörkaste Småland* från 1943 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

I *Falska millionären*, *Flickorna i Småland* och *I mörkaste Småland* tillskrivs svenskamerikanen egenskaper som värderas som positiva enligt rådande normer, och när han kontrasteras mot främlingar som tattarna eller ibland judarna accepteras till och med den svensk som en gång avvikit till Amerika. De egenskaper som konstrueras som "typiskt svenska" i så många av 1930-talets filmer behöver här inte ens markeras speciellt; det räcker med kontrasten till de människor som representerar samhällets baksida, även om spågummans uttalande är ett uttryck för den vithetsideologi som man var angelägen att inordna svenskamerikanen i. Det är inom denna vithetsdiskurs som svenskheten ligger: även judar och resande var ofta svenska medborgare, men de som saknade vithetens synliga och kulturella kännetecken framställdes som hot mot svenskheten.

I de allra flesta filmer som iscensätter återvändande emigranter porträtteras dock inga andra etniciteter som kan agera motbild, och då måste den svenskamerikan som ska konstrueras alltigenom positivt hysa en starkare fosterlandskärlek än de svenskar som har stannat kvar i Sverige och kraftfullt uppvisa egenskaper som värderas som ”typiskt svenska”. Vilka är då dessa inherent och essentiella svenska egenskaper enligt den svenska filmdiskursen? Tydligast åskådliggörs de i *Ebberöds bank* (versionen från 1935) och *Smälänningar*; huvudrollen i den senare framstår som ett koncentrat av den sorts svenskhet som präglade så många filmkaraktärer under 1930-talet. Den gode svenskamerikanen, som föredrar Sverige framför USA och som kommer tillbaka för att stanna för gott, förekommer i flera filmer förutom de två ovan nämnda: *Storstadsfaror* från 1918, *Falska millionären* och *Goda vänner och trogna grannar* från 1938 samt *I mörkaste Småland* och *Hotell Kåkbrinken* från 1946. I flera av dessa filmer framställs den återvändande emigranten som djupt fosterländsk och har många repliker som hyllar svenskheten. De här filmerna har ofta en lantlig anknytning – de utspelas på Söder i Stockholm (som i *Goda vänner och trogna grannar* liksom i många andra filmer behandlas som en lantlig enklav), i Skåne eller i Småland. Det småländska blir till en syntes av Sverige och svenskheten, platsen får representera svenskhetens essens, och det är betecknande att det landskap som många av utvandrarerna kom från användes som ett värn mot det amerikanska.

Dorothy Burton Skårdal noterar i sin analys av svenskamerikansk lyrik att den domineras av tre teman: hemlängtan, barndomsminnen och beskrivningar av den svenska naturen.⁷⁸ Dessa tre element är också framträdande i de filmer som betonar Sveriges nationella företräden. I *Goda vänner och trogna grannar* och *Hotell Kåkbrinken* utbrister den hemvändande svenskamerikanen i panegyrik över den vackra naturen, ”de kära gamla kåkarna” och den svenska maten. Tydligast blir den sentimentala svenskhetsbilden i *Smälänningar*, där det också mycket passande kombineras med elementet hemlängtan. På frågan om varför han har återvänt från USA utan att ha blivit rik svarar huvudpersonen med något drömskt i ögonen och med darr på stämman: ”Hemlängtan, gosse. Men det begriper man inte förrän man varit ute några år. Var man än har fötterna här i världen,

så har man hjärtat hemma i Småland. Titta, så *förbannat* vackert här är.” Och med en återvändares nästan turistiska blick sveper kameran över Lagan och den skimrande naturen i en scen ägnad att visa den svenska natur som i ett stort antal filmer har fått stå för det svenska som helhet.

Huvudpersonen i *Smålänningar*, som spelas av Sigurd Wallén, heter Gustav Adolf, ett namn med uppenbara kungliga associationer. Hans genomsvenska hederlighet och hurdan man är när man är en riktig smålänning betonas tydligt i filmen. Han stödjer sin hembygds utveckling wallénskt sammanbitet och oförtrutet och det han arbetar för upprepas flera gånger: att ta död på arbetslösheten. Han kallas i den lokala tidningen för ”den kände smålänningen”, inte ”svenskamerikanen” vilket är vanligt i andra filmer.

Svenska egenskaper som förs fram i den här och andra liknande filmer är ärlighet, fosterlandskärlek, skötsamhet, rättvisepatos och oförståddhet.⁷⁹ Just detta sista, att man inte ska framställa sig som någon annan än den man är, är ofta viktigt och spelar en roll i klassrelationerna och för en persons benägenhet att tillägna sig främmande, här amerikanska, vanor. Det enda sättet att göra en social eller ekonomisk karriär är enligt dessa normer att arbeta hårt, och hårt arbete som ett tecken på att någon besitter så kallade äktsvenska egenskaper ser man i flera filmer, inte minst i *Smålänningar* och *Ebberöds bank*. I *Smålänningar* får Gustav Adolf uttala just denna värdering genom att ställa den emot de ohederliga sätt att tjäna pengar som enligt dessa föreställningar är utbredda i USA. I *Ebberöds bank* har den på ytan amerikaniserade emigranten Johan Anders, John Andrews, kommit hem på grund av hemlängtan och talar med amerikansk brytning genom hela filmen. Men innanför denna fasad bultar ett svenskt hjärta. Johan Anders framstår som en hederlig och rättrådig person och han betonar flera gånger vikten av hårt arbete. Det är dock värt att notera att de egenskaper som konstruerades som typiskt svenska i de här filmerna (och i andra kulturyttringar) med största sannolikhet ingår i de flesta föreställningar om nationell mentalitet, oavsett nation.

Man kan se en tendens till att svenskamerikanen i några filmer porträtteras alltmer positivt mot slutet av 1930-talet, men då beror det på att han ännu tydligare förses med egenskaper som ses som

specifikt svenska. Och det hade förutsatts i alla filmer fram till dess att en god emigrant återvände för att stanna i Sverige. Men 1938 kom en film som till viss del bryter mot dessa uppfattningar. Filmens titel och dess protagonist förmedlar dock intrycket att den vill bekräfta, hylla och exponera svenskhet och det svenska. Filmen heter *Du gamla, du fria* (Gunnar Olsson, 1938). Sigurd Wallén, som spelade den mycket svenska smålänningen i *Smålänningar*, spelar svenskamerikanen Charlie Johnson som ska resa hem till Småland, och han tänker sig att återvända för gott.

De första sekvenserna utspelas i USA, och det är de allra första spelfilmsscenerna i ljudfilmstid som visar svenskamerikaner i (en miljö som ska föreställa) USA. Men det är inte Amerika som visas upp utan de fosterlandsälskande svenskamerikanska yttringarna. Vi får se en manskör (körer var och är mycket vanliga i den svensk-amerikanska samfälligheten) sjunga *Där som sädesfälten böja sig för vinden*, vi gör ett besök på tidningen *Nordstjernen* där verklighetens chefredaktör gör en rollinsats, och protagonisten säger när han planerar att återvända till Sverige: ”Har du glömt att det finns ett gammalt land på andra sidan polen, ett *riktigt* land med kung och allt. Inte som den här sillsalladen med vita, svarta, gula och röda.” Detta xenofobiska tänkesätt var som vi sett gängse i den svenska filmen under flera decennier, och här appliceras det även på den amerikanska nationen. ”Vita” ingår dock också i den sillsalladen, och kritiken gäller att landet är befolkat av människor med olika ursprung – det är inte kulturellt och etniskt enhetligt som man föreställde sig och ville att Sverige skulle vara. I svensketsideologin har man alltid bortsett från att Sverige är ett land med en flerhundraårig historia av invandring och att här finns invånare som ständigt har marginaliserats, till exempel samerna. Svenskamerikanen Johnsons yttrande ger prov på en rad uppfattningar om Sverige och USA: Sverige har ett gammalt kulturarv och enhetlig etnisk sammansättning medan USA är ett nytt land som saknar kultur och gammalt arv och där olika etniciteter blandas. Under denna första filmsekvens har svenskethyllningen introducerats grundligt och det tycks vara upplagt för en patriotisk film. När Charlie Johnson kommer till Sverige blir han först mycket negativt inställd och kritiserar det gamla fosterlandet. Han inser efter ett slag att Sverige har sina fördelar och blir åter en

svenskhetsens och Sveriges försvarare, men den syn på landet han då ger uttryck för är konservativ, nationalistisk och nostalgisk på ett sätt som överensstämmer med hur svenskamerikanerna i USA tycktes betrakta sitt gamla hemland, vilket diskuteras i nästa kapitel. Filmen slutar med att Johnson återvänder till USA: för den som en gång har emigrerat är det omöjligt att återvända, menar han, och Sverige får förbli ett nostalgiskt minne.

Filmen går förstås inte så långt att den alltigenom misskrediterar Sverige, även om USA och det amerikanska värdesätts på ett sätt som dittills saknade motstycke i svensk film. Den ganska framgångsrika filmen *Du gamla, du fria* framstår ändå som exceptionell eftersom svenskamerikanen får återvända till USA med hedern i behåll. Vad är det i konstruktionen av filmen *Du gamla, du fria* som gör detta över-skridande möjligt, och hur kan publiken acceptera denna vändning?

En del av förklaringen ligger med stor säkerhet i valet av skådespelaren Sigurd Wallén. Som Per-Olov Qvist skriver fick Wallén ofta ”förkroppsliga det kärnsvenska och de äktsvenska dygderna” och har ”mer än någon annan filmisk fadersfigur fått representera en socialdemokratisk folkhemsvision”.⁸⁰ Filmer som ger uttryck för denna ideologi är *Karl Fredrik regerar* (Gustaf Edgren, 1934) och *Med folket för fosterlandet* (egen regi, 1938) i vilka Wallén spelar huvudrollerna, och han ställde upp i en rad socialdemokratiska valfilmer. Han var den svenska redligheten personifierad i så gott som alla sina roller. Att använda denne mycket folkkäre skådespelare med en persona av folkhemsideologi och djupt ansvarstagande svenskhet borgade för en acceptans av en film som gör denna ideologiska svängning och av en rollkaraktär som kunde återvända till USA utan att förakta Sverige eller ge avkall på sin svenskhet. På samma sätt kunde andra skådespelare signalera till publiken om att deras svenskamerikanska rollkaraktärer var sympatiska; det gäller till exempel Håkan Westergren och Fridolf Rhudin i *Falska millionären* och Bengt Djurberg i 1935 års version av *Ebberöds bank*.

Det finns ett annat exempel på en svensk som ”tillåts” att leva sitt liv i USA, nämligen en film om den berömda uppfinnaren John Ericsson.⁸¹ Han levde en stor del av sitt liv i USA, från 1839 till sin död 1889. *John Ericsson – segraren vid Hampton Roads* (Gustaf Edgren, 1937) hyllar honom på vederbörligt sätt och hans liv i USA

framställs som så betydelsefullt och inflytelserikt som det faktiskt var, men i grunden ligger hela tiden ett stråk av de svenska normer och värderingar som präglar andra svenska filmer om svenskamerikaner från 1930-talet.⁸² Den svenska kritiken framhöll också filmens svenska kvaliteter medan amerikanerna uppfattade filmen som ”amerikansk”. Ericsson porträtteras som en man som har idel egenskaper som uppfattades som svenska och hans längtan till Sverige accentueras, inte minst av filmmusikens folkmusikaliska tongångar. Eftersom han var en så framgångsrik, och historisk, person accepteras det att han bor i USA. Detsamma kan sägas gälla alla de svenska filmstjärnor som blev så kända i Hollywood – när en framgångsrik person lämnar Sverige för USA anses lite av stjärnglansen falla på det gamla hemlandet.

Att vara svensk innebär i den svenska filmen under dessa år, och även senare, inte bara ett medborgarskap, utan man skulle också vara etniskt svensk i ett essentialistiskt avseende. Som vi sett i tidigare kapitel värjde sig den svenska staten kraftfullt mot en invandring till Sverige och i valet mellan judar, resande och svenskamerikaner valde den svenska filmen utan tvekan svenskamerikanen och även det amerikanska, det vill säga det vita anglosaxiska. Svenskar som inte rymdes inom vithetsideologin användes som en motbild till svenskamerikaner i filmer som uttryckte en alltmer positiv attityd till det amerikanska mot slutet av 1930-talet och i början av 1940-talet. På så sätt röjde man vägen för en acceptans av emigranterna och USA, men den ”sillsallad” som Walléns rollfigur talade om i *Du gamla, du fria* sköts snabbt bort ur berättelserna för att ge plats åt en monokulturell och monoetnisk ideologi.

Steget över till USA

Du gamla, du fria är den första ljudfilm där några scener utspelar sig i USA. I *Jens Månsson i Amerika* (Bengt Janzon, 1947) tar huvudrollsinnehavaren Edvard Persson det viktiga steget över Atlanten i den första svenska spelfilm som spelades in i USA, i alla fall enligt Europafilms broschyr om filmen: ”Det var första gången en svensk filmtrupp skulle fara över Atlanten för att spela in en ljudfilm.”⁸³ Enligt Per Olov Qvist höll sig den svenska 1930-talsfilmen, både produktionen

och innehållet, övervägande inom Sveriges gränser.⁸⁴ Vad gällde produktionen var skälen oftast ekonomiska, men dessutom befann man sig i en ideologisk tankesfär som förespråkade svenskhet och det kända medan det främmande och okända ansågs vara ”farligt”. Oavsett om filmen utspelade sig i Sverige eller utomlands hade man i filmerna samma attityd till det främmande, hävdar Qvist.

Jens Månsson i Amerika är den första ljudfilm där en svensk åker till Amerika utan att vara emigrant, folkhemssvensken skrider över gränsen för att besöka svenskamerikanerna. Edvard Persson och hans filmer hade i flera år varit mycket populära bland svenskamerikanerna och efter kriget blev han inbjuden att turnera i USA. Inför den landsomfattande turné han gjorde under 1946 dök idén upp att samtidigt spela in en film.

Titelrollen i *Jens Månsson i Amerika* beger sig visserligen till främmande land, men inte för att möta andra levnadssätt eller kulturer. Filmen använde alla de miljöer från östkusten till västkusten som besöktes under turnén, men det USA vi möter i filmen befolkas av svenskar. Filmen försöker bortse från det som anses ”främmande” och mångkulturellt och framställer USA som monokulturellt och ”vitt”, ja nästan svenskt. Den sammansmältning av det svenska och det amerikanska som antydades i *Du gamla, du fria* genomförs här i betydelsen att den svenska essensen i någon mening överförs till USA. Betoningen på det svenska i USA görs genom att man i filmens berättelse ständigt träffar på svenskamerikanska personer och genom olika filmiska berättarmedel.

Filmen handlar om den skånske bonden Jens Månsson (Persson) som ärver pengar efter en bror som utvandrat till USA (pengar och Amerika förknippas ständigt), men arvet är förknippat med vissa förbehåll. Jens Månsson måste åka över till Amerika och när han kommer dit visar det sig att han måste få ytterligare en utvandrad brors underskrift. Ingen vet dock var denna broder befinner sig och Jens måste åka över hela den amerikanska kontinenten för att finna honom. Han får sällskap och hjälp av en svenskamerikan och tillsammans upplever de olika äventyr i ikoniska amerikanska landskap. Filmen kan med sitt turistiska uppvisande av sevärdheter och vacker natur sägas vara en hyllning till USA, men den hyllar framför allt de svenskamerikaner som utvandrat och som nu betraktas med en

beundran och respekt som har ersatt den tidigare tveeggade synen på emigranterna. Svenskhetens främsta företrädare är dock ständigt närvarande och i en textruta alldeles i början av filmen fastslås filmens syfte: den vill visa ett USA ”där så många svenskättlingar bor och med sin strävsamhet och framåtanda hedra sitt gamla fosterland”. Filmens nästan officiella prägel framkommer i filmens början, då Jens reser från Sverige till USA, genom att respektive lands nationalsång spelas, och i filmens slutscen i texten till sången ”Sverige-Amerika hand i hand” knyts relationen mellan länderna ihop.

Det svenska är ytterst framträdande i hela filmen: dels tycks svensk-amerikaner vara den vanligaste befolkningsgruppen i Staterna och dels markerar Persson ständigt det svenska. Perssons turné rörde sig av naturliga skäl i Nordamerikas svenskbygder och det var också dessa miljöer som oftast användes i filmen, både de klassiska i Minnesota och Illinois och de kanske mer okända i Texas och Kalifornien. Ett av Edvard Perssons signum som skådespelare, och förmodligen ett av de drag som gjorde honom så folkligt populär, var att han aldrig lät sig imponeras av någonting – hans ”pyramidala självbelåtenhet” och hans utgångspunkt i den skånska och nationella populistiska ideologin blir mycket tydlig i mötet med amerikaner.⁸⁵ Han tycker att alla ska lära sig svenska, eller helst skånska, han ansluter sig till den traditionella synen att dollar inte är något värda utan att svenska pengar nog är bäst, när han möter en svensk säger han att det är en ”riktig människa”, han dansar slängpolska till rumba och uttalar sig föraktfullt om utvandrare som har amerikaniserat sina namn. Alla repliker yttras på det förnumstiga sätt som kännetecknade Persson.

Det är alltså den vita kulturen som framhävs och som konstrueras som det äkta amerikanska. Andra sidor av den amerikanska nationen och kulturen behandlas på ett arrogant eller rasistiskt sätt. När Jens Månsson kommer till sin avlidne brors hus öppnas dörren av en svart betjänt. Månsson tittar lite bekymrat på betjänten, hälsar genom att ta i hand och tittar därefter på sin hand och torkar av den mot sin rock som om det svarta skulle färga av sig. Filmmusikaliskt markeras handskakningen med en lätt spänningsstegring som får ett så i grunden normalt beteende som att ta någon i hand att framstå som något dramatiskt. Allt som avvek från den snäva ”normalitet” som konstruerades i Perssons filmer behandlades med ett förakt som



Edvard Persson i amerikansk cowboyklädsel låter sig passas upp av betjänten i *Jens Månsson i Amerika* från 1947 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

i någon mån kamouflerades genom att kombineras med godmodighet. Men denna vithetsideologi var det gängse svenska sättet att betrakta USA. Med amerikansk kultur avsågs som en självklarhet den vita kulturen, såvida man inte ville framställa USA som något negativt – då markerades det mångkulturella, som i början av *Du gamla, du fria*.⁸⁶ Det etniskt homogena är alltid det som föredras i den svenska filmens idévärld.

Filmens tankegoods summeras i den slutsång som Edvard sjunger när han är tryggt hemkommen till Skåne, ”Sverige–Amerika hand i hand”. Enligt texten är Amerika lika fridfullt som Skåne och det är därför svenskar känner sig hemma där, handelsutbytet besjungs i frasen om att USA behöver svenska filmstjärnor och kullager medan Sverige behöver amerikanska nylonstrumpor. Sammanfattningsvis sjunger Edvard att Sverige och Amerika behöver varandra och att starka

vänskapsband måste knytas. Men det som tolereras enligt filmens och sångens ideologi är både underförstått och uttalat den del av det amerikanska samhället som kulturellt och etniskt liknar Sverige – det handlar inte om att förstå det mångkulturella eller det främmande.

Den dominerande ideologin i både USA och Sverige byggde på vad man ansåg vara den vita kulturens överlägsenhet, däri liknade, och liknar, vi varandra. Johan Fornäs skriver att vid denna tid var det dominerande svenska förhållningssättet gentemot den amerikanska kulturen att inte låtsas om rastematiken, vilket kunde ”underbygga ett okritiskt accepterande av dominansen för USA och dess kultur-export, inklusive dess egen rasism. Därigenom kunde den vita hegemonin förstärkas snarare än ifrågasättas”.⁸⁷ Fornäs diskuterar i detta sammanhang ”Sverige–Amerika hand i hand” och visar att texten genom ord som sammankopplas, till exempel ”rasben”, ”svenska”, ”hottentottmusik”, otvetydigt anknyter till rasistiska värderingar. Sången hyllar USA och de industriella samarbetsmöjligheter som yppas, skriver Fornäs. Men det är en hyllning som under den godmodiga ytan innehåller mycket tveksamma element: ”Hyllandet av Förenta Staternas överhöghet gick hand i hand med ett fortsatt rastänkande trots den tyska nazismens nederlag.”⁸⁸ Samma rastänkande har vi stött på i förhållande till ”tattarna” i filmer som *I mörkaste Småland* och *Flickorna i Småland*.

Filmkritiker av olika politisk färg påpekade det orealistiska i att Persson överallt bara stöter på svenskar, och flera av dem framförde åsikten att man borde ha kunnat göra mer av mötet med Svensk-Amerika – skildrat svenskbygderna och svenskamerikanernas tillvaro.⁸⁹ Men det nästan ambassadörmässiga uppdrag som Persson och filmen hade noteras med gillande av flera kritiker. *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* skriver: ”Ty det råder inte minsta tvivel om att han med denna film knutit banden fastare med Svensk-Amerika”, och *Göteborgs-Posten*: ”Filmen har ett ärende, som man noterar med tillfredsställelse. Den är i huvudsak en vänlig, man skulle nästan kunna säga hjärtlig skildring av det stora USA och av svenskättlingarna därute, och den blir kanske inte utan sin betydelse för de känslor, som utifrån treva sig över Atlanten.”⁹⁰ *Ny Dag* är mera kritisk och tycker att filmen borde ha fångat ”något väsentligt i amerikanernas liv och deras speciella problem. I stället mynnar filmen ut i billig

propaganda för USA och svensk-amerikanskt handelsutbyte. Ett sorts Perssons personliga tack för god välfärd”.⁹¹

Kritikerna tog upp filmens väsentliga delar, inte minst Persson som skådespelare och som marknadsförare av det amerikanska. Det råder ingen tvekan om att man insåg fördelarna med eller till och med nästan nödvändigheten av att det var Edvard Persson som fick överföra denna mycket positiva inställning till USA och det (vita) amerikanska. En förändring av den svenska inställningen till det stora landet i väster kunde bara åstadkommas med hjälp av personer som hade det stora folkflertalets förtroende, och det hade Edvard Persson i övermått. I lika hög grad som Wallén, fast med andra ideologiska förtecken, hade Persson en aura av landsfader.⁹² Politiskt och ideologiskt stod han för en konservativ patriarkal social ordning, men samtidigt var han förankrad i folkhemmet, och för publikflertalet var det förmodligen betryggande att en person som hade fötterna djupt i den skånska myllan förmedlade det amerikanska.⁹³

Dokumentärfilmen hade tagit steget över till USA över tjugo år tidigare med *Bland landsmän i Amerika*. I sin skildring av svenskamerikanerna uppvisar den och *Jens Månsson i Amerika*, trots avståndet i tid och trots de avgörande världspolitiska händelser som timat, flera ideologiska och narrativa likheter: framhållandet av det stora antalet svenskar i USA, avgränsningen av de invandrade svenskarna från andra etniciteter och den rasistiska skildringen av dessa andra etniciteter och kulturer. Den nya tidens välvilligare inställning till det amerikanska – alltid i betydelsen till den vita anglosaxiska amerikanska kulturen – kommer också fram i några dokumentärfilmer av varierande längd producerade mellan åren 1948 och 1956.

Kortfilmen *Svensk-amerikanskt* hade premiär 1948 och var registrerad av Bengt Janzon, som också gjorde *Jens Månsson i Amerika*. Även om den sistnämnda filmen var producerad av Perssons vanliga bolag Europa-film och den korta dokumentärfilmen av Svensk Filmindustri är det rimligt att tänka sig att Janzon gjorde upptagningarna för kortfilmen när han besökte USA tillsammans med Persson. *Svensk-amerikanskt* är ett tretton minuter långt ”reportage från mellanvästern” och ramberättelsen är att en svenskamerikansk flygkapten i sitt yrke återser Sverige och i slutet av filmen är tillbaka i USA. De politiska missförhållanden som gjorde att många svenskar

emigrerade sägs inledningsvis vara åtgärdade: ”socialvården och den kooperativa verksamheten har revolutionerat vardagslivet, brutit ner skrankorna mellan människorna, skapat demokrati där amerikanen kan känna sig hemma”. Filmen är alltså lika mycket propaganda för ett socialdemokratiskt Sverige som det är en ganska skrytsam hyllning av svenskamerikanerna, genom att förledet ”svensk-” betonas, i USA. Filmen igenom framhålls svenskarnas insatser i svenskornårådena i Minnesota och Illinois: som bönder, som yrkesarbetare, som industriledare, som föregångare då det gäller att ta hand om åldringar och barn, som grundare av universitet, som kyrkans män. *Svensk-amerikanskt* är en biologisk, nationalchauvinistisk och imperialistisk hyllning till det svenskamerikanska. Den avslutas med att speakern talar om ett slags den nya tidens korsbefruktning mellan det som tidigare ansetts tillhöra den europeiska respektive den amerikanska sfären, förkroppsligad i den svenskättade flygkaptenen: ”Han, som representerar den nya svenskgenerationen i Amerika. En som inte längre är präriens odlare, utan luftens, teknikens, forskningens pionjär, och som nu arbetar på att göra det svenska namnet känt och ärat för banbrytande värv på den andliga odlingens fält.”

Svenskar i Amerika (engelsk originaltitel är *Swedes in America*) är visserligen inte svenskproducerad, men den är en intressant produktion och jämförelse som producerades av U.S. Office of War Information (OWI) 1943. OWI producerade en mängd propagandafilmer avsedda att stärka den amerikanska patriotismen men man hade även en europeisk avdelning som producerade propaganda om USA för de europeiska länderna. Filmen uppges ha kommit till för att man sökte svar på frågan ”vad det är i amerikanskt liv som särskilt tilltalar svenskar?”, som hade ställts i brev från svenskar. Filmen representerar samma ideologi som de svenskproducerade filmerna men uttrycker tydligare amerikanska liberala värderingar. Filmen presenterar svenskt liv i USA under 400 år och framhåller till exempel John Ericssons insatser, och liksom i *Jens Månsson i Amerika* betonas likheterna mellan Sverige och USA och andra kulturella och etniska aspekter av Nordamerika förtigs. Som dragplåster och garant för trovärdigheten agerade Ingrid Bergman som filmens ciceron, och den amerikanske skandinavisten Arne Lunde har visat att bilden av Ingrid Bergman som en lantflicka och som en utövare

av snösporter i *Svenskar i Amerika* var ett led i Hollywoods strävan under andra världskriget, i en sorts tävlan med Nazityskland, att ”annektera” det skandinaviska.⁹⁴

Ett par reportage- och reklamfilmer från 1950-talet befäster närmandet till och sammanjämknigen med USA ytterligare. Kortfilmen *Svenskstaden vid Indiansjön* (Håkan Cronstoe, 1956) handlar om andra generationens utvandrare som är födda i USA och inte talar svenska. Jamestown i delstaten New York framställs som ”ett stycke Sverige i Amerika”. Men det är inte svenskamerikanerna som hedras i filmen, istället hyllas USA. Svenskarna har blivit amerikaner.

Följ med till Minnesota heter en 25 minuter lång reklamfilm för Sparbanken som producerades av Svensk Tonfilm (Håkan Cronstoe, 1954).⁹⁵ Filmen vill visa hur betydelsefull banken har varit för de svenskamerikanska framgångarna inom lantbruket i USA och framhåller att banken bör ingå som långgivare i moderniseringen av det svenska jordbruket enligt amerikansk modell. Sigge Fürsts speaker-röst ger oss djuplodande inblickar i svenskamerikanska familjers arbete på sina stora och mycket välskötta gårdar, där mekaniseringen och moderniseringen av jordbruks- och hushållsarbetet hela tiden står i förgrunden. Så positivt framställs USA och det amerikanska att man kan fråga sig om filmen gör reklam för USA eller för den svenska sparbanken. Nu handlar det inte endast om att visa likheterna mellan USA och Sverige eller att få svenskamerikanerna att framstå som svenskhetens förfäktare utan om att framhålla svenskamerikaner och USA som ett föredöme för Sverige och svenskarna, i alla fall då det gäller hur man ska förhålla sig till jordbruksarbete och sparande. De traditionella svenska egenskaper som ständigt fördes fram i 1930-talsfilmen används här för att göra en koppling mellan det svenska och det amerikanska, och bankens delaktighet i nationens uppbyggande framställs som att det vilar på dessa egenskaper. Speakern Fürst slår fast att i USA ”som överallt på jorden finns det bara en väg till verkligt välstånd – arbete och sparande”. Svenska kärnvärden gäller nu även i USA. De kriminella metoder och de så gott som värdelösa dollar som hade associerats med Amerika i tidigare filmer och i den svenska föreställningsvärlden syns inte längre till. Sverige och Amerika står hand i hand i alla fall ett par decennier framöver.

Senare besökare

Under 1940-talet blev representationerna av svenskamerikanerna och USA alltmer välvilliga men också väsentligt färre. Det är stor skillnad jämfört med 1930-talet. Utöver i de filmer som nämnts ovan finner vi positiva karaktärer i *Lärlarinna på vift* (Börje Larsson, 1941), där en viktig roll är en andra generationens immigrant, och i *Brödernas kvinna*, *Bröder emellan*, *Hotell Kåkbrinken* och *Stiliga Augusta*, varav de två sistnämnda också ger uttryck för en välvillig inställning till det amerikanska på en vardaglig nivå. Tillfälliga vistelser i USA blev ett inslag i en del filmer under decennierna framöver, och redan 1943 ser vi exempel på det i *Prästen som slog knockout* (Hugo Bolander) som handlar om en boxningsmanager och en universitetsstipendiat som båda varit i USA. I den filmen blir det amerikanska nästan en del i hyllningen till Sverige: det är en film med mycket stark markering på det konventionellt patriarkala, nationella och folkhemiska. *Livet på en pinne* från 1942 är ett tidigt exempel på en sorts filmer som blev allt vanligare under 1950- och 1960-talen, nämligen komedier som leker med de svenskamerikanska eller ibland de amerikanska stereotyperna likväl som med föreställningar om USA. Sådan lek med klichéer kan vara en sorts lättsam samhällskritik, kanske framför allt mot det oreflekterade bruket av stereotyper och kulturella representationer. Andra sådana filmer är crazykomedin *Aldrig med min kofot eller Drömtjuven* (Gösta Bernhard, 1954) och komedin *Älskling på vägen* (Schamyl Bauman, 1955) där Karl-Arne Holmsten spelar den frade svenskamerikanske, nu amerikanske, skådisen Jack Harris.

Det finns också ett par dramer som handlar om emigration eller svenskamerikaner, såsom *Glasberget* (Gustaf Molander, 1953) i vilken en man på grund av sin relation till en kvinna blir mer eller mindre tvungen att emigrera och blir hallick i USA, vilket förklaras som en konsekvens mer av den olyckliga relationen än av dåligt amerikanskt inflytande. En återvändande svenskamerikan finns även i *Hästhandlarens flickor* (Egil Holmsen, 1954), en man som tycks ha emigrerat på grund av att han var utstött från samhället, vilket ju motiverades som en av orsakerna till utvandring i tidigare filmer. I några enstaka filmer från 1960-talet förekommer emigrant- och svenskamerikanrepresentationer, men de utgör endast smärre inslag

för att teckna en tidsbild eller fungera som en komisk ingrediens, såsom i *Hällebäckes gård* (Bengt Blomgren, 1963), ett byggedrama baserat på Sigge Starks roman, samt i ett par Åsa-Nisse-filmer.

Den mer historiskt anlagda berättelse som börjar dyka upp under 1960-talet får en blomstring under 1970-talet. En sådan skildring är Lasse Holmqvists omfattande tv-serie *På luffen i svenska Amerika*. Forskningen om emigrationen hade börjat komma igång ordentligt på 1960- och 1970-talen och det kan vara en anledning till det växande intresset för mer historiska filmer och tv-produktioner om denna betydelsefulla period i svensk historia. De största produktionerna är *Utvandrarna* och *Nybyggarna* (Jan Troell, 1971 respektive 1972), men även *Joe Hill* (Bo Widerberg, 1971) har en historisk tematik, liksom den mindre välkända *Drömmen om Amerika* (Christer Abrahamson, 1976), som utspelar sig i slutet av 1800-talet och handlar om ett par brottslingar (ett av de absolut mest seglivade motiven) som vill emigrera. Majoriteten av filmproduktionerna under 1970-talet som har en emigrations- eller svenskamerikantematik utspelar sig i en historisk tid och handlar om ett historiskt skeende.

Det nyväckta intresset för emigrationen kan ha varit en följd av den starka kritik som vuxit fram mot USA:s utrikespolitik och mot den kulturella dominans som landet utövade från 1950-talet och framåt. Globaliseringen medförde också att fler svenskar gav sig iväg till USA för att studera och arbeta och det fanns ett behov av fördjupade kunskaper. Antiamerikanismen var ganska utbredd i det svenska samhället under de här åren men är oftast inte direkt synlig i filmerna, med undantag av i den djupt amerikakritiska *Gangsterfilmen* (Lars G. Thelestam, 1976), som tar upp motivet med den återvändande svenskamerikanen.

Gangsterfilmen handlar om en liten sömrig småstad i Skåne som plötsligt får besök av tre personer som är en slags ideologiska gangstrar men också är kriminella i största allmänhet. Före deras ankomst sprids ryktet att en välkänd amerikansk gangster, Glenn Mortensen, ska komma till byn, och det visar sig att han har svenskt påbrå och att hans närmaste man Nils har sitt ursprung i byn. Båda kodas i filmen negativt på grund av sin koppling till Amerika.

Mortensen framställs på ett sätt som gör honom främmande, amerikansk och gangsterlik enligt den svenska föreställningen: han är

välklädd på ett avslappnat sätt; han bär vita skor, ofta solglasögon, en lillfingerring, en halskedja och så gott som ständigt en drink i handen. Hans våldsamhet briserar i filmen plötsligt och utan förvarning. Det finns en lukt av ondska kring honom, säger byns polismästare. Mortensen konstrueras i filmen som ond på grund av att han kommer från Amerika, och hans ondska manifesterar sig genom att han våldtar kvinnor och att han ska indoktrinera den intet ont anande svenska befolkningen med amerikanska shower – en symbolisk våldtäkt. Få filmer har varit så tydligt antiamerikanska som *Gangsterfilmen*. Mortensen kan ses som en 1970-talets manliga motsvarighet till 1930-talets svensk-amerikanska kvinna i *Dollar*, och dessa två filmers symtomatiska titlar fångar också in två stora betydelsekomplex som ständigt har förbundits med konstruktionen av och synen på det amerikanska.

Vad gäller senare decenniernas produktioner är det knappast längre relevant att diskutera emigrationen och svenskamerikanen som jag har gjort i mina analyser. Synen på Amerika förhandlas i film- och tv-produktioner på andra sätt än genom föreställningar om emigrationen eller svenskamerikaner, och från 1960-talet och framåt uttrycks ofta en explicit kritik mot landets politik eller samhälle. Antiamerikanismen var ganska uttalad i till exempel utbildningsprogram för tv så sent som på 1990-talet.⁹⁶ Relationen mellan det amerikanska och det svenska kommer till ytan på andra sätt, till exempel i ett amerikanskt inflytande på den svenska filmens tematik, form och stil, men det är en annan diskussion.⁹⁷ Det finns dock fortfarande produktioner som är arvtagare till de idéer och föreställningar om det amerikanska och svenskamerikanska som fanns under 1930-talet: i tv-serien *Svenska Hollywoodfruar* förekommer konstruktioner och representationer som häcklar framför allt arbetarklasskvinnor som valt att leva i USA.

Film och nation – sammanfattande kommentarer

Avsnitten i det här kapitlet skapar en sorts kronologi för representationerna, motiven och värderingarna i filmerna med svenskamerikaner. Under de följande decennierna blir den svenskamerikanska karaktären allt ovanligare i den svenska filmen – problemkomplexet är inte längre så aktuellt. Om emigrationen är ett motiv både i dramer och

komedier under 1910- och 1920-talen, ingår svenskamerikanen i de komedier och lustspel som kännetecknade 1930-talets filmproduktion. I några av 1940-talets dramer möter vi återvändande emigranter men på 1950- och 1960-talen återkom svenskamerikanen i komedier som en rolig stereotyp utan någon egentlig ideologisk funktion. Under 1970-talet produceras åter några filmer om emigrationen och drömmen om Amerika, därefter finns motiven emigration och svenskamerikaner med i den svenska filmen endast marginellt.

Filmen blev tidigt en betydelsefull kulturell form för att skapa berättelser om nationen. Den gav uttryck för de normer och värderingar som låg till grund för den enhetliga nationella identiteten. Sådant som hotade denna enhet eller visade andra sätt att förhålla sig till världen, såsom Amerikaemigranterna, måste neutraliseras för att inte orsaka en allvarlig spricka i samhällsbygget. Det nya urbana och industrialiserade Sverige med välfärdssamhället om knuten tålde ingen kritik, skulle man kunna säga, och emigranterna stod på många sätt för en kritik mot Sverige. De kunde också komma tillbaka från USA med idéer som inte passade in i den svenska identitet som man höll på att bygga upp, särskilt på 1930-talet.

Filmens betydelse i samhället har ofta poängterats när det gäller amerikansk film, och kanske har amerikansk film en särställning när det gäller delaktighet i berättelsen om nationen. Men det har uppmärksammats även när det gäller svensk film, främst av Per Olov Qvist i boken *Folkhemmets bilder*, en genomlysning av filmens mångfacetterade förhållande till samhälleliga processer under 1930-talet och åren däromkring. Den svenska filmen deltog i ett nationellt identitetsbygge som till stora delar gick hand i hand med den svenska nationens dominerande ideologi; den var ett populärkulturellt uttryck som snabbt kunde anpassa sig till de ideologiska konjunkturerna eftersom olika ståndpunkter redan fanns tillgängliga i filmens mångtydighet.

Den kulturella, nationella och etniska homogeniteten var grundläggande i 1900-talets nationsbyggande. I det socialdemokratiska folkhemsbyggande som inleddes under 1930-talet var en grundpelare att försvara Sverige och det som konstruerades som det svenska. Att en del valde bort Sverige för ett liv i Amerika var besvärande för den svenska självbilden, men samtidigt var USA ett land som man beundrade och på många sätt ville efterlikna. Hållningen var ambivalent,

likaså synen på emigranten och svenskamerikanen. Samtidigt som det sågs som ett svek mot både nationen och nationskänslan att så många människor lämnade Sverige så fanns drömmen om Amerika hela tiden i fonden. Demokrati, inget ståndssamhälle, möjligheter för alla oberoende av bakgrund och ett modernt tänkande hade förknippats med Amerika i några århundraden och den föreställningen hade fått nästan mytiska proportioner under slutet av 1800-talet och början 1900-talet och kom också att färga bilden av svenskamerikanerna.

Hur svenskamerikanens kulturella tillhörighet konstrueras beror på hur han betar sig – om han har behållit de egenskaper som man anser representerar svenskhet och gör avbön för att han lämnat landet är han förlåten. Det är en biologisk syn som framträder i filmerna: En svensk som har blivit amerikaniserad är inte biologiskt ”ond” utan har så att säga smittats av något främmande och kan åter ”bli svensk”. Man kan till och med omvändas från en tidigare kriminalitet. De som ses som etniskt och kulturellt avvikande, till exempel resande, konstrueras å andra sidan som ”omöjliga att reformera eftersom de hade kriminaliteten i blodet”.⁹⁸ ”Tattarna”, som man hade en lång tradition av att förfölja, baktala och stöta ut ur det svenska samhället, dök upp i filmer under och efter andra världskriget när värderingarna av USA förändrades och man behövde några att kontrastera de tidigare ofta stigmatiserade svenskamerikanerna mot. Även om ”tattarna” var svenska medborgare ansågs de inte ingå i den ”vita” och svenska kulturella och etniska gemenskapen. Sverige (och alla andra nationer) betraktas som en sluten homogen enhet eller, som historikern Eric Hobsbawm skriver: en av nationalismens utgångspunkter är ju ”ett territorium som i huvudsak bebos av en etniskt, kulturellt och språkligt enhetlig befolkning”.⁹⁹ Emigranterna lämnade denna avskärmade nation och kultur och konstruerade delvis en annan identitet, och de betraktas ofta med misstänksamhet i den av nationalism präglade svenska filmen.

Under folkhemsbyggets första decennium, som sammanföll med politisk orolighet utomlands, blev det ett ideologiskt projekt att stadfästa det svenska och avgränsa sig mot det främmande, och svenskamerikanerna i filmerna blev både representanter för dem som svek Sverige och förespråkare för de svenska idealen. Den relativt stora förekomsten av svenskamerikanska rollfigurer har en parallell

i att svenska filmer under den här tiden var mycket populära bland svenskamerikaner i USA. Filmerna handlar ofta om det lokala kontra det globala på olika plan, och de försvarar den lokala hållningen. Även detta blir en del i det övergripande svenskhetsprojektet: det globala i filmerna representerar det främmande och annorlunda.

Genom åren skildras svenskamerikanerna överlag mindre negativt än man kanske föreställer sig och än vad som framkommit i den mycket begränsade forskning som tidigare gjorts. Den skrytsamme och prålige Mr Swanson är inte en typisk karaktär. Filmerna ger förstås uttryck för och konstruerar olika uppfattningar och föreställningar om amerikanisering, modernisering och den svenskamerikanska identiteten – synen på svenskamerikanen bär i sig också synen på Amerika. Men paradoxalt nog blir svenskamerikanerna mycket sällan amerikaniseringens förespråkare utan de konstrueras främst som förespråkare för det svenska folkhemiska nationalitetsprojektet och det som sågs som den svenska identiteten. Svenskamerikanen måste i filmerna mer än någon hemmasvensk visa sin kärlek till nationen och vad man uppfattade som essentiella svenska egenskaper, för att förlåtas övertrampet över gränsen, för att tas till nåder igen och inneslutas i den nationella gemenskapen. Svenskamerikanen måste göra sig förtjänt av att åter bli svensk och medborgare, vilket är ett vanligt spel i filmer om nationalitet. Thomas Elsaesser skriver: "Nationhood and national identity are not given, but gained, not inherited, but paid for. They exist in a field of force of inclusion and exclusion, as well as resistance and appropriation."¹⁰⁰

Svenskheten och det svenska är den styrande principen även i filmer där synen på Amerika är mer positiv, som i *Jens Månsson i Amerika*, en sorts propagandafilm för USA eller rättare sagt för Sveriges förhållande till USA. Även i denna film är det svenskheten som upphöjs, bland annat genom att USA framställs som likt Sverige. Emigranten betraktas slutligen ändå som svensk, och det är typiskt att det är Edvard Persson som blir ambassadör för detta i kraft av sin framtoning som en patriotisk person och sina återkommande bonderoller på film.

Det är på 1930-talet som det förekommer flest svenskamerikaner i de svenska filmerna och detta har en förankring i reella förhållanden: det var under detta decennium som folkströmmen över Atlanten vände och bland annat depressionen satte stopp för den arbets-

kraftsutvandring som hade pågått under de föregående decennierna. Många emigranter kom tillbaka till Sverige, och de som stannade i USA hade nu helt andra möjligheter att besöka det gamla hemlandet. Ett annat viktigt skäl till de många svenskamerikanska rollfigurerna i filmerna är att svenskhetsideologin var mycket dominerande i det svenska samhället under denna tid och på samma sätt som Richard Abel talar om den tidiga westernfilmens betydelse för amerikanseringsprojektet i början av 1900-talet kan man se 1930-talsfilmen som en väsentlig beståndsdel i 1930-talets svenskhetsprojekt.¹⁰¹ Abel visar att westernfilmen ikonografiskt och ideologiskt blev det amerikanska nationsbyggets genre, skapade myter kring samt iscensatte nationens framväxt och relationen till indianerna.

Den svenska filmen fångade upp berättelsen om emigrationen som ett centralt skeende i historien om den svenska nationen. Den genre som var bärare av denna mytologisering av och förhandling om emigrationen var främst komedin, som mer och mer framstår som den svenska motsvarigheten till den amerikanska westernfilmen. Det är i den genren vi ser de flesta av mytologiseringens olika element, inte minst positioneringen mot ”det främmande”, som är grundläggande i nationsavgränsningen: ”The increasingly popular Westerns of 1907–10, I would argue, served not only as models of negotiation in the construction of the single-reel fiction but as models of exclusion and inclusion, defined sharply to ‘race’ and gender differences, in the construction of national identity. As quintessentially ‘American’ subjects, they also staked out a territorial claim against ‘foreign’ incursions.”¹⁰² Citatet går att nästan ordagrant tillämpa på de svenska 1930-talskomedierna. Man kan hävda att film nästan alltid deltar i förhandlingar om nationalitet och identitet, men det gäller 1930-talsfilmen i extra hög grad. Enligt den brittiske filmforskaren Andy Medhurst är den engelska populära komedin på liknande sätt en barometer för engelskhet, och komedi den genre där man i skydd av genrens ofta förrädiska enkelhet ofta vågar behandla olika brister och problematiska relationer i ett samhälle.¹⁰³ Det var inte bara hos den svenska publiken som komedin var populär: svensk-amerikaner i hela USA använde de svenska komedierna som en länk till det gamla hemlandet och det svenska, ofta i en konserverande och konservativ tolkning.

Att bevara svenskheten i det nya landet

Svensk film i Svensk-Amerika

Kulturen och den svenskamerikanska identiteten

Att på ett eller annat sätt minnas Sverige och det svenska och att använda kulturella manifestationer för att bygga en kulturell identitet i Svensk-Amerika som både inbegrep minnen av det svenska och användes för att i någon mening rättfärdiggöra sin närvaro i USA, blev väsentligt för de flesta av svenskamerikanerna. Detta gjorde de på olika sätt: de behöll eller lärde sig språket, byggde egna kyrkor och skolor, bildade och arbetade i organisationer och producerade tidningar, litteratur och teater på svenska. Det finns forskning inom alla dessa områden men mycket lite om filmens roll. Enligt litteraturvetaren Lars Wendelius kan detta bero på föreställningen att filmen i sig innebar en amerikanisering, att filmen inte kunde vara en del i det svenska minnesmaskineriet eller bidra till att skapa en bild av Sverige som man ville ha och som samtidigt var förenlig med identiteten i det nya landet. Sålunda skriver Wendelius i boken *Kulturliv i ett svenskamerikanskt lokalsamhälle*: ”På 1910-talet fick teatern i Rockford på allvar konkurrens av filmen. I Rockfords Grand Opera House – där gästande trupper som regel framträdde – anordnades allt oftare även kinematografiska föreställningar. Därmed inleddes troligen en markant amerikanisering av kultur- och nöjesliv i staden. *Invandrarsamhällena torde ha saknat resurser att utnyttja det nya mediet för sina behov.*” (min kursivering).¹

Inget kan vara mer felaktigt. Som vi ska se i detta kapitel anordnade

de svenskamerikanska kretsarna filmvisningar som specifikt vände sig till nya och gamla invandrare och man visade dokumentärer, resefilmer, kortfilmer och spelfilmer. Ungefär 1920–1950 var svenska filmer ett väsentligt inslag i Svensk-Amerikas kulturella liv. Efter 1950 fortsatte filmer att visas men sammanhanget förändrades på olika sätt: filmvisningar anordnades inte längre i biograflokaler speciellt riktade till de svenska invandrarna utan ingick i det ordinarie filmutbudet, eller så visades svenska filmer i mer slutna organisationer, under senare år exempelvis Scandinavian House i New York, American Swedish Institute i Minneapolis och Swedish Cultural Center i Seattle. Naturligtvis visades svensk film även för en allmän publik före 1950, men jag koncentrerar mig på de speciellt riktade visningarna. Jag kommer inte heller att diskutera de visningar som fortfarande anordnades av de ovan nämnda organisationerna; där visas ofta, i alla fall i Minneapolis, en sorts svenska promotionsfilmer som är bättre att studera ur andra perspektiv.

I augusti 1921 publicerade den svenskamerikanska tidningen *Nordstjernen*, som utgavs i New York, en längre notis om Svensk Filmindustris planer att distribuera film till USA. Notisen tog upp flera aspekter om svensk film vilka kom att bli viktiga för den svenskamerikanska befolkningen, och den visar att ”svenskhet” och ”film som minnesskapare” var väsentliga anledningar att visa svensk film för svenskamerikanerna.

Då svenska Gleeklubben i Brooklyn den 2 juli gästade den svenska filmens högkvarter, filmstaden i Råsunda, strax utanför Stockholm, yttrade direktör Bouveng i sitt hälsningstal till sångarna bl.a. att han hoppades att den bekantskap som då stiftades snart skulle få återupplivas på andra sidan Atlanten, då det var hans afsikt att inom kort resa till Amerika för att där själf leda och öfvervaka introducerandet af Svensk Filmindustris öfver hela den öfriga världen redan så beryktade filmalster. Liksom Brooklyn-kören rest till Sverige för att göra Svensk-Amerika mera känt och aktadt, så ämnade han resa till Amerika för att där göra Sverige mer känt och uppskattadt och intet medel torde i detta hänseende kunna mäta sig med filmen. Detta meddelande mottogs med de lifligaste applåder från körens sida och torde äfven hos flertalet svenskar i Amerika väcka odelad glädje, ty den svenska filmkonsten står på ett så högt plan

att vi kunna vara förvissade om att få se några av den skandinaviska litteraturens mästerverk tolkade på film på ett sätt som ingen annan skulle kunna göra det. Och vi torde äfven få tillfälle att på den hvita duken återse för oss kära och kända platser samt stifta bekantskap med delar af Sverige, som vi icke sett, ty i det bildmaterial som finnes ingår ett mycket stort antal landskapsbilder från snart sagt hvarje vrå af Sverige.²

Svenska traditioner (som med tiden förändrades i USA) som fick sitt utlopp i olika kulturella manifestationer var bland andra den protestantiska religionen, som i Svensk-Amerika ofta fick en uttalat pietistisk laddning; det svenska språket, som emigranterna först vände ryggen åt men som fick ett uppsving i slutet av 1800-talet; musik, huvudsakligen sånger (körsång med svenska sånger utövas fortfarande i stor utsträckning bland svenskamerikanerna i till exempel Minneapolis); folkdräkter; hantverk; mat (smörgåsbord, pannkakor och kaffestund erbjuds än idag med jämna mellanrum både på The American Swedish Institute i Minneapolis och Swedish Cultural Center i Seattle) samt svenska högtider.³ Det var en sorts bondekultur eller en folklig kultur i bästa Skansenanda som olika organisationer sög upp, använde och så småningom anpassade till den nya svenskamerikanska identiteten (eller rättare sagt identiteterna – det finns relativt lite forskning om till exempel den socialistiska kulturen och dess eventuella motsättning till den ”borgerliga” svenskamerikanska kulturen, som kanske av ideologiska skäl hävdade den svenskamerikanska identitetens homogenitet).⁴ Den ideologi och den typ av svenskhet som denna kultur hade sina rötter i och samverkade med var starkt framträdande i de teaterpjäser och filmer som visades för svenskamerikanerna. Enligt Lars Furuland och Anne-Charlotte Harvey, som båda skrivit om den svenskamerikanska teatern, dominerade folklustspelen och andra komedier och melodramer repertoaren, men svenska sångspel var också vanliga.⁵ Som Harvey påpekar är teaterrepertoaren belysande eftersom den säger oss vad förespråkarna för den svenska kulturen valde att ta in och vad publiken accepterade eller förkastade. Den allra mest visade pjäsen i nära hundra år, mellan slutet av 1860-talet och början av 1950-talet, var *Värmlänningarna*, och andra mycket populära uppsättningar var *Bröllopet på Ulfåsa*, *Nerkingarne* och *Andersson, Pettersson, Lundström*.

Svensk-Amerikas mest uppskattade bondkomiker hade artistnamnet Olle i Skratthult eller Skratt-Olle. Dessa uppsättningar och artister refererade till en förindustriell värld befolkad av komiska och romantiska karaktärer, menar Harvey. I den svenskamerikanska pressen recenserades dessa föreställningar inte på traditionellt sätt, däremot diskuterade man deras framgång i termer av hur många svenskar som såg pjäsen, hur stor andel av besökarna som var icke-svenska, hur "svenskt" uppträdandet var etc. Från 1920-talet fick teatern kraftig konkurrens från filmen, skriver Harvey.

Bondkomikerna och de folkliga artisterna fanns dock kvar i stor utsträckning under hela den tid som min studie täcker, och enligt de svenskamerikanska tidningarna uppträdde Skratt-Olle, som berättade historier på dialekt och sjöng visor till eget dragspelsackompanjement, så sent som 1949. Då fick hans uppträdanden ofta ställas in eftersom det, precis som för de svenska filmvisningarna, var svårt att få tillgång till lokaler. Skrällbom var en annan populär komiker, som man kunde se fram till i alla fall 1945, och det kom ibland artistbesök från Sverige, exempelvis sångerskan Bergslagsmor och vissångaren Gustav Fonandern (som ibland uppträdde i samband med filmvisningar). Vid denna tid, kring 1950, var det allt färre som behärskade det svenska språket och det är förmodligen en av flera förklaringar till att de svenskspråkiga nöjena blev mindre vanliga. I övrigt rådde det inte brist på nöjen i Chicago eller New York för den svenskamerikanska publiken: i den svenskamerikanska pressen annonserades det flitigt om baler, basarer, utflykter och högtidsfiranden av olika slag.

Den svenskamerikanska pressen var en viktig förmedlare av etnisk medvetenhet och inte minst en språkets bevarare, liksom den svenska tidningen *Allsvensk Samling. En tidning för all världens svenskar* som gavs ut av Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet mellan 1914 och 1971.⁶ Anna Williams menar att den svenskamerikanska pressen var etnicitetsskapande på flera nivåer: den förmedlade kultur och erbjöd vägledning i hur svenskamerikanen bäst kunde smälta in i sin nya miljö och samtidigt bevara och utveckla sin etniska särart.⁷ Det var också i tidningarna som svenskamerikanerna fick information om de svenska filmer som skulle visas på biograferna. Det fanns även en ganska omfattande bokutgivning i Svensk-Amerika. Det gavs ut

broschyrer, almanackor, sånghäften och andra småtryck samt omtryck av stora svenska standardverk, och det fanns ett inte obetydligt antal svenskamerikanska författare som skrev om sina erfarenheter som invandrare.⁸ Olika mindre företag importerade svenska böcker, Bonniers hade en egen bokhandel i New York och minst tjugo tryckerier och småförlag liksom ett antal svenska bokhandlare var spridda över hela USA, särskilt i Chicago och Minneapolis.

Allt detta är exempel på det som migrationsforskning har visat ganska länge, nämligen att den kultur som växer fram i det nya landet är förankrad i nätverk utanför hemlandet. Man odlar ett slags kollektivt minne eller mytologi om hemlandet som påverkas av de nätverk och den kultur man befinner sig i. Men det är bara vissa delar av det svenska man införlivar, och denna kultur har som sagt två sidor – den är ett minne och en ny identitet: ”maintenance of Swedishness in America became a cultural project, involving the active creation of a Swedish-American cultural tradition in the new land. This was an ethnic identity that drew on the cultural repertoire that Swedish-Americans brought with them from Sweden, but in a very selective way. It was precisely these aspects of their cultural heritage that gave the Swedish-Americans the capacity to fit into the larger American context”, skriver Dag Blanck.⁹ När de skapade sin identitet tog svenskamerikanerna delar från den svenska historien och kulturen, omvandlade dem i vissa fall och använde dem på nya sätt, och i sitt nya sammanhang fick beståndsdelarna delvis nya betydelser. Vilka beståndsdelar som skulle vara viktiga i den nya identiteten förhandlades och omförhandlades genom åren. I detta identitetsbygge ingick till exempel att man skapade ett slags egen svenskamerikansk historia där vikingarna blev, och fortfarande är, betydelsefulla.

Att göra vikingarna till ett framträdande element i den historiskrivning man skapade och en sorts symbol för den svenskamerikanska identiteten var en strategi för att legitimera sin egen invandring, hävda en sorts hemorts rätt i USA och framhäva svenskarnas betydelse i USA som en av de första nationaliteterna som koloniserade Nordamerika.¹⁰ Leif Eriksson och vikingar annekterades av såväl svensk- som norskamerikaner som Amerikas egentliga upptäckare.¹¹ Denna vikingakult bland skandinavamerikanerna växte fram under andra hälften av 1800-talet och var, med Anne-Charlotte Harveys

ord, ”a proud move on the part of Swedes in America that enabled them to claim a glorious past and the discovery of America at the same time”.¹² Vissa hävdar att det till och med utvecklade sig en kamp mellan skandinaver och italienare om vilka som hade uppträckt Amerika.¹³ Under 1800-talets slut bildades flera loger och organisationer som samlade sig kring vikingahistoriken, till exempel The International Order of the Vikings 1890, och Esaias Tegnér’s versepos *Frithiofs saga* från 1825 fick stor spridning i Svensk-Amerika.¹⁴ Sett ur ett annat teoretiskt perspektiv var detta hyllande av vikingarna ett sätt för de svenska immigranterna att ”bli vita” och tas upp i den amerikanska anglosaxiska kulturen (jag återkommer till detta resonemang i nästa kapitel). Genom att de gjorde anspråk på att utgöra en slags vit urbefolkning kunde skandinaverna anses ha ”biological fitness for citizenship”.¹⁵ Denna vikingakult har levt och frodats ända fram till idag och har yttrat sig på flera olika sätt, till exempel förekommer ett slags vikingaspel i journalfilmen *Svenskarna i Amerika* från 1923 (se kapitel 2) och i våra dagar ges kurser om vikingar vid Scandinavian Studies-institutioner i USA och dvd-visningar om vikingar annonseras ofta vid Swedish Cultural Center i Seattle.¹⁶

Det svenskamerikanska samhället var inte enhetligt: det fanns olika klassmässiga, kulturella och politiska grupperingar, men kyrkan och de organisationer som arbetade för att bevara språket var starka maktfaktorer för många.¹⁷ Det var också, enligt en artikel i tidningen *Nordstjernen* den 20 januari 1922, kyrkor och språk som omhuldades extra varmt av den 1908 i Sverige bildade Föreningen för svenskhetens bevarande, och denna nationalistiskt anstrukna och konservativa kultursyn stöddes av många svenskamerikaner. Det framgår till exempel av hur tidningarna skrev om de filmer som visades.

Svenskamerikanerna använde kultur för att anpassa sig till och foga in sig i det amerikanska samhället, samtidigt som de ville skapa en särprägel i den multietniska omgivningen.¹⁸ Den identitetspolitik som bedrevs och bedrivs av utvandrade grupper i hela världen – att dra upp gränser gentemot andra för att återskapa en kulturell homogenitet – diskuteras kritiskt av bland andra David Morley.¹⁹ USA var inte den ”smältdegel” som man brukar tala om utan de olika nationaliteterna kämpade ganska hårt för att behålla sin kultur och skapa något som skilde dem från andra.

Jag ska här diskutera vilka filmer som visades i de svenskamerikanska grupperna och hur de svenskamerikanska tidningarna skrev om dem. De tidningar jag har läst sträcker sig över hela den nordamerikanska kontinenten och representerar de områden dit flest svenskar flyttade: *Chicagobladet*, *Minnesota stats tidning*, *Nordstjernan* (New York), *Svenska Amerikanska Posten* (Minneapolis), *Svenska Tribunen Nyheter*, *Svenska Amerikanaren*, *Svenska Amerikanaren Tribunen* (de tre sistnämnda Chicago), *Svenska (Pacific) Tribunen* (Seattle), *Texasposten* och *Utahposten*.²⁰ Mestadels nämndes och behandlades filmerna i annonser och kortare notiser och man kunde inte förvänta sig att finna egentliga recensioner i alla tidningar. Den tidning som oftast publicerade regelrätt filmkritik om de svenska filmerna var *Nordstjernan*. Skribenterna där var uppenbarligen både filmkunniga och intresserade och skrev ganska långa och genomarbetade recensioner.

I viss utsträckning kan man säga något om hur svenskamerikanerna skapade sin kulturella identitet med ledning av vilka filmer som visades och blev populära, och något om vilken föreställning eller bild av Sverige man ville upprätthålla eller konstruera med ledning av hur tidningarna skrev om filmerna. I någon mån var det samma filmer som var populära både i USA och i Sverige, men de fick olika innebörd beroende på den sociala och kulturella kontexten och vad man ”använde” filmerna till. Svenskamerikanernas reception av svenska filmer blev annorlunda på grund av att de befann sig långt hemifrån; för dem var filmerna inte bara underhållning eller en kulturell upplevelse utan ett fönster mot det bekanta och kända och ett sätt att hålla kontakten med det svenska. Av hur tidningarna skrev om filmerna framgår det vad publiken sökte använda filmerna till. Det är viktigt att notera att de personer som skrev om filmerna med största säkerhet var förstagenerationsimmigranter, senare generationer hade inte den sortens egen kunskap om det svenska och deras recensioner hade sett annorlunda ut.

Numera är forskningen om migration och identitet relativt omfattande, men oftast handlar den om nutid – mycket få forskare ger ämnet en historisk dimension.²¹ Förutom forskningen om identitet i samband med migration har också minnesforskningen gjort stora framsteg, och utan att närmare ge mig in på det stora område som

minnesforskning numera utgör kan jag konstatera att ”without question, the idea of place still often constitutes an important anchor for memory as a remembered or fabricated origin made 'real' by matters of faith and custom”.²² Sverige och det svenska som idé genomsyrar de flesta artiklar och notiser om filmerna som visades i Svensk-Amerika, och svenskamerikanerna tycktes inte kunna se sig mätta på bilder från det gamla hemlandet.

Distribution och visning

De första filmvisningarna för svenskamerikaner i USA ägde enligt tidningarna rum i november 1916 och april 1917 i Chicago. Därefter dyker inga annonser upp förrän i februari 1919, då man i Chicago startade svenska filmvisningar som återkom med jämna mellanrum.²³ En mer regelbunden filmverksamhet för den svenska befolkningen i hela USA tycks ha kommit igång 1921 och haft en ganska snabb etablering: under 1923 kan man i *Svenska Tribunen Nyheter* se en stor förändring vad gäller marknadsföringen genom att filmannonserna blir fler och större. Vilka som arrangerar filmvisningarna anges inte alltid i annonserna men de allra första filmvisningarna 1916 och 1917, som visade *Sverige i bilder*, anordnades gemensamt av ett filmbolag baserat i Stockholm som hette Svensk-Amerika (det var den kortfattade benämningen i annonsen) och Svenska Sångarförbundet i Chicago och hölls i Orchestra Hall. När det gäller visningarna 1919, som hölls i Aryan Grotto Temple och där man bland annat visade *Tösen från Stormyrtorpet* (Victor Sjöström, 1917), framgår inte vilka arrangörerna var eller hur man fått dit filmerna, och detta förhållande är relativt vanligt. Hur filmvisningarna organiserades, vem som importerade och distribuerade och vem som anordnade visningarna är till viss del höljt i dunkel men med hjälp av olika pusselbitar kan man bilda sig en förhållandevis god uppfattning.

Tidigare forskning har visat att kyrkor och organisationer var betydelsefulla arenor för odlandet av svenskheten samt en idylliserad, nationalchauvinistisk och konservativ bild av Sverige. Både tidiga och senare filmuthyrare riktade sig till dessa forum med sin verksamhet. I *Utahposten* meddelas 1921 att filmbolaget Skandinavisk Filmcentral ska öppna kontor i New York under namnet Palladium-film (efter

sina biografier i Sverige) och hyra ut film till kyrkor och diverse organisationer.²⁴ På den första filmvisningen i Salt Lake City som anordnades med hjälp av Palladium-film visades en Sverigefilm, det vill säga en dokumentär upptagning som visade natur, landskap, högtider och verksamheter (dessa filmer diskuterar jag närmare i nästa avsnitt). Genom att vända sig till organisationer som befrämjade spridning av denna nationalistiska typ av svenskhet kan man säga att filmverksamheten anslöt sig till den kultursyn och ideologi som dessa stod för. Namnet Palladium-film dyker inte upp fler gånger i någon tidning men kan ha fortsatt med sin uthyrningsverksamhet.

Att olika organisationer verkligen visade en del film, också spelfilm och inte bara Sverigefilmer, framgår av annonseringen i tidningarna. De visningar som arrangerades av organisationer präglades inte bara av svenskhet utan kanske oftare av hyllningar till enskilda regioner i Sverige. I till exempel *Svenska Tribunen Nyheter* annonseras den 8 augusti 1923 två olika visningar i Chicago av *Tösen från Stormyrtorpet*. Den visades på två teatrar i Lakeview, där många svenskar bodde: Julian Theatre och Calo Theatre. Chicago Dalaförbund hade anordnat kvällen tillsammans med föreståndaren på Calo Theatre och det var två aftnar som gick i dalastil alltigenom. Flickor från Chicago Dalaförbund uppträdde i Dalarnas olika folkdräkter och i pauserna var det sång av Henry Corsell. I annonseringen vände man sig inte enbart till personer som härstammade från Dalarna utan klargjorde att föreställningen var "För Alla Svenskar". Biljetter kunde köpas hos alla medlemmar av Dalaförbundet. *Värmlänningarna* (Erik A. Petschler, 1921) som visades flera gånger i USA, visades i april 1922 i Brooklyn i arrangemang av svenska Gleeklubben (som ägnade sig mycket åt körsång) och svenska sångföreningen Lyran.²⁵ En regional anstrykning av något mindre nationalromantiskt slag hade också Stockholmsklubben i New Yorks visning av *Anderssonskans Kalle* (Sigurd Wallén, 1922) i januari 1924.²⁶

Ebenezerkyrkans församlingshus i Chicago hade nyårsvaka 1929 och visade då "Sverige Filmadt 1929".²⁷ Vem som producerade, filmade och distribuerade flera av dessa Sverigefilmer är ganska ofta oklart. Ibland var det helt enkelt privatpersoner som varit i Sverige på besök och då gjort filmupptagningar som visades främst på olika organisationsträffar, det framgår av notiser genom åren.

Privatpersoner tycks överlag ha varit ganska betydelsefulla för filmkulturen i Svensk-Amerika. I annonserna i Chicagos svenskamerikanska press anges ofta under första hälften av 1920-talet att biljetter ska köpas hos privatpersoner, vilkas hemadresser anges: Othelia Myhrman, Carl Youngberg, Emil Peterson och Helander är namn som ofta återkommer. Det förekom även att privatpersoner importerade svenska filmer, även kända spelfilmer. I *Nordstjernen* 6 december 1921 fanns en annons om att man kunde hyra *Värmlänningarna* på film av Tage Cronström som väntades ankomma till New York från Sverige. I princip samma annons fanns införd i Chicagotidningen *Svenska Tribunen Nyheter* senare i december samma år: "Föreningar och enskilda, som önskar förhyra filmen, torde tillskriva mr Tage Cronstrom, som ankommer till New York i midten af december."²⁸ Detta sammanföll med att det var 1921 som filmvisningar för svensk-amerikanerna kom i gång på en mer regelbunden basis. Cronström verkade vara aktiv i några år: 15 april 1925 uppger *Svenska Tribunen Nyheter* att han har återkommit till Amerika och medfört flera svenska filmer. Man kan till och med ansöka om ensamrätt för filmen genom att vända sig till Chicagofirman Wahlquist & Burgeson. Så sent som 1936, när institutionaliseringen av filmkulturen hade gått ganska långt, fanns en notis i Seattles tidning *Svenska Pacific Tribunen* som meddelade att Gus Backman hade återvänt från ett Sverigebesök och "tagit med sig ett antal filmer till allmänhetens förnöjelse".²⁹

När kyrkorna anordnade filmförevisningar, vilket de regelbundet gjorde, främst för att visa Sverigefilmer, hölls de i själva kyrkolokalen. Organisationer och föreningar hyrde biografer eller andra lokaler för sina visningar. I de städer som täcks av de tidningar jag har granskat var det inte ovanligt att de svenska filmvisningarna fick en fast biograf. I Seattle visades filmer dock på olika ställen: på Metropolitan Theatre, på Wintergarden Theatre, i Masonic Temple och i Svenska Klubbens aula. De vanligaste biograferna tycks ha varit Roxy Theatre och Music Hall. I alla städer blev det efter hand allt svårare att få tag i lokaler för de svenska filmvisningarna. I Seattle skrev *Svenska Pacific Tribunen* så tidigt som 1942: "Storslagna svenska filmer finns tillgängliga, men svårigheter att erhålla lokal i Seattle för de reguljära svenska filmvisningarna ha varit orsaken till det jämförelsevis långa dröjsmålet med arrangemangen."³⁰ Den gången gällde det

Ingrid Bergman-filmen *En enda natt* (Gustaf Molander, 1939), och slutligen lyckades arrangörerna få hyra Metropolitan Theatre. Att tiderna hade förändrats för denna sorts filmvisningar framgår också av de dåliga visningstider man i detta fall lyckades förhandla sig till: enbart måndag- och tisdagkvällar samt söndagar mellan 11 och 13. Dessa svårigheter drabbade också Chicago där komikern Skratt-Olle ofta fick ställa in föreställningar i slutet av 1940 på grund av svårigheter att få tag på lokal. I *Svenska Amerikanaren Tribunen* den 4 mars 1948 meddelas att distributören Scandia Film har haft svårt att hitta lokal till Chicagovisningen av Edvard Persson-filmen *Jens Månsson i Amerika*. Slutligen fick den visas på biografen The Little Theatre, som endast rymde 300 åskådare.

Chicago var en av de städer där man hade en så gott som fast biograf för visningen av svenska filmer. I början visades film på biografer och lokaler med namn som Orchestra Hall, Aryan Grotto Temple, Clermont Theatre och Calo Theatre. Redan 1923 blev Julian Theatre på Belmont Avenue i de stora svenskvarteren i Lakeview i norra Chicago mer och mer ”Svenska teatern”, som den enligt *Svenska Amerikanaren Tribunen* kallades. Julian Theatre var hem för svenska filmer från mitten av 1920-talet till en bit in på 1940-talet, även om man emellanåt höll till på den närbelägna Calo Theatre. Biografen användes sedermera som kyrka innan den slutligen revs 2005.³¹

På Manhattan visades film till att börja med i stadshuset och i Brooklyn ofta på Academy of Music, en lokal som användes länge. På Manhattan blev ett par biografer fasta lokaler för skandinavisk film: redan 1928 fanns en artikel i *Nordstjernen* som meddelade att Fifth Avenue Playhouse mer och mer infriade sitt löfte att vara en biograf för svensk film.³² I New York vände sig arrangörerna lite mer uttalat till en allmän publik och inte bara en svensktalande, men filmerna var inte alltid textade på engelska, inte heller på 1930-talet, och enligt de amerikanska recensenterna i *New York Times* bestod publiken huvudsakligen av skandinaver.³³

Det tycks ha dröjt innan import, distribution och visningar av mer organiserat slag kom igång. De svenskamerikanska filmarrangörerna fick till stora delar förlita sig på privata krafter. Danmarks Nordisk Film hade sedan 1908 lokalkontor både i New York och i Minneapolis under namnet Great Northern Film Company, och

Svensk Filmindustri hade uppenbarligen uthyrningsverksamhet runt hela världen – svensk film visades ju.³⁴ Enligt en arkivförteckning på SFI hade SF:s Nils Bouveng kontrakt från 1921 på att ta ”hand om filmförsäljningen i USA” och delvis sammanfaller hans kontraktering med genombrottet för svenska filmvisningar för svenskamerikaner.³⁵ SF:s verksamhet riktade sig nog mer till en allmän publik, och det som framträder i den svenskamerikanska pressen är att privatpersoner och en del fria entreprenörer stod för importen av filmer till de svenskamerikanska organisationernas filmarrangemang.³⁶

Bouveng tycktes främst stå för importen av filmer under 1920-talet och därefter framstår Ernest Mattsson som en nyckelperson i filmutbytet mellan Sverige och Amerika. Min avsikt är inte att ge en fullständig bild av denna rörelse, och källorna är också mycket begränsade, men en artikel 1931 i *Nordstjernen* ger en ganska ingående redogörelse.³⁷ Enligt artikeln arbetade Mattsson från 1910 i London och sedan i USA för att importera film från dessa länder till Sverige. När artikeln publicerades 1931 hade han grundat firman Scandinavian Talking Pictures, Inc med säte på 220 West 42nd Street i New York, och under hösten 1931 planerade han enligt artikeln att distribuera och visa tolv svenska filmer. Senare grundade han, såvitt jag kan bedöma av de knapphändiga uppgifter som står till buds, produktionsbolaget Scandia Films, Inc på samma adress som Scandinavian Talking Pictures. Scandia var producent eller medproducent till ett antal filmer, till exempel *Jens Månsson i Amerika* och de kortfilmer som Håkan Cronsjö gjorde i samband med inspelningen av den, samt dokumentären *Svenskt i och omkring New York* från 1943.³⁸ Företaget Scandinavian Talking Pictures importerade ett sjuttioal svenska filmer till USA under 1930-talet och var medproducent till Edvard Perssons film *Än leva de gamla gudar* (Schamyl Bauman, 1937).³⁹ Möjligen var Scandinavian Talking Pictures och Scandia Films samma bolag – det framstår som troligt att bolaget kring 1940 övergick till att heta Scandia Films eftersom det bolaget efter 1940 anges som distributör i ett par notiser. Enligt Gustav Scheutz i Svenska Filmsamfundets årsskrift från 1944 hade Mattsson också under åren ett sorts monopol på import av svenska filmer till USA.⁴⁰

I artikeln i *Nordstjernen* 1931 uttryckte Mattsson förhoppningen att det skulle finnas en permanent svensk biograf i New York som endast visade svensk film. Uppenbarligen tyckte Mattsson och tidningen *Nordstjernen* inte att verksamheten på biografen Fifth Avenue Playhouse, som visade svensk film varje vecka, var tillräcklig – kanske hade de inte så stort inflytande över biografen som de önskade. 1938 skrev *Nordstjernen* att arrangörer först då hade lyckats få en egen biograf för svensk film: 48th Street Theatre. Enligt tidningen var det helt och hållet Scandinavian Talking Pictures, läs Mattssons, förtjänst och skribenten uttrycker stor tillfredsställelse med biografens utseende och inredning: ”Nu kunna de svenska filmerna visas här oberoende av andra utländska filmer, och i en atmosfär som tilltalar vårt svenska gemyt.”⁴¹ 1945 fick verksamheten flytta tillbaka till Fifth Avenue Playhouse och artikeln om det i *Nordstjernen* låter ana en viss besvikelse.⁴² Under några år hölls de svenska filmvisningarna där och sedan övergick den svenska filmen alltmer till att visas inom mer slutna organisationer då man vände sig specifikt till svenskamerikaner. Den vikt som genom åren lagts vid att ha en slags egen biograf har självfallet rent pragmatiska förklaringar – arrangörerna ville ha en bra lokal, ett tillgängligt geografiskt läge (tydligt vad gäller Julian Theatre), tillgång till bra visningstider. Med största säkerhet ligger förklaringarna också på en identitetsskapande och särskiljande nivå, vilket delvis går hand i hand i med de pragmatiska förklaringarna.

Det finns ett intressant exempel på ett planerat projekt som skulle ha svenskheten som en sorts premiss. Projektet tycks dock inte ha genomförts. Det svenskamerikanska produktionsföretaget Valkyria Picture Company med säte i New York ska ha bildats 1921 med ändamålet ”att i all synnerhet inspela sådana dramer som mera intimt påvisa det svenska nationallivet från äldre till nuvarande tider. Sålunda är på förslag uppförandet av Tegnér’s ’Frithiofs saga’”.⁴³ Enligt vad man kan utläsa av artikeln präglades bolagets plattform av både skandinavistisk chauvinism och rasbiologi. Artikeln förtäljer att Valkyria har kontrakt för fyra filmer, och att man har anlitat svenskan Sonia Carlsson som skådespelerska. Planen var även att erbjuda en viss filmskådespelarutbildning: ”Man vill utbilda svenska män och kvinnor i filmkonst eftersom man ju måste använda svenska folktyper.”⁴⁴

Sverigefilmer

Sverigefilmer kallar jag de dokumentära eller halvdokumentära filmer som visade den svenska naturen och svenska miljöer av olika slag, och Sverigefilmer kallades de ofta också i tidningarna.⁴⁵ Innan filmvisningarna kom igång var skioptikonvisningar med samma innehåll och tematik vanliga, publiken hade alltså redan haft tillgång till bilder från Sverige. Sverigefilmerna var dock inga journalfilmer av gängse slag och journalfilmer i betydelsen nyhetsfilmer tycks knappt ha funnits alls på de svenskamerikanska visningarna. Så sent som på 1940-talet skrev tidningen *Nordstjernen* att ”Film-Matte” – vilket måste vara Ernest Mattsson – skulle se till att börja importera journalfilmer.⁴⁶

Redan 1916 visades filmen *Sverige i bilder* i Orchestra Hall i Chicago, följt av programmet *Sverige i rörliga bilder* i samma visningslokal 1917. Innehållet i dessa två program är delvis överlappande men det sista är väsentligt längre. Visningarna tycktes mer ha haft formen av föredrag och det officiella och högtidliga betonades. En professor Hillberg introducerade och programmet innehöll också orgelmusik och sång. Det svenska skulle presenteras med allvar och på ett högkulturellt sätt, inte med folkslig sång och dragspel. Än så länge i alla fall.

Vid så gott som alla svenska spelfilmsvisningar visades ända från den första spelfilmsvisningen 1919 i Chicago någon typ av Sverigefilm, antingen några kortfilmer eller en längre film. Ibland, särskilt under 1920-talet, var en lång Sverigefilm kvällens huvudattraktion, senare utgjorde de oftast en del av biografprogrammet. Visningarna var storstilade helsvenska kvällar som naturligtvis främst attraherade en publik med starka band till Sverige.

Under Sverigefilmernas glanstid under 1920-talet var det ungefär fyra eller fem stora filmer som visades runt om i USA och ibland också repriserades. Den första av dem var *Sverige i sommar och vinter* (ibland *sommar- och vinterskrud*) eller *Sweden in Summer and Winter*. Titlarna varierade ibland, förmodligen beroende på att dessa filmer var kompilationer av olika kortfilmer. Intressant nog rörde sig Sverigefilmerna ofta från väster till öster genom landet, medan spelfilmerna nästan alltid visades först i New York. *Sverige*

i sommar och vinter visades dock först i Salt Lake City: annonsen i *Utahposten* var införd den 26 januari 1921. Det framgår att det är Skandinavisk Filmcentral som är ansvarig för visningen. Filmen visades också i till exempel Chicago (februari 1921) och Seattle (april 1921) och i annonsen, som är på engelska medan resten av tidningen är på svenska, i Seattles tidning *Svenska Pacific Tribunen* återfinns i koncentrerad form de komponenter som ringar in hur dessa filmer var utformade, hur tidningsskribenten tolkade dem och vilken funktion de fyllde för åskådarna.⁴⁷ De kan sammanfattas med begreppen ”historia”, ”nostalgi”, ”det gamla” och ”resa”: ”Intimate glimpses of everyday in quaint old cities and countrysides of Sweden. Reminiscences of a glorious history ... Just think! A Trip to Sweden for 50 cents.”⁴⁸ Den syn på Sverige, de minnen och den identitet som formades av Sverigefilmerna anknyter till den nationalistiska och konservativa kultursyn och den etniska identitet som konstruerades och förmedlades av kyrkor och traditionella organisationer, vilket Dag Blanck skriver om.

Den andra stora Sverigefilmen hette *En turistfärd genom Sveriges städer och natursköna bygder* och var enligt annonseringen en produktion av Svensk Filmindustri. Av annonstextens formuleringar kan man förstå att den troligen var en kompilationsfilm, och det framhävs att det är rörliga bilder och ingen skioptikonvisning. Åter jämförs filmen med en resa till Sverige, vilket återkom i reklamen för de flesta visningar av Sverigefilmer. Visningen åtföljdes av musik och sång i svensk eller skandinavisk ton – musiken var ofta en väsentlig del i konstruktionen och hyllandet av det etniskt svenska vid visningar av både Sverigefilmer och andra filmer. Vid visningen i New York bjöds: ”Stämningsfull kvartettsång till filmerna af Svenska Glee-klubben. Särskildt musikprogram af skandinaviska melodier af en förstklassig orkester under ledning af prof. Gustav Lindgren.”⁴⁹ Svensk musik spelades vid dessa tillfällen ofta också utanför filmen som en konsertant del av kvällens program och det var vanligt att det ställdes ut konst och hantverk av svenskamerikaner i biografens foajé. Olika konstformer bidrog till det ofta nostalgiska firandet av minnen från Sverige.

Att se filmerna som en sorts ersättning för en fysisk resa till det gamla hemlandet var förstås delvis en del av nostalgin, men det var också en yttring av den filmens fenomenologi som hade härskat

ända sedan filmens födelse.⁵⁰ Resan i andanom var ju en del av filmens lockelse och filmer som visade andra delar av världen eller tematiserade resande i sig hade varit populära ända sedan slutet av 1800-talet. För svenskamerikanerna blev det på ett annat sätt än för hemmasvenskarna betydelsefullt att kunna se rörliga bilder av Sverige, även om en del av dessa filmer visades även i Sverige. Filmen blev ett sätt för utvandrarerna att för en kväll mentalt resa hem igen. Att få bilder från det gamla landet till det nya blev också möjligt tack vare svenskamerikanska konstnärer, till exempel reste Frithiof Calling över Atlanten mellan åren 1887 och 1902 för att göra gåramålningar på beställning till svenskar i USA.⁵¹

En av de allra mest kända och populära Sverigefilmerna att döma av antalet visningar var den över två timmar långa *Sweden. The Land with the Sunlit Nights*, som alltid gick under sin engelska titel. I Chicago visades den i flera veckor på Selwyn Theatre i november 1922 och redan året därpå återkom den på Julian Theatre.⁵² Filmen som resa framhövdes mycket starkt i annonseringen, som utropade: ”Alle man ombord för resan till Sverige nu om söndag.”⁵³ I New York sjöng tenorsångaren Beckman ”de för oss alltid kära national-sångerna och folkvisorna. Dessa voro väl valda, föllo in med och höjde stämningen af bilderna”. Recensenten fick intrycket att en stor del av publiken härstammade från Småland: ”Allt efter som tafflorna upprullades på duken och igenkändes af någon eller några af publiken som en kär hem- eller födelseort, hördes handklappningar här och där i salongen och att döma af de starka applåder, som de fagra Smålandsbilderna erhöillo, tycktes det som om smålänningarna voro de öfvervägande af publiken.”⁵⁴

Filmen kallades ”reserevy” när den visades i Seattle och i annonsen framhölls att den gav samma upplevelse som om man upplevt Sverige i verkligheten. Filmen var upplagd som ett besök till det gamla landet: den började med resan till Göteborg och slutade med resan tillbaka till USA. *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* var en typisk Sverigefilm och visade stora delar av Sverige, framför allt natur och folkliv – bilderna från industrin och andra arbetsplatser utgör en mindre del av filmen. Publiken efterfrågade enligt vad som skrevs i tidningarna natur och folkliv, ett tydligt uttryck för en nationell och nostalgisk Sverigekonstruktion. Filmen innehöll följande scener:⁵⁵

1. New York till Göteborg. Lifvet ombord på en modärn oceanångare.
2. Sveriges Västkust. Uppseendeväckande seglings-”stunts”, vågsamma bragder, skicklig manövrering.
3. Sassnitz-Trelleborg till Stockholm. Östersjön korsas ombord på Svenska Statsjärnvägarnes färjor, den största och bästa färjeservicen i Europa.
4. Stockholm, Sveriges hufvudstad. Öfver en half timme egnas åt att återge den förtjusande skönheten hos Nordens Drottningstad – en af världens vackraste hufvudstäder.
5. Öfver Östersjön till Finland. En färd genom Ule älfs klippiga forsar i en ”Water Sight Seeing Bus”.
6. Sundsvall och uppför Indalsälven – genom såg- och virkesdistriktet.
7. Jämtland vid Midsommartid. Åre till Storlien – väldiga vattenfall af ojämförlig naturskönhet. Fjällbestigning. Förtjusande fjällsjöar. Lapparne. Fem tusen renar passera kameran.
8. Från Sollefteå till Ramsele. En annan del af virkesregionen.
9. Nordsveriges behag. Scener norr om polcirkeln, där solen dröjer kvar öfver horisonten natt och dag åtskilliga veckor under sommaren. Den uppseendeväckande sceniska storheten i Lappland och midnattssolens glitter på sjöarne.
10. Naturskönheter utefter sjön Vättern. Inträssanta bilder från fruktodlingsdistriktet.
11. I landskapet Småland.
12. Värmland – ”Gösta Berlings land” i Dr. Selma Lagerlöfs bok.
13. Slott i Skåne.
14. Storkarnes lif. Fotograferade från taket på Trollenäs Slott. Den underbaraste fågelfilm, som någonsin tagits.
15. Västerås industrier – Aseas elektriska verkstäder och Svenska Metallverken.
16. Västergötland. Varnhem och Husaby kyrkor. De äldsta kyrkor i Sverige, som ännu äro i bruk. Tusen år gamla och mer.
17. Göta kanal till Göteborg. Världens ryktbaraste kanalväg. Man far uppför och utför höjder med ångbåt.
18. Göteborgsutställningen 1923 Till minne af stadens grundläggande för 300 år sedan af konung Gustaf Adolf, 30-åriga krigets hjälte.
19. Tillbaka till Amerika.

Filmens popularitet kan ha berott på att den visade delar av Sverige som många av emigranterna kom från, men också de som hade ikoniserats och sågs som mest exotiska, vilket landskapet Norrland väl

är det främsta exemplet på. Norrland var ett vanligt inslag i både längre och kortare filmer. Landskapet exploaterades ganska intensivt av Svenska Turistföreningen i slutet av 1800-talet och övergick ”under 1890-talet till att uppfattas som en nationell sevärdhet”, och film efter film verifierar detta.⁵⁶ Att visa upp ett Sverige som både lånade sig till igenkänning och var speciellt och särpräglat blev en väsentlig uppgift för Sverigefilmerna. *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* tog också chansen att placera in Sverige i Europa och världen för att framhålla de svenska förtjänsterna.

Nästa stora populära film hette *Filmen från Sverige. Sverige i fest och Göteborgsutställningen* (titeln varierade lite). Den visades som vanligt i flera städer med svenskamerikansk befolkning och speciellt populär blev den förmodligen i Chicago eftersom den följde sångarföreningen Chicago Glee Club på dess svenska turné; den kallas ibland *Sångarfärden från Skåne till Lappland*.⁵⁷ Filmen visades också i Austin i Texas, där svenska filmföreställningar vid den här tiden var lite ovanligare. En skola i Austin var visningslokal och arrangören Svenska klubben hade enligt notisen arbetat hårt för att få till stånd evenemanget. ”Även de som inte varit i Sverige bli stolta över sitt land genom denna film”, noterar tidningen.⁵⁸

Den svenskamerikanska filmaren Waldemar J. Adams drev bolaget Adams Picture Craft Travels Inc, som visade Sverigefilmer i USA. Förmodligen påverkad av den stora popularitet dessa filmer åtnjöt, gjorde han sommaren 1924 filmen *Se Sverige*, som senare kom att övertas av Svensk Filmindustri.⁵⁹ Några delar av filmen finns bevarade i tv-arkivet på Sveriges Television. Den är en traditionell Sverigefilm med stor betoning på natur, typiska stadsbilder och slående scenerier, och den visades också i Sverige. Kritikerna i Sverige var uppenbarligen medvetna om att filmen i första hand var avsedd för svenskamerikanerna i USA och recensionerna förhöll sig både till hur Sverige visades upp för dessa och till hur en svensk publik kunde uppfatta filmen. Således skrev en recensent att den var snyftpropaganda för svenskamerikaner, vilket visar att dessa Sverigefilmer verkligen innehöll en sorts svenskhetsikonografi som betonade element som var användbara i den svenskamerikanska identitetskonstruktionen.⁶⁰ Andra recensenter menade att de patriotiska känslor som filmen kunde väcka till liv var lika angelägna för

”SE SVERIGE”
filmen om ditt eget land.



Bilder man ville se från det gamla landet i *Se Sverige* från 1924 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

en hemmasvensk som en emigrerad svensk, även för dem som inte var utpräglade nationalister. *Stockholms Dagblad* skrev: ”[filmen är] avsedd för våra landsmän borta i Amerika som en hälsning från fars och mors land. Men den bör betyda lika mycket för varje svensk, och man tycker, att till och med det mest förstockade kommunisthjärta borde klappa lite snabbare inför dess storslagna scenerier”.⁶¹

Filmen blev mycket populär hos den svenskamerikanska publiken och i Chicago visades den med musikackompanjemang av Hjalmar Niensens stora symfoniorkester.⁶² Visningarna möttes enligt tidningen av ljudliga applåder och ”hos många framkallade hemlängtans känslor en hjärtegräpande förnimmelse”.⁶³ I en av filmens mellantexter anspelade man på personliga känslomässiga band: ”Som en hälsning från FARS och MORS land tillägnas denna film svenskarna i Amerika.”

I annonserna för många filmer framhölls att mellantexterna också fanns på engelska och publiken uppmuntrades att medtaga sina amerikanska vänner. Både explicit och implicit framgår att man förväntade sig att filmerna skulle imponera på amerikanerna; de var ett sätt att göra Sverige känt och erkänt.

I slutet av 1920-talet minskade produktionen och visningarna av de stora Sverigefilmerna och under några år framöver visades dessa längre filmer huvudsakligen i församlingshus, kyrkor och skolaulor. Svenska Turistföreningen producerade några filmer som var på turné i sådana eller liknande lokaler, till exempel visades *Sverige av 1929* (ibland med titeln *Sverige filmadt 1929*) på nyårsvakan vid decennieskiftet i Ebenezerkyrkans församlingshus i Chicago.⁶⁴ Ibland åkte privatpersoner runt med filmer, till exempel gjorde dr. Amandus Johnson en föreläsningsturné med sin film *Sweden Today*. En annan amatörupptagning som visades i andra lokaler än biografier var *Du hemmets jord*.⁶⁵

Under 1930-talet kortades Sverigefilmerna till kortfilmer och vid så gott som varje svensk filmvisning visades sådana kortfilmer som förfilmer. De kunde ha titlar som *Stockholm i bild*, *Norrlandsrapsodi*, *Med uttern till fjälls*, *Midsommar i Hälsingland* och *Resa genom Göta kanal*. Tyngdpunkten låg alltmer på spelfilmen. En stor händelse var dock kortfilmen *I Gösta Berlings land* med manus av Selma Lagerlöf, som producerades av Europafilm.⁶⁶

Som nämndes i inledningen till detta kapitel skapade de svenska utvandrarerna en slags svenskamerikansk historieskrivning där vikingatiden blev central. En producent insåg att filmen kunde användas för att konstruera och sprida bilden av den historia som delvis användes för att rättfärdiga svenskarnas närvaro i USA. 1934 och 1935 visades filmen *Sweden, Land of the Vikings*, som trots sin titel måste räknas till det jag kallar Sverigefilmer.⁶⁷ Filmen är producerad och filmad av John W. Boyle och går under genrebeteckningen ”Documentary” på sajten IMDB.⁶⁸ Inspelningsplatserna är enligt samma sajt flera av dem som återkommer i Sverigefilmerna, med en viss slagsida åt västra Sverige (förmodligen beroende på närheten till Amerikalinjens båtar) och inget från Norrland, och när filmen visades passade man i till exempel Seattle och Chicago på att förstärka svenskheten genom att framföra svenska folkvisor. Vikingafilmer produceras

fortfarande, går numera direkt till dvd och visas ofta åtföljda av föredrag. Vikingaepoken genomsyrar mycket av den svenskamerikanska kulturen ännu idag, men ofta på ett mer ytligt sätt: vikingakulten har blivit en slags dekor och lekfull inramning. Seattles Swedish Cultural Center bjöd hösten 2011 in till Viking Happy Hour med maskerad och dans ("Two floors of Vikings! During Happy Hour, Viking look-alikes will flood the dance floor"), Leif Eriksson-dagen firas på olika orter med byggande av vikingaskepp, och t-shirtar och knappar med vikingamotiv säljs vid festivaler runtom i USA.⁶⁹ Det är lite förbluffande att denna kult har varit så seglivad och fått sådana proportioner. Men vikingamotivet är visuellt slagkraftigt, genom alla olika kulturella yttringar har sammankopplingen mellan skandinaver och vikingar varit ytterst framgångsrik och den betraktas i den amerikanska kulturen numera som självklar.

Under 1940-talet fick de längre Sverigefilmerna en viss renässans. Kanske var de svällande nationalistiska känslorna under kriget en bidragande orsak. 1942 kom filmen *Svenskt Panorama*, en film som skilde sig en del från de gamla Sverigefilmerna i det att filmmakarna hade lämnat den rena landskapsnostalgin och istället visade olika verksamheter och arbeten (en brandkårsutryckning, sotaren i arbete, stenbrott och kolmilor), och också i det att den var en ren kompilation av kortfilmer.⁷⁰ Annonserna framhävde det som traditionellt sågs som svenskhetens främsta signalement i dessa filmer: det vackra, det folkligt nostalgiska och filmen som resa. Tidningen i Seattle skriver i en notis: "En filmresa genom Sverige. Alltsedan stumfilmens dagar har det ständigt uttalats önskemål att få se mera landskapsmotiv inbegripna i de skandinaviska filmprogrammen. [...] Bjuder på en intressant färd genom Sveriges bygder, på samma gång som man får se de allra vackraste episoder i svenskt folkliv."⁷¹

Sverigefilmer, som ganska ofta kallades så även i den tidens annonsering, började nu allt oftare kallas "resefilmer". Så stod det till exempel i *Nordstjernen* när tidningen gjorde reklam för *Runt Sverige* (en kompilationsfilm) producerad av Skandiafilm, förmodligen samma film som senare annonserades som *Här och där i Sverige*.⁷² I Chicagos *Svenska Amerikanaren Tribunen* stod det i en notis 1950 att man kunde hyra "travelfilms" om Sverige genom Svenska Amerikanlinjen, som redan tidigt började köpa in filmer – kanske

för att locka människor att faktiskt resa hem till Sverige med deras båtar.⁷³ Redan i januari 1933 skrev tidningen *Nordstjernen* att filmen *En resa genom Sverige* ägdes av Svenska Amerikalinjen och hade visats av en syförening.⁷⁴ Med tiden visades filmerna allt oftare i kyrkor eller olika föreningslokaler.

Sverigefilmer av olika format har visat sig vara mycket seglivade och visas än idag på till exempel American Swedish Institute (ASI) i Minneapolis, där det i alla fall för ett par år sedan visades filmer som *Beautiful Sweden*, *Adventures of the Vikings*, *Return to Sweden*, *World Heritage Sites in Sweden* och *Carl Larsson Paints, Draws and Recounts his Life*, liksom ett antal filmer om de nordiska länderna.⁷⁵ Den representation av Sverige som ASI för vidare härrör från den konstruerade nostalgiska bild som byggde upp den svenskamerikanska identiteten under främst 1920- och 1930-talen. Dessa återkommande representationer av en konstruerad historieskrivning och av Sverige kan sägas göra att bilden av nationen blir så naturlig att den blir essentialiserad – den framstår som naturgiven och självklar. Den närmast mytologiserande konstruktionen av Sverigebilden har fastnat i en form där Sverige spelar rollen av sig självt om och om igen utan förändringar.

Kulturarvsfilmer

Även när de skriver om vissa spelfilmer framhåller tidningarna deras innehåll av natur, folkliv, svenska högtider och en förgången tid istället för deras handling eller konstnärliga utformning. Det gäller främst svenska så kallade guldåldersfilmer men också en hel del senare filmer. I detta sammanhang ter det sig lämpligt att kalla dem ”kulturarvsfilmer” även om de med Per Olov Qvist skulle kunna kallas ”landsbygdsfilmer”.⁷⁶ Kulturarvsfilmer är en del av de flesta nationers filmkultur och genren diskuteras utförligt av Andrew Higson i ett flertal skrifter.⁷⁷ Denna typ av filmer görs för att delta i skapandet av ett gemensamt nationellt arv – ”a genre of film which reinvents and reproduces, and in some cases simply invents, a national heritage for the screen” – och bygger ofta på litterära verk som redan har hög nationell status.⁷⁸ Landskap är en återkommande stilistisk komponent i kulturarvsfilmen: ”One central representational strategy of the heritage film is the reproduction of literary texts, artefacts, and

landscapes which already have a privileged status within the accepted definition of the national heritage”.⁷⁹ De engelska kulturarvsfilmerna brukar utspelas i aristokratisk miljö. I England var kulturarvsfilmerna betydelsefulla på 1910-talet men också essentiella under den engelska filmens renässans på 1980- och 1990-talen – två exempel är *A Room With A View* (James Ivory, 1985) och *Howards End* (James Ivory, 1992). Likadant var det i Frankrike under denna period – ett framträdande exempel är *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986).⁸⁰ Denna sorts nostalgiska filmer var mycket populära i Frankrike av precis samma anledning som landsbygdsfilmen hade varit populär i Sverige under gångna decennier – oro inför modernisering och stora industriella förändringar samt en önskan om att återskapa en förlorad era. För svenskamerikanerna i USA blev kulturarvsfilmerna under 1920-talet viktiga för hur de kom att minnas Sverige och hur de ville bygga upp sin nya identitet.

Första gången en svensk spelfilm visades för svenskamerikaner i USA var i februari 1919 då *Tösen från Stormyrtorpet* (Victor Sjöström, 1917) gavs på Aryan Grotto Temple i Chicago.⁸¹ Den visades några dagar under en vecka och vid föreställningen framfördes sång av Svenska Damtrion och musik av Mecks Orkester. Annonserna för svenska filmvisningar i den svenskamerikanska pressen var vid den här tiden ofta stora och rymde mycket text och bild. I annonsen för *Tösen från Stormyrtorpet* accentueras både det lokala och det svenska och redan titeln andas stark nostalgi och svenskhetsvurm. Efter att ha noterat det lokala, att filmen är inspelad i Dalarna, står det i annonsen: ”Kom och se ett äkta svenskt skådespel. Kom och se vårt gamla fäderneslands vackraste scenerier. Kom och se de ringas koja i ödemarken och den burgne storbondens ståtliga gård. Kom och se en gripande scen inför svensk domstol. Kom och se bröllopsfolk i löfprydda båtar, brudstass och storkalas. Kom och se det storslaget vackra, som alltid framlyser i Selma Lagerlöfs arbeten.”⁸²

Ann-Charlotte Harvey skriver att den film som visades först i Minneapolis och konkurrerade ut teatern var *Herr Arnes pengar* (Mauritz Stiller, 1919), som enligt Harvey visades 1921.⁸³ Det är möjligt att denna film verkligen visades i Minneapolis, men i Chicago tycks det ha varit *Tösen från Stormyrtorpet* 1919 som innebar det stora genombrottet för svenska filmvisningar, liksom i Seattle, där filmen

dock inte visades förrän 1921.⁸⁴ *Herr Arnes pengar* återkommer inte heller i någon reprisvisning på olika ställen i USA, vilket flera av de andra kulturavvisningarna gör. Att döma av den svenskamerikanska pressen visades inte *Tösen från Stormyrtorpet* i delstaterna Texas, New York eller Washington.

Redan i slutet av mars repriserades *Tösen från Stormyrtorpet* i Chicago, då under en helsvensk afton tillsammans med *Thomas Graals bästa film* (Mauritz Stiller, 1917) och kortfilmer som kallades *Svenska Scenerier* och innehöll ”fjällappar, isregatta, Älfkarleö vattenfall”.⁸⁵ *Thomas Graals bästa film* nämns endast kort. Den bygger inte på en sådan utpräglad nationell diskurs som *Tösen från Stormyrtorpet*, som beskrivs som ”Ett äkta svenskt skådespel af gripande patos och hänförande vacker idyll. Det bästa som svensk filmkonst framalstrat.” Nästan exakt ett år senare sattes den upp igen, på Ziegfield Theatre. Annonstexten betonar det svenska såväl i filmens innehåll som i dess produktion: ”Byggd på en berättelse af en svensk författarinna, framställd i Sverige, visande gamla landets hela skönhet inför edra ögon samt uteslutande inspelad af svenska aktörer ... En svensk film för svenskarne.”⁸⁶

New Yorks första svenska filmvisning var *Synnöve Solbakken* (John W. Brunius, 1919) som visades 1921, och några veckor senare visades *Herr Arnes pengar*. Den stora publiken uteblev vid båda visningarna enligt en notis.⁸⁷ Det antogs bero på alltför höga biljettpriser, så dessa sänktes inför nästa film: *Dunungen* (Ivan Hedqvist, 1919), som enligt recensionen visades ”inför ett tämligen godt hus”.⁸⁸ Alla dessa tre filmer visades i Brooklyn, där det bodde många svenskar, på Academy of Music. *Dunungen* stod också på repertoaren i till exempel Seattle och Chicago, och repriserades flera gånger under åren.⁸⁹

Som vi såg i inledningen till det här kapitlet var sång- och folk-lustspelet *Värmlänningarna* det absolut mest populära på de svensk-amerikanska teaterscenerna under flera decennier. Sångspelet var oerhört populärt även i Sverige och filmatiserades ett antal gånger, första gången i Svenska Bios nationalistiska produktion 1910 och kort därefter av Frans Lundberg. Nästa version, i regi av Erik A. Petschler, kom 1921 och drygt ett år efter den svenska premiären visades den för första gången i USA, först i Brooklyn och sedan på Manhattan.⁹⁰ Ett arrangemang av originalmusiken framfördes och

i den ganska massiva marknadsföringen ingick en längre artikel om filmen där uttryck som ”typiskt värmländsk natur”, ”national-karaktär”, ”inre värde av folkklifsskildring” och ”genuint svensk kärna” användes.⁹¹ Recensenten som skrev om filmen inför visningen på Manhattan framhävde att den var bättre än pjäsen, framför allt i hur den porträtterade den svenska naturen; han tyckte sig till och med se hur materiella ting besjälades av typiskt svenska egenskaper: ”Först tänka vi då på de härliga och storslagna scenerierna, den fagra Ransättersbygden, som gång på gång upprullas, de gammaldags bondgårdarna öfver hvilka det hvilat en fläkt af gammaldags redbarhet och vederhäftighet.”⁹² I recensionerna i svenska dagstidningar nämndes naturen i en mening, om alls. De svenska kritikerna var delade inför denna version av filmen: flera tyckte att den var enformig och innehöll för mycket danser men de flesta berömde den kvinnliga huvudrollsinnehavaren.⁹³

I denna version av *Värmlänningarna* spelades Annas roll av Anna Q. Nilsson, en svenskamerikansk mycket välkänd filmaktris i Hollywood. Den svenskamerikanska pressen uppmärksammade ofta flera av de stora svenska filmpersonligheter som verkade i Hollywood och publicerade långa artiklar om bland andra Anna Q. Nilsson, Greta Garbo och Victor Sjöström. I marknadsföringen av filmen *Värmlänningarna* framhävdes naturligtvis Nilsson, men hon lyckades inte överglänsa hyllningen till naturen. När filmen skulle visas i Chicago följdes en väldig annons av flera små artiklar i nästkommande nummer, och i föreställningen ingick ett omfattande musikprogram med Northland Trio, Chicago Swedish Glee Club samt Hjalmar Nielsens Symfoniorkester.⁹⁴ Orkestrarna framförde originalmusiken till sångspelet och i Chicago också sångerna av de medverkande körerna (tidningen hävdade att sång inte hade förekommit på några andra ställen i USA där filmen visats). Det var alltså en film- och musikföreställning av ett format som man sällan såg i Sverige, och både verket och denna specifika uppsättning var av stor betydelse som etnisk händelse för svenskamerikanerna. Men trots en stjärna i huvudrollen och ett massivt sång- och musikuppbåd är det naturen som gång på gång poängteras i artiklarna: ”Det är helt enkelt natur, sådan som endast det mångbesjungna Värmland kan bjuda på, och så tjugusende att man då man ser den blir hemsjuk,

med eller mot sin vilja”.⁹⁵ Redan i september samma år visades filmen åter i Chicago, och då uppmärksammades verkets författare F.A. Dahlgren speciellt i en artikel.

I sin bok om svenskarnas föreställningar om landskapen i Sverige skriver idéhistorikern Jakob Christensson att Dalarna och Värmland sedan 1800-talets början har betraktats som speciella och som det idealt svenska.⁹⁶ Denna uppfattning har upprätthållits av åtskilliga kulturella yttringar, varav *Värmlänningarna* är en, och skådespelets sånger, i synnerhet *Värmlandsvisan* ("Ack Värmeland du sköna"), har blivit enormt spridda och välkända. I Selma Lagerlöfs roman *Gösta Berlings saga* från 1891 tematiserades åter landskapet, och det var starkt betydelsebärande i filmatiseringen av Mauritz Stiller från 1924. Flera författare, bland andra Vilhelm Moberg, har förknippat natur med hemlängtan, vilket ger ytterligare ett perspektiv på de svenskamerikanska skribenternas stora fokusering på naturskildringarna och de svenska bilderna överlag i artiklarna och annonserna om filmerna. Det framhäver också filmens funktion som en virtuell resa.⁹⁷

Den stumfilm som gick i särklass längst på bio hemma i Sverige och spelade in stora summor pengar var *Sången om den eldröda blomman* (Mauritz Stiller, 1919). Det är den enda svenska stumfilm som fick ett genomkomponerat partitur av Armas Järnefelt: andra filmer musiksattes antingen med musik som redan fanns, kanske med några nykomponerade inslag.⁹⁸ Den specialkomponerade filmmusiken framfördes av allt att döma enbart på premiärbiografen Röda Kvarn i Stockholm, medan andra svenska biografer fick nöja sig med musikprogram som sattes samman av den lokala biografens kapellmästare.

Vid visningen av *Sången om den eldröda blomman* var de svenskamerikanska arrangörerna trogna mot produktionens intentioner och spelade Järnefelts musik vid visningarna. I USA fanns en annan tradition och stumfilmmusiken hade en annan status: dels var det större orkestrar på biograferna (i Sverige hade man också orkestrar men sällan av den storleken som krävdes för Järnefelts musik), dels var det mycket vanligare med originalkomponerad musik till filmer och publiken var van vid filmer med väl anpassad musik.

I annonserna för de svenska filmerna i den svenskamerikanska pressen framhövdes ofta musikens svenska tongångar, som vi har

sett ovan, och att Armas Järnefelt var kompositör stod med mycket stora bokstäver i annonsen när filmen visades i Tacoma och Seattle.⁹⁹ Järnefelts musik spelades även i till exempel Chicago och New York, trots att filmen endast visades en eller ett par kvällar.¹⁰⁰ Det är häpnadsväckande att man lade ner så mycket tid som det tar att öva in ett helt spelfilmspartitur för några enstaka visningar, men det visar vilken betydelse man tillskrev dessa svenska filmvisningar.

Ytterligare några kulturarvsfilmer från stumfilmstiden visades i USA, men de framhävde inte i lika hög grad det specifikt svenska (och flera av dessa svenskproducerade filmer var snarare skandinaviska – *Synnöve Solbakken* bygger på en norsk förlaga och *Sången om den eldröda blomman* på en finsk). Annonseringen blev också efterhand mer blygsam. Filmer som visades påfallande långt efter sin svenska premiär – de kan ha visats tidigare, men jag har inte funnit några tidigare annonser – var *Körkarlen* (Victor Sjöström, 1921), *Gunnar Hedes saga* (Mauritz Stiller, 1923), *Dunungen* (Ivan Hedqvist, 1919), *Fiskebyn* (Mauritz Stiller, 1920) och *Ingmarsönerna* (Victor Sjöström, 1919).¹⁰¹ Tidningarna publicerade korta notiser om filmerna som i allmänna ordalag påpekade deras förtjänster, och någon gång betonades i en annons att svensk musik skulle spelas. *Vem dömer* (Victor Sjöström, 1922), *Terje Vigen* (Victor Sjöström, 1917) och *Mästerman* (Victor Sjöström, 1920) visades alla i slutet av 1920-talet och av allt att döma hade de inte varit på programmet innan dess.¹⁰² Det är anmärkningsvärt med tanke på att de då var nästan tio år gamla och att ljudfilmen hade haft sitt genombrott, men de var alla regisserade av Victor Sjöström som vid det laget hade gjort sig ett namn i Hollywood och som var mycket populär hos den svenskamerikanska biografpubliken, och det var kanske delvis av den anledningen som filmerna drog en publik trots att de vid den här tidpunkten kunde betraktas som gamla.

Några av de stumma kulturarvsfilmer som en gång hade visats (och som man kanske köpt en kopia av) gick i repris flera gånger under 1920-talet och i något fall en bit in på 1930-talet. De filmer som repriserades allra mest och som därmed kanske kan sägas ha varit de allra mest populära kulturarvsfilmerna på 1920-talet var *Tösen från Stormyrtorpet* (som var den första svenska spelfilm som visades och därmed förmodligen hade en särskild plats i svenskamerikanernas

hjärtan), *Värmlänningarna* (som var populär redan långt tidigare som teateruppsättning) och *Sången om den eldröda blomman* (som var populärast även i Sverige). Det var ju också dessa tre som visats under störst pompa och ståt. Såvitt man kan utläsa av pressen hölls den sista visningen av en svensk stumfilm 1931, när University of Washington stod som värd för en föreställning av *Gösta Berlings saga* på Egyptian Theatre i Seattle.¹⁰³ Annonsen var liten och innehöll endast upplysningen att Greta Garbo spelade huvudrollen, vilket förmodligen var anledningen till att filmen överhuvudtaget visades vid denna tidpunkt. Den svenskamerikanska pressen publicerade ofta stolta artiklar om Garbo.

De mest populära kulturarvsfilmerna handlade om allmogen och en stor del av deras uttryck berodde på dramatiskt använda naturscenerier. Men en annan kulturarvsfilm som fick stor uppmärksamhet i den svenskamerikanska pressen var *Karl XII* (John W. Brunius, 1925). Filmens visning föregicks av flera långa artiklar och en ganska massiv förannonsering. Enligt en artikel i *Svenska Pacific Tribunen* i mars 1927, alltså ett par år efter den svenska premiären, hade det uppenbarligen varit svårt att få filmen till USA, men tidningen rapporterade från visningen i Brooklyn i New York att publiken nu fick se ”ett av de ärorikaste kapitlen i Sveriges historia”.¹⁰⁴ En övervägande del av den svenskamerikanska pressen gav uttryck för en borgerlig ideologi, och denna övervikt avspeglade svenskamerikanernas politiska ståndpunkt och det är alltså inte så konstigt att Karl XII och hans tid framställdes som ärorik. Artikelnen innehåller också en del kritiska perspektiv, men skribenten konkluderar att även om kungens gärningar och personlighet kan vara omdiskuterade så var det en fascinerande och romantisk period i den svenska historien. Och om svenskhetsdiskursen i ålderdomlig och nationalistisk tappning alltmer hade tystnat blommade den här upp med eftertryck:

... hans korta levnadshistoria är ett av de mest romantiska, mest fascinerande, mest sagolika, mest otroliga inslagen i svensk historia sedan urminnes tider. Såsom sådan kommer den alltid att finna resonans i den svenska folkfantasi, även om den kalla nyttigheten mer och mer där vinner insteg. Den succès, som filmens första avdelning fick här i förra veckan visar även, att svenskarna härute

ännu ha kvar ett minne och en förståelse för den tid, då svenskt hjältemod och svenska bedrifter ristade sina evärdliga runor i världshistorien och då det svenska namnet på ryktets vingar flög över den europeiska kontinenten.¹⁰⁵

Även denna film repriserades; i New York visades den så sent som 1933.¹⁰⁶

I ett par artiklar i *Nordstjernen* 1928 och i *Svenska Tribunen Nyheter* 1924 problematiseras den bild av Sverige som förmedlas av kulturarvsfilmerna. Skribenten i den sistnämnda tidningen menar att kulturarvsfilmerna i allmänhet, och *Ingmarssönerna* i synnerhet eftersom den visades just då, kan ge andra och tredje generationens invandrare i USA en skev bild av Sverige. De kanske inte tror att Sverige är ett modernt land, oroar sig skribenten: ”Men mången här i landet född person går nog och inbillar sig att klädsel, seder och bruk i Sverige äro alldeles desamma idag som dessa han i söndags såg å filmen.” Filmen borde ha varit tydlig med att den handlade om ”den gamla tiden”.¹⁰⁷ *Nordstjernen* berömde den aktuella *Hans engelska fru* (Gustaf Molander, 1927) för att den var modern. Recensenten tyckte att det var bra att filmen blandade hemlängtansframkallande bilder från Norrland med snabba kast till metropolen London: det blir en ”riktigt bra film av nästan kontinentala mått”.¹⁰⁸ Även de nostalgiska svenskamerikanerna kunde uppenbarligen få nog av en svenskhetshyllande ikonografi från en svunnen tid och det är intressant att skribenterna diskuterade vilken Sverigebild som överfördes till yngre generationer, som inte hade bott i Sverige. Uppenbarligen hade en del svenskamerikaner, i alla fall en del skribenter i pressen, ett sätt att förhålla sig till Sverige som inte var av den essentialistiska och konserverande varianten utan tillät att landet förändrades och moderniserades. Denna mer progressiva falang var sannolikt i underläge – de mer konservativa svenskamerikanerna hade tolkningsföreträdet.

Några kulturarvs- och allmogefilmer togs in i föreställningar under 1930-talet, men de var ganska få och marknadsfördes i regel inte med stora annonser eller artiklar. Det producerades inte längre så många svenska kulturarvsfilmer och publiken i USA föredrog i allt högre grad komedier. De kulturarvsfilmer som visades beskrevs ofta på ett

sätt som framhöll det svenska, ofta med ordet ”äktsvensk”, och naturbilderna betonades fortfarande i notiserna inför filmvisningarna. Det förgångna, det traditionella, det folkligt jordnära framhävdes. De filmer som var aktuella under 1930-talet var *Fridas visor* (Gustaf Molander, 1930), *Hälsingar* (Ivar Johansson, 1933), nyinspelningen av *Synnöve Solbakken* (Tancred Ibsen, 1934), *En saga* (i Sverige hette filmen *Laila*, George Schnéevoigt, 1937), *Bergslagsfolk* (Gunnar Olsson, 1937) och *Folket på Högbogården* (Arne Weel, 1939). Filmen *Bergslagsfolk* verkade ge svenskamerikanerna exakt vad de behövde för minnet av Sverige i sin svenskamerikanska identitet, i alla fall i den tolkning av filmen som *Svenska Amerikanaren Tribunen* ger uttryck för:

Den svenska filmindustrin når kanske aldrig så högt, som då den framställer ett folkdrama, pjäsen må nu vara baserad på ett uråldrigt historiskt motiv eller visa, hur svenska bönder, hemmansägare, timmerflottare eller fiskefolk lever sitt liv i det tjugonde århundradets Sverige. Dessa filmer tyckas växa rätt ur den svenska folksjälens: typerna tolkas med humor, förståelse och övertygande konstnärlighet, och bakgrunden är alltid färgstark och autentisk. [...] Dess titel är ”Bergslagsfolk”, och den visar på ett gripande och medryckande sätt, hur urgammal tradition brottas med moderna idéer och påhitt, och hur till slut fädernas lära segrar.¹⁰⁹

Lika nationalistiska var tongångarna när ytterligare en version av *Värmlänningarna* (Gustaf Edgren, 1932) visades med stor framgång i USA i mitten av 1930-talet. I Seattle anordnades föreställningen av Svea Manskör och Svenska Kulturförbundet, och *Svenska Pacific Tribunen* betonar svenskheten som den framkommer i naturen, i det folkliga kulturarvet och i ett särskilt lynne. Filmen var enligt denna tidning bättre än pjäsen och skribenten berömde särskilt filmens naturbilder och närmast etnografiska skildringar: ”Här ha vi t.ex. Värmlands underbara natur avbildad i all sin rika prakt – och därtill i dramatisk omgivning. [...] Man ser t.ex. Anna Lisa Ericsson – hjältinnan – sjungande en kärleksvisa omgiven av sjö, skog och klarblå nordisk himmel. [...] Man får ävenså skåda folkdanser och andra festligheter i äkta ren svensk dräkt – och naturligtvis också höra svenska. Det är som om man kommit hem för en stund.”¹¹⁰

Visningarna av filmen blev flera gånger ett led i en slags nationalistisk kampanj. I South Bend i Indiana arrangerade till exempel de svenska Vasa- och Vikingalogerna föreläsningar för att ”slå ett slag för svenskhetens bevarande”.¹¹¹

Stoltheten över det svenska arvet visste inga gränser när filmen *John Ericsson – segaren vid Hampton Roads* (Gustaf Edgren, 1937) visades. Filmen handlar om den svenske uppfinnaren John Ericsson, vars kanonbåt Monitor användes under amerikanska inbördeskriget, och detta förstoras i pressen till ”historien om värmlänningen, vars snille och energi räddade Förenta Staternas republik och för alla tider spridit glans över det svenska namnet”.¹¹² I de svenska och amerikanska recensionerna kan man skönja en sorts kamp om huruvida det är svensk eller amerikansk historia som konstrueras och skildras. John Ericsson kom ursprungligen från Värmland, och det konstrueras som betydelsefullt i filmen.¹¹³ Idéhistorikern Jakob Christensson hävdar att Ericssons födelse och uppväxt i detta landskap förmodligen var en väsentlig anledning till att filmen gjordes.¹¹⁴ Värmland betraktades som ett av de svenskaste landskapen, och vid den här tiden i historien och filmhistorien hade värnandet om den egna nationen blivit mycket viktigt. Man kan notera att både huvudrollsinnehavaren Victor Sjöström och regissören kom från Värmland.¹¹⁵ Filmen var viktig för svenskamerikanernas identitet på ett sätt som parallelliserade hyllandet av vikingar: den lyfte fram svenskarnas betydelsefulla insatser på den nordamerikanska kontinenten.

Komedier, dramer och det svenska

Under 1930-talet fortsatte kulturarvsfilmerna att gå i repris. I övrigt visades i USA en lång rad komedier och en del dramer som också var populära i Sverige. Det var på 1930- och 1940-talen som det hölls flest visningar med svenska filmer, i snitt ungefär 10–15 per år, och arrangörerna vände sig fortfarande speciellt till svenskamerikanerna, och mindre till en allmän publik. Under 1940-talet blev dubbelvisningar ganska vanliga, det vill säga att man visade en komedi och ett drama i samma föreställning. Flest filmvisningar hölls i New York, Chicago och Seattle. Det visades lite mer än dubbelt

så många komedier som dramer om man sammanställer en mycket enkel statistik från Chicagotidningarna 1923–1950, en fördelning som någotsånär speglar den svenska filmproduktionen. De lite tyngre kulturarvsfilmerna fick ge plats för komedier och dramer, men det tidningarna lyfte fram när de skrev om filmerna var förbluffande likt det de hade skrivit om Sverigefilmerna och kulturarvsfilmerna. En av de första komedierna som visades i USA var *Anderssonskans Kalle* (Sigurd Wallén, 1934) och *Svenska Tribunens Nyheter* skrev att det var ”den roligaste svenska film som någonsin letat sig väg till Amerika”.¹¹⁶ Filmen visades två kvällar med tre föreställningar varje kväll och köerna ringlade sig långa, meddelade tidningen.

Utöver den omätligt populära Edvard Persson, som jag återkommer till i ett eget avsnitt, vill jag nämna några andra svenska skådespelare. Gösta Ekmans väldiga popularitet hade i någon mån spridit sig över Atlanten, vilket märktes i annonseringen av filmen *Kära släkten* (Gustaf Molander, 1933), men den stora stjärnstatus han åtnjöt i Sverige hade han inte i Svensk-Amerika. Hans popularitet byggde delvis på en växelverkan mellan filmen och den svenska teaterscenen som gick förlorad i transporten över havet. *Kära släkten* var dock en film som publiken uppenbarligen hade sett fram mot länge och den visades också under ovanligt lång tid i Chicago: i cirka tre veckor med visningar kanske två–tre kvällar i veckan.¹¹⁷

Som nämnts tidigare skrev man i den svenskamerikanska pressen ofta och med stolthet om de svenskamerikanska filmstjärnorna i Hollywood: Greta Garbo, Signe Hasso, Anna Q. Nilsson, Tutta Rolf. Garbo var den klarast lysande stjärnan. Man uppmärksammade också i flera artiklar Hollywoods förvärv av Ingrid Bergman, och när filmen *Swedenhielms* (Gustaf Molander, 1935) skulle visas i Svensk-Amerika gjorde man reklam under en längre tid och med stora annonser. Då filmen marknadsfördes i Sverige framhävdes Gösta Ekmans stora insats i huvudrollen, men i den svenskamerikanska annonseringen riktades uppmärksamheten mycket mer mot Ingrid Bergman. I USA marknadsfördes filmen som ”Ingrids avsked till Sverige”, en rubrik som var lite prematur.¹¹⁸

Av de kvinnliga skådespelare som verkade i Sverige framstår Dagmar Ebbesen som en av de absolut mest populära bland svensk-amerikanerna, och hon var mycket omtyckt även i Sverige. Hon spelade

ofta hembiträdesroller, och kanske kan en anledning till hennes ansenliga popularitet i USA vara att den kvinnliga publiken kunde identifiera sig med denna yrkesroll i filmerna: många av dem arbetade eller hade arbetat som tjänstepersonal i hemmen i USA. Ebbesen hyllades i pressen som komedistjärna när filmen *Vi hemslavinnor* (Schamyl Bauman, 1942) visades. I både *Svenska Amerikanaren Tribunen* och *Nordstjernen* låg tyngdpunkten på att Ebbesen var en av publikens största favoriter, på hur populär och duktig hon var och på vilken lysande prestation hon gjorde i filmen, som var ”en av de mest underhållande och genomroliga filmer, som visats på mycket länge”.¹¹⁹ Ebbesens rolltolkningar som hembiträde kunde ibland ge prov på ganska progressiva genus- och klasshållningar, vilket mycket sällan noterades eller uppskattades i pressen. Däremot är det förstås omöjligt att veta i vilken mån den kvinnliga publiken med erfarenhet av hembiträdesarbete uppfattade och uppskattade denna dimension.

Helt oberoende av vilken film skribenterna skrev om och om det var en notis eller en recension nämnde de så gott som alltid bilderna av den svenska naturen eller ibland tagningar från Stockholm, och inte sällan framhävdes filmens naturbeskrivningar på ett sätt som inte förekom i svenska recensioner. Notiser och recensioner om dramer, komedier, Sverigefilmer och kulturarvsfilmer kännetecknades alla av att naturscenerierna ibland tycktes ha varit det mest betydelsefulla i filmupplevelsen, och i samma andetag nämndes det ”äkta svenska”. En typisk notis lät på följande sätt, i det här fallet om filmen *Hennes lilla majestät*: ”Den sceniska bakgrunden upprullar en serie betagande vyer av svenska landskap. En välskrivnen, välspelad, äkta svensk film.”¹²⁰

I den relativt långa recensionen av det som kallades den första svenska filmrevyn, *Brokiga blad* (Valdemar Dalquist, Edvin Adolphson, 1931), skriver skribenten i *Nordstjernen* först ganska kort om skådespelarna (Gösta Ekman och Vera Nilsson) och framhåller att filmen innehåller fart och fläkt och bra musik, men i övrigt är det naturscenerier och bilder från städer i Sverige som tycks ha gjort störst intryck på recensenten, och förmodligen också på publiken. I alla fall lika stort intryck som filmen i sig. När naturen kommer på tal blir recensenten närmast poetisk: ”Särskilt må nämnas bilderna från

Stockholms gatuliv, Stockholmsutställningen förra sommaren, under vilken filmen delvis spelades in, badlivet på skärgårdsstränderna. [...] Dessutom visas också en ovanligt vacker naturbild från det fagra Södermanland med sina ängar och åkrar av guldax, sina leende björkdungar och intagande sjöar, sina minnesrika herrgårdar, slott och städer, som visas till ackompanjemang av musik och sång.”¹²¹

Utmärkande för notiserna och framför allt recensionerna är att de nästan förbehållslöst hyllade alla svenska filmer. Det är också typiskt att när en film för en gångs skull fick dålig kritik så var det i *Nordstjernen*, som genomgående utmärkte sig för att ha de mest kvalificerade recensionerna. Riktigt nedskrivet blev *Ungdom* (Ragnar Hyltén-Cavallius, 1927) om vilken kritikern skrev att det var den ”mest trubbiga och valhanta film vi sett på länge” och att den led av ”amatörmässigt bristfällig teknik”. Det enda försonande i hela filmen var skådespelerskan Märtha Halldén – Brita Apelgran var undermålig och de andra om möjligt ännu sämre. Men längtan efter att se den svenska naturen förnekar sig inte ens i denna negativa recension: ”Det enda sevärd i hela filmen är faktiskt vyerna från Stockholm, Söder och Strömmen, som man undfår i några tyvärr allt för få glimtar.”¹²²

När det gäller filmerna som visades under 1930- och 1940-talen är det betecknande att svenskhet, det nostalgiska och det glada slog igenom mycket starkt i den svenskamerikanska receptionen och kritiken av filmerna. ”Det svenska lynnet” var något man i tidningarna försökte konstruera som något ljust och glatt, tryggt och jordnära. Även filmer som inte primärt präglades av sådana stämningar omskrevs som glada och positiva. Den amerikanska kritiken beskrev ibland filmerna helt annorlunda än den svenska och kunde leverera ganska förvånande tolkningar. *Intermezzo* (Gustaf Molander, 1936) med Gösta Ekman och Ingrid Bergman i rollerna är en melodram som knappast kan sorteras in under genren komedi eller sångfilm. Men Chicagotidningen *Svenska Amerikanaren Tribunen* kallar filmen den ”vackra, genomtrevliga svenska tal-, sång- och musikfilmen. En sentimental musikprofessors tokroliga upplevelser hemma och ute”.¹²³ *Svenska Amerikanska Posten* i Minneapolis hyllade också filmen förbehållslöst men beskrev den på ett mer igenkännligt sätt.¹²⁴

Ingrid Bergman och Gustaf Molander gjorde ytterligare en välkänd film tillsammans, den ännu mer allvarliga *En kvinnas ansikte* från 1938. En tidning framhöll kortfattat dess förtjänster men skrev att den också ville nämna ”de betagande bilder som bjudas av äkta svenska herrgårdar”.¹²⁵ Det är ganska förvånande att skribenten framhävde något så marginellt som tagningar av herrgårdar när det gällde den här filmen. Det verkar som om bilden av Sverige inte fick fläckas av något negativt eller alltför allvarligt, och filmerna tycktes tas emot som budskap om hur Sverige och det svenska folket mådde. Det var ett slags oförändrat Sverige man ville läsa in i filmerna. Om och om igen framhöll man det svenska med uttryck som ”äktsvenskt”, ”helsvensk film” och ”genuin svensk film”, och det svenska var natur, gammalt, sommar, lustigt, roligt, idylliskt. Det tycks ha funnits en inbyggd motsättning mellan modernitet och det svenska; det var två entiteter som betraktades som väsensskilda. I notisen om komedin *Familjen Andersson* (Sigurd Wallén, 1937) som visades på Julian Theatre i Chicago heter det: ”Denna pjäs [filmer kallades ibland för pjäser, i det här fallet kanske för att den var baserad på en dansk pjäs] är äkta svensk och på samma gång ultramodern.”¹²⁶ Den moderna utvecklingen var inget den svenskamerikanska pressen framhävde när den skrev om filmer; ”den svenska folksjälen”, med betoning på ”folk”, tycktes enligt svenskamerikanernas sätt att se oftast vara oförenlig med nya sätt att tänka.

Några enstaka gånger lyfte skribenterna fram de mer modernt betonade skildringarna i den svenska filmen. Kanske var det yngre skribenter som sökte en identifikation med ett modernt Sverige, personer ur en generation där behovet inte var så stort att minnas något förgånget. När Chicagos tidning skrev om den tidigare nämnda *Brokiga blad* framhävde den att filmen visade ”hypermoderna motorbussar” på de svenska vägarna, och tyckte inte heller att filmen präglades av samma stelhet som flera av de svenska filmer som hade visats.¹²⁷ En mental och kulturell modernisering ville också skribenten i Seattles tidning framhäva när han angående *Hennes lilla majestät* (Schamyl Bauman, 1939) betonade att även ett traditionellt yrke hade genomgått förändringar: ”Det är kyrkoherden som är pjäsens ledande personlighet. En modärn, framsynt och energisk pastor, en tjugonde århundradets själasörjare.”¹²⁸

Trots Selma Lagerlöfs berömmelse och stora popularitet menade skribenten i ett nummer av *Nordstjernan* 1931 att hon kanske inte passade det svenskamerikanska sinnelaget och visade därmed att svenskamerikaner i någon mån skiljde sig från hemmasvenskar; de hade delvis amerikaniserats i sina preferenser. Sålunda menar artikel-författaren att den Lagerlöfffilmatisering som väntades till USA inom det närmaste, *Charlotte Löwensköld* (Gustaf Molander, 1930), torde vara bättre än tidigare filmer efter Lagerlöfs böcker. ”Filmatiseringarna av Selma Lagerlöfs böcker ha ju hittills varit ganska tunga och kanske i svensk-amerikanska ögon ointressanta, men detta är en av hennes mest medryckande berättelser.”¹²⁹ Kanske kan inte skribenten sägas vara tolk för den stora publikens uppfattningar av Lagerlöfffilmerna – de var populära att döma av de många repriseringarna – men åsikten fanns. I samma tidning några år tidigare mottogs Molanders film *Hans engelska fru* från 1927 mycket välvilligt: skribenten menade att man nu fick se ”för en gångs skull ... en riktigt bra film av nästan kontinentala mått” trots att den hade en typiskt svensk ”allt för långsam och utdragen speltakt”.¹³⁰ Alla svenskamerikaner hyllade alltså inte oförbehållsamt det som uppfattades som det typiskt svenska. Kanske detta var ett newyorkskt fenomen, kanske hade det med ålder att göra, men det är viktigt att notera att den positiva uppfattningen om Sverige inte var helt samstämmig.

De filmer som togs in för att visas bland svenskamerikanerna var sådana som också var framgångsrika i Sverige, och dessa populära filmer hade ofta en tematik som på olika sätt förhandlade pågående förändringar i det svenska samhället. Dock importerades sällan komedier med en klassbytestematik, filmer som under 1930-talet var populära i Folkhemssverige. Om någon gång en sådan film visades, som *Karl Fredrik regerar* (Gustaf Edgren, 1934) tonades det politiska budskapet ner. *Svenska Amerikanaren Tribunen* skrev om denna film 1937: ”långt ifrån uteslutande politisk, vacker kärlekshistoria in-flätad”, som om den vörjde sig från att få sin nostalgiska Sverigemyt förstörd av en krass politisk verklighet.¹³¹ Tidningen förnekar inte de politiska förändringarna även om de beskrivs på ett diplomatiskt sätt: det heter att filmen handlar om ”hur landet löst vissa sociala frågor på ett tillfredsställande sätt och därigenom erhållit världsrykte”. En ännu tidigare film som hyllade socialdemokratin, *Röda dagen* (Gustaf

Edgren, 1931), kallades i den svenskamerikanska pressen enbart ”ett enormt roligt lustspel”. Att filmen trots sin komiska form hade ett betydande politiskt budskap kom i skymundan i formuleringarna: ”Filmen säges visa Sveriges folkliv som det idag ses med humoristens ögon, dock med verkligheten som fast bakgrund.”¹³²

Istället föredrog publiken filmer som handlade om gemenskapen i familjen, bondgården, byn och arbetet – och framför allt är den nationella gemenskapen en ideologisk grundton i dessa filmer.¹³³ Bilden av det idylliska svenska folkhemmet där klasskillnader inte längre betydde något och där människornas gemenskap inom den egna bygden var avgörande för identiteten omhuldades nostalgiskt och varmt av svenskamerikanerna.

Det var naturligtvis angeläget för emigranterna, och kanske även för senare generationer, att framhäva USA:s företräden och ibland misskreditera Sverige. På så sätt legitimerade de att de hade valt och fortfarande valde USA framför Sverige, och det är också en delförklaring till att de oftast framhävde det förgångna Sverige och inte det moderna: skulle Sverige visa sig ha blivit lika framgångsrikt som USA skulle de kunna välja Sverige. I recensionen till sångkomedin *Fram för framgång* (Gunnar Skoglund, 1938) med Jussi Björling i huvudrollen smög sig viss kritik in: ”[filmen] visar hur svårt det är för nya idéer och nya förmågor att bryta igenom även i vårt moderna demokratiska Sverige”.¹³⁴ Något liknande går att läsa in i de kommentarer som följde *Du gamla, du fria*, en film som tidningen framför allt ansåg vara svenskamerikansk eftersom den faktiskt förespråkade USA framför Sverige. Den handlade om en emigrant som hade tänkt flytta tillbaka till Sverige. Efter att ha rest runt i sitt gamla fädernesland återvände han dock till USA eftersom ”friheten i det nya landet enligt huvudpersonens åsikt är större än i det gamla”.¹³⁵ Ett amerikanskt karaktistikum – att USA är ett land som uppmuntrar begåvningar och människor med förmågor och att alla kan lyckas om de arbetar hårt – genomsyrade *Nordstjernans* recension av samma film. Om nya idéer ansågs ha svårt att få fotfäste i Sverige ansågs de vara kännetecknande för Amerika: ”Handlingen är amerikansk både i sin glättighet och det snabba upprullandet av en massa spännande situationer, såväl som i den moral den predikar, nämligen att strålande möjligheter yppa sig för envar, som ger katten i fördomar,

sura miner och trånga regler och i stället med äventyrslystnad och energi stormar mot sina drömmars mål.”¹³⁶

Men i allmänhet hade filmrecensionerna som utgångspunkt att Sverige skulle finnas kvar i minnet som ett land präglad av sommar och vacker natur och att filmerna skulle bygga på godmodiga och okonstlade motiv. Ännu så sent som 1948 skrev de lika nationalistiskt stereotyp. Filmen *Flickorna från Småland* präglades som tidigare diskuterats av ett djupt rasistiskt berättande. Detta bortsåg såväl svenska som svenskamerikanska kritiker från, och Chicagos tidning *Svenska Amerikanaren Tribunen* skrev: ”Det är välgörande att en och annan gång få se en film så enkel och oförarglig, så solskensmättad och sommarfrisk. Med sina böljande sädesfält och leende björkhagar är den äkta svensk, ett vackert avsnitt av den småländska landsbygden. Lika flärdfri och sommarlätt är filmens handling.”¹³⁷

Hur svenskamerikanerna ville minnas sitt gamla hemland och vilka delar ur filmerna de betonade – eller vilka betydelser de ibland lade in i filmerna utan att de egentligen fanns där – är en komplicerad problematik. Det är påfallande att filmer tas emot olika beroende på tid, plats och vem som ser den. Publiken använde filmerna för att minnas sitt gamla hemland men också för att framhäva det de uppfattade som Sveriges fördelar eller för att förkasta det svenska. De hade behov av att forma sin nya identitet men också av att rättfärdiggöra sin närvaro i det nya landet, till exempel genom att implicit överföra det gamla hemlandets goda egenskaper på sig själva. Harald Runblom skriver i antologin *Migrants and the Homeland* att detta gällde allmänt för alla invandrare: ”Immigrants in America during the mass immigration period exploited the virtues of their homelands in order to explain, justify and glorify their existence in the new country.”¹³⁸ De ville vara fullgoda amerikanska medborgare, helst bättre än andra immigranter. Samtidigt ville de hela tiden övertyga sig själva om att de hade gjort rätt i att lämna Sverige, och det är med stor säkerhet en av anledningarna till att de inte ville se hur det gamla hemlandet förändrades och moderniserades. Även detta är allmängiltigt för migranter – Runblom hänvisar till Scott E. Ericksons bok där han skriver att olika erfarenheter pekar på ”a very common migrant experience, that is, the difficulty to accept how the homeland undergoes changes”.¹³⁹

Kärleken till Edvard Persson

Edvard Persson var den filmpersonlighet som den svenskamerikanska pressen skrev i särklass mest om. Han hyllades något oerhört och var utan tvekan den populäraste filmskådespelaren i hela Svensk-Amerika, förmodligen den mest folkkära svenska artisten överhuvudtaget genom åren. Hans filmer började visas redan under stumfilmstid, men inte i särskilt stor utsträckning. Deras popularitet växte under 1930-talet, och under 1940-talet dominerade hans filmer på de svenskamerikanska biografföreställningarna.

Edvard Persson gestaltade ofta en patriarkal person från landet och en anledning till hans popularitet var nog att han blev en representant för den bondekultur och det landsbygdsliv som utvandrarerna och de nya svenskamerikanska generationerna hade lämnat bakom sig i Sverige, liksom hans filmer, framför allt från slutet av 1930-talet, uttryckte en stark antimodernism.¹⁴⁰ Som Ulf Beijbom skriver så var 1900-talets svenskamerikan ”least of all an agriculturally dominated person” och Perssons filmer blev iscensättningar av en förgången kultur och ett konservativt sätt att se på gamla maktstrukturer.¹⁴¹

Skratt-Olle, Skrällbom och liknande bondkomiker som under ett stort antal år uppträdde på den svenskamerikanska underhållningsscenen lade i någon mening grunden till Edvard Perssons popularitet. Deras humor var likartad och skilde sig från till exempel Nils Poppes mer samhällskritiska variant – hans filmer lyser helt med sin frånvaro på de svenskamerikanska filmvisningarna. Den svenskamerikanska kulturen förknippade inte svenskhet med samhällskritik, och därmed var det inget som efterfrågades i den svenska filmkultur som importerades till USA. Fanns det ansatser till politiska eller kritiska diskussioner i de svenska filmer man såg tolkade man dem på ett annat sätt.

Ann-Charlotte Harvey har studerat vad som utmärkte dessa bondkomiker och diskuterat deras framgångar bland svenskamerikanerna.¹⁴² Hon frågar sig hur publiken kunde identifiera sig med dessa komiker, som för ett modernt öga framstår som så löjliga. Svaret är förmodligen att de manifesterade svenskheten och de kännetecken som hade konstruerats som typiska för den svenska identiteten: svenskarna i USA ”are linked back to an essential common goodness,

simplicity, and naturalness, which gives them a sense of identity and values enduring even into the second and third generation".¹⁴³ Precis som Edvard Persson representerade de nostalgiska och en förlorad tid med rötter i landsbygden.

När man betraktar Edvard Persson-filmer ur ett svenskamerikanskt kulturellt perspektiv är hans popularitet förklarlig. Dels stod han för det konservativa, patriarkala och folkliga Sverige som emigranterna ville bevara i minnet och som var en ingrediens i deras nya identitet. Perssons filmer är genomsytrade av natur, jordbruk, hem, fädernejord, oföränderlighet och arv och han spelar ofta en bonde, en vanlig symbol för "det äktsvenska".¹⁴⁴ Han var dessutom komiker, och som vi sett ville svenskamerikanerna se Sverige så glatt och ljusst som möjligt. Likaså var sänghyllningar till fosterlandet närmast obligatoriska i Edvard Perssons filmer och (kör)sång var ett mycket omtyckt inslag i den svenskamerikanska kulturen. Att filmerna efter 1930-talets mitt så gott som uteslutande utspelades i Skåne blev en del av Perssons image, och Skånes ikonstatus är väl så stor som Dalarnas och Värmlands.

Denna landsbygdsvurm var inte unik för de svenska emigranterna. Det pastorala är en väsentlig del av många länders nationella symbolik: David Morley diskuterar i *Home Territories. Media, Mobility and Identity* hur tavlor med motiv från den engelska landsbygden, till exempel John Constables *The Cornfield*, för engelsmän i allmänhet och emigranter i synnerhet har varit "an archetypical representation of a nostalgic vision of Englishness as an idealised form of rural life".¹⁴⁵ Natur- och landsbygdsskvenserna i Perssons filmer blev ett slags Sverigefilmer i spelfilmerna.

Det tog ett tag innan Edvard Persson slog igenom på allvar i Svensk-Amerika. Den första av hans filmer som visades tycks ha varit *Studenterna på Tröstehult* från 1924, i vilken Edvard Persson stod för både manus, regi och huvudroll. Annonseringen inför visningen i Seattle framhöll enbart det humoristiska: "Den mest genomroliga och skrattretande Svenska film som någonsin visats."¹⁴⁶

Från det att *Studenterna på Tröstehult* visades 1925 till nästa Edvard Persson-film gick det tio år. När *Flickorna från Gamla Sta'n* (Schamyl Bauman, 1934) visades hade Edvard ännu inte totalt vunnit Svensk-Amerikas hjärta och recensionens tyngdpunkt låg inte

på honom. Skribenten i Seattles tidning *Svenska Pacific Tribunen* framhävde dock att han var den svenska filmens populäraste komiker.¹⁴⁷ Som vanligt fick filmrecensionen lite större utrymme i New Yorks *Nordstjernan* och där betonade skribenten filmens svenska karaktär, speciellt i jämförelse med amerikanska komediproduktioner: "Filmen är nog ett ypperligt kriterium på ens svenskhet. Är man för mycket amerikaniserad, förefaller nog det hela mycket tamt – vid sidan av en Eddie Cantors och Harold Lloyds burleska och överdrivna hopkok. Man sitter nog då och retar sig över att dessa ypperliga situationer icke bättre utnyttjas, att poängerna icke mer tillspetsats, och att slutpartiet icke blir den 'hit with a bang', som ju ett slut i en amerikansk film måste vara. Men en äkta svensk gläder sig kanske främst åt frånvaron av dessa saker."¹⁴⁸

Nordstjernans kritiker återkom ofta till denna skillnad mellan det amerikanska och det svenska. Faktum är att recensionerna av Edvard Perssons filmer i denna tidning under några år var likartade på flera punkter: först stod det att skratten hördes ända ut på Manhattans gator och att de ofta dränkte dialogen, sedan gjordes denna jämförelse med de amerikanska filmerna. En annan formulering av denna art finner vi i recensionen av *Larsson i andra giftet* (Schamyl Bauman, 1935): "men så svenskt som någonting kan bli. Att den omedvetet gisslar svenska kardinalsvagheter, såsom beundran för utlänningar, att krusa och vilja imponera, gör den dubbelt uppskattad".¹⁴⁹ Det är betecknande att "beundran för utlänningar" ses som något negativt.

Efter en rad filmer är det rimligt att hävda att Persson hade slagit igenom ordentligt när *Lördagskvällar* (Schamyl Bauman, 1933) skulle visas. Den hade producerats tidigare än de andra som hade visats, vilket kan vara ett tecken på att importörerna tog in så många Persson-filmer de fick tag på när han hade blivit så omtyckt. I en notis om filmen i *Svenska Pacific Tribunen* var det Edvard Persson som framhävdes, mer än filmen och mer än berättelsen: "Rolighetsministern Perssons nästa film. Edward [sic] Persson som komiker har på synnerligen kort tid lyckats skaffa sig många beundrare i Svensk-Amerika och inte minst här i Nordvästern. Han beundras kanske mest för sin friska naturliga humor och sin klämmiga sång. I hans nästa film 'Lördagskvällar' som kommer [...] synes detta önskemål vara tillgodosett i större utsträckning än i hans tidigare filmer. I de städer där filmen hittills visats,

ha teatrarna stått fullpackade, och alla ha varit stormförtjusta över Perssons 'Lördagskvällar'.¹⁵⁰ Och när *Nordstjernan* på hösten 1936 ska göra reklam för *Våran pojke* (Arne Bornebusch, 1936) är Persson så folkkär att jätteannonsen enbart gör reklam för "Hela Sveriges och Svensk-Amerikas oemotståndlige komiker" och med små bokstäver anges att en mer utförlig annons kommer nästa vecka. Vilken film det gäller nämns inte; det har närmast blivit oväsentligt.¹⁵¹ Det är också signifikativt att Edvard Perssons filmer ibland blev julfilmer i Svensk-Amerika: 1936 gick *Söderkåkar* (Weyler Hildebrand, 1932) hela julen på Fifth Avenue Playhouse och julen 1938 visades *Baldevins bröllop* (Emil A. Pehrsson och Gideon Wahlberg, 1938).

1937 var det så dags för den film som skulle bli den största succén alla kategorier i Svensk-Amerika: *Söder om landsvägen* (Gideon Wahlberg, 1936). Redan i mitten av januari började förhandsreklamen i Chicagos *Svenska Amerikanaren Tribunen* och i mitten av februari var det premiär. Veckan efter berättade notiser om hur publiken strömmade till biografen: "Femtio mil från norr och söder, öster och väster komma skaror hit varje dag för att se, höra och njuta."¹⁵² I *Nordstjernan* framhävs Persson minst lika mycket som filmens titel, ja än mer: hans tecknade ansikte dominerar bilden helt.¹⁵³ Att filmen var oerhört populär även i New York framgår av recensionen. Den visar också tydligt hur man värderade filmens svenska och skånska ikonicitet: "Det svenska New York massvandrar dessa dagar till 'Söder om landsvägen', som just nu ligger mellan 12:te och 13:de gatorna vid Fifth ave., närmare bestämt Fifth Avenue Playhouse."¹⁵⁴ Veckan innan hade tidningen skrivit: "Intet under, ty sällan har väl kungariket Sveriges stora komiker lyckats bättre än i denna film, och sällan sedan 'Värmlänningarnas' dagar har man fått njuta av mer intagande bilder från vårt fagra Sverige."¹⁵⁵ *Söder om landsvägen* liknades också i andra tidningar vid *Värmlänningarna*, och det filmerna hade gemensamt var naturskildringarna. *Söder om landsvägen* är en sorts kombination av Sverigefilm och komedi: den inleds med ett ganska långt montage av skånska motiv såsom slott, bokskogar, storkar, sädesfält, pilalléer, gårdar och väderkvarnar. Sångens och bildernas hyllning av denna del av Sverige är djupt nostalgisk.

Några av tidningarna försöker ringa in vari Edvard Perssons popularitet består, vad som kännetecknar honom som filmpersonlighet.



Det traditionella Skåne och med Edvard Persson i mitten i *Söder om landsvägen* från 1936 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

Recensenten i Chicagotidningen *Svenska Amerikanaren Tribunen* lovordade Perssons insats i filmen *Kalle på Spången* (Emil A. Pehrsson, 1939) och skrev: ”han är en fullödig artist, som tar sin konst på allvar. Och han synes även ikläda sig det moraliska ansvar, som sätter kronan på den gudagivna förmågan. EP lägger i sina prestationer ett budskap till mänskligheten, som alltid är beaktansvärt. Han gisslar vår fåfänga och vår dumma själviskhet och kommer alltid med mästerligt tecknat fokus till det väsentligen sanna, rätta och goda. Att åstadkomma detta med att visa sig som en dumbom, stackare och fjant – det är verklig dramatisk konst.”¹⁵⁶ Skribenten i *Nordstjernen* är närmast lyrisk när han några år senare beskriver Persson som bestående av enkelhet, trygghet, fasthet och gemytlighet – egenskaper som hyllades såväl av den svenska som av den svenskamerikanska

publiken och som i flera filmer genom åren konstruerats som en del av den ideala svenska karaktären. Edvard Perssons personlighet ses dock som oupplösligt förbunden med det skånska, ett slags utslag av en *Blut und Boden*-ideologi:

Trots att han är mera rund än kantig, bör nog Edvard Persson ändå bäst liknas vid en Gibraltar-klippa. Mot hans trygga bröst svalla ofärdens vågor förgäves, och mot hans gemytliga skånska svada kunna inga onskans eller misstänksamhetens tungor göra sig gällande. I all sin fryntlighet representerar han det godas okränkta och obesegrade majestät. Persson har sällan något större budskap att bringa, inga högtidliga och andefattiga sentenser att uttala. Nej, han är, himlen vare lovad, helt enkelt vår välkände, välkomne och städse alltid lika avhållne "Edvard P.", som de svenska tidningarna kalla honom. I "Skanör och Falsterbo" ha vi nöjet att återse honom 'söder om landsvägen', det vill säga 'kungariket Skåne', där Persson som sig hör och bör känner sig mest hemma och där han alltid utför sina roller bäst och hjärtligast.¹⁵⁷

Under hela andra världskriget var Edvard en kär gäst på de svensk-amerikanska biograferna, när filmimporten inte stoppades av olika blockader. Tidningarna framhöll hur hans filmer uppfattades som hälsningar från det gamla landet i krigstid. Artiklar om honom publicerades då och då, till exempel långa biografiska berättelser om hans liv och karriär.¹⁵⁸

Populariteten nådde sin kulmen under Edvard Perssons stora Amerikaturné, den turné som kombinerades med inspelningen av filmen *Jens Månsson i Amerika*. Turnén följdes allra flitigast i *Nordstjernan*, som ofta publicerade nyheter från resan och uppträdandena som förstasidesstoff. Turnén innebar att Persson träffade en del betydelsefulla personer inom de svenskamerikanska grupperna och framför allt att han uppträdde inför de stora beundrarskarorna. Och turnén var verkligen omfattande: en rad städer på östkusten inklusive New York, Boston och svenskstaden Jamestown; flera städer i delstaterna Illinois, Minnesota, Washington, Oregon och Kalifornien. Persson åtföljdes av sin fru Mim, av Stig Olin, som också hade en framträdande roll i filmen, samt av ackompanjatörer och andra scenarbetare. Hans ankomst tillkännagavs i enorma tidningsannonser där

det till exempel kunde stå: ”Och nu – på sin triumf-turné genom Svensk-Amerikas bygder – kommer Edvard Persson till Illinois för att i egen gemytlig person roa oss.”¹⁵⁹ På de flesta ställen framträdde han en dag med två föreställningstillfällen, i de stora städerna två dagar. Enligt en annons bestod föreställningen av: ”Perssons egna sånger och monologer. Prestationer av hans ackompanjatör och kapellmästare Alvar Kraft, hans fru Mim Persson, Stig Olin och Tatiana Angelini samt ceremonimästare Gerhard Rooth jämte en svensk film ’A Yank in Sweden’ som är en sorts resefilm i Sverige.”¹⁶⁰

Tidningarna följde Edvard Persson från det att han gick ombord på *Drottningholm* i Göteborg till att han landade med flygplan på Arlanda några månader senare. Enligt *Nordstjernan* den 12 september 1946 gjorde han fullständig succé i Boston, Worcester och Hartford, och att han hade gjort succé i New York rapporterades veckan efter. Den långa artikeln som rapporterade från Boston hade titeln ”Edvard P. i segertåg genom New England” och beskrev Perssons entré såhär: ”Över 2.500 entusiastiska Persson-beundrare nära nog stormade den populära skåningen och gav honom en fem minuter lång välkomst-applåd, när det blev hans tur i det mycket goda programmet. Edvard P. behövde bara visa sig ... så var saken klar. De goda Bostonborna stod upp i bänkarna och gav Edvard ett verkligt kungligt mottagande. Man ropade och hejade på honom och applåderna smattrade innan han ens fick tid att hälsa från gamla Sverige.”¹⁶¹

När Persson reste runt fick han stadsnycklar, hälsade på borgmästare, träffade New Yorks svenskättade polischef Wallander (!), skrev autografer, gick på stora fester och spelade in film. I Jamestown utropade man en ”Edvard Persson Day”.¹⁶² Edvard blev en betydelsefull svenskhetsambassadör, och den svenskhet han inkarnerade var av den konservativa, patriarkala, *Blut und Boden*-romantiska, antiintellektuella sorten, som inte representerade det moderna, nyskapande, urbana, industrialiserade Sverige som alltmer blev en realitet. *Nordstjernans* rapportör från turnéstoppet i Illinois, där Persson bland annat besökte också den svenskgrundade orten Bishop Hill berättar: ”Edvard Persson är nu en institution i Svensk-Amerika. Det har man fått erfara under denna turné. När Edvard P. kommit hit på den vita duken har han blåst liv i svenskhetsintresset. Dagligen hör vi folk berätta, att det är tack vare filmen som man

VÄLKOMMEN HEM MR SWANSON



En sång med Edvard Persson framför amerikanska flaggan i *Jens Månsson i Amerika* från 1947 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

vet så mycket om Sverige. Den film som vi har med oss [A Yank in Sweden] får nära nog lika starka applåder som Edvard själv. 'Så ser det ut i farmors land, tänk om man finge resa dit någon gång.'” Inte bara Edvard Persson utan också filmen som medium framhålls som avgörande för både intresset för och kunskapen om Sverige, speciellt för de generationer som är födda i USA. Att kunskapen kommer från spelfilm ses i artikeln som oproblematiskt; filmens roll som kunskapskälla och inte bara minnesskapare framhävs som naturlig och viktig.¹⁶³

De svenska filmvisningarna blev allt färre efter kriget och man fick också svårigheter att hyra lokaler för filmvisningarna. Dessa förhållanden drabbade även *Jens Månsson i Amerika* när den slutligen skulle visas och filmen fick inte det genomgående varma mottagande man kanske kunde förvänta sig och omnämndes inte heller i särskilt många tidningar. *Svenska Amerikanaren Tribunen* i Chicago tyckte att den var både lustig och sentimentalt rolig, men ännu mer än tidigare var handlingen underordnad personen. Edvard och hans fru var bra, skrev tidningen, ”men de andra aktörerna kan inte räkna med att få kallelse till Hollywood”.¹⁶⁴

Under åren efter kriget publicerade *Nordstjernen* allt kortare recensioner men fortfarande visades mycket Edvard Persson-filmer, även repriser av äldre filmer. Det var Perssons filmer som längst höll sig kvar i biografernas svenska filmföreställningar. Liksom Sverigefilmerna visades med tiden även spelfilmerna i kyrkor och föreningslokaler. *Söder om landsvägen* visades till exempel av Logen Nobel 1950 och *Barnen från Frostmofället* (Rolf Husberg, 1945) visades i Gustaf Adolfskyrkan (Gustavus Adolphus Lutheran Church, i annonsen användes det svenska namnet) i New York.¹⁶⁵

Edvard Persson var ju mycket omtyckt av publiken även i Sverige och måste betraktas som en av våra största filmstjärnor någonsin. De svenska kritikerna var också i allmänhet välvilligt inställda till honom även om de gjorde något annorlunda tolkningar än de svenskamerikanska kritikerna.¹⁶⁶ De amerikanska kritiker som hamnade på en svenskamerikansk biograf var dock inte tillnärmelsevis så imponerade som de svenskamerikanska, och i deras texter blir det också tydligt att publiken huvudsakligen bestod av svenskar. Den ofta nästan obefintliga handlingen noteras till exempel i recensionen av *Vart*

hjärta har sin saga (Bror Bügler, 1948): skribenten i *New York Times* anför att filmens bara tycks vara en ursäkt för att visa upp Edvard Persson, vars utseende och uppförande besitter en ”roast pig succulence”.¹⁶⁷ Och i sin kritik av *Pimpernel Svensson* (Emil A. Lingheim, 1950) tycks skribenten njuta av att vara så elak som möjligt. Men publikens uppträdande får kritikern att förstå att Edvard var djupt populär och att han närmast betraktades som en nationell institution:

Only those sufficiently diverted by the sound of Swedish dialogue and the whimsical capering of a portly actor named Edvard Persson will derive much enjoyment from the Fifty-fifth Street Playhouse's new import, 'Pimpernel Svensson'. Judging by the general chuckling of a predominantly Swedish audience at the early afternoon show yesterday, this benign middle-aged gentleman is a national Institution who can do no wrong. Mr Persson is undoubtedly fat enough, at any rate, and he and his associates are joining hands to tell an hour-and-a-half joke that in any language, including subtitled Swedish, requires no more than ten minutes.¹⁶⁸

Filmkritikern avslutar sin sågning med att förklara filmens tillkortakommanden och dess ”rattling amateurishness” med att regissören måste ha smitit iväg från platsen redan i början av inspelningen. Och det är utan tvekan så att det inte var för sin stora skådespelarkonst som Edvard Persson vann sin berömmelse och sin popularitet – han spelade ofta inte någon annan än sig själv. För svenskamerikanerna representerade han en svenskhet med flera facetter som blev betydelsefull för deras minnen av Sverige och deras nostalgiska konstruktion av en tid som de hade lämnat bakom sig.

Svenskamerikanen och hemlandets filmer – sammanfattande kommentarer

Den bild av Sverige som den svenskamerikanska publiken sökte i de olika filmerna genom åren var förbluffande ensartad. Historikern H. Arnold Barton, som genomfört omfattande forskning om skandinaverna i Nordamerika, resonerar i en artikel om emigranternas bilder av Sverige, och principiellt för han en diskussion som är relevant för den allmänna migrantforskningen.¹⁶⁹ Emigranterna

stod inför ett grundläggande dilemma: de hade av fri vilja lämnat sitt hemland men hur skulle de i fortsättningen förhålla sig till Sverige för att kunna känna en nationell samhörighet? En anledning till att en idealiserad uppfattning om Sverige spreds bland svenskamerikanerna kan vara att en sådan bild innebar att de potentiellt kunde återvända till Sverige. Om inte annat så var denna ”rituella nostalgi” en sorts surrogat för ett verkligt återvändande.¹⁷⁰

Det nostalgiska minne svenskamerikanerna konstruerade fick inte enbart sin näring från filmen, utan olika konstarter och flera organisationers verksamheter samverkade i denna ideologiproduktion. Men filmen blev under första hälften av 1900-talet en allt viktigare faktor. Albert Moran poängterar att filmen som visuell och narrativ form till betydande del formar vår förståelse av geografiska platser och att filmer mytologiserar platser och landskap.¹⁷¹ Som vi sett lade man vid vissa filmvisningar för svenskamerikaner ned stort arbete på att skapa en etnisk manifestation – filmerna gavs en inramning som de sällan fick i Sverige (till exempel visades *Sången om den eldröda blomman* i USA med den originalkomponerade musiken, som i Sverige bara framfördes på premiärbiografen). Den idealiserade och nostalgiska bilden av Sverige som publiken tycktes föredra fanns delvis i själva filmerna – de var en konserverande tillbakablick också för den svenska publiken – men den bild av Sverige som de såg i filmerna var ibland resultatet av en slags motläsning, en specifik svenskamerikansk tolkning.

Det var bland annat provinsen, landsbygden och det förgångna som den svenskamerikanska publiken sökte i de svenska filmerna. I den svenska filmproduktionen har representationen och skildringen av provinsen ofta varit tätt knuten till förändrade samhällsförhållanden. I *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940–59* och i *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* tecknar Per Olov Qvist en historisk exposé över den svenska landsbygdens representation i svenska spelfilmer under främst 1930–1950-talen.¹⁷² Den svenska landsbygden och dess invånare har under denna tid skildrats på ganska skiftande vis, men huvudsakligen idylliserande och romantiserande. Filmerna spjånade ideologiskt emot den samhälleliga utvecklingen i ”ett försök att hålla kvar vid det som håller på att förändras eller är på

väg att gå förlorat”.¹⁷³ Filmerna var en reaktion på moderniseringen och industrialiseringen och motsättningen mellan land och stad var ofta framträdande. Under den strukturomvandling som innebar att landsbygden avfolkades under 1950-talet producerades många filmer som tydligt föll in i en ”agrarromantisk tradition”.¹⁷⁴ Detta passade svenskamerikanernas behov av att skapa minnen och en bild av det gamla landet som var förenlig med deras nya identitet i det nya landet.

Filmerna speglade hela tiden det välbekanta: Sverige skulle bevaras sådant som emigranterna tyckte sig komma ihåg det, det fick inte utsättas för några förändringar eftersom de inte var närvarande och kunde vara delaktiga. Om Sverige förblev sig likt skulle de kunna återvända, känna igen sig och fortfarande ingå i nationsgemenskapen. Så tycks filmerna och tolkningspraktiken ha fungerat psykologiskt. Platsen var inte längre fullständigt verklig utan blev mer att slags mentalt och föreställt rum.

I flera notiser, artiklar och recensioner förknippas det tillbakablickande och det idealiserade med tydliga emotioner. I interiörbilder från biograferna rapporterar skribenterna om märkbara känslouttryck. Åskådarna grät när de såg sin hembygd. Det var i de känslomässiga banden som nostalgin blev framträdande – det som ligger på tidsligt och i det här fallet också rumsligt avstånd tenderar ofta att sentimentaliseras. Emigranterna glömde så småningom det dåliga med hembygden, det som varit orsaken till utvandringen, och kom bara ihåg det som hade varit bra. De idealiserade Sverige. Den bild av Sverige som publiken skapade när den såg filmerna blev den Sverigebild svenskamerikanerna enades om. Enigheten har varit livskraftig och ger tydliga ekon än idag i den kulturella verksamhet som bedrivs och de filmer som visas i en del svenskamerikanska organisationer.

Vad är ett hemland? Migrationsforskaren Charles Westin skriver att det märkliga med begreppet ”hemland” är att det dyker upp som en mental bild när man inte längre är där: det är först i samband med att man flyttar därifrån som föreställningen om en hembygd dyker upp.¹⁷⁵ Felicita Medved framhäver att hemlandet är en plats eller region till vilken migranten har ett känslomässigt förhållande och att begreppet egentligen bara går att förstå ur ett emotionellt

perspektiv.¹⁷⁶ Karin Johannisson gör en likartad koppling mellan det fysiska och det känslomässiga. Hon skriver: ”Hemma betyder inte bara ett land, en bygd, ett hus, en familj, en livsmiljö, en livsform. Utan också vanor, känslor, stämningar, sinnliga upplevelser, minnen. Hemma är intensivt symbolmättat och emotionellt laddat. Det berör nästan alltid frågan om identitet, gemenskap och tillhörighet.”¹⁷⁷ Att längta tillbaka till något som gått förlorat, en sorts hemma eller en barndom, är en form av nostalgi som vi alla upplever, och som Johannisson skriver är det ofta inte platsen vi längtar efter utan en svunnen tid. Rummet byter plats med tiden, skulle man kunna säga. Vi är alla migranter i tiden, skriver Barton, och i någon mening upplever de som stannade i hemlandet samma sorts nostalgi som emigranterna.¹⁷⁸ Migration är att gå över gränser, mellan det kända och det okända, mellan hemlandet och landet någon annanstans.¹⁷⁹ Vi kan återvända till den plats vi en gång lämnade men inte till samma tid, påminner oss Westin. Men emigranterna tycks i någon mån ha försökt resa bakåt i tiden med hjälp av de svenska filmer de såg. Den idylliserade bild av hemlandet som de skapade åt sig i USA, ofta i motsats till den inställning de hade till det officiella Sverige – staten och samhället – kunde få sig en ordentlig törn om de faktiskt återvände. ”Tiden förändrar också rummet”, skriver Johannisson, och att återvända var förbundet med en viss risk – det de trodde sig minnas fanns inte, det var borta eller stämde inte med deras minnen. De Sverigefilmer som visades och som fortfarande visas idag tar med åskådarna på en resa till en plats som har frusits i tiden så att de inte behöver konfronteras med förändringar av det gamla hemlandet eller med vad det skulle innebära för deras egen identitet.

Nationell identitet är, i förlängningen av Benedict Andersons resonemang, att känna sig delaktig i ett lands sedvänjor, traditioner, uppfattningar. Men som Andrew Higson påpekar är denna föreställda gemenskap inte avhängig av att man lever på en viss plats, vilket migranters erfarenheter visar.¹⁸⁰ De känslor av gemenskap och tillhörighet som svenskamerikanerna på olika sätt frammanade blev möjliga ”despite – or even because of – their transnational dispersal”.¹⁸¹ Om kyrkan och religionen tidigt var viktiga som gemensamhetskapare för svenskamerikanerna spelar nu sannolikt, menar

flera forskare, etermedierna mycket större roll än både kyrkan och det tryckta ordet.¹⁸² Våldigt få forskare tar upp filmens roll, trots att filmen hade en relativt stor betydelse innan etermedier fick allmän spridning. Det är till och med rimligt att säga att konsumtionen av film bland emigranterna under 1900-talets första decennier, alltså mestadels europeiska immigranter till USA, var det första steget på vägen mot en modern form för byggandet av föreställda gemenskaper. Film kan också sägas vara ett mellansteg mellan, eller snarare en kombination av, gemenskapsupplevelserna i kyrkorna och i de senare etermedierna: man samlades i biografen istället för kyrkor, men man såg bilder som kom långt bortifrån.

Människor skapar förstås minnen och bilder av hemlandet än idag, när migrationen är ett globalt och eskalerande fenomen. I sina undersökningar om iranskproducerad exil-tv i Los Angeles 1981–89 visar medieforskaren Hamid Naficy hur producenterna både fetischerar och stereotypiserar bilderna av det gamla hemlandet.¹⁸³ Programmen tar inte upp de förändringar som skett i Iran. Naficy framhåller att det inte bara handlar om att mildra saknaden efter det lämnade landet utan också – och kanske ännu tydligare här eftersom programmen produceras i det nya landet – om att skapa en samhörighetskänsla som skänker stabilitet. Programmen hyllar det förgångna på välkänt manér och återskapar bilden av hemlandet om och om igen: ”In exile, home colonises the mind.”¹⁸⁴

Ungefär samma resonemang för Marie Gillespie i boken *Television, Ethnicity, and Cultural Change* från 1995. Hon visar hur Londonbor från Punjab på olika sätt använder tv-program både för att inrätta sig i sina nya liv och för att förstå sin migrationsupplevelse. Den yngre generationen upplever dock att man genom de indiskt förankrade tv-program man väljer har skapat ett samhälle i samhället som är mycket mer föräldrat och traditionstyngt än de indiska städer de kommer ifrån: ”Lots of people in Southall are living in the ’India’ they left behind and they don’t realise how [...] things have changed”.¹⁸⁵ Hade det funnits satellit-tv under första halvan av 1900-talet hade man i Andersonville och Lakeview i Chicago kunnat se mängder av parabler vända mot öster.

Att bli amerikansk medborgare

Den svenskamerikanska kvinnan i amerikansk film

Svenskamerikaner och etnicitet i amerikansk film

De svenska eller svenskamerikanska rollfigurerna är ganska många i den amerikanska filmen, både i ledande roller och i komiska *sidekick*-roller. Representationer av olika etniciteter är nästan en tematik i sig i Hollywoodfilmer: hur afrikanamerikaner, asiater, sydeuropeer och latinamerikaner skildras har varit föremål för diskussioner och förhandlingar nästan ända sedan filmens födelse och har behandlats i en alltmer omfattande forskning. Den teoretiska ingången har ofta varit representation och identitet, och inte förrän under de senaste decennierna har även till exempel amerikanska och nordeuropeiska människor och kulturer tagits upp till analys, då inom det som kallas vithetsstudier. Denna ideologikritiska forskning, där Richard Dyer länge varit en förgrundsgestalt inom filmforskningen, har kunnat visa att negativa kodningar av exempelvis latinamerikaner har motsvarats av positiva kodningar av vita rollfigurer genom ljussättning, klädsel och andra tekniker.¹ Vithet bestäms genom relationen till det icke-vita: ”in many important respects whiteness takes its definition from non-white and not-fully white others”.²

Ett antal böcker om den rasialiserade Hollywoodfilmens bilder av ”icke-vita” enligt den praktik som ”have historically policed a color line separating whiteness from nonwhiteness” har fått sin behövliga motpart i forskningen om ”the naturalized invisibility of whiteness”: att den vita människan ses som norm och som moraliskt och etiskt överlägsen.³ Den vita människan och sättet hon representeras är

alltså narrativt osynliggjort i filmberättandet på ett helt annat sätt än representationen av människor som är icke-vita, och representation av vita blir på detta sätt en norm som varken benämns eller ifrågasätts förrän man i analys lyfter fram dessa konstruktioner. Även bland vita finns en hierarki, något som, vilket Lunde framhäver, Dyer inte diskuterar närmare men senare forskare har intresserat sig för desto mer.⁴

Svenskamerikaner och svenskar på film producerad i USA finns på alla nivåer: från John Waynes huvudroll som svensken Olsen i *The Long Voyage Home* (John Ford, 1940) över El Bendel i rollen som Swede i ett flertal filmer till Greta Garbo som svenskamerikanska i *Susan Lenox* (Robert Z. Leonard, 1931) och olika skådespelerskor i ett antal biroller som hembiträden och blonda bikinibrudar. Jämfört med andra skandinaver är de svenska och svenskamerikanska rollerna jämförelsevis många. Om man söker i katalogen på American Film Institute får man 2 träffar på "Danish American", 4 på "Norwegian American" och 26 på "Swedish American". Siffrorna är inte helt tillförlitliga: "Norwegian as character" och "Swede as character" ger 9 respektive 67 träffar ("Dane" är svårt att söka på eftersom det också är ett personnamn). Svensken är den i särklass vanligaste skandinaven men tycks många gånger representera en slags obestämd "skandinav". Betydligt vanligare är som väntat tyska och italienska karaktärer: "German American" ger 44 träffar och "Italian American" 93 (utöver dessa snäva benämningar finns det naturligtvis amerikaner med italiensk bakgrund i många fler roller). Även om sökkategorierna och benämningarna är aningen fyrkantiga ger träffarna ändå en antydning om svenskens och svenskamerikanens inte ringa betydelse i den amerikanska filmen.

Representationen av immigranter i amerikansk film har förändrats genom åren. Sedan 1950-talet har rollen som svenskamerikan inte varit lika vanlig som tidigare och rollerna har förändrats, inte minst de kvinnliga. Med en nationell grupp som invandrade till USA ungefär samtidigt som skandinaverna, irländarna, förhåller det sig däremot tvärtom: de irländskamerikanska rollfigurerna i amerikansk film gör sig gällande framför allt från 1900-talets mitt.⁵ Trots att de nordeuropeiska invandrarna efter andra världskriget ganska självklart betraktades både som amerikaner och som amerikanska medborgare,

som Stephanie Rains skriver, har ett stort antal filmer producerats som handlar om exempelvis amerikaner med irländsk bakgrund och andra eller tredje generationens irländare som återvänder till Irland. Rains förklarar detta med ett växande intresse bland irländsk-amerikanerna för deras kulturella arv och en amerikansk vurm för den irländska kulturen i ett brett perspektiv, tendenser som även återspeglas i annan populärkultur.

När vithetsstudierna har vuxit har också representationen av svenskar och andra skandinaver i Hollywoodfilmen börjat uppmärksammas. Den första studien av det slaget lägger tyngdpunkten på svensken som Den Andre och ingår i Chris Holmlunds monografi *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies*.⁶ Holmlund diskuterar manliga representationer, till exempel hur den svenska manliga immigranten i 1950-talets västernfilmer tecknades som en fridfull och veklig figur. Andra representationer är Nils Asthers roller som förförlig "orientalisk" aristokrat i 1920- och 1930-talsfilmer (jämför svensken Warner Olands asiatiska karaktärer) och Dolph Lundgrens stora blonda sovjetter, östeuropéer och amerikaner – ett "Swedish hole at the heart of whiteness" i likhet med alla andra svenska manliga rollfigurer i den amerikanska filmen.⁷ Med detta uttryck menar Holmlund att svenska män i Hollywoodfilmer alltid porträtteras som Den Andre samtidigt som de är "vita": de har en privilegierad position i berättelsen men är inte riktigt vita trots allt. Inom den vita färgens interna hierarki har det svenska och skandinaviska nämligen ofta placerats lägre. Enligt Holmlunds analys har den svenske mannens roller gått från en betoning av det vita och svenska i en orientalisk karaktär över ett bondskt inslag i västernfilmerna till närmast ett utplånande av det svenska i 1980- och 1990-talens actionfilmer – där får den svenske skådespelaren istället gestalta andra nationaliteter. Intressant nog är alltså skådespelarna svenska i icke-svenska roller och vice versa i de filmer som Holmlund tar upp.

Diane Negra analyserar i sin bok *Off-White Hollywood. American Culture and Ethnic Female Stardom* vilken betydelse etnicitet har för olika kvinnliga filmstjärnors image och roller, och som ett skandinaviskt exempel tar hon upp den norska skridskostjärnan Sonja Henie. Men Arne Lunde, skandinavist och filmvetare vid UCLA, har utfört

den mest övergripande och djuplodande studien av skandinav i amerikansk film. I sin monografi *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* diskuterar han bland annat Victor Sjöströms *He Who Gets Slapped* (1924), Warner Olands asiatiska roller och nordiska kvinnliga stjärnor som Greta Garbo. Han visar bland annat hur Hollywoods produktioner gjorde skillnad mellan nordiskhet, som konnoterade ras i en biologisk mening, och skandinaviskhet, som innefattade etniska och kulturella skillnader såsom språk, kulturella normer, könsroller och klass. Det nordiska framställdes som det mytiska, det essentiella och det ”naturliga” och användes som en kategori i till exempel filmer om vikingar. Men att ha vit hud var inte detsamma som att betraktas som vit i den kulturella betydelsen av ordet, och Lunde visar att trots att man kan tala om en kategori som skandinavisk ”hypervithet” så var inte assimilationen av skandinaviska immigranter oproblematiserad. Även skandinaver behövde kämpa för att bli accepterade som vita genom att införliva och uppträda enligt de amerikanska vithetskoderna.⁸ I Arne Lundes analyser och diskussioner kopplas vitheten ofta till tillhörighet: filmerna, inte minst Sjöströms Hollywoodproduktioner, tematiserade och problematiserade immigranternas strävan att tillhöra det amerikanska samhället, att ses som lika värdiga medborgare som de amerikanska.

I detta kapitel kommer jag att behandla medborgarskap och kvinnliga svenska invandrare i den amerikanska filmen. Hur representeras den svenska invandrarkvinnan och hennes kamp för att bli amerikansk medborgare? I den amerikanska filmen finns som vi sett ganska många svenskamerikanska roller av skilda slag. Jag fokuserar på de kvinnliga rollerna bland annat för att den svenskamerikanska kvinnan är ett relativt vanligt inslag i den amerikanska filmen – medan hon sällan porträtteras i den svenska filmen, speciellt inte den ensamutvandrande kvinnan. Därtill är det intressant att jämföra representationerna i de svenska och de amerikanska filmerna. Jag kommer inte att göra någon fullständig genomlysning eller typologi av de kvinnliga svenskamerikanska karaktärerna i den amerikanska filmen utan koncentrerar mig på några fall som mer eller mindre explicit tematiserar det amerikanska medborgarskapet. Mina analyser handlar framför allt om hur kvinnornas immigrantskap och plats i det amerikanska samhället skildras på film. Den amerikanska filmens

gestaltningar av den svenskamerikanska kvinnliga immigranten förhåller sig på ett intressant sätt till den samtida historiska och samhälleliga kontexten och står ibland på förvånande sätt i motsättning till den svenska uppfattningen av den svenska kvinnan.

Den svenska kvinnliga emigranten

Utslaget på hela emigrationsepoken var det fler män än kvinnor som lämnade Sverige, men vissa år var kvinnorna fler. Åren 1896–1900 och 1916–1920 gick det 100 män på 105 kvinnor, varefter antalet kvinnliga utvandrare sjönk ganska kraftigt.⁹ Mellan 1890 och 1910 var ungefär en tredjedel av alla som utvandrade från Sverige till USA ensamma kvinnor, och de flesta av dem flyttade till urbana områden som Chicago.¹⁰ Ensamma utvandrare av båda könen var betydligt vanligare än familjeemigranter under i princip hela emigrationsperioden.¹¹ Vissa år var det till och med överskott av kvinnor bland svenskarna i de stora invandrarstäderna. Margareta Matovic hävdar att det kring 1910 bland personer i åldern 15–19 år gick 136 kvinnor per 100 män i Chicago, men i äldre åldersgrupper var männen fler.¹² Oavsett vilka som den svenska antiemigrationspropagandan målade upp som ansvariga för massutvandringen och hur än broschyrer och tidningsartiklar försökte avskräcka folk från att åka till Amerika spelade detta mindre roll än de brev och svenskamerikanska tidningar som utvandrade släktingar skickade hem till Sverige. Fattiga pigor i Sverige läste inte dagstidningar utan litade mer till Amerikabrev från systrar, kusiner eller goda vänner. Den första dagstidning många svenskar såg var en svenskamerikansk sådan, och detta tillsammans med breven om bördiga jordar, arbetstillfällen, goda inkomster och höjd status gjorde det för många oemotståndligt att ge sig av till drömmarnas land.

Bland kvinnliga utvandrare som gav sig av till USA åren kring sekelskiftet 1900 var pigorna eller tjänstehjonen den största gruppen.¹³ Hemma i Sverige hade de låg lön och låg status, och de fick ofta pengar till resan från släktingar som redan hade emigrerat. Det första de fick göra när de kom till USA var att arbeta av skulden – och sedan kanske arbeta ihop biljettpengar till nästa kvinna (eller annan släkting) som ville åka.¹⁴

Inte minst i Chicago fick de svenska kvinnorna ofta tjänst som hembiträden, *maids*. Enligt den amerikanska statistik som Beijbom hänvisar till fick en överväldigande majoritet av svenskorna sin utkomst från hembiträdesyrket när de kom till USA: år 1900 arbetade över 61 procent av svenskfödda kvinnor som hembiträden eller med annat hemarbete, medan siffran för andra generationens kvinnliga invandrare var 44,5 procent.¹⁵ Andra vanliga yrken för första generationens invandrare samma år var i fallande ordning sömmerska (textilindustri), tvätterska och jordbruksarbetare och för andra generationens invandrare sömmerska, lärare, industriarbetare och hantverkare. Om dessa uppgifter stämmer är det intressant att kvinnorna i andra generationen hade mer kvalificerade yrken, till exempel lärare. ”Ett slags socialt avancemang grundat på uppväxt i Amerika framträder alltså när man jämför första och andra generationens yrkeskvinnor”, skriver Beijbom.¹⁶ I andra invandrargrupper var det mindre andelar inom första generationen som arbetade inom hembiträdessektorn: irländskor kom efter svenskorna på andra plats med 54 procent, ungerskor och norskor kom på tredje plats med 46 procent. *The Swedish Maid* var alltså ett begrepp som hade fog för sig.

I emigrationslitteraturen framhävs ofta att svenska kvinnor var mycket populära som hembiträden på grund av att de kunde arbeta bra, var noggranna och lärde sig snabbt. Sådant kan vara svårt att belägga, men om man betänker hur många svenska kvinnor som verkade som *maids* i Chicagos hem är det sannolikt att de svenska kvinnorna fick gott rykte.¹⁷

Men Joy Lintelman anför det faktum att hembiträdesyrket hade relativt låg status hos de amerikanska kvinnorna som ett skäl till att svenska hembiträden blev så vanliga.¹⁸ Amerikanska kvinnor ville inte gärna ta tjänst som hembiträden och svenskor tog de jobb amerikanskorna inte ville ha, en företeelse som har kännetecknat migranters arbetssituation globalt genom alla tider. Även andra etniska grupper, till exempel italienare, hade en negativ attityd mot hembiträdesyrket, medan svenskar såg det som mycket respektabelt.¹⁹

Det var, enligt Lintelman, framför allt utsikterna om goda inkomster som lockade de svenska kvinnorna att söka sig till hembiträdesyrket. Det fanns dock många andra goda skäl: de hade ofta

arbetat som pigor i Sverige (även om det var inom jordbruket), arbetet krävde inte att de kunde språket, de fick ofta bo hos familjen vilket var ett praktiskt sätt att bli omhändertagen.²⁰

Det svenska hembiträdet åtnjöt alltså ganska hög status bland sina landsmän, och inte minst tack vare de goda inkomstmöjligheterna. På ett par månader kunde hembiträdena komma upp i en månadslön som motsvarade en årslön i det gamla landet, och dessa lysande utsikter förmedlades genom Amerikabreven hem till andra unga kvinnor.²¹ Alla lyckades förstås inte, men hembiträdesyrket var en karriärväg för många kvinnor. Det var vanligt att byta familj ganska ofta för att avancera, komma till rikare och rikare familjer – målet var att hamna hos en ”miljonärsfamilj”, där tjänade man bäst och vistades i fina miljöer.

För kvinnorna kunde emigrationen till USA innebära en sorts emancipation: de tjänade bra, blev ekonomiskt självständiga, fick ett högre anseende än hemma, kunde ägna sig åt ett urbant nöjesliv, lärde sig språket och gjorde sitt hushållsarbete till en profession.²² Detta påverkade deras benägenhet att gifta sig. Även om det enligt Beijbom tidvis rådde ett visst kvinnoöverskott i den svenska gruppen i de stora immigrationsstäderna tvekade yrkesarbetande kvinnor inför att gifta sig, menar Lintelman.²³ Dels måste hembiträden vara ogifta enligt anställningsvillkoren – men dels ville kvinnorna inte försaka sin nyvunna självständighet, sin yrkestolt och sin ekonomiska standard.²⁴ De kanske var anställda i ett välbeställt hem och ett giftermål kunde innebära ett steg nedåt. Många föredrog att behålla sin personliga och ekonomiska frihet framför att gifta sig.²⁵

I en stor del av litteraturen kan det framstå som att kvinnorna aktivt valde att arbeta som hembiträden på grund av alla möjligheter detta erbjöd, eller att de hade lätt att få sådana tjänster eftersom de var populära bland de amerikanska familjerna. Det fanns dock en annan mycket viktig orsak till att kvinnorna i så överväldigande utsträckning tog tjänst som hembiträden: stränga immigrationslagar som mer eller mindre tvingade in kvinnorna i hemarbeten. Lagarna var i vanlig ordning präglade av det patriarkala samhällets genusstruktur, vilket innebar att en kvinna som kom ensam till Ellis Island oftare än en man betraktades som en *LPC* (*Liable to become a*

Public Charge).²⁶ Lagstiftarna utgick från att en kvinna hade svårare att försörja sig själv och därmed riskerade att ligga det amerikanska samhället till last. Eftersom amerikanska kvinnor då inte gärna arbetade inom privata hem, och eftersom det fanns en efterfrågan på sådant arbete ansågs hembiträdesyrket som ett lämpligt arbete för immigrerande kvinnor. Från tidigt 1900-tal och framåt gynnade immigrationslagarna kvinnor som skulle utföra hemarbeten. Hembiträden och senare sköterskor och lärarinnor blev undantagna från lagen om kontrakterat arbete som var en lag som reglerade vilka typer av arbetstagare som fick komma in och arbeta i USA:

From the beginning, immigration law exempted women's work in domestic service, agriculture, and eventually nursing from the provisions of the contract labor law. While not classified as skilled work, immigration law recognized domestic work in particular as providing a worthy, remunerative service to the nation. Beginning in 1885 and continuing through the 1920s and 1930s, contract labor laws specifically exempted women working as nurses or domestic servants from the blanket prohibitions against the arrival of immigrant labors. [...] By privileging women's paid work in professions that mirrored their traditional responsibilities in the home, immigration law valued women immigrants' domestic skills while it undervalued their potential contributions to an industrializing economy.²⁷

Vad de svenska kvinnorna kunde ägna sig åt i Amerika var alltså en genusfråga, en immigrationsfråga och en fråga om vad som ansågs gagna den amerikanska nationen. Det var även en klassfråga på så sätt att hembiträdena ansågs utföra efterfrågade och viktiga tjänster åt medel- och överklassfamiljer: ”trained nurses and those employed on behalf of the needs of the entire household were perceived as providing a valued service to the middle- and upper-class family”.²⁸ Kvinnor på Ellis Island presenterade därmed ofta sig själva i överensstämmelse med lagens krav för att få komma in i Amerika och inte klassificeras som LPC:er, och drevs på detta sätt in på vissa yrkesområden. Att arbeta som sömmerska, vilket många svenska kvinnor senare gjorde, ansågs strida mot lagen, men då var kvinnorna redan på plats i landet och kunde i princip ta vilka tjänster de ville.

Det svenska hembiträdet var en så vanlig företeelse i de amerikanska hemmen att hon blev en karaktär i den amerikanska filmen under flera år framöver. Frågan om att bli eller vara amerikansk medborgare utgjorde också en väsentlig del av berättelserna, antingen den svenskamerikanska kvinnan hade medborgarskapet som ett uttalat mål eller strävade efter att tillägna sig en amerikansk livsstil och omfatta amerikanska värderingar.

Avskräcka och kuva – den vita slavhandeln och *Traffic in souls*

Att såsom Nationalföreningen mot emigrationen försöka avskräcka de svenska emigranterna med broschyrer som berättade om hur illa det kunde gå i Amerika och filmer som visade hur lätt det var att förfalla till kriminalitet eller hamna i amerikanska boparas händer, var ett sätt att försöka förmå de svenska kvinnorna att stanna i Sverige. I denna propaganda ingick också berättelser om vit slavhandel. I flera av de handböcker om emigration som publicerades från andra hälften av 1800-talet och framåt återfanns bland kortfattade språkläror samt goda råd om transport och kommunikationer, arbetsförhållanden, bostäder och fackföreningar också mer eller mindre dramatiska varningar om diverse brott som man kunde utsättas för i det nya landet, särskilt när man kom till New York som grön och naiv emigrant. Konni Zilliacus skriver i *Amerika-boken. Hjälpreda för utvandrare* från 1893 om de så kallade *runners* som på olika sätt försökte bedra emigranterna: ”De första personer utvandraren i New-York råkar i beröring med äro s. k. runners, d. v. s. ett slags agenter, som värfva kunder för olika anstalter. Försäljare af järnvägsbiljetter, värdshus- och krogvärdar, handlande med olika slags förnödenheter, agenter, som skaffa folk platser och arbete – alla hafva runners ute för att locka till sig kunder bland nyanlända invandrare.”²⁹ Zilliacus bok varnar för den lömskaste sortens *runner*, den som lockar med sig invandraren till ett värdshus eller hotell och där plundrar ”den oförsiktige”. Antiemigrationsfilmerna som producerades i Sverige på 1910-talet påverkades av dessa olika handböcker, och detta sistnämnda scenario ser vi utspelas i *Emigrant/Amuletten*.

Flera tusen flickor sägs årligen falla offer för dessa ”Newyork-kadetter”, som de kallas enligt Johan Henrik Chronwall i hans bok *Utvandrare-boken. Om lifvet i och på Resan till Amerika* från 1914.³⁰ Redan på omslaget framhålls kapitlet om hur flickor luras till prostitution av dessa kadetter. Denna handbok är inte lika innehållsrik och matnyttig som flera andra, och författaren tycks delvis söka det skandalösa. Men även Emigrationsutredningen uppmärksammade den vita slavhandeln. I en av utredningens bilagor, *Svenskarna i utlandet*, ingår en ”specialundersökning” av förhållandena i USA, utförd och författad av G.H. Koch.³¹ Undersökningen handlar om svenskarnas ekonomiska ställning, ”nödständhet, brott och sjukdomar”, samt om svenska välgörenhetsföretag.³² Under dessa teman döljer sig ganska ingående beskrivningar av en mängd olika företeelser, ett försök till karakteristik av svenskarna som invandrarbefolkning, och uppgifter om levnadsförhållanden ur en rad olika perspektiv. En av rubrikerna är ”Hvita slafhandeln”. Koch rapporterar att USA är ett globalt centrum för prostitutionshandeln med vita kvinnor och att mer än 15 000 unga kvinnor varje år ”importeras” till landet för ändamålet. Hur stor andel av dem som var svenska flickor kan Koch inte avgöra. Undertexten i den svenska antiemigrationspropagandan och en del av emigrationshandböckerna var att världen, särskilt USA, var farlig för ensamma kvinnor. Brottslingarna var de okända *runners* eller ”kadetter” som i böckerna inte nationsbestämdes explicit men framställdes som amerikanska. Den svenska synen på den vita slavhandeln kan sägas ha utmynnats i en liknande värdering av det amerikanska som den svenska spelfilmen under 1910-, 1920- och 1930-talen, och man utgick allmänt från att sådana företeelser inte var möjliga i Europa. Rapporterna från 00-talets USA gestaltades i den tidigare diskuterade svenska spelfilmen *Två svenska emigranternas äfventyr i Amerika* från 1912, där de bedragare som systemen utsätts för tycks syssla med bordellverksamhet.³³

Den vita slavhandeln var ett faktum, skräckskildringarna hade en reell grund och det är ett kapitel i den amerikanska historien som har behandlats i ett flertal böcker.³⁴ Amerikanska immigrationsmyndigheten, United States Immigrant Commission, undersökte 1907–10 immigrationens effekter, och resultatet av denna undersökning hade betydelse när *The White Slave Traffic Act* skrevs 1910.³⁵

Undersökningen uppdagade att tusentals ensamkommande kvinnliga emigranter aldrig nådde sitt slutmål, ett avslöjande som kom som en chock för allmänheten såväl som för myndigheterna.

Diskussionen om den vita slavhandeln var en betydelsefull del i den debatt om amerikansk identitet som fördes i USA under 1900-talets första decennier och som bland annat fick sin näring av den växande immigrationen i början av 1900-talet. Den amerikanska nationen ansågs bli alltmer nationellt och etniskt splittrad, och det var en spridd åsikt att slavhandeln byggde på samarbete mellan olika etniska grupper.³⁶ Att kvinnor såldes till prostitution gjordes alltså i dessa amerikanska utredningar främst till ett etniskt problem, inte ett politiskt eller sociologiskt. Det var migrerande kvinnor som blev varorna i denna verksamhet och det var ofta immigrerade män som var sutenörerna, menade utredarna. Dessa föreställde sig att vit slavhandel bedrevs av främlingar och internationella nätverk – ryska judar, italienare, sicilianare, tyskar, österrikare, engelsmän eller greker – det var alltså inte ”Amerika” i bokstavlig och i symbolisk mening som var det farliga, vilket var utgångspunkten i de svenska rapporterna.³⁷ Man lyckades dock aldrig påvisa detta i utredningarna.

I *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema* diskuterar Janet Staiger grunderna för den stora uppståndelsen kring den vita slavhandeln och tydliggör att det inte bara handlade om etnicitet utan även i hög grad om att reglera den kvinnliga sexualiteten. Berättelser om att kvinnor bortfördes till bordeller var populära i den allmänna föreställningen, speciellt efter 1905, och de betonade gärna det skabrösa och det farliga.³⁸ I dessa berättelser låg ett starkt kuvande inslag: man ville varna för de faror som hotade unga kvinnor om de begav sig ut i offentligheten. Även Joy Lintelman framhåller detta perspektiv, bland annat i samband med sin diskussion om romanen *Sister Carrie*, som Lintelman menar ”reflected ... the attitude of American society toward single working women, both domestic servants and those labeled ’women adrift’ (a phrase popularized by a 1910 government study of working women in large cities, it referred particularly to women living outside of a family setting and dependent upon their own earnings for living). Single women were viewed as naïve, innocent, and in danger of being corrupted by the evils inherent in the workplace and leisure activities of cities

like Chicago.”³⁹ Både Lintelman och Staiger, och även Grieveson, understryker att som en underström i uppmärksammandet av den vita slavhandeln låg en oro för att kvinnor, inte minst invandrar-kvinnor, hade vunnit ökad självständighet och mobilitet genom sitt arbete, en oro som till stora delar berodde på föreställningar om hur en kvinna borde leva och uppföra sig. Att leda in kvinnor på arbeten där de var skyddade – eller lättare att övervaka och kontrollera – låg alltså i linje med dessa utredningar vad gällde immigration och vit slavhandel. Att så många svenska kvinnor i USA blev hembiträden måste ses även ur detta perspektiv, inte minst med tanke på att en sådan anställning ofta innebar att man blev inneboende hos sin arbetsgivare.

För att varna den amerikanska allmänheten och de anländande immigranterna för denna kriminalitet trycktes pamfletter och broschyrer. De hjälpte dock föga eftersom många av immigrant-erna inte kunde läsa, och myndigheter i USA beslutade då att visa filmer om problemet på de fartyg som gick över Atlanten. Det sägs att initiativet till dessa visningar kom från föreståndaren för the Immigrant Girls’ Home i New York, S.M. Haggren.⁴⁰ Hon föreslog för Universal att de skulle producera en film om den vita slavhandeln, och filmen blev *Traffic in Souls* (George Loane Tucker, 1913). Denna film utgjorde starten för de amerikaniseringsfilmer som visades på Atlantångarna, en företeelse jag nämnde i kapitel 2, och som avsåg att ”’Americanize’ immigrants and hasten the process of acculturation through which they might embrace the values and behaviour of mainstream America”.⁴¹ *Traffic in Souls* är enligt Staiger ett utmärkt exempel på en film där regleringar av den kvinnliga sexualiteten och identiteten är ett underliggande syfte.

Traffic in Souls var inte den första filmen som handlade om vit slavhandel utan temat hade tagits upp i både amerikanska och europeiska filmer tidigare, till exempel i den mycket välkända danska *Den hvide slavehandel* (Alfred Cohn och August Blom, 1910) och *The Fatal Hour* (D.W. Griffith, 1908).⁴² Och även om det inte är fullt uttalat finns alltså motivet kort med i den svenska *Två svenska emigranterns äfventyr i Amerika*.

I detta sammanhang är *Traffic in Souls* intressant dels på grund av hur den kvinnliga emigranten betraktades och konstruerades i

den amerikanska filmen och dels med tanke på att två av de kvinnor som råkar ut för bedragare är svenskor som nyss anlänt. Kanske var detta också första gången som svenska kvinnliga immigranter uppträdde i en amerikansk film. De kvinnor som råkar illa ut i filmen har lämnat hemmets skyddade vrå för att ge sig ut i världen och bli självständiga. De amerikanska kvinnorna arbetar på varuhus och har tät kontakt med många människor och de svenska kvinnorna är nyanlända immigranter. Alla är de *women adrift*, kvinnor på drift, som de kallades i USA i enlighet med en ideologisk konstruktion som utgick från att kvinnors plats var i hemmet. Filmens explicita syfte var kanske att varna kvinnor för män som rövade bort dem till bordeller, men följden blev att den kuvade kvinnors strävan efter ett självständigt liv.

Kvinnorna i *Traffic in Souls* är amerikanska och svenska, och det är intressant att man valde just svenskor som invandrarkvinnor. Det hade lika gärna kunnat vara danskor, norskor eller tyskor, för förmodligen var anledningen att svenskor ansågs vara etniskt närliggande de anglosaxiska: man ville poängtera det vita i denna hantering. Om man ser till hur de svenska kvinnorna representeras i denna och kommande filmer måste man notera deras lantliga och bondska stil. Det svenska konstrueras som bondskt, lantligt och rustikt: här handlar det inte om modemedvetna urbana kvinnor med sofistikerad smak och vanor utan om bondkvinnor med flätor, sjalar och förklädesklänningar, vilket också var representativt för de flesta kvinnliga immigranter vid den här tiden. För en svensk framstår de inte som utpräglat svenska utan kanske mer som holländska eller som en sorts allmänt nordeuropeisk blandning, och denna blandning blev en schablon som levde kvar i den amerikanska filmen under flera decennier.⁴³ Samtidigt är lantligheten en förklaring till att dessa kvinnor luras av de amerikanska "kadetterna": de är enkla människor från ett främmande land och har ingen insikt i livets och världens farligheter.

Svenskheten manifesteras på explicita sätt i filmen: i hamnen visar en man fram ett papper för flickorna på vilket det står "Swedish Employment Agency, Mr Hans Anderson, Stockholm, Sweden" och lurar dem på så vis att följa med honom till ett hus där man hastigt har satt upp en skylt som anger att arbetsförmedlingen är inrymd

där och att ”Swenska Talas her”. De kidnappas men fritas senare med hjälp av polisen, och deras del i filmen är ganska oansenlig. *Traffic in Souls* är liksom *Emigrant/Amuletten* en blandning av iscensatta och dokumentära scener, och liksom i *Amuletten* är scenerna med migranter som går i land dokumentära. Men även om filmen användes för upplysning, och även om denna *bricolage*-metod kan uppfattas som speciellt väl lämpad för informationsinslag, så var filmen ändå huvudsakligen en underhållningsfilm. Den var spännande och dramaturgiskt genomtänkt vilket gjorde att det underhållande dominerade över det undervisande, hävdar Grieveson.⁴⁴

Det fanns andra filmer där svenska kvinnliga immigranter hade en betydande roll; en som explicit handlade om amerikanskt medborgarskap och patriotiska värderingar var *Follow the Girl* (Louis Chaudet, 1917). Filmen tycks vara försvunnen men enligt American Film Institutes hemsida och andra källor handlar den om svenska Hilda Swanson som hamnar i en spionhärva när hon kommer till USA och direkt ställer sig på den amerikanska nationens sida. Med hennes hjälp infångas de onda spionerna, man intygar att ”she has done a great service for her new country” och hon gifter sig med en av de goda amerikanerna, ”thus making her an official American citizen”.⁴⁵

Giftermålet som en väg till medborgarskap, ofta parat med en beredvillighet att tjäna den nya nationen, är ett motiv som förekommer i några andra filmer med en svenskamerikansk kvinnlig rollfigur, och dem kommer jag att återkomma till. Om hon inte gifte sig eller infogade sig i de amerikanska normerna utan fortsatte att vara *a woman adrift* blev den svenskamerikanska kvinnan ofta utsatt för en viss grad av förlöjligande i den amerikanska filmen. En film som *Follow the Girl* kunde kanske inte avskräcka från immigration eftersom de svenska kvinnorna såg den så sent som på Atlantbåten eller då de hade kommit iland på Manhattan från Ellis Island, men kanske gjorde filmen dem försiktigare, och möjligen stärkte den också deras avsikt att ta tjänst som hembiträde, ett yrke där man vistades i en skyddad hemmiljö. På så sätt fick de amerikanska myndigheterna de invandrade kvinnorna att välja vissa yrken och inte leva som *women adrift*, ett normbrott som annars skulle kunna locka med sig även de amerikanska kvinnorna.

Den svenska kvinnliga stereotypen – hushållerskan i *Sweedie, the Swedish Maid*

Immigranterna, speciellt de kvinnliga, utgjorde en väsentlig del av den amerikanska biografpubliken.⁴⁶ När de svenska kvinnorna gick på amerikanska biografer i mitten av 1910-talet fick de se sig själva på vita duken i karikatyrens och slapstickens form i komedierna om *Sweedie, The Swedish Maid*. Filmserien producerades av Essanay i Chicago (grundat av Gilbert M. Anderson, vars Broncho Billy var prototypen för västernkaraktären; Charles Chaplin arbetade också på Essanay) under åren 1914–16, och handlade om det svenskamerikanska hembiträdet Sweedie.⁴⁷ Filmerna har titlar som *Sweedie's Skate*, *The Fickleness of Sweedie*, *Sweedie Learns to Swim* och *Sweedie the Laundress*. Enligt några källor var serien mycket populär hos den amerikanska publiken, men hur den mottogs av den svenskamerikanska (eller till och med den svenska) går inte att utröna; det finns inga artiklar eller notiser i svenskamerikanska tidningar.⁴⁸

Det mest anmärkningsvärda är att Sweedie spelas av en manlig skådespelare i *drag*: den stora, välbyggda och sedermera mycket kända Wallace Beery som också regisserade filmerna. Beery blev känd genom *Sweedie*-serien, där också blivande stjärnor som Ben Turpin och Gloria Swanson medverkade. Ett 30-tal korta filmer gjordes där Sweedie försattes i situationer där hon ständigt misslyckades och gjorde bort sig. Situationerna hade inte många beröringspunkter med värvet som hembiträde, även om yrket förmodligen fanns med som ett komplicerande inslag i de flesta av filmerna. Endast några enstaka av filmerna finns bevarade och jag har sett två av dem: *Sweedie Learns to Swim* och *Sweedie the Laundress*.

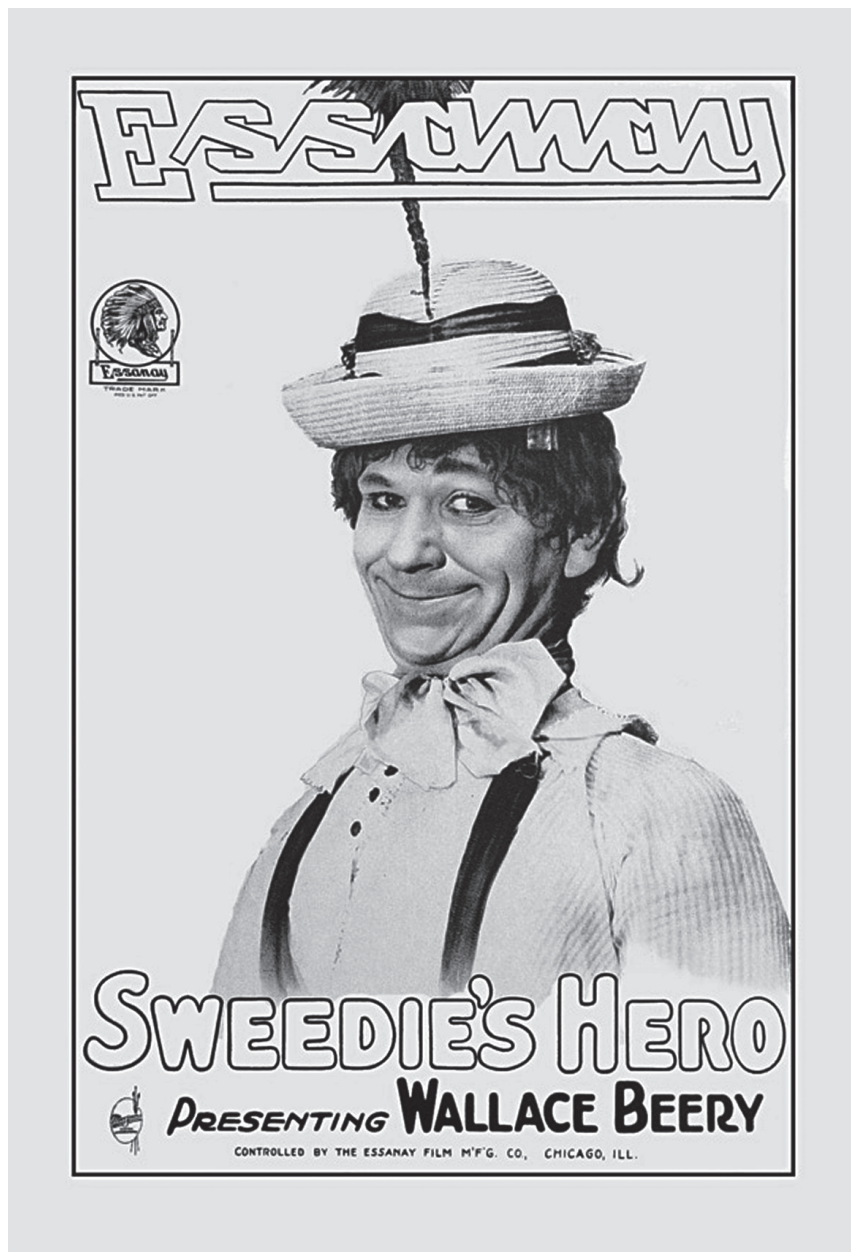
Humorn låg till stor del i att den storvuxna och maskulina Beery spelade en kvinna, och att denna kvinna försatte sig i barnsliga, löjliga och dumdristiga situationer. Ett par författare skriver att Beery bar en blond peruk, men i de filmer jag har sett, som båda är från 1914, liksom på affischen för filmen *Sweedie's Hero* från 1915, har Sweedie mörkt hår uppsatt i en lös knut mitt på huvudet.⁴⁹

I *Sweedie Learns to Swim* grips Sweedie av en stark drift att lära sig simma när hon tittar ut på Lake Michigan från det kök där hon arbetar som hembiträde, och som den barnsliga varelse hon är

följer hon direkt sin impuls och ger sig iväg. På vägen stöter hon ihop med några andra unga kvinnor, och bredvid dem blir Sweedies ohjälpligt lantliga, omoderna och smaklösa klädsel uppenbar. Hon är iklädd en hellång och bylsig klänning, de andra kvinnorna har kortare klänningar i modernt snitt. Sweedies hatt är oformlig och överdrivet utsmyckad i förhållande till de andra kvinnornas små nätta hattar, och till detta bär hon ett minimalt parasoll som ytterligare förlöjligar hennes klädsel och uppenbarelse. Hennes uppförande är genomgående barnsligt, instinktivt och lantligt, och även om karaktären i någon mån är en *woman adrift* (även om hembiträden oftast bodde hos sin arbetsgivare) är Sweedie en så stor, karlaktig och avvikande figur att det verkar osannolikt att någon man skulle kunna försöka sig på att överfalla eller lura iväg henne. Namnet Sweedie är visserligen ett sorts smeknamn för ”svenskan”, men det kan förväxlas med ”Sweetie” – en märklig motsättning mellan namn och gestalt.

Sweedie-figuren utgjorde grunden för den svenska kvinnliga stereotypen på film, och även om stereotypen med tiden blev mer varierad och komplex återkom den i flera filmer under några decennier framåt. Den storvuxna svenska kvinnan med omoderna kläder, ofta med håret i flätor, som betedde sig barnsligt och lantligt blev en stereotyp i den amerikanska filmen (och kanske i den amerikanska föreställningen överlag) som var diametralt motsatt synen och idealet i Sverige, som uppfattade och normerade den svenska kvinnan som mjuk, naturlig och kvinnlig (se kapitel 3). En manlig skandinavisk roll som var avmaskuliniserad, naiv, lättlurad och bondsk var en vanlig stereotyp i amerikanska vaudeviller och komedier, både svenska och amerikanska, under 1800-talet och det tidiga 1900-talet och fördes över till filmen i till exempel El Brendels gestaltningar av en dum svensk, skriver Arne Lunde.⁵⁰ Något liknande fanns i den svenskamerikanska folkliga teatertraditionen, som jag diskuterade i kapitel 4.

Lunde påpekar dock att denna burleska teatertradition och filmen ”had left the Scandinavian female relatively untouched by ridicule”, men det stämmer inte helt när det gäller filmer.⁵¹ Mot de tidiga avmaskuliniserade skandinaviska männen står den avfeminiserade Sweedie, till råga på allt spelad av en man i *drag*. *Crossdressing* har en lång tradition på teatern, men i det här fallet var avsikten att förlöjliga



Den svenska invandrarkvinnan som komisk figur. Wallace Beery i *drag* som *Sweedie, The Swedish Maid*.

den skandinaviska kvinnan, att underminera henne både som kvinna och som hembiträde, och att därigenom förstärka och framhäva den traditionella anglosaxiska kvinnorollen. Beerys *crossdressing* har en motsvarighet i den svenska filmen, där den svenskamerikanska kvinnan ofta framställdes som maskulin genom sin klädsel och sitt uppförande, vilket jag har diskuterat i tidigare kapitel. *Crossdressing*en ingick i handlingen i *Sweedie the Laundress*, där Sweedie klär ut sig till man i samma slags genusdubbelhet som Tony Curtis karaktär i *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959).

Bilden av de lantliga och bondska svenska kvinnliga immigranterna hade en viss verklighetsbakgrund: den absoluta majoriteten av dem hade sitt ursprung i den svenska landsbygden. Och de hamnade oftast i städer i USA: "The overall pattern of America-directed Swedish emigration was, however, from rural areas in Sweden to urban places in America."⁵² Det kunde ta ett tag för dem att transformeras till urbana kvinnor, och flera forskare noterar denna förändring från det lantliga till det urbana. I antologin *Peasant Maids – City Women. From the European Countryside to Urban America* skildrar ett antal artiklar hur immigrerande kvinnor från olika delar av Europa amerikaniserades, urbaniserades och moderniserades när de flyttade från en ibland ganska isolerad landsbygd till en brusande storstad.⁵³ Ett tydligt och explicit tecken på urbanisering var klädseln, vilket blir användbart i ett visuellt medium som film. Att lägga en hel del av sin lön på nya fina kläder var en del av immigrantkvinnornas nya självständighet, och ända från deras samtid till nutida forskning har deras förändrade klädsel framhållits. I pamfletten *När Maja-Lisa kom hem från Amerika*, författad och utgiven av Nationalföreningen mot emigration, kommer Maja-Lisa hem för att hälsa på och måste då leva upp till den bild hon gett av sig själv som en välavlönad och lyckad emigrant. Detta gör hon framför allt genom sin klädsel: före avfärden från Amerika har hon "träcklat ihop fula, billiga saker, tarfliga spetsar".⁵⁴ Enligt denna propagandaskrift är kläderna fula, billiga, osmakliga och, får man förmoda, vad som sågs som "amerikanska", och samma tänkesätt och värderingar kom att genomsyra de svenska filmer som främst på 1930-talet porträtterade återvändande kvinnliga emigranter. I den tiosidiga pamfletten ägnas nästan en hel sida åt att beskriva hur Maja-Lisa ser ut när hon visar upp sig i sin hemby:

Hennes fylliga figur var nu insnörd i enlighet med den af modejournalerna föreskrifna typen. Hon var en modedocka i skärt realisationssiden, garneradt med billiga crêmefärgade spetsar. Hennes klänning var mycket djupt uringad. Kring den runda fylliga halsen slingrade sig rader af kedjor, som hängde ända ned till midjan. På de stora, men välskapade fötterna bar hon ett par glänsande blankskinnsskor, två nummer för små och med höga franska klackar; ovan skorna ett par genombrutna strumpor; på hufvudet, hvars raka hår brännts och pomaderats bak och fram à la mode, tronade en 'picture'-hatt, i tre afdelningar: blomsterträdgård, hönsvingar och chiffonknutar. Såsom avslutning en parasoll på långt skaft, prydd med luftiga volanger och mycket annat mera.⁵⁵

I broschyren finns en bild av Maja-Lisa omgiven av hembyns kvinnor, som är iklädda sjalar och sjaletter eller någon enkel hatt. De återvändande kvinnornas klädsel blev ofta föremål för en viss uppmärksamhet även om den inte var av detta negativa slag: återvändare berättade om allt det annorlunda och fina, och då var kläderna i alla fall för kvinnorna ett viktigt inslag. I sin artikel om svenska emigrantkvinnor följer Joy Lintelman ett par kvinnor, varav Eva Nydahl Wallström i Småland är en. Hennes mostrar kom på besök från Chicago och Eva lockades av deras berättelse om hur bra arbetet som hembiträde var, av deras intryck av storstaden och också av deras klädsel: "The many wonderful sights in Chicago – skyscrapers, streetcars, parks, and the like – were also popular topics of conversation. Eva absorbed this information with great interest. She also could not fail to notice the fine clothing and hats her aunts wore. Although they were only domestic servants, they were dressed like 'fine ladies'."⁵⁶

Det var, som Margareta Matovic skriver, kläderna som till det yttre transformerade den svenska lantlollan till en urban ung kvinna, och ensamstående hembiträden spenderade förhållandevis mycket pengar på nya kläder, till skillnad från gifta kvinnor.⁵⁷ Framför allt blev den eleganta hatten en symbol för ökad status och rörlighet uppåt; att lägga av sig den trekantiga sjaletten och byta ut den mot en mondän hatt blev tecknet på både yttre och inre förändring. I *Nybyggarna* (Jan Troell, 1972) bär Ulrika (Monica Zetterlund) en stor hatt när hon har gift sig med en amerikansk pastor, en hatt som

bondhustrun Kristina (Liv Ullman) generat provar när hon besöker Ulrika. Ulrikas självklarhet och stolthet när hon bär hatten och Kristinas rodnande och blyga ansikte när hon provar den berättar tydligt att Ulrika har amerikaniserats, urbaniserats och fått högre status medan Kristina fortfarande är en lantflicka och bondmora med hjärtat i det svenska.

De unga svenskamerikanska hembiträderna i Chicago och andra städer visade gärna upp sig i de nya fina kläder som symboliserade deras självständighet och ekonomiska oberoende. Flera författare berättar om ”pigparaden” på lediga dagar, då uppklädda svenskor promenerade på Belmont Avenue eller andra svenskgator i Chicago eller på ”snusgatan” (så kallad på grund av den stora svenska populationen) i Minneapolis.⁵⁸ I *Sweedie Learns to Swim* försöker Sweedie klä sig modernt och urbant, men misslyckas. Hennes uppenbarelse och klädsel gör att hon skiljer sig från de andra kvinnorna. De hånar henne och stöter bort henne – vilket kan tolkas som en metafor för att hon ännu inte är en fullvärdig medborgare, hon är ännu inte riktigt amerikansk. Sweedie behärskar inte koderna och kan inte uppträda på det sätt som fordras av henne för att hon ska uppfattas som amerikansk – hon är fortfarande en svensk flicka med bondska later.

Sweedie utmanar samtidigt gängse föreställningar om kvinnliga normer: hon gör det som behagar henne även om det är barnsligt och instinktivt, hon kan överlista och slå ner en hel livräddarkår och hon är smart nog att lura män som försöker bedra henne på olika sätt. Det finns en dubbelhet i driften med Sweedie. Samtidigt som hon är okvinnlig och lantlig, vilket i detta sammanhang betecknas som negativt, trotsar hon genusföreställningar och förhåller sig självständig gentemot sina arbetsgivare (så långt jag har kunnat se i de filmer jag haft tillgång till). Att göra narr av nya invånare i USA var vanligt i det tidiga 1900-talets populärkultur, men i fallet med Sweedie bottenar det också i att hembiträderna i realiteten utmanade de amerikanska värderingar som ville se att kvinnorna stannade kvar i familjens hägn. En självständigt arbetande kvinna som hade lämnat sitt hemland uppfattades i någon mån som ”farlig”, och ett sätt att oskadliggöra henne var att använda en del kännetecken, till exempel lantligheten, för att förlöjliga henne. Sweedie gjordes delvis till ett barn. De inslag som vi med nutida ögon uppfattar som

positiva kanske inte sågs på samma sätt då eftersom de förstärkte intrycket av den "farliga" självständiga kvinnan – men det fanns i alla fall en möjlighet att göra ett slags motläsning och se Sweedie som en inspiration. Hon tycks inte heller ha varit någon särskilt bra husa: hon går hellre och lär sig simma än passar sin matlagning och får rusa hem för att helt utan finesse servera sitt herrskap och deras vänner vidbrända matbitar.

Enligt Kevin Brownlow var synen på immigranter i USA negativ och i allmänhet skyllde man gärna allehanda tillstånd och händelser på dem, en praktik vi känner igen från vår egen nutid och vår egen nation. Immigranterna ansågs underminera arbetarnas fackliga kamp genom att arbeta för lägre löner och man menade att de var smutsiga, alkoholiserade, illitterata, psykiskt instabila med mera.⁵⁹ Sådana samhällseliga spänningar får ofta sitt utlopp i populärkulturen, inte minst filmen. Miriam Bratu Hansen diskuterar bland annat detta i artikeln "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism".⁶⁰ Med hänvisning till Siegfried Kracauer, som ser anarkistiska och samhällskritiska tendenser i 1920- och 1930-talens amerikanska slapstick, poängterar Hansen att slapstick-genren var en viktig arena för diskussioner om etnicitet och könsroller. Diskussionen fördes även i andra genrer, men slapstick, som byggde på kollisioner mellan människor, teknik, ting och vardagliga situationer, togs emot på ett särskilt sätt beroende på att den lockade fram skratt på ett sätt som var nytt och som var kännetecknande för filmmediet. "[T]he genre was a vital site for engaging the conflicts and pressures of a multiethnic society [...]. And, not least, slapstick comedy allowed for a playful and physical expression of anxieties over changed gender roles and new forms of sexuality and intimacy", skriver Bratu Hansen.⁶¹ Filmerna om Sweedie aktualiserar både etnicitet och könsroller.

Det fanns även andra kvinnliga immigrantkaraktärer i den amerikanska filmen under de här åren. En återkommande figur var den irländska Bridget, som framträdde i skämttidningar och på scen innan hon dök upp på film. Bridget uppträdde i lite olika skepnader och inte bara i en specifik serie som Sweedie. Hon figurerade i komiska filmer, där hon likt Sweedie var ett hembiträde i en amerikansk familj, och även i övrigt uppvisar hon en del likheter

med Sweedie, likheter som beror på att de båda representerade immigranter. Bridget beskrivs som impulsiv och svårstyrd, hon uppför sig illa och är snar att ta till flaskan; en beskrivning som till stor del passar in även på Sweedie och på hur amerikanerna i allmänhet betraktade immigranterna enligt Brownlow.⁶² Peter Flynn, som i en artikel analyserar Bridgets utveckling i den tidiga amerikanska filmen, skriver att Bridgets utseende präglades av att hon hade robust kropp och stor mun. Sweediefiguren var att döma av de bilder på Bridget som illustrerar artikeln väsentligt mer avvikande, på grund av Beerys uppenbarelse. Bridgetfilmer gjordes från 1895 men 1910–17 var den vanligaste irländska rollfiguren i amerikansk film inte Bridget utan den manliga polisen, också han en komisk figur.

Flynn lägger visserligen ett slags immigrantperspektiv på sin analys, men enbart som en utgångspunkt för att hävda att Bridgetfiguren var ”a comic projection of bourgeois American anxieties over the great influx of Irish immigrants following the famine years of the 1840s”.⁶³ Bridgetfigurens huvudsakliga funktion i berättelsen var, menar Flynn, inte att utgöra ett hot på grund av att hon kom från ett annat land eller att hon hade en underklassig position, utan istället att utmana de borgerliga institutionerna kärnfamiljen och äktenskapet samt kvinnans roll inom dem. Med andra ord skriver Flynn om *the woman adrift*. Flynn kopplar inte Bridgets position till den invandrade kvinnans status som immigrant, vilket hade kunnat fördjupa analysen. Detta blir tydligt när Flynn skriver om Bridgets något förändrade roll i filmerna från 1910–17, där intrigen ofta går ut på att försöka gifta bort henne. Flynn ser filmerna som ”an effort to return Bridget to the kitchen – to domesticate the domestic”.⁶⁴ Hade immigrationsmotivet vävts in i analysen hade det blivit tydligt att denna strävan inte gällde att förminska det hot som Bridget och andra immigrantkvinnor utgjorde mot genusgränserna och den borgerliga kärnfamiljen utan också att amerikanisera immigrerande kvinnor – att låta dem betraktas som medborgare var otänkbart så länge de inte uppförde sig amerikanskt och inte fogade sig i de traditionella borgerliga genusramarna. Filmerna om Sweedie och Bridget handlar inte bara om hot mot genusgränserna: eftersom detta hot förkroppsligas av immigranter finns också en rädsla för det icke-amerikanska inbyggd.

Medborgare och politiker – *Annie was a Wonder* och *The Farmer's Daughter*

Svenskamerikanska eller skandinaviska hembiträden dyker upp då och då i amerikansk film, oftast som biroller eller en slags komiska *sidekicks*. I *How Could You, Jean?* från 1918 låtsas Mary Pickford vara en svenskamerikansk kokerska, och *The Midnight Kiss* från 1926, *Five Bad Men* från 1935 och *Life with Henry* från 1941 har alla en svensk kokerska eller ett svenskt hembiträde i en biroll.

Immigranterna, inte minst kvinnorna, var betydelsefulla när det moderna USA byggdes upp. Hembiträdena blev, vilket historielitteraturen vittnar om, ofta omtyckta och ibland en del av familjen. Slutligen kom tiden då dessa kvinnor ansågs värda en hyllning, och det skandinaviska hembiträdet uppmärksammas speciellt i kortfilmen *Annie was a Wonder* från 1949. Filmen var en del i serien *Passing Parades*, en serie radioprogram och kortfilmer som producerades av MGM. *Annie was a Wonder* regisserades av Edward L. Cahn men var framför allt en skapelse av John Nesbitt: han skrev, utgjorde berättarrösten och producerade seriens alla inslag. Flera av filmerna uppmärksammades i Oscarssammanhang och *Annie was a Wonder* nominerades för en Oscar för *best short subject*.

Filmen handlar om en svensk kvinna som under ett par år arbetar som hembiträde hos en amerikansk familj. Nesbitts uttalade syfte med filmen är att uppmärksamma alla de immigrerade kvinnor som var *hired girls* hos amerikanska familjer, vilket Nesbitt menar tillhör dåtiden (vilket naturligtvis inte är sant, förhållandet är precis lika aktuellt idag med skillnaden att de hemanställda kvinnorna kommer från andra delar av världen, såsom Latinamerika eller Sydostasien). Filmen är inte på något sätt en kritisk granskning av dessa förhållanden utan en sorts hyllning till dessa kvinnor, men den reproducerar samtidigt den stereotypa bild av den svenskamerikanska kvinnan som skapades av *Sweetie* och som betonar det avvikande i en nationalitet som inte är amerikansk. Annie amerikaniseras dock efter hand.

Filmen inleds romantiskt med en bild av Annie som hänger tvätt i trädgården, vilket ackompanjeras av den titelmusik som åtföljde de flesta *Passing Parade*-filmerna, en del av andra satsen ur Tjajkovskijs

femte symfoni, opus 64. Med det svepande romantiska musiktemat blir Annie en slags symbol för alla hembiträden, och där hon står och hänger tvätt får hon en sentimental hjältinnestatus med historisk aura. Berättelsen börjar sedan med en kameranäring över några kvinnor som sitter och väntar på ”Scandinavian Welfare Domestic Placement Service”, och Nesbitts speakerröst, som har rollen av en av sönerna i familjen som som vuxen ser tillbaka på Annies vistelse hos dem, meddelar att en mängd unga kvinnor varje år immigrerade till USA och att de som hembiträden arbetade upp till fjorton timmar om dagen.

Annie, som gestaltas av Kathleen Freeman (som till exempel spelade Lina Lamonts tallärare i *Singin' in the Rain* från 1952), får anställning hos familjen för att modern är gravid. När Annie anländer till sin arbetsgivare kommer hon gående längs gatan klädd i en enkel lång kjol, en randig blus, en slät jacka och en blommig sjal om huvudet. Hon presenteras av speakern som Annie Swenson från Valborg (!) i Sverige, själv säger hon Anna. Annie är stor och kraftig, hon har en trumpen uppsyn och ett fylligt ansikte som omges av ljust hår i två flätor som ligger runt hennes huvud. När den korrekta frun räknar upp hennes sysslor i sträng ton suckar hon djupt och fläktar sig svalkande med sitt förkläde. Det rustika och lantliga utseende som manifesterades redan i *Traffic in Souls* och framför allt utvecklades i *Sweedie* var ännu 30 år senare den stereotypa uppfattningen om den skandinaviska arbetarklassen (bilden av de mer glamorösa skandinaviskorna är en annan). Hon påminner om ett trulsigt barn, en association som förstärks och utvecklas i den sekvens som följer.

De två sönerna, som har smygtittat på Annie med stora fascinerade ögon, spelar upp Lumières *L'Arroseur arrosé* (*Vattnaren bevattnad*, 1895) när Annie vattnar trädgården. De klämmer vattenslangen under foten och lyfter foten när Annie bekymrat tittar in i slangen. Annie blir helt våt, men hon blir inte arg utan börjar lekfullt jaga pojkarna med vattenslangen för att spruta på dem. Samtidigt gapar hon högt och skrattar gällt och ljudligt. Mamman ser genom fönstret vad som sker och rusar ut i trädgården. Samtidigt kommer pappan hem från jobbet och hör Annies glada och genomträngande skratt från trädgårdens baksida. Förvånad och oroad går han dit, där



Den svenska invandrarkvinnan på väg till en tjänst hos en amerikansk familj i *Annie was a Wonder* från 1949.

frun står och betraktar Annie som nu halvligger i gräset och skrat-
tar hejdlöst. Frun presenterar henne skamset och underdånigt och
Annie inser att hon förmodligen inte får stanna. Pappan menar att
hon ska deporteras tillbaka till Sverige.

Annie skildras som ett stort barn som har nära till sina känslor –
hon gråter till exempel mycket lätt – vilket är ett uppförande som är
avvikande och lätt stigmatiserande i den borgerliga medelklassmiljön.
Hennes gälla skratt ekar över den lugna välbärgade villagatan, och
faderns förbluffade reaktion är ett synligt belägg för att detta betrak-
tas som ett normbrytande beteende. Hon är svenska, hon uppför
sig barnsligt, hon är klumpig och ser lantlig ut, hon pratar konstigt
och är högljudd. Den amerikanska familjen är stillsam, man ser

dem så gott som aldrig prata, de visar inga känslor utan tycks mest vara förundrade över Annies beteende. Det svenska hembiträdet har en ambivalent kodning: hon ser inte ut eller uppför sig enligt de amerikanska borgerliga koder som är underförstådda i filmen, men hon arbetar hårt, hon är tjänstvillig och gladlynt och hon är fäst vid familjens barn, och det är denna positiva bild som ligger i förgrunden i berättelsen. Hon gestaltas inte som en *woman adrift* utan är en flicka som stannar inom sin familj och arbetar i huset hela dagarna. Att Annie konstrueras som hon gör kan bero på att publiken kände igen stereotypen från filmberättandet, men också på att hon ägnade sig åt hemarbete, vilket hade låg status hos de amerikanska kvinnorna och tillsammans med hennes beteende gjorde att hon blev en representant för det underklassiga.

Trots sitt uppförande får Annie stanna hos familjen, och det är tack vare att hennes fantastiska svenska matlagning vinner faderns hjärta den första kvällen: "Her smorgosbord wasn't food, it was poetry" – den ena läckra rätten efter den andra dukas fram. Men trots att hon med värme i rösten och längtan i blicken berättar för budet som kommer med hennes väskor (han heter Gustaf, kommer från Stockholm och spelas av den Vinslövsfödde Sven Hugo Borg) att hon kommer från "Valborg" drömmer hon om att bli amerikansk medborgare. Hon studerar konstitutionen och lär sig allt hon behöver för att några år senare få "take examination for citizen", och hon blandar det svenska och det amerikanska genom att omväxlande sjunga svenska visor och amerikanska hymner medan hon arbetar. *Rock of Ages*, en engelsk psalm som skrevs för den anglikanska kyrkan 1830 och blev mycket populär i USA, varvas med den svenska folkvisan *Uti vår hage*. Den händelse som slutligen får Annie att bestämma sig för att stanna i USA är när pojkarna i familjen en kväll kommer in i köket och berättar att fadern sagt: "Our Annie can do anything." Hon faller rörd i gråt och berättar att hon under en längre tid har sparat ihop pengar för att kunna åka tillbaka till Sverige och hälsa på, att hon har haft svårt att bestämma sig för om hon ska åka hem eller bli medborgare i USA. Men nu vet hon att Amerika är ett bra land: "When its people here say to a servant girl – you are our Annie – then this country is home." Hon ger uttryck för bilden av Amerika som ett demokratiskt land utan några större klassmässiga

motsättningar som lockade iväg utvandrare från Sverige – den bild som landet själv ville förknippas med.

Efter att ha arbetat hos familjen i nära fem år gifter sig Annie med budet Gustaf (likt de flesta immigranter gifter sig Annie med en man från samma land som hon själv⁶⁵), och med hjälp av hennes besparingar köper de en bondgård i Wisconsin. När de lämnar familjens hus är Annie gift och amerikansk medborgare, och hennes framtoning är förändrad: hon bär en fin klänning med korsett under och en ganska raffinerad hatt. Som gift utgör Annie inte längre samma hot mot kärnfamiljens normer; hon är på så sätt mer amerikaniserad. Enligt denna logik, och enligt filmen, kan hon inte bli amerikansk medborgare förrän hon gifter sig och skapar ett eget hem. Speakern säger att alla dessa husor har försvunnit ”into the heart of the land” och nu är grannar på gatan eller bondhustrur i mellanvästern.

Föreställningarna att skandinaviska kvinnor hade en lantlig bakgrund och att de i USA var bondhustrur eller bonddöttrar var djupt rotade i den amerikanska populärkulturen. Den skandinaviska kvinnan var nästan otänkbar utanför mellanvästern, arbetarklassen eller hembiträdesyrket.⁶⁶ Men som vi sett var det vanligt att de svenska kvinnorna avancerade yrkesmässigt i USA och blev till exempel sjuksköterskor eller lärare. En film som gestaltar detta är *The Farmer's Daughter* (Henry C. Potter, 1947, på svenska *Katrin gör karriär*). Titeln refererar till det ursprung som de flesta ensamstående invandrarkvinnor hade, och till föreställningen att många svenska invandrare blev bönder i mellanvästern.

The Farmer's Daughter handlar om bonddottern Katrin Holstrom, gestaltad av Loretta Young, som lämnar sin svenskamerikanska familj i mellanvästern (förmodligen Minnesota – Katrin säger att hon kommer från Red Wing County, men något sådant finns inte. Däremot är Red Wing huvudorten i Goodhue County i Minnesota) för att utbilda sig till sjuksköterska på det svenska sjukhuset i den stora staden Capitol City. Hon får lift med en kringresande gårdsmålare, Adolph, som visar sig vara en slem typ och lurar henne på alla hennes pengar. Hon blir tvungen att försörja sig genom arbete istället för att gå lärlingsutbildningen och får tjänst som hembiträde hos den politiskt aktiva familjen Morley – mor, son och butler.

Katrins frispråkighet och spontanitet, och hennes förälskelse i sonen Glenn Morley, spelad av Joseph Cotten, leder till att hon engagerar sig politiskt. Hon gifter sig med Glenn och blir kongressledamot i Washington.

Filmen gjorde stor succé och Loretta Young vann en Oscar för bästa kvinnliga huvudroll. Den byggde på den finska filmen *Juurakon Hulda* (Valentin Vaala, 1937, svensk titel *Hulda kommer till stå'n* alternativt *Hulda från Juurako*). Den är enligt uppgift den enda finska film som har fått en amerikansk *remake*, men man ersatte alltså det finska med svenskt, gissningsvis för att den svenska kvinnan var en mycket vanligare figur än den finska i den amerikanska filmen (vilket i sin tur berodde på att de svenska invandrarna var väldigt många fler än de finska). En annan anledning var förmodligen att svenska och norska aktriser – Greta Garbo, Ingrid Bergman och Sonja Henie – hade haft så stort genomslag i Hollywood, vilket hade gjort främst det svenska mer känt för den stora publiken. Både Ingrid Bergman och Sonja Henie ska enligt uppgift ha varit påtänkta för rollen.⁶⁷

Under det nyligen timade andra världskriget hade filmmakarna, i ett slags rivalitet mot Tredje riket, utnyttjat nordiska kvinnliga filmstjärnor i en återgång till den nordiska essentialism som hade präglat Hollywoodproduktioner under 1910- och 1920-talen. I både nazistiska filmer och Hollywoodfilmer fick skandinaviska filmskådespelare förkroppsliga naturlighet, lantlighet, enkelhet och de goda egenskaper som man ansåg dessa symboliserade – men med olika ideologiska syften naturligtvis. I Hollywoodfilmerna användes det nordiska ibland som en komponent i en antinazistisk propaganda, men på grund av den svenska politiska ambivalensen i förhållande till Tyskland var rollerna sällan svenska – Hollywood behövde tydliga poler i sin representation. Så är ju till exempel Ingrid Bergmans karaktär i *Casablanca* från 1942 ursprungligen från Norge.⁶⁸

Vi möter Katrin, eller Katie, första gången hemma hos hennes familj – mamma, pappa och tre bröder. I denna sekvens manifesteras det svenska arvet genom ett antal grepp. Katrins mamma spelas av den svenskamerikanska före detta filmstjärnan Anna Q. Nilsson, som säger någon mening på svenska; de tre bröderna sjunger de sista raderna ur *Höga berg och djupa dalar* (på en nästan obegriplig svenska eftersom de amerikanska skådespelarna troligen lärde sig

texten fonetiskt); hennes pappa, spelad av den irländskamerikanske aktören Harry Shannon, har en kraftig brytning som ska föreställa svensk; mannen som ska köra Katrin till busstationen heter Mattson, spelas av Sven Hugo Borg, som ju också hade en roll i *Annie was a Wonder*, och har även han en ganska framträdande brytning samt säger någon mening på svenska. Fler stereotypa tecken på svenskhet dyker upp senare i filmen, till exempel är både pappans och brödernas handslag så fasta att de gör ont (den starka skandinaviska vikingen), och hela Katrins svenska familj är jordnära, envisa och lite enkelspåriga bönder. Det lätt avvikande konstrueras dock som så vänligt, glatt och hederligt att det inte kan uppfattas som alltför konstigt eller som ett hot.

Katrin själv skiljer sig radikalt från andra representationer av svensk-amerikanska hembiträden. Hon är lång och mycket slank, vacker och uppenbart intelligent – det lantliga, klumpiga och barnsliga är borta. Flätorna finns kvar men i en väsentligt mer sofistikerad tappning. Hon bryter på svenska och säger ofta ”ja”, och bilden av en hälsosam och naturlig kvinna såsom den skapades för till exempel Ingrid Bergman finns delvis kvar – när Katrin åker skridskor värmer hon upp genom att springa rundor i snön, vilket de iakttagande personerna finner ganska underligt.⁶⁹ Det som kanske framstår som det mest annorlunda i Katrins beteende är hennes frispråkighet och självständighet; hon förbluffar alla genom att öppet säga vad hon tycker och tänker utan att bry sig om vem hon vänder sig till. Denna konstruktion av självständighet kan vara en kvarleva från de tidigare föreställningarna om immigrerande kvinnors oberoende. Frispråkigheten, som kan ses som en sorts naivitet, framställs i filmen som ett annorlunda beteende men också som något positivt. Det är intressant att frispråkighet kodas som något aningen icke-amerikanskt medan frispråkiga kvinnor i svensk film och i den svenska allmänna föreställningen var något typiskt amerikanskt (se kapitel 3).

Katrin är tydligt amerikaniserad, vilket är en berättarteknisk och ideologisk nödvändighet för att hon ska kunna göra sin klassresa. Den traditionella amerikanska drömmen, att alla människor har lika möjligheter att bli vad som helst, spelas upp i filmen: Katrin är kvinna, hon är ung, hon har invandrarbakgrund – faktorer som brukar vara hinder för avancemang. Men tack vare den amerikanska

VÄLKOMMEN HEM MR SWANSON



"Property of National Screen Service Corp.
Licensed for display only in connection with
the exhibition of this picture at your theatre.
Must be returned immediately thereafter."

"THE FARMER'S DAUGHTER"
An RKO Radio Picture

"Copyright 1947, RKO Radio Pictures Inc." 46/64
Permission is hereby granted to newspapers,
magazines and other periodicals to reproduce
this photograph. (Country of Origin U.S.A.)

Det svenska hembiträdet amerikaniserat i *The Farmer's Daughter*, på svenska *Katrin gör karriär* från 1947 (Svenska Filminstitutets bildarkiv).

politikerfamiljens stöd och hjälp lyckas hon ta sig till kongressen. Föreställningen om det demokratiska Amerika, som USA ville framhålla och som var en av anledningarna till att många svenskar emigrerade, ligger till grund både för Katies möjligheter att yttra sig så frispråkigt och för hennes karriär. Det demokratiska och jämlika USA får ett mycket tydligt uttryck i förhållandet mellan familjen Morley och deras butler Joseph Clancy. Han kallar alla vid förnamn, uppträder inte alls som en tjänare, och fru Morley och butlern betar sig närmast som ett äldre gift par.

Att Katrin får bli kongressledamot tyder på en progressiv hållning mot såväl kvinnor som immigranter. Men det skulle nog inte gå att ersätta den svenska Katrin med en kvinna av vilken nationalitet som helst. Filmen sträcker ut handen till invandrare men bara vissa invandrare. Många amerikanska filmer under och strax efter kriget ville frammana en bild av USA som en tolerant och öppen nation: ”The number of Good Neighbor films produced by Fox and other studios worked similarly to show U.S. acceptance of other cultures” (Good Neighbor Policy var den hållning den Rooseveltska administrationen fram till 1945 förespråkade gentemot Latinamerika som gick ut på att man inte skulle lägga sig i ländernas inre angelägenheter utan istället stödja ekonomiskt och kulturellt utbyte).⁷⁰ Men öppenheten gällde bara vissa nationaliteter och Sean Griffin, som har skrivit om irländskamerikansk representation i amerikanska musikalerna under andra världskriget, menar att den till stora delar var ett sätt att maskera den utbredda rasism som rådde i landet.⁷¹

Invandrare från ”vita” europeiska länder som Irland och Sverige betraktades som mer självklart tillhöriga den amerikanska nationen efter andra världskriget som en följd av de stora förändringar som kriget förde med sig. Rains skriver: ”There is no doubt that, following the social, political and cultural upheavals caused by the war, the position within American society of white European ethnic groups such as the Irish changed enormously. Their access to social and economic mobility was for the most part increasingly assured, and the very serious questions which had been raised during and after the First World War about their identity within and allegiance to the United States appeared as an irrelevance by the 1950s.”⁷² Dessa immigranter antogs inte längre ha samma behov av att anknyta

till sin gamla kulturella identitet. Man skulle också kunna se den Oscar som tilldelades Loretta Young som ett utslag av ambitionen att innesluta (vissa) invandrare i den amerikanska kulturen.

Att Katrin är så till den grad assimilerad och en så självklar amerikansk medborgare att hon kan bli kongressledamot kan också kopplas till diskussionen om Hollywoods motvilja under kriget mot att låta rollfigurer i filmer vara av svenskt ursprung på grund av den svenska ambivalensen gentemot Tyskland. Efter kriget var inte längre detta förbehåll så väsentligt och både de svenska filmerna om svenskamerikaner och relationen till USA, till exempel *Jens Månsson i Amerika* och *The Farmer's Daughter*, är ett utslag av det nya politiska och ideologiska förhållningssättet. Det är kanske till och med möjligt att placera in gårdsmålaren Adolph i *The Farmer's Daughter* i denna diskurs. Namnet Adolph och att han är målare ger associationer till Hitler. Adolph tecknas som ond, han lurar Katrin och håller på att sätta stopp för hennes karriär. I slutet av filmen besegrar hon honom dock genom att slå honom i huvudet med en vedklabb och han måste erkänna att han för motståndarpartiets räkning har spridit falska rykten om Katrin (att de skulle ha spenderat en natt tillsammans).

Filmens kvinnoporträtt är progressivt för sin tid och sitt sammanhang. Men det obligatoriska giftermålet finns med, Katrin tillåts inte göra karriär utan att vara gift. Hon bryter dock mönstret att invandrare oftast gifte sig med personer med samma nationalitet, en praxis vi såg spelas upp i *Annie was a Wonder*, vilket ytterligare förstärker bilden av assimilering. Likaså är de sista synliga resterna av den svenska bondflickan borta – i filmens slutscen när hon ska gå in i Kapitolium har hon inte längre flätor utan en uppsatt frisyra dold under en elegant hatt. Symboliskt gifter hon sig med USA: den amerikanska mannen Glenn bär henne över tröskeln till Kapitolium.

The Farmer's Daughter levde vidare som tv-serie och gick i 101 avsnitt 1963–66 med den svenskamerikanska Inger Stevens i rollen som Katy Holstrum, som namnet amerikaniserades till.⁷³ Några avsnitt är tillgängliga på Youtube och serien, en sitcom, är en märklig blandning av den gamla stereotypen – viss brytning, inslag av svenska ord som ”ja” och ”himmel”, rättframhet och en naiv

uppsyn (som kanske lika gärna kan vara ett uttryck för 1960-talets kvinnliga ideal) och den nya svenska stereotyp som dök upp på mitten av 1950-talet: det blonda bombnedslaget. Att Katrin blir kongressledamot tycks av allt att döma saknas helt i tv-versionen. Här arbetar Katy som hembiträde åt Morley, som är kongressledamot, tills de gifter sig i tredje och sista säsongen och Katy adopterar Morleys barn från ett tidigare äktenskap. Även tv-serien blev dock prisbelönad, förutom att den fick ett par produktionspriser vann Inger Stevens både en Emmy och en Golden Globe för sin gestaltning av Katy Holstrum.

Medborgarskap, svensk performativitet och filmer efter 1950

Kvinnor som utvandrar av ekonomiska skäl eller för att erövra en självständighet som av olika anledningar inte är tillgänglig för dem i hemlandet får ofta någon typ av hemarbetstjänst, och detta förhållande skildras ibland på film. Den svenska kvinnliga invandraren i USA som fick arbete som hembiträde – en roll som följde den svenskamerikanska kvinnan i ett antal amerikanska filmer – har motsvarigheter i olika tider och olika nationer. Den första afrikanska spelfilm som gjordes av en afrikan, *La noire de...* eller *Black Girl* (Ousmane Sembene, 1966), handlar om en senegalesisk kvinna som arbetar som hembiträde hos en fransk familj i Senegal och sedan följer med dem till Frankrike, fortfarande som hembiträde. Och Lukas Moodysson skildrade detta fenomen i *Mammoth* från 2009, där en kvinna arbetar som hembiträde och barnflicka åt en amerikansk familj för att kunna försörja sin egen familj i Filippinerna. Och trots att John Nesbitt i *Annie was a Wonder* hävdar att amerikanska familjer inte längre har hembiträden vet vi att de fortfarande har det. I amerikansk film är det spansktalande hembiträdet en vanlig karaktär och hennes medborgarskap eller rätt att överhuvudtaget vistas i USA förhandlas ofta, till exempel i McTiernans *Die Hard* från 1988, där en aggressiv journalist hotar hembiträdet Paulina, från ett icke namngivet sydamerikanskt land, med att han ska ange henne för immigrationsmyndigheterna.

Jag har i detta kapitel fokuserat på filmer som tematiserar medborgarskap i relation till hembiträdeskaraktären. Det finns en mängd filmer där svenskan, skandinaviskan eller svenskamerikanskan är en framträdande gestalt, och några av dem analyserar Arne Lunde i *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*. Utöver de filmer jag har diskuterat ovan vill jag här kort nämna ytterligare ett par där medborgarskap eller svensk performativitet är ett framträdande motiv.

Amerikanskt medborgarskap står i centrum i komedin *Ice-Capades* (Joseph Santley, 1941). Filmen var närmast en reklamfilm för den relativt nybildade isshowgruppen Ice-Capades, och flera av gruppens stjärnor framträdde i filmen. Historien går förenklat ut på att svenskan Marie Anderson, som erbjuds arbete som stjärna i showen Ice-Capades, visar sig vistas illegalt i USA. Under hela filmen förföljs hon av immigrationsbyråns agenter, som säger att hon är ”an alien, wanted for deportation”. Hon har inte uppfattats som en *alien* av filmens manliga huvudperson, en journalfilmsfotograf som senare blir förälskad i henne; hon har inget typiskt skandinaviskt utseende och talar engelska utan brytning (agenterna förklarar detta med att ”she was educated in this country, that’s what made it so difficult to trace her”). Filmen slutar med att journalfilmsfotografen och Marie gifter sig och på så sätt blir hon amerikansk medborgare.

Ice-Capades försöker självklart rida på de stora framgångar som den flerfaldiga världsmästaren i konståkning Sonja Henie hade i Hollywood med sina filmer, där hon oftast åkte både skridskor och skidor. Det kalla Norden med granar, snö och istappar sätter tonen direkt i den animerade titelsekvensen och berättelsen och de ganska fåniga komiska inslagen varvas med några uppträden av skridskogruppen. Det hela utmynnar i en *grand finale* där etnicitet står i förgrunden, men nu i en helamerikansk version med stereotypa indianer och pionjärtidens cowboyer. Filmen är ett undantag från mönstret att kvinnliga skandinaviska roller i amerikansk film under andra världskriget av politiska skäl sällan var svenska, men precis som Lunde skriver spelade Garbo en svenska i sin sista film, *Two-Faced Woman* från 1941. Liksom Katrin i *The Farmer’s Daughter* är Marie självständig och framgångsrik, men för att slutligen bli

amerikanska medborgare måste båda kvinnorna gifta sig med en amerikansk man. Marie saknar också helt och hållet de stereotypa skandinaviska kännetecknen, vilket dels är positivt – filmen gör inte narr av svenska kvinnliga invandrare – men dels kan tolkas som att Marie måste se så ”amerikansk” ut som möjligt för att publiken ska acceptera hennes medborgarskap. En person med alltför annorlunda eller avvikande utseende och beteende skulle förmodligen inte tolereras av den stora publiken.

En något omvänd situation rådde i filmen *Let's Fall in Love* (David Burton, 1933), som kan ses som en kommentar till att så många kvinnliga stjärnor i Hollywood kom från Europa, inte minst Greta Garbo. Filmen handlar om en filmproduktion som utspelar sig i något som ska föreställa Sverige. Stjärnan Hedwig Forsell drar sig ur och man måste hitta en ny aktris. Filmens regissör menar att hon måste ersättas av en svenska – en svenska kan inte spelas av något annan än en svenska, säger han i en slags essentialistisk övertygelse – och söker i hela Hollywood och på svenska bagerier, svenska arbetsförmedlingar och svenska massagemottagningar utan att finna någon lämplig kvinna (”De är bara bönder”, säger producenten Max). Av en slump stöter regissören på en amerikansk kvinna på ett nöjesfält som lockar kunder genom att låtsas bryta på franska, och han kontrakterar henne för rollen. Men först ska hon lära sig att bli svenska.

När *Let's Fall in Love* börjar är filmproduktionen i full gång och vi får se filmen i filmens scenografi och kostymer. Miljön ska föreställa Sverige, men både kulisserna och skådespelarnas kläder är ett hopkok av allt som uppfattas som nordiskt eller nordeuropeiskt. Den målade kulisserna föreställer ett berg med en medeltidsborg i tyskstil, här finns något som liknar en dansbana och flickorna i kören är klädda i något nationellt oidentifierbart med folkdräktsliknande klänningar och snörliv, holländska hättor och små toppluvor. Det ligger nära till hands att döma denna scenografi och klädsel som ett utslag av hollywoodsk okunnighet, men sammanblandningen kan också vara avsiktlig: filmen tematiserar performativitet på flera plan, inte minst vad gäller nationalitet, och det performativa signaleras på detta sätt. Det finns också andra tecken som signalerar performativitet och spel med nationella klichéer: den

första scenen utspelar sig på en filminspelning; Hedwig Forsell (som med sin gestik, sin frisyra och sina ögonbryn är en ganska tydlig parodi på Greta Garbo) spelas av rumänskan Tala Birell; producenten Max spelas av ryssen Gregory Ratoff (som 1939 regisserade Ingrid Bergmans första film i USA, *Intermezzo*), hans accent framhävs mycket tydligt och ger upphov till missförstånd; och ett tydligt performativt tecken är att kvinnan som engageras, Jean (Ann Sothorn), blir uppmärksammas på grund av sin förmåga att härma en utländsk brytning.⁷⁴ Filmen blir också en allegori över den hollywoodska mångkulturella filmkulturen – Hollywoods produktionsbolag bestod till stor del av européer vid den här tiden – och en kommentar till talfilmens olika fallgror.

Jean ska alltså axla rollen som filmens svenska stjärna och måste inskolas i det svenska språket och den svenska kulturen. Hon skickas iväg till ett svenskt invandrarpar, Lisa och Svente Bjorkman, spelade av tyskan Greta Meyer och John Qualen som hade norska rötter. Lisa personifierar den stereotypa skandinaviska kvinnan utseendemässigt på ett övertydligt sätt: hon är stor och fyllig (med extra inlägg vid bysten) och har långa flätor upprullade vid sidorna. Svente är den typiska omanliga svenska mannen såsom han beskrivs av Arne Lunde (som i sin bok diskuterar John Qualens figurer) och Chris Holmlund. Både Lisa och Svente är komiska *sidekicks* av en typ som emigranter ofta fick spela, och deras spel är aningen överdrivet vilket gör att vi kan uppfatta det som etnisk satir.⁷⁵ Lisa och Svente talar med brytning, de är enkla och lantliga, och vid ett tillfälle sätter sig Svente i Lisas knä och blir omklappad. Hos Bjorkmans får Jean lära sig att bli svenska: filmen blottlägger alltså det performativa i nationell identitet. I ett dubbelexponeringscollage får vi se Jean läsa i en svensk abc-bok med främmande bokstäver som ä, ö och tyskt ü, och ord såsom "byxa", "hjassa" och "sjägg" (sic!). Till detta collage spelas hetsig musik som interfolieras med *Helan går*. För att slutligen visa hur svensk Jean har blivit anordnar Lisa och Svente en svensk fest som blir en etnisk uppvisning med fiol- och dragspelsmusik och människor i folkdräkt (av lika otydligt slag som i öppningsscenen) som äter smörgåsbord i takt. Det hela kröns av att Jean, som har döpts om till Sigrid Lund, sjunger en sång på obegriplig svenska.

Let's Fall in Love är en kommentar till den essentialistiska och biologistiska synen på nationell identitet i det att den markerar det performativa och konstruerade, att man kan lära sig att uppträda som vilken etnicitet som helst. Den leker med, ironiserar över och kritiserar i förlängningen etniska stereotyper. *Let's Fall in Love* var nog ganska tidig med detta förhållningssätt; under kriget gjorde Fox en del musikalerna som enligt Sean Griffin skapade "spaces for viewers to consider race/ethnicity and gender as ideological performances rather than biological essentialisms" och detta kunde filmerna till stor del göra tack vare att de var musikalerna, en genre som har en "carnavalesque nature".⁷⁶ *Let's Fall in Love* är ingen regelrätt musikal, även om den innehåller några sångnummer, men den utspelar sig inom showbusiness och filmvärlden, som ju är en plats där man ikläder sig roller.

Det var inte så många filmer som dristade sig att ironisera över våra klichéer och etniska fördomar. Det svenska som komisk *sidekick* återkommer under åren i flera filmer, till exempel i *Not as a Stranger* (Stanley Kramer, 1955) och med en stjärnspäckad skådespelargrupp: Robert Mitchum och Frank Sinatra samt Olivia de Havilland som svenskan Kristina Hedvigson. Filmen visar att den svenska kvinnliga immigranten, nu ofta i andra eller till och med tredje generationen, helt oproblematiskt betraktas som amerikansk medborgare, men Olivia de Havillands rollkaraktär uppvisar ändå några tecken på det svenska: hon är ljus, vacker och väldigt vit i hyn; hon har en knappt skönjbar accent, kommer från Minnesota och bjuder på smörgåsbord. Vid smörgåsbordet sitter hennes svenska vänner, och de skildras som annorlunda än de amerikanska gästerna: de äter otroligt mycket och förstår inte hur det påverkar dem, de är frispråkiga och skrattar åt fel skämt. De etniska stereotyperna är inte helt borta.

Katrin i *The Farmer's Daughter* lämnar immigrantkvinnans anvisade och tjänande plats som hembiträde och blir kongressledamot, men den filmen följdes inte av flera med samma motiv – utan den svenska kvinnan konstrueras därefter i amerikansk film (och i en föreställning som är närmast universell) som det blonda bombnedslaget eller ett sexobjekt.⁷⁷ 1960-talets tv-serie om bonddottern Katy speglar detta. Medborgarmotivet kan någon gång finnas kvar i filmer, men vägen till att bli amerikansk medborgare går inte över en tjänst

som husa eller en karriär som skridskostjärna, utan svenskorna gifter sig till medborgarskapet. Denna syn på den svenska lättsamma kvinnan som utnyttjar sin sexualitet finns till exempel i komedin *The Marriage-Go-Round* (Walter Lang, 1961) med Susan Hayward, Julie Newmar (som svenskan Katrin Sveg) och James Mason i ledande roller.

Slutord

I denna studie har jag vänt på perspektivet. Den handlar inte om hur svenska medier representerar invandrare som kommer till Sverige och vilka föreställningar om sig själva som invandrare möter här, utan om hur svenskar har blivit betraktade i sin egenskap av migranter, både i landet de lämnade och landet de kom till. Jag har visat hur svenskamerikanen konstruerades i den svenska och den amerikanska spelfilmen och hur svenskarna i USA använde sig av svensk film för att hålla kontakt med det gamla landet, hylla svenskheten och bygga upp en ny identitet. I dagens Sverige kan man ibland höra kritik mot att det på husen i invandrantäta områden sitter mängder av parabolantennor. Dessa kritiker ogillar att dagens invandrare vill se tv-program från sina ursprungsländer eftersom man menar att det innebär att de inte integreras i det svenska samhället i tillräckligt hög grad. Den norska medieforskaren Eva Bakøy noterar att myndigheter i Tyskland och Frankrike har sett det som djupt bekymmersamt att de turkiska respektive nordafrikanska invandrargrupperna tittade mer på tv från sina gamla hemländer än från sitt nya: ”Satellittfjernsynet ble med dette oppfattet som et hinder for integrasjonen av tyrkere og som en trussel for det tyske samfunnets enhet og integritet.”¹ Men hon noterar också att forskning har visat att det finns en möjlighet att ”nostalgiske myter om det ideelle fedrelandet blir satt på prøve” när man tittar på tv-program från landet man lämnat.²

De svenska utvandrarna i USA gjorde precis på samma sätt men använde de kanaler som då stod till buds: teater, tidningar, böcker, kulturella organisationer, film. Filmen blev alltmer betydelsefull och kan ses som övergång från de traditionella kulturella uttrycken till det moderna mediasamhället. Forskningen om medieanvändning – satellit-tv, egna tv-stationer, internet – börjar nästan bli

överväldigande, men det är påtagligt hur sällan den anlägger ett historiskt perspektiv. I denna studie hoppas jag ha visat att de nutida migranternas medieanvändning har en lång historia. Jag har velat öka kunskapen om svenskamerikanernas filmanvändning och om hur de såg på Sverige och det svenska och i förlängningen ge ett nytt perspektiv på dagens invandrades medieanvändning.

Invandrarna i Amerika tillskrevs alla möjliga negativa egenskaper och man skyllde problemen i samhället på dem. Även svenskar – en vit, kristen folkgrupp – betraktades i USA under lång tid som främmande och avvikande, vilket blir tydligt i filmerna.³ De svenska invandrarna ville accepteras som amerikaner men samtidigt behålla sin svenska särart. Men för att uppfattas som amerikaner var de, som Arne Lunde skriver, tvungna att slipa bort de mest framträdande tecknen på sin ursprungliga etnicitet: "The notion of 'becoming white folks' for working-class or peasant-class Scandinavians in America of this period might require effacing the marks of 'too ethnic' foreignness (including heavy foreign accents, fractured syntax, dual language practices, old country dress and manners, suspicious displays of overattachment to the foreign homeland of origin, etc)."⁴

Migranter blir ofta betraktade på ett negativt sätt både i det land de lämnat och det land de kommer till. Det är som om de bryter mot en nationalistisk moralkod. I Amerika försökte svenskamerikanerna, liksom alla andra invandrare, behålla någon sorts svenskhet. De bosatte sig i etniskt avgränsade områden i städerna, bildade gäng och bråkade med andra invandragång, ofta irländare, och behandlades som komiska och dumma figurer i den amerikanska filmen. Inte heller i Sverige sågs de med blida ögon, såvida man inte visade att de var svenskar trots allt och stannade. Kvinnliga emigranter konstruerades ännu mer negativt i både svenska och amerikanska filmer.

Av tidningsartiklar och notiser om de svenska filmer som visades för svenskamerikaner framgår det att synen på nationen blev konserverad: det gamla landet "fick" inte förändras. Detta blir synligt också i de återvändarfilmer som spelades in av svenskamerikaner som besökte Sverige.⁵ Återvändarfilmer gjorda mellan 1927 och 1980 konstruerar hembygden och Sverige på i princip samma sätt. De speglar hela tiden det välkända och samma motiv dyker upp i filmerna trots att det skiljer mer än 50 år mellan den första och den

sista. Trots att samhället har förändrats på en rad genomgripande sätt konstruerar Sverigebesökarna samma bilder av sin hembygd. Stereotypiseringen tycks öka med avståndet i tid. Nutida svensk-amerikaner över hela USA, i kanske tredje och fjärde generationen, firar midsommar och lucia, fikar och klär ut sig till vikingar, men traditionerna har en omisskännlig svenskamerikansk touch. Trots att den första stora emigrationsvågen från Sverige till USA började för ungefär 150 år sedan och den sista för 100 år sedan finns det kvar flera organisationer som sprider ”svenskhet” och svensk kultur i USA. Och filmmannonserna före 1950 uppmuntrade svenskamerikanerna att ta med sig sina amerikanska vänner för att visa dem hur vackert Sverige var och sprida kunskap om landet.

Den syn på svenskamerikanerna som etablerades i den svenska filmen speglade också synen på USA och det amerikanska. Svensk-amerikanerna i filmerna hade ibland tillägnat sig det som betraktades som den dåliga amerikanismen: det skrävlande, smaklösa, kriminella och giriga, och för kvinnornas del det karaktäristiska och frigjorda. Den antiamerikanska inställningen i svensk film och tv har uppträtt i vågor men vissa konstruktioner lever kvar i nästan oförändrat skick.⁶ Att det amerikanska, och i filmsammanhang främst det hollywoodska, ses som något negativt blir synligt i *Svenska Hollywoodfruar*, en tv-serie som kombinerar en antiamerikansk attityd som bygger på samma grund som man kan hitta i de hundraåriga antiemigrations-tidskrifterna, det svenska blonda sexobjektet som stereotyp samt Hollywood som en symbol för en ytlig livsstil. De svenska kvinnorna i Los Angeles representeras på liknande sätt som den utvandrande kvinnan i den svenska 1930-talsfilmen.

I kontrast mot det antiamerikanska står hyllningen av det svenska, och även den är synlig i modern svensk televisionproduktion. Trots att nationalism och patriotism numera har fått negativa konnotationer, och det finns idéer om det nationellas minskande betydelse, kan man i svensk tv se samma värderingar som fanns i den svenska spelfilmen från före andra världskriget av de svenskar som lämnade Sverige. I *Allt för Sverige*, som sänts i Sveriges Television 2011 och 2012, firade svenskhetens essentialism nya triumfer: amerikanska ättlingar i tredje eller fjärde generationen till emigrerade svenskar kom till Sverige för att delta i en tävling om Sverige och svenskhet

(där var och en får tillgång till sin svenska släkthistoria, de får lära sig nationalsången, snapsvisor, äta svensk mat, fira midsommar, klä sig i folkdräkt, medan tävlingsmomentet kan vara att ro, leta upp saker, ta sig till skattkistor och öppna dem – allt med en svensk anknytning). Trots att de kunde ha rötter också i andra nationer och trots att de aldrig hade haft någon kontakt med Sverige hälsades de ”välkomna hem” av programledaren.⁷ Många av deltagarna i programmet hade också ett påfallande nordiskt traditionellt utseende. Programskaparna vill att dessa amerikaner ska känna sig som ”egentliga” svenskar och att åskådaren ska betrakta dem som sådana, samtidigt som många svenskar vill att dagens invandrare till Sverige ska ”bli svenskar” så fort som möjligt. Den amerikanska utvandringen betraktas därigenom i den svenska tankevärlden, oavsett hur lång tid som passerat, alltid i grund och botten som en svensk, bara man återvänder och erkänner sin kärlek till det Sverige som då tar emot med öppna armar.

Noter

I. Amerikaemigrationen och filmen

- 1 Så säger Lars Ljungmark i de program för tv, *Den stora utvandringen: bort från det gamla landet*, som gjordes 1971 och som bygger på Ljungmarks bok: Lars Ljungmark, *Den stora utvandringen: svensk emigration till USA 1840–1925* (Stockholm: Sveriges radio, 1965).
- 2 Göran Hägg, *Svenskhetens historia* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003).
- 3 Jens Liljestrand, *Mobergland: personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie* (Stockholm: Ordfront, 2009), 17.
- 4 H. Arnold Barton, "A Heritage to Celebrate: Swedes in America, 1846–1996", *Scandinavian Review* (1996:84, 2).
- 5 Ulf Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*. Diss. (Uppsala: Univ., 1972).
- 6 Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*.
- 7 Ljungmark, *Den stora utvandringen: svensk emigration till USA 1840–1925*.
- 8 Barton, "A Heritage to Celebrate: Swedes in America, 1846–1996".
- 9 Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*.
- 10 Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*.
- 11 Det finns inte heller så mycket internationell forskning på just detta tema. Ett exempel är Stephanie Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000* (Dublin, Portland, OR: Irish Academic Press, 2007). Desto mer utgivet finns kring nutida migrationer och film och medier ur en rad olika aspekter. I svensk filmforskning finns också exempel på forskning om relationerna Sverige–Amerika ur ett kulturanalytiskt och filmkulturellt perspektiv, i vilken författaren diskuterar till exempel den svenska filmens relation till den amerikanska, både estetiskt, industriellt och kulturellt, och rädslan för amerikaniseringen av svensk film under främst 1920-talet, se Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*. Diss. (Stockholm: Univ., 1998).
- 12 H. Arnold Barton, *A Folk Divided: Homeland Swedes and Swedish Americans, 1840–1940* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1994), Birgitta Steene, "The Swedish Image of America", *Images of America in Scandinavia*, ed. Poul Houe & Sven Hakon Rossel (Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1998).

- 13 Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995).
- 14 Jag har skrivit en artikel i ämnet som en förberedelse för mitt projekt, se Ann-Kristin Wallengren, "Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen", *Då och där, här och nu: festskrift till Ingemar Oscarsson*, red. Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2007).
- 15 Lars Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktio 1890–1914* (Diss. Uppsala: Univ., 1982).
- 16 Lars Wendelius, *Kulturliv i ett svenskamerikanskt lokalsambälle: Rockford, Illinois = Cultural life in a Swedish-American community: Rockford, Illinois* (Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], Univ., 1990).
- 17 Lars Furuland, "From Vermländingarna to Slavarna på Molokstorp: Swedish-American Ethnic Theater in Chicago", *Swedish-American life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850–1930*, red. Dag Blanck & Philip J. Anderson (Uppsala: Univ., 1991), Anne-Charlotte Harvey, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities", *Swedes in the Twin Cities: Immigrant Life and Minnesota's Urban Frontier*, ed. Philip J. Anderson & Dag Blanck (Uppsala: Universitetsbiblioteket, 2001), Anna Williams, "Den svensk-amerikanska pressen och de etniska identiteterna", *Göteborgs-emigranten* (Göteborg: Göteborgs-emigranten, 1997), Lars Furuland, "The Swedish-American Press as a Literary Institution of the Immigrants", *Scandinavia Overseas: Patterns of Cultural Transformation in North America and Australia*, ed. Harald Runblom & Dag Blanck, 2. ed. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], 1990), Ulf Jonas Björk, "Svenska amerikanska posten: An Immigrant Newspaper with American Accent", *Swedes in the Twin Cities: Immigrant life and Minnesota's Urban Frontier*, ed. Philip J. Anderson & Dag Blanck (Uppsala: Univ.-bibl., 2001), Ulf Jonas Björk, "Nils F:son Brown and the Decline of the Swedish-American Press, 1910–1940", *Swedish American Genealogist* (1999, 19:2/3).
- 18 Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000*.
- 19 Giorgio Bertellini, "Black Hands and White Hearts: Italian Immigrants as 'Urban Racial Types' in Early American Film Culture", *Urban History* (2004: 31, 3). En annan artikel inom samma ämnesområde är Carlos E. Cortés, "Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons", *Melus* (1987, 14. No. 3/4).
- 20 Hamid Naficy, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1993).
- 21 För både en övergripande och specialiserad diskussion om den svenskamerikanska identiteten, se Dag Blanck, *Becoming Swedish-American: The Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860–1917*. Diss. (Uppsala: Univ., 1997).
- 22 Denna infallsvinkel diskuteras av flera forskare, se t.ex. Graeme Turner, *Film as Social Practice*, 4. ed. (London: Routledge, 2006).
- 23 Även denna diskussion är rikligt förekommande i litteraturen, se t.ex. Turner, *Film as Social Practice*, och Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon ed., *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, 2nd ed. (London: SAGE, 2012).

- 24 Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediesamhälle*, 3 [bearb.] uppl. (Göteborg: Daidalos, 2011).
- 25 Se t.ex. den ovan nämnda Hall, Evans & Nixon ed., *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*.
- 26 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995).
- 27 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. and extended ed. (London: Verso, 1991).
- 28 Se en intressant och jämförande diskussion om detta teoretiska komplex i Philip Schlesinger, "The Sociological Scope of 'National Cinema'", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie (London: Routledge, 2000).
- 29 Schlesinger, "The Sociological Scope of 'National Cinema'", 23.
- 30 Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* ("ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries"), (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).
- 31 Eric J. Hobsbawm, *Nationer och nationalism*, [*Nations and Nationalism Since 1780*, 1990, översättning: Paul Frisch] (Stockholm: Ordfront, 1994), 185.
- 32 David Morley & Kevin Robins, "No Place like Heimat: Images of Home(land)", *The Cultural Geography Reader*, ed. Timothy S. Oakes & Patricia L. Price (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 299.
- 33 Orvar Löfgren, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz & Peter Dahlgren (Stockholm: Carlsson, 1990).
- 34 Stephen Crofts, "Concepts of National Cinema", *The Oxford Guide to Film studies*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 1998).
- 35 För en diskussion om denna utveckling se t.ex. Stephen Crofts, "Concepts of National Cinema" och Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* ("ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries").
- 36 Ian Jarvie, "National Cinema: A Theoretical Assessment", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie (London: Routledge, 2000).
- 37 Michael Billig, *Banal Nationalism* (London: Sage, 1995).
- 38 Billig, *Banal Nationalism*, 8.

2. Att förråda nationen

- 1 Barton, "A Heritage to Celebrate: Swedes in America, 1846–1996".
- 2 Barton, "A Heritage to Celebrate: Swedes in America, 1846–1996", Ann-Sofie Ohlander (Kälvemark), *Reaktionen mot utvandringen: emigrationsfrågan i svensk debatt och politik 1901–1904* (Diss. Uppsala: Univ., Stockholm, 1972), Nils Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900* (Diss. Stockholm: Univ., Stockholm, 1996).
- 3 Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*.
- 4 Patrik Hall, *Den svenskaste historien: nationalism i Sverige under sex sekler* (Stockholm: Carlsson, 2000).

- 5 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*, 190–191.
- 6 T.ex. hos Ohlander (Kälvemärk), *Reaktionen mot utvandringen: emigrationsfrågan i svensk debatt och politik 1901–1904*.
- 7 Det är Conny Mithander, ”Från mönsterland till monsterland: Folkhemiska berättelser”, *Berättelser i förvandling: Berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, red. Åke Bergwall, Yvonne Leffler och Conny Mithander (Karlstad: Karlstad University Studies 2000:12) som säger att det var den största utredningen. 1913 publicerade Gustaf Sundbärg slutbetänkandet som är på 900 sidor uppdelade på olika skrifter (bilagor) utgivna från 1908 och framåt.
- 8 Bilaga 7 i Emigrationsutredningen, och redigerad av Emigrationsutredningen. Denna bilaga innehöll ett antal kapitel författade av olika personer. Utgiven Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1908.
- 9 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*, Hall, *Den svenskaste historien: nationalism i Sverige under sex sekler*, Anna Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925* (Diss. Umeå: Umeå universitet, 2007).
- 10 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 11 För en djupgående diskussion om förhållandet mellan dessa se Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 12 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 49. Diskuteras också ingående hos Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*.
- 13 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 14 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*.
- 15 Program för Nationalföreningen mot emigrationen, se Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 38.
- 16 Från program för Nationalföreningen mot emigrationen, se Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 39.
- 17 Ett uttryck från Adrian Molin, se t.ex. Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925* som diskuterar detta på flera ställen.
- 18 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*, 25.
- 19 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*, Nationalföreningen mot emigrationens medlemsbevis från 1911, 204, Hall, *Den svenskaste historien: nationalism i Sverige under sex sekler*, bild Föreningen Egna Hems tidskrift från 1903, 259.
- 20 Billy Ehn, Jonas Frykman, Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar* (Stockholm: Natur och kultur, 1993).
- 21 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*.
- 22 Edling, *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*.
- 23 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 51.

- 24 Ett undantag utgjorde restaurang- och biografmusiker som det rädde brist på i Sverige från slutet av 1910-talet och under 1920-talet, se Ann-Kristin Wallengren, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikedramatik* (Lund: Lund Univ. Press, 1998).
- 25 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 26 Gustaf Berg, *Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1912: en översikt* (Stockholm: Westerbergs, 1912), 8.
- 27 Welma Swanston Howard, *När Maja-Lisa kom hem från Amerika.*, Folkskrifter utg. af Nationalföreningen mot emigrationen; 1 (Stockholm, 1908), Ernst Lindblom, *Per Jansons Amerika-resa*, Folkskrifter utg. af Nationalföreningen mot emigrationen; 2 (Stockholm, 1909). Häftet om Maja-Lisa, 11 sidor, diskuteras utförligt av Tom O'Dell, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden* [dissertation] (Lund: Nordic Academic Press, 1997).
- 28 Jag har citerat dikten från Hall, *Den svenskaste historien: nationalism i Sverige under sex sekler*, 226.
- 29 Lars M Andersson, *En jude är en jude är en jude: representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930* (Diss. Lund: Univ. Lund, 2000), Christian Catomeris, *Det ohyggliga arvet: Sverige och främlingen genom tiderna* (Stockholm: Ordfront, 2004).
- 30 Dessa och andra filmer med emigrationstema som jag kommer att ta upp diskuteras kort av Marina Dahlquist, "Teaching Citizenship via Celluloid", *Early Cinema and the "National"*, ed. Richard Abel, Giorgio Bertellini & Rob King (New Barnet: John Libbey Publishing, 2008), och är beskrivna av Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence* (Berkeley: Univ. of California Press, 1992).
- 31 Se t.ex. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken i samarbete med Svenska Filminstitutet, 1991).
- 32 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 33 Anne Bachmann, "Atlantic Crossings: Exhibiting Scandinavian-American Relations in Scale Models and Moving Pictures during the mid-1910s", *Early Popular Visual Culture* (2012: Vol 10, issue 4).
- 34 Enligt *Svensk filmografi 1, 1897–1919*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1986). Sven Lagerstedt har skrivit en avhandling om Berger, *Drömmaren från Norrlandsgatan. En studie i Henning Bergers liv och författarskap* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963) men här står endast nämnt att Berger skrev för biografen. Berger var starkt antiamerikansk även om han ibland var ambivalent, och när det gällde författandet för filmen menade han explicit att han försökte motarbeta emigrationen.
- 35 Erik Hedling, "Receptionen av Ingeborg Holm: Filmen som politiskt vapen", *Filmanalys – en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999).
- 36 Åsa Jernudd, "Före biografens tid: kringresande filmförevisares program 1904–1907", *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv; 2008. Rune Waldekranz, *Levande fotografier. Film och biografi i Sverige 1896–1906* (Opubl. lic.-avh., Stockholms universitet, 1969).

- 37 "Immigrants on Leviathan Witness First Americanization Pictures", *The Moving Picture World*, 20 November (1926), 3, citerad i Lee Grieveson, "Policing the cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island", *Screen* (Summer 1997, 38:2), 159.
- 38 Dahlquist, "Teaching Citizenship via Celluloid", 118.
- 39 Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001) diskuterar på s. 148f ingående termen *bricolage*, dess innebörd som en blandform och hur den teoretiskt har diskuterats och använts av främst Richard Abel, *The Ciné Goes to Town – French Cinema 1896–1914* (Berkeley: University of California Press, 1994) och Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).
- 40 Ett filmslut med samling kring ett matbord är mycket vanligt i den svenska 1930-talsfilmen, men var alls inte ovanligt redan från 1910-talet. Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*.
- 41 O'Dell, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*, 93–94.
- 42 Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Diss. Lund: Lunds universitet, 2008), Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995), Rochelle Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois Univ. Press, 1998).
- 43 Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*.
- 44 Andersson, *En jude är en jude är en jude: representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930*.
- 45 O'Dell, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*.
- 46 Andersson, *En jude är en jude är en jude: representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, 294.
- 47 Tommy Gustafsson, "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet?: könsrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet", red. Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren, *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (Stockholm: Atlantis, 2006).
- 48 Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*.
- 49 Tommy Gustafsson diskuterar och analyserar denna judenidbild i Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*.
- 50 Mitt kortfattade resonemang om filmen bygger på uppgifter i *Svensk filmografi 1, 1897–1919*, och programblad och recensionier om filmen som finns bevarade på Svenska filminstitutets bibliotek.
- 51 *Svensk filmografi 1, 1897–1919*, 169.
- 52 *Svensk filmografi 1, 1897–1919*, 169.
- 53 *Sydsvenska Dagbladet*, 7 maj 1912, *Skånska Dagbladet*, 6 maj 1912.
- 54 Om Frans Lundbergs filmer se Jan Olsson, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm: Symposium, 1989).

- 55 Innehållsbeskrivning i *Svensk filmografi 1, 1897–1919*. Om The International Opium Convention, se Wikipedia, access 2012-11-18 http://en.wikipedia.org/wiki/International_Opium_Convention.
- 56 *Svensk Filmografi 2, 1920–1929*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1982), 248.
- 57 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, Ohlander (Kälvemark), *Reaktionen mot utvandringen: emigrationsfrågan i svensk debatt och politik 1901–1904*.
- 58 Ohlander (Kälvemark), *Reaktionen mot utvandringen: emigrationsfrågan i svensk debatt och politik 1901–1904*, 21.
- 59 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*.
- 60 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*.
- 61 Martin Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939* (Lund: Nordic Academic Press [distributör], 2002).
- 62 *Svensk filmografi 1, 1897–1919*, 277. För en diskussion om rasstereotyperna i den här filmen, se Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*.
- 63 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*.
- 64 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, 252.
- 65 *Svensk Filmografi 2, 1920–1929*, 179.
- 66 Martha P. Nochimson, *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong* (Malden, MA: Blackwell Pub., 2007).
- 67 Filmen är en 10 minuter lång journalfilm och ska inte förväxlas med en annan film med samma namn, som är 80 minuter lång och regisserades 1928 av Carl Barcklind på uppdrag av Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet.
- 68 *Svensk Filmografi 2, 1920–1929*.
- 69 Även om ordet ”yankee” i amerikanskt språkbruk egentligen innebär någon som kommer från nordöstra USA (New England) och det i sig inte alltid bär en negativ association, fick ordet en negativ klang genom det sena 1800-talets och det tidiga 1900-talets litteratur. Det kom att innebära en amerikansk person med ett okonventionellt beteende, skrytsam, mekaniskt arbetande, rastlös etc., se Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914* och Birgitta Steene, ”The Swedish Image of America”, *Images of America in Scandinavia*, red. Poul Houe & Sven Hakon Rossel (Amsterdam: Rodopi, 1998).
- 70 Ljungmark i tv-programmet *Den stora utvandringen: bort från det gamla landet*.
- 71 Det var vanligt vid den här tiden att man i olika typer av mer eller mindre sanna historier ville föra fram att väldigt många svenskar levde i USA. Följande historia är från *Svenska Dagbladet*, 3 februari 1925, apropå visningen av *Bland landsmän i Amerika*:
 ”Brandchefen från en mindre sydsvensk stad var på studieresa i Amerika och hamnade så småningom även i San Fransisco, där han livligt hyllades av pressen som ’the Fire Marshal of Sweden’. En dag vistades han på en av brandstationerna. Det blev uttryckning, men som allting i Amerika försiggick denna så snabbt, att ’the Fire Marshal of Sweden’ icke hann med. Emellertid var han en energisk man,

- kastade sig i en bil och hann också fram till brandplatsen, som dock redan var avspärrad. I hastigheten förklarade han – glömmande engelskan – på sin skånska för de spännande ridande poliskonstaplarna, att han var brandchefen Jönsson från Tborg.
- Pågar, släpp igenom Jönsson, hördes från en av hästryggarna där en överkonstapel var placerad. Och Jönsson släpptes igenom – alla de ridande konstaplarna voro f.d. skånska husarer!”
- 72 Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*.
- 73 Se Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film* för en diskussion om språket i skämtteckningar.
- 74 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*.
- 75 *Svenska Dagbladet*, 3 februari 1925, *Arbetet*, 3 februari 1925, *Nya Dagligt Allehanda*, 3 februari 1925, *Stockholms Dagblad* 4 februari 1925.
- 76 *Arbetaren*, 3 februari 1925, *Folkets Dagblad*, 3 februari 1925.
- 77 *Folkets Dagblad*, 3 februari 1925.
- 78 *Arbetaren*, 3 februari 1925.
- 79 Liljestrand, *Mobergländ: personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie*.
- 80 Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959* (Diss. Stockholm : Univ., Uppsala, Filmhäftet, 1986), 176.
- 81 T.ex. *Vägen till Klockerrike* (Gunnar Skoglund, 1953) efter Harry Martinsons berömda roman med samma namn från 1948.

3. Att hylla svenskheten

- 1 Beijbom, *Swedes in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 immigration*.
- 2 Ulf Beijbom, *Amerika, Amerika!: en bok om utvandringen* (Stockholm: Natur och kultur, 1977).
- 3 Enligt Arne Ruth, ”Det moderna Sveriges myter”, *Svenska krusbär*, red. Björn Linell & Mikael Löfgren (Stockholm: Bonnier Alba, 1995), 550.
- 4 Beijbom, *Amerika, Amerika!: en bok om utvandringen*, 61.
- 5 Om bondeidealering i svensk film se Qvist, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, och Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*. Om Lundborg och Molin, se Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 6 Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*.
- 7 Citatet från Beijbom, *Amerika, Amerika!: en bok om utvandringen*, 61. Senare forskning om vad återvändarna från USA haft för betydelse i Sverige, se Per-Olof Grönberg, *Learning and Returning: Return Migration of Swedish Engineers from the United States, 1880–1940*, Diss. (Umeå: Umeå Univ., 2003), och Magnus Persson, *Coming Full Circle? Return Migration and the Dynamics of Social Mobility on the Bjäre Peninsula 1860–1930* (Lund: Sisyfos förlag, 2007).
- 8 O’Dell, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*.

- 9 Tom O'Dell, "Det amerikanska Andra och berättelser om skillnad", *I andra länder: historiska perspektiv på svensk förmedling av det främmande: en antologi*, red. Magnus Berg & Veronica Trépagny (Lund: Historiska Media, 1999). O'Dell skriver om "pälsar och pengar" på s. 76, det andra citatet kommer från s. 82.
- 10 Jonas Folcher, "När de komma åter", *Kvartalsblad*, häfte 1 & 2 (Stockholm: Nationalföreningen mot emigrationen, 1908), 9.
- 11 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*.
- 12 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*, 156.
- 13 Steene, "The Swedish image of America".
- 14 Steene, "The Swedish image of America".
- 15 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, 440.
- 16 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*, 66.
- 17 Steene, "The Swedish Image of America", 159.
- 18 Persson, *Coming Full Circle? Return Migration and the Dynamics of Social Mobility on the Bjäre Peninsula 1860–1930*.
- 19 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*.
- 20 O'Dell, "Det amerikanska Andra och berättelser om skillnad", *I andra länder: historiska perspektiv på svensk förmedling av det främmande: en antologi*, 79.
- 21 Här är ett par exempel ur dialogen: När de provar rockar vid inmönstringen, utspelar sig ett samtal mellan Ludde Gentzels svenskamerikan (Svam) och Thor Modéens kötthandlare (TM):
Svam: Charlie Swansson. Jag har varit i Amerika you know. Byggt järnvägar, big railways. [Rockarna passar inte] Det är med rockar som med den svenska budgeten, det går inte ihop. Allting är småskuret här hemma.
TM: Det är nog du som blivit lite för stor. Man blir lätt det i Amerika har jag hört.
Svam: Här hemma blir ni bara tjocka, om huvudet.
TM: Jag är bara tjock om magen men det kan ni inte bli i Amerika. Ni har svält där – Roose-svelt.
Senare i filmen marscherar landstormsgubbarna till förläggningen:
Svam: Kallar du det här för att marschera? Då skulle du se i Staterna, där går vi så fort så telegrafstolparna står som en finkam efter vägarna.
- 22 Reklamfilmen finns tillgänglig på filmarkivet.se.
- 23 O'Dell, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*, 94. Citatet är översatt från engelska så som det står skrivet i O'Dells avhandling, där han hänvisar till en odaterad skrift från nationalföreningen mot emigrationen.
- 24 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*.
- 25 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*.
- 26 Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*, 144.
- 27 En längre analys av filmen finns i Ann-Kristin Wallengren, "Småland–Amerika tur och retur: Filmen och smålänningen", *Speglingar av Småland*, red. Inger Littberger Caisou-Rousseau, Maria Nilsson & Carina Sjöholm (Hestra: Isaberg, 2009).
- 28 Ulf Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika* (Stockholm: Norstedts, 2006).

- 29 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*.
- 30 Monika Edgren, *Hem tar plats: ett feministiskt perspektiv på flyttandets politik i 1970-talets sociala rapportböcker* (Lund: Sekel, 2009).
- 31 Maud Eduards, *Kroppspolitik: om moder Svea och andra kvinnor* (Stockholm: Atlas, 2007), 34. Eduards diskuterar i boken den ideologiska synen på den kvinnliga kroppen i en rad svenska samhällskontexter, men tar förvånansvärt nog inte alls upp utvandringen av ensamma kvinnor.
- 32 Eduards, *Kroppspolitik: om moder Svea och andra kvinnor*, 41.
- 33 I Qvists bok *Jorden är vår arvedel* diskuteras på skilda ställen detta svenska kvinnoideal så som det framträder i filmer. Det diskuteras även av Therése Andersson, *Beauty Box: filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige* (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2006).
- 34 Therése Andersson, *Beauty Box: filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige* analyserar relationen mellan det amerikanska och svenska skönhetsidealet så som det framställdes och konstruerades i tidskriften *Filmjournalen*. Idealet diskuteras också i Eva Blomberg, *Vill ni se en stjärna?: kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953* (Lund: Nordic Academic Press, 2006).
- 35 Ann-Sofie Ohlander (Kälveholm) har skrivit om att emigrationen hade en viss frigörande potential för kvinnor, se ”Utvandring och självständighet: några synpunkter på den kvinnliga emigrationen från Sverige”, *Historisk tidskrift* (Stockholm, 1983:2).
- 36 Henry von Kræmer, ”Svenskarnes lif i Amerika”, *Kvartalsblad*, häfte 1&2 (Stockholm: Nationalföreningen mot emigrationen, 1908), 7.
- 37 *Crossdressing* för att en man ska ta sig ur diverse knipor i *Släkten är värst* (Anders Henrikson, 1936) och *Pensionat Paradiset* (Weyler Hildebrand, 1937).
- 38 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktio 1890–1914*.
- 39 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*.
- 40 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*.
- 41 Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktio 1890–1914*, 118.
- 42 Enligt beskrivning i *Svensk Filmografi 3, 1930–1939*, red. Torsten Jungstedt (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1979).
- 43 Gunnar Eidevall, *Amerika i svensk 1900-talslitteratur: från Gustaf Hellström till Lars Gustafsson* (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1983).
- 44 *Dagens Nyheter*, 6 september 1938 (i *Svensk Filmografi 3, 1930–1939*, 373).
- 45 Eidevall, *Amerika i svensk 1900-talslitteratur: från Gustaf Hellström till Lars Gustafsson*, 69.
- 46 Om åtskillnad mellan teknisk resp. kulturell modernisering, se t.ex. Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, spridda ställen, och Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 302ff.
- 47 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Mithander, ”Från mönsterland till monsterland: Folkhemiska berättelser”.

- 48 Mithander, "Från mönsterland till monsterland: Folkhemiska berättelser", 76.
- 49 Jonas Folcher, "När de komma åter", 10.
- 50 Beckmans motion återgiven i *Emigrationsutredningen: betänkande i utvandringsfrågan och därmed sammanhängande spörsmål* (Stockholm 1913), 9, enligt Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 45–46.
- 51 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, 251.
- 52 Se t.ex. Åsa Jernudd, "Före biografens tid: kringresande filmföreisares program 1904–1907, Rune Waldekrantz, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906*.
- 53 Steene, "The Swedish Image of America".
- 54 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, 253.
- 55 Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*, Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*.
- 56 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, 199ff om reklam och "business".
- 57 Innehållsbeskrivning i *Svensk filmografi 4, 1940–1949*, red. Åhlander, Lars (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1980).
- 58 Wallengren, "Småland–Amerika tur och retur: Filmen och smålänningen".
- 59 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, 430.
- 60 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, 250 ff.
- 61 Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*.
- 62 Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*.
- 63 Ehn, Frykman, Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar*, 140.
- 64 Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, 304.
- 65 Persson, *Coming Full Circle? Return Migration and the Dynamics of Social Mobility on the Bjäre Peninsula 1860–1930*.
- 66 Grönberg, *Learning and Returning: Return Migration of Swedish Engineers from the United States, 1880–1940*.
- 67 Persson, *Coming Full Circle? Return Migration and the Dynamics of Social Mobility on the Bjäre Peninsula 1860–1930*, 242–243.
- 68 Hall, Evans & Nixon (red.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*.
- 69 Gustafsson, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*.
- 70 Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*.
- 71 En längre analys av filmen finns i Wallengren, "Småland–Amerika tur och retur: Filmen och smålänningen".
- 72 Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture* (London: Routledge, 1997).
- 73 Catomeris, *Det ohyggliga arvet: Sverige och främlingen genom tiderna*.

- 74 Wright, *The Visible Walk: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, 101.
- 75 Catomeris, *Det ohyggliga arvet: Sverige och främlingen genom tiderna*.
- 76 Catomeris, *Det ohyggliga arvet: Sverige och främlingen genom tiderna*, 236.
- 77 *Svensk filmografi 4, 1940–1949*, 320.
- 78 Harald Runblom, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", *Migrants and the Homeland: Images, Symbols, and Realities*, ed. Harald Runblom (Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], Univ., 2000), 11.
- 79 Svenska idealdrag tas också upp av Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, spridda ställen.
- 80 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, 370–371.
- 81 Ann-Kristin Wallengren, "John Ericsson: Victor of Hampton Roads. Images of Sweden in American History", *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, red. Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: National Library of Sweden, 2010).
- 82 Wallengren, "John Ericsson: Victor of Hampton Roads. Images of Sweden in American History".
- 83 Europafilm broschyr *Jens Månsson i Amerika*, Svenska Filminstitutets bibliotek.
- 84 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*.
- 85 Leif Furhammar, *Från skapelsen till Edvard Persson: "Fem essäer om film" omarbetade och ytterligare tre* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970), 163.
- 86 Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, 27of.
- 87 Johan Fornäs, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedt, 2004), 246.
- 88 Fornäs, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen*, 248.
- 89 *Svenska Dagbladet*, 26 mars 1947, *Ny Dag*, 26 mars 1947.
- 90 *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 26 mars 1947, *Göteborgs-Posten*, 26 mars 1947.
- 91 *Ny Dag*, 26 mars 1947.
- 92 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*.
- 93 Qvist, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*.
- 94 Arne Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* (Seattle, Wash.: University of Washington Press, 2010).
- 95 En annan reklamfilm för sparbanken gjord av Håkan Cronstioe analyseras av Mats Jönsson & Cecilia Mörner, *Självbilder: filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006).
- 96 Se Wallengren, "Samhällsbyggarnas tv-berättande. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen".
- 97 Ann-Kristin Wallengren, "Hollywood in Sweden: Cinematic References Imagining America", *Film International* (Vol. 6, No. 5/2008), Ann-Kristin Wallengren, "Importing Evil: The American Gangster, Swedish Cinema, and Anti-American Propaganda", *Media, Popular Culture, and the American Century*, ed. Kingsley Bolton & Jan Olsson (Stockholm: National Library of Sweden, 2010).

- 98 Michael Tapper, "I mörkaste Sverige", *Sydsvenska Dagbladet*, 18 juli 2011.
- 99 Eric Hobsbawm, *Nationer och nationalism*, 205.
- 100 Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* ("ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries").
- 101 Richard Abel, "'Our Country'/Whose Country? The 'Americanization Project of Early Westerns'", *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, ed. Edward Buscombe & Roberta E. Pearson (London: BFI Publ., 1998).
- 102 Richard Abel, "'Our Country'/Whose Country? The 'Americanization Project of Early Westerns'", 88.
- 103 Andy Medhurst, *A National Joke: Popular Comedy and English Cultural Identities* (London: Routledge, 2007).

4. Att bevara svenskheten i det nya landet

- 1 Wendelius, *Kulturliv i ett svenskamerikanskt lokalsambälle*, 74.
- 2 *Nordstjerman*, 19 augusti 1921.
- 3 Enligt *ASI-Posten*, utgiven av the American Swedish Institute i Minneapolis, och hemsidan Swedish Cultural Center i Seattle, <http://www.swedishculturalcenter.org>.
- 4 Se t.ex. Anna Williams, "Den svensk-amerikanska pressen och de etniska identiteterna", *Göteborgs-emigranten*. 6, Rapport från symposiet "Amerika tur och retur" i Göteborg 18–19 september 1996 (Göteborg: Göteborgs-emigranten, 1997).
- 5 Lars Furuland, "Från 'Vermländingarne' till 'Slavarna på Molokstorp': svensk-amerikansk teater i Chicago 1866–1950", *Ljus över landet och andra litteratur-sociologiska uppsatser* (Hedemora: Gidlund, 1991) och Anne-Charlotte Harvey, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities", *Swedes in the Twin Cities: Immigrant Life and Minnesota's Urban Frontier*, red. Philip J. Anderson & Dag Blanck (Uppsala: Universitetsbiblioteket, 2001).
- 6 Se hemsidan för Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet, numera Riksföreningen Sverigekontakt, <http://www.sverigekontakt.se/?id=187>.
- 7 Anna Williams, "Den svensk-amerikanska pressen och de etniska identiteterna".
- 8 Lars Furuland, "Svensk-amerikanernas litteratur", *Göteborgs-emigranten*. 6, Rapport från symposiet "Amerika tur och retur" i Göteborg 18–19 september 1996 (Göteborg: Göteborgs-emigranten, 1997).
- 9 Dag Blanck, "On Being Swedish in America: The Search for Identity", *Scandinavian Review* (1996: 84, 2).
- 10 Henrik Tallgren, *Svensk-amerikaner i Kalifornien. En studie av lågaktiv etnicitet* (Diss. Göteborg: Univ., 2000).
- 11 Detta utreds av t.ex. Orm Øverland, *Immigrant Minds, American Identities: Making the United States Home, 1870–1930* (Urbana: University of Illinois Press, 2000).
- 12 Anne-Charlotte Harvey, "The First Swede in Worcester", *The Swedish American Historical Quarterly* (1995:1), 81.
- 13 Enligt Tallgren, *Svensk-amerikaner i Kalifornien. En studie av lågaktiv etnicitet*.
- 14 Harvey, "The First Swede in Worcester".

- 15 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, 43.
- 16 Om vikingakulten och om vikingar i dagens visuella kultur i USA se Jeff Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA* (Hedemora: Gidlund, 2008).
- 17 Blanck, *Becoming Swedish-American: The Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860–1917*.
- 18 Blanck, *Becoming Swedish-American: The Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860–1917*.
- 19 David Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity* (London: Routledge, 2000).
- 20 Tidningar gick ihop, ändrade namn och gavs ibland ut parallellt, därav en viss titelförvirring ibland.
- 21 Karim H. Karim (ed.), *The Media of Diaspora* (London, U.K.: Routledge, 2003), Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place* (London: Routledge, 1999), Eva Rueschmann, *Moving Pictures, Migrating Identities* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2003), Nancy Wood & Russell King (ed.), *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference* (London: Routledge, 2001).
- 22 Julia Creet, "Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration", *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, ed. Julia Creet, Andreas Kitzmann (Toronto: University of Toronto Press, 2011), 7.
- 23 *Svenska Tribunen Nybeter*, 28 november 1916, 3 april 1917 och 5 februari 1919. I artikeln "Teaching citizenship via celluloid" har Marina Dahlquist uppmärksammat två artiklar i *Allsvensk samling* nr 10 (15 maj, 1916) och nr 12 (15 juni, 1917) där ett svenskamerikanskt journalistbesök på Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet utmynnade i att man lämnat in stiftelseurkund för att bilda bolag som skulle verka för att visa svenska filmer i USA som visade natur, industri etc. I artiklarna står att Herr Axel Palmgren åkt runt och visat vad som uppenbarligen var Sverigefilmer. Det är möjligt, och troligt, att denna person stod bakom de tidiga filmvisningar jag funnit i den svenskamerikanska pressen.
- 24 *Utahposten*, 26 januari 1921.
- 25 *Nordstjernen*, 7 april 1922.
- 26 *Nordstjernen*, 25 januari 1924.
- 27 *Svenska Amerikanaren*, 26 december 1929.
- 28 *Svenska Tribunen Nybeter*, 21 december 1921.
- 29 *Svenska Pacific Tribunen*, 17 september 1936.
- 30 *Svenska Pacific Tribunen*, 1 oktober 1942.
- 31 Om Julian Theatre på www.cinematreaasures.org/theaters/4608, access 2012-08-14.
- 32 *Nordstjernen*, 16 februari 1928.
- 33 *New York Times* vid visningen av *Pimpernel Svensson* (Emil A. Lingheim, 1950) som visades 1953, NY Times access 2011-08-12.
- 34 En noggrann genomgång av Great Northern's verksamhet fram till 1917 finns i Ron Mottram, "The Great Northern Film Company: Nordisk Film in the American Motion Picture Market", *Film History* Vol.2, No 1, Winter (1988).
- 35 Arkivförteckning Svenska Filminstitutets bibliotek.

- 36 Svensk film visades ofta i mindre sammanhang, för recensioner och diskussion av receptionen av Victor Sjöströms filmer, Bo Florin, "Victor Goes West: Notes on the Critical Reception of Sjöström's Hollywood Films, 1923–1930", *Nordic Explorations: Film Before 1930*, ed. John Fullerton & Jan Olsson (London: John Libbey, 1999).
- 37 *Nordstjernen*, 24 september 1931.
- 38 Scandia Films nämns inte i Svenska Filminstitutets databas, varken i samband med *Jens Månsson i Amerika* eller något annat, men det går att utläsa då man ser filmen.
- 39 Detta enligt imdb.com som är den enda någotsånär givande källan i sammanhanget.
- 40 Gustav Scheutz, "Synpunkter på svensk film i USA", *Filmboken: Svenska filmsamfundets årskrift* (Stockholm: Svenska filmsamfundet, 1944).
- 41 *Nordstjernen*, 17 november 1938.
- 42 *Nordstjernen*, 13 september 1945.
- 43 *Svenska Tribunen Nyheter*, 18 maj 1921.
- 44 *Svenska Tribunen Nyheter*, 18 maj 1921.
- 45 Begreppet Sverigefilm är inte ett vedertaget begrepp på samma sätt som t.ex. Danmarksfilm. Men innebörden är i stort sett densamma. För en diskussion om begreppet Danmarksfilm och dess olika innebörder, se Gunhild Agger, "Danmarksfilm – kan danskhed översättas?", *Transformationer. Valda texter från International Association of Scandinavian Studies (IASS) 28:e konferens i Lund 2010*, red. Per-Erik Ljung (Lund: CSS, 2011).
- 46 *Nordstjernen*, 13 september 1945.
- 47 *Svenska Tribunen Nyheter*, 16 februari 1921 och *Svenska Pacific Tribunen*, 14 april 1921.
- 48 *Svenska Pacific Tribunen*, 14 april 1921.
- 49 *Nordstjernen*, 13 januari 1922.
- 50 Bland andra har Pelle Snickars diskuterat förbindelserna mellan bild, film och resa utförligt i sin avhandling *Svensk film och visuell masskultur 1900*, (Diss. Stockholm Univ: Aura, 2001), och den tidiga filmhistorien överflödar av exempel på olika typer av resefilmer. Om formeringen av "film som resa" se t.ex. Tom Gunning, "'The Whole World within Reach': Travel Images without Borders", *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, ed. Jeffrey Ruoff (Durham: Duke University Press, 2006).
- 51 Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*.
- 52 *Svenska Tribunen Nyheter*, 1 november 1922, 21 mars 1923.
- 53 *Svenska Tribunen Nyheter*, 8 november 1922.
- 54 *Nordstjernen*, 24 november 1922.
- 55 *Svenska Pacific Tribunen*, 3 maj 1923.
- 56 Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, 71. Hur Norrland i den svenska filmen, både spelfilm och olika typer av dokumentära filmer, gärna exotiserades och där invånarna behandlades som etniskt annorlunda diskuteras av Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film* och av Ann-Kristin Wallengren, "Dollartåget", "Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien, red. Mats Jönsson och Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012).
- 57 *Svenska Pacific Tribunen*, 7 februari 1924.

NOTER

- 58 *Texasposten*, 26 februari 1925.
- 59 *Svensk Filmografi 2, 1920–1929*.
- 60 *Folkets Dagblad Politiken*, 4 november 1924.
- 61 *Stockholms Dagblad*, 4 november 1924.
- 62 *Svenska Tribunen Nyheter*, 31 december 1924.
- 63 *Svenska Tribunen Nyheter*, 21 januari 1925.
- 64 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 26 december 1929.
- 65 *Svenska Tribunen Nyheter*, 15 februari 1928.
- 66 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 7 mars 1935.
- 67 Annonser i *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 29 mars 1934 då filmen visades på Julian Theatre, *Svenska Pacific Tribunen*, 19 juli 1934, *Nordstjernan*, 10 januari 1935 då den visades av föreningen Logen Nordstjernan.
- 68 *Sweden, Land of the Vikings*, <http://www.imdb.com/title/tt1249372/>, access 2011-09-14.
- 69 Seattles Swedish Cultural Center <http://www.swedishculturalcenter.org/>, access 2011-09-14.
- 70 Enligt annonsen i *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 25 februari 1943.
- 71 *Svenska Pacific Tribunen*, 3 december 1942.
- 72 *Nordstjernan*, 13 januari och 16 mars 1944, *Nordstjernan*, 22 februari 1945, *Svenska Tribunen Nyheter*, 25 april 1946.
- 73 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 13 april 1950.
- 74 *Nordstjernan*, 19 januari 1933.
- 75 *ASI-posten* (American Swedish Institute Minneapolis), spridda nummer 2005–2007.
- 76 Qvist, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*.
- 77 Kulturarvsfilmer, på engelska ”heritage films” är ett begrepp som enligt Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1995) från början myntades av Charles Barr i ”Introduction and Schizophrenia” i Charles Barr (red.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema* (London: British Film Institute, 1986).
- 78 Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, 26.
- 79 Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, 27.
- 80 Jill Forbes & Sarah Street, ed., *European Cinema: An Introduction* (Basingstoke: Palgrave, 2000).
- 81 *Svenska Tribunen Nyheter*, 5 februari 1919.
- 82 *Svenska Tribunen Nyheter*, 5 februari 1919.
- 83 Harvey, ”Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities”.
- 84 *Svenska Pacific Tribunen*, 23 juni 1921.
- 85 *Svenska Tribunen Nyheter*, 26 mars 1919.
- 86 *Svenska Tribunen Nyheter*, 7 april 1920.
- 87 *Nordstjernan*, 4 november 1921, *Nordstjernan*, 25 november 1921.
- 88 *Nordstjernan*, 2 december 1921, recension *Nordstjernan*, 9 december 1921.
- 89 *Svenska Pacific Tribunen*, 6 april 1922, *Svenska Tribunen Nyheter*, 12 april 1922.
- 90 *Nordstjernan*, 10 mars 1922 och 7 april 1922.
- 91 *Nordstjernan*, 24 mars 1922.
- 92 *Nordstjernan*, 7 april 1922.

NOTER

- 93 Tidningar jag tittat på här är *Arbetet*, *Folkets Dagblad*, *Nya Dagligt Allehanda*, *SocialDemokraten*, *StockholmsTidningen*, 21 oktober 1921, *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, båda 25 oktober 1921.
- 94 *Svenska Tribunen Nyheter*, 3 maj 1922.
- 95 *Svenska Tribunen Nyheter*, 3 maj 1922.
- 96 Jakob Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: en essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande* (Lund: Historiska Media, 2002).
- 97 Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: en essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*.
- 98 Wallengren, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdramatik*.
- 99 *Svenska Pacific Tribunen*, 24 maj 1923, *Svenska Pacific Tribunen*, 30 augusti 1923.
- 100 *Svenska Tribunen Nyheter*, 28 november 1923, *Nordstjernen*, 8 februari 1924.
- 101 Referenser i den ordning filmerna nämns: *Svenska Tribunen Nyheter*, 12 mars 1924, *Svenska Tribunen Nyheter*, 9 april 1924, *Svenska Tribunen Nyheter*, 10 september 1924, *Svenska Tribunen Nyheter*, 15 oktober 1924, *Svenska Tribunen Nyheter*, 29 oktober 1924.
- 102 *Svenska Tribunen Nyheter*, 16 februari 1927, *Nordstjernen*, 2 februari 1928, *Svenska Tribunen Nyheter*, 3 april 1929.
- 103 *Svenska Pacific Tribunen*, 5 februari 1931.
- 104 *Svenska Pacific Tribunen*, 3 mars 1927.
- 105 *Svenska Pacific Tribunen*, 3 mars 1927.
- 106 *Nordstjernen*, 23 mars 1933.
- 107 *Svenska Tribunen Nyheter*, 22 oktober 1924.
- 108 *Nordstjernen*, 16 februari 1928.
- 109 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 17 februari 1938.
- 110 *Svenska Pacific Tribunen*, 17 januari 1935.
- 111 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 14 mars 1935.
- 112 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 26 maj 1938.
- 113 För en analys av *John Ericsson – segraren vid Hampton Roads* se Wallengren, ”John Ericsson: Victor of Hampton Roads. Images of Sweden in American History”.
- 114 Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: en essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*.
- 115 Christensson, *Landskapet i våra hjärtan: en essä om svenskars naturumgänge och identitetssökande*.
- 116 *Svenska Tribunen Nyheter*, 10 september 1924.
- 117 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 11 oktober 1934.
- 118 I bland annat *Nordstjernen*, 29 augusti 1935.
- 119 *Nordstjernen*, 18 maj 1944 och *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 21 september 1944.
- 120 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 12 september 1940.
- 121 *Nordstjernen*, 26 november 1931.
- 122 *Nordstjernen*, 8 december 1927.
- 123 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 18 november 1937.
- 124 *Svenska Amerikanska Posten*, 16 mars 1938.
- 125 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 5 oktober 1939.
- 126 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 6 oktober 1938.

NOTER

- 127 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 31 december 1931.
- 128 *Svenska Pacific Tribunen*, 3 oktober 1940.
- 129 *Nordstjernan*, 24 september 1931.
- 130 *Nordstjernan*, 16 februari 1928.
- 131 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 16 september 1937.
- 132 *Nordstjernan*, 12 maj 1932.
- 133 Det är Leif Furhammar som kallar detta gemenskapstematik i *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*.
- 134 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 25 augusti 1938.
- 135 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 26 januari 1939.
- 136 *Nordstjernan*, 17 november 1938.
- 137 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 8 april 1948.
- 138 Runblom, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", 16–17.
- 139 Runblom, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", 15.
- 140 Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*.
- 141 Beijbom, *Swedens in Chicago: a Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*, 11.
- 142 Harvey, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities".
- 143 Harvey, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities", 165.
- 144 Tematiken i Perssons filmer framhålls av flera, t.ex. Qvist, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* och Leif Furhammar, *Från skapelsen till Edvard Persson: "Fem essäer om film" omarbetade och ytterligare tre* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970). Bonden som det äktsvenska, se Lindkvist, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, Ehn, Frykman, Löfgren, *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar*.
- 145 David Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity* (London: Routledge, 2000), 36.
- 146 *Svenska Pacific Tribunen*, 28 maj 1925.
- 147 *Svenska Pacific Tribunen*, 16 maj 1935.
- 148 *Nordstjernan*, 3 januari 1935.
- 149 *Nordstjernan*, 24 oktober 1935.
- 150 *Svenska Pacific Tribunen*, 30 april 1936.
- 151 *Nordstjernan*, 1 oktober 1936.
- 152 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 25 februari 1937.
- 153 *Nordstjernan*, 4 mars 1937.
- 154 *Nordstjernan*, 18 mars 1937.
- 155 *Nordstjernan*, 11 mars 1937.
- 156 Denna hyllning av Persson var införd två gånger i tidningen *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 28 december 1939 och 10 oktober 1940.
- 157 *Nordstjernan*, 26 februari 1942.
- 158 T.ex. i *Nordstjernan*, 1 augusti 1946.
- 159 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 19 september 1946.

- 160 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 19 september 1946.
- 161 *Nordstjernen*, 12 september 1946.
- 162 *Nordstjernen*, 26 september 1946.
- 163 *Nordstjernen*, 5 oktober 1946.
- 164 *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 11 mars 1948.
- 165 *Nordstjernen*, 16 mars 1950 resp. *Nordstjernen*, 13 april 1950.
- 166 Om kritiken av Edvard Perssons filmer, se Kjell Jerselius, *Hotade reservat: spelfilmerna med Edvard Persson* [dissertation] (Uppsala: Filmförl., 1987).
- 167 *New York Times* vid visningen av *Vart hjärta har sin saga* (Bror Bügler, 1948) som visades 1949, NY Times access 2011-08-12.
- 168 *New York Times* vid visningen av *Pimpernel Svensson* (Emil A. Lingheim, 1950) som visades 1953, NY Times access 2011-08-12.
- 169 H. Arnold Barton, "Emigrants' Images of Sweden", *Migrants and the Homeland: Images, Symbols, and Realities*, ed. Harald Runblom (Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], Univ., 2000).
- 170 H. Arnold Barton, "Emigrants' Images of Sweden".
- 171 Albert Moran, "Migrancy, Tourism, Settlement, and Rural Cinema", *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*, ed. Catherine Fowler & Gillian Helfeld (Detroit: Wayne State University Press, 2006), 225.
- 172 Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-59*.
- 173 Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-59*, 11.
- 174 Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-59*, 131.
- 175 Westin, Charles, "Migration, Time, and Space", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000).
- 176 Felicitä Medved, "The Concept of Homeland", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, Harald Runblom, red. (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000).
- 177 Karin Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia* (Stockholm: Bonniers, 2001), 31.
- 178 H. Arnold Barton, "Emigrants' Images of Sweden".
- 179 Westin, "Migration, Time, and Space",
- 180 Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie (London: Routledge, 2000).
- 181 Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema", 64.
- 182 Charles Westin, "Om etnicitet, mångfald och makt", *Migration och etnicitet: perspektiv på ett mångkulturellt Sverige*, red. Mehrdad Darvishpour & Charles Westin (Lund: Studentlitteratur, 2008).
- 183 Hamid Naficy, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1993).
- 184 Hamid Naficy, "Exile Discourse and Televisual Fetishisation", *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 13 (1-3) (1991).
- 185 Marie Gillespie, *Television, Ethnicity and Cultural Change* (London: Routledge, 1995), 180.

5. Att bli amerikansk medborgare

- 1 Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, Bernardi, Daniel (ed.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U. S. Cinema* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996).
- 2 Diane Negra, *Off-white Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom* (London: Routledge, 2001), 4.
- 3 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, 5 resp. 4.
- 4 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*.
- 5 Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000*.
- 6 Chris Holmlund, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies* (London: Routledge, 2002).
- 7 Holmlund, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*, 94 och 105.
- 8 På svenska finns Werner, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA* där han bland annat ger en översikt över svensk film och filmstjärnor i USA, huvudsakligen baserat på Holmlund, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*, Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* (i sin tidigare form som Ph.D.-diss.) och Bo Florin, "Victor Goes West: Notes on the Critical Reception of Sjöström's Hollywood Films, 1923–1930", *Nordic Explorations: Film Before 1930*, ed. John Fullerton & Jan Olsson (London: John Libbey, 1999).
- 9 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, 36.
- 10 Joy K. Lintelman, "'On my Own': Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago", *Swedish-American life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850–1930*, ed. Dag Blanck & Philip J. Anderson, (Uppsala: Univ. 1991).
- 11 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, 37 från Sveriges officiella statistik.
- 12 Margareta Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", *Peasant Maids – City Women: From the European Countryside to Urban America*, ed. Christiane Harzig, (New York: Cornell Univ. Press, 1997).
- 13 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View".
- 14 Detta säger Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, och flera andra.
- 15 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, 229. Beijbom hänvisar till Dillinghamkommissionen som utredde immigrationen till Amerika.
- 16 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, 229.
- 17 Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", också Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*. Beijbom skriver att en undersökning visat att man främst ville ha amerikanska maids, därefter svenska. Beijbom lämnar dock ingen referens till den undersökning han nämner.
- 18 Lintelman, "'On my Own': Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago".

- 19 Lintelman, "On my Own": Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago".
- 20 Lintelman, "On my Own": Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago".
- 21 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*.
- 22 Joy Lintelman, *More Freedom, Better Pay: Single Swedish Immigrant Women in the United States, 1880–1920*, diss. University of Minnesota (1991), Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", Ann-Sofie Ohlander (Kälvemark), "Utvandring och självständighet: några synpunkter på den kvinnliga emigrationen från Sverige".
- 23 Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, Lintelman, *More Freedom, Better Pay: Single Swedish Immigrant Women in the United States, 1880–1920*.
- 24 Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", Lintelman, *More Freedom, Better Pay: Single Swedish Immigrant Women in the United States, 1880–1920*.
- 25 Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View".
- 26 Martha Gardner, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870–1965*, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005).
- 27 Gardner, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870–1965*, 101.
- 28 Gardner, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870–1965*, 106.
- 29 Konni Zilliacus, *Amerika-boken: hjälpreda för utvandrare: jämte en kort vägledning till engelska språkets talande: med karta öfver Förenta staterna* (Stockholm: Alb. Bonnier, 1893), 10–11.
- 30 Johan Henrik Chronwall, *Utvandrare-boken. Om lifvet i och på Resan till Amerika* (Stockholm, 1914), 26f.
- 31 G.H. Koch, "Svenskarne i Förenta Staterna" i *Uppgifter rörande svenskarnas ställning i vissa främmande länder: äfvensom uttalanden angående åtgärder för återvandringen*, Emigrationsutredningens bilaga nr 20 (Stockholm: Nordiska bokhandeln, 1911).
- 32 *Uppgifter rörande svenskarnas ställning i vissa främmande länder: äfvensom uttalanden angående åtgärder för återvandringen*, 120.
- 33 Eftersom filmen inte är bevarad kan man inte veta detta exakt, men att döma av det bevarade biografprogrammet som finns på Svenska Filminstitutets bibliotek tycks det vara en slags prostitutionsverksamhet.
- 34 Lee Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913", *Screen* (1997, 38:2).
- 35 Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913", Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*.
- 36 Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913".
- 37 Janet Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1995).
- 38 Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*.

- 39 Lintelman, "On my Own": Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago", 96.
- 40 Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913".
- 41 Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913", 154.
- 42 Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*.
- 43 Även Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913", skriver att klädseln är traditionellt svensk. Även männen representerades som lantliga vilket Holmlund, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*, skriver om, och den svenskamerikanska etniska teatern byggde ju också mycket på det bondska och dialektkomik, se Harvey, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities".
- 44 Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island, 1913".
- 45 *Follow the Girl* (Louis Chaudet, 1917) i American Film Institute Catalogue http://afi.chadwyck.co.uk/film/full_rec?action=BYID&FILE=../session/1345396821_5136&ID=1901, access 2012-08-19.
- 46 Om immigrantpublikens och den kvinnliga publikens betydelse kan man läsa i flera översiktsverk och särskilt i Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994). Frågan om den kvinnliga publiken diskuteras också i t.ex. Elizabeth Ewen, "City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movie", *Folklore, Culture and the Immigrant Mind*, ed. George E. Pozzetta (New York: Garland, 1991).
- 47 David Kiehn, *Broncho Billy and the Essanay Film Company* (Berkeley, Calif.: Farwell Books, 2003).
- 48 Arnie Bernstein, *Hollywood on Lake Michigan: 100 years of Chicago and the Movies* (Chicago, Ill.: Lake Claremont, 1998) liksom Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", påstår att serien var mycket populär men hänvisar inte till några källor.
- 49 Bernstein, *Hollywood on Lake Michigan: 100 years of Chicago and the Movies* och Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View" skriver båda att hon har blond peruk vilket alltså inte stämmer.
- 50 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*.
- 51 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, 113.
- 52 Harald Runblom, "'Chicago compared': Swedes and other ethnic groups in American cities", *Swedish-American life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850-1930*, (ed.) Dag Blanck & Philip J. Anderson, (Uppsala: Univ. 1991), 69.
- 53 Harzig, Christiane (ed.), *Peasant Maids – City Women: From the European Countryside to Urban America*, (New York: Cornell Univ. Press, 1997).
- 54 Howard, *När Maja-Lisa kom hem från Amerika*, 6.
- 55 Howard, *När Maja-Lisa kom hem från Amerika*, 8–9.
- 56 Lintelman, "On my Own": Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago", 90.
- 57 Matovic, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View".

- 58 Till exempel Beijbom, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*.
- 59 Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, hänvisar i sin tur till sociologen Edward A. Ross.
- 60 Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity* 6.2 (1999), 59–77.
- 61 Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", 70–71.
- 62 Peter Flynn, "How Bridget was Framed: The Irish Domestic in Early American Cinema, 1895–1917", *Cinema Journal* 50, (2011:2).
- 63 Flynn, "How Bridget was Framed: The Irish Domestic in Early American Cinema, 1895–1917", 1.
- 64 Flynn, "How Bridget was Framed: The Irish Domestic in Early American Cinema, 1895–1917", 17.
- 65 Att gifta sig med någon från samma land t.ex. i Harzig, (ed.), *Peasant Maids – City Women: From the European Countryside to Urban America*.
- 66 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*.
- 67 Om *The Farmer's Daughter* (1947) på <http://www.imdb.com/title/tt0039370/trivia>, access 2012-08-21.
- 68 Arne Lunde diskuterar detta ingående i ett kapitel i *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*.
- 69 Skidåkning och skridskoåkning är sporter som i den amerikanska 1940-talsfilmen ofta förknippades med det skandinaviska: Ingrid Bergman i *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) Sonja Henie i nästan alla hennes filmer, och t.o.m. Garbo (enda gången) i hennes sista film *Two-Faced Woman* (George Cukor, 1941). Denna praktik hade också sina rötter i en gammal association mellan det nordiska och berg, renhet, luft, natur, allt i vithetens ideologi, se Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, Dyer, *White: Essays on Race and Culture*.
- 70 Sean Griffin, "The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical", *The Irish In Us: Irishness, Performativity, and Popular Culture*, ed. Diane Negra (Durham: Duke University Press, 2006), 69. Om The Good Neighbor Policy, http://en.wikipedia.org/wiki/Good_Neighbor_policy, access 2012-11-18.
- 71 Griffin, "The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical".
- 72 Rains, Stephanie, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000*, 2.
- 73 Om *The Farmer's Daughter* (tv-serie 1963–1966) <http://www.imdb.com/title/tt0056755/>, access 2012-08-21.
- 74 Arne Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* skriver också kort om denna film just på grund av dess lätta Garbo-parodi. Här har dock en del felaktigheter i rollbesättning och rollnamn smugit sig in.
- 75 Mark Winokur, *American Laughter: Immigrants, Ethnicity and 1930s Hollywood Film Comedy* (Basingstoke: Macmillan, 1995).
- 76 Griffin, "The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical", 65.

- 77 Den svenska synden som tematik fick sitt startskott i en artikel i *Time* 1955 (Joe David Brown, "Sin & Sweden", *Time* 25 april 1955, detta diskuteras i t.ex. Klara Arnberg, "Synd på export: 1960-talets pornografiska press och den svenska synden", *Historisk tidskrift* (Stockholm: 2009 (129):3).

6. Slutord

- 1 Eva Bakøy, "Å føle seg hjemme langt hjemmefra. Innvandrere og satellittfjernsyn", *Norsk Medietidsskrift* (2006:2), 99.
- 2 Bakøy, "Å føle seg hjemme langt hjemmefra. Innvandrere og satellittfjernsyn", 108.
- 3 Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*. Detta diskuteras i kapitel 5.
- 4 Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, 45.
- 5 Återvändarfilmer diskuteras i Ann-Kristin Wallengren, "På besök i det gamla hemlandet: amerikaemigranternas återvändarfilmer", *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- 6 Om antiamerikanism i de svenska utbildningsprogrammen för tv, se Ann-Kristin Wallengren, "Samhällsbyggarnas tv-berättande. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen", *Om tilltal, bildspråk och samhällssyn i utbildningsprogrammen*, red. Bengt Sandin (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 2001).
- 7 Om detta tv-programs relation till 1920-talets sverigefilmer och 1950-talets resefilmer i Sverige, se Wallengren, "Dollartåget".

Källor och litteratur

Otryckt material och internetkällor

- American Swedish Institute i Minneapolis, <http://www.asimn.org/> (2012-12-05).
- Follow the Girl* (Louis Chaudet, 1917) i American Film Institute Catalogue http://afi.chadwyck.co.uk/film/full_rec?action=BYID&FILE=../session/1345396821_5136&ID=1901 (2012-08-19).
- Julian Theatre i Chicago på www.cinematreaasures.org/theaters/4608 (2012-08-14).
- Reklamfilm om Stomatol* [http://www.filmarkivet.se/sv/Sok/?q%3dstomatol](http://www.filmarkivet.se/sv/Film/?movieid=379&returnurl=http://www.filmarkivet.se/sv/Sok/?q%3dstomatol) (2012-12-05).
- Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet, numera Riksföreningen Sverigekontakt, <http://www.sverigekontakt.se/?id=187> (2012-12-05).
- Scandinavian Talking Pictures <http://www.imdb.com/company/co0063638/> (2010-02-17).
- Sweden, Land of the Vikings*, <http://www.imdb.com/title/tt1249372/> (2011-09-14).
- Swedish Cultural Center i Seattle, <http://www.swedishculturalcenter.org/> (2012-12-05).
- Svenska Biografteatern Aktiebolag och Svensk Filmindustri, arkivförteckning, Svenska Filminstitutets bibliotek.
- The Good Neighbor Policy, http://en.wikipedia.org/wiki/Good_Neighbor_policy, (2012-11-18).

Tryckt material

Okatalogiserat

- ASI-Posten*, utgiven av the American Swedish Institute i Minneapolis.
- Jens Månsson i Amerika*, broschyr Europafilm, Svenska Filminstitutets bibliotek.

Litteratur

- Abel, Richard, "Our Country'/Whose Country? The 'Americanization Project of Early Westerns", *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, ed. Edward Buscombe & Roberta E. Pearson, London: BFI Publ., 1998.
- Agger, Gunhild, "Danmarksfilm – kan danskhed oversættes?", *Transformationer. Valda texter från International Association of Scandinavian Studies (IASS) 28:e konferens i Lund 2010*, red. Per-Erik Ljung, Lund: CSS, 2011.

- Alm, Martin, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel: svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Lund: Nordic Academic Press [distributör], 2002.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. and extended ed. London: Verso, 1991.
- Andersson, Lars M, *En jude är en jude är en jude-: representationer av ”juden” i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, Diss. Lund: Univ. Lund, 2000.
- Andersson, Therése, *Beauty Box: filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2006.
- Arbetaren*, 3 februari 1925.
- Arbetet*, 3 februari 1925.
- Arnberg, Klara, ”Synd på export: 1960-talets pornografiska press och den svenska synden”, *Historisk tidskrift*, Stockholm, 2009 (129):3.
- Bachmann Anne, ”Atlantic Crossings: Exhibiting Scandinavian-American Relations in Scale Models and Moving Pictures during the mid-1910s”, *Early Popular Visual Culture*, 2012: Vol. 10, issue 4.
- Bakøy, Eva, ”Å føle seg hjemme langt hjemmefra. Innvandrere og satellittfernsyn”, *Norsk Medietidskrift*, 2006:2.
- Barton H. Arnold, *A Folk Divided: Homeland Swedes and Swedish Americans, 1840–1940*. Carbondale: Southern Illinois Univ., 1994.
- Barton, H. Arnold, ”A Heritage to Celebrate: Swedes in America, 1846–1996”, *Scandinavian Review*, (1996: 84, 2).
- Barton, H. Arnold, ”Emigrants’ Images of Sweden”, *Migrants and the Homeland: Images, Symbols, and Realities*, ed. Harald Runblom, Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multietnisk forskning], Univ., 2000.
- Beijbom, Ulf, *Amerika, Amerika!: en bok om utvandringen*, Stockholm: Natur och kultur, 1977.
- Beijbom, Ulf, *Swedes in Chicago: A Demographic and Social Study of the 1846–1880 Immigration*, Diss. Uppsala: Univ., 1972.
- Beijbom, Ulf, *Utvandrarkvinnor: svenska kvinnoöden i Amerika*, Stockholm: Norstedt, 2006.
- Berg, Gustaf, *Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1912: en översikt*. Stockholm: Westerbergs, 1912.
- Bernardi, Daniel (ed.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U. S. Cinema*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996.
- Bernstein, Arnie, *Hollywood on Lake Michigan: 100 years of Chicago and the Movies*, Chicago, Ill.: Lake Claremont, 1998.
- Bertellini, Giorgio, ”Black Hands and White Hearts: Italian Immigrants as ‘Urban Racial Types’ in Early American Film Culture”, *Urban History*, 2004: 31, 3.
- Billig, Michael, *Banal Nationalism*, London: Sage, 1995.
- Björk, Ulf Jonas, ”Nils F:son Brown and the Decline of the Swedish-American Press, 1910–1940”, *Swedish American Genealogist*. 1999 (19:2/3).
- Björk, Ulf Jonas, ”Svenska amerikanska posten: An Immigrant Newspaper with American Accent”, *Swedes in the Twin Cities: Immigrant Life and Minnesota’s Urban Frontier*, red. Philip J. Anderson & Dag Blanck, Uppsala: Univ.-bibl., 2001.
- Björkin, Mats, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Diss. Stockholm: Univ., 1998.

- Blanck, Dag, "On Being Swedish in America: The Search for Identity", *Scandinavian Review*, 1996: 84, 2.
- Blanck, Dag, *Becoming Swedish-American: The Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860–1917*, Diss. Uppsala: Univ., 1997.
- Blomberg, Eva, *Vill ni se en stjärna?: kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953*, Lund: Nordic Academic Press, 2006.
- Brownlow, Kevin, *Behind the Mask of Innocence*, Berkeley: Univ. of California Press, 1990 och 1992.
- Catomeris, Christian, *Det ohyggliga arvet: Sverige och främlingen genom tiderna*, Stockholm: Ordfront, 2004.
- Christensson, Jakob, *Landskapet i våra hjärtan: en essä om svenskars naturumgänge och identitetsökande*, Lund: Historiska Media, 2002.
- Chronwall, Johan Henrik, *Utvandrare-boken. Om lifvet i och på Resan till Amerika*, Stockholm, 1914.
- Cortés, Carlos E., "Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons", *Melus*, 1987, 14. No. 3/4.
- Creet, Julia, "Introduction: The Migration of Memory and Memories of Migration", *Memory and Migration: Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, ed. Julia Creet & Andreas Kitzmann, Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Crofts, Stephen, "Concepts of National Cinema", *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson, New York: Oxford University Press, 1998.
- Dahlquist, Marina, "Teaching Citizenship via Celluloid", *Early Cinema and the "National"*, ed. Richard Abel, Giorgio Bertellini & Rob King, New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- Dyer, Richard, *White: Essays on Race and Culture*, London: Routledge, 1997.
- Edgren, Monika, *Hem tar plats: ett feministiskt perspektiv på flyttandets politik i 1970-talets sociala rapportböcker*, Lund: Sekel, 2009.
- Edling, Nils, *Det fosterländska hemmet: egnabemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*, Diss. Stockholm: Univ., Stockholm, 1996.
- Eduards, Maud, *Kroppspolitik: om moder Svea och andra kvinnor*, Stockholm: Atlas, 2007.
- Ehn, Billy, Frykman, Jonas, Löfgren, Orvar, *Försvenskningen av Sverige: det nationellas förvandlingar*, Stockholm: Natur och kultur, 1993.
- Eidevall, Gunnar, *Amerika i svensk 1900-talslitteratur: från Gustaf Hellström till Lars Gustafson*, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1983.
- Elsaesser, Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* ("ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries"), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Ewen, Elizabeth, "City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movie", *Folklore, Culture and the Immigrant Mind*, ed. George E. Pozzetta, New York: Garland, 1991.
- Fiske, John, *Television Culture*, London: Methuen, 1987.
- Florin, Bo, "Victor Goes West: Notes on the Critical Reception of Sjöström's Hollywood Films, 1923–1930", *Nordic Explorations: Film Before 1930*, ed. John Fullerton & Jan Olsson, London: John Libbey, 1999.
- Flynn, Peter, "How Bridget was Framed: The Irish Domestic in Early American Cinema, 1895–1917", *Cinema Journal* 50, 2011:2.

- Folcher, Jonas, "När de komma åter", *Kvartalsblad*, häfte 1 & 2, Stockholm: Nationalföreningen mot emigrationen, 1908.
- Folkets Dagblad*, 3 februari 1925.
- Folkets Dagblad Politiken*, 4 november 1924.
- Forbes, Jill & Street, Sarah, ed., *European Cinema: An Introduction*, Basingstoke: Palgrave, 2000.
- Fornäs, Johan, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedt, 2004.
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken i samarbete med Svenska Filminstitutet, 1991.
- Furhammar, Leif, *Från skapelsen till Edvard Persson: "Fem essäer om film" omarbetade och ytterligare tre*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970.
- Furuland, Lars, "The Swedish-American Press as a Literary Institution of the Immigrants", *Scandinavia Overseas: Patterns of Cultural Transformation in North America and Australia*, 2. ed., red. Harald Runblom & Dag Blanck, Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multietnisk forskning], 1990.
- Furuland, Lars, "From Vermländingarna to Slaverna på Molokstorp: Swedish-American Ethnic Theater in Chicago", *Swedish-American Life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850-1930*, ed. Dag Blanck & Philip J. Anderson, Uppsala: Univ., 1991.
- Furuland, Lars, "Svensk-amerikanernas litteratur", *Göteborgs-emigranten*. 6, Rapport från symposiet "Amerika tur och retur" i Göteborg 18-19 september 1996, Göteborg: Göteborgs-emigranten, 1997.
- Gardner, Martha, *The Qualities of a Citizen: Women, Immigration, and Citizenship, 1870-1965*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- Gillespie, Marie, *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London: Routledge, 1995.
- Grieverson, Lee, "Policing the cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island", *Screen*, Summer 1997, 38:2.
- Griffin, Sean, "The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical", *The Irish In Us: Irishness, Performativity, and Popular Culture*, ed. Diane Negra, Durham: Duke University Press, 2006.
- Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, mediasamhälle*. 3. [bearb.] uppl, Göteborg: Daidalos, 2011.
- Grönberg, Per-Olof, *Learning and Returning: Return Migration of Swedish Engineers from the United States, 1880-1940*, Diss. Umeå: Univ., 2003.
- Gunning, Tom, "The Whole World within Reach: Travel Images without Borders", *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, ed. Jeffrey Ruoff, Durham: Duke University Press, 2006.
- Gustafsson, Tommy, "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet?: könsrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet", red. Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren, *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Stockholm: Atlantis, 2006.
- Gustafsson, Tommy, *En fiende till civilisationen: manlighet, genusrelationer, sexualitet och nasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund: Sekel, 2007.
- Hall, Patrik, *Den svenske historien: nationalism i Sverige under sex sekler*, Stockholm: Carlsson, 2000.
- Hall, Stuart, "Encoding and Decoding in the Television Discourse", Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973.

- Hall, Stuart, Evans, Jessica. & Nixon, Sean, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, 2nd ed. London: SAGE, 2012
- Hansen Miriam Bratu, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity* 6.2, 1999).
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Harvey, Anne-Charlotte, "Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities", *Swedes in the Twin Cities: Immigrant Life and Minnesota's Urban Frontier*, red. Philip J. Anderson & Dag Blanck, Uppsala: Universitetsbiblioteket, 2001.
- Harvey, Anne-Charlotte, "The First Swede in Worcester", *The Swedish American Historical Quarterly*, 1995:1.
- Harzig, Christiane (ed.), *Peasant Maids – City Women: From the European Countryside to Urban America*, New York: Cornell Univ. Press, 1997.
- Hedling, Erik, "Receptionen av Ingeborg Holm: Filmen som politiskt vapen", *Filmanalys – en introduktion*, Lund: Studentlitteratur, 1999.
- Hem i Sverige: kvartalsskrift*, Nationalföreningen mot emigrationen, Stockholm, 1909–1955.
- Higson, Andrew, "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie, London: Routledge, 2000.
- Higson, Andrew, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hobsbawm, Eric J., *Nationer och nationalism*, (översättning: Paul Frisch), Stockholm: Ordfront, 1994.
- Holmlund, Chris, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*, London: Routledge, 2002.
- Howard, Welma Swanston, *När Maja-Lisa kom hem från Amerika.*, Folkskrifter utg. af Nationalföreningen mot emigrationen; 1, Stockholm, 1908.
- Hägg, Göran, *Svenskhetens historia*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003.
- Jarvie, Ian, "National Cinema: A Theoretical Assessment", *Cinema and Nation*, ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie, London: Routledge, 2000.
- Jernudd, Åsa, "Före biografens tid: kringresande filmförevisares program 1904–1907", *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008.
- Jerselius, Kjell, *Hotade reservat: spelfilmerna med Edvard Persson* [dissertation], Uppsala: Filmförl., 1987.
- Johannisson, Karin, *Nostalgia. En känslas historia*, Stockholm: Bonniers, 2001.
- Jönsson, Mats & Mörner, Cecilia, *Självbilder: filmer från Västmanland*, Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006.
- Karim, Karim H., (ed.), *The Media of Diaspora*, London: Routledge, 2003.
- Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London: Routledge, 1995
- Kiehn, David, *Broncho Billy and the Essanay Film Company*, Berkeley, Calif.: Farwell Books, 2003.
- Koch, G.H., "Svenskarne i Förenta Staterna" i *Uppgifter rörande svenskarnas ställning i vissa främmande länder: afvensom uttalanden angående åtgärder för återvandringen*, Emigrationsutredningens bilaga nr 20, Stockholm: Nordiska bokhandeln, 1911.

- Krämer, Henry von, "Svenskarnes lif i Amerika", *Kvartalsblad*, häfte 1 & 2, Stockholm: Nationalföreningen mot emigrationen, 1908.
- Lagerstedt, Sven, *Drömmaren från Norrlandsgatan. En studie i Henning Bergers liv och författarskap*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963.
- Liljestrand, Jens, *Mobergland: personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie*, Stockholm: Ordfront, 2009.
- Lindblom, Ernst, *Per Jansons Amerika-resa*, Folkskrifter utg. af Nationalföreningen mot emigrationen; 2, Stockholm, 1909.
- Lindkvist, Anna, *Jorden åt folket: Nationalföreningen mot emigrationen 1907–1925*, Diss. Umeå: Umeå universitet, 2007.
- Lintelman, Joy, *More Freedom, Better Pay: Single Swedish Immigrant Women in the United States, 1880–1920*, diss. University of Minnesota, 1991.
- Lintelman, Joy K., "'On my Own': Single, Swedish, and Female in Turn-of-the-Century Chicago", *Swedish-American life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850–1930*, ed. Dag Blanck & Philip J. Anderson, Uppsala: Univ. 1991.
- Ljungmark, Lars, *Den stora utvandringen: svensk emigration till USA 1840–1925*, Stockholm: Sveriges radio, 1965.
- Lunde, Arne, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, Seattle, Wash.: University of Washington Press, 2010.
- Löfgren, Orvar, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz & Peter Dahlgren, Stockholm: Carlsson, 1990.
- Matovic, Margareta, "Embracing a Middle-Class Life: Swedish-American Women in Lake View", *Peasant Maids – City Women: From the European Countryside to Urban America*, ed. Christiane Harzig, New York: Cornell Univ. Press, 1997.
- Medhurst, Andy, *A National Joke: Popular Comedy and English Cultural Identities*, London: Routledge, 2007.
- Medved, Felicita, "The Concept of Homeland", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, red. Harald Runblom, Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000.
- Mithander, Conny, "Från mönsterland till monsterland: Folkhemska berättelser", *Berättelser i förvandling: Berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, red. Åke Bergwall, Yvonne Leffler & Conny Mithander, Karlstad: Karlstad University Studies 2000:12.
- Moran, Albert, "Migrancy, Tourism, Settlement, and Rural Cinema", *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*, ed. Catherine Fowler & Gillian Helfield, Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Morley, David & Robins, Kevin, "No Place like Heimat: Images of Home(land)", ed. Timothy S. Oakes & Patricia L. Price, *The Cultural Geography Reader*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.
- Morley, David, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London: Routledge, 2000.
- Mottram, Ron, "The Great Northern Film Company: Nordisk Film in the American Motion Picture Market", *Film History* Vol.2, No 1, Winter, 1988.
- Naficy, Hamid, (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, London: Routledge, 1999.

- Naficy, Hamid, "Exile Discourse and Televisual Fetishisation", *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 13 (1–3), 1991.
- Naficy, Hamid, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1993.
- Negra, Diane, *Off-white Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*, London: Routledge, 2001.
- Nochimson, Martha P., *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong*, Malden, MA: Blackwell Pub., 2007.
- Nya Dagligt Allehanda*, 3 februari 1925.
- O'Dell, Tom, "Det amerikanska Andra och berättelser om skillnad", *I andra länder: historiska perspektiv på svensk förmedling av det främmande: en antologi*, red. Magnus Berg & Veronica Trépagny, Lund: Historiska Media, 1999.
- O'Dell, Tom, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden* [dissertation], Lund: Nordic Academic Press, 1997.
- Ohlander (Kälvemark), Ann-Sofie, *Reaktionen mot utvandringen: emigrationsfrågan i svensk debatt och politik 1901–1904*, Diss. Uppsala: Univ., Stockholm, 1972.
- Ohlander (Kälvemark), Ann-Sofie, "Utvandring och självständighet: några synpunkter på den kvinnliga emigrationen från Sverige", *Historisk tidskrift*, Stockholm, 1983:2.
- Olsson, Jan, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn*, Stockholm: Symposium, 1989.
- Persson, Magnus, *Coming Full Circle? Return Migration and the Dynamics of Social Mobility on the Bjäre Peninsula 1860–1930*, Lund: Sisyfos förlag, 2007.
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund: Arkiv, 1995.
- Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940–1959*, Diss. Stockholm: Univ., Uppsala, Filmhäftet, 1986.
- Rains, Stephanie, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000*, Dublin, Portland, OR: Irish Academic Press, 2007.
- Rueschmann, Eva, *Moving Pictures, Migrating identities*, Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2003.
- Runblom, Harald, "Chicago Compared: Swedes and Other Ethnic Groups in American Cities", *Swedish-American Life in Chicago: Cultural and Urban Aspects of an Immigrant People, 1850–1930*, ed. Dag Blanck & Philip J. Anderson, Uppsala: Univ. 1991.
- Runblom, Harald, "Introduction: Homeland as Imagination and Reality", *Migrants and the Homeland: Images, Symbols, and Realities*, ed. Harald Runblom, Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], Univ., 2000.
- Ruth, Arne, "Det moderna Sveriges myter", *Svenska krusbär*, red. Björn Linell & Mikael Löfgren, Stockholm: Bonnier Alba, 1995.
- Scheutz, Gustav, "Synpunkter på svensk film i USA", *Filmboken: Svenska filmsamfundets årskrift*, Stockholm: Svenska filmsamfundet, 1944.
- Schlesinger, Philip, "The Sociological Scope of 'National Cinema'", ed. Mette Hjort & Scott MacKenzie, *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.
- Skånska Dagbladet*, 6 maj 1912.
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Stockholm: Aura, 2001.
- Staiger, Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1995.

- Steene, Birgitta, "The Swedish Image of America", *Images of America in Scandinavia*, red. Poul Houe & Sven Hakon Rossel, Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Stockholms Dagblad*, 4 februari 1925.
- Svensk filmografi 1, 1897–1919*, red. Lars Åhlander, Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1986).
- Svensk filmografi 2, 1920–1929*, red. Lars Åhlander, Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1982.
- Svensk filmografi 3, 1930–1939*, red. Torsten Jungstedt, Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1979.
- Svensk filmografi 4, 1940–1949*, red. Lars Åhlander, Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1980.
- Svenska Dagbladet*, 3 februari 1925.
- Sydsvenska Dagbladet*, 7 maj 1912.
- Tallgren Henrik, *Svensk-amerikaner i Kalifornien. En studie av lågaktiv etnicitet*, Diss. Göteborg: Univ., 2000.
- Tapper, Michael, "I mörkaste Sverige", *Sydsvenska Dagbladet*, 18 juli 2011.
- Turner, Graeme, *Film as Social Practice*, 4. ed. London: Routledge, 2006.
- Waldekranz, Rune, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906*, Opubl. lic.-avh., Stockholms universitet, 1969.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Dollartäget", "Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien, red. Mats Jönsson och Pelle Snickars, Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Hollywood in Sweden: Cinematic References Imagining America", *Film International*, Vol. 6, No. 5/2008.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Importing evil: The American Gangster, Swedish Cinema, and Anti-American Propaganda", *Media, Popular Culture, and the American Century*, ed. Kingsley Bolton & Jan Olsson, Stockholm: National Library of Sweden, 2010.
- Wallengren, Ann-Kristin, "John Ericsson: Victor of Hampton Roads. Images of Sweden in American history", *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, red. Erik Hedling, Olof Hedling, & Mats Jönsson, Stockholm: National Library of Sweden, 2010.
- Wallengren, Ann-Kristin & Wadensjö, Cecilia, *Om tilltal, bildspråk och samhällssyn i utbildningsprogrammen* (Samhällsbyggarnas tv-berättande. Estetik och ideologi i utbildningsprogram för televisionen), Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 2001.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Småland-Amerika tur och retur: Filmen och smålänningen", *Speglingar av Småland*, red. Inger Littberger Caisou-Rousseau, Maria Nilsson & Carina Sjöholm, Hestra: Isaberg, 2009.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Svenskhet i diasporan – nationell film och den svensk-amerikanska pressen", *Då och där, här och nu: festskrift till Ingemar Oscarsson*, red. Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg, Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2007.
- Wallengren, Ann-Kristin, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdramatik*, Lund: Lund Univ. Press, 1998.

- Wallengren, Ann-Kristin, "På besök i det gamla hemlandet: amerikaemigranternas återvändarfilmer", *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008.
- Wendelius, Lars, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktio 1890–1914*. Diss. Uppsala: Univ., 1982.
- Wendelius, Lars, *Kulturliv i ett svenskamerikanskt lokalsambälle: Rockford, Illinois = Cultural life in a Swedish-American community: Rockford, Illinois*, Uppsala: Centre for Multiethnic Research [Centrum för multi-etnisk forskning], Univ., 1990.
- Werner, Jeff, *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, Hedemora: Gidlund, 2008.
- Westin, Charles, "Migration, Time, and Space", *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, red. Harald Runblom, Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000.
- Westin, Charles, "Om etnicitet, mångfald och makt", *Migration och etnicitet: perspektiv på ett mångkulturellt Sverige*, red. Mehrdad Darvishpour & Charles Westin, Lund: Studentlitteratur, 2008.
- Williams, Anna, "Den svensk-amerikanska pressen och de etniska identiteterna", *Göteborgs-emigranten*. 6, Rapport från symposiet "Amerika tur och retur" i Göteborg 18–19 september 1996, Göteborg: Göteborgs-emigranten, 1997.
- Winokur, Mark, *American Laughter: Immigrants, Ethnicity and 1930s Hollywood Film Comedy*, Basingstoke: Macmillan, 1995.
- Wood, Nancy, & King, Russell, (ed.), *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*, London: Routledge, 2001.
- Wright, Rochelle, *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Carbondale, Ill.: Southern Illinois Univ. Press, 1998.
- Zilliacus, Konni, *Amerika-boken: hjälpreda för utvandrare: jämte en kort vägledning till engelska språkets talande: med karta öfver Förenta staterna*, Stockholm: Alb. Bonnier, 1893.
- Överland, Orm, *Immigrant Minds, American Identities: Making the United States Home, 1870–1930*, Urbana: University of Illinois Press, 2000.

Svenskamerikansk press

- Chicagobladet*, Chicago, Ill.
- Minnesota stats tidning*, St. Paul & Minneapolis, Minn.
- Nordstjernen*, New York, N.Y.
- Svenska Amerikanska Posten*, Minneapolis & St. Paul, Minn.
- Svenska Amerikanaren*, Chicago, Ill.
- Svenska Amerikanaren Tribunen*, Chicago, Ill. (sammanslagning av *Svenska Tribunen Nyheter* och *Svenska Amerikanaren*).
- Svenska (Pacific) Tribunen*, Seattle, WA.
- Svenska Tribunen Nyheter*, Chicago, Ill.
- Texasposten*, Austin, TX.
- Utahposten*, Salt Lake City, UT.

Filmer och tv-program

- A Room with a View* (James Ivory, 1985)
Aldrig med min kofot eller Drömtjuven (Gösta Bernhard, 1954)
Allt för Sverige (tv-program Sveriges Television 2011 och 2012)
Anderssonskans Kalle (Sigurd Wallén, 1922)
Anderssonskans Kalle (Sigurd Wallén, 1934)
Annie was a Wonder (Edward L. Cahn, 1949)
Annonsera (Anders Henrikson, 1936)
- Baldevins bröllop* (Emil A. Pehrsson och Gideon Wahlberg, 1938)
Barnen från Frostmofjället (Rolf Husberg, 1945)
Bergslagsfolk (Gunnar Olsson, 1937)
Bland landsmän i Amerika (Carl Halling, 1924)
Blixt och dunder (Anders Henrikson, 1938)
Boman på utställningen (Karin Swanström, 1923)
Broder och syster (Frans Lundberg, 1912)
Brokiga blad (Valdemar Dalquist, Edvin Adolphson, 1931)
Bröder emellan (Börje Larsson, 1946)
Brödernas kvinna (Gösta Cederlund, 1943)
Bröllopet på Ulfåsa (Carl Engdahl, 1910)
Bröllopet på Ulfåsa (Gustaf "Muck" Linden, 1910)
- Calle som miljonär* (Georg af Klercker, 1916)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
Charlotte Löwensköld (Gustaf Molander, 1930)
- Den hvide slavehandel* (Alfred Cohn, August Blom, 1910)
Den stora utvandringen: bort från det gamla landet (tv-program Sveriges Television, 1971)
Die Hard (John McTiernan, 1988)
Dollar (Gustaf Molander, 1938)
Drömmen om Amerika (Christer Abrahamsen, 1976)
Du gamla, du fria (Gunnar Olsson, 1938)
Dunungen (Ivan Hedqvist, 1919)
- Ebberöds bank* (Sigurd Wallén, 1935)
Emigrant/Amulett (Gustaf "Muck" Linden, 1910)
Emigranten (Robert Olsson, 1910)
En enda natt (Gustaf Molander, 1939)
En kvinnas ansikte (Gustaf Molander, 1938)
En resa genom Sverige (ca 1933)
En saga/Laila (George Schnéevoigt, 1937)
En turistfärd genom Sveriges städer och natursköna bygder (ca 1921)
- Falska millionären* (Paul Merzbach, 1931)
Familjen Andersson (Sigurd Wallén, 1937)
Filmen från Sverige. Sverige i fest och Göteborgsutställningen (ca 1923)

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Fiskebyn* (Mauritz Stiller, 1920)
Five Bad Men (Clifford S. Smith, 1935)
Flickan från fjällbyn (Anders Henriksson, 1948)
Flickorna från Gamla Sta'n (Schamyl Bauman, 1934)
Flickorna i Småland (Schamyl Bauman, 1945)
Folket i Simlångsdalen (Åke Ohberg, 1948)
Folket på Högbogården (Arne Weel, 1939)
Follow the Girl (Louis Chaudet, 1917)
Fram för framgång (Gunnar Skoglund, 1938)
Fridas visor (Gustaf Molander, 1930)
Fänrik Ståls sägner (Carl Engdahl, 1910)
Följ med till Minnesota (Håkan Cronstioe, 1954)
För hemmet och flickan (William Larsson, 1925)
- Gangsterfilmen* (Lars G. Thelestam, 1976)
Glasberget (Gustaf Molander, 1953)
Goda vänner och trogna grannar (Weyler Hildebrand, 1938)
Guldgossen (Frans Lundberg, 1912)
Gunnar Hedes saga (Mauritz Stiller, 1923)
- Hans engelska fru* (Gustaf Molander, 1927)
He Who Gets Slapped (Victor Sjöström, 1924)
*Hennes lilla majestä*t (Schamyl Bauman, 1939)
Herr Arnes pengar (Mauritz Stiller, 1919)
Hotell Käkbrinken (Schamyl Bauman, 1946)
How Could You, Jean? (William Desmond Taylor, 1918)
Howards End (James Ivory, 1992)
Hustru för en dag (Gösta Rodin, 1933)
Hällebäckes gård (Bengt Blomgren, 1963)
Hälsingar (William Larsson, 1923 och återfilmatiserad av Ivar Johansson, 1933)
Hästhandlarens flickor (Egil Holmsen, 1954)
- I mörkaste Småland* (Schamyl Bauman, 1943)
Ice-Capades (Joseph Santley, 1941)
Ingeborg Holm (Victor Sjöström, 1912)
*Ingmarsöner*na (Victor Sjöström, 1919)
Intermezzo (Gustaf Molander, 1936)
Intermezzo (Gregory Ratoff, 1939)
- Jean de Florette* (Claude Berri, 1986)
Jens Månsson i Amerika (Bengt Janzon, 1947)
Joe Hill (Bo Widerberg, 1971)
John Ericsson – segraren vid Hampton Roads (Gustaf Edgren, 1937)
Juurakon Hulda (Valentin Vaala, 1937)
- Kalle på Spången* (Emil A. Pehrsson, 1939)
Karl Fredrik regerar (Gustaf Edgren, 1934)

- Karl XII* (John W. Brunius, 1925)
Kära släkten (Gustaf Molander, 1933)
Körkarlen (Victor Sjöström, 1921),
- Laila/En saga* (George Schnéevoigt, 1937)
L'Arroseur arrosé (Vattnaren bevattnad), Louis Lumière, 1895)
La noire de... (*Black Girl*, Ousmane Sembene, 1966)
Landstormens lilla Lotta (Weyler Hildebrand, 1939)
Larsson i andra giftet (Schamyl Bauman, 1935)
Let's Fall in Love (David Burton, 1933)
Life with Henry (Theodore Reed, 1941)
Livet på en pinne (Weyler Hildebrand, 1942)
Luffar-Petter (Erik Petschler, 1922)
Lyckliga Vestköping (Ragnar Arvedson 1937)
Lärarinna på vift (Börje Larsson, 1941)
Lördagskvällar (Schamyl Bauman, 1933)
- Mammoth* (Lukas Moodysson, 2009)
Melodin från Gamla Stan (Ragnar Frisk, 1939)
Mästerman (Victor Sjöström, 1920)
- Nattens barn* (Georg af Klercker, 1916)
Not as a Stranger (Stanley Kramer, 1955)
Nybyggarna (Jan Troell, 1972)
- Opiumbålan* (Eric Malmberg, 1911)
- Patriks äventyr* (Arvid Englund, 1915)
Peggy på vift (Arne Mattsson, 1946)
Pimpernel Svensson (Emil A. Lingheim, 1950)
Prästen som slog knockout (Hugo Bolander, 1943)
På luffen i svenska Amerika (tv-serie Sveriges Television, 1979)
På luffen igen i svenska Amerika (tv-serie Sveriges Television, 1982)
- Rannsaktionsdomaren* (Frans Lundberg, 1912)
Regina von Emmeritz och konung Gustaf II Adolf (Gustaf "Muck" Linden, 1910)
Runt Sverige (kompilationsfilm) producerad av Skandiasfilm, förmodligen samma som
Här och där i Sverige (ca 1943)
Röda dagen (Gustaf Edgren, 1931)
- Samhällets dom* (Eric Malmberg, 1912)
Se Sverige (Waldemar J. Adams, 1924)
Singin' in the Rain (Stanly Donen, Gene Kelly, 1952)
Släkten är värst (Anders Henrikson, 1936)
Smälänningar (Gösta Rodin, 1935)
Som en tjuv om natten (Börje Larsson, Ragnar Arvedsson, 1940)
Some Like It Hot (Billy Wilder, 1959)

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Spöket på Bragehus* (Ragnar Arvedson, Tancred Ibsen, 1936)
Stiliga Augusta (Elof Ahrlé, 1946)
Storstadsfaror (Manne Göthson, 1918)
Studenterna på Tröstehult (Edvard Persson, 1924)
Susan Lenox (Robert Z. Leonard, 1931)
Sweden, Land of the Vikings (John W. Boyle, 1934)
Sweden. The Land with the Sunlit Nights (ca 1922)
Swedenhielms (Gustaf Molander, 1935)
Sweedie Learns to Swim (Wallace Beery, 1914)
Sweedie the Laundress (Wallace Beery, 1914)
Sweedie's Skate (Wallace Beery, 1914)
Svenska Hollywoodfruar (svensk dokumentärserie TV3 2009–2012)
Svenskar i Amerika (engelsk originaltitel är *Swedese in America*, Irving Lerner, 1943)
Svenskarna i Amerika (journalfilm från 1923)
Svenskstadens vid Indiansjön (Håkan Cronstioe, 1956)
Svenskt i och omkring New York (1943)
Svenskt Panorama (ca 1942)
Sverige av 1929/ Sverige filmadt 1929 (1929)
Sverige i bilder (ca 1916)
Sverige i rörliga bilder (ca 1917)
Sverige i sommar och vinter (ibland *sommar- och vinterskrud*) eller *Sweden in Summer and Winter* (ca 1920)
Synnöve Solbakken (John W. Brunius, 1919)
Synnöve Solbakken (Tancred Ibsen, 1934)
Sången om den eldröda blomman (Mauritz Stiller, 1919)
Söder om landsvägen (Gideon Wahlberg, 1936)
Söderkåkar (Weyler Hildebrand, 1932)
- Tappa inte sugen* (Lars-Eric Kjellgren, 1947)
Terje Vigen (Victor Sjöström, 1917)
The Farmer's Daughter (Henry C. Potter, 1947)
The Farmer's Daughter (amerikansk tv-serie på ABC, 101 avsnitt 1963–66)
The Fatal Hour (D.W. Griffith, 1908)
The Fickleness of Sweedie (Wallace Beery 1914)
The Long Voyage Home (John Ford, 1940)
The Marriage-Go-Round (Walter Lang, 1961)
The Midnight Kiss (Irving Cummings, 1926)
Thomas Graals bästa film (Mauritz Stiller, 1917)
Tjocka släkten (Sölve Cederstrand, 1935)
Traffic in Souls (George Loane Tucker, 1913)
Two-Faced Woman (George Cukor, 1941)
Två svenska emigranterns äfventyr i Amerika (Eric Malmberg, 1912)
Tösen från Stormyrtorpet (Victor Sjöström, 1917)
- Ung dam med tur* (Ragnar Arvedson, 1941)
Ungdom (Ragnar Hyltén-Cavallius, 1927)

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Utvandrarna (Jan Troell, 1971)

Utvandringstider (del i serien *Svenskt 1800-tal*, program för skol-tv, 1963)

Vampyren (Mauritz Stiller, 1913),

Vart hjärta har sin saga (Bror Bügler, 1948)

Vem dömer (Victor Sjöström, 1922),

Vi hemslavinnor (Schamyl Bauman, 1942)

Väran pojke (Arne Bornebusch, 1936)

Värmländingarna (Ebba Lindkvist, prod. Frans Lundberg, 1910)

Värmlänningarna (Erik A. Petschler, 1921)

Värmlänningarna (Gustaf Edgren, 1932)

Värmlänningarne (Carl Engdahl, 1910)

Älskling, jag ger mig (Gustaf Molander, 1943)

Älskling på vägen (Schamyl Bauman, 1955)

Än leva de gamla gudar (Schamyl Bauman, 1937)

Register

- A Room with a View* (1985) 119
Abel, Richard 96, 196
Abrahamsen, Christer 91
Adams, Waldemar J. 114
Adolphson, Edvin 65, 129
Agger, Gunhild 205
Ahrle, Elof 48
Aldrig med min kofot eller Drömtjuven
(1954) 90
Allt för Sverige (tv-program SVT) 189
Alm, Martin 35, 52, 61, 66, 68
Anderson, Benedict 12, 14, 147
Anderson, Gilbert M. 163
Andersson, Benny 7
Andersson, Lars M 27
Andersson, Therése 200
Anderssonskans Kalle (1922) 105
Anderssonskans Kalle (1934) 128
Annie was a Wonder (1949) 171–175,
177, 180–181
Annonsera (1936) 68
Apelgran, Brita 130
Arnberg, Klara 214
Arvedson, Ragnar 53–54, 69
Asther, Nils 151
- Bachmann Anne 22–23
Bakø, Eva 187
Baldevins bröllop (1938) 138
Barnen från Frostmofället (1945) 143
Barton, H. Arnold 10, 46, 144, 147
Bauman, Schamyl 48, 72, 90, 108, 129,
131, 136–137
Beckman, Ernst 67
Beery, Wallace 163, 165–166, 170
Beijbom, Ulf 43–44, 57, 135, 154–155,
210
- Bendel, El 150
Berg, Gustaf 195
Berger, Henning 23, 195
Bergman, Hjalmar 58, 64–65
Bergman, Ingrid 65, 88, 107, 128, 130–
131, 176–177, 184, 213
Bergslagsfolk (1937) 48, 71, 126
Bergslagsmor 100
Bernardi, Daniel 210
Bernhard, Gösta 90
Bernstein, Arnie 212
Berri, Claude 119
Bertellini, Giorgio 11
Billig, Michael 14
Birell, Tala 184
Björk, Ulf Jonas 10
Björkin, Mats 191
Björling, Jussi 133
Blanck, Dag 101, 111
Bland landsmän i Amerika (1924) 36–39,
87, 197
Blixt och dunder (1938) 53
Blom, August 160
Blomberg, Eva 200
Blomgren, Bengt 91
Bolander, Hugo 90
Boman på utställningen (1923) 31, 34
Borg, Sven Hugo 174, 177
Bornebusch, Arne 46, 138
Bouveng, Nils 98, 108
Boyle, John W. 116
Bremer, Fredrika 61
Broder och syster (1912) 31–32, 35, 52–53
Brokiga blad (1931) 129, 131
Bröder emellan (1946) 90
Brödernas kvinna (1943) 35, 90
Bröllopet på Ulfåsa (1910) 22, 99

REGISTER

- Brownlow, Kevin 169–170, 195
 Brunius, John W. 120, 124
 Burton, David 183
 Bügler, Bror 144
- Cahn, Edward L. 171
Calle som miljonär (1916) 53
 Calling, Frithiof 112
 Carlsson, Sickan 73
 Carlsson, Sonia 109
Casablanca (1942) 176
 Catomeris, Christian 76
 Cederlund, Gösta 35
 Cederstrand, Sölve 49, 58
 Chaplin, Charles 163
Charlotte Löwensköld (1930) 132
 Chaudet, Louis 162
 Christensson, Jakob 122, 127
 Chronwall, Johan Henrik 158
 Cohn, Alfred 160
 Corsell, Henry 105
 Cortés, Carlos E. 192
 Cotten, Joseph 176
 Creet, Julia 204
 Crofts, Stephen 193
 Cronsioe, Håkan 89, 108
 Cronström, Tage 106
 Cukor, George 213
 Curtis, Tony 166
- Dahlquist, Lasse 52
 Dahlquist, Marina 24, 195, 204
 Dalquist, Valdemar 129
Den hvide slavehandel (1910) 160
Den stora utvandringen: bort från det gamla landet (tv-program SVT) 41
Die Hard (1988) 181
 Djurberg, Bengt 48, 81
Dollar (1938) 58, 64–65, 71, 92
 Donen, Stanley 226
Drömmen om Amerika (1976) 91
Du gamla, du fria (1938) 65, 80–83, 85, 133
Dunungen (1919) 120, 123
 Dyer, Richard 76, 149–150
- Ebberöds bank* (1935) 48, 54, 78–79, 81
 Ebbesen, Dagmar 65, 128–129
 Edgren, Gustaf 81, 126–127, 132
 Edgren, Monika 200
 Edling, Nils 18–19
 Eduards, Maud 58, 200
 Ehn, Billy 208
 Eidevall, Gunnar 64–65
 Ekman, Gösta 128–130
 Elsaesser, Thomas 13, 95
Emigrant/Amuletten (1910) 22–24, 28–29, 58, 157, 162
Emigranten (1910) 22, 24–28
En enda natt (1939) 107
En kvinnas ansikte (1938) 131
En resa genom Sverige (ca 1933) 118
En sagal/Laila (1937) 126
En turistfärd genom Sveriges städer och natursköna bygder (ca 1921) 111
 Engdahl, Carl 22
 Englund, Arvid 34
 Engström, Albert 75–76
 Ericsson, Anna Lisa 126
 Ericsson, John 37, 81, 88, 127
 Eriksson, Leif 37, 101, 117
 Evans, Jessica 192–193
 Ewen, Elizabeth 212
- Falsa millionären* (1931) 53, 75, 77–78, 81
Familjen Andersson (1937) 131
Filmen från Sverige. Sverige i fest och Göteborgsutställningen (ca 1923) 114
Fiskebyn (1920) 123
Five Bad Men (1935) 171
Flickan från fjällbyn (1948) 40
Flickorna från Gamla Stån (1934) 136
Flickorna i Småland (1945) 72–75, 77, 86
 Florin, Bo 205, 210
 Flynn, Peter 170
 Folcher, Jonas 199
Folket i Simlångsdalen (1948) 35
Folket på Högbogården (1939) 126
Follow the Girl (1917) 162
 Fonandern, Gustav 100

REGISTER

- Forbes, Jill 206
 Ford, John 150
 Fornäs, Johan 86
Fram för framgång (1938) 133
 Freeman, Kathleen 172
Fridas visor (1930) 126
 Frisk, Ragnar 68
 Frykman, Jonas 208
 Furhammar, Leif 52, 208
 Furuland, Lars 10, 99
 Fürst, Sigge 89
Fänrik Ståls sägner (1910) 22
Följ med till Minnesota (1954) 89
För hemmet och flickan (1925) 33
- Gangsterfilmen* (1976) 91–92
 Garbo, Greta 121, 124, 128, 150, 152, 176, 182–184, 213
 Gardner, Martha 211
 Gillespie, Marie 148
Glasberget (1953) 90
Goda vänner och trogna grannar (1938) 68, 78
 Grieveson, Lee 24, 160, 162, 196, 212
 Griffin, Sean 179, 185
 Griffith, D.W. 160
 Gripsrud, Jostein 12
 Grönberg, Åke 48, 72
 Grönberg, Per-Olof 74, 198
Guldgossen (1912) 31–32, 52–53
Gunnar Hedes saga (1923) 123
 Gunning, Tom 205
 Gustafsson, Tommy 27, 29, 38
 Göthson, Manne 31
- Hall, Patrik 193
 Hall, Stuart 12, 192
 Halldén, Märtha 130
 Halling, Carl 37–39
Hans engelska fru (1927) 125, 132
 Hansen, Miriam Bratu 169, 196, 212
 Harvey, Anne-Charlotte 10, 99–101, 119, 135, 203, 212
 Harzig, Christiane 213
 Hasso, Signe 128
- Havilland, Olivia de 185
 Hayward, Susan 186
He Who Gets Slapped (1924) 152
 Hedling, Erik 23
 Hedqvist, Ivan 120–123
 Henie, Sonja 151, 176, 182, 213
Hennes lilla majestät (1939) 129, 131
 Henrikson, Anders 53, 58, 68, 200
Herr Arnes pengar (1919) 119–120
 Higson, Andrew 118, 147, 206
 Hildebrand, Weyler 47–48, 68, 138, 200
 Hobsbawm, Eric J. 13–14, 94
 Holmlund, Chris 151, 184, 210, 212
 Holmqvist, Lasse 41, 91
 Holmsen, Egil 90
 Holmsten, Karl-Arne 48, 90
Hotell Käkbrinken (1946) 48, 78, 90
How Could You, Jean? (1918) 171
 Howard, Welma Swanston 195
Howards End (1992) 119
 Husberg, Rolf 143
Hustru för en dag (1933) 63
 Hyllén-Cavallius, Ragnar 130
 Hägg, Göran 7
Hällebäckes gård (1963) 91
Hälsingar (1923) 33, 35
Hälsingar (1933) 33, 35, 126
Hästhandlarens flickor (1954) 90
- I mörkaste Småland* (1943) 48, 56, 75–78, 86
 Ibsen, Tancred 69, 126
Ice-Capades (1941) 182
Ingeborg Holm (1912) 23
Ingmarssönerna (1919) 123, 125
Intermezzo (1936) 130
Intermezzo (1939) 184
 Ivory, James 119
- Janzon, Bengt 35, 82, 87
 Jarvie, Ian 14
Jean de Florette (1986) 119
Jens Månsson i Amerika (1947) 35–36, 82–85, 87–88, 95, 107–108, 140, 142–143, 180

REGISTER

- Jernudd, Åsa 195
 Jerselius, Kjell 209
Joe Hill (1971) 91
 Johannisson, Karin 147
 Johansson, Ivar 33, 126
John Ericsson – segraren vid Hampton Roads (1937) 81, 127
 Johnson, Amandus 116
Juurakon Hulda (1937) 176
 Järnefelt, Armas 122–123
 Jönsson, Mats 202, 205, 214
- Kalle på Spången* (1939) 139
 Karim, Karim H. 204
Karl Fredrik regerar (1934) 81, 132
Karl XII (1925) 124
 Kellner, Douglas 193
 Kiehn, David 212
 King, Russell 204
 Kjellgren, Lars-Eric 47
 Klercker, Georg af 33, 53
 Koch, G.H. 158
 Kracauer, Siegfried 169
 Krämer, Henry von 200
 Kraft, Alvar 141
 Kramer, Stanley 185
Kristina från Duvemåla 7
Kära släkten (1933) 128
Körkarlen (1921) 123
- L'Arroseur arrosé (Vattnaren bevattnad,*
 1895) 172
La noire de... (*Black Girl*, 1966) 181
 Lagerlöf, Selma 113, 116, 119, 122, 132
 Lagerstedt, Sven 195
Laila/En saga (1937) 126
Landstormens lilla Lotta (1939) 48,
 50–51
 Lang, Walter 186
Larsson i andra giften (1935) 137
 Larsson, Börje 35, 90
 Larsson, William 33
 Leonard, Robert Z. 150
Let's Fall in Love (1933) 183, 185
 Lévi-Strauss, Claude 11
- Life with Henry* (1941) 171
 Liljestrand, Jens 7, 40
 Lind, Jenny 37
 Lindberg, Per 65
 Lindblom, Ernst 195
 Linden, Gustaf "Muck" 22, 28
 Lindkvist, Anna 74
 Lindström, Lars 22
 Lingheim, Emil A. 144
 Lintelman, Joy 154–155, 159–160, 167
Livet på en pinne (1942) 47, 90
 Ljungmark, Lars 7, 41, 191
Luffar-Petter (1922) 33, 53
 Lumière, Louis 172
 Lundberg, Frans 31–33, 52, 120
 Lundborg, Herman 44
 Lunde, Arne 88, 150–152, 164, 182,
 184, 188
 Lundgren, Dolph 151
Lyckliga Vestköping (1937) 54, 56
Lärrinna på vift (1941) 90
 Löfgren, Orvar 13, 208
Lördagskvällar (1933) 137–138
- Magnusson, Charles 21
 Malmberg, Eric 30, 32
Mammoth (2009) 181
 Mason, James 186
 Matovic, Margareta 153, 167
 Mattsson, Arne 68
 Mattsson, Ernest 108–110
 McTiernan, John 181
 Medhurst, Andy 96
 Medved, Felicita 146
Melodin från Gamla Stan (1939) 68
 Merzbach, Paul 53, 75
 Meyer, Greta 184
 Mitchum, Robert 185
 Mithander, Conny 67
 Moberg, Vilhelm 7–8, 40, 122
 Modéen, Thor 50–51, 54, 63
 Molander, Gustaf 49, 58, 65, 90, 107,
 125–126, 128, 130–132
 Molin, Adrian 18, 44, 67
 Moodysson, Lukas 181

REGISTER

- Moran, Albert 145
 Morley, David 13, 102, 136
 Mottram, Ron 204
Mästerman (1920) 123
 Mörner, Cecilia 202
- Naficy, Hamid 11, 148
Nattens barn (1916) 33
 Negra, Diane 151
 Nesbitt, John 171–172, 181
 Newmar, Julie 186
 Nilsson, Anna Q. 121, 128, 176
 Nilsson, Vera 129
 Nixon, Sean 192
 Nochimson, Martha P. 35
 Nordh, Bernhard 40
Not as a Stranger (1955) 185
Nybyggarna (1972) 91, 167
- O'Dell, Tom 27, 51, 195
 Ohberg, Åke 35
 Ohlander (Kälvemärk), Ann-Sofie 194, 200
 Oland, Warner 151–152
 Olin, Stig 140–141
 Olle i Skratthult 100
 Olsson, Gunnar 48, 65, 80, 126
 Olsson, Jan 196, 205, 210
 Olsson, Robert 22, 24
Opiumbålan (1911) 32
 Ossiannilsson, K. G. 20
 Øverland, Orm 203
- Patriks äventyr* (1915) 34–35
Peggy på vift (1946) 68
 Pehrsson, Emil A. 138–139
 Persson, Edvard 35, 46, 49, 61, 82–85, 87, 95, 107–108, 128, 135–144
 Persson, Harry 33
 Persson, Magnus 47, 74, 198
 Persson, Mim 141
 Petschler, Erik A. 33, 53, 105, 120
 Pickford, Mary 171
Pimpernel Svensson (1950) 144
 Poppe, Nils 47, 135
- Potter, Henry C. 175
Prästen som slog knockout (1943) 90
På luffen i svenska Amerika (tv-serie SVT) 41, 91
På luffen igen i svenska Amerika (tv-serie SVT) 41
- Qualen, John 184
 Qvist, Per Olov 10, 27, 40, 47, 68, 81–83, 93, 118, 145, 198, 202, 208
- Rains, Stephanie 10–11, 151, 179, 191
Rannsakningsdomaren (1912) 33, 52–53
 Ratoff, Gregory 184
Regina von Emmeritz och konung Gustaf II Adolf (1910) 22
 Rhudin, Fridolf 75, 81
 Robins, Kevin 13
 Rodin, Gösta 54, 63
 Rolf, Tutta 65, 128
 Rooth, Gerhard 141
 Rueschmann, Eva 204
 Runblom, Harald 134
Runt Sverige (kompilationsfilm) 117
 Ruth, Arne 198
 Rydeberg, Georg 65
Röda dagen (1931) 132
- Sambällets dom* (1912) 32
 Santley, Joseph 182
 Scheutz, Gustav 108
 Schlesinger, Philip 193
 Schnéevoigt, George 126
Se Sverige (1924) 114–115
 Sembene, Ousmane 181
 Shannon, Harry 177
 Sinatra, Frank 185
Singin' in the Rain (1952) 172
 Sjöström, Victor 23, 64, 104, 119, 121, 123, 127, 152
 Skårdal, Dorothy Burton 78
 Skoglund, Gunnar 133, 198
 Skrällbom 100, 135
Släkten är värst (1936) 58, 62–63
Smälänningar (1935) 54–55, 69, 78–80

REGISTER

- Snickars, Pelle 196, 205
Som en tjuv om natten (1940) 35–36
Some Like It Hot (1959) 166
 Sothern, Ann 184
Spöket på Bragehus (1936) 69–71, 74
 Staiger, Janet 159–160
 Stark, Sigge 91
 Steene, Birigitta 10, 45–47, 68, 197
 Stevens, Inger 180–181
Stiliga Augusta (1946) 48, 66, 90
 Stiller, Mauritz 33, 58, 119–120, 122–123
Storstaadsfaror (1918) 31, 78
 Street, Sarah 206
Studenterna på Tröstehult (1924) 136
 Sundbärg, Gustaf 18
Susan Lenox (1931) 150
Svenska Hollywoodfruar 92, 189
Svenskar i Amerika (org. *Swedes in America*, 1943) 88–89
Svenskarna i Amerika (journalfilm från 1923) 36, 102
Svenskstadens vid Indiansjön (1956) 89
Svenskt i och omkring New York (1943) 108
Svenskt Panorama (ca 1942) 117
Sverige av 1929/ Sverige filmadt 1929 (1929) 116
Sverige i bilder (ca 1916) 104, 110
Sverige i rörliga bilder (ca 1917) 110
Sverige i sommar och vinter (äv *sommar- och vinterskrud*)/*Sweden in Summer and Winter* (ca 1920) 110
 Swanson, Gloria 163
 Swanström, Karin 31, 34
Sweden, Land of the Vikings (1934) 116
Sweden. The Land with the Sunlit Nights (ca 1922) 112, 114
Swedenhielms (1935) 128
Sweedie Learns to Swim (1914) 163, 168
Sweedie the Laundress (1914) 163, 166
Sweedie's Skate (1914) 163
Synnöve Solbakken (1919) 120, 123
Synnöve Solbakken (1934) 126
Sången om den eldröda blomman (1919) 122–124, 145
Söder om landsvägen (1936) 138–140, 143
 Söderblom, Åke 50
Söderkåkar (1932) 138
 Tallgren Henrik 203
Tappa inte sugen (1947) 47
 Tapper, Michael 203
 Tegnér, Esaias 102, 109
Terje Vigen (1917) 123
The Farmer's Daughter (1947) 175, 178, 180, 182, 185
The Farmer's Daughter (tv-serie ABC) 180
The Fatal Hour (1908) 160
The Fickleness of Sweedie (1914) 163
The Long Voyage Home (1940) 150
The Marriage-Go-Round (1961) 186
The Midnight Kiss (1926) 171
 Thelestam, Lars G. 91
Thomas Graals bästa film (1917) 120
Tjocka släkten (1935) 49, 58–62
Traffic in Souls (1913) 157, 160–162, 172
 Troell, Jan 7–8, 41, 91, 167
 Tucker, George Loane 160
 Turner, Graeme 192
 Turpin, Ben 163
Två svenska emigranterns äfventyr i Amerika (1912) 30, 58, 158, 160
Two-Faced Woman (1941) 182, 213
Tösen från Stormyrtorpet (1917) 104–105, 119–120, 123
 Ullman, Liv 168
 Ulvaeus, Björn 7
Ung dam med tur (1941) 53
Ungdom (1927) 130
Utvandrarna (1971) 91
Utvandringstider (skol-tv SVT) 41
 Vaala, Valentin 176
Vampyren (1913) 33, 58
Vart hjärta har sin saga (1948) 143–144
Vem dömer (1922) 123
Vi hemslavinnor (1942) 129
Väran pojke (1936) 46, 49, 138

REGISTER

- Värmländingarna* (1910) 120
Värmlänningarna (1921) 105–106, 120–122, 124, 138
Värmlänningarna (1932) 126–127, 138
Värmlänningarne (1910) 22, 120
- Wahlberg, Gideon 138
 Waldekranz, Rune 195
 Wallén, Sigurd 48, 54, 79–81, 105, 128, 131
 Wayne, John 150
 Weel, Arne 126
 Wendelius, Lars 10, 20–21, 33, 35, 45, 47, 52, 61–62, 97, 197
 Werner, Jeff 204, 210
 Westergren, Håkan 65, 75, 81
- Westin, Charles 146–147
 Widerberg, Bo 91
 Wilder, Billy 166
 Williams, Anna 10, 100, 203
 Winokur, Mark 213
 Wood, Nancy 204
 Wright, Rochelle 27, 72, 75–76, 205
- Young, Loretta 175–176, 180
- Zetterlund, Monica 167
 Zilliacus, Konni 157
- Älskling på vågen (1955) 90
 Älskling, jag ger mig (1943) 49, 66
 Än leva de gamla *gudar* (1937) 108