

Historisk spelfilmsanalys

Exemplet Gustaf Molanders *Vi som går köksvägen* 1932

Ulrika Holgersson

När regissören Gustaf Molander i en intervju 1973 drog sig till minnes tiden för sin första stora kassasuccé *Vi som går köksvägen* från 1932 beskrev han hur han tog bilen ner till premiärbiografen Röda Kvarn på kvällarna för att se om personalen satt upp skylten "SLUTSÅLT". "[V]ecka efter vecka", fanns den där.¹ Molanders minnesbild bekräftas av samtidens beskrivning. Till och med för Svensk Filmindustris egen personal var det i princip ogörligt att skaffa biljetter, förklarade *Filmjournalen*. Bara den sista, nionde veckan, "kunde man med nöd och näppe komma åt att få gå och se filmen", något som "aldrig förekommit förut i svensk films historia".² Enligt Leif Furhammars beräkningar skall filmen i hela landet ha setts av runt eller mer än en miljon besökare, och bara i Stockholm av cirka 310 000.³

Vi som går köksvägen beskrevs alltså som något av en isbrytare för svensk ljudfilm. I en krönika från 1946 utnämner filmkritikern Hugo Wortzelius (*Wo*) den till "30-talets stora braknummer" och sätter den i samband med andra filmer med pigroller i förväxlingsdramatik, med många föregångare från teaterscenen, från 1800-talets sista decennier och framåt. Dessa karaktärer ser han också som representativa för de usla utgångspunkter som svenska filmskådespelerskor i allmänhet haft att arbeta med.⁴

Att den svenska 1930-talsfilmen skulle vara särskilt dålig, eller ens i sin samtid mer utskälld än filmer från andra decennier, är påståenden som filmvetaren Per Olov Qvist betecknar som myter.⁵ Även min erfarenhet är att kritiken var blandad, men det som intresserar mig är främst publikens uppskattning av en lång folklig tradition. Jag, med många andra, menar att den kommersiella spelfilmen är ett särskilt lämpligt källmaterial för att undersöka tidsspecifika bearbetningar av ideal och erfarenheter, vad det gäller klass, genus, etnicitet, generation, sexualitet och så vidare. I min forskning undersöker jag representationer av hembiträden i ett femtontal svenska spelfilmer från 1930- och 40-talen och deras relation till samhällsdebatten om hembiträden och konstruktionen av det svenska folkhemmets diskurser.⁶ Syftet med denna artikel är att pedagogiskt illustrera hur spelfilm kan användas som historisk källa, genom inlånning av metodiska redskap från filmvetenskapen och inspiration från de historiker som tidigt arbetade med film. Som exempel använder jag *Vi som går köksvägen*.⁷

Tidigare historisk forskning om spelfilm

Inom den internationella forskningen, både inom historia och filmvetenskap, har man länge studerat filmmediets relation till historien. Filmen har då förstås inte bara diskuterats och undersökts som eventuellt bevismaterial för historiska fakta, utan även som historieförmedlare eller som källa till sin samtids sociala relationer, kultur och mentaliteter. Intresset bland historiker fanns redan på 1950-talet, men det var inte förrän på 1970-talet som det på allvar började hända något,⁸ inte minst kring tidskrifter som *Film and History* och något senare *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Den förra, som startades av den nygrundade Historians Film Committee i början av 1970-talet, lyfte tidigt frågan om just spelfilmens status som historisk källa. Så snart som 1972 diskuterades denna utifrån insikten att Hollywoodfilmer är kostsamma att producera och därför känsliga för publikens preferenser.⁹ Denna historiskt orienterade filmforskning manifesterades också i antologin *The Historian and Film* från 1976.¹⁰

Den historiska forskningen om spelfilm som den kommit att utveckla sig kan för enkelhetens skull delas upp i två spår. För det första studier av den historiska spelfilmen, det vill säga filmen som historieförmedlare – ett område där bland andra den amerikanska historikern Robert A. Rosenstone varit tongivande¹¹ – och för det andra av filmen som skildrare av sin samtid, även om all film i viss mening är samtidspräglad.¹² I antologin *Image as Artifact* från 1990 med en av grundarna av The Historians Film Committee och *Film and History*, John E. O'Connor, som redaktör, ägnas dessa spår var sitt kapitel, förvisso också med annan film än spelfilm för ögonen.¹³ I sin inledning pläderar O'Connor för att alla historiska analyser av film måste innehålla tre komponenter. För det första själva filmens innehåll, med hänsyn tagen till genrens specifika meningsskapande i form av ljud, klippning och så vidare. För det andra dess produktion i termer av ekonomiska, politiska, sociala, kulturella och institutionella förutsättningar. Och för det tredje dess reception, det vill säga hur den dåtida publiken förstod den. Vad det gäller den typ av undersökningar som använder film som social- och kulturhistorisk källa, är det särskilt viktigt att filmen relateras till den bredare kulturen på liknande vis som historiker arbetar med traditionella skriftliga dokument. Risken är annars, menar O'Connor, att den ses som alltför enkelt reflekterande av olika sociala och kulturella värden.¹⁴

I det avsnitt av *Image as Artifact* som behandlar filmen som social- och kulturhistorisk samtidskälla gör den amerikanska filmforskaren och kulturhistorikern Robert Sklar till sin utgångspunkt just denna varning för en naiv syn på film som spegel av värderingar och attityder hos publiken. Han skriver sedan en kort historiografi över forskningen om filmen som

social och kulturell artefakt. Utan att helt avfärda denna efterfrågar han en utveckling och breddning av fältet: en re-historisering av studiet av rörliga bilder med hjälp av den ökande tillgängligheten av arkivmaterial kring filmers produktion och reception, med andra ord ett fokus på "the 'expanded text' of moving image media".¹⁵ Diskussionerna kring denna bredare kulturanalytiska metod, där historikern har mycket att bidra med i kraft av sin traditionella skolning "to study institutions, groups, the interrelation of concepts and behaviors; to take large bodies of data and find patterns and meanings through their juxtaposition",¹⁶ kompletteras emellertid också i antologin av ett avslutande kapitel, en introduktion till filmens visuella språk, närmare bestämt ett antal filmvetenskapliga termer och grundläggande principer för filmers komposition.¹⁷

Denna mer principiella metoddiskussion kom också snart att följas av konkreta undersökningar. Bland monografier kan nämnas den franska sociologen Pierre Sorlins *European Cinemas, European Societies, 1939–1990* och den sista delen i den amerikanska kulturhistorikern Richard Slotkins trilogi om myten om det amerikanska väst, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, också de från 1990-talets början.¹⁸ På 2000-talet har fältet film och historia ytterligare växt till att bli minst sagt svåröverskådligt. Detta gäller i synnerhet om man här inbegriper studier i allmänhet av representationerna i film av olika historiska fenomen och kulturella identiteter, skrivna även av forskare med annan hemvist än filmvetenskapen och historieämnet eller med journalistisk bakgrund.¹⁹ De senaste åren har därtill ett par metodböcker utkommit som berör spelfilmen som källa.²⁰

I Sverige, där det weibullianska arvet måhända länge vilade alltför tungt och där filmvetenskapen är yngre, har fältet film och historia emellertid börjat blomstra först på 2000-talet. Så har sessioner om film och historia kommit att bli stående inslag på de svenska historikermötena. Dessa har fungerat som viktiga plattformar för samtal mellan filmvetare, medie- och kommunikationsvetare och historiker.²¹ Men det är trots allt främst inom filmvetenskapen som film och historia framstår som ett sammanhållet och välutvecklat fält. Ett belysande exempel är den gren inom den svenska filmvetenskapen som studerat filmens relation till välfärdsstaten och folkhemmet.²²

Inom ämnet historia är fältet fortfarande mer begränsat. Banbrytande var Eva Blomberg med sina studier av arbetarrörelsens filmverksamhet och, senare, stjärnor i svensk filmkultur, liksom David Ludvigsson med sin avhandling om Hans Villius och Olle Hägers historiska dokumentärfilmer.²³ Från senare år kan bland annat nämnas Ulf Zanders forskning om historieförmedling och identitetsbildning i amerikansk film, Tommy Gustafssons

om manlighet och rasstereotyper i svensk filmkultur på 1920-talet och Martin Karlssons om svensk skolfilm som historieförmedlare 1970–2000.²⁴ Bland historievetenskapliga studier är det emellertid främst Blombergs och Gustafssons forskning som berör spelfilm med uttalat samtidsmotiv, och jag ska därför dröja en stund vid dem.

I en tidig artikel från 1992, "Folkhemmet i filmen", undersöker Blomberg fyra "arbetarfilmer" i kommersiellt spelfilmsformat: Gustaf Edgrens *Karl Fredrik regerar* (1934), Per-Axel Branners *Konflikt* (1937), Per Lindbergs *Stål* (1940) och Erik "Hampe" Faustmans *När ängarna blommar* (1946). I dessa ser hon schablonartade karaktärer avteckna sig, såsom "den gode arbetaren", "den dåliga arbeterskan" etcetera.²⁵ Jag vill understryka att jag finner Blombergs ingång till spelfilmen, via dess karaktärsteckningar, som fruktbar. Vad jag däremot vill hissa en varningsflagg inför är hennes förgivettagna antaganden om den kommersiella spelfilmens grova tillyxning och brist på nyanser.²⁶ Som jag senare ska visa kan det finnas anledning att problematisera spelfilmens sätt att arbeta med stereotyper.

I detta tidiga exempel på spelfilmsanalys gör Blomberg inte heller mycket av bredare kontextualisering i form av kartläggning av kritikens och publikens bemötande. I ett svenskt forskningssammanhang är det särskilt Tommy Gustafsson som med sin avhandling *En fiende till civilisationen* knutit an till den internationella receptionsinriktade filmanalysen. Han ifrågasätter här delvis tidigare historisk filmforskning, bland annat Eva Blombergs stjärnstudier, för att "stranda på ett osmidigt bruk av film- och konstvetenskapliga metoder där fokus snarare hamnar på filmernas stil och form än på innehållet".²⁷ Hellre än att rikta uppmärksamheten mot "stil, form eller på regissörskap" förespråkar han ett fokus på "filmernas narrativa innehåll, dess skådespelare och det samtida mottagandet", även om han säger sig ta sin utgångspunkt i "de historiska avtrycken i form av rörliga bilder" som primärt källmaterial.²⁸

Jag är i grunden enig med Gustafsson – och O'Connor och Sklar – om att det bredare filmkulturella materialet är avgörande för att förstå filmens betydelse i förhållande till dess samtid. Resultatet av Gustafssons metodiska vägval blir emellertid – trots att han inledningsvis argumenterar för vikten av att historikern lär sig "filmens språk", alltså allt från bildbeskrivning till genrekonventioner – att det är filmkulturen, representerad av ett enormt textmaterial, som kartläggs, i högre grad än filmerna som sådana.²⁹ Detta är förvisso intressant i sig och äger i högsta grad sin relevans, men jag menar att det finns fler vägar att gå. I en mindre receptionsinriktad studie öppnas andra möjligheter att närmare undersöka och lyfta fram samtidens visuella koder, de diskursiva gränserna för hur man till exempel kunde "göra" klass och genus. En sådan djupare förståelse av filmen som en kvarleva av sin

tids förhandlingar av mänskliga erfarenheter och samhällseliga ideal kräver emellertid mer än en huvudsakligen narrativ, innehållsinriktad analys. Det finns, med andra ord, inte någon anledning att bortse från filmens form och stil därför att en sådan uppmärksamhet tidigare lett in på mindre lyckade spår (om den nu gjort det).³⁰

Sammanfattningsvis kan konstateras att det bland svenska historiker ännu bara finns ett embryo till samtal om hur vi ska arbeta metodiskt med spelfilm som samtidskälla. Från den forskning som gjorts – svensk, men framför allt internationell – har jag tagit med mig tre utgångspunkter. För det första att det är en givande utgångspunkt att studera filmers karaktärsskildringar. För det andra att det är fruktbart att analysera hur filmens form och stil skapar mening. Och för det tredje att spelfilmen måste ”re-historiseras” genom att relateras till sitt sammanhang av produktion och reception. I det följande ska jag visa hur en sådan historisk spelfilmsanalys kan se ut, men innan dess ska jag gå tillbaka till frågan om spelfilmens relation till sin samtid.

Spelfilmen som historisk källa

I en artikel i *Historisk tidskrift* och därefter i sin avhandling för Tommy Gustafsson ett resonemang om vad han kallar ”filmens pluralism och representativitet”, vilka ”vilar på tre fakta”:

1) film görs av många olika människor, vars olika föreställningar påverkar filmens slutresultat, 2) film är oerhört dyr att producera och måste därför ligga nära sin tids publika preferenser, 3) film är nära kopplad till den realism som säger att det ska vara verklighetstroget och via denna koppling kommer det mänskliga råmaterialet, skådespelarna, att fungera som representationer för en rad samtidsbundna föreställningar och fördomar kring exempelvis genus och etnicitet.³¹

Som jag tolkar Gustafsson menar han att producenternas strävan av ekonomiska skäl att nå en stor publik, tillsammans med det faktum att filmens estetiska värde anses ligga i dess kapacitet som verklighetsskildrare samt att den görs av en stor och heterogen grupp människor, leder till resultatet att filmmediet uttrycker en mångfald och bredd av människors erfarenheter och ideal. De ”erfarenheter, behov och fantasier” ur det privata livet som filmskaparna använder sig av ”både bekräftar och överskrider”, skriver han vidare, ”vad som accepteras i den offentliga sfären”. Som han själv påpekar ligger detta resonemang nära det som förts inom populärkulturforskningen, Cultural studies, eller i ett svenskt sammanhang om veckopressens källkritiska status.³²

Det finns alltså ett komplext samband mellan filmen, de som producerar den och de som tittar på den. Frågan är hur historikern i så fall ska gå tillväga för att tolka filmens representationer. John E. O'Connor och Robert Sklar menar, som sagt, att det inte räcker med att analysera själva filmen som sådan. Bilderna på skärmen, det vill säga representationerna, är bara en del av en nexus som ger dem deras mening, där produktion och reception är de andra delarna i ett komplicerat samspel, menar Sklar. Att kartlägga frågor om författarskap och publikreaktion är emellertid en komplicerad process, som måste sträcka sig förbi "the production studio, the image, or the viewing space". Det kräver, enligt Sklars uppfattning, att rörliga bildmedier betraktas som praktiker, och som "expanded text" med utgångspunkt i deras intertextualitet. Med denna syn omöjliggörs egentligen varje uppdelning mellan text och kontext; även om vi talar om en film, dess produktion och reception som skilda ting hör de obönhörligen samman. Vad det gäller tolkningarna av representationerna i filmen som sådan, betyder det att hänsyn till exempel måste tas till att den kan vara en filmatisering av en annan text såsom ett litterärt verk, att den kan bestå av anspelningar på eller citat av, eller vara en *remake* av en annan film, att den är tänkt att ingå i ett vidare genresystem och så vidare. Här går Sklar till och med så långt att han ställer sig frågande till fallstudier av individuella filmer överhuvudtaget. En intressant aspekt, som jag kommer att återkomma till, är dessutom representationen av filmstjärnorna som "intertextual elements in the expanded text of production decisions and spectatorial expectations".³³

Vidare måste historikern beakta att en film även representeras i annan media. När publiken tolkar det den ser på vita duken sker det i ljuset av vad som framställs i andra medier om skapandet av denna film i synnerhet, av andra enskilda filmer och av filmproduktion i allmänhet och som ett system. På liknande vis är publikens reception av en film beroende av vad kritiker och andra tyckt eller vilken typ av uppmärksamhet den fått, eller av den miljö i vilken publiken ser den (det är som bekant två olika saker att sitta i en tyst men fullsatt mörk biograf eller hemma i soffan framför tv:n med ett par pratglada vänner).³⁴

Som blivit uppenbart här kräver en historievetenskaplig studie av representationerna i en enda film också mycket annat källmaterial. Förutom att hänsyn behöver tas till andra filmer med kopplingar till den historikern väljer att studera, bör mer traditionella källor inkluderas. Till mitt eget projekt har det varit svårt att hitta arkivmaterial från själva filmproduktionerna, även om manus ofta har bevarats. I ett par fall finns synopsis från filmerna, där regissörerna utvecklar sina tankar inför produktionen. Framför allt har jag dock använt skildringar av produktionerna silade genom ett journalistiskt filter i intervjuer eller reportage i *Filmjournalen*, vilka var av stor vikt för att

Råsunda run

Vacker skådespelstid
är *Vi* som på köksvägen,
som skildrar de
sju kvinnorna. Regissör
Djarberg, och Tulla
Breders roll.

Den sista kvinnan
Breders roll och den gamla
konstnären Jönsson. Den
sista kvinnan.



Den nya Molander-filmen *Vi* som på köksvägen har nu lyckligen fullbordats i svensk och norsk upplaga och som klippningens omedelbart påbörjats av regissören kan man förvänta att inom en snar tid avslutas framtid få se den mest intressanta och socialt realistiska Molander-Beckers upplevelser som ensamstående kvinna i en familj som Tulla och hennes utövning på Vigens herrgård rullas på filmdukarna. I svenska upplagan är det Bengt Djarberg, som spelar charm-chauffören Fridgårds roll medan Sveinar Jönssonstad uppträder som chauffören klubbmannan utifrån i norsk upplaga. Råde Djarberg och Jönssonstad ha för övrigt sällskap i filmen av sina teater- och familjeförslags Jönssonstads lilla några miniatyrbland Missa Pigg har också fått fram att de båda som filmhand och viss den dockkappan i ett par scener. Tullans Rolfs Jönssonstads Jönsson, av regissör Molander omöjligt till Kalven, i trots av att den stora grannens vägen alla inte har några kalvsnar utan uppträder mycket svårigt och levat är också med

och sekundär matte, som han i sittande ställning när till arbeta. Den skräck som Tjoms i början spröd omkring sig gav snart med sig, när man kom underfund med att han i själva verket, trots sitt respektfulla uttryck, var världens snällaste och lockliggaste hund. Men alla goda ting äro tre och därför har man med ännu en hund i filmen, dock för kontrastverkan skall lösa någon elegant och väluppträdd hund, utan en fet och lat, bortskämd och klumpig

H. O. Tulla utövar rollen i *Vi* som på köksvägen. Tulla Breders roll i *Vi* som på köksvägen. Tulla Breders roll i *Vi* som på köksvägen. Tulla Breders roll i *Vi* som på köksvägen.

Reportage i *Filmjournalen*
1932 från inspelningen
av *Vi som går köksvägen*.
Filmjournalen 1932.

forma publikens förväntningar på och förståelse av filmerna. Om publikens mottagande kan uppgifter om dess storlek säga en del, men främst är det genom att läsa mellan raderna i recensioner som detta tydliggörs.³⁵ Överhuvudtaget är det i den vidare mediala filmkulturen, i *Filmjournalen* och dagspressen, som jag hämtat många ledtrådar till tolkningarna av mina filmers representationer. Till min studie kommer också en ytterligare dimension i form av samhällsdebatten om hembiträdenas rättigheter, i riksdagen och pressen. På samma gång är det viktigt att påpeka att det faktum att filmers representationer är en del av ett komplext intertextuellt sammanhang, och inte minst den omständigheten att publiken har skiftande bakgrunder vad det gäller klass, kön, ålder och så vidare, gör att man måste arbeta utifrån förutsättningen att det inte sällan kan finnas flera potentiella tolkningar. Ofta handlar det därför för historikern om att utifrån mediets konventioner, produktion, reception och den vidare kulturen synliggöra de skiftande förståelser som framkom eller var troliga i samtiden.³⁶

När det gäller kartläggningen av produktion, reception och den vidare kulturen är historikern på sin mammas gata. Inför filmmediets konven-

tioner, dess säregna språk, står många av oss dock mer rådvilla. Inom den estetiskt inriktade filmvetenskapen finns också många motsägande teorier att ta ställning till för den som är intresserad av filmen som en social- och kulturhistorisk källa. Sklar lyfter särskilt fram tre teoretiska paradigmer: det psykologiska, som slog igenom efter andra världskriget, det estetiska på 1950- och 60-talen och det ideologiska/kulturella som bröt igenom i samband med 1968.³⁷

För egen del har jag, i likhet med John O'Connor, valt att luta mig mot den *kognitiva filmteorin* och dess centrala representanter David Bordwell och Kristin Thompson, som med sin bok *Film Art. An Introduction* fått ett avgörande genomslag på världens universitetsutbildningar i filmvetenskap. Som medborgare i det moderna samhället har vi, menar de, förvärvat vissa erfarenheter och färdigheter i vår egen vardag, men främst genom en frekvent konsumtion av film; vi har skaffat oss kunskaper om filmens konventioner och genrer. Enligt Bordwell och Thompson har vi ett behov av form och fulländning av densamma. Spelfilmer är konstruerade för att möta denna önskan; de manipulerar med information (genom att skapa luckor och fördröjningar, peka åt ett visst håll och så vidare) och leker med våra förväntningar så att vi stimuleras att dras med i filmens narrativ, testa dess hypoteser, lösa dess problem och på så vis röra oss mot dess avslut och fullbordan.³⁸

Man kan sannerligen rikta invändningar mot denna argumentation. Om den drivs till sin spets finns risken att filmen betraktas som ett diktatoriskt självstyrande universum, ett självspelande piano, som tar en viss publikreaktion för given. Jag vill dock argumentera för att den ger viktiga ledtrådar till hur spelfilmer är *tänkta* att fungera och uppfattas, vilket inte är detsamma som att varje åskådare har behov av att följa berättelsen, eller inte skulle kunna tolka på ett avvikande sätt.³⁹ Det är också en fördel att filmer ses som dynamiska i så måtto att de reflekterar ett konstant förhandlande mellan olika positioner, inte ett definitivt fastnaglande av åskådaren, till exempel i en relation som offer i förhållande till en manlig blick. Eller för att citera David Bordwell: "A film ... does not 'position' anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*."⁴⁰

Filmens form ger med andra ord nycklar till filmens mening. Mening är inte något man kan extrahera från en film genom en enkel sammanfattning av dess innehåll. Filmen är inte ett simpelt förvaringskärl.⁴¹ Med hjälp av exemplet *Vi som går köksvägen* ska jag nu illustrera hur en historisk analys av filmiska representationer kan se ut, med hänsyn tagen till produktion, reception och den vidare filmkulturen.

Spelfilmens form

Historiker kan ha nytta av att ta till sig ett antal av de gängse filmvetenskapliga termerna. En första utgångspunkt kan då bli distinktionen mellan *fabel* (fabula) och *intrig* (syuzhet). Den förra är den historia som ska förmedlas rakt upp och ner, som en kronologisk och kausal sekvens i en viss tid och ett visst rum. Den senare är filmens återgivning av denna händelsekedja. Denna representation är dock ofullständig så att tittaren bitvis måste läsa mellan raderna. *Narrationen* är således "[t]he process through which the *plot* conveys or withholds *story* information", inte minst vad det gäller karaktärernas mentala status. Olika filmgenrer byggs av olika relationer mellan fabel och intrig.⁴² Detektivfilmer är exempelvis oftast konstruerade på sådant sätt att fabelns mellersta eller senare del, brottet och upptäckten av detsamma, presenteras i intrigens början, medan filmens fortsättning består av ett besvärligt nystande bakåt för att nå fram till dess orsak och gärningsman, alltså fabelns inledning. Men också melodramer formas genom fördröjd presentation av fabulan – ett sätt att hålla tittarens känslgrundade intresse för karaktärerna vid liv.⁴³

För att nu återknyta till *Vi som går köksvägen* byggde denna på en nyutkommen succéroman av den norska författaren Sigrid Boo. Från det synopsis av dess regissör Gustaf Molander som finns bevarat vet vi att det var den pregnanta "typskildringen", snarare än det "föga originella uppslaget" till intrig att låta en rik flicka klä ut sig till hembiträde, som fångat hans intresse.⁴⁴ Filmen bjuder följaktligen inte på en särskilt komplex struktur vad det gäller relationen mellan fabel och intrig, utan själva händelseförloppet berättas någorlunda kronologiskt direkt. Vårt att notera är dock att de båda huvudkaraktärernas bakgrundsberättelser till en början framställs parallellt, men åtskilt, för att på så sätt skapa en spänning och känslomässig förväntan. Det finns också ett särskilt grepp vad det gäller fabelns relation till intrigen som Molander utnyttjar, vilket jag återkommer till snart.

Först måste dock fabeln summeras i korta drag: Ingenjörstudenten Bertil Frigård (Bengt Djurberg) försöker utan framgång sälja sin egenhändigt ritade motorcykel till motorcykelfabrikanten Hans Breder (Mathias Taube) som själv producerar märket "Blixten". Denne har en dotter, Helga (Tutta Rolf), en ung och bortskämd kvinna, som egentligen är ganska uttråkad över sin av ytliga nöjen präglade tillvaro. Hennes kvinnliga duglighet ifrågasätts av faderns tävlingschaufför Jörgen Beckman (Åke Ohberg). De slår då vad om en diamantring att Helga inte ska lyckas försörja sig som hembiträde under ett år. Hon hamnar till slut på gården Vinger. Där finns också Bertil Frigård, som nu alltså tagits under godsägare Adolf Becks (Carl Barcklind) beskydd och som arbetar på gården som chaufför för att finansiera sina studier. På

Vinger lär Helga känna ett antal karaktärer, bland andra kokerskan Laura (SF-chefen Karin Swanström), kökspigan Olga (Rut Holm) och drängen Anders (Siegfried Fischer). Särskilt intresserad blir hon dock av Frigård, vars kärlek hon kämpar för att vinna. Det lyckas med viss list, men hon förlorar den igen när Frigård smyglyssnar på Jörgen och Helga då vadslagningen ska avgöras. Frigård möter sedan Jörgen på en stor motorcykeltävling, som Frigård vinner med sin nya motorcykel "Vinger". Jörgen gratulerar honom till segern och bekräftar Helgas kärlek till honom. Helgas far erbjuder Frigård ett kontrakt och föreslår sin dotter som äktenskapspartner.

En films narration är alltså en kedja av händelser som står i orsak-verkanförhållande till varandra. Denna kedjas första länk kallas *exposition*, ett parti av intrigen som ger oss viktiga ledtrådar om filmens problematik och karaktärer. Därefter inträder en serie av förändringar som når sitt slut genom en sista avgörande situation.⁴⁵ I *Vi som går köksvägen* utgörs expositionens första del av ett motorcykellopp där Breders favorittippade "Blixten" bara kommer tvåa, följt av en scen på Breders kontor där Frigård, den ungdomliga moderniteteten personifierad, utmanar direktören genom att påstå att hans motorcykel saknar "speed", och erbjuder honom att köpa sin egen modell i stället. I expositionens andra del möter vi den kvinnliga moderniteten, förkroppsligad av Breders dotter Helga, som uppvisar ett bortskämt, men också frimodigt och självständigt beteende. Expositionen sätter igång ett spel, där Helgas och Frigårds personligheter ställs mot varandra och mot andra omgivande karaktärer. Ytterst handlar spelet om modernitetens ideal, som stöts mot de gamla, förhandlas och finslipas. Detta berättande knyts på slutet till en cirkel när Frigård åter igen möter direktör Breder vid hans skrivbord, men nu i hemmet i stället för på kontoret. I denna parallella scen görs spelet slutligen upp, men utifrån nya förutsättningar.

Ett avgörande ögonblick i denna slutscen är när Breder genom att visa Frigård ett porträtt av Helga, avslöjar hennes riktiga identitet. En viktig aspekt av filmiskt berättande är just att det kan vara mer eller mindre omfångsrikt och mer eller mindre djupt. Det kan vara allt mellan obegränsat, så att vi får veta mer om karaktärerna än de någonsin får kännedom om själva, och begränsat, så att alla upplysningar kanaliseras genom en enda karaktär. Det kan spänna från den objektiva framställningen, som bara visar gestalternas externa beteende, via den subjektiva som ger oss tillgång till deras blickfång och tankar, till det mentalt subjektiva, som släpper in oss i deras medvetande genom återgivande av inre bilder eller röster.⁴⁶ I *Vi som går köksvägen* utgör ett viktigt inslag i berättandet att Helga och publiken hela tiden känner till spelets villkor, det vill säga mer av fabelns innehåll, medan Frigård och flera av de övriga karaktärerna är ovetande. Detta blir ett viktigt grepp i gestaltningen av Helga som den som kontrollerar romansen med Frigård

och tar alla viktiga initiativ. Detta förhållande understryks särskilt effektivt av Tutta Rolfs minspel, ofta i form av ironiska blinkningar till kameran, ett slags metaberättande till publiken. I stunder av sådant distanserat skådespeleri förefaller det nästan som om Tutta Rolf också kontrollerar intrigen.

Att stanna vid en analys som enbart lägger vikt vid den narrativa nivån i bemärkelsen fabelns eller intrigens innehåll är emellertid inte nog. Enligt Bordwell och Thompson är filmen ett system, och det finns således principer som förbinder dess delar med varandra. Dessa är förstas beroende av kultur och konvention, men det går att generalisera fram ett antal generella principer som används på olika sätt i uppbyggnaden av olika filmers form-system, närmare bestämt fem stycken: *funktion*, *likhet* och *repetition*, *olikhet* och *variation*, *utveckling*, samt *enhet/oenighet*.⁴⁷ Vad det gäller principen om funktion har varje filmiskt element en roll att fylla, oftast flera, genom sin relation till andra element. Det viktiga är inte att fråga efter filmmakarnas intentioner bakom ett visst moments placering, utan hur det fungerar i sitt sammanhang. Svaret på sådana frågor kan inte sällan förklaras av principen om likhet och repetition. Meningsstrukturer i filmer byggs nämligen ofta upp genom upprepningar. Det kan gälla många sorters drag: beteenden, repliker, platser, färger, ljussättning, musikslag etcetera. Man skiljer här mellan signifikanta element som upprepas, så kallade *motiv*, och inte helt lika upprepningar, *parallellismer*. Om dessa är en form av repetitioner med tämligen liten variation, är andra förändringar så drastiska att de kan beskrivas som regelrätta *oppositioner*. Också motsättningarna i en film kan konstrueras genom många skilda sorters element. Att leta efter dessa är ett grundläggande steg på vägen mot att förstå en films meningsstruktur.⁴⁸

I *Vi som går köksvägen* förekommer ett antal parallellismer i form av att kameran fokuserar på olika karaktärers ben. Det första inträffar när kameran registrerar Helgas utsträckta ben i silkesstrumpa och fötter i högklackade skor, när de försiktigt landstiger ur bilen på Vinger – ett point-of-view-shot i drängen Anders perspektiv. Något senare visas Lauras kraftiga ben i tjocka, mörka strumpor och rejäla skor med snören och liten klack, som en tydlig kontrast då hon ska klä av sig inför natten. Nästa parallellism utspelar sig när Helga på direkt befallning av fru Beck underhåller barnen i familjen genom att gå på händer, och där båda benen, med skor och silkesstrumpor, filmas så utdraget och närgånget att det närmast kan karaktäriseras som en form av fetischering.⁴⁹ Betydelsen av dessa bilder kompliceras dock ytterligare när Frigård skjutsar husets yngsta dotter Ellen (Anne-Marie Brunius), som också visat honom sitt intresse. Under den pågående färden knäpper hon upp spännet på sin sko, klättrar fram till framsätet, sätter sig på bildörrens kant, sträcker fram sitt ben och ber honom spanna den.⁵⁰ Ställer vi dessa scener bredvid varandra är det uppenbarligen skillnad mellan att å ena sidan



Parallellismer i *Vi som går köksvägen*. Från vänster till höger: Helga landstiger på Vinger; Laura tar av sig skorna; och Helga går på händer. Ur *Vi som går köksvägen*, AB Svensk Filmindustri.

bjuda ut sig så som Ellen gör eller å andra sidan som Helga visa benen i en vardaglig situation, som när man stiger ur en bil, eller om man blir beordrad av sin arbetsgivare, som då hon går på händer. De senare handlingarna anses som försvarbara inom filmens moraliska universum, den första gör det inte. Vart och ett av dessa element ingår således i ett mönster och måste, utifrån Bordwells och Thompsons teori om filmens form, ses i ljuset av *Vi som går köksvägen* som helhet för att vi ska begripa deras funktion.

Ytterligare en ledtråd till vad närbilderna av Helgas ben signalerar ger Siegfried Fischer, alias drängen Anders, när han intervjuas om filminspelningen drygt 40 år senare: "Tutta Rolf hade väldigt rara ben, dom var riktiga och svarvade, men tydligen tyckte regissör och fotograf att norskan Randi Braennes ben var mera modernt slanka. När jag såg filmen upptäckte jag att man hade stoppat in de norska benen så fort man kunde göra det redigeringsmässigt."⁵¹ Det var alltså ett attribut för den moderna kvinnan filmens upphovsmän ville synliggöra och kommentera, genom att ställa det mot en korpulent kokerskas eller en flirtig herrskapsfrökens.

En pålitlig väg för att tränga in i detta dynamiska system av meningsförhandlingar är att skaffa sig en överblick över filmens hela förlopp, från dess början till slutet för att finna principer för filmens utveckling, eller progression. Vanligen följer spelfilmer flera mallar, som till exempel dem för en resa, ett mysterium eller ett sökande. Ett grundläggande metodologiskt verktyg för att klarlägga sådana utvecklingslinjer blir då *intrigsegmenteringen*, en skriftlig uppställning av filmens scener från för- till eftertexter, gärna med en finare uppdelning i delmoment.⁵²

Samtidigt räcker det alltså inte att klargöra filmens övergripande grammatiska struktur, utan historikern behöver också kunskap om filmens språk på en teknisk och detaljerad nivå, dess stil.⁵³

Spelfilmens stilistiska grundelement

Till den källkritiska skolningen i filmanalys måste också komma kännedom om vad som brukar kallas filmens stilistiska grundelement: *mise-en-scène* (iscensättning), *kinematografi*, *klippning* och *ljud*. Här är inte tillfället att gå in i alltför noggrann detalj eftersom de stilistiska grundelementen varierar med vad Janet Staiger kallar olika *filmpraktiker*, det vill säga olika kategorier av film med avseende på historisk existens (olika politiska, ekonomiska, kulturella och estetiska sammanhang som förklarar kategorins uppkomst), uppsättningar av konventioner (narrativ form, berättarstil, ämnesval) och underförstådda tittarpraktiker.⁵⁴ Kännedom om filmens stilistiska utveckling tillhör dock grundläggande kompetens för en historiker som vill använda film som källa.⁵⁵ I det följande kommer jag att gå in på några av alla dessa tekniker för att demonstrera hur de kunde användas i den svenska 1930-talsfilmen.

Mise-en-scène handlar om det som sker framför kameran och kan delas in i flera underavdelningar: *miljö*, *kostym* och *make-up*, *ljussättning* samt *skådespeleri*. Grundläggande för miljön i sin helhet är förstås att det är tacksamt att använda den för att förstärka en sinnesstämning hos en karaktär, eller understryka ett narrativt tema.⁵⁶ Att döma av filmkritikens kommentarer till den svenska 1930-talsfilmen, så också i receptionen av *Vi som går köksvägen*, uppskattades och uppfattades till exempel scener i naturmiljöer som ett uttryck för svenskhet.⁵⁷ I samma film används också Saxtorps kända motorbana i Landskrona kommun och Saltsjöbadens myllrande badliv, som talande kulisser för filmens budskap om ungdom och modernitet.

Om miljön är värt att särskilt notera att olika fysiska objekt, det vill säga *rekvisita* (*props*), ofta används på ett sådant sätt att de får en funktion för handlingen och, om de återkommer, också blir motiv som binder handlingens trådar.⁵⁸ Ett exempel är en scen i *Vi som går köksvägen* där Helga och Frigård intagit gårdens salong när herrskapet är bortbjudna. Helga bjuder då Frigård på en imaginär resa fram och tillbaka i världen genom att snurra på en jordglob. Denna står emellan dem som ett tecken på hennes frimodighet och hans rädsla och markerar att det är hon som intar den traditionellt manliga rollen av upptäckare, inte han.⁵⁹ Närmast som en trop, en symbol som känns igen i flera av filmerna i min forskning, fungerar trappan, en bild för klassmässigt upp- och nedåttigande.⁶⁰ Ibland kan också ett helt rum med sin typiska rekvisita bli betydelsebärande. Så skulle köket i *Vi som*

Jordgloben blir betydelsebärande rekvisita i denna scen med Tutta Rolf och Bengt Djurberg. Ur *Vi som går köksvägen*, AB Svensk Filmindustri.



går köksvägen kunna förstås som en symbolisk mötesplats för det svenska folket, från hög till låg.⁶¹

Något som också förtjänar att särskilt kommenteras är skådespeleriets funktioner. Som redan berörts är detta ofta svårtolkat på grund av dess kontextberoende. Bordwell och Thompson menar att det kan mätas mot två parametrar. Den första är *individualisering*. I den klassiska Hollywoodfilmen är karaktärerna mer typer än individer.⁶² Den andra skalan mäter *stilisering* och rör sig således från det uttryckslösa till det överdrivna. Här har strävan efter realism länge varit förhärskande. Återigen är det en fråga om genre; i komedier som leker med manér med hjälp av stereotypa karaktärer är den starka stiliseringen ett verkningfullt grepp, och som sådant registrerades och kommenterades det också av sin samtid. Ett exempel är Karin Swanströms karaktärisering av Laura i *Vi som går köksvägen*. Signaturen *Epée*, Erik B. Pettersson, ställer hennes skådespeleri mot Tutta Rolfs "kvicka spelstil" och kommer då till slutsatsen att "[e]n lätt antydan vore kanske stundom verkningfullare och smakligare än det breda understrykandet".⁶³

På samma gång är det värt att påpeka att också samtidens förståelse av en viss skådespelares prestation ofta varierade.⁶⁴ Det gäller alltså att läsa in sig på teknikernas användning och betydelse i varje givet fall. Vad mera är måste man skaffa sig kunskap om de särskilda stilar som skådespelare utvecklar; allt agerande är förstås inte menat att vara naturtroget utan måste sättas i det bredare sammanhanget av iscensättningens övriga aspekter i varje film.⁶⁵ Ett sådant exempel är naturligtvis Tutta Rolfs utarbetade mimik och distanserade spelstil, en teknik som hon emellertid, intressant nog, kom att

förändra allteftersom tiden och filmindustrin tycks ha krävt en allvarligare ton och ett kyskare, mera allvarsamt kvinnoideal.⁶⁶

Kostym och *make-up* är självfallet också viktiga hjälpmedel för att skådespelarens insatser ska få önskad effekt, även om möjligheterna är fler när filmer fotograferas i färg än i svartvitt.⁶⁷ I *Vi som går köksvägen* används en överdriven sminkning, som jag snart ska återkomma till, för att markera ut Rut Holms Olga som en skrattretande stereotyp. Även ljussättningen nyttjas förstås i skådespeleriets tjänst. Rent generellt används den för att rikta eller avvärja intresset från en särskild del av filmrutan. Det hårda ljuset skapar klara, enkelt urskiljbara skuggor med skarpa kanter, medan det mjuka genererar mindre kontrastrika skuggor med mjukare övergångar. Ett ljus som riktas rakt framifrån tar bort skuggor, men bakifrån ger det siluetter. Underifrån får ljuset en förvridande effekt på till exempel anletsdrag, ovanifrån förtydligar och urskiljer det snarare sin projektionsyta.⁶⁸ I *Vi som går köksvägen* utnyttjas det starka dagsljuset i filmens exposition för att understryka Helgas moderna typ. I en badscen från Saltsjöbaden fälls bilden in av ett högt hopptorn som tronar mörkt till höger i kontrast till den ljusa sommarhimlen. Ett äldre par noterar intresserat att Helga Breder ska hoppa. Där står hon på toppen i sin sportiga baddräkt, i smal siluett, med armarna sträckta i nittiogradig vinkel mot himlen. Hon dyker graciöst och man applåderar. ”Ja, det är den moderna unga flickan”, skrattar mannen.⁶⁹

Det är alltså angeläget att komma ihåg att vi måste vara försiktiga med värdering och bedömning av olika filmer. För att återkoppla till min egen forskning var ett viktigt kriterium för kritikerna av 1930- och 40-talens lustspel och melodramer filmens realism. Karaktärerna kritiserades ofta för att vara för klichéartade och stereotypa, handlingen för att den inte var trovärdig.⁷⁰ Som Bordwell och Thompson understryker får emellertid många av de situationer som i verkliga livet verkar otroliga en annan mening på vita duken, därför att de tillhör genrens konventioner.⁷¹

Den poäng jag vill göra här är att en films koppling till verkligheten kan göras på olika nivåer. Den svenska mainstreamfilmen från 1930-talet kan betraktas som en särskild praktik med särskilda sätt att relatera till omvärlden. Andra filmpraktiker, i synnerhet sådana som inte kan betecknas som breda och kommersiella, använder andra uttryckssätt. Men också den svenska 1930-talsfilmen var verklig i den meningen att den bearbetade olika samtida samhällsliga konflikter, till exempel i termer av klass och genus.⁷² Frågan blir då: Hur finner historikern den berättartekniska vägen till filmernas innehåll i en mer överförd bemärkelse, till deras erfarenhetsmässiga och ideologiskt baserade samtal med sin samtid?

Spelfilmens sätt att uttrycka erfarenheter och samhällliga principer

Eftersom jag studerat representationer av hembiträden i spelfilmer har min naturliga ingång varit karaktärsteckningarna – alltså just det moment som mainstreamfilmen ofta kritiserats för. Min utgångspunkt har varit att filmer förhandlar och härbärgerar samtida erfarenheter och ideal genom ett spel, där karaktärer ställs mot varandra, och där olika skådespelare får förkroppsliga en typisk uppsättning av dessa mänskliga drag och principer, i viss mån i varierande och föränderlig grad. Jag är väl medveten om att detta i synnerhet gäller den klassiska Hollywoodfilmen och den tidiga svenska ljudfilmen, men jag menar att det i hög grad kan tillämpas även på senare filmpraktiker, åtminstone populär mainstreamfilm.

Detta tänkesätt är emellertid inte nytt, även om det inte använts till sin fulla potential av historiker; jag hämtar det från filmvetaren Richard Dyers banbrytande studier av filmers representationer och av filmstjärnor. Vad analyser av själva filmen och dess representationer beträffar är essän "The role of stereotypes" belysande. I denna visar Dyer hur stereotypbegreppet kan användas konstruktivt, med början i Walter Lippmanns ursprungliga definition, som inte överensstämde med den odelat nedsättande betydelse som det senare kommit att få. Vad Dyer tar med sig är således särskilt Lippmanns blick för stereotypernas nödvändiga sociala funktion, det vill säga vårt behov av dem, deras användbarhet. Med stereotypers hjälp organiserar och orienterar vi oss i en värld som saknar en definitivt sann och genomskinlig ordning; användningen av dem är "part of the way societies make sense of themselves". Med hänvisning till Lippmann ser Dyer dem som en genväg: de genererar många syftningar, samtidigt som de framträder i en enkel och slående förpackning. Ändå, understryker Dyer, uppfattar vi den ordning som de framkallar som definitiv: vi tar dem gärna för givna, utan att se dem som historiskt situerade uttryck för samhällliga maktrelationer.⁷³

Men Dyer kvalificerar dessutom Lippmanns resonemang ytterligare genom att påpeka att stereotyper ska underordnas en bredare kategori, *typer*, eller med Dyers ord: "any character constructed through the use of a few immediately recognizable and defining traits, which do not change or 'develop' through the course of the narrative and which point to general, recurrent features of the human world." Från dessa skiljer sig emellertid *romankaraktären* (the novelistic character): "a multiplicity of traits that are only gradually revealed to us through the course of the narrative, a narrative which is hinged on the growth or development of the character and is thus centered upon the latter in her or his unique individuality, rather than pointing outwards to a world." Eftersom den västerländska kulturen är så

tydligt individualistiskt orienterad ger den romankaraktären högre status än typen, vilket även förklarar varför så mycket av den fiktion i vår kultur som behandlar generella samhällsproblem använder ett berättande där en enskild individ står i fokus, som om dennes liv var en personlig angelägenhet, bortanför en vidare struktur.⁷⁴

För att göra klart vad som skiljer typer från stereotyper lånar Dyer en bestämning från sociologen Orrin E. Klapp: om typer representerar "those who 'belong' to society", företräder stereotyperna "those who do not belong, who are outside", om typer "can figure in almost any kind of plot and can have a wide range of roles in that plot", gäller för stereotyperna att de "always carry within their very representation an implicit narrative". Det är dock inte frågan om en art- utan snarare en gradskillnad. En viktig anledning till det är att varje karaktär kan hänföras till flera kategorier (kvinna, vit, underklass), varav en del är privilegierade och andra inte. Enligt Dyer är det emellertid inte minst detta som förklarar stereotypers funktion: det är särskilt när inga yttre eller egentliga skillnader finns, vad det gäller omärkliga eller flytande kategorier, som behovet är som starkast att skapa och förstärka uppdelningar.⁷⁵

Ett par viktiga metodologiska slutsatser kan utvinnas av Dyers resonemang. För det första ger en analys av typer och stereotyper en viktig nyckel till en förståelse för den maktrelaterade samhällseliga diskurs som varje film delvis är ett uttryck för. Här gäller det att inte dra några förhastade slutsatser; i de filmer jag studerat är en övervägande del av hembiträdeskaraktärerna vid närmare påseende typer snarare än stereotyper, och det är förstås just denna gränsdragning som är angelägen att fastställa. Det andra handlar om hur filmer ofta kan leka med stereotyper, vilket i sig indikerar att all populärkultur innesluter ett frö av motstånd och förhandling av rådande maktförhållanden. Som Dyer uppmärksammar kan karaktärer nämligen mycket väl till det yttre gestaltas som en stereotyp, men alltjämt tilldelas en roll i berättelsen som inte går i linje med den förväntade.⁷⁶

Ett intressant exempel utgör Rut Holms gestaltning av kökspigan Olga i *Vi som går köksvägen*. I en obehövad stund har hon tagit sig in på Lauras och Helgas rum och lånat Helgas smink och parfym. I en följande scen är vi på ladugårdsbacken. Här står drängen Anders och skyfflar gödsel. Olga rör sig med ryggen mot publiken diagonalt in i bilden mot honom med händerna på ryggen, gungande gång och huvudet på sned. Hans ansiktsuttryck är dock snarast förskrämt, när han utbrister: "Vad har du gjort med dig människa?" Mitt under denna replik fälls en halvnära bild in av Olgas ansikte. Hon lägger teatraliskt huvudet på sned och skiner stolt som en sol. Läpparna är kraftigt övermålade med den mörkaste färg, så även de slutna ögonen, som ramas in av två bastanta ögonbrynsstreck, varav det ena är på väg över näsroten. "E



Rut Holm som pigan Olga. Ur *Vi som går köksvägen*, AB Svensk Filmindustri.

de nån som slått dig på käften?” frågar hennes tilltänkta beundrare. ”Äh, du e så dum så! Det e kyssäkt!” kontrar Olga och understryker det sista ordet med ett rungande tj-ljud och en plutande pussmun. Anders vänder då på huvudet och spottar och sniffar utmanande med näsan: ”Å så luktar du också!” Olga protesterar att hon väl ändå luktar gott. Men han tycker att hon förpestar luften, vilket gör henne alldeles nedslagen. Hon för förklädeskanten mot ansiktet för att torka, medan hon bedjande frågar: ”Ah men du går väl med mig och dansar ikväll i alla fall?”. ”Ja”, säger Anders och fortsätter uppfordrande, ”men då får du se ut som folk i syna’ och lukta som en människa.” Så slutar scenen med att Olga nickar lydigt och vänder sig mot kameran. I en halvbild drar hon förklädeskanten ned för ansiktet. Kvar högst upp i vänstra hörnet skymtar ett kladdigt, groteskt, förvridet ansikte. Hon ser ut som en misslyckad clown.⁷⁷

”De har stundom gjort sig alltför stor möda att tillmötesgå den enklare publikens smak”, skriver tidningen *Social-Demokraternas* kritiker Harry Borglund (*Hb*) om scenerna ”på Vinger mellan drängen och pigan”.⁷⁸ Erik Wilhelm Olsson (*Eved*) i *Svenska Dagbladet* anser emellertid att ”[d]et rustika paret Olga och Anders spelas med god uppfattning av Ruth Holm och Sigfrid

Fischer”.⁷⁹ Det fanns alltså i samtiden en oenighet kring om Holms och Fischers spelstil var alltför schablonartad, eller om den snarare utgjorde en mer verklighetstrogen skildring av bondska, eller ”rustika” personligheter. Tolkningen är alltså öppen men, sett i ljuset av övriga karaktärer i *Vi som går köksvägen*, vill jag argumentera för att det måste ha legat närmast till hands att tolka Ruth Holms Olga, i synnerhet i scenen på ladugårdsbacken, som en klar stereotyp, i den mening Richard Dyer aktualiserar.

Jag vill hävda att passagen med Anders och Olga vid gödselstacken blir mest begriplig om den jämförs med de andra scener där även kokerskan Laura imiterar Helga, genom att sova med öppet fönster, klä sig i pyjamas och göra utstuderad kvällsgymnastik. Även dessa är förvisso menade att vara lustiga, men på ett mildare sätt, så till vida att det är en transformation som i grund och botten anses fungera, och således innebär en positiv förändring. Att som enkel kökspiga maskera sig till sofistikerad dam, är emellertid någonting helt annat. Den performance som möter oss i *Vi som går köksvägen* är så långt driven att den klart passerar gränsen för ett slags dragshow i klassformat, en form av *cross-class dressing*.

Inte ens den tolkning som kan göras med postmodern queerteori blir emellertid entydig.⁸⁰ Å ena sidan, enligt den förståelse som nog låg närmast till hands, åskådliggör skillnaden mellan uppfattningen av hur en ”riktig dam” skulle se ut och föra sig och Olgas groteska uppenbarelse, hur fel det kunde gå om inte den enkla pigan blev vid sin läst. Det översminkade ansiktet kan föra tankarna till traditioner inom teatern som räcker ända tillbaka till tidigmodern tid, där kvinnors *cross-class dressing* associerades med prostitution.⁸¹ Med andra ord är den förgråtne clownen en tragisk figur; Olga är ”den andra” som publiken skrattar åt och inte med. Hon befinner sig, åtminstone i denna stund, utanför den normerande samhällsgemenskapen och manifesterar härigenom den ideologiska grundvalen för filmen.⁸²

Å andra sidan går det att förstå scenen som en lek med en stereotyp, driven till sin spets, så att detta klass- och kvinnoblivande framstår som det tomma sociala spel det egentligen är. Bakom maskerna finns då bara vanliga människor, i grunden alla lika. Vi ska inte ta för givet att sådana dimensioner inte också kan ha bidragit till skratt och applåder hos 1930-talets biopublik.

Den viktiga slutsats jag trots allt vill dra är att vi missar mycket om vi enkelt avfärdar majoriteten av 1930- och 40-talsfilmens karaktärer som stereotyper. Det blir nämligen tydligt om vi ser filmen som en del av den vidare filmkulturen med dess kritiker och stjärnsystem. Detta ska jag demonstrera genom att diskutera filmvetaren Tytti Soilas tolkning av Tutta Rolfs Helga i *Vi som går köksvägen*.

Soila som utför en närmast kvantitativ kartläggning av stereotyper i svensk 1930-talsfilm tolkar relationen mellan Helga och Frigård i samband

med att hon diskuterar "den giftasvuxna kvinnan". Positiva representationer av denna finns, säger hon, endast i två varianter: "en självsäker och käck Sprakfåle" och "en blyg och undfallande Oskuld." Med stöd i filmvetaren Laura Mulveys teori om den voyeuristiska Hollywoodfilmen drar hon slutsatsen att Sprakfålen måste "straffas' och tuktas", innan berättelsen kan nå sitt logiska äktenskapsslut. Detta gäller också en sådan försigkommen och flirtig (men i grunden oskuldsfull) flicka som Helga i *Vi som går köksvägen*, som att döma av Soilas vidare resonemang om 1930-talsfilmens relation till det omgivande samhällets borgerliga ideologi, står "som sinnebild för en fantasieggande, lockande och erotiskt mera avancerad karaktär", ytterst med ursprung i de lägre samhällsklasserna. Denna tillrättavisning sker, enligt Soila, stundtals genom att Sprakfålen utsätts för något slags prov (i Helgas fall tjänstgöringen som hembiträde) och oftast genom en uppsträckning av "en riktig karl".⁸³

Problemet, som jag ser det, är att filmens slut visar att förhållandet mellan Helga och Frigård fortfarande är jämlikt. Förvisso släpper Helga sin kontroll över Frigård genom att röja sin identitet, men hon uppträder trots allt med sin sedvanliga skälmska mimik i behåll, så att han i filmens allra sista bild skakar om henne till ljudet av hennes högljudda skrik. Att hon kan hushålla vet han, men någon husmor av "den gamla sorten" tror han sannerligen inte att hon är. Den moderna unga kvinnan har bevisat att hon kan arbeta och göra rätt för sig. Men hon har gått köksvägen med flirtigheten och den ungdomliga lekfullheten i behåll. Soilas tolkning av Tutta Rolfs Helga som en objektifierad stereotyp, kontrollerad av den manliga blicken är således inte särskilt övertygande.

I själva verket var det sätt som Tutta Rolf framstod på både i sina filmer och i den omgivande filmkulturen två oskiljaktiga delar av ett och samma framgångskoncept. Som Ernst Rolfs änka och yrkesarbetande och ensamstående mamma blev hon en sammansättning av "Anny Ondras tokiga sprallighet, Dolly Haas' pojkaktighet och naivitet och Annabellas mjuka charm plus något som är absolut och odefinierbart hennes eget".⁸⁴ I det inledande 1930-talet var hon den moderna kvinnan personifierad. Och det faktum att hon då var den odiskutabelt största kvinnliga stjärnan i svensk filmkultur (Greta Garbo undantagen), visar att dessa ideal var precis i takt med tiden.⁸⁵

Särskilt tänkvärt är det då också att hennes karriär dalade mot decenniets slut, i parallell med att det politiska klimatet i Europa hårdnade, liksom med att den inhemska kritiken mot den lätta spelfilmngenren accelererade. Det ligger nära till hands att se resultatet som ett utslag av att en ny konkurrerande kvinnotyp tog plats på vita duken vid denna tid: en allvarligare, renare och kyskare, som den Ingrid Bergman inkarnerade.⁸⁶ När Tutta Rolf

försökte sig på roller efter detta snitt, vann hon kritikens gillande, men förlorade i viss mån publikens.⁸⁷

Att studera filmkritikens analyser, men också filmstjärnornas gestaltning i filmkulturen, kan alltså vara en mycket fruktbar ingång till tidens stämningar. I sin bok *Stars*, och senare i *Heavenly Bodies*, presenterar Dyer ingående diskussioner om och analyser av hur filmstjärnan som en kulturell och medial text samspelar med filmen i dess egenskap av uttryck för samhälleliga ideal och ideologi.⁸⁸ I filmindustrin kom stjärnorna att få en stor betydelse för konstruktionen av filmens berättelser och vice versa. Man byggde en image kring varje stjärna genom att låta dem förknippas med särskilda typer, dramatiska situationer, manér etcetera. Omvänt kom enskilda filmer att formars med en särskild stjärna i åtanke, vad man i Hollywood kallade *star vehicle* (stjärnan som förmedlare). I detta sammanhang var dock inte själva filmen i sig det enda medlet (också filmen i sig kan alltså ses som "vehicle" för stjärnan); även en vidare sfär av texter i form av medveten promotion, mer eller mindre avsiktligt styrd medial uppmärksamhet och kritikers mottagande måste tas med i beräkningen när man försöker teckna den komplexa väv av så väl visuella och verbala, som ljudmässiga tecken, som varje filmstjärna utgjorde. Att studera denna väv, och hur olika filmer där samma stjärna medverkade förhöll sig till den, är således en väg att fördjupa analysen av filmers mening och samhälleliga betydelse.⁸⁹ Filmerna och deras karaktärer var alltså formade med stjärnorna i åtanke, och med hjälp av studier av varje stjärna i den vidare filmkulturen och av samtida kritikers kommentarer till filmerna kan vi få ledtrådar både till hur filmproducenterna tänkt sig relationen mellan filmkaraktär och stjärna och till hur samtida åskådare sannolikt uppfattade densamma.

Ett lämpligt sätt att börja en sådan undersökning på kan vara att kartlägga respektive stjärnas rollkaraktär i relation till de typer hon eller han representerar i andra filmer. I detta sammanhang är det källkritiskt relevant att hålla i minnet att det inom det västerländska litterära berättandet går en utvecklingslinje, från en gestaltning baserad på generella mänskliga typer som uppbär vissa allmänna värden, till en tendens att skildra särskilda människor som produkter av en specifik kontext. Denna linje har också sina paralleller i det filmiska berättandet. Det finns till och med de som hävdar att filmens karaktärer ännu på 1930- och 40-talen i hög grad formades efter den funktion de hade i intrigen, men att förhållandet sedan 1960-talets början varit det motsatta, att intrigen underordnats skildringen av karaktärerna.⁹⁰

Ett andra steg blir sedan att jämföra stjärnans privata personlighet sådan den skildras i offentligheten med hennes eller hans typ. Om stjärnbild och typ bekräftar varandra ges filmens representation större trovärdighet genom stjärnans förmodade autenticitet. Eller, om stjärnbilden är entydig, noga

utmejslad i en viss riktning, kan denna bild spilla över på tolkningen av filmen. En parallell kan återigen dras till Tutta Rolf och hennes gestaltning av Helga i *Vi som går köksvägen*. Jag har redan diskuterat det faktum att det är Helga som driver och styr kärlekshistorien med Frigård. Men filmen innehåller dessutom, som vi tidigare sett, en del inslag av kroppslig exponering i de parallellismerna som görs kring närbilder på Tutta Rolfs/Helgas ben.⁹¹ Även om det i filmen som helhet inte är fråga om någon direkt sexuell utmaning ligger det för en nutida betraktare nära tillhands att förmoda att samtiden skulle ha störts av Helgas person, inte minst med tanke på det ifrågasättande som gjordes av den nya kvinnan som alltför provokativ.⁹² Av indignation över kroppslig exponering av Tutta Rolf eller över Helgas flirtighet gentemot Frigård, finner man dock intet i samtidens kommentarer. Det är i stället det söta, det flickaktiga, kvickheten, lekfullheten, lättheten och humorn recensenterna registrerar. Hon "är graciös och behaglig" tycker till exempel Per Josef Enström (*P.J.E.*) i *Nya Dagligt Allehanda*, "[i]ngenting konstlat, utan friskt, äkta, putslustigt".⁹³

Tutta Rolf var svensk films största kvinnliga stjärna under första halvan av 1930-talet. Här poserar hon på ett omslag från 1932. *Filmjournalen* 1932:26.



Överlag är det naturligheten som framhävs, jämte Tutta Rolfs begåvning. Så konkluderar Bengt Idestam-Almquist, alias *Robin Hood*, i *Stockholms-Tidningen* att ”när man ser henne förstår man att den svenska filmens blodfattigdom till stor del berott på att vi saknat en verklig personlighet att bygga kring”. Men om ”Hollywood hade Greta Garbo”, har vi nu ”fått Tutta Berntzen”.⁹⁴ Det är alltså mot bakgrund av Tutta Berntzen/Rolfs etablerande som stjärna och typ i den vidare filmkulturen vi måste förstå den mening som hennes samtid lade i hennes rolltolkning i *Vi som går köksvägen*. Här övergick hon snabbt från att bli Ernst Rolfs ”lilla Tutta” till att bli hela svenska folkets. Det är i det privata, som också Eva Blomberg indikerar i sin studie av stjärnor i svensk filmkultur, Tutta Rolfs vardaglighet, ödmjukhet och arbetsamhet man koncentrerar sig på.⁹⁵ Mot bakgrund av den typ Tutta är för den svenska publiken utanför vita duken, kan följaktligen inte hennes tolkning av Helga i *Vi som går köksvägen* överskrida ramen för vad som ansågs som acceptabelt beteende för en kvinna. Men hon kan, just i kraft av sin privata person, möjligen tänja på gränserna för den moderna kvinnligheten.

Men det kan också hända ibland att något inträffar i privatlivet – som när Ingrid Bergman lämnade sin man för Roberto Rossellini och födde barn utan att gifta om sig – som gör att det inte längre går att leva upp till en ideal typbild och det uppstår en kris. Även här kan skönjas en analogi till karaktärgestaltningens utveckling inom den västerländska litteraturhistorien: efter att inledningsvis ha setts som gudomligt ouppnåeliga bärare av höga ideal (typer), kom filmens stjärnor i större utsträckning att betraktas som vilka vanliga människor som helst (enskilda människor i specifik kontext). I själva verket och i regel är, säger Dyer, bilder av stjärnor en sammansättning av typiskt och individuellt, universellt och unikt. Genom en stjärnas karriär kan till exempel märkas en strävan att motstå eller överskrida sin typ. I vissa fall finns även en tydlig och avsiktlig skillnad mellan stjärna och typ, vilket skapar en inbyggd spänning som blir ett värde i sig.⁹⁶ Därtill förekommer att stjärnor bär på motsägelsefulla principer. Dyers paradexempel är Marilyn Monroe, vars image var en paradoxal legering av oskuldsfullhet och sexighet, vilken förklaras av det vidare ideologiskt motsägelsefulla samhällliga sammanhang den tillhörde: det amerikanska 1950-tal i vilket kvinnlig sexualitet på en och samma gång förnekades och efterfrågades.⁹⁷

Som vid det här laget framgått menar jag att det kan vara givande i en historisk spelfilmsanalys att pendla mellan en analys av filmens karaktärsteckningar utförda av specifika stjärnor och studier av stjärnornas kategorisering i olika (individuellt varierade) typer i den vidare filmkulturen. Om man som jag tar sin utgångspunkt i filmens karaktärsskildringar, hjälper det att, som David Bordwell och Kristin Thompson, tänka i termer av *funktion*,

likhet och repetition, olikhet och variation, utveckling samt enhet/oenighet. Det handlar om att fastställa vilken funktion olika karaktärer i en film fyller i förhållande till den övergripande intrigen och filmens universum som helhet. Vidare gäller det att klargöra vilka karaktärer (typer, ideal och samhällseliga principer) som står mot vilka och vilka som förknippas genom samhörighet med varandra samt om karaktärerna förändras successivt med narrativets utveckling. Den diskursiva problematik som på detta sätt växer fram utvinns förstås också genom en kontinuerlig koppling till alla de andra filmelement som jag redogjort för ovan. Slutligen bör man undersöka om det finns bitar i spelet mellan karaktärer som inte hänger ihop på ett sätt som filmen som helhet förklarar. Härifrån kan återföringen så ske till den bild av filmens stjärnor som framkommer i kritikens mottagande och den vidare filmkulturens gestaltningar.

Några avslutande anmärkningar

I den här artikeln har jag velat illustrera hur jag arbetat med historisk spelfilmsanalys i mitt projekt om representationer av hembiträden i ett femtontal svenska spelfilmer från 1930- och 40-talen. I denna studie har karaktärsteckningarna naturligt stått i fokus. Med stöd i tidigare svensk, men framför allt internationell, forskning har jag både tagit fasta på filmernas form och stil och "re-historiserat" dem genom att relatera dem till deras produktion, reception och den vidare filmkulturen. En viktig metod för att förstå representationernas funktion som uttryck för samtida samhällseliga erfarenheter och ideal har varit att ta avstamp i filmstjärnan som en skärningspunkt mellan film, filmkultur och det omgivande samhället.

Målet har varit att lyfta fram olika förhandlingar kring klass och genus. Förhandlingarna har jag i sin tur valt att betrakta som teman för analysen av respektive film. Sådana teman har till exempel varit ungdom och modernitet, kropp och sexualitet samt stad och land, i fallet med *Vi som går köksvägen* det förstnämnda.

Men man kan förstås tänka sig andra tillvägagångssätt. Intresset för en specifik film som källa till det förflutna kan ha många orsaker och med dessa kan ingångarna variera: de kan vara intresset för en viss samhällskonflikt eller händelse, tidsepok, en miljö eller plats eller något annat.

En sista sak ska poängteras. Det svenska stjärnsystemet var mycket olikt det hollywoodska. Sant nog skildrades även de amerikanska stjärnorna inte bara som glamorösa och onåbara utan också som vanliga dödliga, vardagliga människor, men deras svenska motsvarigheter liknade sin publik i en helt annan utsträckning. "Det är", säger filmvetaren Per Vesterlund, "frestande att föreslå hypotesen att den svenska filmens stjärnor blev säljbara varor i kraft

av sin närvaro och därmed också i kraft av sin svenskhet.” När Hollywood redan serverat sin dos av extravagans och excess, dröjde behovet kvar av den egna nationella särprägel som i detta starka strålkastarljus framstod som på en och samma gång vardagligt blekare och moraliskt mer högtstående.⁹⁸ En del av de svenska skådespelarna var förstås så vanliga att de knappast spelade rollen som stjärnor. Att läsa stjärnan som en historisk text i förhållande till filmmediet är givetvis ett av åtskilliga möjliga grepp att som historiker närma sig en spelfilm. Förhoppningsvis har det tjänat som inspiration för fortsatta studier med andra utgångspunkter.

Historical feature film analysis—the example of Gustaf Molander's *Vi som går köksvägen* (1932)

The aim of this article is to offer an object lesson in how historians could make use of feature film as primary source material if they were to use the analytical tools developed in the field of film studies and by historians who started to work with film in the 1970s and 1980s. My own work on representations of maidservants in Swedish feature films in the 1930s and 1940s is used as a case in point. As a concrete example, I consider the trail-blazing blockbuster *Vi som går köksvägen* (Gustaf Molander, 1932, ‘Servants’ Entrance’, though not to be confused with the American film of the same name of 1934).

In dialogue with the fields of film studies and “film and history”, I argue for a historically informed film analysis that treats feature film’s form and style, and its ‘re-historicization’, by relating it to the wider context of its production, reception, and the film culture in general. Further, a natural starting-point in any study of the representations of a certain category of people, such as maidservants, would be the different characters in the films in mind. Following the film scholar Richard Dyer, I suggest concentrating in the first instance on how the film stars act in their roles, considering each as a complex intersection between film, film culture, and society as a whole. Again referring to Dyer, I hold that each character captures a certain set of societal principals and values, sifting out types from stereotypes, identifying the ones who represent the overall ideology of the film’s narrative and those who do not.

Taking a close look at *Vi som går köksvägen*, I demonstrate how all these things come together, in an analysis that deepens our understanding of this particular film as a historical source for Swedish society in the 1930s. Paying especial attention to the characters in the film, I discuss various aspects of the film’s form (story, plot, narration, parallelisms) and style (setting, properties, acting, make-up, and lightning), in the course of which

I relate to other types of material, shedding light on the film's production and reception and on the construction of Tutta Rolf as a Swedish film star. I conclude that it is a surprisingly radical film, celebrating the strong new woman who was part of the new modern Sweden.

Keywords: film history, Swedish feature films, film stars, *Vi som går köksvägen*, Tutta Rolf

Noter

- 1 Torsten Jungstedt, "Det lönsamma hembiträdet", *Röster i Radio och TV* 1973:16, s. 17.
- 2 Filmflugan, "Från filmfronterna. Filmstadsnytt", *Filmjournalen* 1933:10, s. 11.
- 3 Leif Furhammar, *Stockholmspublikens biopreferenser under 1930-talet*, opublicerad undersökningsrapport vid Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet 1990, s. 32–43. Av svenska filmer var det bara Edvard Persson-filmerna *Söder om landsvägen* (1936) och *Kalle på spången* (1939) som hade en större publik i huvudstaden.
- 4 Hugo Wortzelius (*Wo*), "Bio i blickfånget. Begåvat hembiträde och hemmahustru med resning", *Upsala Nya Tidning* 6/4 1946.
- 5 Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund 1995, s. 13f.
- 6 Denna forskning har bedrivits inom ramen för projektet *Mellan fördomar och folklighet – hembiträdet i svensk spelfilm 1930-1950* finansierat av Riksbankens Jubileumsfond. Se Ulrika Holgersson, "Regional conflicts: from the merchant's house to the People's home", i *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*, Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (red.), Stockholm 2010 samt *Hembiträdet och spelfilmen. Stjärnor i det svenska folkhemmets 1930- och 40-tal*, kommande 2015.
- 7 Jag vill särskilt rikta ett varmt tack till Scandias två granskare för deras värdefulla kommentarer på artikeln.
- 8 Karsten Fledelius, "Audio-visual history – the development of a new field of research", *Historical Journal of Film, Radio and Television* 1989:2.
- 9 Melvin Small, "Motion pictures and the study of attitudes. Some problems for historians", *Film and History* 1972:1, s. 2. Se vidare t ex Warren I. Susman, "Film and history. Artifact and experience", *Film and History* 1985:2 och Denise J. Youngblood, "The fiction film as a source for Soviet social history. The third Meshchanskaia street affair", *Film and History* 1989:3; Ron Briley, "The Hollywood feature film as historical artifact", *Film and History* 1996:1–4; Alison McKee, "What's love got to do with it? History and melodrama in the 1940s woman's film", *Film and History* 2009:2.
- 10 Paul Smith (red.), *The Historian and Film*, Cambridge 1976. Andra tidigare exempel är Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit 1988, originalets utgivning 1977; Kenneth R.M. Short (red.), *Feature Films as History*, London 1981 och Peter C. Rollins, *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*, Lexington 1998, originalets utgivning 1983.
- 11 Se t ex Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Mass. 1995 och *History on Film/Film on History*, Harlow & New York 2006; Marcia Landy (red.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001; M. Meier & S. Slanicka (red.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln, Weimar & Wien 2007.
- 12 Jfr Ulf Zander, *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006, s. 30.

- 13 John E. O'Connor (red.), *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar 1990.
- 14 John E. O'Connor, "Image as artifact: An introduction", i O'Connor (red.) 1990, s. 6f.
- 15 Robert Sklar, "Moving image media in culture and society. Paradigms for historical interpretation", i O'Connor (red.) 1990, s. 119–131, citat på s. 131.
- 16 Sklar 1990, s. 133.
- 17 John E. O'Connor, "An introduction to visual language for historians and history teachers", i O'Connor (red.) 1990, s. 302–324.
- 18 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*, London & New York 1991 och Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York 1992.
- 19 Se t ex Robert C. Reimer (red.), *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*, Columbia 2000; Jeremy Black, *The Politics of James Bond. From Fleming's Novels to the Big Screen*, Westport, Conn. 2001; Christopher Beach, *Class, Language, and American Film Comedy*, Cambridge 2002; John Bodnar, *Blue-Collar Hollywood. Liberalism, Democracy, and Working People in American Film*, Baltimore, MD 2003; Harry Sharp, *Shooting Stars. Drugs, Hollywood and the Movies*, London 2003 samt Michael Chopra-Gant, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London 2006. Särskilt kan nämnas den tyska tidskriften *Werkstatt Geschichte* som visat stort intresse för relationen film och historia och som har en mycket avancerad filmkritisk avdelning. Se även Johannes von Moltke, *No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley, Los Angeles & London 2005. För uppgifter om den tyska forskningen vill jag tacka prof. Wiebke Kolbe.
- 20 Michael Chopra-Gant, *Cinema and History. The Telling of Stories*, London 2008; Maarten Pereboom, *History and Film. Moving Pictures and the Study of the Past*, Boston 2011; samt James Chapman, *Film and History*, Basingstoke, Hampshire 2013. Chopra-Gant är cultural studies-forskare, Pereboom historiker och Chapman filmvetare.
- 21 I Stockholm hölls en nordisk konferens om film och historia 1998 och film och historia var ämne för paperpresentationer och sessioner på Svenska historikermötena i Uppsala 2005, Lund 2008, Göteborg 2011 och Stockholm 2014.
- 22 Om filmen som samtidsspegel se Erik Hedling, "Filmen som historiograf eller som historisk källa?", *Historisk tidskrift* 2002:1, s. 76f. Jfr även Mats Jönsson, *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Lund 2004, s. 1. Om filmen och den svenska 1900-talshistorien se t ex Qvist 1995; Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Stockholm 1998; Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, Stockholm 2007; Mats Jönsson & Pelle Snickars, *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Stockholm 2007; Erik Hedling & Mats Jönsson, *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*, Stockholm 2008; Hedling, Hedling & Jönsson (red.) 2010; Mats Jönsson, *Visuell fostran. Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget*, Lund 2011 samt Ann-Christine Wallengren, *Välkommen hem Mr Swanson. Svenska emigranter och svenskhet på film*, Lund 2013.
- 23 Eva Blomberg, "Folkhemmet i filmen", *Häften för kritiska studier* 1992:4; Eva Blomberg, "Modärna Eva – fackförbundsfilmer i en moderniseringsprocess", i *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik*, Tytti Soila (red.), Stockholm 1997; Eva Blomberg, "Tidens krav hette film. Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900–1940", *Arbetshistoria* 2001:2–3; Eva Blomberg, *Vill ni se en stjärna? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953*, Lund 2006 samt David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala 2003.

- 24 Zander 2006; Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Lund 2007 samt Martin Karlsson, *Att projicera det förflutna. Historiebruk och historieförmedling i svensk skolfilm 1970–2000 utifrån de regionala AV-centralernas utbud*, Uppsala 2011. Se även Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Lund 2004; Roger Johansson, "Dokumentärfilmen som politiskt vapen. Tre filmer – tre bilder av Ådalen 1931", *Arbetshistoria* 2000:1–2 och Ingrid Millbourn, "Filmens öga. Rätt till samarbete", i *Rätten. En festskrift till Bengt Ankarloo*, Lars M. Andersson, Anna Jansdotter m fl (red.), Lund 2000. I sammanhanget ska också intresset bland historiker för stillbilder lyftas fram: Lars M. Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red.), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund 2001; Eva Blomberg, "Sätt att se", *Historisk tidskrift* 2005:2 och Reine Rydén, "Hur ska vi använda bilder? Ett bidrag till diskussionen om bilder som historiskt källmaterial", *Historisk tidskrift* 2006:3. Ytterligare ett exempel är etnologen Anja Petersens *På visit i verkligheten. Fotografi och kön i slutet av 1800-talet*, Eslöv 2007.
- 25 Blomberg 1992, s. 48–54.
- 26 Blomberg 1992, s. 54f.
- 27 Gustafsson 2007, s. 28, not 91, s. 356.
- 28 Gustafsson 2007, s. 33.
- 29 Gustafsson 2007, s. 29.
- 30 Behovet av att analysera filmens form och stil framhålls också av O'Connor. John E. O'Connor, "Historical analysis, stage one: Gathering information on the content, production, and reception of a moving image document", i O'Connor (red.) 1990, s. 11–17.
- 31 Gustafsson 2007, s. 298, se även s. 28–30.
- 32 Gustafsson 2007, s. 30. Ulrika Holgersson, *Populärkulturen och klassamballet. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet*, Stockholm 2005, s. 136–156.
- 33 Sklar 1990, s. 130–134, citat på s. 133.
- 34 Sklar 1990, s. 131. Om skillnaden för upplevelsen av rörliga bildmedia mellan att uppleva den på biografen och hemma framför tv:n se t ex O'Connor 1990, "Historical analysis, stage one", s. 22.
- 35 Sklar menar t ex att råa data om publikstorlek "cannot tell us whether spectators accepted, agreed with, or even payed attention to what the media works communicated". Ett problem är att denna statistik inte tar hänsyn till exempelvis den marknadsföring som påverkar publiken. Sklar 1990, s. 120. Det här är utan tvekan komplicerat, men jag anser att man trots allt kan utgå ifrån att höga publiktal i sig ger vissa viktiga indikationer. Så är det troligt att sådana filmer sågs av samma personer flera gånger, liksom att ett rykte spridit sig om att filmen var bra.
- 36 Jfr O'Connor 1990, "Historical analysis, stage one", s. 20–23.
- 37 Sklar 1990, s. 121–128. Se även Chopra-Gant 2008, s. 12.
- 38 David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, Boston 2008, s. 54–60. Jfr O'Connor 1990, "Historical analysis, stage one", s. 20.
- 39 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wis. 1985, s. 49.
- 40 Bordwell 1985, s. 29.
- 41 Bordwell & Thompson 2008, s. 56.
- 42 Bordwell & Thompson 2008, s. 479; Bordwell 1985, s. 51–53.
- 43 Bordwell & Thompson 2008, s. 76f, 79; Bordwell 1985, s. 49f, 70.
- 44 Gustaf Molander, *Vi som går köksvägen' av Sigrid Boo. Omdöme och kort synopsis*, odaterat, Svenska Filminstitutet.
- 45 Bordwell & Thompson 2008, s. 75, 86.
- 46 Bordwell & Thompson 2008, s. 88–92.

64 HISTORISK SPELFILMSANALYS

- 47 Bordwell & Thompson 2008, s. 65–71.
- 48 Bordwell & Thompson 2008, s. 65–68.
- 49 Gustaf Molander, *Vi som går köksvägen*, 1932, 48.13–49.21 min.
- 50 Molander 1932, 36.19–37.20 min.
- 51 Jungstedt 1973, s. 17. För en närmare studie av exponeringen av den moderna kvinnans ben i 1920- och 30-talets populärkultur, se pågående avhandlingsarbete av Emma Severinsson, Historiska institutionen, Lunds universitet: "Den nya kvinnan och den heterosexuella (kärleks)relationen".
- 52 Bordwell & Thompson 2008, s. 68–71, 480.
- 53 Bordwell & Thompson 2008, s. III.
- 54 Janet Staiger, "Film history, film practices", *Scandia* 2010:2, s. 14–17. Klassisk Hollywoodfilm, sovjetisk montagefilm, tysk expressionism och Bollywoodfilm är några av de filmkategorier som Staiger urskiljer med hjälp av begreppet *filmpraktiker*.
- 55 Gustafsson 2007, s. 31.
- 56 Lars Thomas Braaten, Stig Kulset & Ove Solum, *Inledning till filmstudier. Historia, teori och analys*, Lund 1997, s. 13f.
- 57 Göran Traung (*Jerome*), "Filmpremiärer. 'Vi som går köksvägen' på Röda kvarn", *Dagens Nyheter* 13/12 1932; Bengt Idestam-Almquist (*Robin Hood*), "Vi som går köksvägen", *Stockholms-Tidningen* 13/12 1932.
- 58 Bordwell & Thompson 2008, s. 112–140, särskilt s. 117f.
- 59 Molander 1932, 53.01–56.37 min.
- 60 Jfr t ex Nils Beyer, "Brita i grosshandlarhuset. Sevärd svensk film på Saga", *Morgon-Tidningen* 5/2 1946.
- 61 Notera exempelvis hur SF marknadsförde *Vi som går köksvägen* i sin stora annons i branschtidningen *Biografägaren* med de sedvanliga citaten av pressröster från norr till söder. Där återkom fyndiga anspelningar på uttrycket att "gå köksvägen". Publikens anmodades alltså "gå köksvägen" genom att se filmen.
- 62 Bordwell & Thompson 2008, s. 136f, citat på s. 137. Tytti Soila, *Kvinnors ansikte. Stereotypen och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholm 1991.
- 63 Erik B. Pettersson (*Epée*), "Vi som går köksvägen", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 27/12 1932.
- 64 För tolkningen av Swanström i *Köksvägen* jfr –, "Röda Kvarn", *Arbetaren* 13/12 1932.
- 65 Bordwell & Thompson 2008, s. 133.
- 66 Jfr t ex *Köksvägen* med Molanderfilmer som *Dollar* (1938) och *Ombyte förnöjer* (1939). Se också Kar de Mummas kommentar till Tutta Rolfs förvandling: Erik Zetterström (*Kar de Mumma*), "Äntligen kvinnor i svensk film!", *Filmjournalen* 1938:37, s. 13.
- 67 Braaten m fl 1997, s. 15.
- 68 Bordwell & Thompson 2008, s. 124–131; Braaten m fl 1997, s. 15–18.
- 69 Molander 1932, 07.12–09.08 min.
- 70 Holgersson 2010, s. 203.
- 71 Bordwell & Thompson 2008, s. 58f.
- 72 Jfr även Qvist 1995, s. 16f.
- 73 Richard Dyer, "The role of stereotypes", i Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representation*, London 2002, originalets utgivning 1993, s. 11f, citat på s. 12.
- 74 Dyer 2002, s. 13f, citat på s. 13.
- 75 Dyer 2002, s. 14–16.
- 76 Dyer 2002, s. 15f.
- 77 Molander 1932, 27.25–28.28 min.
- 78 Harry Borglund (*Hb*), "Vi som går köksvägen på Röda Kvarn", *Social-Demokraten* 13/12 1932.

- 79 Erik Wilhelm Olsson (*Eveo*), *Svenska Dagbladet* 13/12 1932.
- 80 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1999, s. 181, 185ff.
- 81 Christine M. Varholý, "Rich like a lady'. Cross-class dressing in the brothels and theatres of early modern London", *The Journal for Early Modern Cultural Studies* 2008:1.
- 82 Jfr Beverley Skeggs, *Att bli respektabel. Konstruktioner av klass och kön*, Göteborg 2000, originalets utgivning 1997.
- 83 Soila 1991, s. 53, 56–58, 63, 66, citat på s. 53 och 58.
- 84 Gunila S., "Det måste komma 'inifra' säger Tutta", *Filmjournalen* 1933:50, s. 6.
- 85 –, "Succéernas Tutta. Några ord ut i det blå om årets filmfynd och revydrötning", *Filmjournalen* 1932:51, s. 25; Leonard Clairmont, "Tutta slår upp sina bopålar", *Filmjournalen* 1935:11, s. 17; –, "Ett naturligare, sundare, kraftigare skönhetsideal", *Filmjournalen* 1936:36. Jfr även Blomberg 2006, s. 135.
- 86 När *Filmjournalen* 1937 anordnar en jättelik omröstning bland sina läsare och på landets biografer om vilken filmstjärna man tycker bäst om vinner det nya löftet Ingrid Bergman en förkrossande seger, med förbehållet att Greta Garbo placeras i en klass för sig. Tutta Rolf återfinns nu inte högre än på tionde plats. –, "Folkomröstningens stora överraskning", *Filmjournalen* 1937:4, s. 9. Se även: –, "Ingrid, Myrna, Adolf och Gary", *Filmjournalen* 1937:24, s. 9; Caliban, "Om de svenska kvinnorna", *Filmjournalen* 1937:16, s. 21; –, "Man klappar i händerna för Ingrid", *Filmjournalen* 1939:43, s. 9.
- 87 Jfr Zetterström 1938.
- 88 Dyer 1998; Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London 2004. Jfr även Per Vesterlund som argumenterat för fruktbarheten av att använda Dyers och John Ellis teorier på exemplet svensk 1930- och 40-talsfilm. Per Vesterlund, "Kampen om publiken och prestige. Arbetarrörelsens behov av egna stjärnor", *Arbetshistoria* 2001:2–3, s. 32–35; John Ellis, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, London & New York 1992.
- 89 Dyer 1998, s. 34, 60–63.
- 90 Dyer 1998, s. 90–92.
- 91 Molander 1932, 19.19 min; 20.58–23.03 min; 48.13–49.21 min.
- 92 Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Stockholm & Stehag 2002, s. 9, 14f, 21f, 49–53, 131–136, 188–190; Yvonne Hirdman, Ebba Witt-Brattström & Margaretha Fahlgren, "Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna, Marika Stiernstedt och emancipationsromanen", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Band III: *Vida Världen 1900–1960*, Elisabeth Møller Jensen (red.), Höganäs 1996, s. 373f.
- 93 Per Josef Enström (*P.J.E.*), "Köksvägsfilmen succès på Röd Kvarn. Starka applåder och gläd premiärstämning", *Nya Dagligt Allehanda* 13/12 1932. Se även Traung 13/12 1932; Sven Aurén (*Griggs*), "Röda Kvarn: Vi som går köksvägen", *Aftonbladet* 13/12 1932; –, "Röda Kvarn", *Arbetaren* 13/12 1932.
- 94 Idestam-Almquist 13/12 1932.
- 95 Blomberg 2006, s. 135.
- 96 Dyer 1998, s. 21, 61, 91, 97–100.
- 97 Dyer 1998, s. 26, 31; Dyer 2004, kap. 1.
- 98 Vesterlund 2001, s. 43. Leif Furhammar menar dock att stjärnsystemet i Sverige under kriget "började anta nästan hollywoodska dimensioner". Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm 2003, s. 188–191, citat på s. 188.