

Invandrarfilm i Sverige

El Housseini, Petra

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:785929>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Zagrebs universitet
Filosofiska fakulteten
Institutionen för skandinaviska språk och litteratur

Petra El Housseini

Invandrarfilm i Sverige

Examensarbete

Handledare: Janica Tomić, fil. dr.

Augusti, 2022

Innehåll

1. Inledning	3
2. Skildring av minoriteter i filmer till 1950-talet.....	3
3. Övergångsperiod	4
4. 1970-talet till millenium	5
4. Analys av filmen <i>Jalla! Jalla!</i> (2000).....	6
5. Analys av filmen <i>Äta, sova, dö</i> (2012)	9
6. Slutsats	11
7. Litteraturförteckning:	13
8. Sažetak	14
9. Summary	14

1. Inledning

Hösten 2000 debuterade tre regissörer och manusförfattare, Josef Fares (*Jalla! Jalla!*), Reza Bagher (*Vingar av glas*) och Reza Parsa (*Före stormen*), med filmer som ledde till att termen ”invandrarfilm” började få större uppmärksamhet från media i Sverige. Även om filmerna tillhör olika genrer, har de en sak gemensamt – de visar en personlig syn på det svenska samhället ur karaktärernas perspektiv, som (liksom författarna) har invandrarbakgrund.

Allt detta sagt, dök invandrarfilm inte upp först vid årtusendet; den hade faktiskt redan funnits då ett tag. Regissörer och manusförfattare med ett icke-svenskt ursprung ”är inget” nytt och minoritetsgrupper kunde ses i svenska filmer åtminstone sedan 1920-talet. (Wright, 2005: 55) Före 1950-talet var Sverige ett homogent land med bara få minoriteter inklusive samer, finnar och judar. Efter kriget förändrades situationen drastiskt; med minst 1 miljon utrikes födda, vilket gjorde Sverige till en multietnisk och mångkulturell nation på ganska kort tid. Ur filmisk synvinkel uppstår två frågor: för det första, hur etablerade minoritetsgrupper uppfattas i filmer från 1930- till 1950-talen, och för det andra hur skildringen av invandrare i nyare filmer är kopplad till social förändring, noterar Rochelle Wright. Det här arbetet kommer att se tillbaka på skildringen av invandrare i filmer genom historien samt analysera två populära invandrarfilmer, en gjord 2000 (*Jalla! Jalla!*, Fares) och den andra, 2012 (*Äta, sova, dö*, Pichler).

2. Skildring av minoriteter i filmer till 1950-talet

Enligt Wright förbinds 1930-talet med den så kallade *pilsnerfilm*, en genre som har rötter i folkklustspel. En vanlig händelse är det lyckliga slutet som förnöjer publiken, skurkarna som straffas och goda karaktärer belönas. Under denna period ökade antisemitism i Sverige, vilket kan ses i framställningen av judar som skurkar. Judiska karaktärer är involverade i osäkra ekonomiska affärer med målet att svindla etniska svenskar. De är långivare, vanligtvis framställda som ett hot men också förlöjligade. Även om dessa karaktärer inte explicit sägs vara judiska, har de specifika etniska egenskaper som ”dark, curly hair; a large, hooked nose; flamboyant gestures and body language; a strong accent; or a typically Jewish name” som skilde dem från den typiska svenska normen. (Wright, 2005: 56) ”However offensive to the viewer of today, these portrayals were not, by and large, deliberately intended to be malicious.” (Wright, 2005: 57)

1940- och 1950-talens populäraste filmgenre var lantlig melodram ”*rural melodrama*” som främjade längtan efter en traditionell kultur som hade försvunnit. I dessa filmer visades

pariagrupper tattare eller resande på ett ganska negativt sätt. De beskrivs ännu mer negativt än judar; män är tjuvar och bedragare medan kvinnor är sexuellt provocerande. Ordningen är upprättad när grupperna tas bort och svenskar tar över. Dessutom är samer och finländare representerade i lantliga melodramer som fokuserar på konflikter mellan dem och svenska bosättare; och dessa gäller oftast konflikter om markägande, likt dem mellan indianer och ranchägare i amerikanska västernfilmer. Hela gruppen framställs som primitiv – de beskrivs inte individuellt. Andra filmer använder en kvasidokumentär stil för att uppmärksamma samiska traditioner (Wright, 2005: 57) och i lantliga melodramer är finska karaktärer i finnskogar vanligtvis skurkar. ”Most stereotypical images of outsider figures or minority groups in Swedish films before about 1960 convey an ’us against them’ ideology. /...ethnic subcultures are employed to create a common sense of national or ethnic identity; the distinctive, and of course positive, qualities of ’Swedishness’ are highlighted when their perceived opposite is manifest.” (Wright, 2005: 58)

Men Wright noterar också den positiva aspekten av hur dessa subkulturer porträtterades. Under andra världskriget försvann antisemitiska karikatyrer och istället började främjas medkänsla för flyktingar i dramer som *Farliga vägar* (A. Henrikson, 1942) och *Den osynliga muren* (G. Molander, 1944). Tattare förmedlas som psykologiskt utsatta och offer för social utfrysning på 1950-talet i filmer som *Gud fader och tattaren* (H. Faustman, 1954) och *Simon Syndaren* (G. Hellström, 1954). Men även om det tyder på en social förändring är det inte nödvändigtvis i linje med av den historiska situationen; ”The shift away from negative stereotyping may in part reflect a gradual change in social attitudes toward the groups in question, but it does not necessarily reflect their historical situation. As is the case with all the films designed primarily to entertain, the image of non-Swedish ethnic minorities is largely determined by the fictional construct itself, its ideological underpinnings, and the type of narrative patterns it employs.” (Wright, 2005: 58)

3. Övergångsperiod

1960-talet betraktas som en övergångsperiod, enligt Wright. Erland Josephsons tv-pjäsa *Benjamin* (1960) visar den första analytiska omtanken om svensk antisemitism. Sympatiska och insiktsfulla filmiska framställningar av judiska överlevande (Wright, 2005: 58) finns i *Kungsleden* (G. Höglund, 1964) och *Tvärbalk* (J. Donner, 1967). Johan Bergenstråhls dokumentärstil drama *Baltutlämningen* (1970), baserad på Enquists roman *Legionärerna*, handlar om en flyktinggrupp som försöker fly från Sverige efter andra världskriget. I alla dessa filmer tar filmskaparna upp smärtsamma ämnen på ett seriöst sätt. Dessa filmer lockade dock

inte så stor publik, ”It appears that the Swedish audience, like the moviegoing public elsewhere, preferred being entertained to being challenged.” (Wright, 2005: 59)

Ingmar Bergman producerade två engelskspråkiga filmer med judiska huvudpersoner *The Touch* (1971) och *The Serpent's Egg* (1977). Även om dessa två filmer inte räknas till hans mest framgångsrika, Bergmans sista film *Fanny och Alexander* (1982) är erkänd som ett mästerverk som också tar upp frågor om judisk identitet – i filmen triumferar en *outsider* (jude) karaktär över den kristna auktoriteten. (Wright, 2005: 59)

4. 1970-talet till millenium

Wright säger att nya svenskar – efterkrigsinvandrare – började dyka upp i svenska filmer på 1970-talet. I motsats till den tidigare stereotypiseringen talar dessa filmer om omständigheter av invandrargrupper ur deras egna perspektiv. Betoningen ligger på de problem de råkar ut för och deras försök att anpassa sig. Filmer visar hur nykomlingarna definierar sig själva i den dominerande kulturen och hur de upplever kulturens attityder mot dem. Skådespelare får till och med tala sina modersmål, vilket bidrar till en mer autentisk representation. ”The us-against-them constellation of earlier decades is now reversed, resulting in a generally sympathetic depiction of immigrants and their situation, while ethnic Swedes are frequently construed as a negative Other...” (Wright, 2005: 60) Vissa filmer nådde dessutom en större del av allmänheten tack vare en lättare inställning, till exempel Dušan Makavejevs *Montenegro* (1981) som ”parodies preconceived notions about the unrestrained sexuality and dubious hygiene of ’primitive’ immigrant groups...” (Wright, 2005: 60, 61)

Ett stort antal filmer från början av 1990-talet granskade antisemitism ur olika perspektiv och historiska sammanhang – Stockholm på 1920-talet i Åke Sandbergs *Kådisbellan* (1989) (som även blev en internationell hit) och Centraleuropa vid slutet av andra världskriget i Kjell Gredes *God afton, Herr Wallenberg* (1990). Judar har, till skillnad från andra minoritetsgrupper, upplevt fördomar i hela Europa i århundraden. ”Their fate in Germany and occupied Europe during the Third Reich illustrates the ultimate consequences of ethnic hatred, a lesson that can be applied both to present-day Swedish circumstances and to ongoing ethnic strife in various international contexts.” (Wright, 2005: 61)

Sedan mitten av 1990-talet har uppstått en ny kategori med fokus på judiska förhållanden; filmer som utspelar sig i invandrartäta stadsområden. Några exempel är *30:e november* (D. Fridell, 1995) där invandrare och skinheads ersätter Capulets och Montagues i en Romeo-och-Julia berättelse och Peter Lindmarks *9 millimeter* (1997) som formats av den amerikanska gangsterfilmen. Emellertid, den sociala verkligheten i invandargetton förmedlas

emellertid inte tillräckligt eftersom filmerna inte framför en psykologisk djup insyn eller visar narrativ komplexitet. Enligt Wright, "These films make some attempt to convey the social reality of immigrant ghettos but generally lack both psychological depth and narrative complexity." (2005: 62)

Under de första åren av 2000-talet var tv:n det primära mediet för att se filmer. Två programserier har varit särskilt inflytelserika när det gäller etniskt ämne; *Hammarkullen eller vi ses i Kaliningrad* (1997) i regi av Agneta Fagerström-Olsson och Geir Hansteen Jörgensens *Det nya landet* (2000). *Hammarkullen* utspelar sig i den förorten till Göteborg där människor från många olika subkulturer och med olika grader av integration lever. Genom separata berättelser utvecklas etniska och kulturella identitetsfrågor. *Det nya landet* behandlar samma frågor från ett annat perspektiv. Två flyktingar som söker politisk asyl, en medelålders man från Iran Massoud och Ali, en mycket yngre man från Senegal, är på flykt med en före detta Fröken Sverige. Under sina resor, i takt med att de får större insikter om sig själva, genomgår alla en attitydförändring vad det gäller de möjligheter Sverige erbjuder. Huvudkaraktärerna porträtteras med psykologiskt djup, vilket kan vara anledningen till att de förblir sympatiska även när deras beteende är tveksamt. "This series has probably done more to foster understanding of the plight of refugees, or immigrants in general, than any of the aforementioned films.", konstaterar Wright. (2005: 62)

4. Analys av filmen *Jalla! Jalla!* (2000)

Jalla! Jalla! är en komedifilm i vilken regissören Josef Fares "använder flera av den klassiska farsens slapstick¹ för att skruva åt den i grunden enkla intrigen, och för att höja tempot." (Ludvigsson, 2001). "I motsats till många av sina kollegor i branschen är inte Fares enfaldig eller cynisk nog att underskatta genrefilmens speciella krav och svårigheter. Faktum är att hans film är uppseendeväckande inte så mycket för sin nya digitala teknik, utan för sitt sätt att nyttja den – och samtidigt falla tillbaka på en sedan länge upplöjd berättartradition.", säger Maaret Koskinen. (2002: 102-103)

Man träffar Roro och Måns som jobbar tillsammans; de klippar gräs och plockar skräp (visas i en helbild (Nemert, Rundblom, 2004: 15). De har också en annan kollega men man aldrig hör honom tala. "Han är den lätt världsfrånvände drömmaren, som alltid måste dras tillbaka till den verklighet som han filmen igenom samtidigt är en road iakttagare av."

¹ <https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/slapstick-comedy>

(Koskinen 2002: 104). Trion kan liknas vid komeditrion bröderna Marx – en av dem var känd för sin pantomimstil och aldrig talade.²

Även om det här är en komedi påpekar Fares de slitningar som dagligen uppstår mellan människor av olika bakgrund i ett Sverige ”där levnadsvanor och kulturmönster förändrades radikalt genom immigrationen under förra seklets senare hälft.” (Ludvigsson, 2001). ”Helsvenske” Måns och ”nysvenske” Roro är bästa vänner som accepterar deras kulturella skillnader helt. ”Man kan fundera över huruvida detta förhållningssätt ger en sannare bild av verkligheten än den problematisering av umgänget mellan ’svenskar och invandrare’ som ofta betonas i massmedierna.” (Ludvigsson, 2001). Vidare, ”är det Måns, den maskuline, långa, muskulöse snyggingen i sammanhanget” (Koskinen, 2002:105) som är impotent och förödmjukad genom filmen. Åter ”sparrisen Roro inte har några problem, snarare tvärtom: det är ju Lisa som är het på gröten medan han tvingas säga nej till hennes inviter.” (Koskinen, 2002: 105).

Roro som kommer från en libanesisk immigrantfamilj dejtar Lisa, en ”typisk” svensk tjej, som jobbar på en affär. I en scen besöker Roro Lisa på jobbet och medan han skojar runt på golvet, kommer en (svensk) kund in. Han kastar en kvardröjande blick på honom, men reagerar inte längre, ”i enlighet med vad nationell kodex påbjuder, som om det regnar”. (Koskinen, 2002:105).

Familjemedlemmar till de arabiska karaktärerna är också mycket närvarande i deras liv medan vi aldrig träffar eller hör talas om Måns föräldrar, vilket ytterligare pekar på kulturella skillnader. Roros mormor säger till exempel hela tiden till honom att han måste gifta sig och Måns förstår inte varför Roro inte bara kan säga åt dem att hålla sig utanför hans liv. Och även om Måns inte förstår deras dynamik så dömer han dem inte. Han är endast förvånad eftersom han har fått en annan uppväxt. Annat än de nämnda kulturskillnaderna, visar filmen även könsskillnader när Måns erkänner sitt medicinska problem med impotens för Roro. Han är helt klart obekvämt och kämpat för att berätta det för honom. Som artikeln om *Jalla! Jalla!* säger, ”Är det inte så att det bara är tjejer som i en vänskapsrelation vågar tala om sex och känslor med varandra?”. (Ludvigsson, 2001).

När Roro äntligen bestämmer sig för att ta Lisa för att träffa hans föräldrar, kommer han hem till två nya gäster – en tjej som heter Yasmin och hennes bror Paul som vill att Roro och Yasmin ska gifta sig. Roro säger snabbt till Yasmin att han inte vill gifta sig med henne och medan hon är okej med det ber hon honom att låtsas att de är förlovade så att hon kan stanna i

² <https://www.britannica.com/topic/Marx-Brothers>

Sverige. I deras samtal som ses i en närbild vid 0:23:15 (Nemert, Rundblom, 2004: 15) – som används ofta för att visa karaktärers känslor – accepterar Roro att låtsas.

Så småningom möter Måns Yasmin och de delar ett romantiskt ögonblick. En närbild, av Yasmins ”mycket bildsköna ansikte, som fyller hela duken och hålls ett bra tag för alla att beundra” (Koskinen, 2002:107) står i komisk kontrasteffekten till Måns, vem har ”en stor, anskrämlig näsduk ur ena näsborren” (Koskinen, 2002:107). Dessutom ses komisk upprepning i Måns ”besatthet av snoppar i alla storlekar och former” (Koskinen, 2002:109), vid ett tillfälle frågar han till och med Roro om ankor har dem.

Tyvänn får Paul dem på bar gärning och blir arg. Han knuffar Måns (återigen är Måns den som förnedras) och insisterar på att Roro och Yasmin ska gifta sig. Alla börjar skrika över varandra, bilen bromsar och kameran zoomar in och ut vid 1:01:09 för att accentuera galenskapen. I filmen används zoomning (Nemert, Rundblom, 2004: 16) ofta, speciellt under actionbilder. Roro tar också reda på att Paul berättade för Lisa om hans förlovning och går och klättrar upp i hennes hyreshus vid 1:04:10 (totalbild (Nemert, Rundblom, 2004: 16)), men en granne rapporterar honom till polisen.

Samtidigt är Måns arg därför att hans förhållande med hans flickvän Jenny tagit slut. Han börjar kasta ut möbler genom fönstret, vilket leder till att han arresteras. Intressant nog, medan de häktar Roro och kastar in i en cell direkt, tar de Måns till ett rum för att prata med en polis. Han berättar om sina erektionsproblem och det kulminerar med att polismannen är helt förstående och kastar ut anklagelserna, även om han fortfarande måste tillbringa en natt i cellen. Från vid 1:07 20 till 1:08:05 finns det panorering och zoomning (för att understryka hans tillstånd) av Måns som hallucinerar. Måns och Roro inser att de båda sitter i fängelse och där löser Måns äntligen problemet som störde honom från början av filmen.

Roro har inte tur; han kommer tillbaka hem till bröllopsförberedelserna. Måns håller ett romantiskt tal till Yasmin om hur han är kär i henne. Men hon kämpar med det och känner sig skyldig att hedra hennes brors önskar. Det pekar på kulturella skillnader; ”Visserligen är båda killarnas flickvänner Jenny och Lisa självständiga unga kvinnor som inte är rädda för att ställa krav och gå sina egna vägar, men Yasmin tycks beredd att acceptera det liv som männen har valt åt henne.” (Ludvigsson, 2001)

I slutet tar Roro med Lisa till bröllopslokalen och förklarar att han är kär i henne och Yasmin är kär i Måns, därför blir det inget bröllop. Medan kaos utbryter ger hans far till honom bilnycklarna och säger åt honom att gå, vilket betyder att han stöder hans sons beslut även om han förmodligen inte förstår det. Men även när paren börjar att köra iväg till solnedgången, är det intressant att tänka på vad som skulle ha hänt om Roros far inte hade gjort det. Enligt

artikeln, ”är det då troligt att Yasmin skulle ha vågat trotsa sin bror och traditionen? Vilka konsekvenser skulle det i så fall ha lett till för henne?” (Ludvigsson, 2001)

Det är onekligen att regissören Josef Fares gjorde en kultfilm. Som Maaret Koskinen säger, ”Kanske har han insett hemligheten bakom genrefilmens slitstyrka: dess förmåga att förena nytt med gammalt. Mer precist, att tänja på det gamla för att säga något nytt – allt för att spegla nya tiders krav.” (2002:110)³

5. Analys av filmen *Äta, sova, dö* (2012)

Denna svenska dramafilm med regi och manus av Gabriela Pichler börjar med musik som följer två figurer som slåss. Man får snart reda på att en av dessa två personer är Raša. Slagsmålet är också det första tecknet på hennes mer maskulina natur.

Nästa scen visar Raša och hennes kollegor på jobbet. Kameran följer arbetarna och framkallar monotonin i arbetsmiljön. Byn de lever i är ”... en bortglömd fläck på kartan där före detta affärer står som ruiner från ett förgånget välstånd...” (Lagerström, 2012). Det finns inte många roliga saker att göra och unga människor umgås på platser som är avskalade. ”Vädret i filmen är genomgående bistert, kallt och med de vindpinade skånska slätterna som fond. Man har en ständig känsla av att frysa som förstärks av den havererade värmen i Rašas hus.” (Lagerström, 2012). Den realistiska miljön gör att filmen liknar en dokumentär på grund av de långa bilderna och hur kameran följer människor.

Förutom dokumentärstilen är den här filmen också kopplad till Dogme 95⁴, en filmrörelse som startade 1995. Dess manifest, ”The Vow of Chastity” främjar realism och autenticitet, ”Shooting must be done on location....,/.... the camera must be hand-held.... ”. (Schepele 2005: 73).

I en av de tidigare scenerna visar Raša till den nya arbetaren vad hon ska göra på jobbet. Men arbetaren är inte särskilt motiverad att arbeta (närbild av hennes ansikte vid 3:40). Raša är uppenbarligen inte imponerad av den typen av beteende eftersom Rašas verk bokstavligen är hennes liv.

Hon är också väldigt nära sin pappa och bor med honom. I scenen vid 6:20 medan Raša och hennes pappa sitter vid bordet, ser vi för första gången deras närhet men också medberoende – det är upp till henne att lösa de problem som uppstått angående fakturor. Ett

³ Josef Fares (regissör) (2000) *Jalla! Jalla!* [Film] Memphis Film, Dramatiska Institutet, Film i Väst, TV1000 AB

⁴ <https://newleftreview.org/issues/i238/articles/john-roberts-dogme-95>

annat exempel är ett läkarbesök där Rašas pappa förväntar sig att hon ska prata med doktorn istället för honom.

Efter det visas arbetsmiljö igen med närbilder. Vid 9:58 sjunger en thailändsk kvinna en sång på sitt eget språk, som återigen påminner oss om kulturmångfalden i fabriken. Alla verkar komma överens tills de blir varnade för att folk kan få sparken – deras lojalitet utmanas. Raša själv säger att irakierna borde lämna eftersom de har varit i Sverige kortast. ”Plötsligt har man inte råd att vara generös. Det är mitt eller någon annans jobb som står på spel.””Fabriken beskrivs också som samhällets egentliga mittpunkt och vi förstår att krisen får stora effekter i hela byn. Det är alltså en kris som verkar på flera plan. Men framförallt ser vi hur arbetsplatsens samhörighet och gemenskap upphör i ett slag.” (Lagerström, 2012). Det syns också på hur Raša är lättad över att hennes vän fick sparken istället för henne. Men senare när hon också får sparken och han lyckas få ett jobb är hon inte heller glad.

Raša berättar för sin pappa vad som hände medan han ligger i badkaret; deras medberoende ses igen. Han bestämmer sig för att åka till Norge för att tjäna mer pengar, vilket Raša inte vill eftersom det är viktigt för henne att de är tillsammans. När de säger hejdå vid 34:45 i närbild är den dystra stämningen uppenbar men de skämtar fortfarande. De är spänstiga och modiga under avskedet som de är under större delen av filmen.

Vid 44:48 blir skärmen svart, vilket markerar början på Rašas liv som arbetslös. Hennes sparkade kollegor och henne rådgörs av företaget. De ”skall coachas, matchas och boosta sina självförtroenden för att bli attraktiva på arbetsmarknaden.” (Lagerström, 2012). De uppmuntras att inte ge upp, vilket verkar nästan nedlåtande eftersom tränarna har jobb och får åka hem i slutet av dagen utan oro. Men människor som är arbetslösa har mycket hängande överhuvudet, från att behöva att ta hand om andra människor till att bli dömda för att de inte fungerar.⁵

Raša är mycket kapabel och ambitiös, hon är ständigt på resande fot och försöker hitta nytt arbete men hennes omständigheter fortfarande begränsar henne. Hon kan inte bara åka till en annan stad och lämna sin pappa som är känslomässigt och ekonomiskt beroende av henne. Hon har inte heller högre utbildning eller ett körkort, vilket begränsar henne ytterligare. Hennes vän befinner sig i en liknande situation eftersom han vill bli veterinär, men han har ingen högskoleutbildning. Vidare, en kvinna i gruppen säger att hon tappade sin försäkring efter sin sjukdom och är rädd för hur hon kommer att fortsätta ekonomiskt. Alla dessa omständigheter gör det svårt för gruppen att finna tröst i ”coaching”.

⁵ <https://www.filminstitutet.se/contentassets/b09a968ea7dd40daa5358e7c0d9677a3/atasovad.pdf>

I en scen pratar några personer om att arbetsgivaren behåller de utländska arbetarna eftersom de accepterar lägre lön och inte är fackligt anslutna som de svenska. ”Filmen visar konkret upp de klyftor som uppstår mellan arbetarna men blir också till en spegling av de klyftor som växer i samhället i stort. Klyftan mellan arbetare och arbetsgivare, mellan svenskar och invandrare och mellan stad och land... Det kan nästan ses som symbolik att man packar det som förr kallades senapskål, men som nu blivit trendig rucolasallad, i askar som företrädesvis körs iväg och säljs till storstadens medelklass.” (Lagerström, 2012)

Det visar filmen dock också ”en stark känsla av sammanhållning och gemenskap mellan personerna i filmen. De förenas i sin utsatthet och förmår ha roligt, festa och skämta om eländet. ”Inte ens fabriken vd eller arbetsförmedlarna utmålas negativt. De är människor lika bakbundna av ett system som alla vi andra.” (Lagerström, 2012)

Till slut har Raša inget annat val än att åka till Malmö för att jobba. Hon går till festivalen som kom till stan men tycker inte om åkattraktionerna med tanke på insikten att hon måste åka iväg. Filmen avslutar med ett firande för att hedra Rašas avgång. Stämningen är sorglig, men filmen slutar faktiskt med en bra ton, och visar styrkan hos en grupp som är väldigt bekant med avsked, men finner styrka att fortfarande gå igenom det.

Äta sova dö har av många jämförts med prisbelönta *Rosetta* (1999) av de belgiska bröderna Jean-Pierre och Luc Dardenne vilken porträtterar socialt utsatta personer och miljön de befinner sig i på ett trovärdigt sätt.⁶ ”En ung kvinnas kamp för sitt arbete i centrum. Fabriken atmosfär, den närgångna kameran och den krassa skildringen av själva arbetet och vardagslivet som om man verkligen var där förenar de bägge filmerna.” (Lagerström, 2012)

Det sägs att Gabriela Pichler har ”väckt liv både i svensk arbetarfilm och i berättelser med klassperspektiv.” Men enligt henne har hon ”alltid tyckt att filmer handlar om klass. Men då det varit vit medelklass blir det aldrig ifrågasatt utan betraktas som norm” (Lagerström, 2012), vilket är en mycket intressant punkt att ta upp.⁷

6. Slutsats

Eftersom invandring är ett fenomen som sträcker sig genom historien och fortfarande är aktuellt idag är det oerhört intressant att se den representerad i filmer, särskilt i ett invandringsland som Sverige. Med tanke på att filmer hade och har en enorm inverkan på samhället är det viktigt att prata om hur detta ämne skildrades eftersom det inte bara informerar

⁶ <https://www.filminstitutet.se/contentassets/b09a968ea7dd40daa5358e7c0d9677a3/atasovad.pdf>

⁷ Gabriela Pichler (regissör) (2012) *Äta, sova, dö* [Film] Anagram Produktion

oss om det förflutna och vad som kunde ha accepterats, utan också visar och lär en hur man kan växa och göra bättre.

I de två filmerna jag analyserade ligger fokus på invandrarfamiljers upplevelser, liv och kamp, särskilt på barn som antingen är födda i Sverige eller var mycket unga när de kom, och som flyter mellan kulturer. I *Jalla! Jalla!*, (2000) kämpar unge Roro med att vara kär i en ”typisk” svensk tjej medan hans familj tvingar på honom vissa traditioner från en kultur han inte är helt i samklang med. I *Äta, sova, dö* (2012) måste Raša dessutom göra en massa saker istället och för sin pappa eftersom hon kan svenska bättre.

Till slut är det värt att notera hur även om dessa två filmer visar invandrarfamiljer som kommer från olika sidor av världen; en libanesisk familj och en familj från Montenegro, likheter ses i det faktum att även om de ”blandar sig” i sina barns liv så är det av kärlek de har till varandra och sitt samhälle. Att visa de situationer som invandrare möter ur deras eget perspektiv kan göra mycket för att utbilda ett samhälle, förstå och få kontakt med människor från olika kulturer.

7. Litteraturförteckning:

1. Äta, sova, dö filmhandledning, Louise Lägerström, *Svenska Filminstitutet*, 2012
https://www.filminstitutet.se/contentassets/b09a968ea7dd40daa5358e7c0d9677a3/at_asovad.pdf (16/6)
2. Dogme 95, John Roberts, *New Left Review*, 1999
<https://newleftreview.org/issues/i238/articles/john-roberts-dogme-95> (7/8)
3. Dogme95.dk – A tribute to the official Dogme95 <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/> (7/8)
4. Jalla! Jalla! filmhandledning, Bo Ludvigsson, *Svenska Filminstitutet*.
https://www.filminstitutet.se/contentassets/55845c520e2044459f10a2a5a72f78df/jalla_jalla.pdf (16/6)
5. Jalla! Jalla! Handling, Svensk Filmdatabas, *Svenska Filminstitutet*.
<https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=film&itemid=44805#plot-summary> (24/5)
6. Josef Fares (regissör) (2000) *Jalla! Jalla!* [Film] Memfis Film, Dramatiska Institutet, Film i Väst, TV1000 AB
7. Marx Brothers American Actors, The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Marx-Brothers> (6/8)
8. Nemert, E.; Rundblom, G. *Filmboken*. Stockholm: Natur och kultur, 2004; s. 14-18
9. Nestingen, A.; Elkington, Trevor G. *Transnational cinema in a global north: Nordic cinema in transition*. Wright, R. "Immigrant film" in Sweden at the Millenium"; Wayne State University Press, 2005; s. 55-64
10. Nestingen, A.; Elkington, Trevor G. *Transnational cinema in a global north: Nordic cinema in transition*. Schepelern, P. "Film according to Dogma: Ground Rules, Obstacles, and Liberations"; Wayne State University Press, 2005; s. 73
11. Slapstick Comedy, Tamar Jeffers McDonald, *Encyclopedia*.
<https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/slapstick-comedy> (17/7)
12. Stig Björkman, S.; Lindblad, H.; Sahlin, F. *Fucking film: den nya svenska filmen*. Koskinen, M. "Konsten att förena gammalt med nytt. Form och berättarspråk i Jalla Jalla" Stockholm: Alfabeta bokförlag AB, 2002; s. 100-110

8. Sažetak

Iako je izraz imigrantski film postao posebno popularan 2000. godine izlaskom filmova *Jalla! Jalla!* J. Faresa, *Vingar av glas* R. Baghera te *Före stormen* R. Parse koji prikazuju švedsko društvo iz perspektive imigranata, taj pojam zapravo postoji barem od 1920ih godina. Ovaj rad kratko će se osvrnuti na način predstavljanja doseljenika, nacionalnih manjina i marginalnih skupina u filmovima prošlog stoljeća; od prikazivanja manjine Židova, Tatara te Samija i Finaca kao zlikovaca, a Šveđana kao heroja i promoviranja „švedskosti“, do perioda tranzicije kada se počinju emitirati filmovi koji suosjećaju sa žrtvama holokausta i ostraciziranim skupinama. Nadalje, od 1970ih godina etničke manjine bivaju puno više zastupljenije u filmovima koji sada ohrabruju prihvaćanje i pokazivanje empatije ljudima koji se prilagođavaju životu u novoj zemlji. Na kraju, analizom dvaju kulturnih i nagrađivanih filmova *Jalla! Jalla!* (2000., J. Fares) te *Äta, sova, dö* (2012., G. Pichler) pobliže se proučavaju načini na koji režiseri prikazuju društvene situacije i probleme s kojima se osobe imigrantskog porijekla susreću prilikom odrastanja u drugoj kulturi.

9. Summary

Although the term immigrant film became especially popular in 2000 with the release of the films *Jalla! Jalla!* by J. Fares, *Vingar av glas* by R. Bagher and *Före stormen* by R. Parse that portray the Swedish society from the perspective of people who immigrated there, this notion has actually existed at least since the 1920s. This paper will briefly look at the way immigrants, national minorities and marginalized groups are represented in the films of the last century; from portraying the minority of Jews, Tatars, Sami and Finns as villains and Swedes as heroes promoting "Swedishness", to a period of transition when films sympathizing with Holocaust victims and ostracized groups began to air. Furthermore, since the 1970s, ethnic minorities are being represented more in films that now encourage acceptance and empathy for people adjusting to life in a new country. Finally, by analyzing two cult and award-winning films *Jalla! Jalla!* (2000, J. Fares) and *Äta, sova, dö* (2012, G. Pichler) it's possible to closely examine the ways in which the directors portray social situations and problems people of immigrant origin face living in a different culture.