

## Berömda artisters dilemman

Eva Blomberg

Mälardalens högskola

[eva.blomberg@mdh.se](mailto:eva.blomberg@mdh.se)

Min artikel handlar dels om hur berömda svenska artister framställs i pressen, dels om hur artister beskriver sig själva i sina självbiografier. Jag behandlar hur de beskrivs utifrån arbete, utbildning och berömmelse under den första hälften av 1900-talet, samt de dilemman som uppstod genom karriären och medieexponeringen. Karriären vävdes in i en medial agenda. Förutsättningarna för att bli en framgångsrik artist var att bli upptäckt och utvald, men också att kunna gripa tillfället i flykten, skaffa sig mentorer och kunna umgås med medier. Genom hela karriären uppstod olika sorters dilemman, vilket artisterna förmedlade i sina självbiografier, som handlade om relationer till arbete, medier, privatliv samt näringsliv. Slutligen väcker jag frågan om dessa berömda artister var början till formerandet av en ny celebritetselit.

Varje dag kan vi beskåda celebriteter i medier – och det är inte ett nytt fenomen utan går tillbaka till det sena 1800-talets mediala revolution.<sup>1</sup> Det nya i vår tid handlar mindre om att celebriteter uppvisas som medel för något, till exempel konsumtion, prestation, individualitet med mera, utan att de figurerar i alla typer av medier och sammanhang. Detta hade varit otänkbart för några år sedan. Idag talas om en celebritetskultur vilket inkluderar att celebriteter finns som något ständigt närvarande fenomen.

Min artikel behandlar medier som inriktade sig på celebriteter, framför allt svenska artister under den första hälften av 1900-talet. Vad jag här särskilt vill lyfta fram handlar övergripande om artisternas arbetsvillkor, där medial berömmelse är något som artister förväntas förhålla sig till och som skapar olika dilemman.<sup>2</sup> Karriären går igenom olika faser och i alla dessa faser exponeras framgångsrika artister i medierna.

Framväxten av en celebritetskultur innefattar idag så mycket mera än artisters exponering och jag vill med detta visa hur medier konstruerades genom fokuseringen på artisters liv och berömmelse, för att kunna kontrastera detta mot hur artisterna själva har berättat om sina liv i sina självbiografier. Det är inte samma historia som förmedlas; tvärtom, har artisterna velat få ett ord med i laget och framför allt försökt få det sista ordet i en medial berättelse som handlar om dem själva.

## Celebriteter

Berättelsen om karriären är en konstruktion där själva berättandet antar olika identitetsformer beroende på när det berättas och för vem. Vanligt är att det finns *turning points* i berättelsen, det vill säga händelser som av berättaren anses särskilt betydelsefulla, eller tillskrivs något viktigt. Karriärer är inte linjära, men uppfattas och berättas oftast som om de vore det.<sup>3</sup> För artister finns egentligen inget riktigt karriärslut, åtminstone inte om man är framgångsrik. Mitt huvudmaterial är berömda artisters självbiografier från 1900-1980-tal, samt tidningen *Filmjournalen*.

Berömmelse, status och celebriteter hör ihop. Charles Kurzman et al hävdar att just celebriteters status inte liknar några andra eliter statusformer. Celebriteter som eliter har tillkommit under 1900-talet och är inte uppbyggda på liknande sätt som gamla eliter status, som genererar nya generationer statuseliter, samt makt och inflytande i samhället. Celebriteternas status, anser de, konstrueras mer tillfälligt och överförs inte till nya generationer. Författarna analyserar fyra aspekter av celebritetsstatus som handlar om olika privilegier: *interpersonella*, hur vi agerar när vi möter celebriteter, *normativa*, att många vill imitera celebriteter, *ekonomiska*, celebriteternas ekonomiska förtjänster och *legala*, att celebriteter får speciella rättigheter.<sup>4</sup> Detta är emellertid inget jag speciellt kommer att ta upp här utan det viktiga är att celebriteter har formats till en ny sorts elit som skapar nya arbetsvillkor och som kan analyseras utifrån historiska och sociologiska förutsättningar. När maktens eliter har undersökts historiskt har inte celebriteter tagits med som en elit.<sup>5</sup>

1930-talets moderna människa kan beskrivas utifrån ett nytt beteende: att gripa tillfället. Tillfället kom att bli ett fenomen för den nya urbana människan. Stadslivet karaktäriseras av

---

1 Penfold, Ruth (2001-2002): "Modern Penalty and the Culture of Celebrity", i *Criminal Justice Review*, s 22-25.

2 Penfold (2001-2002), s 22.

3 Stier, Jonas (2005): *Proffsliv och karriärslut: En sociologisk studie av identitet*. Liber: Malmö, s 27-30.

4 Kurzman, Charles, Anderson, Chelise, Key, Clinton, Ok Lee, Youn, Moloney, Mairead, Silver, Alexis & Van Ryn, Maria W. (2007): "Celebrity Studies", i *Sociological Theory*, no 25:4, s 347-363.

5 Göransson, A. (2007a) (red.), *Maktens kön. Kvinnor och män i den svenska makteliten på 2000-talet*, Nya Doxa, Nora; Göransson, A. (2007b), *Kön, makt och statistik*. Betänkande av Utredningen om kvinnor och män på maktpositioner i det svenska samhället, SOU 2007:108, Fritzes, Stockholm.

ständiga möten, tillfälligheter och möjligheter, något som inte förekom tidigare. Det uppstår därför tillfällena och möjligheten att gripa tillfället.<sup>6</sup> Men tillfällena uppstår inte enbart utan Någon måste erbjuda ett Tillfälle. Denne Någon måste *se* en möjlighet hos en adept.<sup>7</sup> Någon är också en urban människa, ständigt på jakt efter att göra en Upptäckt. Samuel Firth behandlar underhållningsindustrins behov av att upptäcka nya stjärnor.<sup>8</sup> Firth placerar in tillfällena och upptäckter i en vidare ram som handlar om en framväxande underhållningsindustri och dess ständiga behov av nya förmågor.

Mitt intresse handlar om hur artister fick möjligheter att göra karriär i och med att ett tillfälle erbjöds dem, och därigenom börja konstruera sina identiteter som artister. Här finns anledning att fundera över om tillfälligheter och upptäckter spelar en allt större roll för yrkeslivet under 1900-talet? Nya yrken som idrottspersoner och fotomodeller har som grundförutsättning att de ska upptäckas och ges tillfällena.<sup>9</sup> Men också inom forskarvärlden bygger alltmer på att vi ska vara synliga och mediala för att kunna göra karriärer, samt gärna ha en mentor.

Celebritetsstudier kan också innefatta relationen mellan den sedda och den seende, vilket relaterar till publiken, åskådarna och läsarna, men också till någon slags panoptiskt seende som inte innefattar någon särskild person.<sup>10</sup> Det handlar om att celebriteter utsätts för olika slags blickar och seenden. Ett begrepp som den panoptiska blicken innefattar ett ständigt närvarande seende. Blicken är varken etnicitets- eller könsbestämmd utan kan innehålla olika seenden. Det viktigaste är att den ingår i en disciplinerande maktrelation: den betraktar och bedömer.<sup>11</sup> Inom artistyrket handlar yrkesmöjligheterna bland annat om att bli sedd av den som har makt att besätta roller, uppföra produktioner och styra karriären.<sup>12</sup>

Den kunskap artister har och skaffar sig handlar om hur väl de tolkar, gestaltar och bär upp de föreställningar som samtiden begär. Deras yrkesposition handlar om prestationer som kräver offentligt erkännande och deras status vilar delvis på en maktposition utifrån andras seende, bedömning och erkännande. Utan en publik efterfrågan finns ingen artist.<sup>13</sup>

## Yrkesmöjligheter

Förutsättningar för framväxten av underhållningsindustrin handlade om industrialiseringen och moderniseringen efter 1870-talet. Med industrialiseringen ökade inflyttningen till städerna och långsamt började arbetsvillkor förbättras för flertalet vilket så småningom med-

---

6 Asplund, Johan (1992): *Storstäderna och det forteanska livet*. Göteborg: Korpen, s 9-10, 19.

7 Asplund (1992) s 16.

8 Firth, Simon (1997): "Entertainment" i Curran, James & Gurevitch, Michael (eds.) *Mass media and society*. Second edition. London, New York, Arnold, s 164-165.

9 Frisell Ellburg, Ann (2008): *Ett fåfängt arbete. Möten med modeller i den svenska modeindustrin*. Malmö: Göteborg & Stockholm; Stier (2005).

10 Penfold (2001-2002), s 23-24; Ferris, Kerry O. (2004): "Seeing and Being Seen: the Moral order of Celebrity Sightings, i *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol.33 No 3, s 237-238.

11 Sullivan, Nikki (2003): *A Critical introduction to Queer theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s 197-200; Sandell, Kerstin (2003): "Att operera kroppen för att bli "riktig" kvinna?! Feministiska tolkningar av kosmetisk kirurgi", i Mulinari, Diana, Sandell, Kerstin & Schöner, Eva (red.) *Mer än bara kvinnor och män. Feministiska perspektiv på genus*. Lund: Studentlitteratur, s 193-194.

12 I DN 30/11- 2003, Kultur s 5, kan man läsa om Julia Dufvenius möte med Ingmar Bergman: "Hon är den sista i raden av Bergmans unga skådespelerskor och hon är lika överväldigad som många av sina företrädare i rollen över att ha blivit sedd av en mästare."

13 Beyer, Nils (1945): "Skådespelerskan" i Liliedahl, Ellen *Svensk Yrkeskvinna. En översikt av kvinnornas insats i svenskt näringsliv, kultur och politik*. Göteborg: Kulturhistoriska förlaget, s 276-277; Se Thörn, Håkan (1997): *Modernitet, sociologi och sociala rörelser*. Göteborg: Monograph from the Department of Sociology, Göteborgs universitet no 62, s 154-155.

förde högre levnadsstandard.<sup>14</sup> De successivt förbättrade levnadsförhållanden gjorde att fritids- och nöjeskonsumtionen blev allt viktigare. Efterfrågan på fritid, nöjen, kläder och smink ökade allt eftersom.<sup>15</sup>

Det är inte helt lätt att få en övergripande uppfattning om nöjeslivets förändring under första hälften av 1900-talet, beroende på den offentliga statistikens brister.<sup>16</sup> Vad man kan säga är att nöjeslivet expanderade, i synnerhet i storstäderna. I artisternas biografier beskrivs hur den ökade efterfrågan på teater och skådespel fram till mitten av 1920-talet gav många nykomlingar i yrket goda chanser.<sup>17</sup> Därefter förändrades förutsättningarna. 1926 gick teaterkungen Albert Ranft i konkurs och som om detta inte var nog påbörjades den svenska filmindustrins nedgång. Trots detta fanns några moderniteter som på sikt gav allt fler arbete: Radion inrättades 1925, Radioteatern påbörjades 1928, och därefter kom olika underhållningsprogram och radiokabaréer.<sup>18</sup> Från 1930 påbörjades den svenska filmens glansperiod, och då avser jag antalet produktioner. Under 1930-talet började nöjeslivet expandera i hela landet: Folkparkerna byggde dansbanor och Folkets hus byggde teater- och biograflokaler. Ännu mer utökades nöjeslivet efter andra världskriget och från 1950-talet skapade TV-mediet nya och bättre yrkesmöjligheter med TV-teater och underhållningsprogram, en expansion som bara fortsatt.<sup>19</sup>

## Arbetsvillkor

När skådespelaryrket sakta började professionaliseras öppnades också möjligheter för teater- och filmintresserade att utbilda sig. Dramatens elevskola hade funnits sedan 1787, men först under 1940-talet öppnades fler elevskolor.<sup>20</sup> Stadsteatrarna i Göteborg, Malmö och Norrköping/Linköping inrättade teaterskolor mellan åren 1941-1947.<sup>21</sup>

Det första dilemma för en blivande artist var att komma in i yrket. Filmartist var ju ett nytt yrke som raskt lockande med stora möjligheter för personer med tilldragande yttre. Men det var inte så lätt att veta hur man skulle ta sig till scenen eller filmen. Tidningen *Filmjournalen* började under 1920-talet anordna nationella tävlingar där vinnaren erbjöds en roll i en film.<sup>22</sup> Andra vägar att komma in i artistlivet var genom privata filmskolor.<sup>23</sup> Annars återstod drömmarna om upptäckt. Denna dröm närdes av populärpressen som ständigt presenterade filmstjärnor som blev upptäckta.<sup>24</sup>

Artisterna skriver nästan alla hur de längtade och drömde om att bli skådespelare. För några få kom ingivelsen plötsligt och abrupt, i form av en annons eller att någon i omgiv-

---

14 Arvidsson, Alf (2000): "Musikexplosionen", i Alex, Peder & Hjelm, Jonny (red.) 2000: *Efter arbetet: Studier av svensk fritid*. Lund: Studentlitteratur, s 62.

15 Söderberg, Johan (2001), *Röda läppar och shinglat hår: Konsumtionen av kosmetika 1900-1960*. Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen, s 39-42.

16 SOU 1945:22, *Ungdomen och nöjeslivet*. Ungdomsvårdskommitténs betänkande Del III, s 46-62.

17 Petterson, Hjärdis (1983): *Rosor & ruiner*. Intervjuer, research, originalmanus Inga Maria Kretz. Stockholm: Prisma, s 42.

18 Sjögren, Olle (1997): *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945-1995*. Stockholm: Stiftelsen etermedia i Sverige nr 4, s 16-18.

19 Sjögren (1997), s 16-18.

20 Luterkort, Ingrid (1998): *Om igen, herr Molander. Kungliga Dramatens elevskola 1787-1964*. Stockholm: Stockholmia.

21 Järleby, Anders (2001): *Från lärlig till skådespelarstudent. Skådespelarens grundutbildning*. Stockholm: Stiftelsen för utgivningen av teatervetenskapliga studier, s 60.

22 Till exempel *Filmjournalen* 1935/36 s 13-15 "Flickor på fabrik".

23 Furhammar, Leif (1991): *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*. Stockholm: Svenska filminstitutet, s 99-100.

24 Furhammar (1991), s 99.

ningen uppmuntrade dem, medan andra gestaltar det som en länge omhuldad dröm.<sup>25</sup> Den utbildningsgång artisterna gestaltar handlar dels om målmedvetenhet, dels om slumpvisa vägar. De har något av tillfällighetskaraktär över sig. De kanske råkade få syn på en annons i en tidning och vips! blev de anställda.<sup>26</sup> De kunde börja på någon landsortsteater eller bli artist vid ett resande teatersällskap. De kunde också via äldre artister lära sig yrket.<sup>27</sup> En del gick på någon av de privata teaterskolorna, eller sökte in till Dramatens elevskola.<sup>28</sup> En av höjdpunkterna – turning points – i biografierna är när de utvalda får sina antagningsbesked och det droppar in ett brunt kuvert från Dramaten.<sup>29</sup> Ett annat sätt kunde vara att söka till Operans balettskola, och därigenom få en bekostad statlig utbildning. Ytterligare ett sätt var att ta direkt kontakt med någon film- eller teaterchef.<sup>30</sup> Och så slutligen: att vinna en tävling eller att bli upptäckt.<sup>31</sup> Än idag finns många vägar in i artistlivet och bara hälften av skådespelarna har en utbildning bakom sig.<sup>32</sup>

För att karriären skulle ta fart handlade det om att bli upptäckt. Även om det var vanligt att beskriva upptäckter i *Filmjournalen* reduceras de oftast genom att artisterna i intervjuer understryker den långa törnbeströdda vägen till filmen eller scenen.<sup>33</sup> Att bli upptäckt innebar modet att gripa Tillfället, och med åren verkar alla artister in spe förstå betydelsen av upptäckten och tillfället för att komma in i yrket och få fart på karriären. Det är framför allt de yngsta förmågorna och de stora stjärnorna som tillskrivs upptäckt i *Filmjournalen*.<sup>34</sup>

Även om upptäckterna var en av de viktigaste ingredienserna i gestaltningen av aktriserna, blev utbildningsgången allt viktigare med tiden.<sup>35</sup> På 1940-talet signalerade en teaterutbildning en professionell attityd och det var viktigt att påtala om en artist har tagit studenten, sökt in eller gått på Dramatens elevskola, eller någon annan teaterskola. Under 1950-talet har näs-

---

25 Adolphson, Edvin (1972): *Fru Thalia Fru Filmia och andra fruar*, Stockholm: Bonnier, s 17, 28; Dahlquist, Waldemar (1927): *Med håg och fallenhet för teater. En bandaktörs härjningståg från Ystad till Haparanda*, Stockholm: Hugo Gebers förlag, s 9; Ruud, Sif & Sörenson, Elisabeth (1988): *Ett liv*. Stockholm: Brombergs, s 17-19; Hyltén-Cavallius, Ragnar (1958): *Teaterbiten*. Stockholm: Hökerberg, s 258; Siwertz, Margit (1947): *Lars Hanson*. Stockholm: Norstedt, s 28; Zetterling, Mai (1984): *Osminkat*. Stockholm: Norstedt, s 54, 58-59; Asther, Nils (1988): *Narrens väg. Ingen gudasaga*. Stockholm; Carlsson, Sickan (1977): *Sickan*. Minnen berättade för Anna Nyman. Stockholm: Bonnier, s 24-25; Pollak, Mimi (1977): *Teaterlek*. Memoarer. Stockholm: Askild & Kärnekull, s 9-10; Manstad, Margit (1987): *Och vinden viskade så förtroligt*. Minnen och episoder. Stockholm: Läsförlaget, s 14, 17, 20, 28; Wennerholm, Eric (1979): *Jag Kulle*. Stockholm: Bonnier, s 13, 40; Leander, Zarah (1979): *Zarah!* Handsekreterare Jan Gabrielsson. Stockholm: Wahlströms, s 21-22; Tengroth, Birgit (1972): *Jag vill ha tillbaka mitt liv*. Stockholm: Bonnier, s 10; Lindfors, Viveca (1978): *Viveka...Viveca*. Stockholm: Bonnier, s 64.

26 Dalquist (1927), s 9; Tengroth (1972), s 10.

27 Adolphson (1972), s 48-60; Petterson (1983), s 42; Dalquist (1927); Wigardt, Gaby (1998): *Poppe i ljus och mörker*. Stockholm: Svenska förlaget, s 28.

28 Andersson, Bibi (1996): *Ett ögonblick*. Norstedts: Stockholm, s 49, 55.

29 Tidblad, Inga (1967): *En bukett*. Stockholm: Hökerberg, s 160-171; Pollak (1977), s 42; Wennerholm (1979), s 46-48; Wallén, Sigurd (1944): *Revydags: tystnad – tagning – kameran går*. Stockholm: Meden, s 39.

30 Berglund, Erik (1960): *Ett sånt liv*. Stockholm: Bonnier, s 52-56; Wigardt (1988), s 33; Rydeberg, Georg (1970): *Ridån går alltid ner*. Stockholm: Bonnier, s 32-33. Se också Kjellström, Ulf (1996): *Strålande tider, härliga tider! Biografi om skådespelaren, revyartisten och pilsnerfilmens portalfigur Thor Modéen*. Stockholm: Norstedts, s 26.

31 Andersson (1996), s 58-60; Pollak (1977), s 40-42.

32 Järleby (2001) s 25.

33 Asther (1988), s 24; Adolphson (1972), s 47; Andersson (1996), s 58-60; Leander (1979), s 34-41; Bergman, Ingrid & Burgess, Alan (1980): *Ingrid Bergman, Mitt liv*. Stockholm: Norstedt, s 41, 66; Carlsson (1977), s 54-57.

34 *Filmjournalen* 1943/25-26 s 40 "Ung grabb fyller femtio år."

35 *Filmjournalen* 1933/9 s 21.

tan alla har gått i balett- eller teaterskolor, studerat talteknik och utbildat sig inför sitt kommande yrke.<sup>36</sup>

Genom att skriva om tillfällen och upptäckter skapar *Filmjournalen* en berättelse som framhäver det ovanliga, det som konstruerar en berömdhet. Samtidigt understryks hur vanliga artisterna är: de gör vanliga saker och de lever liv som inte nämnvärt skiljer ut dem. Men även i det vanliga skapas åtskillnad i allt de gör. Det är ett slags dubbelspråk som framställer artisten på olika nivåer, i samma text. Dels skildras aktören som vanlig, dels avskiljs han eller hon från det vanliga. Detta åtskiljande handlar om exponeringen men också hur artister blir beskrivna. Det ovanliga framställs genom tre begrepp: personlighet, popularitet och prestation. Detta går också att beskriva i texten. Däremot exponeras artisternas kroppar i bilderna och de görs till en vara bland övriga varor. Artisterna skrivs in i en konsumtionsmall: de får visa upp föremål, kläder och bostäder. Prestationen är svårare att visa och därför blir konsumtionen det synliga tecknet på framgång. Alla kan se vad kändisskapet för med sig i form av pekuniära belöningar. Genom detta görs celebriteter till en ny ekonomisk elit.<sup>37</sup>

I självbiografierna däremot är upptäckterna nedtonade. Det är inget en framgångsrik artist vill skylta med på ålderns höst. Istället är det den långa mödosamma vägen med hjälpande mentorer som framhävs.

Så småningom anpassar sig artisten till de nya arbetsvillkoren. Varken teatrar, revyer eller filmbransch var några särskilt professionella arenor och någon egentlig fackförening med kollektivavtal med avtalade arbetstider fanns inte då. De flesta hade individuella avtal. Uppsättningarna hade dessutom oerhört korta repetitions- och produktionstider. Det fanns ingen gräns för hur många uppsättningar en populär artist kunde medverka i.<sup>38</sup> Det var inte ovanligt att pjäser/revyer/filmer resulterade i fiaskon och blev nedlagda omedelbart. Intrycket man får är att produktionerna balanserade på en mycket slak lina, där skillnaden mellan succé och katastrof var enorm.

Arbetsvillkoren gjorde att artisterna ständigt fick vara beredda på uppbrott och flexibilitet. Det tillfälliga arbetet innebar också en tillfällig arbetsgemenskap och bekantskapskrets. Så småningom utökades repetitionstiderna – i takt med att produktionerna blev mer påkostade – och en mer professionell yrkeskår skapades.

Denna professionaliseringsprocess – om man nu ska kalla den så – handlade dels om reguljär inskolning, dels om medialisering. Med *Filmjournalen* skapas något nytt som handlade om hur kända människors liv blev föremål för publikens intresse. Reportagen utformades som ett samarbete mellan artist, journalist och fotograf och konstruerades utifrån kön, sexualitet, etnicitet, ålder och profession.<sup>39</sup> Man kan kalla det för ett kontrakt mellan den intervjuade och intervjuaren som skapade professionell bekräftelse åt båda, även om det inte innebar att professioner skapades.<sup>40</sup> Simon Frith lyfter fram marknadsprinciperna och idolernas roll. Han

---

36 *Filmjournalen* 1953/2 s 20, 30 "Lilla fröken Igelkott"; 1953/4 s 12-13, 28 "Det började i Barnens brevlåda"; 1953/6 s 22-23, 28 "Huka er gubbar..."; 1953/32 s 28 "Vi har upptäckt en talang"; 1953/25-25 s 18, 44-45 "Varginnan från Lidingö"; 1953/32 s 10, 25 "Upptäckt i en rakpuss".

37 Kurzman, Charles, Anderson, Chelise, Key, Clinton, Ok Lee, Youn, Moloney, Mairead, Silver, Alexis & Van Ryn, Maria W. (2007): "Celebrity Studies", i *Sociological Theory*, no 25:4, s 347-363.

38 Manstad (1987), s 255-261.

39 Larsson, Lisbet (1989): *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Stockholm: Symposion, s 116; Petersson, Birgit (2002): "Journalistyrkets långsamma professionalisering" i Gustafsson, Karl Erik & Rydén, Per (red.), i *Sylwan 11: Tema :Presshistoria. Den svenska pressens historia*. Göteborgs universitet, s 39-40.

40 Olsson, Tom (2000): "Den politiska föreställningen" i Becker, Karin, Ekecrantz, Jan & Olsson, Tom (eds.) *Picturing politics, Visual and textual formations of modernity in the Swedish press*. Stockholm: Stockholms universitet, JMK, s 81, Öberg, Lisa (2005): "Vår yttre person. Dräkt och kropp i sjuksköterskeyrket 1850-1950" i Hurd, Madeleine, Olsson, Tom & Öberg, Lisa *Iklädd identitet. Historiska studier av kropp och kläder*. Stockholm: Carlssons, s 132-133.

hävdar att underhållning helt bygger på stjärnornas närvaro och framträdande, bland annat i media. Underhållningsmarknaden är beroende av stjärnorna, och tillåter dem därför en hel del frivoliteter och excentriciteter, men framför allt handlar det om att upptäcka nya stjärnor, fräscha idoler. Därför dammsugs alla möjliga ställen som kan inrymma talanger, för att hitta dem som har den rätta personligheten eller utstrålningen. Underhållningsbranschen gör ständiga missbedömningar i sitt sökande efter den rätta men är å andra sidan ständigt beredd på att leta fram nya talanger.<sup>41</sup> Anpassningsfasen inkluderade därför att artisterna kunde umgås med medierna och marknadsföra sig – detta skapade i förlängningen arbete. Att synliggöras i medierna handlade också om att något nytt skapades som handlade om att titta på celebriteter och förhålla sig till dem, det vill säga en av de privilegier som Kurzman et al behandlar.<sup>42</sup>

Anpassningsfasen handlar om att förkovra sig i yrket för att kunna bli utvald och gripa de tillfällen som uppstår. I självbiografierna framställer artisterna tillfällen som något som styrts deras liv. I rätta ögonblicket vänder de sig om, får ett erbjudande, eller inbjuds till något: ”Det var teaterdirektören Knut Lindroth som erbjöd mig engagemang! Ett ögonblick öppnade sig hela världen för mig...”<sup>43</sup>

De griper sina tillfällen och de verkar haka i varandra i en lång kedja.<sup>44</sup> De beskriver hur dessa tillfällen skapade en slags falsk trygghetskänsla där inget ont kunde hända dem. I ett efterhandsperspektiv beskriver de sina tillfällen som ett exempel på intuition, eller ödet: de råkar vara på rätt ställe, de träffar de rätta personerna och gör de rätta sakerna.<sup>45</sup> Erbjudanden handlade om att vara sedd, att bli uppmärksammad för prestationerna och att bli omskriven i media, kort sagt – att tillhöra de utvaldas skara. Att gång på gång bli utvald krävde av artisterna att de ständigt blev omskrivna och uppmärksammade, att jobben flöt in. Att anpassa sig till yrket handlade om att förstå dess tillfälliga karaktär och att visa sig tillgänglig när erbjudanden kom.

Mentorerna är betydelsefulla. Den första mentorn – Någon – är ofta den som upptäcker artisten. De andra mentorerna är olika personer som träder in i artisten liv vid rätt tillfälle. En mentor stöttar, ger råd, och uppmuntrar.<sup>46</sup> Artisterna utformar bilden av sina karriärer som möjliga just för att dessa mentorer fanns till hands och visade på en möjlig väg.<sup>47</sup> Mentorerna återkommer ofta genom hela artistens karriär och är inte bara en person som leder till att karriären påbörjas, utan mentorer ingår som länkar i berättelsen. Det är rimligt att betrakta mentorerna som en förutsättning för en skådespelarkarriär. En berömd mentor skapade nya förmågor som också de kunde bli berömda, om de skötte sina kort rätt.

Artister framställer inte sina relationer som snabba mötena eller tillfällen. Visserligen finns ett genuint element av tillfällighet och flykt över konstruktionen av arbetstillfällen men fokus ligger i lika hög grad på lojalitetsband, kärlek och generositet – till ett fåtal mentorer och vänner. Den tacksamhetsskuld som många ger uttryck för handlar om vetskapen om det flyktiga i artistgärningen. När föreställningen är över är arbetet bortblåst.

---

41 Firth (1997), s 164-165.

42 Ferris, Keryy. O. (2004): "Seeing and Beeing Seen: The Moral Order of Celebrity Sightings", in Journal of Contemporary Ethnography, Vol. 33 No 3, pp. 236-264; Kurzman et al (2007), s 347-363

43 Adolphson (1972) s 47.

44 Rydeberg (1970) s 49, 55, 66, 80-81; Wennerholm (1979) s 100, 156

45 Asther (1988), s 24-25, 59-60, 63, 76; Carlsson (1977), s 230-231; Zetterling (1984) s 128, 144; Thulin, Ingrid (1992): *Någon jag kände*. Stockholm: Norstedt; Pollak (1977) s 126, 130, 141, 149.

46 Wennerholm (1979), s 57-61; Ericson, Uno (1984): *Karin Kavli: Från Cassandra till Farmor*. Stockholm: Bonnier, s 31; Petterson (1983) s 77.

47 Zetterling (1984), s 60.

## Arbetets dilemma

De fanns olika dilemman att bemästra för artisterna. Arbetsförhållanden för artister var osäkra under 1900-talets första hälft. Ytterst få var anställda vid någon teater eller hade kontrakt vid filmindustrin. Före 1940-talet rådde dessutom hård konkurrens mellan filmindustrin och teatern. De skådespelare som var engagerade av Dramaten fick inte arbeta med filmindustrin, ända till under 1940-talet.<sup>48</sup> Senare ändrades Dramatens inställning och teatern började istället tjäna pengar på artisterna; de leasades ut till filmen och Dramaten tog 25 procent av deras förtjänster.<sup>49</sup>

De flesta artister engagerades per produktion, som ofta var av kortvarig karaktär. De flesta var frilansare eller soloföretagare. Inkomsterna blev och förblev osäkra samt tillfälliga och det kunde vara svårt att tacka nej till någon form av arbete som gav utkomst, oavsett anseende. Sannolikt fanns en hel del gratisarbete, men det skriver ingen om. Artisterna var tvungna att leva som mångsysslare inom underhållningsindustrin. Flera artister beskriver sin ekonomiska situation som svårhanterlig och hur de balanserar på randen till konkurs – inte minst med tanke på att de själva fick skaffa sina kläder till uppsättningarna.<sup>50</sup> Artister fick ha en pragmatisk inställning till olika sorters arbeten: inom radion, i reklam, olika typer av filmer (organisationsfilmer, skolfilmer m.m.). Dessa arbeten gav också i regel bättre betalt än teaterlönen och kunde därför vara lukrativa.<sup>51</sup>

En annan sida av yrket var offentligheten och synligheten som gjorde också att fiaskon – liksom genombrott – ägde rum publikt:

Inom teatern måste man lyckas. Villkoren är grymma. [...] Men det sceniska fiaskot utspelar sig bokstavligen talat inför öppen ridå, i offentlighetens fulla strålkastarljus och kan medföra konsekvenser för hela livet – att få gå som en tredje eller sjunde rangens artist, springa runt på teaterkanslierna och filmbyråerna, få en liten roll här och en lite roll där, nätt och jämt uppmärksam av publiken, sällan nämnd i recensionerna, aldrig trygg i existensen. Otaliga är de tragedier i det tysta, som utspelar sig bland vårt teaterfolk.<sup>52</sup>

Citatet tar upp en del av arbetsvillkoren inom teatern och filmen som handlar om berömmelsens baksida och den genuina otryggheten i yrket. En annan baksida är skvallret som omger artisterna. Att både ingå i ett kollektiv och stå ensam på en scen gav upphov till intriger, prat och avundsjuka.<sup>53</sup>

Om anställningsförhållandena var dåliga så var löneförhållanden ännu sämre – för flertalet. Det stjärnsystem som fanns innebar utomordentliga löner för ett litet fåtal men dåliga löner för kollektivet. Artisterna var lätta att byta ut. Detta gäller i lika hög grad fotomodellyrket idag, som artistlivet då.<sup>54</sup> De provisoriska arbetsvillkoren kan rubriceras som permanenta tillfälligheter. Så småningom – i takt med den svenska modellens formerande – ändrades detta

---

48 Soila, Tytti (1991): *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*. Stockholm: Stockholms universitet, Filmvetenskapliga institutionen, s 153-157.

49 Soila, Tytti (1997), "Thalias magra bröd", i Soila, Tytti (red.), *Dialoger: feministisk filmteori i praktik*, s 154; Adolphson (1972), s 203-204.

50 Blomberg (2006): *Vill ni se en stjärna...? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919-1953*. Nordic Academic Press: Lund, s 215-241.

51 Adolphson (1972), s 203-204.

52 Beyer, Nils (1950): "Skådespelerskan", i Liliedahl, Ellen, *Svensk yrkeskvinna. En översikt av kvinnornas insats i svenskt näringsliv, kultur och politik*, s 271.

53 *Filmjournalen* 1953 nr 48, s 18.

54 Frisell Ellburg (2008), kapitel 3.



och under 1940-talet fick skådespelarnas fackliga organisation Teaterförbundet en allt fastare struktur med a-kassa, och anslöts 1944 till TCO.<sup>55</sup>

Arbetsmöjligheterna hängde också ihop med sexualiteten.<sup>56</sup> Flera artister snuddar vid problematiken och några tar upp våldtäkter och de implicita kraven på sexuell tillgänglighet som fanns. Men de flesta skriver inget om detta. Nils Asther är den enda som omtalar hur han direkt hjälptes fram i karriären genom att göra sig sexuellt tillgänglig i både hetero- och homo-sexuella relationer. Hans utseende uppmärksammades och flera händer hjälpte fram honom till filmen.<sup>57</sup> I hans fall kan man notera hur ett litet teaternätverk fick stora effekter för Asthers karriär, såsom han själv beskriver det. Han blev regissören Mauritz Stillers gunstling och älskare, författaren Hjalmar Bergmans protegé samt aktrisen Augusta Lindbergs elev och älskare. Bergman och Lindberg var dessutom släkt med varandra, genom att Bergman var gift med Lindbergs dotter, Stina Bergman. Lindbergs son, Per Lindberg, senare chef för radioteatern från 1928, tillhörde också dem som hjälpte Asther framåt i karriären. Augusta Lindberg gav honom privatlektioner och hjälpte honom vidare med anställningar genom sina släktkontakter, Bergman skrev filmmanus och Stiller lät honom medverka i filmer. Han blev till och med avporträtterad av kända konstnärer.<sup>58</sup> Villkoret för hans artistliv handlade om hans sexualitet och skönhet och han hade sexuella relationer med sina mentorer. Han framställer artistlivet som en räkka sexuella stationer. Hans sexualitet (eller skönhet, eller artisteri?) förde honom också ända till Hollywood där han under en tid på 1920-talet var en lika stor filmartist som Greta Garbo.

Det pris artister betalar kan motiveras utifrån själva yrket. Det kan beskrivas som ett kall, eller som en konstnärlig uppgift som måste utföras, oavsett den egna viljan. Artisterna har en samhällsfunktion att fylla, och en uppgift att utföra. I namn av kallet – den konstnärliga gärningen – blir det också tillåtet att till exempel försumma barn eller familj för *konsten*.

## Mediala dilemman

Det är inte ovanligt att artisterna kommenterar massmedia och sin roll i den. Detta hänger ihop med berömmelsens villkor: att vara en synlig och offentlig person som alla tror att de känner. En del framhåller sig själva som indragna i filmindustrins reklamavdelningar där de kämpar mot den värsta sortens skvaller och skvallerjournalister, och speciellt gäller detta för amerikanska förhållanden.<sup>59</sup> Men flertalet berättar inte om stridigheter med media utan snarare formulerar de förhållandet som om det var något som förväntades av dem. Det var snarast en förlängning av yrkesrollen, även om frågorna ibland antog en alltför intim karaktär.<sup>60</sup>

Nu är det ju så att publiken gärna identifierar oss med våra roller och eftersom man inte vill göra någon besviken försöker man likna den bild som man känner på sig, märker, att massmedia gjort sig. Man uppmobiliserar sina bästa egenskaper för att vara till lags.<sup>61</sup>

Som framgår av citatet valde Inga Tidblad att ”vara till lags” gentemot publiken. Hon förlägger således konstruktionen av idolen Inga Tidblad till publiken, därför att de krävde henne

---

55 Blomberg, Eva (2000), ”Fru Thalia eller Fru Filmia? Arbetsmarknad, stjärnsystem och privatliv 1900-1950”, i *TAM-Revy*, vol 2, s 9.

56 Zetterling (1984), s 68-69, 103.

57 Asther (1988) s 24.

58 Asther (1988) s 24-28.

59 Asther (1988), s 104-105.

60 Pollak (1977), s 84; Wennerholm (1979), s 96; Bergman & Burgess (1980), s 310.

61 Tidblad (1967), s 202.

identisk med rollerna, enligt henne själv. Tidblad är en av dem som explicit behandlar medier och deras inverkan.<sup>62</sup>

Sickan Carlsson gestaltar genomgående en konflikt mellan den mediekontrollerade filmstjärnan fröken Carlsson och personen Sickan Carlsson. Hennes självbiografi kan ses som ett försök att både komplicera bilden av henne och ta avstånd från den mediala representationen. Hon beskriver situationer med fotografier som veritabla maktdemonstrationer:

– Och så tar vi det lilla leendet! Säger fotograferna som kommer för att göra hemmahos-reportage.

– Annars blir det ju inte du, säger dom. Sickan Carlsson ska skratta med smilgropar.

Och foglig som ett lamm gör jag som dom vill. Trots att smilgroparna – som förr i världen var så djupa att jag kunde köra in fingertopparna i dom – numera har förvandlats till raka streck.

Jag tycks ha fallit ned i mina gropar en gång för alla. Och nu verkar det nästan omöjligt att kravla sig upp.<sup>63</sup>

Carlsson beskriver sig som ”foglig som ett lamm”, det vill säga hon är till lags och gör som hon blir tillsagd. Citat visar på representationens makt men också problemet att bli kvitt den image/persona, eller förändra den, som Carlsson konstruerats till av medier. Artisterna framställer situationer där de ger efter och där någon annan bestämmer. Det verkar vara villkoren för deras medverkan. De ser sig själva som utan möjlighet att påverka innehåll, som indragna i något de inte har möjlighet att styra över eller att de inte vet hur de ska bete sig.

När artisterna beskriver intervjusituationerna handlar det ofta om deras egen naivitet eller avoghet.<sup>64</sup> Det är som om de medverkar i ett spel där någon annan satt upp reglerna. De kan antingen acceptera eller vägra – och tystna. Artisterna ger sällan intryck av att ingå i ett kontrakt med journalister eller fotografier, snarare att de är deras fångar eller att de prostituerat sig.<sup>65</sup>

Men det finns undantag. Både Zarah Leander och Ingrid Bergman visar en stor förtrogenhet med vad som förväntades av dem och kunde använda medier till sin egen fördel.<sup>66</sup> Samtidigt finns ett problem med hur artister framställer maktrelationen till sin nackdel, det är en ganska ensidig bild av relationen som lyfts fram. Det som orsakar problem är maktrelationen och intimiteten i intervjusituationen. Att utsättas för intervjuer handlar om frågornas närgångenheter men också vad som egentligen har sagts.<sup>67</sup>

Det är inte ovanligt att aktriserna kritiserar medierna och tar avstånd från hur deras imagekonstruktioner och berättelser har utformats. Samtidigt finns en dubbelhet i informationen. Problemet handlar om att artisternas fränsäger sig delaktigheten i utformningen av imagen, med vissa undantag. De behandlar inte hur de försökt att göra sig tjustiga, erotiska eller attraktiva. De har gjort sig själva till ett objekt, men vill gärna i efterhand bli befriade från delaktighet och förlägga skulden till medierna och filmindustri. Därigenom konstruerar de en maktrelation där de intar en underordnad ställning. De görs *till* något.

I självbiografierna reflekterar de över sina personligheter, och hur de försökte anpassa sig till andras krav, till oskrivna regler och normer. Zetterling skriver att hon ”blev en produkt av stjärnsystemet”, och framställer det som att hon ”spelade spel.”<sup>68</sup> De flesta aktriser tar upp

---

62 Tidblad (1967), s 202.

63 Carlsson (1977), s 227.

64 Zetterling (1984), s 92-94.

65 Andersson (1996), s 95.

66 Bergman & Burgess (1980), s 310; Leander (1977), s 101.

67 Tidblad (1967), s 197.

68 Zetterling (1984), s 118.

detta problem, men ingen går tillnärmelsevis så långt som Zetterling, vars kritik, i synnerhet mot Hollywood, handlar om hur stjärnsystemet leder till en djupgående personlighetsförändring.<sup>69</sup> Också Nils Asther beskriver hur Hollywood först mottog honom med öppna armar och hur han sedan spottades ut och blev en paria. Men han skriver också om sin delaktighet genom att han tar upp sin våldsamhet och aggressivitet.<sup>70</sup>

Ett annat dilemma handlar om representation kontra personlighet. Aktriser diskuterar att det ibland är svårt att inte omsätta sina kunskaper även i privatlivet. Man ”spelar sig själv i privatlivet” därför att det ibland krävs av artister att de ska vara som massmedier har utformat dem:

När jag blev en smula hårdare ansatt med ”måste ni inte leva upp till den bild som massmedia har gett er”, bemötte jag även den ganska ytligt. Sökande sanningen i min ensamhet fann jag att jag ibland, med eller mot min vilja, tvingats spela min image i privatlivet.<sup>71</sup>

Även om inte alla artister hade problem med imagen kontra personen är det inte ovanligt att de behandlar själva problemet.<sup>72</sup> Hjördis Petterson berättar om hur hon i medier stämplades som identisk med sina radio- och filmroller som Selma i Lilla Fridolf:

I alla tidningar stod det ”satkärring” och till slut kändes det som om jag förknippades med epitetet. Det var inte roligt. (---) Konstigt egentligen, för ”min” Selma var ju faktiskt en populär figur.<sup>73</sup>

### Privatlivets dilemma

Under 1940-talet framstår privatliv och äktenskap som något som måste problematiseras, beskrivas och visas i *Filmjournalen*. Det är 1940-talets genusordning som visas upp. Den har blivit till något problematiskt för *aktriserna*. Det är inte längre frågan om att redogöra för en karriär utan själva äktenskapet har blivit en viktig beståndsdel för att gestalta en artist. För en aktris innebär äktenskapet något som påverkar hennes karriärmöjligheter, hennes liv och hennes barns liv, medan det för aktören framställs som något helt oproblematiserat, det renderar i varje fall inga frågor eller långa utläggningar likt denna:

Men då och då knyter hon nävarna och säger: ”Varför får inte jag som strävar och arbetar och är så flitig, varför får inte jag koppla av från allting och vara med barnen i timmar och dagar, varför får inte jag fara till fjällen och åka skidor med flickorna som andra mammor gör med sina flickor, varför får inte jag ligga på ”grönbete” och bara ha det vansinnigt skönt med de mina...?” Och då är hon riktigt ond på sitt yrke – för att vid närmare eftertanke vilja ta tillbaka varje ord av otacksamhet.<sup>74</sup>

Här formuleras den norm artisten avviker ifrån. Men det finns ingenting i slutklämmen som antyder att hon ångrar sig eller tänker ge upp yrket, utan tvärtom så är det otvetydigt att hon inte tänker ge upp, alldeles oavsett vad normen föreskriver.

Det är själva äktenskapet, och indirekt den heterosexuella relationen, som konstituerar en berömd artist, oavsett kön. Kanske var det därför som *Filmjournalen* ansåg det som nödvändigt att framställa heterosexuella relationer som det normgivande. Publiken kunde gärna få

---

69 Zetterling (1984), s 124.

70 Asther (1988) s 68, 189.

71 Tidblad (1967), s 202.

72 Hasso, Signe (1988): *Inte än*. Stockholm: Trevi, s 129-135, 151.

73 Petterson (1983), s 175.

74 *Filmjournalen* 1943/51-52 s 66.

kittlas lite, men skulle ändå ”veta” vad som var ”sant” och det var därför som *Filmjournalens* intervjuer fokuserade på det normaliteten. Det var först på 1950-talet som filmtidningar kunde börja behandla rykten och skvaller som nått publikens öron om enskilda filmstjärnors sexuella läggning.<sup>75</sup> Eftersom idolerna skulle framställas som förebilder, som det mest normala av det normala, blev det nödvändigt att lyfta fram äktenskap, lyckliga parrelationer och spädbarn.

Richard DeCordova menar att stjärnan karakteriseras av dikotomin professionellt liv kontra privatliv.<sup>76</sup> Snarare, anser jag, handlar det om att upphäva det offentliga och privata livet, genom att allt blir till offentligt liv. Det finns egentligen inget privat liv kvar, utan bara olika sorters offentligheter och det är detta som skapar dilemman för artisterna.<sup>77</sup> ”Privata” liv är en mediekonstruktion, och inte det som aktrisen eller aktören skulle kalla sitt privatliv.

Det handlar om att gestalta en celebritet utan att de framstår som celebriteter: han eller hon är fortfarande samma person trots allt som hänt. De vill inget hellre än att vara vanliga bland vanliga människor. Det är som om tidningen formulerat en Stjärnlag i analogi med Jantelagen: *Du ska inte tro att du är någon*, men med tillägget, *fast du är det*.

Sexualiteten är något som börjar behandlas mer utförligt i biografierna utgivna efter 1970-talet, vilket förmodligen hör ihop med en mer liberaliserad sexualsyn och en intensifierad debatt om sexualitet.<sup>78</sup> Flera aktriser behandlar hur de utsätts för sexuella närmanden, försök till våldtäkt och våldtäkt.<sup>79</sup> Sexualiteten, både homo- och heterosexuallitet, hotar och lockar på alla nivåer, och den är något att förhålla sig till eller undvika.

Bi- och homosexualiteten spelar en allt större roll i biografier från och med sent 1980-tal. Artisterna diskuterar vad bi-, hetero- och homosexualitet betyder för dem. De beskriver de stormande känslor det innebär att växla sexuell identitet, speciellt i den konventionella och uttryckligt normativa heterosexuella ram som filmindustrin tillhandahöll. Men detta gäller bara de artister som arbetade internationellt.<sup>80</sup>

## Företagandets dilemma

Ett annat dilemma handlar om företagande och ekonomi. Det är inget som framkommer i *Filmjournalen* men däremot, lite dolt, i självbiografierna. Yrkets tillfälliga arbetsvillkor gör sig särskilt påmint vid skilsmässor. Och de flesta artister skiljer sig både en och flera gånger. Under långa perioder lever aktriserna tillsammans med sina barn, men utan män. Aktörerna verkar vara lite snabbare på att gifta om sig och beskriver inga ensamhetsperioder.<sup>81</sup>

Aktriserna lever inte som ensamstående mammor utan snarare som företagsledare med anställda trädgårdsmästare, barnsköterskor eller så kallade väninnor i form av hembiträden som hjälper till med allt. Deras relationer framställs som nära och väninnorna tillskrivs liknande egenskaper som aktörerna tillskriver sina hustrur. Med andra ord ställer ”väninnorna” alltid

75 Weiss, Andrea (1991): ”’A queer feeling when I look at you.’ Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s”, i Gledhill, Christine (ed.) *Stardom: Industry of desire*. London & New York: Routledge, s 283-286.

76 DeCordova, Richard (1990): *Picture personalities. The emergence of the star system in America*. Urbana: University of Illinois Press; DeCordova, Richard (1991): ”The emergence of a star system in America”, i Gledhill, Christine (ed.) *Stardom. Industry of Desire*. London & New York: Routledge.

77 Hurd, Madeleine (2003): ”Masculine Spirit encounters feminine body. A newspaper case study” i Ulvros. Eva Helen (red.) *Kön makt våld*. Konferensrapport från det sjunde nordiska kvinnohistorikermötet 8-11 augusti 2002. Göteborgs universitet, s 160-161.

78 Lennerhed, Lena (1994): *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedts; Lennerhed, Lena (2002): *Sex i folkhemmet. RFSU:s tidiga historia*. Hedemora: Gidlunds.

79 Zetterling (1984), s 50-51; Carlsson (1977), s 151; Wifstrand, Naima (1962): *Med och utan paljetter*. Stockholm: Bonnier, s 97; Leander (1979), s 116-118; Ericson, Annalisa (1982): *Mina sju liv*. Stockholm: Norstedt, s 49-53.

80 Zetterling (1984), s 249-250; Asther (1988), s 83-85.

81 Leander (1979), s 68; Ericson (1982), s 170-171; Carlsson (1977), s 203-204; Petterson (1983), s 116-117.

upp, de tar hand om hushållet, de uppfostrar, och de är varma och innerliga: ”Hon var, och är, en verklig vän och vi håller fortfarande en varm och innerlig kontakt fast det nu är över femton år sedan hon lämnade oss...”<sup>82</sup> Dessa anställda väninnor är de som realiserar arbetsmöjligheterna för aktriserna, i en tid då kindergarten och dagis inte var så vanliga.<sup>83</sup>

Däremot beskrivs barnsköterskorna som veritabla skräckmonster som sätter upp regler för amning, ungänge och annat. De tar över kommandot i sina stärkta uniformer med hattar, de styr och ställer med både barn och aktris. De tillhör en professionell kår med legitimation och vet sitt värde.<sup>84</sup>

Syster Dagmar sa visserligen ingenting. Men jag såg på hennes min att hon ogillade det. Och mesig som jag var, vågade jag inte göra det jag instinktivt kände var riktigt.<sup>85</sup>

Att barnsköterskorna var anställda av artisterna verkar inte påverka relationen mellan arbetsgivare och anställd. Artisterna beskriver inte sig själva som företagare, men i praktiken var det så de levde. Ett fåtal artister tar upp att de ansågs som giriga, fast de enligt egna utsagor bara handlade om att se till att inkomsterna flöt in. Men det fanns tydligen en gräns för hur mycket artisterna kunde ägna sig åt affärslivet och förtjäna pengar. Zarah Leander tar vid flera tillfällen upp hur mycket hon fick i gager och framför allt att hon redan 1931 fick stjärngager.<sup>86</sup> Men det sågs inte med blida ögon av alla. Att hon dessutom samlade på sig en förmögenhet genom att vara stjärna i Nazi-Tyskland, gjorde inte saken bättre.

Detta skulle kunna jämföras med förhållandet idag, som nästan är det omvända mot då. I *Dagens Industri* blir celebriteter omskrivna utifrån hur de kan kapitalisera sina tillgångar, till exempel som schlagerdrottningar. Malena Ernman, som vann den svenska melodifestivalen 2009, hade en liten enskild firma som raskt ombildades till Ernman Production AB. Lena Philipsson, som vann 2004, ökade sin årsomsättning i bolaget Maria Magdalena AB med 4,6 miljoner direkt efter melodifestivalen och kunde åren därpå ytterligare visa goda inkomster för bolaget. Enligt tidningen gick det också utomordentligt bra för Carola Häggkvist (5,9 miljoner i vinst) men däremot inte för Charlotte Perrelli, som vann 2008. Hennes nystartade bolag Chanille (hon har flera) omsatte ”endast” 2,4 miljoner och har fått betalningsanmärkningar.<sup>87</sup> I tidningen *Företagaren*, som är språkrör åt småföretagarorganisationen Företagarna, visades väninnorna Charlotte Perrelli och Pernilla Wahlgren som fick berätta om sina företag och sina olika förhållningssätt till företagandet. Perrelli framställdes som den aktiva entreprenören med koll på allt, medan däremot Wahlgren framställdes som artist i första hand. Hon skötte inte företaget utan lät goda rådgivare och revisorer göra jobbet.<sup>88</sup> Det intressanta i detta handlar om att det som väcker intresse är hur goda företagare celebriteterna är och vilka inkomster de kan skörda genom sina karriärer.

På ett annat plan visas hur en som är född i en skådespelande familj – Wahlgren – identifierar sig som artist (som alltså inte ska befatta sig med pengar alltför tydligt) medan däremot Perrelli kan visa fram sina entreprenöriella talanger. Att kapitalisera sina talanger är inte längre tabu.

---

82 Carlsson (1977), s 203.

83 Pollak (1977), s 103.

84 Zetterling (1984), s 89, 99; Carlsson (1977), s 197.

85 Carlsson (1977), s 197. Se också Tengroth (1972), s 101; Zetterling (1984), s 239.

86 Leander (1972), s 62-63, 73, 83.

87 *Dagens Industri* 2009-05-11, s 20.

88 *Företagaren* 2005 nr 5.

## Sammanfattning

Jag har visat hur artister å ena sidan gestaltar olika dilemman i förhållandet till arbete, medier, privatliv och företagande, i sina självbiografier. Mediabilden konstruerades kring föreställningar och normer om feminitet, maskulinitet och sexualitet. När artisterna visade upp en annan möjlig tolkning blev det till problem. Därigenom kom de att härbärgera samhällskonflikter som gällde genusrelationer och det är denna konflikt som lyfts fram i självbiografierna. Konflikterna handlade bland annat om yrkesarbetet och den mediala representationen, men de handlade också om föreställningar om äktenskap och yrket som näringsverksamhet.

Men samtidigt gav stjärnstatusen möjligheter att bryta nästan vilka ordningar som helst. Medialiseringen, det vill säga att vara i olika mediers fokus och göras till en image, verkade inte ha ställt till samma problem för aktörerna. Jag tolkar detta utifrån de rådande genusordningarna, där kvinnor framför allt under 1940- och 1950-talen förväntades vara gifta och hemarbetade. Aktriserna bröt mot den rådande ordningen och utformar därför i sina självbiografier olika berättelser om dessa dilemman. Som celebriteter kunde de välja men valet var inte oproblemiskt. De strävade efter att framställa sig som normala när det gällde äktenskap och samlevnad men avvikande i allt annat. För ett fåtal gällde andra regler och en friare livsstil, men detta görs inte till något konfliktfyllt. Med andra ord var förväntningarna och normerna inte tillräckligt starka för att få dem att avstå från lukrativa arbeten, skapliga gager eller medial uppmärksamhet. Men detta gäller bara dem som blev så pass berömda att de kunde avvika. Alla lovande artister som gifte sig eller försvann från scenen på andra sätt skrev inte sina självbiografier och lyser med sin frånvaro. Deras berättelser får vi vänta på.

Berättelser formar ett kollektivt identitetsskapande och självbiografierna kan analyseras som en typ av berättelser som syftar till att skapa kollektiv yrkesidentitet dels för att motarbeta en medial bild av den ensamma ouppnåeliga stjärnan, dels för att skapa professionell bekräftelse. För de fria yrkesutövarna, som artister benämndes i den offentliga statistiken, som i nästan varje produktion eller filminspelning konkurrerade med varandra, handlade professionalisering om att skapa ett kollektiv, en gemensam bas, utifrån individuella prestationer.

Artisterna formulerade nya ideal än de som film- och medieindustrin skapade åt dem. Den frihet de fick genom arbete och utbildning gav dem extraordinära positioner i samhället. De blev till en celebritetselit: De syntes överallt, de avverkade äktenskap och engagemang och tjänade gott om pengar. De förkroppsligade därigenom den moderna människans förändringspotential – att allt vad det kunde föra med sig i form av konsumtion, prestation och ekonomisk kompensation. De visade att förändring var möjligt och att drömmar om ett annat liv var realiserbart. De blev nya trendsettrars i levnadsstil och karriärval – för att inte tal om mode.

Denna nya celebritetselit utformades under 1920- och 1930-talen, mycket tack vare filmen, och deras barn fortsatte i deras fotspår: Adolphson, Tidblad, Ekman och Bergman, för att nämna några få. Kurzman et al anser att celebritetseliten status är av mer tillfällig karaktär och att den inte överförs till nya generationer. Min undersökning ger en vink om att celebritetseliter kan likna andra makteliter med överföring till nya generationer. Däremot gäller det inte för alla som blev berömda från 1920-talet och framåt.

Celebritetseliten har ännu inte fått någon officiell elitstämpel trots makt och inflytande i samhället samt dess påverkanspotential. Men det stämmer inte riktigt. Om jag istället benämner den som kulturelit, så är den officiellt undersökt och lätt igenkännlig.<sup>89</sup> Den kan också jämföras med den idrottselit som växt fram sedan 1940-talet som i sin tur alstrat idrottskarriärsfamiljer.<sup>90</sup>

---

89 Se Göransson (2007a & b). Med kulturelit avsåg Göransson institutionella personer: chef för Dramaten och dylikt.

90 Se Tolvhed, Helena (2008): *Nationen på spel. Kropp, kön och svenskhet i populärpressens representationer av olympiska spel 1948-1972*. Bokförlaget H:ström – Text & Kultur.