LUND UNIVERSITY

Välfärdsbilder : svensk film utanför biografen

Hedling, Erik; Jönsson, Mats

2008

Link to publication

Citation for published version (APA):
Hedling, E., & Jönsson, M. (Red.) (2008). *Välfärdsbilder : svensk film utanför biografen*. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 5). Statens ljud- och bildarkiv.

Total number of authors:
2

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen

obs! tryckort info
kommer från pelle
/jens

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV
Box 24124, 104 51 Stockholm

© Författarna och SLBA 2008
Grafisk form: Jens Andersson / www.bokochform.se
Tryckt i Lituaen, 2007
ISSN 1654-6601
ISBN 91-88468-09-7

Välfärdsbilder:
svensk film utanför biografen

Innehåll

7 FÖRORD

8 ERIK HEDLING OCH MATS JÖNSSON
Inledning: välfärdstecken i tiden

30 ÅSA JERNUDD
Före biografens tid: kringresande filmförevisares program 1904–1907

50 PELLE SNICKARS
Julius Jaenzon som privatfilmare

74 ULRIKA HOLGERSSON
Hjalmar Brantings jordafärd på film

100 ANNA MEEUWISSE OCH HANS SWÄRD
En röst från Fattigvårdssverige

118 TOMMY GUSTAFSSON OCH ERIK HEDLING
Studentikosa amatörer: den lundensiska karnevalsfilmen 1908–2006

142 MATS JÖNSSON
Visuell fostran: Barnens Dag i Sverige under andra världskriget

166 MARIE CRONQVIST
Vi går under jorden: kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm

188 PER VESTERLUND
Förskingrat kulturarv: nedslag i HSB:s filmproduktion

204 BENGT BENGTSSON
Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola

228 LARS GUSTAF ANDERSSON OCH JOHN SUNDHOLM
Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige

246 MAX LILJEFORS
Videokonst: omtagningar

260 OLOF HEDLING
”Detta dåliga samvete”: om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna

282 CARINA SJÖHOLM
Smalfilm som semesterminne

302 ANN-KRISTIN WALLENGREN
På besök i det gamla hemlandet: amerikaemigranternas återvändarfilmer

320 INGRID ESPING
Bland elaka jultomtar och hemstöpta ljus: nedslag i privata julfilmer från 1930-tal till 1980-tal

334 ANDERS MARKLUND
John Nilsson visar film

350 CECILIA MÖRNER
Sven Nilsson Film revisited: lokalfilm i världsarvsförmedlingens tjänst

370 BO G. JANSSON
Provinsiellt berättande på postmodernt vis: om dokumentärfilmserien Hembygdsalbum *från Svärdsjö i Dalarna*

386 MATS BJÖRKIN
Videosajter: kollaboration och amatörism

400 MARIAH LARSSON
”Det förbjudnas cinéma vérité”: amatörpornografi på Internet

417 FÖRFATTARPRESENTATIONER

425 BIBLIOGRAFI

435 PERSONREGISTER

Förord

VI TACKAR ALLA våra vänner och kolleger för att de hjälpt till att skriva denna bok. Ett särskilt tack riktas till Tomas Ehrnborg för kvalificerad teknisk hjälp med all hantering av ett omfattande och komplext bildmaterial. Vi tackar Lauritzenska och Craafordska stiftelserna för att de stött genomförandet av antologin, bland annat den seminarieverksamhet – på Marienlyst i Helsingør – som föregått den slutgiltiga bearbetningen av texterna. Arbetet med *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* har genomförts inom ramen för det av Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond understödda forskningsprojektet ”Filmen och den svenska välfärdsstaten”.

Vi hoppas att antologin skall kunna stimulera till fortsatt forskning om denna typ av i Sverige hittills outforskad film. Dessutom hoppas vi att arkiven – såväl film- som tv-arkiv – skall göras än mer tillgängliga och materialet än mer lättåtkomligt genom kontinuerlig digitalisering. Självklart är det också vår förhoppning att den forskning vi här försökt föra ut ska leda till ett intresse också inom andra ämnen – till exempel bland socialantropologer, sociologer eller idéhistoriker – för vidare undersökningar av detta gigantiska material. Här finns till exempel Alva och Gunnar Myrdals privata filmsamling, sjukhusfilmer, långt mer material på något sätt kopplat till försvaret och neutralitetspolitiken, det oöverskådliga Internet och så vidare. Kan vi på något ha bidragit till denna forskning har vi nått de mål som föresvävat oss.

Lund i oktober 2007
Erik Hedling och Mats Jönsson

Erik Hedling och Mats Jönsson

Inledning: välfärdstecken i tiden

UNDER SENARE ÅR har allt fler internationella böcker publicerats om rörliga bilder utanför biografen.[1] Med föreliggande antologi skriver tjugotre svenska forskare från sju olika ämnen – filmvetenskap, medie- och kommunikationsvetenskap, historia, litteraturvetenskap, etnologi, konstvetenskap och socialt arbete – in sig i detta dynamiska fält. Källmaterialet utgörs av svenska filmer utan biografdistribution med en längd på maximalt en dryg timme. Beståndet omfattar bland annat amatörfilm, privatfilm, beställningsfilm, undervisningsfilm, experimentfilm, spelfilm, videokonst och digitala verk. Biografförevisade filmer kompletterar vissa analyser. Tack vare Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) och Svenska filminstitutet (SFI) har delar av det material vi studerat kunnat överföras till två medföljande DVD-skivor, vilka kan ses i samband med att man läser texterna.[2] I de få fall det inte finns filmer till texterna beror det på rättighetsfrågor.

Boken är indelad i fem tematiska avsnitt med fyra uppsatser vardera. Avsnitten har var sitt grundläggande perspektiv – i tur och ordning: tidiga, institutionella, konstnärliga, privata och nutida. Dessa avsnitt följer dessutom en löst sammansatt kronologi som sträcker sig från 1904 fram till idag. Detta upplägg motiveras med att vissa texter delar tema eller tidsperiod och att de fem grundperspektiven visat sig utgöra konstruktiva infallsvinklar på materialet.

Samtidigt som skribenterna skiljer sig åt vad gäller frågeställning och syfte, förenas vi alla i två gemensamma insikter. Dels det oöverblickbara utbudet av film, dels hur ”stumma” vissa bilder kan vara. Därmed inte sagt att verken saknar ljudspår, vilket förvisso är fallet i nästan hälften av filmerna. Det vi vill poängtera är snarare att skildringar av okända individer, perioder, sammanhang och miljöer är svårtolkade. Vilka var dessa människor? Varför agerade de så här? Var utspelade sig detta? Vem höll i kameran? Hur, var och för vem visades filmen? Existerar andra versioner eller är dessa bilder unika? Lever någon av individerna idag?

Svaren på dessa frågor har utmynnat i uppgifter om filmernas tillkomst- och visningshistoria som kontinuerligt har vävts in i resonemangen. Men ju längre projektet har framskridit, desto mer har historiska, sociala, politiska och ekonomiska frågeställningar väglett oss i försöken att förstå delar av de senaste hundra årens svenska historia med hjälp av i huvudsak icke-kommersiell film, video och digital multimedia. I det följande testar och utvärderar vi alltså även den rörliga bildens potential som ett slags historiskt källmaterial. Men filmerna betraktas inte som neutrala tidsspeglar som passivt reflekterat allting framför linsen. Tvärtom ligger tyngdpunkten på deras registrering, estetisering eller kritik av ett modernt svenskt århundrade i förvandling. Med andra ord skapar vi historier av den visuella kulturens roll i Sveriges symboliska och faktiska samhällsbygge. Vår grundläggande tes är att svenska välfärdsbilder har existerat både före, under och efter de klassiska välfärdsåren 1945–1986.[3]

Bevis och förhandling

Även om undersökningsmaterialet uteslutande är svenskt, har den internationella forskningen självfallet påverkat projektet på flera nivåer.[4] Bland inspirationskällorna vill vi nämna organisationen *Visible Evidence*, ett globalt nätverk som sedan 1993 har hållit internationella konferenser om det dokumentära och som kontinuerligt publicerar nya verk på området.[5]

I sitt förord till antologin *Collecting Visible Evidence* anger redaktören Jane M. Gaines två avgörande skäl till bildandet av nätverket.[6]

Å ena sidan var ambitionen att försöka återskapa ett forskningsfält för dokumentärfilm som utmanade den förvirring som infunnit sig när filmmediets förutsättningar drastiskt hade förändrats genom den digitala tekniken. Enligt Gaines gällde det helt enkelt att försöka återta ett territorium utifrån nya teoretiska, men även nya historiska horisonter. Denna hållning delar vi med våra internationella kolleger i så motto att vi huvudsakligen anlitar bilder och bildmedier som historiskt källmaterial.

Å andra sidan förelåg ett betydligt mer konkret skäl för bildandet av *Visible Evidence*, kopplat till Los Angeles-polisens misshandel av afroamerikanen Rodney King. Främst gällde detta hur videoupptagningen av dådet användes av åklagarsidan under rättegången. Frågeställningen avsåg huruvida det överhuvudtaget gick att tala om bevis i detta sammanhang. Och vad var bilderna i så fall bevis på? Denna fråga blev särskilt relevant när de fyra åtalade vita poliserna frikändes på samtliga punkter i april 1992 och reaktionerna på rättens tolkning av videobilderna utmynnade i de ödesdigra upploppen i Los Angeles-stadsdelen Watts.[7]

Med detta exempel visar Gaines med all önskvärd tydlighet att forskningen inom *Visible Evidence* till övervägande delen kretsar kring ett av filmvetenskapens tidigaste och mest omdiskuterade områden – realismen.[8] Och visst har även vårt svenska material många kopplingar till realismbegreppet; däremot diskuteras det inte utförligt i inledningen. Vi föredrar istället att belysa dess komplexitet i en svensk filmkontext utifrån lika många aspekter som det finns bidrag i boken. Precis som hos nätverket *Visible Evidence* ligger nämligen en av antologins främsta kännetecken i dess tvärvetenskapliga sammansättning. Däremot avser vår inriktning ett helt annat slags dokumentärfilm än den som sysselsatt *Visible Evidence*, som i huvudsak inriktats mot professionell, kanoniserad och biografdistribuerad film.

Ett annat skäl till att vi avstår från diskussion av realismbegreppet har formulerats av en av dokumentärfilmens kanske mest kände uttolkare, Bill Nichols, som slagit fast att ”enbart realism räcker inte”.[9] Med det menar han att graden av realism aldrig är tillräcklig som måttstock när vi vill förstå filmmediets förhållande till verkligheten. Enligt Nichols handlar den avgörande frågan inte om huruvida vi tror på det vi ser eller inte, utan om vad som en gång fanns

bortom och runtomkring filmen och hur detta i sin tur har påverkat såväl dess form och innehåll som vår förståelse och upplevelse. Svenska välfärdsbilder bör alltså helst förstås i relation till sina respektive historiska sammanhang.[10] Att några av de studerade verken i denna bok är fiktionsfilmer och allt annat än realistiska, innebär inte att de mister sitt värde som historiska bevis. Tvärtom erbjuder varje diskuterad film en hel del relevant information om såväl sig själv som den aktuella kontexten.

Här delar vi uppfattning med Patricia Zimmermann, en filmvetare som är expert på smalfilm av och med amatörer.[11] En viktig slutsats Zimmermann drar är att den privata amatörfilmens berättelser bör analyseras som en konstant ”förhandling” mellan estetiska, ekonomiska och politiska infallsvinklar – inte som en linjär kronologi av filmmakare, filmorganisationer eller filmer.[12] Vår antologi är naturligtvis inte den slutgiltiga historien över svensk film utanför biografen. Snarare är det betoningen på just ”förhandlingar” mellan olika krafter i och kring verken som ligger i linje med våra egna perspektiv. Följaktligen analyserar vi vad filmernas form, stil och motiv samt produktions-, distributions- och visningskontext säger om ett sekel av spänningar i den svenska samhällskroppen.

En av infallsvinklarna i denna bok inriktas mot den tekniska utvecklingen. Teknisk kompetens på filmens domäner var av naturliga skäl länge en bristvara eftersom det inte fanns några egentliga proffs att tala om i filmens barndom. Pionjärtidens amatörfilmare utgjordes vanligtvis av fotoamatörer. Många dåtida bedömare ansåg att det just var dessa amatörer som skulle få störst inverkan på den nya fotografiska scenen.[13] Allt eftersom tekniken tillät uppgraderade vissa fotografer sin verksamhet till att också inkludera rörliga bilder och dessa filmande amatörer definierades framförallt utifrån valet av format. Användes 8- eller 16-mm film tillgreps efter hand ordet ”amatörfilmare” som en kategoriserande beteckning utan alltför nedvärderande avsikter.

Under flera decennier var det dock svårt för stumfilmens amatörer att utveckla sin kompetens med hjälp av extern expertis. Sveriges främste tidiga filmamatör, Helmer Bäckström, pekade så sent som 1931 på detta dilemma i förordet till en handbok om amatörkinematografi: ”Hittills hava […] de svenska amatörerna saknat handledning i den nya ’konsten’”, som han uttryckte saken.[14] Knappa två

decennier senare var filmutrustning i Sverige emellertid så billig och lätthanterlig att allt fler kunde ställa sig bakom kameran. Som framgår av flera bidrag nedan var det till övervägande delen män som iklädde sig rollen som filmare, medan hem, kvinnor och barn vanligtvis utgjorde huvudmotiven.[15]

Amatörer och proffs

Den markanta ökningen av filmare bidrog till att amatören gradvis blev den mot vilken yrkes- och konstfilmarna definierade sig. De senare anlitade amatörbegreppet i pejorativt syfte, där graden av professionalism utgjorde det väsentligaste kriteriet för exkludering. Synsättet gick ut på att filmamatören inte var tillräckligt skicklig eller visionär för att inräknas i den smala kretsen av erkända experter. Filmamatörerna var dock inte mycket bättre själva, bland annat var de noga med att markera sin speciella särart för att inte misstas för experimentfilmare. Från efterkrigstiden fram till televisionens egentliga genombrott på 1960-talet rådde därför en mer eller mindre uttalad schism mellan dessa båda falanger.

Brytningen blev som starkast under 1940- och 1950-talen, då allt fler svenskar började filma samtidigt som amatörfilmen institutionaliserades på ett nationellt plan via organisationer som Riksförbundet för Sveriges Filmamatörer. Vid sitt bildande 1940 omfattade detta förbund 28 filmklubbar runt om i landet. I spetsen återfanns inledningsvis den i medierna filtigt förekommande greve Lennart Bernadotte som prestigefull och inflytelserik ordförande.[16]

Det faktum att så många svenskar – amatörer såväl som proffs – registrerade sin omgivning med hjälp av rörliga bilder anser vi vara direkt kopplat till välfärdssamhällets genombrott. Att skildra sitt materiellt förbättrade liv på film utvecklades till en av välfärdsårens klassmarkörer. Att filma blev ett välfärdstecken i tiden. Men de färdiga filmerna manifesterade och spred inte enbart en ny eras individuella och nationella självbilder. De innebar också att dessa framgångsberättelser sparades och arkiverades för eftervärlden att beskåda.

Den tyska filmforskaren Martina Roepke, som skrivit en avhandling om amatörfilm, har i sammanhanget framfört övertygande kritik mot forskning som urskillningslöst hyllar amatörfilm som

den mest autentiska formen av film – oberörd av allting runt omkring. Bland forskare som endast ser amatören som en dilettant och entusiast, riktar hon sig främst mot dem som vidhåller att det existerar ett naturligt, oförställt och autentiskt skildrande i amatörfilm som avslöjar ”livet självt”. Till skillnad från ett sådant synsätt propagerar Roepke för att amatören, precis som alla andra filmare, ständigt påverkas av rådande tycke och smak samtidigt som övergripande ideologier också bidrar till verkens form och innehåll.[17]

För Ropeke är autenticitetsbegreppet – precis som Nichols’ realismbegrepp – alltför diffust såvida man inte kopplar det till historiskt specifika sammanhang. Tolkningen av de svenska filmerna utanför biografen kan bli skarpare om man relaterar dem till den historiska kontexten. Och eftersom flera historiska sammanhang i Sverige under 1900-talet har varit intimt förknippade med till exempel klassfrågor, anser vi att analyserna kan bidra något till förståelsen av den svenska välfärdsmentaliteten. Det har exempelvis varit givande att studera amatörfilm som skildrar familjelivet samt den lokala eller regionala närmiljön. I stället för att betrakta dessa motiv som autentiska bilder av ”livet självt”, ser vi dem som mer eller mindre iscensatta, men likväl avslöjande amatörberättelser. Roepke har träffande påpekat att dessa filmer i mångt och mycket därför bör beskrivas som ”det möjligas estetik”.[18] De ser ut som de gör på grund av den tekniska kompetensens och utvecklingens nivåer.[19] Vi menar dock att hennes beskrivning skulle kunna vara giltig för i stort sett all slags film. *Hur* svensk film utanför biografen skildrar sin omgivning avslöjar följaktligen oftast bakomliggande sociala och kreativa processer med mer eller mindre tydliga kopplingar till den svenska välfärdsstatens historia. Just det faktum att dessa verk aldrig blev biografdistribuerade och därför slapp den svenska statliga filmcensuren anser vi öka sannolikheten för att så var fallet. De förde kanske till och med fram vid tiden rådande konventioner och ideal på helt annorlunda sätt än de professionellt skapade spel- och dokumentärfilmerna.

För att förstå amatörfilmens genombrott i mellankrigstidens Tyskland går Roepke tillbaka till det moderna amatörbegreppets genombrott i USA mellan 1880 och 1920. Och även dessa avsnitt har visat sig vara relevanta för en svensk amatörfilmskontext. Roepke menar bland annat att det moderna amatörbegreppet ur-

sprungligen fungerade som kulturell motpol till industrialismens professionella utveckling. När arbetskraften rationaliserades och industrierna standardiserades, samtidigt som hantverkare och uppfinnare inbegreps i de välorganiserade storföretagens produktion, framstod amatörismen för många som en konstant i tillvaron – ett slags estetiskt motgift mot professionalismen med stark koppling till över- och medelklassens fritid.[20]

Patricia Zimmermann beskriver det sena 1800-talets amatörer på liknande sätt, men påpekar dessutom att de av sin omgivning betraktades som spontanitetens fanbärare. De hade medvetet valt att verka utanför rådande arbetsdelning och på fritiden ägnade de sig passionerat åt sina bisysslor. Följaktligen hyllades den tidiga amatörismen som det sociala och kulturella fält där individen bäst kunde förverkliga sig själv.[21] I en svensk kontext bekräftas båda dessa resonemang av att den svenska arbetarklassen, allt eftersom den fick det bättre materiellt, också började utnyttja filmmediet på sin fritid.[22] Stillbilds- och filmfotograferingen i Sverige och utlandet bör följaktligen betraktas som ett slags klassrelaterade mediepraktiker.

Svensk amatörfilm har emellertid hittills inte riktigt tagits på allvar, vare sig av branschens aktörer eller av forskningen – det vill säga, förrän nu. Med denna bok hoppas vi råda bot på den njugga syn på amatörbegreppet som präglat både filmens praktiker och dess teoretiker, kritiker och historiker. Vi har därför vissa sympatier för de synpunkter som fördes fram i Fotografiska Föreningens årsbok *Smalfilmaren* år 1942: ”Smalfilmen är dock som främjare av svenskt kulturliv i vissa fall t. o. m. ett strå vassare än storebror normalfilmen. Det har erfarenheten redan visat, och smalfilmen har som sagt framtiden för sig!”[23]

Vi skulle emellertid vilja gå ett steg längre i vår definition av svensk amatörfilm, eftersom vi anser att dess största värde som källa ligger i just normaliteten. För oss framstår dessa verk som den arketypiska ”normalfilmen” av och i Sverige. I förhållande till den filmhistoriska forskning som bedrivits i Sverige genom åren har dock påfallande lite skrivits om filmens amatörer, borträknat de tidiga årens pionjärer.[24] Med andra ord kan föreliggande bok fylla en lucka i forskningen och just av dessa skäl behandlas svenska amatörers produktion av smalfilm i mer än hälften av bidragen.

Eldsjälar och propaganda

En grupp svenska filmare som vanligtvis inledde sin karriär som foto- eller filmamatörer utgörs av alla de lokala eldsjälar som runt om i landet med outsinlig entusiasm och energi har dokumenterat förändringar och händelser i sin närmiljö. Några av antologins texter betraktar dessa verk som centrala informationskällor när bilden av Sverige ska sättas in i övergripande historiska och samhälleliga sammanhang. Inte minst imponerar eldsjälarnas digra produktion, som i vissa fall uppgår till smått fantastiska 500 separata filmer för en enskild individ. Eftersom sådan film har producerats i liknande omfattning runt om i Sverige under större delen av förra seklet talar vi här om produktioner med ett publikt genomslag som i flera fall faktiskt överträffar det biografdistribuerade utbudet.[25]

Inte sällan producerade eldsjälarna så kallad beställningsfilm och denna filmtyp analyseras i ungefär en fjärdedel av boken. Filmernas retoriska grepp kopplas till fotograf, beställare och upphovsmän, med fokus lagt på beställarrollens nyckelposition för att på så sätt kartlägga hur olika institutioner har anlitat och ”förhandlat” med mediet och dess aktörer. Utifrån så vitt skilda exempel som arbetarrörelsen, Lundakarnevalen, Barnens Dag-rörelsen, Civilförsvarsstyrelsen, Hyresgästföreningen och ett länsmuseum studeras beställarnas användning av rörliga bilder i propaganda-, informations-, uppfostrings- och underhållningssyften.[26]

Sammantaget ger denna underhållande undervisning, så kallad *edutainment*, en ganska god bild över hur Filmsverige har förändrats genom åren.[27] Bilderna framstår som ett slags sociokulturella tecken i tiden som ytterligare bidrar till förståelsen av perioder, människor och mediebruk. Det faktum att beställningsfilmen ofta visades i andra visningslokaler än regionens eller ortens gängse biografer stärkte känslan av att känna igen sig. Visningskontexten för svensk film utanför biografen har med andra ord också spelat en stor roll för dessa verks mottagande och genomslag.

Allehanda referenser och utblickar i svensk beställningsfilm har varit vanliga under lång tid. Ibland har detta skett i form av kändisar från underhållningsbranschen, ibland som subtila blinkningar till vid tiden välkända fenomen. Alla som såg dessa verk förvänta-

des känna igen såväl form som innehåll. Men inte enbart från det officiella bildutbudets berättarkonventioner, utan i minst lika hög grad från egna privata smalfilmsbilder. Att känna igen sig förstärkte känslan av att höra hemma, att tillhöra en viss grupp, att ingå i en större krets. Men omvänt handlade beställningsfilm därför minst lika mycket om utanförskap. De som inte kände igen sig i den visuella retoriken blev delvis utestängda, och i folkhemmets skugga lyste välfärden främst med sin frånvaro.

En gräns som är mer diffus i de undersökta beställningsverken är den mellan privata och offentliga sfärer. Oavsett om filmerna producerades för en kommunal, regional eller nationell aktör, domineras berättelserna företrädesvis av enskilda karaktärers privata öden och äventyr. Förklaringen ligger i hög grad i att svenska institutioner, tack vare ljudfilmens intåg under det propagandistiska 1930-talet, hade insett att budskap till menigheten med fördel kunde föras fram via filmmediet. Och när det gällde att manipulera åskådarnas emotionella engagemang visade sig filmen passa synnerligen väl.

Hur ser det ut idag?

Utifrån dessa diskussioner kan man dra ett antal paralleller till dagens bruk av visuella medier. På senare tid har nämligen interaktiva databaser, digitala hemsidor, personliga bloggar och privata mms återigen placerat amatörers bilder i centrum för allmänhetens uppmärksamhet. Och behovet av att känna igen sig och tillhöra ett sammanhang – numera digitalt – är större än någonsin tidigare. Forna tiders smalfilm, beställningsfilm eller konstfilm motsvaras nu av verk tagna med mobiltelefonen eller annan bärbar multimedia. Vill man nå bortom den lokala eller regionala kretsen har nationell biografdistribution blivit mindre viktig. Vår tids ”normalfilm” – vare sig det gäller amatörfilm eller inte – hittas som bekant på Internet.

En annan stor skillnad är att dagens filmare varken av sig själva eller av andra definieras som amatörer enligt äldre tiders kriterier. Dagens mediepraktiker avslöjar heller inte amatörens klasstillhörighet. Numera handlar det snarare om att tekniken blivit så lättillgänglig och lättmanövrerad att i stort sett vem som helst, när som helst kan ägna sig åt saker de älskar utanför den egentliga yrkesut-

övningen. Det vi ser runt omkring oss kan därför beskrivas som multimediala uttryck för ”det möjligas estetik”.

Vad som har hänt är att ”Lillebror” nu ser dig som aldrig förr. Hans allseende underifrånperspektiv sprids direkt på globala arenor för andra att se. Härigenom har den filmade amatören förvandlats till en av vår tids främsta opinionsbildare och samtidsskildrare. Tänk bara på de rättsliga efterspelen till de privata mobilbilderna från Abu Ghraib-fängelset. Dessa ögonblicksbilder visades emellertid inte endast i världens medier, de laddades dessutom upp på Internets olika arkiv för att därefter remedieras, citeras och återanvändas *in absurdum*.[28] Andra bilder av liknande art var de morbida upptagningarna, som spreds som en löpeld på nätet, från avrättningen av Saddam Hussein.

Nyligen stod det klart att ett av dessa digitala arkiv, YouTube, sedan starten 2005 växt så snabbt att det idag blivit världens största mediearkiv. Det mest förbluffande är att mer än nittiofem procent av YouTubes material betraktas av någon.[29] Som en jämförelse kan nämnas att traditionella mediearkiv normalt beräknar att cirka 90 procent av deras samlade bestånd aldrig någonsin kommer att användas. Den senare omständigheten skulle kunna uppfattas som synnerligen illavarslande för framtidens forskning, men vi menar att en alltmer användarvänlig utveckling redan finns inom räckhåll.

Under detta antologiprojekts gång har vi nämligen sett många konkreta bevis på att Statens ljud- och bildarkiv tagit starka intryck av den internationella utvecklingen. SLBA tillgängliggör exempelvis redan avsevärda delar av sitt arkiv kostnadsfritt till svenska universitet och högskolor. Man har dessutom initierat en forskningsserie, ”Mediehistoriskt arkiv”, i vilken *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* utgör det femte verket.

Tidiga perspektiv

Det första avsnittet i antologin har som gemensam nämnare att samtliga kapitel handlar om 1900-talet första del. Åsa Jernudds ”Före biografens tid: kringresande filmförevisares program 1904-1907” inleder. Här behandlas de filmer som visades före den omfattande etableringen av biografer, fasta och enbart för ändamålet äg-

nade lokaler, i Sverige år 1907. Fokus ligger på annonserna för filmförevisningar i Örebro. Jernudd hävdar att resande filmförevisare i Sverige *inte* visade film på marknader som i andra länder. I stället är det här folkrörelserna, till exempel nykterhetsorganisationer och frikyrkor, som upplåter lokaler för det nya medium som kanske mer än något annat signalerade den annalkande moderniteten. Under denna period förändrades gradvis filmernas utseende: från den tidiga attraktionsestetiken med korta snuttar med sensationellt innehåll till mer sammanhängande dramatiska filmberättelser, omkring 15 till 20 minuter långa. Programmen var omväxlande med inslag från flera olika genrer: det kunde handla om aktualitetsbilder från rysk-japanska kriget, korta spelfilmer eller humoristiska gags. Ofta var filmvisningarna blandade med allehanda underhållningsinslag, till exempel varietéartister. Jernudds undersökning tyder på att det handlade om städade tillställningar. De begynnande reaktionerna mot filmmediet från moralens väktare kom först med etableringen av biograferna 1907.

Pelle Snickars skriver i sin uppsats ”Julius Jaenzon som privatfilmare” om Svensk Filmindustris legendariske chefsfotograf: signaturen J. Julius, mannen som förevigade klassiska verk som Victor Sjöströms *Körkarlen* (1920). Men Julius Jaenzon skapade även privatfilmer av det slag som på 1920-talet lade grunden till amatörfilmen: att filma den egna familjen. Jaenzon filmade i stort sett varje sommar mellan 1920 och 1930 på familjens sommarställe på Trångholmen typiska motiv för amatörfilmen. Det vill säga sådana ting som skapade varaktiga minnen av familjelivet, till exempel lekande barn i gröngräset eller för den delen den gryende välfärdens materiella statussymboler. Men Jaenzons filmer var inte upptagna med den sedvanliga smalfilmskameran utan med professionell utrustning från SF. Dessutom hade han som i en vanlig spelfilm vid den tiden lagt in textskyltar, mellanskyltar och aktindelningar samt tintat och tonat filmerna. Detta var tekniker som låg utanför den samtida amatörens räckvidd. Följden har blivit en 30 minuter lång film, *Familjen Jaenzon*, som visats både på tv och på stumfilmsfestivalen i italienska Pordenone.

I ”Hjalmar Brantings jordafärd på film” gör Ulrika Holgersson en minutiös rekonstruktion av begravningen av arbetarledaren och

statsministern Hjalmar Branting en kulen marsdag 1925. Till sin hjälp har hon både utförliga reportage i samtida press och en hel del biografisk litteratur, men också en drygt 13 minuter lång och sannolikt unik film (det finns förvisso också en kort journalfilm från begravningen), upptagen på flera olika ställen i centrala Stockholm, av begravningståget. Filmens exakta ursprung – vem som filmat, regisserat eller producerat – kan inte säkerställas. Men den bidrar ändå till förståelsen av skeendet som något som liknar det vi i våra dagar kallar för en *mediehändelse*. Författarinnan vrider, vänder och nyanserar berättelserna om Branting och hans begravning och jämför detta med filmens retoriska framställning av skeendet. Holgersson diskuterar händelsen i termer av en kollektiv rit som syftade till att både konstruera och ena den nation där Branting otvetydigt var en ”hövding”.

Anna Meeuwisse och Hans Swärd berättar i ”En röst från Fattigsverige” om en amatörfilm inspelad 1963: ”Axel Andersson auktionsvara som barn i Vena”. I filmen intervjuas Axel Andersson om sina minnen av barndomens traumatiska upplevelser. Filmen ledde författarna att bena upp ett enskilt människoöde i det sena 1800-talets Småland. Andersson var ett ”oäkta” sockenbarn och ”såldes” enligt tidens fattigvård som fosterbarn på auktion till den som helt enkelt krävde minst för att ta hand om honom. Med hjälp av tillgängligt arkivmaterial, socialhistorisk forskning om perioden och uppgifter från anhöriga och bekanta kartlägger de hur Axel Andersson i enlighet med 1871 års Fattigvårdslag blev utackorderad. Därefter jämför de hans öde som fosterbarn med det som fosterbarn i dag kan komma att möta i det av den moderna välfärdsstaten präglade samhället, ett öde som trots uppenbara skillnader fortfarande kan leda till ett slags social stigmatisering. Det dokument som satte dem på spåren till denna historiska utläggning var den för eftervärlden bevarade filmen.

Institutionella perspektiv

I det andra tematiska avsnittet av boken är det samlande perspektivet institutionellt; det handlar om hur olika slags samhällsinstitutioner använt rörliga bilder för att skildra sin verksamhet. I ”Stu-

dentikosa amatörer: den lundensiska karnevalsfilmen 1908–2006" drar Tommy Gustafsson och Erik Hedling upp riktlinjerna för hur lundastudenterna skapat filmer till de med fyra års mellanrum återkommande karnevalerna. Man började mycket tidigt, redan 1908, alltså redan före det att organiserad spelfilmsproduktion kommit igång i Sverige. Sedan återkom filmerna fram till 1928. På grund av de tekniska svårigheter ljudfilmen medförde för dessa amatörer försvann dock karnevalsfilmen. Men 1950 återupptog man traditionen, även om man vid vissa karnevaler av olika skäl inte gjort någon film. Filmerna har följt den konstnärliga utvecklingen i mediets historia och med *Sigillet* från 2006 har vi nått fram till en närmast perfekt parafras på den väloljade amerikanska thrillern à la *Da Vinci-koden* (Ron Howard, 2006), komplett med professionellt ljudande musikillustrationer, hisnande kameraåkningar och effektfullt berättande. På en annan nivå betecknar karnevalsfilmen den gradvisa moderniseringen under 1900-talet och utvecklingen av den svenska välfärdsstaten med sina historiskt laddade pekpinnar och politiskt anstrukna gags.

I Mats Jönssons "Visuell fostran: Barnens Dag i Sverige under andra världskriget" analyserar författaren hur svenskarna under kriget runt om i landet samlades i årliga Barnens Dag-manifestationer, inte sällan infångade av såväl amatörfilmare som mer professionella filmfotografer. Efter studier i både film- och pressmaterialet analyserar Jönsson de dominerande retoriska greppen i de Barnens Dag-tåg som genomfördes i så många svenska städer. Med hjälp av dessa tåg och festligheter, ofta med diverse kungligheter – till exempel prinsessorna på Haga – eller andra celebriteter i spetsen, uppvisades den enighet och framtidstro som den politiska makten så starkt önskade betona inför både det uppväxande släktet och det svenska folket i gemen. Det handlade om *visuell fostran*, att genom såväl de offentliga spektaklen som representationen av dem på film indoktrinera åskådarna i det allmänna spar- och välgörenhetsnit som skulle konsolidera det neutrala, svenska Folkhemmet mitt under brinnande världskrig.

Krigstemat fortsätter i Marie Cronqvists "Vi går under jorden: kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm". Här analyserar författarinnan, med hjälp av den moderna amerikanska och

brittiska forskningen om civilförsvarskulturer, en film producerad av den svenska Civilförsvarsstyrelsen: *Vi går under jorden – en film om våra skyddsrum* från 1959. Den grundläggande metaforen i filmen är en liten igelkott, en symbol för såväl den svenska neutraliteten som försvarsviljan. Denna visar oss runt i ett av de moderna skyddsrum som byggdes i de nya flerfamiljshusen under 1950-talet för att möta atomålderns – och då särskilt den hotfulla vätebombens – krav. Cronqvist understryker dock att även om syftet främst är att upplysa om skyddsrummens potential i händelse av kärnvapenkrig, är det framförallt deras funktion som representation av det svenska välfärdssamhället som lyfts fram. Här blomstrar den ombonande svenska modellen i all sin prydno: pynt, trevnad och framtidshopp är således de aspekter som ges särskild emfas.

Per Vesterlund har i sin tur studerat välfärdsstatsretoriken i det kooperativa bostadsbolaget HSB:s filmer i uppsatsen ”Förskingrat kulturarv: nedslag i HSB:s filmproduktion”. HSB började göra film redan under stumfilmstiden, närmare bestämt 1928. Filmerna var avsedda att både illustrera det nya bostadsbyggandet och visa att HSB genom att just göra film var ett bostadsbolag som verkade i samklang med tiden. Vesterlund påpekar hur filmproduktionen genom historien blev till ett slags hyllning av moderniteten i allmänhet och folkhemmet, den svenska välfärdsstaten, i synnerhet. Här lovsjöngs det nya byggandet och skapandet av det moderna samhället, inte sällan genom att mobilisera samtidens populäraste skådespelare och artister. Dessutom utnyttjar Vesterlund sitt material för rent mediehistoriska betraktelser. Det självsäkert auktoritära tilltalet i filmerna byttes efter 1960-talet gradvis ut mot en mer problematiserande attityd. Rent konstnärligt kom filmerna att utgöra representationer av mentalitetsskiftningarna i samtiden, såväl i förhållande till välfärdstatens ursprungliga ideal som i relation till den mer postmoderna kritiken av den svenska modellen.

Konstnärliga perspektiv

Det tredje tematiska avsnittet kretsar kring konstnärliga perspektiv. Detta är anpassat till det överordnade temat kring välfärd på så sätt att staten vid sidan av den materiella välfärden kom att inrikta sig

också mot det som skulle kunna kallas kulturell välfärd, framförallt exemplifierat av filmreformen 1963 och skapandet av Svenska filminstitutet. Uppsatserna i detta avsnitt studerar dels de filmkulturella diskussioner som föregick reformen, dels de som blev konsekvensen av den. Bengt Bengtssons ”Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola” är en studie av den praktiska filmverksamheten i Uppsala Studenters Filmstudio. Under trettio år mellan 1938 och 1968 producerades ett tiotal kortfilmer – drömmen var enligt författaren skapandet av den stora ”Uppsala-filmen”, en dröm som emellertid aldrig kom att infrias. Filmerna som gjordes var typiska produkter av tidens filmintellektuella, djupt tagna främst av filmens konstnärliga uttrycksmöjligheter, vilka man försökte infånga med hjälp av den 16-mm kamera man köpte in 1938 och sedan uppdaterade till en Paillard H 16 1952. Några av filmerna som producerades var Lars Swärds korta psykologiska thriller *Imperfektum* (1941), Hervor Samuelsson-Elners av stiliserat drömberättande präglade *Dockskåpet* (1956), Peter Fisons experimentella *Varför hata ni mig så?* (1958), Jonas Simas *Dragarbrunn* (1963) och Olle Sjögrens *Han som älska människorna – men valde fel medium* (1967). Både Sima och Sjögren skulle senare långfilmsdebutera, varför Filmstudion på 1960-talet blev till ett slags plantskola för filmtalanger som i filmreformens efterdyningar kunde omsätta sitt filmintresse i professionella karriärer.

I ”Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige” drar Lars Gustaf Andersson och John Sundholm upp riktlinjerna för olika typer av filmkulturer utanför de som de kallar ”mainstream”. Under 1950-talet kom dessa icke-kommersiella grupper att definieras, separeras och specificeras. Dels hade man de smalfilmande amatörerna, dels det experimentfilmande avantgardet, dels de cinefila filmentusiasterna med hemort i filmstudiorörelsen. För att illustrera de motsättningar som ledde fram till renodlingarna ägnar författarna fallet Peter Weiss viss omsorg. Weiss, som kommit till Sverige under kriget som flykting från Prag, hade inlett sin konstnärskarriär som filmare, enligt sig själv som ”amatörfilmare”, men hans avantgardistiska stil gjorde honom snart omöjlig varför han helt sonika uteslöts från deltagande i de nätverk som sysslade med amatörfilm. Däremot skrev han in sig i film-

historien som ledande gestalt inom den svenska experimentfilmen. Med argument inlånade från teoretiker som Michel Foucault och Jürgen Habermas drar Andersson och Sundholm slutsatsen att de mindre filmkulturernas historia i Sverige både är mångskiftande och motsägelsefull.

Max Liljefors studerar i ”Videokonst: omtagningar” en konstnärlig genre som inte särskilt ofta förekommer i filmanalytisk litteratur: den videokonst som ställs ut på konsthallar eller kan avnjutas via DVD-spelaren. Ändå är detta en konstart som i mycket utvecklats från den konstnärligt inspirerade experimentfilm som de förra kapitlen handlade om. Videokonsten har möjliggjorts genom den snabba tekniska utvecklingen under de senaste trettio åren: först den lättillgängliga videokameran, och sedermera de extremt lättarbetade digitalkamerorna – för att nu inte tala om de sofistikerade redigeringsverktyg persondatorerna erbjuder! Med estetisk-filosofiska och ideologikritiska verktyg angriper Liljefors här tre konstverk som alla handlar om något slags upprepning: *Fallstudie* (2000) av Andreas Hagström, *9 Attempts To Break The Chain of Events* (2000) av Jesper Norda och *Copyleft Triology* (2006) av Conny Blom. Dessa konstverk problematiserar på olika sätt den för våra moderna massmedier så centrala dupliceringen: av bilder, ljud och texter.

Olof Hedling betraktar i ”’Detta dåliga samvete’: om kortfilmen, regionerna och filmfestivalerna” den aktuella svenska kortfilmsproduktionen. Efter regionaliseringen av den svenska filmindustrin har en stor del av produktionen lokaliserats till Luleå (Filmpool Nord), Trollhättan (Film i Väst) och Ystad (Film i Skåne). Med denna produktion har även följt skapandet av konstnärliga kortfilmer, filmer som inte får biografdistribution. Författaren problematiserar här relationen mellan de näringspolitiska avsikterna bakom regionaliseringen och skapandet av filmer som inte bidrar till uppfyllandet av dessa mål. Kortfilmer ingår helt enkelt i ett annat kretslopp, av författaren karakteriserat som ”den svenska konstfilmsinstitutionen”. Dessutom ingår de i det internationella festivalutbudet, som istället för ekonomisk återbäring kan generera priser, konstnärlig prestige och positivt gensvar i pressen. Hedling drar här upp riktlinjerna för processen i sin helhet och diskuterar ingående både historiska och samtida perspektiv på fenomenet kortfilm.

Privata perspektiv

Det fjärde tematiska avsnittet behandlar privatfilmer, filmer som gjorts av enskilda för eget bruk: ofta helt enkelt som gemensamt minne för familjen, den arena som påtagligt ofta filmas. Carina Sjöholm tar sig i ”Smalfilm som semesterminne” an en samling resefilmer från 1950-talet, samtliga upptagna av en enda, intensivt smalfilmande familj. Sjöholm beskriver hur filmerna ständigt anpassas till vissa mönster, gemensamma för dokumentationen av turistresor: till exempel blandningen av spektakulära turistattraktioner i Italien, blomsterprakten i Holland och ljuvliga sommarstugeidyller från Sverige. De senare kompletta med såväl midsommarfirandets alla rekvisita som bad i insjö, bilresa längs Vättern och motorbåtsutflykt. Dessutom påpekas genomgående ett slags retorik, en retorik som på sätt och vis blir konstituerande för familjekänslan som sådan. Filmandet som familjeinstitution har helt enkelt blivit något av en social rit. Med vida utblickar mot den idag omfattande turismforskningen diskuterar Sjöholm bland annat begreppet nostalgi, om hur den moderna människan hela tiden blickar tillbaka mot det förflutna och de olika tekniska reproduktionsinstrument som kan behövas för detta. Privatfilmandet har blivit ett av de tekniska fundamenten i produktionen av dessa nostalgiska familjeåterblickar.

Ann-Kristin Wallengren vänder sig i ”På besök i det gamla hemlandet: amerikaemigranternas återvändarfilmer” till en mycket speciell genre inom privatfilmen: nämligen till svensk-amerikaner som dokumenterar sina resor till det gamla hemmet i Sverige på film. Wallengren menar här att man i viss mån kan diskutera i termer av en ”speciell genre” eftersom det filmmaterial hon studerat är påfallande homogent. Genom de nationalromantiska bildföreställningar som tog skepnad under 1800-talet och inte minst genom 1930-talets spelfilmer har en viss form gjort sig uppenbar. Det som svensk-amerikanerna filmar är ankomsten till hemmet, den överdådiga naturen, kyrkogårdar med släktingarnas gravplatser, mötet med släkt och vänner, vyer över landskap, måltider i trädgården och, till slut, avfärden till USA. Ett typiskt stildrag är den panorerade bilden av det uppenbarligen för svensk-amerikanen mytiska, svenska land-

skapet. Wallengren problematiserar också begreppet ”hemma” och stärker sin analys genom hänvisningar till emigrationsforskningen.

Ingrid Espings ”Bland elaka jultomtar och hemstöpta ljus: nedslag i privata julfilmer från 1930-tal till 1980-tal” analyserar en samling filmer skapade av enskilda kring de egna familjernas firande av julen. Författarinnan noterar här att det inte är särskilt stora skillnader över tiden. Dramaturgin har i mycket bestämts av en samling klassiska texter, bilder och inte minst filmer som alla skildrar julen på ett visst sätt. Det är julens attribut – julgranen, tomten, den svenska vintern – som är i fokus. Endast vid ett enda tillfälle i det studerade materialet uppmärksammar filmkameran julens religiösa ursprung. Däremot kan det vara olika dimensioner av julfirandet som uppmärksammas: från stöpandet av julljusen till skyltsöndagens marknadsföring av det kommande köpkalaset. Esping antyder också baksidorna av julen och hur de faktiskt kan uppenbaras i familjejulfilmerna.

En mycket speciell form av filmamatör presenteras i Anders Marklunds ”John Nilsson visar film”. Sydsmålänningen John Nilsson, annars lantbrevbärare från Djuramåla, har nämligen inte gjort sina filmer för visning enbart inom familjens hägn, utan istället vänt sig utåt mot hembygdsgårdar och församlingshem, sjukstugor och ålderdomshem, skolor, bibliotek, föreläsningsföreningar och Folkets Hus samt mot förbund, organisationer och föreningar som PRO, LRF, IOGT-NTO, ABF, STF och DHR. Filmerna som Nilsson gjort kontinuerligt sedan 1948 har kommit att bilda ett slags lokal minnesbank, där människor från trakten kunnat se sig själva eller grannarna presenterade på film. Marklund betraktar hela fenomenet kring ”Den filmande lantbrevbäraren” mot bakgrund av samhällsvetenskaplig teoribildning kring uppluckringen av medborgerliga samhörighetsyttringar – föreningsliv, offentlig föreläsningsverksamhet eller annat – efter televisionens inträde i Sverige i slutet av 1950-talet. Han avrundar med en beskrivning av hur han själv bevistat en av John Nilssons lokala filmvisningar.

Nutida perspektiv

I det sista tematiska avsnittet studeras filmer med förankring i nutiden. Cecilia Mörner studerar i ”Svennilssonfilm revisited: lokalfilm

i världsarvsförmedlingens tjänst" hur filmen kan bidra till den lokala konstruktionen av Falun som ett kulturellt världsarv. Författarinnan betraktar här en DVD – *Falukrönika I* – där lokalfilmaren Sven Nilssons upptagningar från Falun samlats i ny förpackning. Nilsson, som gick bort 1982, lämnade efter sig ungefär 500 filmer, framförallt upptagna mellan 1940 och -60-talen. Det intressanta med den nya förpackningen är att Nilsson själv får bli en del av kulturarvskonstruktionen, trots att hans filmer rent ideologiskt egentligen var del av den välfärdsstatliga moderniseringsprocessen. I vår tid, där kritiska blickar riktas mot denna moderniseringsprocess, och då man istället önskar betona kontakten med arvet från det förflutna – särskilt i en stad med status av världskulturarv som Falun – blir Nilssons skapelser omförpackade med hjälp av dagens high-tech. Medan Nilssons egna originalkommentarer till filmen från ett 1960-talsperspektiv upphöjer moderniseringen till hjälte, skapar den pålagda kommentaren från 2005 en helt annan distans. Nilsson hyllar rivningen av de gamla husen, den moderna kommentaren tolkar istället hans bilder som en "kärleksförklaring" till det gamla.

I en uppsats som ackompanjerar Cecilia Mörners, "Provinsiellt berättande på postmodernt vis: om dokumentärfilmserien *Hembygdsalbum* från Svärdsjö i Dalarna", analyserar Bo G. Jansson sju DVD-album, utgivna av den lokale amatörfilmaren Björn Bergman (annars verksam som lärare) som sedan 2000 årligen ger ut sin filmiska dokumentation av hembygden. Med hjälp av personliga intervjuer med filmskaparen och postmodern teoribildning à la Jean-François Lyotard och Jean Baudrillard visar Jansson här att perspektivet i förhållande till Falu-filmaren Sven Nilsson, som studeras av Mörner, är precis det omvända. Bergmans filmstil är milt humoristisk och sagan om det så framgångsrika folkhemmet Sverige tonas ned till förmån för individuella och lokala infallsvinklar på den egna hembygden, som dessutom betraktas med ironiska glasögon. Slutligen finner författaren en påtagligt självreflekterande berättare som ständigt kontemplerar över relationen mellan film och verklighet.

Mats Björkin analyserar i "Videosajter: kollaboration och amatörism" ett fenomen som alltmer kommit att pocka även på forskarnas uppmärksamhet, nämligen den livliga diskussionen om film på Internet. Denna har tenderat att skapa ett brett forum för debatt,

även om den inte förs så att säga på ”experternas” villkor. Författaren inriktar sig mot en videosajt, den TV4-ägda FejmTV. Här sprids och kommenteras egenproducerade filmer. Diskussionen regleras av ett slags outtalade regler för hur en fankultur på Internet fungerar. Man måste förhålla sig till medieprodukterna på ett för andra deltagare relevant sätt. Dessutom skall man förhålla sig till något slags dominerande uppfattning om vad en film är. Det rör sig enligt Björkin i detta fall om en till klassiskt hollywoodberättande anpassad modell som benämns ”Snippets”, en tre till sex minuter lång film med antydningar till början, mitt och slut. Slutligen gäller det att lämna över den egna produkten till allmän granskning och att kategorisera den, något som kallas för ”folksonomy”, vilket antyder att vem som helst kan göra detta men också det personliga engagemanget bland användarna. Med hjälp av FejmTV lagras den typ av samtal om film som alltid förekommit, men som nu blir tillgänglig för alla, inte minst för forskare intresserade av att studera mottagandet av film i kulturen i stort.

Mariah Larssons uppsats, ”Det förbjudnas *cinéma vérité*: amatörpornografi på Internet” följer upp föregående uppsats. Här studeras det som är en av de allra vanligaste genrerna bland audiovisuella bilder, det vill säga pornografin. Porren var under 1970-talet biografdistribuerad, under 1980- och 1990-talen övergick den till video- och DVD-distribution. Idag är den vanligast förekommande på Internet, med en hel uppsjö betalsajter på nätet. Alltså har den gått gradvis från det offentliga rummet – bion och videobutiken – till att bli en konsumtionsvara begränsad till den allra mest privata sfären: hemmet. Författarinnan visar att också en stor del av produktionen kommit att genomföras i hemmet, i form av amatörpornografi. De som deltar i filmerna tillverkar dem ofta i det egna hemmet och med den egna partnern, och sedan lägger de ut bilderna på nätet där andra mot betalning kan beskåda det hela. Den sajt som läggs under luppen heter svenskasovrum.com. Larsson får här möjlighet att med hjälp av den senaste porrfilmsforskningen diskutera filmteoretiska frågor om realism och representation.

Noter

1. Förutom de verk som nämns i inledningen, se exempelvis Michael Kuball, *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland* (Hamburg: Rowohlt, 1980); *Le film de famille*, Roger Odin, red. (Paris och Québec: Méridiens-Klincksieck, 1995); Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998); Jan-Christopher Horak, red., *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945* (Madison: University of Wisconsin Press, 1995); Heather Norris Nicholson, "Telling Travelers' Tales: The World through Home Movies", *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, Tim Creswell och Deborah Dixon red. (North Carolina: Lanham, 2002); samt Alexandra Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis* (Marburg: Schüren, 2004).
2. Till dessa instanser vill vi rikta ett varmt tack.
3. Periodiseringen är omdebatterad. Här bygger vi på Göran Hägg, *Välfärdsåren: svensk historia 1945–1986* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2005).
4. Även om vårt material i första hand har analyserats i relation till förhållanden som är typiska för Sverige, vill vi poängtera att de svenska filmerna alls inte är unika. Tvärtom har vi slagits av hur snarlika sina utländska samtida motsvarigheter de är.
5. http://www.visibleevidence.org/ (2007-10-15).
6. Jan M. Gaines, "Introduction, 'The Real Returns'", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 1–18.
7. Under kravallerna i Watts dog mellan 50 och 60 människor, 2000 blev skadade och cirka 10 000 arresterades. De materiella skadorna, som uppgick till ungefär en miljard dollar, orsakades bland annat av 3 600 eldsvådor och 1 100 förstörda fastigheter.
8. Andra filmforskare som diskuterat Rodney King-fallet är Bill Nichols i *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), s. 17–42 och i "'Getting to Know You…': Knowledge, Power, and the Body", *Theorizing Documentary*, Michael Renov, red. (London och New York: Routledge, 1993), s. 188-191. En annan är Frank P. Tomasulo i "'I'll see it when I believe it': Rodney King and the Prison-House of Video", *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, Vivian Sobchack, red. (New York: Routledge, 1996), s. 69–88.
9. Nichols, *Blurred Boundaries*, s. 119.
10. I det avseendet ser vi vår uppgift på samma sätt som Gaines' medredaktör Michael Renov, som i efterordet till *Collecting Visible Evidence* påpekar att dokumentärfilmsforskningen numera producerar kunskap "där kulturella representationer kopplas till mer övergripande sociala och historiska krafter". Michael Renov, "Documenatry Horizons: An Afterword", Gaines och Renov, red., aa, s. 321.
11. Sådan film har Cecilia Mörner skrivit om i en svensk kontext. Cecilia Mörner, "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006), s. 69–107.
12. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 1995), s. xiii.
13. Paul Spencer Sternberger, *Between Amateur and Aesthete: The Legitimization of Photography as Art in America, 1880–1900* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001), s. xvii.
14. Helmer Bäckström, *Konsten att filma. En handbok i amatörkinematografi* (Uppsala: J. A. Lindblads förlag, 1931), s. 5.
15. Mörner, aa.
16. I början av 1940-talet omfattade Riksförbundet för Sveriges Filmamatörer tre filmklubbar i Stockholm samt en vardera i Borås, Eskilstuna, Falun, Finspång, Göteborg, Helsingborg, Jönköping, Karlskoga, Karlstad, Kristianstad, Kronobergs län, Linköping, Ludvikabygden, Malmö, Medelpad, Motala, Norrköping, Nässjö, Sandviken, Södertälje, Södra Dalarna, Trollhättan, Umeå, Västerås och Örebro. Osignerad, "Amatörfilmarbete hos svenska film- och fotoklubbar", *Smalfilmaren*, 1942–43, s. 94–101.
17. I sina analyser av tysk privatfilm under nazismen vi-

sar Roepke med all önskvärd tydlighet hur kontextuella omständigheter inverkade på landets amatörfilmare. Martina Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* (Hildesheim, Zürich och New York: Georg Olm, 2006), s. 14–21.

18. Ibid., s. 212.
19. Att så var fallet bekräftas nedan i Pelle Snickars kapitel om den professionelle filmfotografen Julius Jaenzons privata filmbilder, där även tidig amatörfilm diskuteras.
20. Roepke, aa, s. 19 ff. Dåtidens populärpress hyllade exempelvis amatören som djuplodande, vidsynt och fri samt som någon som garanterade att mångfalden och humanismen kunde leva vidare.
21. Zimmermann, aa, 10. Därmed inte sagt att 1800-talets amatörer var okända individer som verkade i det fördolda. Tvärtom tillhörde många av dem tidens kända namn, med Charles Darwin som det kanske mest prominenta. Se Alex Soojung-Kim Pang, *Empire and the Sun: Victorian Solar Eclipse Expeditions* (Stanford: Stanford University Press, 2002).
22. En kritisk aktör som diskuteras i en av texterna nedan menade dock att filmamatörerna i Sverige fortfarande var en synnerligen exklusiv skara även under välfärdens mest expansiva år. Han komprimerade sin kritik till en fråga: ”Vem har råd att vara amatör?” Arne Lindgren, ”Vem har råd att vara amatör?”, *Filmfront*, nr. 2, 1955, s. 34. För mer om detta, se Lars Gustaf Anderssons och John Sundholms bidrag.
23. Berndt Hollsten, ”Smalfilmen och våra folkrörelser”, *Smalfilmaren,* 1942–43, s. 82.
24. Svensk forskning som studerat amatörbegreppet de senaste tio åren är Malin Wahlberg, “Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*”, *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004); Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* Diss. (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2005); samt Jönsson och Mörner, aa.
25. För denna form av filmare, se Mats Jönsson, ”*Igenkännandets glädje*. Regionalt kulturarv i film och på Internet”, i Jönsson och Mörner, aa, s. 23–68.
26. Det bör påpekas att en del av dessa beställningsfilmer har visats på biograf.
27. *Edutainment* är en fras som myntades av mediepedagogen Bob Hayman när han producerade multimedialt material till *National Geographic*. Se http://www.cce-mcle.com/bios/heyman.htm (2007-10-31).
28. Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999).
29. Här skulle man kunna referera till vad chefredaktören för *Wired Magazine*, Chris Anderson, kallar ”the long tail”. Hans resonemang går ut på att ju större utbud desto större efterfrågan och kan sammanfattas i tre huvudpunkter. För det första ska allting göras tillgängligt, vilket exempelvis YouTube redan har tagit *ad notam*. För det andra ska priset på tjänster och/eller varor halveras för att därefter sänkas ytterligare. Här har YouTube gått ännu längre eftersom det är gratis att titta på. Andersons tredje och sista punkt poängterar behovet av att användarna måste få betydligt mer hjälp att finna det material man söker, vilket är det område som dagens digitala arkiv förefaller prioritera mest. Även om Anderson mestadels skriver om kommersiella aktörer på Internet, som Amazon.com, och hur dessa lyckas erbjuda ett ofantligt större utbud än vanliga boklådor, anser vi att hans tre punkter även är relevanta när det gäller film- och medieforskning. Ju mer rörligt källmaterial som görs tillgängligt, desto mer film kommer att brukas i forskning och undervisning, vilket i sin tur skapar ökat intresse hos framtidens forskargeneration och så vidare. Andersons ursprungsartikel publicerades 2004 och har senare utmynnat i större verk. Se exempelvis Chris Anderson, *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More* (London och New York: Hyperion, 2006).

Åsa Jernudd

Före biografens tid: kringresande filmförevisares program 1904–1907

EN AV PIONJÄRERNA bland svenska filmhistoriker, Bengt Idestam-Almquist, underblåste gärna myten om turnerande filmförevisare i Sverige ”som socialt jämställda med cirkusfolk och marknadsgycklare och annat tvivelaktigt patrask”.[1] Myten lierar den svenska erfarenheten med den europeiska. På kontinenten och i Storbritannien var de stora marknaderna en vanlig plats för filmvisning kring sekelskiftet 1900 och en bit in på det nya århundradet. Det var svårt att få en ny plats på marknaderna varför det företrädesvis var de etablerade marknadsentreprenörerna som infogade den nya attraktionen i sina program.[2]

De resande filmförevisarna i Sverige var en brokig samling. Flera var hemvändande svensk-amerikaner.[3] Några reste med egen apparatur och filmer. Andra reste på uppdrag. Ett par år inpå det nya seklet 1900 blev det vanligt med större ekipage. Det finns exempel på partnerskap, som Rudbäck & Svensson, Hammar & Andersson, Enequist & Swahnberg, Mentzer & Karlsson. Det fanns även något större resande trupper: Pariser-Biograf-Teatern stoltserade exempelvis med Direktion Paul Melin, Ingenjör Martin Weejs och Kapellmästare Protus Åslund. Efter ungefär 1905 framgår att landets ännu fåtal permanenta biografer också ägnade sig åt ambulerande verksamhet, som Bioblanch och Bröderna Gooes vilka hade biografer i storstaden.[4]

Filmförevisare, som liksom teatersällskap, varietéartister och cirkusar turnerade för sitt levebröd, var verksamma i glesbygder till efter andra världskriget. Men då i betydligt mindre omfattning än under åren fram till 1907 då det var den dominerande visningsformen för film. För år 1904 räknar Rune Waldekranz 26 turnerande filmvisare (eller företag) i Sverige och år 1905 49 stycken.[5]

En sak de svenska filmförevisarna hade gemensamt var att de *inte* uppträdde på marknader.[6] Waldekranz har visat att det var i folkrörelsernas lokaler som filmen gjorde entré och etablerades som nöje i Sverige. Vid sekelskiftet 1900, när filmen inte längre är en nyhet visas 43,3 procent av filmvisningarna i nykterhetsrörelsens lokaler, 23,6 procent i frikyrkor och 10,7 procent i liberala arbetareföreningar. Det här innebar ett tämligen förtroendefullt första möte mellan film och stora publikgrupper runtom i landet.[7]

Svenska förhållanden för filmvisning avviker starkt från den europeiska erfarenheten. Utöver marknadsentreprenörer omfattar den senare även en grupp resande filmförevisare som besökte samlingslokaler i städer och samhällen i egenskap av garvade ljusbildsförevisare eller föreläsare som flikade in film i sina program. En tredje grupp bestod av turnerade artister med ett varietéprogram där film ingick och slutligen fanns de som gjorde ett tillfälligt gästspel i underhållningsbranschen.[8] I den svenska filmhistorien förekommer i mindre utsträckning resande professionella underhållare som hade film insprängt i ett program som i huvudsak definierades av andra former av underhållning, både vad det gäller ljusbildsförevisning och varietéprogram. Betydligt vanligare var dock en resande förevisare *med enbart eller i huvudsak film på programmet*.[9] Eftersom den svenska situationen så skarpt avviker från den europeiska modellen är den särskilt intressant att studera närmare. Följande kapitel kommer att undersöka de program som resande filmförevisare presenterade i lokalpressen i Örebro mellan 1904 och 1907.

Program och filmer i övergångsperioden

Vanessa Toulmin har framhävt programmeringens betydelse för övergången från resande till fasta visningsformer i en fallstudie av den resande förevisaren A. D. Thomas och de program hans firma

förevisade i engelska Manchester under en period år 1900. Thomas' firma var ovanlig i ett brittiskt sammanhang eftersom den presenterade enbart film i sina program. Toulmin lyfter fram Thomas' visningspraktiker som innovativa, men menar samtidigt att hans programmeringsstrategi fick efterföljare och att deras verksamhet hade en närmare koppling till de kommande biograferna än vad film i varietésammanhang eller på marknader hade.[10]

Termen "program" kan avse antingen den tryckta beskrivningen av hur en föreställning kommer att förlöpa eller själva den historiska händelsen i sig.[11] Här undersöks primärt annonser i den regionala tidningen *Nerikes Allehanda* som gavs ut i Örebro. Programmet för en filmföreställning i sin helhet, med alla titlar namngivna, aktindelning på plats och mellanakternas musik inskriven, presenteras bara undantagsvis i tidningsannonser. En anledning kan vara att föreställningsformen var ständigt öppen för förändringar, med möjlighet att byta ut filmtitlar och deras ordning för visning dag för dag beroende på lokalt specifika omständigheter, exempelvis vilka biografer som nyligen visat film på orten, publikens tillströmning, lokalens storlek och vilka publikkategorier som attraheras till visningen. (Samtliga dessa faktorer kan även ha påverkat hur länge en förevisare stannade på orten .)[12] Följande analys begränsas alltså till hur förevisarna valde att lansera sina program genom annonsering av höjdpunkterna i programmen.[13]

Under perioden 1904 till 1907 producerades den korta berättande filmen (omkring 15 till 20 minuter lång) i betydligt större omfång än tidigare – för att standardiseras på de nyöppnade permanenta biografernas repertoarer mellan 1907 och 1911. Den här övergångsperioden markerar ett skifte från ett programformat präglat av en attraktionsestetik till film som en mer standardiserad produkt av syntetiskt, berättarmässigt integrerat snitt vilken utmärks av en internt motiverad kausalitet samt fördjupad karaktärspsykologi. Det jag nyss har kallat den korta berättande filmen kommer också att omtalas som flertagningsfilmen, från engelskans *multishot films*.[14] Attraktionsestetiken präglades av ett framvisande eller uppvisande av en serie bilder – attraktioner – som var en till tre minuter långa och ägde en här-och-nu kvalitet.[15] Bilderna var autonoma, mer eller mindre fristående från varandra. Den vy eller händelse som bilden

visade fram var sig själv nog. Typiskt för attraktionsestetiken är aktörernas tilltal rakt in i kameran och en betoning av deras gester och rörelser framför psykologiska fördjupningar och förklaringar. En mycket viktig aspekt av attraktionsestetiken är de tidiga filmernas kvalitet av att vara ett slags kulturella råvaror som förverkligades först vid visningen. Presentatören hade stor makt att utforma programmet genom exempelvis sammansättningen av filmer och andra inslag i programmet som tal, musik och ljudeffekter. Detta genom tekniska finesser vid projektionen, med mera.[16]

Med start säsongen 1904–1905 sker en ordentlig expansion i antalet ambulerande filmförevisare som gästar Örebro. Siffran håller sig på ungefär samma nivå de kommande två säsongerna och ligger på strax över dussinet filmföretag, vilket är dubbelt så många jämfört med säsongen 1903–1904. Mellan 1904 och 1907 kommer några av de resande biograferna att stanna allt längre perioder med visningar på orten.[17] Kommande analys hoppas svara på hur filmprogram i Sverige som unikt filmland förändras i och med omställningen från resande föreställningar till mer permanenta visningsformer.[18]

Stort program med Lefvande Bilder

Resande förevisare av film, av biograf- och kinematografteater med renodlade filmprogram, dominerade stort bland visningsformaten i Örebro. I några fall annonserades också någon form av musik i anslutning till förevisningen, och i de fall det inte nämns får vi ändå anta att någon form av berättare eller musik ackompanjerade de ”lefvande bilderna”. Det är inte ovanligt att förevisarna avslöjade delar av sina program i annonserna. Det vanligaste var att ge publiken smakprov på några få titlar som skulle locka till Arbetareföreningen, där de flesta föreställningarna ägde rum. Uppmärksamheten i annonserna vid denna tid häftades inte längre vid projektorerna som tekniska under, som var fallet under pionjäråren.[19] Vid hösten 1904 är ett ”Stort förstklassigt program” lika viktigt som att detta program är ”framställdt med dyra tekniska maskiner af senast förbättrade konstruktion”, för att ta ett exempel ur högen.[20] Själva programmet, filmerna, blir allt viktigare och förekommer allt mer – om än i rumphuggen form – i annonseringen.

Några nyckelord återkommer i annonserna och avslöjar det som ansågs kännetecknа ett lyckat program: ”stort”; ”nytt”; ”rikt”; ”omväxlande”. ”Stort” innebär en omfattande repertoar som erbjuder rikligt med upplevelser. Stora program är långa, en och en halv timme, och senare under perioden upp till två timmar, vilket gärna understryks flera gånger i annonsen. I ett sådant program är ett omfattande block med ”humoristiska” bilder en stående ingrediens. Vidare är ”lefvande bilder” ett återkommande begrepp i annonseringen. Termen skiljde ut filmvisningen från en skioptikonföreställning eller annan form av bildförevisning. ”Nytt” och ”nyheter” var också viktiga slagord, vilket indirekt avslöjar att många filmer återkom om och om igen, en effekt av att förevisarna ägde de filmer de visade.[21] ”Rikt” och ”omväxlande” skulle ett filmprogram dessutom vara. Ett omväxlande program är stort och ger olika slags upplevelser, vilket i sin tur är ett tecken på att det är ”rikt”. Längden på programmet, mängden av filmer, liksom en brokig blandning av genrer kan sägas kännetecknа ett lyckat program med ”lefvande bilder”. Ofta lyfter annonserna särskilt fram naturbilderna på programmet och de längre flertagningsfilmerna som började bli vanligare på repertoaren – jämte det kortare filmformatet på en till tre minuter.

Under säsongerna 1905–1906 och 1906–1907 syns de komiska filmerna mer i annonserna. Samtidigt blir det vanligare att, i anslutning till några eller samtliga titlar i en programbeteckning, ge en liten fingervisning om filmens status eller effekt på åskådaren. Exempelvis anges var och varannan film som ”komisk”. Andra återkommande beskrivningar är: ”skrattretande”, ”kolorerad”, ”spännande”, ”dramatisk”, ”utomordentligt vacker naturbild”, ”storslagen naturbild” och ”intressant”.[22] Den här praktiken, som alltså utvecklas i övergångsperioden, kan förklaras med att en ny sorts spännande och dramatisk filmgenre börjar göra sig allt mer gällande vilket tydligt behövde markeras i annonseringen samt att utbudet som helhet är betydligt mer omfångsrikt än tidigare.[23]

Konkurrensen mellan förevisare hade därtill hårdnat betydligt och på sina håll, däribland i Örebro, utmanades de resande förevisarna av en permanent biografs mer frekventa filmvisningar. Konkurrensen och en ökad förtrogenhet hos publiken med mediet kräver lansering av programmen där höjdpunkterna framhävs. Och det är

just kompilationen av olika filmer till ett stort, rikt och omväxlande program som lanseras. Det är sällan som en enstaka filmtitel lyfts fram, flertagningsfilmens intåg till trots. Det är ett bildpaket, en serie filmer, som säljs. Annonserna utlovar en underhållande helkväll med roliga, spännande, hänförande och melodramatiska inslag.

Säsongen 1904–1905

De resande filmförevisare som besökte Örebro under säsongen 1904–1905 presenterade sina föreställningar som speciella händelser, som en unik möjlighet att ta del av en flyktig underhållning med nya, kolorerade attraktioner och med aktualiteter från hela världen. Filmföretagen avlöste i princip varandra med visningar på Arbetareföreningens lokal *och* konkurrerade med en biograf – ändå framstår det i lokalpressen som om deras föreställningar erbjöd ett brott i Örebroarnas vardag. Förevisarna stannande i regel i staden i några dagar, men denna säsong fanns ett par undantag. Ett var Teater Modern, som gjorde återkommande besök och vid ett tillfälle stannade i nästan två veckor. Det andra undantaget var Amerikanska Biograf Teaterns Pariserafdelning under ledning av bröderna Gooes.[24] Att med ett större filmkapital i bagaget stanna med förevisningar en längre tid vållade inledningsvis problem med lokaltillgången. Båda dessa företag började med visningar på arbetareföreningens samlingslokal men fick flytta visningarna till en annan lokal vid de längre besöken. Förmodligen fattades beslut om förlängda visningsperioder grundade på publiktillströmningen vilket ledde till krock med tidigare bokningar.[25]

Samtliga förevisare annonserade stora föreställningar, det vill säga cirka en och en halvtimmes program. Ordinarie pris för en föreställning på Arbetareföreningen låg på 75 öre för plats i salong, 50 öre på läktaren och för barn på motsvarande platser 50 öre respektive 25 öre. Ganska dyrt, med andra ord, och närmare ordinarie pris för erkända resande scenartister som uppträdde på arbetareföreningens salong än för exempelvis varietéföreställningar eller annan underhållning som erbjöds i folkrörelsernas regi.[26] Priset gällde den eller de inledande visningarna som gavs på traditionell föreställningstid, kvart över åtta, och när filmerna i programmet var nya för Örebropubliken. Ganska

snart annonserades barnföreställningar och billighetsföreställningar med andra priser (25 öre eller 15 öre för barn och någon tioöring dyrare för vuxna). De förevisare som stannade längre perioder sänkte också sina ordinarie föreställningspriser efterhand som färre nyheter kunde presenteras i programmet.

Det är endast huvudattraktionerna i programmen som lyfts fram i filmannonserna under hösten 1904 och våren 1905. Teater Modern framhäver en serie bilder från det pågående, blodiga rysk-japanska kriget, *En turistfärd genom Schweiz*, och spelfilmen *Amerikanska stråtröfvare plundra ett posttåg* (*The Great Train Robbery*, E. S. Porter, 1903).[27] Därtill tillkom: ”En stor afdelning humoristiska nummer.”[28] När samma firma återkommer för en omgång visningar ett par månader senare är det en liknande varierad mix av genrer som lanseras. Utöver en ny, spännande cowboyfilm i sju avdelningar, *Wild West: Bland Indianer och Cowboys* (*Indiens et Cow-boys*, Pathé, 1904), och *Ett kärleksdrama* (*Roman d'amour*, V. L. Heilbronn, 1904) i fem akter som exempel på den nya typ av spelfilmer som smyger in på repertoaren, listas titlar i den humoristiska genren: *Då Fia Jansson tände i spisen med fotogen* (*Mary Jane's Mishap*, G. A. Smith, 1903), *Tjufpojkstreck*, *Soldatens tunga lott*, *Småttingarna på frukost*, *Nymåladt*, *Gentlemannen vid hafsstranden*, *Viga kroppar*, *Statyen och drinkaren* och *Pojkar plundra fågelbon* (*Les dénicheurs d'oiseaux*, G. Velle, 1904).[29]

Några dagar senare annonserar Teater Modern naturscenerier uppblandade med bekanta titlar från tidigare annonser i ett ”Stort! Intressant! Omväxlande!” nyhetsprogram: *Med expresståg genom norra Skottland* som lanserades med beskrivningen: ”Hänförande naturscenerier”; *En Månskensafton i Barcelona* (*Barcelone – parc au crépuscule*, S. de Chomón, 1904) som innehöll: ”Fiskare vid morgonstund” och slutligen reportaget *Automobiltäfling i England*.[30] Det som saknas i Teater Moderns repertoar så långt är sagospelen. Men även denna genre blir representerad med *Riddar Blåskägg* (*Barbe bleue*, G. Méliès, 1901) i annonsen för en barnföreställning.[31]

I Amerikanska Biograf Teaterns Pariserafdelnings höjdpunkter i kommande program är det en liknande, varierad filmsamling som bjuds ut. Här finns tvära kast mellan länder, ämnen och genrer, mellan aktuella händelser och historiska berättelser, mellan det lättsamma och det seriösa, i en blandning som tycks lova skratt, terror,

Bilder ur den brittiske komedin *Då Fia Jansson tände i spisen med fotogen.*

medlidande, fantastik och spänning. Den första annonsen presenterade: ”Stora, eleganta nyhetsuppvisningar … af lefvande och kolorerade bilder.” I listan med filmer poängteras verkligen det effektfulla, det känslosamma och det spektakulära. Först presenteras *Apan August* ”Välkänd från Sveateatern i Stockholm” och därefter *Japanernas senaste stormningsanfall mot Port Arthur*. Sedan följer en rad filmer som återger spännande berättelser eller händelser: *Marie Antoinette* (Pathé, 1903), som beskrivs som ett ”Historiskt skådespel i 9 tablåer som i elegans och färgeffekt kan tävla med den finaste opera eller teaterstycke” men som i själva verket bygger upp spänningen inför en avrättning och *Den förförda arbeterskan* som är en melodramatisk historia om en kvinna som lockas till storstaden för att sedan överges. Sannolikt är det samma film som tidigare visats med titel *Ett kärleksdrama* (*Roman d’amour*, V. L. Heilbronn, 1904). *En äfventyrlig ballongfärd* (*Un drame dans les airs*, G. Velle, 1904) skildrar vyer högt uppifrån skyn och sedan ett dramatiskt oväder som leder till att ballongen fattar eld (men räddas till slut). *Teatereldsvådan i Chikago* (*Incendie du Théatre Iroqois à Chicago*, L. Nonguet, 1904) visar en brandkår under arbete i eld och lågor. *Vildsvinsjakt i Nord-Amerika* och *En resa genom Italien. Vesuvios utbrott* följs av *Arbetarestrejk i London*, ”Socialistiskt drama i 6 bilder”, *En spelares lif*, (*La vie d’un joueur*, Pathé, 1903) ”Gripande scen från Monte Carlo i 8 bilder”, och till sist en serie kolorerade moderna danser, däribland *Världsnationaldansen Chic*.[32] Utöver variationen i programmet är det påtagligt att de längre flertagningsfilmerna dominerar bland programmets höjdpunkter. I kommande annonser för den här biografteatern framhävs särskilt *Arbetarstrejk i London*.[33]

De övriga resande förevisarna hade inte samma antal flertagningsfilmer att lyfta fram i annonserna. John Stridlund lockade publik till sina två föreställningar med humoristiska filmer och en huvudattraktion, berättelsen om *Kristoffer Kolumbus första resa till Amerika* (*Christophe Colomb*, V. L. Heilbronn, 1904).[34] Grand Kinematograf Fenix hade *Faust i underjorden* (*Damnation du Docteur Faust*, G. Méliès, 1903), nämnda film om Marie Antoinette och nya bilder från kriget som triumf.[35] Två andra resande förevisare kombinerade en längre serie bildsekvenser från rysk-japanska kriget med en i huvudsak humoristisk avdelning.[36] Till sist skall nämnas Svenska

odödliga teatern som i ett program med korta komiska filmer, naturscenerier och aktualiteter (de obligatoriska bilderna från rysk-japanska kriget, men även en serie bilder från Nordiska spelen i Stockholm 1905) även presenterade bilder på skådespelare från Stockholmsteatrarna, ”vilka uppträda i kostym och sjunga scener ur operor och operetter”. Det var alltså ett tidigt försök att synkronisera bild och ljud som slutade i fiasko med en visslande och stampande publik som ”aftroppade … långt före föreställningens slut”.[37]

De resande förevisarna hade att konkurrera med en för säsongen och staden ny biograf: Sirius. Den hade ett helt annat programformat med dagliga visningar vardagar klockan fem till halv tio samt söndagar klockan 2 till fem och 6 till halv tio. En ny förevisning började varje halvtimme och programmet byttes varje vecka.[38] Annonser och notiser i lokalpress ger tyvärr väldigt lite programinformation. Pressen var dock generellt positiv till Sirius och dess filmer och *Nerikes Allehanda* uppmuntrade kvällsflanörer både en och två gånger att – som en lämplig förströelse – stiga in på en titt.[39]

Säsongen 1905–1906

Under den nya säsongen introducerade de resande förevisarna några nya grepp i programmen. Pariser-Biograf-Teatern, under ledning af direktör Paul Melin och med populäre kapellmästare Protus Åslund, sprängde den gängse en och en halvtimmes-gränsen och annonserade tvåtimmars-föreställningar. Ur deras ”exempellöst stora och dyrbara” program var det endast spännande reportage och spelfilmer som *Från en kolgrufva i Skottland*, *Plundring af Bold Bank Robery i Amerika* [sic!] (*Bold Bank Robbery*, Lubin, 1904), *Modernt Gaturof* (*Brigandage moderne*, F. Zecca, 1905) och kortare komiska filmer som lyftes fram i annonsen. Aktualiteter och naturscenerier saknades helt.[40] Om denna genrefördelning speglade de faktiska programmen är ovisst, men det program som visades gick hem hos Örebropubliken. När de återkom på våren (utan kapellmästaren) annonserade de: ”Det voro vi, som i samma lokal i fjol gåfvo de till sista plats utsålda husen, hvilka förevisningar mottogos med stormande bifall.” De kom nu med ”en enastående nyhet: talande och i markering återgifvande bilder”, som jag inte vet hur man ska förstå. Ytterligare ett äss plockades fram ur skjortärmen: Pathés

Bilder ur den franska succéfilmen *Hönan med guldäggen*.

succéfilm, det kolorerade sagospelet *Hönan med guldäggen* (*La poule aux oeufs d'or*, G. Velle, 1905), enligt annonsen i hela 25 avdelningar![41]

I övrigt dominerades förevisningssäsongen av en långkörare: Resande Biografteater Bioblanch som hyrde in sig på arbetareföreningen för filmvisningar från början av december till och med mitten av mars, med uppehåll över jul och en bit in i januari. Efterhand under den långa föreställningsperioden övergår man från ett programformat som förknippas med resande förevisningar till ett som passar bättre för permanenta biografer. Tack vare kontinuiteten i verksamheten var inte permanenta biografer bundna till att ge "stora" föreställningar och ständigt överträffa sin föregående förevisning med "nyheter" i programkonceptet. Istället ges dagliga och kontinuerliga föreställningar varje heltimme från klockan sex till tio. Trots att föreställningstiden halverades var priset detsamma som tidigare. Filmprogrammet byttes en gång i veckan. [42]

Det nya programformatet varade inte särskilt länge. Snart var man tillbaka igen med en eller två föreställningar dagligen (en ordinarie och en billigare) och med annonser där filmtitlar anges. Det var mycket aktualiteter, jämte ett mindre antal komiska filmer och någon enstaka kortare spelfilm eller ett sagospel.[43]

Under Bioblanch' uppehåll för julhelgerna i arbetarföreningens lokal flyttade Teatrografen in med filmvisning kombinerat med skioptikonbilder i pauserna mellan akterna, vilket var en unik kombination för resande förevisare i Örebro. Teatrografen körde samma programkoncept vid senare visningsperioder under våren på Örebro teater. Lokalen till trots var biljettpriserna humana.[44] Vid ett tillfälle publicerades ett helt filmprogram i en annons. Programmet innehöll en ny spännande och dramatisk spelfilm som höjdpunkt runt vilka komiska filmer och naturscenerier grupperades. Programmets clou var *Landtpatrons dotter* "Stort familjedrama i 7 afd" och de övriga filmerna var, i den ordning de presenterades: *Den lilla fotografen* (*The Young Photographer*, Cricks & Sharp, 1905); *Renfallen vid Schaffhausen*; *Trollkarlen och tiggaren* (möjligen *Happy Hooligan Assists the Magician*, Edison, 1900); *Landtpatrons dotter*; *Grand Carneval och Regatta i Venedig*; *Bortbytta barn*.[45]

Även denna säsong hade biografen Sirius dagliga och kontinuerliga halvtimmesvisningar igång från klockan halv sju till halv tio.[46]

Sirius hade flyttat till ny adress, närmare nöjesstråket och alldeles intill ett läroverk för pojkar. Biografen hade en ny logga, något utökad föreställningstid och annonserade pristävlingar![47] I februari införs söndagsmatinéer då entrén för barn kostade 10 öre och äldre betalade bara 15 öre.[48] Filmprogrammet annonserades sparsamt. Några ledtrådar om de filmer som visades från november och december 1905 ges dock och uppvisar en blandad kompott. Ett program bestod av *Den stora folkomröstningsdagen i Kristiania den 13 aug. 1905* och dramat *Drifven från hemmet*.[49] Ett par veckor senare presenterades ett program med filmserierna *Motorbåtkapptäflan i Monaco*, *Zoologiska trädgården i Paris* (*Au jardin zoologique de Paris*, Pathé, 1905) och *Panorama öfver franska flottan*.[50] Nästa program visar en större blandning av genrer: *Lillebror är ledsen*, *En omöjlig resa* (*Le voyage à travers impossible*, Méliès, 1904), den kolorerade serpentindansfilmen *Dansösen Lalli Küller* (troligen *Loïe Fuller*, Pathé, 1905), den likaledes kolorerade filmen *Järnverken i Creuzot* (*La métallurgie au Creusot*, Pathé, 1905) och *Den besvärliga krinolinen*.[51]

Säsongen 1906–1907

Under den här säsongen är det egentligen bara en nyhet som introduceras i samband med resande filmförevisares programformat och innehåll: populära bondkomiker och vissångare engageras för att uppträda i samband med filmprogram. Norrgårds-Petter interfolierades i ett filmprogram från Pariser-Biograf-Teatern för några visningar i september 1906 på arbetareföreningen. Norrgårds-Petter dyker upp två gånger i programmet. Vid ett tredje aktbyte annonseras musik.[52] Ett annat uppträdande i samband med filmvisning skedde på Teatrografens visningar på Örebro teater. Skioptikonpausbilderna byttes ut mot vissångaren och landsmålaren Herr Pelle Hedin. Ur hans repertoar i denna kombination med Teatrografen nämns i tidningen följande visor: *En fin vise*, *Ä du mä på dä*, *Kalle Gla mä sola*, *Grythyttepågera*, *Beväringa*, *Studentjakta*, *Illakt folk*, *Dumt folk* och *Bröllop i Backa*. Man passade på att lägga på 25 öre på biljettpriserna i samband med denna varieté och filmkombination. Det fanns dock möjlighet för den fattige att köpa en ståplats för 15 öre.[53]

Bioblanchs
Lefvande Bilder.
Arbetareföreningens Salong.
I dag lördagen den 10 och i morgon söndagen den 11 mars
2 stora föreställningar.
1:a kl. 6 e. m.
2:a kl. 8,15 e. m.
(Båda dagarne).

PROGRAM:

1:sta afdelningen.
Marocko.
En ny serie lifliga, omväxlande bilder. återgifvande scener från Fez, sultanen och hans palats, stora manöver af marockanst infanteri, kavalleri och artilleri samt en af de egendomliga, ståtliga fantasierna utanför Fez' murar.
Mycket intressant bild.
Häxan.
Spådomen. Den öde heden. Barnarofvet. Häxans boning. Det underjordiska fängelset. På bålet.

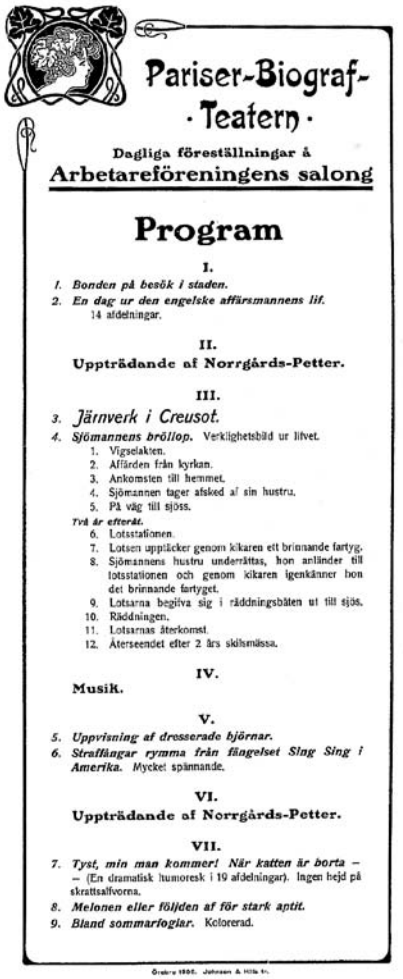
2:dra afdelningen.
Bergbestigning i Berberalperna, Dossenhorn.
Fr. Tsarskoje-Selo.
Tsaren och en hel del af Rysslands mest framstående personligheter, såsom storfurstarne Wladimir, Michael, Dmitri Powlowitch, generalerna Sakaroff, Gripenberg, Rebinder, Meyendorff m. fl. m. fl. deltagande i en af de egendomliga religiösa ceremonierna samt i därpå följande revy af gardesregementen och dekorering af krigare.

3:dje afdelningen.
Imatra vattenfall, Finland.
Opålitlig hjälp. Komisk.
Petterssons äfventyr i flickgymnastet. Komiskt.

Entré: Äldre 50 och 35 öre.
Barn under 12 år 25 och 20 öre.

Försumma ej att gå till Arbetareföreningen och se våra bilder: de framställas klart och tydligt utan blinkning och skakning och äro af mycket intressant innehåll. Programmet visas **endast** dessa **två dagar.**
Måndagen den 12 dennes **kommer nytt program.**

Ett utsnitt ur *Nerikes Allehanda*, 10 mars 1906.



Pariser-Biograf-
·Teatern·

Dagliga föreställningar å
Arbetareföreningens salong

Program

I.

1. *Bonden på besök i staden.*
2. *En dag ur den engelske affärsmannens lif.*
   14 afdelningar.

II.

Uppträdande af Norrgårds-Petter.

III.

3. *Järnverk i Creusot.*
4. *Sjömannens bröllop.* Verklighetsbild ur lifvet.
   1. Vigselakten.
   2. Affärden från kyrkan.
   3. Ankomsten till hemmet.
   4. Sjömannen tager afsked af sin hustru.
   5. På väg till sjöss.

   Två år efteråt.
   6. Lotsstationen.
   7. Lotsen upptäcker genom kikaren ett brinnande fartyg.
   8. Sjömannens hustru underrättas, hon anländer till lotsstationen och genom kikaren igenkänner hon det brinnande fartyget.
   9. Lotsarna begifva sig i räddningsbåten ut till sjöss.
   10. Räddningen.
   11. Lotsarnas återkomst.
   12. Återseendet efter 2 års skilsmässa.

IV.

Musik.

V.

5. *Uppvisning af dresserade björnar.*
6. *Straffångar rymma från fängelset Sing Sing i Amerika.* Mycket spännande.

VI.

Uppträdande af Norrgårds-Petter.

VII.

7. *Tyst, min man kommer! När katten är borta —* — (En dramatisk humoresk i 19 afdelningar). Ingen hejd på skrattsalfvorna.
8. *Melonen eller följden af för stark aptit.*
9. *Bland sommarfoglar.* Kolorerad.

Biografprogram från Örebro 1906.

I övrigt påminner den här säsongen mycket om den förra: etablerade filmförevisare som staden var bekanta med från föregående år gästade staden med program som var igenkännbara som Stora Föreställningar av Lefvande Bilder. Biograf Teatern Moderne, Pariser-Biograf-Teatern under ledning av Paul Melin, Biograf Olympia och Biografteatern Svenske, för att nämna några biografers namn. Innehållet i programmen, kasten mellan genrer och stämning, kan kort sammanfattas som här i en annons av Biograf Teatern Moderne: ”Obs! Programmet innehåller de allra senaste nyheter. Fin-fina originalbilder. Intressanta, spännande dramer. Humoristiska, skrattretande skämtbilder. Vackra kolorerade senerier.”[sic][54] Teatrografen återvände i fyra omgångar till Örebro teater med skioptikonbilder som utfyllnad i programmet. De flesta förevisningar ägde annars rum på arbetareföreningen. Där visades film i stort sett oavbrutet hela säsongen tack vare Svenska Biografteatern som hyrde lokalen från tidigt i februari till säsongslutet i mitten av maj och ersatte därmed Bioblanch som gästande långkörare i staden. Till hösten öppnar företaget en egen biograf i Örebro liksom arbetareföreningen öppnar biograf i sin lokal i egen regi. Till stadens biografer hör också före detta Sirius, som under säsongen 1906–1907 byter namn och ägare flera gånger. Sirius (alias Tellus alias Örebro Biografteater) fortsätter att erbjuda de billigaste visningarna i staden med ordinarie priser som ligger på 35 öre och 25 öre för vuxna, och barn 20 öre och 10 öre.[55]

Mot 1907 års slut finns tre permanenta biografer i staden som kontinuerligt visar film och ingen riktigt bra folklig lokal för resande förevisare att hyra in sig vid. Därmed börjar en helt ny epok för filmvisning i staden. Att försöken att kombinera film och varietéuppträdanden sker strax före denna explosion i antalet filmvisningar i staden är inte konstigt. Under säsongen 1906–1907 var biografbranschen i omvandling. De lokaler som var fördelaktiga för filmvisning bokades upp för allt längre perioder av företag som Bioblanch och Svenska biografteatern. Allt fler orter fick därtill permanenta biografer som visade film kontinuerligt. Att lansera film som varietéföreställning var ett sätt att hitta konkurrensfördelar och differentiera sitt program från mängden, och från de permanenta biografernas rullande filmprogram.[56] Ett par år senare, 1909, flyttade

varietéartister in på Stockholmsbiograferna. När konjunkturen slog om och oroligheter på arbetsmarknaden skakade om den publikgrupp som hade fått för vana att gå på bio, drabbades också biografbranschen hårt. Ett sätt att hålla verksamhet igång på biograferna i huvudstaden var att engagera just varietéartister, så kallade biografartister. Biografartisterna på Stockholmsbiograferna så sent som 1909 illustrerar att det skulle dröja länge än innan filmprogrammen blev standardiserade produkter.

Avslutningsvis…

Redan kring 1906 började en bildad opinion i storstäderna reagera på biografernas repertoar i uttalat syfte att skydda de unga i publiken från våldsskildringar, kriminaldramer och osedliga bilder. Leif Furhammar menar att med övergången från manufaktur till storindustri förlorade filmen sin status och sin oskuld: ”Med industrialiserandet följde […] en målmedveten kommersialisering av repertoaren i riktning mot grovkornighet, erotik, sensation, brott och lastbarheter. Det gav större publik men dåligt renommé i opinionsbildande kretsar.”[57]

Den här genomgången av programmen visar att filmförevisarna experimenterade med filmprogrammens längd och varierade utformningen av programmet i annonserna. Flertagningsfilmer lyftes med fördel fram i annonserna. De mer tablåliknande historiska dramerna och sagospel poängterades liksom de fartfyllda, mer realistiska och spänningsalstrade dramerna – men även filmer med naturscenerier och andra mer dokumentära upptagningar hade genomgående ett annonsvärde. Därtill var avdelningen med humoristiska filmer given i programsättningen. Den ökade tillgången till film som industrialiseringen av produktionen innebar och den åtföljande differentiering av produkten som flertagningsfilmerna medförde förstärkte utformningen av de resande filmförevisarnas program som stora, rika, omväxlande och varierade *helaftonsunderhållningar* där åskådaren köper ett helt spektrum av upplevelser: skratt, spänning, hänförelse, dramatik och tårar.

Den bildade opinionen i Örebro organiserade en protest mot den lokala filmrepertoaren först när flera biografer hade öppnat i

staden.[58] Det tyder på att det är övergången från en resande praktik till stående biografer och dess löpande form av dagliga visningar som föranledde reaktionen och inte repertoaren i sig. I jämförelse med det fylleri och den oordning som marknaderna och varietéunderhållningen på cirkus i Örebro framkallade var de resande filmföreställningarna i den ansedda arbetareföreningens lokal tämligen beskedliga ungdomliga njutningar – spänning, hänförelse och dramatik till trots!

Noter

1. Leif Furhammar, ”Från pionjärår till storhetstid. Kap. I. Svensk film 1897–1911”, *Svensk Filmografi 1 1897-1919*, Lars Åhlander, red. (Stockholm: Norstedt, 1986), s. 10. Leif Furhammar pekar inte ut Idestam-Almquist med namn, men se gärna exempelvis första delen av Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kommer till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959).
2. Deac Rossell, ”A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema”, *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, Simon Popple och Vanessa Toulmin, red. (Trowbridge: Flicks Books, 2000), s. 51 f. I september 2007 hölls en konferens om resande filmförevisning i Europa, *Crazy Cinématographe. Travelling Cinema in Europé/Wanderkino in Europa*, arrangerad av Martin Loiperdinger i ett samarrangemang med KINtop vid Cinémathèque de la Ville de Luxembourg och Universität Trier och med deltagare från Tyskland, Belgien, Holland, Luxemburg och England. I konferensens programinformation understryks marknadernas betydelse för tidig film i Europa.
3. Det gäller August Blom, Charles H. Johnson, E. Lundbäck, K. Lundbäck, Nils Svensson och Gustaw E. Gooes Jr. Rune Waldekranz, *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906*, (lic.) (Stockholm: Institutionen för teater och filmvetenskap, 1969), s. 120.
4. Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908*, Stockholm Cinema Studies, Diss. (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, 2007), s. 130.
5. Tyvärr finns ingen statistik efter 1905. Waldekranz, aa, s. 118 f. Det är svårt att få grepp om den svenska marknaden för film 1904–1907. Numa Peterson var återförsäljare för världsledande Pathé Frères i Sverige från 1906. Bevarade filmkataloger utgivna av svenska företag är daterade från 1907 då övergången från resande till permanenta biografer var ett faktum. De ger intryck av en marknad med många småföretag utspridda i landet. 1907 utökade Svenska Biografteatern sin biografkedja över landet och flyttade fram sina positioner också i distributionsledet. Jan Olsson, ”Exchange and Exhibition Practices: Notes on the Swedish Market in the Transitional Era”, *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Fullerton och Jan Olsson, red. (London: John Libbey, 1999), s. 139–151. Se också Waldekranz, aa, bilaga 6 och 7.
6. Varken Waldekranz’ licentiatavhandling, som utgör ett svepande panorama med nationell spännvidd (132 landsortstidningar), eller min egen detaljerade närbild av ett lokalsamhälle kunde påvisa att filmvisning förekom på marknader i Sverige. En förklaring kan vara att kinematografen introducerades i en tid då folkrörelserna expanderade kraftigt och erbjöd samlingslokaler för uthyrning över hela landet, också i mindre samhällen. Samtidigt minskade marknadernas ekonomiska betydelse som en följd av förbättrade kommunikationer, urbanisering och industrialisering. I Örebro betraktades marknaderna av samhällseliten som en olägenhet för lokala köpmän, som drabbades av oärlig konkurrens. Dessutom drabbades allmänheten, speciellt barn och ungdomar, eftersom marknaderna medförde fylleri och bråk. Jernudd, aa, s. 76 ff., 161. Den här typen av förevisare fanns inte heller i USA där marknadskulturen var annorlunda. Rossell, aa, s. 57, not 13.
7. Övriga procent fördelas på stadsteatrar, läroverk, gymnastiksalar, ridhus och rådhus. Rune Waldekranz, *Filmens historia. De första hundra åren. Del 1. Pionjäråren* (Stockholm: Norstedt, 1985), s. 192 f.
8. Rossell, aa, s. 50–60.
9. Jernudd, aa, s. 95, 161.
10. Vanessa Toulmin, ”The Importance of the Programme in Early Film Presentation”, *KINtop* 11, 2002, s. 19–34; 31. Stephen Bottomore har invänt mot att filmprogrammens utformning inte beaktats tillräckligt i filmhistoriografin; att den filmvetenskapliga kanon som utvecklats, inte minst för stumfilmstiden, isolerar filmerna från det helaftonsprogram som de var en del av. Nico de Klerk har ägnat programsättning särskilt intresse i en studie om en specifik varietélokal i London 1897–1902, The Palace Theatre of Varieties, där American Biograph-visningar och filmer från British Mutoscope and Biograph Company dominerade. Stephen Bottomore, ”Rediscovering Early Non-fiction Film”, *Film History*, vol. 13, no. 2, 2001, s. 160–173;

Nico de Klerk, ”Pictures to be Shown: Programming the American Biograph”, *Visual Delights*, Simon Popple och Vanessa Toulmin, red., s. 204–223.

11. Toulmin, aa, s. 25.
12. Avslöjande är att annonseringen för en resande biograf som stannade en tid på orten lånade kreativa annonseringstekniker av resande cirkusar. I varje ny annons i tidningen under gästspelet i staden utlovades ständiga nyheter i programmens innehåll och ständigt nya programformat. Det kunde vara, till exempel, ”Stor Premierföreställning”, ”Gala-Föreställningar”, ”Barnföreställning”, ”Aftonföreställning”, ”Stor ungdomsföreställning”, ”Billighetsmatiné”. Jämför Jernudd, aa, s. 115.
13. I avsaknad av svenska filmkataloger och liknande distributionsrelaterade källor från pionjäråren blir identifikationen av filmtitlar osäker. En film kunde ha många titlar. Filmerna i sig var därtill föränderliga objekt som kunde ändras med varje förevisare och visning. Dessutom var nyinspelningar och plagiat vanligt förekommande. Jag har identifierat en del av de filmtitlar som nämns i artikeln genom *Essai de reconstitution de catalogue francais de la Star-Film, suivi d'une Analyse catalographique des films de George Méliès recensés en France* (Bois d'Arcy: Centre national de la cinématographie, 1981), Henri Bousquet, red. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1906* (Bures-sur-Vyette: H. Bousquet, 1996) och den nätbaserade *American Film Institute Catalog of Feature Films*. I de fall där regissören varit känd (alternativt motsvarande ”réalisation” i Pathékatalogen), har dennes namn angetts. I avsaknad av regissörsnamn har jag angett produktionsföretaget. För exempel på olika svenska titlar på samma film se Waldekranz, *Levande fotografier*, s. 326. En god introduktion till filmarkivproblematik ger Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An Introduction* (London: British Film Institute, 2000).
14. Andra benämningar är *one-reelers* och *pre-features*.
15. De egenskaper som kännetecknar attraktionsestetiken, ”a cinema of attractions”, har framförallt utvecklats av Tom Gunning i ett antal artiklar. Se till exempel: Tom Gunning, ”The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avante-Garde”, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Thomas Elsaesser, red. (London, British Film Institute, 1990) som är översatt till svenska i *Modern Filmteori 1*, Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling, red. (Lund: Studentlitteratur, 1995); Tom Gunning, ”An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator”, *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Linda Williams, red. (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995); Tom Gunning, ”Now You See it, Now You Don't: The Temporality of Attractions”, *Silent Film*, Richard Abel, red. (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996). Se också följande antologi som undersöker begreppet: *The Cinema of Attractions Reloaded*, Wanda Strauven, red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).
16. Charles Musser, *History of the American Cinema 1. The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley: University of California Press, 1994).
17. Jernudd, aa, s. 129 ff.
18. Tidsperioden jag har valt för undersökningen följer övergångsperioden, 1904 till 1907. Perioden delas upp efter säsong: september till maj 1904–1905, 1905–1906 och slutligen 1906–1907, som leder fram till den omfattande biografetableringen i Sverige. Analysen kommer att innefatta förändringar över tid i programmens längd och biljettpris. Lanseringen av filmerna i programmen kommer att uppmärksammas med särskilt fokus på den frambrytande kortare berättande filmen. Jag bortser från den kyrkliga sfären och koncentrerar mig på den dominerande formen av resande förevisares program: de som uppträdde med film som huvudattraktion på Örebro arbetareförening.
19. Jernudd, aa, s. 158.
20. *Nerikes Allehanda*, 10/10 1904.
21. Pathé Frères började hyra ut filmer, veckoprogram, mot en fastställd procent av intäkterna från visningen till allierade distributionsföretag och biografer i juli 1907. Med den nya distributionsformen, som andra företag tog efter, blev det möjligt för biografer att förnya programmen oftare. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914* (Berkeley: University of California Press, 1994), s. 33. Pathé Frères förehavanden var avgörande eftersom deras världsledande företag, enligt Abel, ensam skapade de ekonomiska förutsättningar av produktstandardisering och -differentiering (genom att på löpande band producera kvalitativt goda genrefilmer) som var avgörande för

biografens framväxt som populärt nöje. Richard Abel, ”Pathé Goes to Town: French Films Create a Market for the Nickelodeon, 1903–1906”, *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson och Peter Krämer, red. (New York: Routledge, 2004), s. 113.

22. Tidiga filmer kunde vara handkolorerade, tintade eller tonade. Från 1903 stencilkolorerade Pathé Frères filmer, vilket ökade inslaget av färg på biograferna betydligt. Cherchi Usai, aa, s. 21-43. För en utförlig diskussion om färg och film se Eirik Frisvold Hanssen, *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*, Stockholm Cinema Studies, Diss. (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, 2006).
23. Till sommaren 1905 producerade Pathé en flertagningsfilm i veckan. Året därpå var produktionstakten uppe i sex till sju titlar i veckan. Abel, *The Ciné Goes to Town*, s. 22.
24. Bröderna hade lång erfarenhet av branschen och en tämligen omfattande och expanderade verksamhet med turnéer och permanenta biografer i huvudstaden. Waldekranz, *Levande fotografier*, s. 264 f.
25. Det här kunde leda till oförutsedda problem: Teater Modern flyttade sina visningar från arbetareföreningen till en cirkusbyggnad där ljuset i projektorn inte räckte till för den stora lokalen. *Nerikes Allehanda*, 29/12 1904.
26. Med folkrörelse menar jag här nykterhetsrörelsen, frikyrkorörelsen och den fackföreningsbaserade arbetarrörelsen. I jämförelse kan nämnas att Örebro teater hade fasta priser som varierade från 6 kr avant scène till 50 öre för en ståplats. Platser på parkett och första raden kostade 1.75 kr eller 1.50 kr och på andra raden 1.25 kr eller 75 öre. Huspriser fanns det också för familje-soaréer och aftonunderhållningar på Arbetareföreningen, exempelvis med karaktärssångaren och landsmålaren Gasparone, Teater Mysteriös Anonym eller med salongsgymnasten och kraftjonglören Hr. O. Andréen som uppträdde tillsammans med kupletsångaren Hr. J. Berthmann. Den här typen av resande underhållningar kostade 75 öre, 50 öre eller 35 öre i entré. (Föreläsningar i samma lokal var billigare, 10 öre eller 25 öre och kroppsarbetare gick in gratis.) Frikyrkoförsamlingarnas sammankomster och nöjen var billigare; fester, föreläsningar, ljusbildsföreställningar kostade i regel mellan 20 öre och 25 öre. Nykterhetsföreningar var också flitiga nöjesarrangörer. En fest, som innebar en helkväll med sång och musik, humoristiska uppträdanden, deklamation, föreläsningar och kaffe, kostade 35 öre. Jernudd, aa, s. 67 ff.
27. I Pathé Frères filmkatalog 1904 fanns ett dussin titlar med varierad längd som uppehöll sig vid det rysk-japanska kriget. Bousquet, aa, s. 888 f.
28. *Nerikes Allehanda*, 10/10 1904.
29. Avdelningarna för *Wild West: Bland Indianer och Cowboys*: ”Postvagnen anfalles af rödskinn. En indiansk hästtjuf bestraffas. Postvagnens affärd med resande. Indianens hämnd. Hunden som budbärare. Indianerna förföljas. På vakt i indianlägret. De fångna befrias.” *Nerikes Allehanda*, 24/12 1904.
30. *Nerikes Allehanda*, 29/12 1904.
31. *Nerikes Allehanda*, 19/9 1904. *Barbe bleue* är en mörk för att inte säga skräckinjagande flertagningsfilm i genren. Méliès trickfilmer och sagospel, som förknippades med en barnpublik i marknadsföringen och receptionen av film i Örebro kring sekelskiftet, framstår i Richard Abels tolkning som lekfulla och barnsliga, men också respektlösa mot auktoriteter, våldsamma och karnevaleska. Abel, *The Ciné Goes to Town*, s. 69 f, 87.
32. *Nerikes Allehanda*, 12 november 1904. *En resa genom Italien. Vesuvios utbrott* skulle möjligen kunna vara *Vedute ed episodi del terremoto in Calabria* (1905), men är troligen Pathés *Excursion en Italie* (1904). Filmen om Marie Antoinette, som berättas i tablåer och inte i den nya, berättelsemässigt integrerade stilen, orsakade protester i den lokala borgerliga pressen då den visades i en barnföreställning. Jernudd, aa, s. 134.
33. Jämte, i något mindre utsträckning, *En spelares lif*, *Det belägrade Port Arthur* och *Apan August*. *Nerikes Allehanda*, 17, 19 och 26 november 1904.
34. *Nerikes Allehanda*, 5/11 1904.
35. *Nerikes Allehanda*, 24/1 1905.
36. Annonserna för Elektro-Biografen och Skandinaviska Biograf-Kinematograf-Teatern, *Nerikes Allehanda*, 20/10 1904 och 10/3 1905.
37. *Nerikes Allehanda*, 3/4 1905. Om förevisare Adolf Berggrens och andra experiment, se Jan Olsson, *Från filmljud till ljudfilm: Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903–1914* (Stockholm: Proprius, 1986).

38. *Nerikes Allehanda*, 10/10 1904.
39. *Nerikes Allehanda*, 17/10 och 25/11 1904.
40. *Nerikes Allehanda*, 20/11 1905. Också resande Tellus Kinematograf-Teater visade 2-timmarsföreställningar. *Nerikes Allehanda*, 30/3 1906.
41. *Nerikes Allehanda*, 23/3 1906. Enligt egen utsago blev det utsålda hus och en kö som motiverade att biljettluckan fortsättningsvis öppnades en halvtimme tidigare än vanligt. *Nerikes Allehanda*, 26/3 1906.
42. *Nerikes Allehanda*, 12 och 14 februari 1906.
43. *Nerikes Allehanda*, 17 och 24 februari 1906; 3, 5, 10 och 13 mars 1906.
44. Biljettpriserna var för parkett 50 öre, första raden 35 öre, andra raden 25 öre, skolungdom 25 öre och barn 15 öre. *Nerikes Allehanda*, 2/3 1906. Påskveckan utökades programmet till 2 timmar och tre istället för fyra visningar dagligen, men till samma priser som tidigare. *Nerikes Allehanda*, 12/3 1906.
45. *Nerikes Allehanda*, 7/3 1906.
46. *Nerikes Allehanda*, 18/8 1905.
47. *Nerikes Allehanda*, 10 och 20 oktober, 1905.
48. *Nerikes Allehanda*, 23/2, 3 och 17 mars 1906.
49. *Nerikes Allehanda*, 7/11, 1905.
50. *Nerikes Allehanda*, 22/11 1905.
51. *Nerikes Allehanda*, 7 och 12 december 1905.
52. Teatern fungerade under ledning av Ingenjör M. Weejs och med direktör Paul Melin. *Nerikes Allehanda*, 21, 22 och 29 september, 1906; Programblad ”Pariser-Biograf-Teatern”, Örebro 1906, Kungliga biblioteket, okat.
53. *Nerikes Allehanda*, 18/10 1906.
54. *Nerikes Allehanda*, 14/12 1906.
55. Programblad, ”Örebro Biografteater”, Örebro 1906, Kungliga biblioteket, okat. Under tiden för Tellus Kinematograf-Teater var biljettpriset nere på prisvärda 15 öre och 10 öre för vuxna och 10 öre och 5 öre för barn. *Nerikes Allehanda*, 5/10 1906.
56. Biografartisterna ansågs inte helt ofarliga. Till exempel förbjöds Karl Rampeltin att uppträda på en av Söderns biografer av lokala biografcensorer. Enligt *Nordisk Film-Tidning* var det en så kallad ”ministervisa” som åkallade polisens uppmärksamhet. I visan skämtades ”med såväl vår statsminister Lindman, som hrr Herman Lindquist, Lars Stendal, Hinke Berggren m. fl.”. *Nordisk Film-Tidning*, nr. 14–18, 1909, s. 9.
57. Furhammar, aa, s. 11.
58. Jernudd, aa, s. 150 ff.

Pelle Snickars
Julius Jaenzon som privatfilmare

I DECEMBER 1907 avled kung Oscar II. Under hösten hade han varit krasslig och hans bortgång var knappast oväntad. Ganska omgående placerades kungen på *lit de parade* i Stockholms slottskapell. Människor strömmade dit och fler än 20.000 lär ha köat utanför. Kungens bortgång dominerade helt tidens medieutbud. Nya London Biografen i Stockholm gjorde exempelvis reklam för filmen, *Konung Oscar II på lit de parade*, där de som inte hade tid att stå i kö istället kunde se kungen ”kinematografiskt återgifven [i] naturlig storlek”.[1] Oscar II var ju en medialt intresserad monark. Under hans regentår fick stillbildskameran sitt genombrott, en tid var han som uppslukad av Edisons fonograf, och på äldre dagar figurerade han flitigt på landets biografdukar. Vid invigningen av Stockholmsutställningen 1897 var det just kungens person, snarare än själva utställningen, som spelade huvudrollen i en av de allra första svenska aktualitetsfilmerna.

Oscar II:s begravning blev följaktligen en mediemodern händelse. En kall och blåsig decemberdag strax före jul 1907 fördes hans stoft till den sista vilan i Riddarholmskyrkan. Av några bevarade filmfragment framgår att åtminstone fyra filmbolag kinematograferade begravningen. I realiteten rörde det sig förmodligen om fler. Bengt Idestam-Almquist har exempelvis hävdat att sex filmbolag

hade skickat filmfotografer.[2] En tid in i den nu hundra år gamla aktualitetsfilmen dyker just en fotograf upp som vevar sin filmkamera uppe från ett tak. Efter ytterligare en stund, i en längre sekvens av begravningsprocessionen, framträder två andra filmfotografer. Bakom leden av åskådare filmar de från ett slags upphöjd plats; den ene med en assistent som viftande försöker hålla folk på avstånd. När katafalken med kistan far förbi tar assistenten av sig hatten, samtidigt som kameramännen frenetiskt vevar sina Pathékameror karakteristiskt uppställda på varsin tripod. Och på samma gång som deras kameror rullar, blir de alltså själva kinematografiskt förevigade från andra sidan av processionen.

Den svenska filmens framtid. Kanske är det Charles Magnusson och Julius Jaenzon som kinematograferar Oscar II:s begravning i december 1907.

En av dem som vevade var Charles Magnusson – men om det är han som syns på filmen är omöjligt att veta. Magnusson drev sedan en tid biografen Kronan i Göteborg. Han var mannen som i sinom tid skulle lägga grunden till den svenska stumfilmens storhetstid. I ett vintrigt Stockholm 1907 armbågades han dock om utrymmet med Robert Olsson från Svenska Biografteatern i Kristianstad, biografägaren Valle Bergströms utsände fotograf – som enligt uppgift var halt – dansken A. J. Gee från Köpenhamn, och inte minst den unge Julius Jaenzon, som vid tillfället var anställd av Norsk Kinematograf.[3] Det var alltså Oscar II:s begravning, en av 00-talets främsta mediehändelser, som första gången förde Magnusson och Jaenzon samman – de två personer som, vid sidan av Mauritz Stiller och Victor Sjöström, kom att bli de mest centrala för den svenska stumfilmsepoken. Förmodligen talade de inte speciellt mycket med varandra, kanske inte alls. Men de stod likafullt och kinematograferade samma begravning.

Nästan exakt tre år senare anställde Charles Magnusson – nu i egenskap av verkställande direktör för Svenska Biografteatern – Julius Jaenzon som föreståndare för bolagets fotografiska avdelning. Jaenzon hade gott rykte och flera bolag ryckte i honom. I sin pionjärstudie *När filmen kom till Sverige* hävdade Idestam-Almquist att Magnusson genom detta drag med finess löste Svenska Bios fotoproblem för årtionden framåt. ”Jaenzon blev hans experimentlystne medarbetare och cheffotograf under alla följande år, och en av dem som lyfte svensk film till högsta internationella nivå.”[4]

Signaturen J. Julius

En decemberkväll nästan tio år efter det att Oscar II gått bort, närmare bestämt vid jul 1916, festar Julius Jaenzon på Berns salonger i Stockholm. I glada vänners lag tar han sig både ett och två glas – åtminstone att döma av de filmbilder som samtidigt spelas in. Sällskapet kinematograferas nämligen och kanhända är det Julius yngre bror Henrik Jaenzon som vevar på sidan av kameran. Sedan 1912 är också han anställd av Svenska Bio. Bröderna förefaller ha varit på Berns för att förena nytta med nöje; Svenska Bio spelar in ett inslag till sin veckorevy. Det är den 102:a i ordningen sedan starten 1912, och filmreportaget från Berns är tänkt att illustrera de timade spritrestriktionerna. Motbokssystemet genomfördes ju stegvis under första världskriget, och på restaurang blev man från och med nu tvungen att beställa mat för att få ta in starksprit. Under alla förhållanden förefaller Jaenzon uppsluppen och glad – åtminstone ser han ut att vara det på filmbilderna. Det dricks punsch i mängder och kyparen är inte sen att fylla på i de tomma glasen.

Vid mitten av 1910-talet hade filmfotografen Julius Jaenzon skaffat sig ett respekterat namn i den nya filmindustrin. 1916 hade han redan stått invid kameran i hela 46 spelfilmer. De två senaste var bägge regisserade av Stiller: *Vingarne* och *Balettprimadonnan*. Kring den senare spelades det in en fingerad bakomfilm under filminspelningen, med Jaenzon gestikulerande vid sin kamera. Och i den sofistikerade och metafilmiska *Vingarne* – en film som först i slutet av 1980-talet återfanns i Norge – hade Jaenzon själv rentav spelat rollen som filmfotograf i filmens ramhandling.

Bägge dessa filmer hade premiär hösten 1916. I dem använde Jaenzon för första gången signaturen ”J. Julius”, vilket framöver blev hans konstnärliga pseudonym. Året innan hade han dessutom fått löneförhöjning, månadslönen var nu på 250 riksdaler. Vid sidan av Sjöström och Stiller var han bäst betald vid Svenska Bio. Det framgår av bolagets personalliggare där också brodern Henrik, Hugo Edlund och Ragnar Westfält var listade som fotografer – Svenska Bio växte.[5] Vägen mot berömmelsen föreföll utstakad. I sinom tid apostroferades Jaenzon som landets främste fotograf, och *Biograf-Revyn* skulle snart komma att skriva att han var ”landets skickligaste filmexpert.”[6]

J. Julius festar på Berns i december 1916. Stillbild ur Svenska Bios veckorevy nr. 102.

Balettprimadonnan (Svenska Bio, 1916) sätts i scen – på låtsas. Julius Jaenzon på väg mot kameran i ett iscensatt inspelningsreportage.

Men allt det vet Julius Jaenzon inte om när han sitter på Berns 1916. Filmkameran rullar och herrarna bolmar på sina cigarrer. Nästan alla tittar – som brukligt är i den här typen av filmreportage – in i kameran; bara Jaenzon ignorerar den. Han verkar ha trivts på krogen. Om det kan man förvisso bara spekulera, men han förblir i alla fall länge ungkarl. I sin pjäs *Bildmakarna* – iscensatt av Ingmar Bergman på Dramaten år 2000 – gjorde P. O. Enquist just Jaenzon till en stammande suput; en osäker öldrickande karl som försökte stöta på Tora Teje utan framgång. Det är mer dikt än sanning – kanhända drack Jaenzon för mycket men stammade gjorde han inte alls.

Julius Jaenzon gifte sig 1920. Med hustrun Sigrid fick han två flickor, Ann Marie och Anna Greta. Att de bägge föddes under 1920-talet kan man sluta sig till av några privatfilmer – vilka tillika är ämne för den här uppsatsen. Jaenzon spelade nämligen in privat på familjens sommarställe på Trångholmen utanför Stockholm under hela 1920-talet. I några filmhistoriskt unika upptagningar ikläddе sig landets då skickligaste stumfilmsfotograf något paradoxalt rollen som amatörfilmare. Strängt taget handlade det inte om amatörfilm i strikt bemärkelse, om man med det menar upptagningar med smalfilm. Jaenzon hade nämligen lånat en av Svenska Bios gamla filmkameror och spelade in på 35 mm. Dessa nitratfilmer förblev sedan länge i familjens ägo – inte förrän 1983 deponerades de på Svenska Filminstitutet.

De bevarade sekvenserna har behållit sin vackra tintade och tonade kolorit. Sammanklippta går de under beteckningen *Familjen Jaenzon* – en film som både visats i tv och på stumfilmsfestivalen i Pordenone. Betraktar man den märker man att det är en professionell fotograf som stått invid filmkameran; inte särdeles många amatörfilmare använde sig 1920 av spegeleffekter och aktindelningar. I början av 1920-talet var det också fortfarande ganska ovanligt att filma familjen – i Sverige slår amatörfilmen inte igenom förrän i slutet av decenniet. I *Familjen Jaenzon* passerar kvinnor i ljusa, klockformade hattar revy; barn plaskar i vattnet, man åker båt och solar sig. Stiliga herrar i kravatt dricker grogg på verandan – mer idylliskt än så här blir det inte. Det är bilder av svensk sommar; eller kanske ett försök att filma ens innersta föreställningar om sommaren. Alla

ler och är lyckliga; familjen Jaenzon växer – även brodern Henriks familj figurerar flitigt – och mot slutet av 1920-talet kan man nästan inte längre hålla reda på alla barn.

Med fokus på dessa privatfilmer som Julius Jaenzon (och hans bror Henrik) spelar in, är ambitionen med den här uppsatsen dels att teckna ett skissartat porträtt av den svenska stumfilmens mest kände fotograf, dels att uppmärksamma privatfilmen som tidig filmgenre, även om det som annars brukar genomföras av frejdiga amatörer här skapats av ett proffs. Avsikten är inte att på traditionellt manér personifiera filmhistorien genom Jaenzons persona. Som Bo Florin påpekat i sin avhandling *Den nationella stilen* har svensk filmhistoriografi understundom varit alltför personinriktad. Beträffande ”guldåldern” kring 1920 har (för) mycket skrivits om ”Sjöströms och Stillers genialitet som regissörer, om Julius Jaenzons unika kapacitet som fotograf och Charles Magnussons affärsgeni.”[7] Som Florin – och inte minst Jan Olsson – gjort gällande förändras snarare Svenska Bios produktionsstrategi 1916/17 i skärningspunkten mellan filmcensurens insatser, publikens förväntningar, den offentliga debatten om film och dagspressens filmbevakning.[8]

Ändå kan de personer som ”satte i scen” tidens filmer, för att använda ett samtida uttryck, knappast förbigås – och bland ”guldålderns stora” har det skrivits minst om Julius Jaenzon. Tar man dessutom fasta på den här bokens tema, svensk film visad utanför biografen, framstår privatbilderna i *Familjen Jaenzon* som ett utmärkt exempel på en förbisedd filmhistorisk genre. Naturligtvis tillskansar sig dessa familjebilder sin glans från det faktum att J. Julius var en offentlig person. Och även om privatfilmen ofta ansetts alltför intim kan den här typen av icke-offentliga bilder ge betydande information. Det privata fotoalbum som Jaenzon till exempel lämnade efter sig – vilket tyvärr är i privat ägo och inte donerat till SFI – var uppenbarligen av oskattbart värde för Gösta Werner i hans avhandling, *Mauritz Stiller och hans filmer 1912–1916*.[9] Genom Jaenzons privata inspelningsfoton var det för Werner möjligt att rekonstruera en mängd av Svenska Bios filmproduktioner under 1910-talet som inte bevarats. Någon sådan filmhistorisk relevans bör man kanske inte tillskriva de bedårande sommarsekvenserna i *Familjen Jaenzon*. Men de ger andra upplysningar, och aktualiserar inte minst privatfilmen som genre.

Amatörfilmaren Julius Jaenzon. Stillbilder ur arkivfilmen *Familjen Jaenzon*.

Mannen med filmkameran

I oktober 1938 sände Radiotjänst en serie program om den svenska stumfilmens historia, ”Ögonvittnen berätta – när filmen låg i vaggan”. Först ut i etern var Ernest Florman som anekdotiskt skildrade sitt filmande under utställningen 1897. I programmets tredje del var det så Julius Jaenzons tur att tala: ”Min första mera intima bekantskap med filmen stiftade jag i Oslo, eller Kristiania som det hette på den tiden”, inledde han med rapp stämma. ”Det var år 1906. Och hur det var så fastnade jag i Norge, där jag fick mina första lärospår i filmfotografering.” Därefter berättade Jaenzon hörbart bläddrande i sitt manuskript, hur han fick ”en förfrågan från den dåvarande filmkungen Charlie Magnusson om jag ville tillträda en plats hos Svenska Bio.”[10]

Jaenzon började alltså arbeta för Svenska Bio i december 1910. Hans främsta bidrag till bolagets tidiga spelfilmsproduktion var som laboratorieman. Sommaren 1911 sändes han ut på Svenska Bios beryktade filmexpedition. Resan skedde parallellt med att en ny filmateljé uppfördes på Lidingön i Stockholm. För att göra bolagets filmproduktion mera kosmopolitisk skickade Magnusson ut ett filmsällskap om fem personer för att spela in mondäna scener till inte mindre än sex planerade spelfilmer. ”Jag har fortfarande kvar manuskripten till [filmerna]”, påpekade Jaenzon i sina radioreminiscenser, ”det är bara en tunn anteckningsbok för alltihop.”[11] Magnusson och fru följde också med, åtminstone på delar av resan, och man filmade i bland annat Berlin, Venedig, Monte Carlo och New York.

I en intervju tio år senare i *Filmjournalen* hävdade Jaenzon att när sällskapet kom hem till Sverige hade man med sig mer än ”10.000 meter oframkallad råfilm … som vi inte hade den blekaste aning om huruvida den var lyckad eller inte, och som därtill innehöll scener som av lokalitetsskäl absolut inte kunde tas om.”[12] Magnusson visade med andra ord tidigt ett stort förtroende för Julius Jaenzon. I ett senare vitsord om honom skrev han uppskattande att Jaenzon ”är den bästa fotograf man gerna kan träffa på, pålitlig arbetsam, har god förmåga att ställa med ett större arbete och att sköta underlydande, har ett personligt gentlemannamässigt uppträdande, hvilket

rätt ofta har ett visst värde för oss, samt därtill ytterst skicklig fackman."[13]

Dessa Magnussons och Jaenzons tidiga förehavanden med varandra sätter fingret på en aspekt av den svenska stumfilmen som inte alltid uppmärksammas. Det gäller laboratoriets och filmfotograferingens centrala roll för utvecklingen av berättandet med rörliga bilder. Den tidiga filmindustrins mest vitala punkt var kameralinsen, och det var personen invid filmkameran som reglerade vad som kom med på celluloidremsan. Under första hälften av 1910-talet var filmkameran i spelfilmssammanhang ofta fastspikad i golvet, och det var fotografens uppgift att se till att aktörerna kom med på upptagningen. Till skådespelarnas hjälp var träribbor utlagda på ateljégolvet. De markerade kamerans bildutsnitt och hjälpte till att förhindra att man hamnade utanför bild. Under den tidiga stumfilmstiden var det också filmfotografen som framkallade sina tagningar, och dessutom skötte omkopiering, toning och tintning. "På den tiden var arbetsdagarna hektiska", erinrade sig Jaenzon i en intervju 1942. "Först filmade man i ateljén, så till laboratoriet på Malmskillnadsgatan för att framkalla – det gjorde fotografen också själv – så slängde man i sig en bit mat och så tillbaka för att hänga filmen på tork. På morgonen skulle den rullas ned, så ut och filma och så tillbaka och kopiera."[14]

När den unge Julius Jaenzon arbetade för Norsk Kinematograf under 00-talet låg laboratoriet till och med på vinden. "Torkningen var det värsta", framhöll han i ett radiosamtal med Victor Sjöström 1943. "Man hängde in filmen i en liten skrubb, och den var uppvärmd med en fotogenkamin – och man måste noga passa att hinnan inte smälte vilket kunde hända ibland." Ett väl fungerande laboratorium med personal förtrogen med framkallning och kopiering var med andra ord helt nödvändigt för ett filmbolag. Utan det hade man små chanser att lyckas på den hårt konkurrensutsatta filmmarknaden.

Svenska Bio förefaller just ha skaffat sig fördelar gentemot sina rivaler genom bolagets gedigna kinematografiska kunskaper och erfarenheter. Få bolag torde ha haft personal så förtrogen med framkallningsbad, kopieringsramar och ljussättningsremsor som Svenska Bio. Å ena sidan började Magnusson sin yrkesbana i filmbran-

schen som fotograf; han var helt bekant med hur man kinematograferade, framkallade och kopierade. Å andra sidan framstod anställningen av Jaenzon 1910 som mer betydelsefull för bolaget än vad man traditionellt hävdat. I regel är det rekryteringen av Sjöström och Stiller som brukar lyftas fram som Magnussons geniala drag. Men när de – nästan samtidigt – fick anbud om att bli regissörer i bolaget 1912[15], hade Julius Jaenzon redan arbetat mer än sju år i filmbranschen. Att Jaenzon till en början var den som visste mest om film rådde det dock ingen tvekan om. Han var till exempel den som tog hand om Sjöström när han första gången kom ut till Lidingöateljén.[16] I radiosamtalet 1943 påpekade Sjöström nostalgiskt med sin knarriga röst: ”vi är ju gamla filmuvar vi [men] du Julius du var ju med och lekte före mig – ja, det var 1912 – men då hade du redan varit med ganska länge.”[17]

Det var under pionjäråren på Lidingön som Jaenzon gradvis trädde fram som en filmfotografisk yrkesman av rang. På ett distinkt fotografi från den här tiden – den kanske bästa bilden av Jaenzon i SFI:s bildsamling – fingrar han ömt på sin filmkamera, en Pa-

Julius Jaenzon vid kameran, Lidingö 1912.

thé modell B. Om just den kameramodellen skrev tidskriften *Vetenskapen och livet* två år senare: ”På lådans bakre sida ser man: upptill till höger en tavla, som utvisar den exponerade filmens längd; nedtill till höger veven, som drar hela mekanismen; ungefär på mitten en lupp för riktig inställning. Inställningen åstadkommes medelst en skruv och en visare för tre punkter. Detta synes till vänster om luppen. På sidan är en rektangulär sökare, som i varje ögonblick tillåter operatören att bestämma synfältets gränser.”[18] Mer än hälften av alla filmer som spelades in i världen före 1918 kinematograferades med Pathé modell B. Så även Svenska Bios produktioner i Lidingöateljén, vilken skymtade vagt i bakgrunden på fotografiet av Jaenzon. Kanske skulle han till att filma en scen i *Trädgårdsmästaren* (Sjöström, 1912), en film som tillsammans med *Ingeborg Holm* (Sjöström, 1913) – vilken för övrigt kinematograferas av brodern Henrik – tillhörde de främsta i bolagets tidiga produktion.

I samarbete med Sjöström och Stiller lärde sig Jaenzon under de här åren filmhantverket från grunden. Det gällde att behandla kameraveven med rätt känsla och absolut gehör. Den tyske stumfilmsfotografen Guido Seeber menade just att filmkameran borde hanteras som ett instrument.[19] Exakt två varv per sekund skulle Jaenzon kontinuerligt veva sin Pathékamera – även om han av stilistiska eller emotionella skäl kunde variera hastigheten. Att filma var verkligen en handens verksamhet. Först mot slutet av 1920-talet dök olika slags elektriska filmkameror och små handhållna fjäderverkskameror upp på marknaden – i Dziga Vertovs *Mannen med filmkameran* vevades det ju så sent som 1929.

Allt eftersom uppmärksammades också Julius Jaenzons fotografiska insatser. Speciellt gällde det efter att Svenska Bio 1916/17 lagt om sin produktionsstrategi mot färre – och dyrare – filmer. Det första numret av tidskriften *Filmen*, publicerad vid årsskiftet 1917/18, handlade om Svenska Bio och bolagets verksamhet ute på Lidingön. Jaenzon figurerade här på ett bilduppslag med texten: ”Vid kameran: Svenska Bios duktige fotograf Julius Jansson [sic].” Alla de tidiga stumfilmsklassikerna spelades in i Lidingöateljén. Men givetvis uppstod det problem då och då. ”När Lidingöborna ville tända sitt elektriska ljus på eftermiddagen, fingo vi sluta att arbeta, ty strömmen räckte inte till både ateljén och samhället”, berättade Ja-

Från inspelningarna i ateljern på Lidingön. Vid kameran: Svenska bios duktiga fotograf Julius Jansson.

Reportage om Svenska Bio i tidskriften *Filmen* nr. 1, 1918.

enzon i radio 1938. ”Det var nog besvärligheter på den tiden med ljuset och alltsamman, men det gjordes så mycket film att vi kom att få ett världsrykte därigenom att vi började med vårt ljusdunkel och våra bilder i motljus, inte för att vara artistiska, utan därför att vi voro tvungna.”[20]

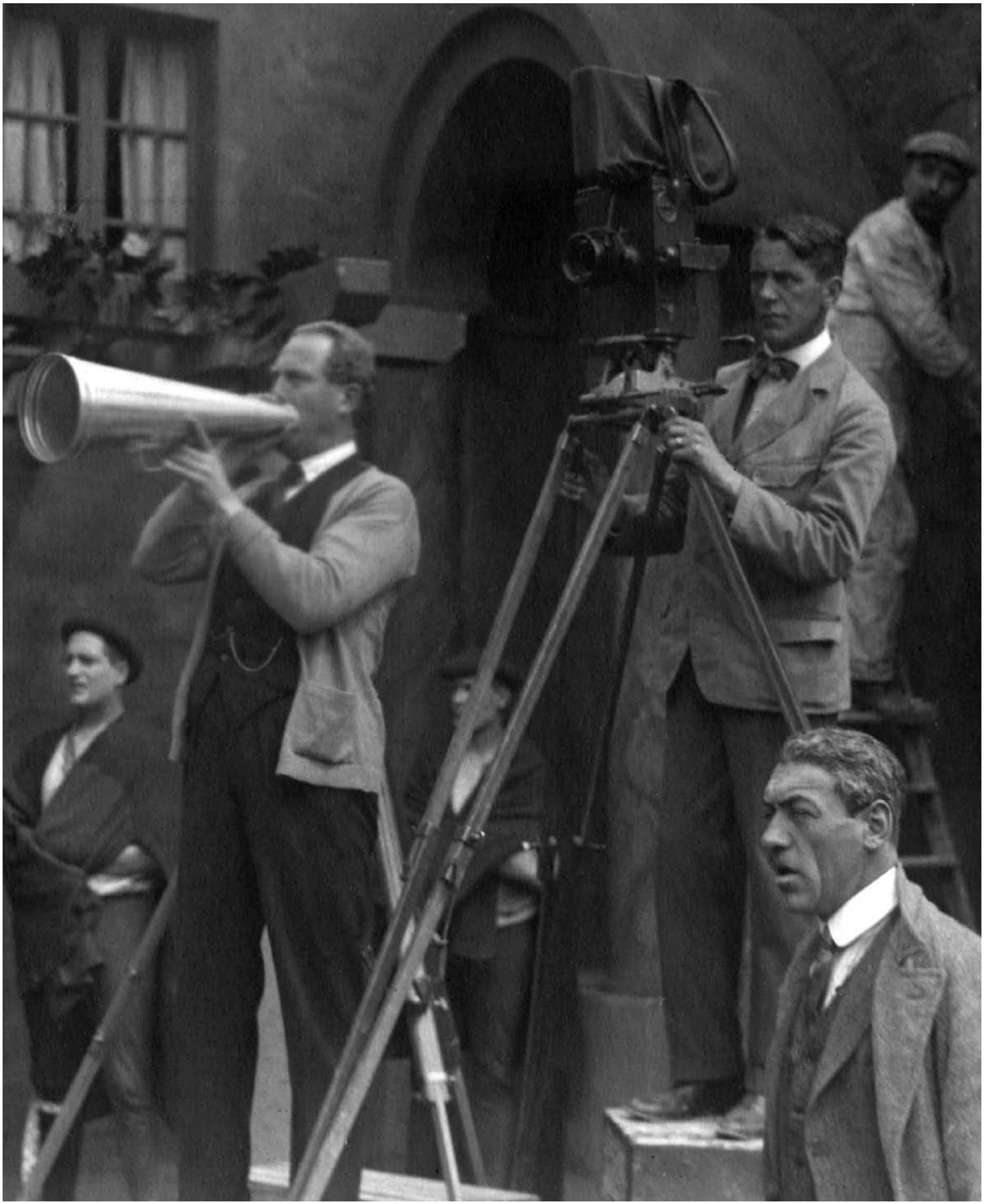
I en artikel från 1973 om traditionen i svenskt filmfoto menade Gösta Werner att Jaenzon under 1910-talet inte bara skaffade sig stora filmtekniska kunskaper, han blev då samtidigt till ”en fantasifull bildskapare”. Mot slutet av decenniet, då filmer som *Terje Vigen* (Sjöström, 1917), *Berg-Ejvind och hans hustru* (Sjöström, 1918) och inte minst *Herr Arnes pengar* (Stiller, 1919) spelades in med Jaenzon som fotograf, hade han följaktligen utvecklat ett dynamiskt bildsinne. Titelbilderna till dessa filmer, med signaturen J. Julius strax under regissörens namn, gav en tydlig indikation om att Jaenzon var medkreatör på fler än ett sätt. Fotot i dessa stumfilmer präglades av ett speciellt sätt att belysa och ljussätta bilderna, åtminstone enligt Werner.

> [Jaenzons filmbilder] var stramt och koncentrerat, strängt logiskt komponerade. De visade en situation, samlad och entydig. Denna situation fick sin karaktär, sin stämning, sin atmosfär – dramatiskt och psykologiskt – av ljuset, och hur ljus och skugga fördelades, av vad ljuset spelade över och vad som lades i mörker som kontrast till det starkt belysta. Detta betydde i sig själv en dramatisk ljussättning. Ljussättningen speglade lika starkt som spelet mellan skådespelarna de psykologiska stämningarna och konflikterna i en dramatisk scen.[21]

Att Jaenzon sågs som medskapare till några av stumfilmsepokens främsta filmer var mest uppenbart beträffande *Körkarlen* (Sjöström, 1921). I annonser i sista numret av *Filmjournalen* 1920 figurerade Jaenzon till exempel närmast som kreatör till filmen. Strax under raden ”filmbearbetning och regi: Victor Sjöström” stod som vanligt: ”vid kameran: J. Julius”, och först därefter listades namnen på skådespelarna. I en artikel om filmen i samma nummer lyftes det fram att Sjöström ”samt hans kameraman J. Julius i förening ... åstadkommit något som lär tillhöra det förnämligaste som någonsin gjorts inom den internationella filmvärlden.”[22] Signaturen Quelqu’une i *Svenska Dagbladet* lovordade också Jaenzon för hans prestation i *Körkarlen*. ”Fotografen, hr J. Julius, insats i filmen kan ej nog berömmas; han har åstadkommit belysningseffekter och stämningsbilder, som äro fullt jämngoda med och understundom överträffa hans brors i *Klostret i Sendomir*.”[23]

Bröderna Jaenzon var som påtalats bägge filmfotografer, men det rådde knappast någon tvekan om vem som ansågs som den främste. Julius var ju också anställd som chefsfotograf på Svenska Bio. Enligt Werner var Julius Jaenzons främsta kinematografiska insats emellertid inte någon av ovanstående filmer, utan snarare renässansfilmen *Vem dömer?* (Sjöström, 1921). Alla interiörer till den filmen byggdes i ateljé och ”ljussattes så att det blev ljuset som gav de dramatiska situationerna.”[24] Att Jaenzon själv skattade sin insats högt i den produktionen kan man sluta sig till av hans fotoalbum kring filmen, vilket han sedermera donerade till Svenska Filmsamfundet. I albumet, som numera återfinns på SFI, satte Jaenzon samman stillbilder ur själva filmen med ett tjugotal fotografier kring inspelningen. På ett fotografi ropade exempelvis Sjöström ut sina in-

Signaturen J. Julius som medkreatör. Titelbilder ur några av det sena tiotalets klassiska svenska stumfilmer.



struktioner i megafon, med Jaenzon redo vid kameran. På bilden syntes också Stiller, som uppenbarligen besökte inspelningen och intensivt studerade historiedramat framför sig.[25]

Motstående sida. Sjöström och Stiller under inspelnngen av *Vem dömer?* 1921. Bakom sin Pathé modell B står Jaenzon beredd att filma. Stillbild ur ett fotoalbum kring *Vem dömer?* som Jaenzon sedermera donerade till Svenska filmsamfundet.

Amatörkinematografi

I december 1921 inbjöd *Filmjournalen* sina läsare att medverka i en film. ”Vem vill vara med i *Filmjournalens* amatörinspelning?”, frågade sig tidningen på förstasidan – ”*Filmjournalen* inspelar nästa år en film med sina läsare som medverkande.”[26] Det hela var startskottet till en uttagningstävling där ett antal amatörskådespelare till sist korades som segrare att medverka i en spelfilm. För regin stod Gustaf Molander och manuskriptet baserades på en novell av Prins Wilhelm. Med den kongeniala titeln *Amatörfilmen* hade produktionen premiär i oktober 1922.

Filmjournalen skrev under året ett otal artiklar om den här tävlingen. Flertalet av dem tangerade förhållandet mellan ”amatörism” och ”professionalitet”. I ett fingerat samtal mellan en filmamatör och en professionell frågade till exempel ”*den professionelle:* Vad menar ni med amatör? *Amatören*: Jag visste att ni ville ha en definition, därför har jag slagit upp det i Nordisk Familjebok. Amatör är en person som sysslar med eller utövar konst, idrott o.d., utan att hava det till yrke, stundom med bibegrepp av bristande skicklighet.”[27] Att *Filmjournalen* arrangerade en tävling av det här slaget i början av 1920-talet är symptomatiskt för filmmediets förändrade kulturella position. En sådan tävling hade inte varit möjlig tio år tidigare; spelfilmen beskylldes ju då emellanåt för att vara just amatörmässig. Efter 1920 hade mediet emellertid erövrat en position i offentligheten. Somliga belackare menade förvisso att filmen var konstnärligt undermålig, men det rådde knappast längre något tvivel om att rörliga bilder var både ett globalt och narrativt präglat massmedium. För svenskt vidkommande hade Svenska Bios omlagda produktionsstrategi stor del i denna mediala uppgradering. Det var just det nya filmbolaget Svensk Filmindustri – som Svenska Bio övergått i genom en fusion 1919 – som stod bakom amatörfilmstävlingen.

VEM VILL VARA MED I FILMJOURNALENS AMATÖRINSPELNING?

Alla filmamatörers dröm blir äntligen verklighet.

•

Filmjournalen inspelar nästa år en film med sina läsare som medverkande.

•

För inspelningen disponeras Svensk Filmindustris ateljéer i Råsunda filmstad.

•

Filmamatörism – tävling i *Filmjournalen* december 1921.

Den vedertagna distinktionen mellan amatörism och professionalitet utgjorde också grunden för det som från ungefär 1920 kom att kallas ”amatörfilm”. 1919 skrev till exempel tidskriften *Filmen* att ”lik-

som det nu finns amatörfotografer så kommer det snart nog att finnas amatör*filmare* … När våra dagars semesterfirare taga amatörkameran med till sommarnöjet, så skall inom några få år samma semestermänniskor ha amatörfilmkameran i sin sommarutrustning. […] Framtidens fotografier komma att till en väsentlig del bli filmfotografier."[28]

FILMEN

Årg. 2 — ALBERT BONNIERS FÖRLAG STOCKHOLM — Häft. 17

FRAMTIDENS FAMILJEALBUM

Det torde väl vara så, att då man håller "släktmöten", komma både gamla och nya men mest dock gamla fotografier fram. Herrn i huset visar ett kort, där han själv som ett litet rart pyre sitter i vaggan, och frun tager fram ett konfirmationskort, som visar en snäll, blyg tös i vit klänning. Kanske även farmor och mormor, som äro med på kalaset, ha letat fram och tagit med några urblekta fotografier, som låta oss se unga människor i krinolin eller andra för årtionden sedan ur modet komna dräkter. Och dessa gamla kort skulle man icke vilja göra sig av med för något pris.

Men tror ni ändå inte, att filmen skall tränga in även på detta, hittills helgade familjeområde? Jo, det kan ni vara säker på! Det skall inte dröja så länge, förrän en lycklig pappa i stället för att gå till fotografen ställer sina steg till en filmfotograf och där tager 10—20 m. film av sin fideikommissarie. Än mer! Liksom det nu finns amatörfotografer, så kommer det snart nog att finnas amatör*filmare*, och den ena konsten är i grund och botten ingenting annat än den andra i en ny upplaga.

När våra dagars semesterfirare taga amatörkameran med till sommarnöjet, så skall inom några få år samma semestermänniskor ha amatörfilmkameran i sin sommarutrustning. Då pappan eller mamman nu tar en plåt av sin älskling, där denna leker i sandhögen, vid stranden, i gröngräset eller i lekstugan, så skall samma, vi höllo på att säga "framtidsmamma" och "framtidspappa" taga några meter film av sina lekande små avgudar. Kostnaderna skola icke alls bli oöverkomliga utan så pass låga, att vem som helst någon gång skall kunna bestå sig det nöjet.

Och det behövs ingen livligare fantasi för att begripa, vilken glädje man sedan alla tider framåt skall ha av dessa filmer. Naturligtvis komma de fram på "släktmötena" eller, om man är med om sådana, på födelsedagskalasen. Programmet, då en födelsedag firas, komma helt visst att bestå bland annat däri, att man vevar fram de filmer, som finnas av födelsedagsbarnet.

Så får generaldirektören eller överingenjören eller professorn eller verkmästaren eller charkuterihandlaren sitta och titta på sig själv, huru han som en liten kulting kryper omkring på golvet, fattar leksakerna med sina knubbiga, små labbar och med det mest okonstlade leende och ett par stora, klara barnaögon tittar upp mot kameran, vars trollvärde han ännu icke alls kan fatta. Våra första stapplande steg i denna världen förevigas genom filmen.

Det blir emellertid icke endast dessa för vårt eget "filmalbum" avsedda filmer, som komma att upptagas. Ha vi en kär släkting eller vän i främmande land, kunna vi i stället för ett dött och livlöst fotografi i ett postpaket skicka honom några meter *film* av oss. Det filmbandet kommer att bli särdeles välkommet och skall skänka den bortavarande en långt klarare och livfullare bild än det "gammalmodiga" fotot, som stickes in i albumet. De första filmremsorna av detta slag ha redan gått över Atlanten.

I framtiden skall man inte heller behöva gå till någon biograf för att få en film upprullad. Det kommer att bli kinematografapparater, som kunna inmonteras i vilket rum som helst och bli lika lättskötta och enkla som skioptikonapparaterna äro i detta nu. Redan för närvarande finns det väl utexperimenterade kinematografapparater, som kunna inkopplas i en vanlig elektrisk rumskontakt, och i vilka apparater man när som helst kan stanna filmen, som då förvandlas till skioptikonbild.

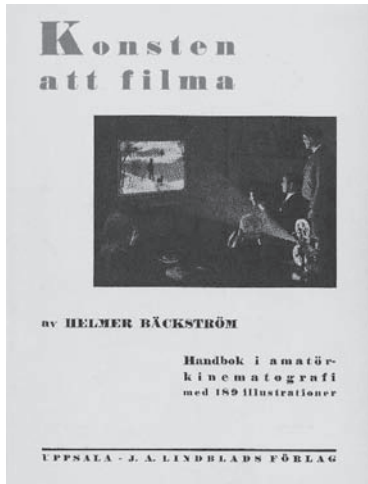
Framtidens fotografier komma att till en väsentlig del bli filmfotografier.

Världen går framåt!

"Framtidens familjealbum" – artikel i tidskriften *Filmen* nr. 17, 1919.

Under 1920-talet slog amatör-, privat- eller smalfilmen – beteckningarna växlade – igenom på allvar. Snart nådde genren en omfattning ”varom man ännu för några år sedan ej vågat drömma [om]”, för att citera Helmer Bäckström.[29] Att själv filma var enkelt och lätt, och amatörfilmklubbar startades världen över. I sin bok, *Konsten att filma. Handbok i amatörkinematografi* från 1931 – den första längre svenska studien om amatörfilm – redogjorde Bäckström utförligt för fenomenet amatörkinematografi. Till exempel visade han konkret hur man gick tillväga när man skulle filma, dessutom redogjorde han i detalj för filmkamerans teknologi. Men han diskuterade också amatörfilmens historia. Redan 1898 hade Birt Acres introducerat ett slags smalfilm, ”Birtac”. Den tekniska lösningen var den enklast tänkbara; Acres delade 35mm-filmen på mitten, varefter han fick en 17,5 mm bred film med perforering på ena sidan. I den djungel av tekniska lösningar som följde – bland annat med perforering i mitten av filmremsan – förblev det största problemet nitratfilmens eldfängdhet. I amatörens händer var brandrisken alltid påtaglig. Pathé lanserade förvisso 1912 sitt ”hemmabiosystem Kok” med brandsäker film, men det var endast avsett för projektion av filmkopior av kommersiella produktioner. Sakta men säkert förändrades dock marknaden. Med den nya ”Movette”-kameran kunde filmamatörer från 1917 och framåt filma på nitratbas, och filmen skickades därefter till ett laboratorium för att framkallas på säkerhetsfilm. Men det var först Kodak som slutligen löste amatörernas problem i början av 1920-talet. I och med introduktionen av ”Ciné-Kodak” – ett brandsäkert filmsystem där ett nytt slags acetatfilm inte längre behövde kopieras; samma filmremsa som exponerats i kameran kunde nu framkallas till ett positiv – öppnades amatörmarknaden upp på allvar. Filmformatet sattes till 16 mm, men snart hade även Pathé en snarlik teknik på marknaden. Med vissa patentmodifikationer lanserade det franska bolaget vid mitten av tjugotalet ”Pathé Baby”, med filmbredden 9,5 mm, riktat mot amatörmarknaden. 16 mm-formatet dominerade emellertid framöver; när årsboken *Smalfilmaren* till exempel 1938 utlyste en amatörfilmstävling var endast ett fåtal av bidragen inspelade på 9,5 mm.[30]

Från och med mitten av 1920-talet fanns alltså säker filmutrustning för privatpersoner att tillgå. När teknikfrågan till sist lösts försköts något paradoxalt fokus inom amatörgenren från teknologi, for-



Konsten att filma – den första svenska handboken i amatörkinematografi publiceras 1931.

Annons för ”Pathé Baby” – en av de filmkameror som lägger grunden till amatörfilmens uppsving under 1920-talet.

Första filmsommaren 1920 i *Familjen Jaenzon*.

mat och hårdvara mot användning och innehåll. I tidskriften *Smalfilmaren*, som börjar ges ut under 1930-talet, återkommer exempelvis denna slags polaritet. Patricia Zimmermann har hävdat att man vid den här tiden kan skönja ett slags social motsättning inom amatörfilmen.[31] På den ena sidan hittar man förespråkarna för amatörfilmen som primärt en teknologisk företeelse, och på den andra sidan återfinns användandet av smalfilm som företrädesvis en dokumentation av privatlivet. Den senare diskursen tenderade under perioden att orienteras mer och mer mot familj och barn. Sådan retorik kan man till exempel finna i ett flertal svenska reklamkampanjer för smalfilm. I ett affärstryck från Hasselblad 1926, *Ciné-Kodak, vad är det för underlig sak?* påtalades det exempelvis: ”Hur många roliga situationer finns väl inte i Ert barns liv, som glatt Er så innerligt och som skulle glädja Er om och om igen, bara Ni kunde trolla fram det levande på nytt! Det finnes en sådan trollsak och det är ’Ciné-Kodak’.”[32] Affärsstrategin approprierades ofta från stillbildgenren. Om en Nils Bouveng 1909 kunde skriva: ”hvilken glädje kan ej t.ex. en familjefader bereda sina barn med tillhjälp af kameran”[33], kunde en Oscar Peters 1923 fortfarande utbrista: ”’samla minnen’ borde vara amatörens fältrop. Samla minnen av vänner du mött och av platser du sett, inneslut dem i ditt amatöralbum, som sedan skall bli dig en ständig källa till glada hågkomster från nära och längst framfarna da’r.”[34] Amatörfotografin var såtillvida enkel att uppgradera till amatörkinematografi. I broschyren *Med min Kodak* 1928 slog Hasselblad just fast – ”att filma är så lätt! Ingen teknisk kännedom är behövlig.”[35]

Jaenzon privat

Det var under sommaren 1920 som Julius Jaenzon började filma sin familj ute på ön Trångholmen i Stockholms skärgård. Med undantag för 1923 filmade han varje sommar ända fram till 1930. I en tidig scen ses till exempel Jaenzon själv med hustrun Sigrid tillsammans med släkt eller vänner. De sitter i gräset och läser eller äter, och plötsligt reser sig Jaenzon. Han har en stillbildskamera i handen, och medan brodern Henrik med all sannolikhet vevar filmkameran, tar Julius ett fotografi av sällskapet.

Under hela 1920-talet spelade Jaenzon in små, korta filmsekven-

ser av familjen på sommarnöjet. Upptagningarna varierade i längd, men i regel rörde det sig om en tre eller fyra minuter från varje sommar. Det var mest Julius som filmade, men då han själv var med på bild kan man anta att det var brodern Henrik som stod bakom filmkameran. Jaenzon hade alltså lånat en Pathékamera från Svenska Bio, eller för att vara helt exakt, Svensk Filmindustri, som det nya bolaget ju hette efter 1919. Han spelade in på 35 mm och teknikmässigt handlade det alltså inte om smalfilm – men väl motivmässigt.

Tittar man på *Familjen Jaenzon* tillhör den tveklöst privatgenren. Egentligen är den ett slags kompilationsfilm sammansatt av Jaenzon själv. Den består av korta sommarsekvenser vilka bildar en ungefär trettio minuter lång film. Nästan uteslutande innehåller den privata bilder av familjeliv – framför allt av barn. I en sekvens från 1922 med titelbilden ”morfar” filmas dock något förvånande familjens morfar, som uppenbarligen var kapten, när han hälsade på kung Gustaf V. Men sådant tillhör undantagen, och i uppemot 80 procent av tagningarna figurerar just barn.

Motivmässigt illustrerar *Familjen Jaenzon* på ett närmast övertydligt sätt Patricia Zimmermans tes om amatörfilmen ”som den stora, lyckliga berättelsen om kärnfamiljen.”[36] *Familjen Jaenzon* var ett slags familjealbum i rörliga bilder. All film spelades in på fritiden, och med undantag för några scener från julen 1928, var det bara under sommaren som Jaenzon tog med sig kameran. Susan Sontag har i boken *Om fotografi* hävdat att i takt med att fotograferandet under 1900-talet blev allmängods, så förlorade mediet vartefter sin funktion som konst. Konsten att fotografera försvann helt enkelt i takt med att allt fler människor började ta bilder. Fotograferandet övergick från att vara en estetisk praktik till att bli ett slags social rit.[37] När det gäller amatörfilm är det tveksamt om den definierats i sådana estetiska termer. Helmer Bäckström gav i sin handbok förvisso ett antal praktiska råd hur man gjorde filmbilder så anslående som möjligt, men konst var det inte fråga om – ”kinoamatören … vill [främst] visa sin film i hemmet för ett mindre sällskap.”[38]

Men som Cecilia Mörner påpekat är det som vi ser eller eventuellt hör i en amatörfilm faktiskt ofta inte av någon större vikt. Bildernas funktion är snarare att väcka minnen – vilket ju också var det primära försäljningsargumentet för till exempel ”Ciné-Kodak”

Stillbilder ur *Familjen Jaenzon*.

Spel och speglingar – Julius Jaenzon med yngsta dottern Ann Marie 1921.

under 1920-talet.[39] I *Familjen Jaenzon* kan den estetiska dimensionen av materialet dock inte ignoreras; dessa sommarbilder är alldeles för vackra för det, och därtill spelas det in relativt tidigt – långt före det att var och varannan familj började dokumentera sig själv i rörliga bilder. Speciellt i början av 1920-talet verkade Jaenzon vinnlagt sig om att göra sina familjebilder sevärda och estetiskt attraktiva. Han fogade in textskyltar, mellanskyltar och aktindelningar, han tintade och tonade filmmaterialet, och emellanåt ramade han till och med in det. I regel tonades också tagningarna sakta ned – på sena modeller av filmkameran Pathé modell B gick det just att göra upptoningar, nedtoningar eller övertoningar genom ett mekaniskt arrangemang i kameran. Därtill var det förstås frågan om välkomponerade filmbilder från Jaenzons sida, med djupperspektiv och naturliga inramningar, med grafiska vertikaler i bild som delade in den i flera bildfält, och så vidare.

Familjen Jaenzon karakteriseras också av sin kinematografiska lekfullhet. I en kort sekvens från 1924 stormar Julius exempelvis fram emot filmkameran och försöker stoppa brodern Henrik från att filma. I en annan scen har Jaenzon satt kameran i en liten båt och placerat den så att det ser ut som om barnen själva är ute och åker längs med Trångholmens stränder. I en längre sekvens från 1921 experimenteras det därtill med spegeleffekter. Jaenzon börjar det hela med att foga in en textskylt som närmast alluderar på händelseförloppet i en spelfilm: ”Akt 2. När mor är borta roar ’Kirr-Kirr’ och far sig själva”. Med ”Kirr-Kirr” menas dottern Ann Marie, och med henne på armen – hon är kanske ett halvår gammal – närmar sig Jaenzon en spegel från vänster. Deras spegelbild framträder sakta i mitten av bilden, och när de själva kliver in i bild, dubblerade i spegeln, skrattar barnet åt sin egen avbild.

Faktum är parets äldsta dotter, Ann Marie, framstår som något av *Familjen Jaenzons* stora hjältinna. Hon är stjärnan i dessa privata upptagningar, och med på bild i de flesta sekvenser – antingen på egen hand när hon till exempel visar sina färdigheter i ringarna, eller med kompisar framför lekstugan. 1926 filmar Jaenzon henne länge när hon tillsammans med mamma Sigrid sitter och metar, och samma sommar figurerar hon även i ett par betagande närbildssekvenser. Formatmässigt filmade Jaenzon familjen mest i avståndsbil-

der, och nästan hela tiden med statisk kamera. Pathékameran var ju skrymmande och inte helt enkel att röra sig med. Ann Marie var också med i några av de mest rörande sekvenserna i *Familjen Jaenzon*. Med all sannolikhet är det brodern Henrik som filmar Julius och henne på bryggan 1924. I en sekvens vill hon inte dela med sig av sina vindruvor, och hängande på pappas axel springer de istället mot kameran – och räcker ut tungan.

I *Familjen Jaenzon* framstod Julius själv som verkligt barnkär. Kanhända ville han iscensätta sig med ett sådant attribut, men i sin helhet vittnade sekvenserna snarare om hans stora ömhet för de sina. Om inte förr så blev det påtagligt efter det att Sigrids och hans andra barn fötts 1927. Sommarbilderna det året dominerades av naturliga skäl av den lilla Anna Greta. Med tanke på mängden barnbilder i *Familjen Jaenzon* var det uppenbart att Jaenzon framför allt använde filmkameran för att dokumentera sina barn – speciellt sin äldsta dotters uppväxt. Det var också denna slags arkivariska dimension av amatörfilmandet som ofta lyftes fram i artiklar och annonser. I *Filmjournalen* 1922, i en text om de olika sätt som ”hembiografen vinner terräng i Amerika”, påtalades till exempel fördelen med att filma familjen. ”När barnen växa upp exponerar vi några meter av celluloid-bandet, registrerande deras lustiga små egenheter och särdrag, och ha så förevigat en fas av deras liv, som går och aldrig skall komma åter – och äga möjlighet att när som helst och huru ofta som helst återkalla dessa bilder från flydda tider. Se där [amatörfilmens] betydelse för släkt och familjekrönikan.”[40]

Julius Jaenzon filmade alltså sin familj under hela 1920-talet, även om det inte var några stora mängder rörlig bild som framkallades. Visserligen kan det tänkas att det spelades in mera film än vad som klippts samman, men Julius använde nog sin kamera ganska sparsamt. Mot slutet av 1920-talet lät han igen brodern Henrik filma familjen i några av *Familjen Jaenzons* finaste sekvenser. I en scen sitter en baskerklädd Sigrid sommaren 1929 med Anna Greta i knäet; Julius har i sin tur Ann Marie i famnen – även hon iförd svart basker. Sommaren därpå, år 1930, spelades de sista filmsekvenserna från Trångholmen in. Det badas som vanligt, och barnen hoppar från en enkel trampolin. Det är den sista filmsommaren – men det vet vare sig mannen med filmkameran eller de plaskande barnen om.

Ann Marie Jaenzon som den stora filmstjärnan i *Familjen Jaenzon*.

Andra dottern Anna Greta föds 1927 och dominerar därefter *Familjen Jaenzon*.

Avslutning

Kompilationsfilmen *Familjen Jaenzon* slutade dock inte på Trångholmen 1930. Som ett slags appendix till filmen fogade Jaenzon nämligen in några bilder från 1946. Kanhända var familjen åter igen på sitt sommarställe – det framgår inte av de korta sekvenserna. Men återigen är det sommar, och återigen står barn i centrum. Dottern Ann Maries förstfödda tultar omkring i gräset i nästan alla sekvenser. Den lille pojken tittar fascinerad in i kameran, utan att ana den filmhistoriska relevans som personen invid kameran haft för svensk film. Morfar Jaenzon filmar ånyo sin familj, och cirkeln förefaller på något sätt sluten.

De privata filmsekvenserna i *Familjen Jaenzon* kan tolkas och analyseras på flera sätt. Att hermeneutiskt ta sig an privatfilm är emellertid inte alltid det enklaste. Sådana filmer är ofta påfallande stumma, inte minst om man inte känner deras familjekontext. Det är nu inte fallet med *Familjen Jaenzon*, som ju lånade mycket av sin aura från det faktum att filmen spelades in av en av den svenska stumfilmsepokens mest framträdande personer. När Jaenzon började filma sin familj sommaren 1920 var han en offentlig person; det skrevs regelbundet om honom i filmpressen och de filmer han kinematograferade sågs av miljoner svenskar. Filmfragmenten från somrarna under 1920-talet lämnade dock en ganska knapphändig information om honom; det var privata filmer i ordets bokstavliga bemärkelse. *Familjen Jaenzon* var ju aldrig tänkt att visas utanför hemmets väggar – och rakt inte senare på biograf eller i tv.

J. Julius upptagningar är trots det intressanta eftersom Jaenzon var en tidig privatfilmare – låt gå att han inte spelade in på smalfilm. Samtigt kan han ju knappast kallas amatörfilmare; han var ju snarare en professionell privatfilmare. *Familjen Jaenzons* drivna formspråk väcker just frågan om gränsdragningen mellan amatörism och professionalitet, inte minst genom det faktum att filmen var ett praktexempel på hur en amatör borde gå till väga. I tidskriften *Smalfilmaren*, hade *Familjen Jaenzon* framstått som den närmast optimala privatfilmen. Det paradoxala är därför att om amatörfilmaren följde diverse handböcker till punkt och pricka, så var han inte längre amatör – utan snarare professionell. Och i smalfilms-

sammanhang var Jaenzon förstås professionell; 1941 satt han till och med i juryn för ”Årets smalfilm”.

Hursomhelst var det i all fall få svenskar som filmade sin familj på det sätt som Julius Jaenzon gjorde under 1920-talet. Genren får som sagt inte sitt genomslag förrän i skarven mellan 20- och 30-tal. Motivmässigt fogade sig hans upptagningar till ett slags privat dokumentation. Men han förefaller inte ha filmat av plikt, vilket kan ligga nära till hands att tro då han var professionell filmfotograf. Vissa sekvenser i *Familjen Jaenzon* antyder snarare att det privata filmandet var lustfyllt. Det förefaller ha varit ett slags lek med mediet – kanske som kontrast till den bitvis krävande yrkesrollen. Med sin lånade filmkamera kunde Jaenzon filma lite som han ville. Kunskapen kring mediets möjligheter hade han ju.

Man kan, avslutningsvis, fråga sig varför Jaenzon spelade in privat. Det mest uppenbara svaret är att han skapade ett familjealbum i rörliga bilder. Men det kan inte uteslutas att han med sitt filmande också ville iscensätta sig med de borgerliga framgångsattribut han tillägnat sig; hans bakgrund var ekonomiskt modest. Dessa attribut skymtar förvisso mest i bakgrunden – en privat strand, en snygg motorbåt, ett vackert sommarhus och så vidare – men de finns trots allt där. Det ligger ju i privatfilmens natur att den appellerar till ett slags iscensättande av en önskad självbild.

Julius Jaenzon själv är emellertid ganska frånvarande i *Familjen Jaenzon*, och hans privata filmer handlade i begränsad omfattning om honom själv. Att han exempelvis ville iscensätta sig som en modern, barnkär familjefar håller därför inte streck. Snarare kännetecknas de bevarade sekvenserna av hans barn, vilka kinematografiskt lyftes fram om och om igen. Kanske handlade Julius Jaenzons sommarfilmande därför till sist om en önskan och ett djupt liggande behov att bevara bilden av de sina. I sina privata sommarfilmer arkiverade signaturen J. Julius helt enkelt sig själv, sin fru och sina barn. Med hjälp av det medium han behärskade till fullo, filmade han dem rakt in i mediearkivets evighet.

Filmsommar som går mot sitt slut. Stillbilder ur *Familjen Jaenzon* 1929 och 1930.

Julius Jaenzon – i mitten till vänster – som jurymedlem för ”Årets smalfilm” 1941. Fotografi ur tidskriften *Smalfilmaren*.

Noter

1. Annons för Nya London Biografen. Reproducerad i Erik Lindorm, *Oscar II och hans tid* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1941), s. 507.
2. Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige – Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959), s. 225 f.
3. Ibid.
4. Ibid, s. 426. Idestam-Almquist – alias signaturen Robin Hood – är en central aktör i den svenska filmhistorieskrivningen. Han var en av initiativtagarna till det Svenska Filmsamfundets bildande 1933 – vilket på sikt lade grunden till SFI:s filmkulturella verksamhet – och redan 1939 gav han ut den andra längre filmhistoriska översikten om stumfilmsepoken, *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller* (Stockholm: Åhlen & söner, 1939). Idestam-Almquist filmhistoriska arbeten har ibland kritiserats för att vara otillförlitliga. I grunden var han filmjournalist, och boken *När filmen kom till – Charles Magnusson och Svenska Bio* baserades i mycket på intervjuer och samtal med då fortfarande levande personer verksamma under stumfilmstiden. Visserligen är han inte alltid vetenskapligt korrekt i sina referenser, men hans insatser för svensk filmhistoriografi är inte desto mindre betydande.
5. ”Personal 1/8 1915” Svenska Bios arkiv. Biblioteket SFI.
6. ”Notis”, osignerad, *Biograf-Revyn*, 23/5 1923.
7. Bo Florin, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* Diss. (Stockholm: Aura, 1997), s. 31.
8. Jan Olsson, ”Svart på vitt: film, makt, censur”, *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift*, nr. 1, 1995.
9. Gösta Werner, *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916* (Stockholm: Norstedts, 1971).
10. ”Ögonvittnen berätta – när filmen låg i vaggan” (medverkande: Julius Jaenzon), Radiotjänst 23/10, 1938. Radioarkivet Sveriges Radio L-B 2911.
11. Ibid.
12. ”Tio år bakom filmkameran”, signaturen S. C., *Filmjournalen*, nr. 12, 1920. För en vidare diskussion kring Svenska Bios filmexpedition 1911, se Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* Diss. (Stockholm: Aura, 2001), s. 207–217.
13. ”Diverse fabrikens förbindelser & engagementskontrakter” 1918/19 Svenska Bios arkiv. Biblioteket SFI.
14. ”Intervju med Julius Jaenzon”, osignerad, *SF-nytt*, nr. 36, 1942.
15. Werner, aa, s. 30.
16. ”Victor Sjöströms oskrivna memoarer”, signaturen Cyrano, *Dagens Nyheter*, 23/4 1933.
17. ”Dagens Eko” (medverkande: Victor Sjöström och Julius Jaenzon), Radiotjänst, 20/11 1943. Radioarkivet Sveriges Radio L-B 4794.
18. ”Kinematografens kulisser och filmens framställning”, osignerad, *Vetenskapen och livet*, nr. 2, 1914.
19. Niels-Christian Bolbrinker, ”Von Emulsionen, Objektiven und Tonlampen. Anmerkungen zur Entwicklung der Filmtechnik”, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland II*, Klaus Kreimeier, Antje Ehmann & Jeanpaul Goergen, red. (Stuttgart: Reclam, 2005), s. 316.
20. ”Ögonvittnen berätta – när filmen låg i vaggan”, 23/10 1938.
21. Gösta Werner, ”Traditionen i svenskt filmfoto”, *Chaplin*, nr. 5, 1973.
22. ”Körkarlen”, osignerad, *Filmjournalen*, nr. 14-15, 1920.
23. ”Körkarlen”, Quelqu’une (Märta Lindquist), *Svenska Dagbladet*, 2/1 1921.
24. Werner, ”Traditionen i svenskt filmfoto”.
25. Fotoalbum *Vem dömer?*, 1921. SFI Bildarkivets samlingar.
26. ”Vem vill vara med i *Filmjournalens* filminspelning?”, framsida, *Filmjournalen*, nr. 21-22, 1921.
27. ”Samtal mellan en filmamatör och en professionell”, osignerad, *Filmjournalen*, nr. 10, 1922.
28. ”Framtidens familjealbum”, osignerad, *Filmen*, nr. 17, 1919.
29. Helmer Bäckström, *Konsten att filma. Handbok i amatörkinematografi* (Uppsala: Lindblads förlag, 1931), s. 5.
30. ”Amatörfilmstävlingen”, osignerad, *Smalfilmaren 1937/38* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1938), s. 83. ”Ciné-Kodak” började under 1930-talet också att levereras med smalfilm i 8 mm-format – vilket sedermera, som bekant, blev mer eller mindre synonymt med amatörfilm.

31. Patricia R. Zimmermann, *Reel families. A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), s. 62. För en diskussion kring amatörfilm, se även Martina Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007).
32. *Ciné-Kodak, vad är det för underlig sak?* Hasselblad, affärstryck, 1926. KB okat.
33. Nils Bouveng, *Rådgifvare för amatörfotografer* (Göteborg: Wettergren & Kerber, 1909), s. 5.
34. Oscar Peters, *Amatör-Fotografi* (Stockholm: Peters fotografiska magasin, 1923), s. 14.
35. *Med min Kodak* Hasselblad, affärstryck 1928. KB okat.
36. Zimmermann, aa, s. ix.
37. Susan Sontag, *Om fotografi* (1977; Stockholm: Natur & kultur, 2001).
38. Bäckström, aa, s. 20.
39. Cecilia Mörner, ”Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960-1980-talet”, Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder – filmer från Västmanland* (Stockholm: SFI, 2006), s. 74.
40. Wille Wallin, ”Filmen och hemmet”, *Filmjournalen*, nr. 5, 1922.

Ulrika Holgersson

Hjalmar Brantings jordafärd på film

Två brev – en berättelse – en film

NÄR JAG GÅR igenom de brev som skickades till tidningen *Social-Demokratens* redaktion i samband med Hjalmar Brantings död är det främst två som intuitivt fångar intresset. Det första består av sirliga och prydliga rader, förmodligen renskrivna, signerade Kramfors, två dagar efter dödsbudet, den 26 februari 1925 och O. V. Sundström:

> Det har aldrig förunnats mig att få komma i någon personlig beröring med Branting, icke ens få höra ett föredrag av honom, men har ändå stått i livlig kontakt med honom i cirka 20 års tid genom tidningen Socialdemokraten och härigenom blivit fostrad i hans skola. [...] För mig har han alltid framstått som en uppfostrare av oss arbetare i detta ords bästa mening, det är många för att inte säga hela den svenska arbetarrörelsen som fått sin karaktär danad av Brantings lysande personlighet och karaktärsfasthet jag har i honom alltid sett inkarnationen av allt gott och ädelt.[1]

Det andra, undertecknat L. T. St. och daterat Arboga den 1 mars, begravningsdagen, har betydligt mera hastigt nedtecknade fötter på ett brevpapper från en bokhandelsfirma, stundtals mörkt överstrukna eller korrigerade:

> Det må tillåtas mig, en enkel borgerlig man, att få bära fram mitt vittnesbörd till Eder på denna märkesdag, så vemodig trots alla de ljuspunkter som i vändlig mångfald tindra över Hjalmar Brantings gärning. […] Jag har bevittnat hur förhållandena har förändrats år från år till den uppfattning som nu är rådande, och det är förunderligt vilket omslag det blivit i sv. folkets tänkesätt. Det fanns en tid då man knappast vågade tala i ämnet – man blev misstänkt helt enkelt om man visade sympati. […] De 30 sista åren har gjort mera än förut ett helt århundrade, att föra samman olika tänkanden till samarbete, hans seger är stor, men den har kostat mycket.[2]

Breven utgör, var för sig, två röster från skilda samhällsskikt, en med sympati i arbetarrörelsen, en med sin lojalitet i liberalismen. Och de ger oss var sin berättelse: Branting som arbetarnas fostrare och enare och Branting som hela det svenska folkets sammanbindande länk. Tillsammans löper dessa berättelser ihop i ”Hjalmar Branting jordafärd”, filmen om Brantings begravning, som deponerats till i Statens ljud- och bildarkiv.[3]

Berättelsen om klassutjämning, klassamarbete och nationell samling finns således inkarnerad i bilden av Branting, fastän de flesta svenskar i dag, när vi talar samförståndsanda och svenskt folkhem, i första hand associerar till Per Albin Hansson. I avhandlingen *Socialdemokraterna skriver historia* argumenterar historikern Åsa Linderborg för att det bakom denna berättelse fanns en mycket medveten, uttänkt strategi. Kring Branting byggdes, säger hon, i praktiken en hjältedyrkan och personkult, som befann sig på den rakt motsatta sidan av socialdemokratins officiellt gällande anti-idealistiska historiesyn, och i vilken han själv var i högsta grad delaktig. Alltsedan åren strax före storstrejken gick han under benämningen ”hövdingen”. Den ädle, ridderlige, starke, kloke, manlige, reslige, fruktade, beundrade, och så vidare, Branting ”förkroppsligar” (liksom Per Albin Hansson), skriver Linderborg, ”rörelsen och personifierar utvecklingen”.[4]

Kulten stadfästes på vad hon kallar ”myter”, ibland ”legender”. Det vill säga uppfattningar som att Branting offrat såväl förmögenhet som social ställning och akademisk karriärbana, då han brutit med sitt överklassursprung, och ”stigit ner” för att solidarisera sig med arbetarna, eller att han skulle ha varit en lika mönstergill far för sin egen fa-

milj som för den egna nationen. Likaså jämställs de socialdemokratiska ledarna, enligt Linderborg, med ”gestalter som föga förknippas med demokratiskt ledarskap”. Följaktligen kallades Branting ömsom för Julius Caesar, ömsom för Perikles, på begravningen även exempelvis för Moses, Prometeus och Axel Oxenstierna, men mest av allt förstås, som historiens tidigare främste riksbyggare, Gustav Vasa.[5]

Linderborg menar att Socialdemokratiska Arbetarepartiet (SAP) etablerade en mothegemoni bland annat genom sin ledarkult, varpå borgerlighetens drag blev att försöka misstänkliggöra socialdemokratin som ett hot mot nationen. ”Enda möjligheten för socialdemokratin att bli accepterad i det borgerliga samhället var att framhålla rörelsen som modest, reformistisk och samarbetsinriktad, något som fick symboliseras av Brantings person”, konkluderar hon. Fixeringen vid och hjälteförklarandet av Branting kom att stegras successivt och så småningom även användas för att besegra partiets interna opposition och missnöjet bland många arbetare efter det svidande nederlaget i samband med storstrejken: ”Branting själv arbetade målmedvetet på sitt porträtt.”[6] Med Branting inleddes, anser Linderborg, en utveckling, där socialdemokraterna kom att underbygga den borgerliga hegemonin, genom sitt socialliberala folkhemsprojekt.[7]

Syftet med den här artikeln är emellertid att i analysen av ”Hjalmar Brantings jordafärd” problematisera Linderborgs tolkning. Till syvende og sidst handlar det om i vilken utsträckning filmen var propagandistisk, och i vilken grad den och de nyss citerade två breven, var representativa för bredare samhällsgrupper i sin samtid.[8]

Hjalmar Brantings jordafärd på film

”Hjalmar Brantings Jordafärd” förvarades till en början på Arbetarrörelsens Arkiv och Bibliotek i Stockholm, utan några som helst uppgifter om dess ursprung. Filmen är inte signerad, och den saknar eftertexter. Jag har heller inte funnit några belägg för att den skulle vara ett beställningsarbete från det Socialdemokratiska partiet.[9] I mitten av 1920-talet hade insikten om att filmen var ett viktigt vapen i den politiska agitationen nätt och jämt vaknat inom arbetarrörelsen.[10] Det är först på 1930-talet som man mer aktivt och

Titelsida till *Hjalmar Brantings jordafärd*.

systematiskt medverkar till att partidistrikten har tillgång till projektorer och, efter hand, egenproducerade filmer.[11]

Under andra halvan av decenniet händer dock två intressanta saker. I november 1938 söker arbetarrörelsens filmkommitté stöd hos verkställande utskottet (VU) för att få till stånd en ”storfilm” om Hjalmar Branting. VU är positivt till detta projekt, som vi ju i backspegeln vet strandade på vägen.[12] Och i slutet av augusti 1937 tar man beslut om att för 300 kronor köpa negativet till en filmupptagning från Brantings begravning. Kanske är det ”Hjalmar Brantings jordafärd” det är fråga om, möjligen har denna ställts ihop med kopian som underlag, eller är det fråga om ett helt annat material.[13] För teorin om att filmen klippts ihop långt efter själva händelsen talar starkt det faktum att mellantexterna, som jag snart ska visa, innehåller en del flagranta sakfel. Skulle det vara så att filmen köpts in av SAP, kan den ha visats runt om i landet med de reseprojektorer för smalfilm som partiet skaffat centralt för distrikten att disponera.[14]

Att begravningen däremot var av stort intresse för dåtidens övriga, stora filmproducenter säger det stora antalet bioannonser i dagspressen om extranummer med ”fullständig upptagning” eller ”utförliga serier filmbilder” från begravningen, filmer som visades i Stockholm senare på begravningsdagens kväll, och i exempelvis Malmö och Lund dagen därpå.[15] Det är alltså inte otroligt att någon av alla de professionella filmare från exempelvis Svensk Filmindustri eller Kinocentralen, som befann sig ute på Stockholms gator vid den tiden, långt senare kommit på idén att tjäna pengar på gamla negativ genom att sälja dem vidare. Av själva bildernas utförande att döma är också upphovsmännen proffs. Att filma var vid 1920-talets mitt knappast någon hobby för gemene man.

Vem som än producerat ”Hjalmar Brantings jordafärd” torde dock mer än en person ha varit inblandad, ty kamerans positioner vittnar om att flera filmare stationerat sig på skilda platser samtidigt i Stockholms innerstad. Att med en enda av dåtidens tunga och otympliga kameror följa ett stort begravningståg på en lång vandring, utan att rigga kameran vid vissa punkter, var troligen inte aktuellt. Kameraåkning på ett fordon var en avancerad teknik vid den här tiden. Rörde det sig inte om en storproduktion, låg den äldre tekniken närmare till hands: att ställa upp maskinen på en ställning

Frihet, Jämlikhet, Broderskap.
Social-Demokraten
INSOMNAD I DEN EVIGA VILAN
HJALMAR BRANTINGS JORDAFÄRD.

DAGENS NYHETER.
ANSLUTNING UTAN LIKE VID BRANTINGS JORDAFÄRD
FOLKETS HYLLNING I ALLO VÄRDIG DEN DÖDES MINNE.
ÖVER 100,000 ÅSKÅDARE. 15,000 I PROCESSIONEN.

SVENSKA DAGBLADET
Hjalmar Brantings färd till graven.
Värdig sorgeakt med jätteanslutning.

Hjalmar Brantings begravning uppmärksammades stort i dagstidningar från vänster till höger.

och panorera det som fanns framför.[16] I en bioannons säljs också en begravningsfilm in med hjälp av påpekandet att den är ”upptagen av sex fotografer”.[17] Eftersom noggranna beskrivningar i form av kartor över begravningsprocessionens uppställning och färdväg publicerades i ett antal dagstidningar i förväg var det enkelt att förbereda produktionen.[18]

Det förhållandet att det handlar om en planerad och professionellt utförd produktion av en offentlig och nationellt samlande ceremoni gör att det ligger nära till hands att dra paralleller med vad Daniel Dayan och Elihu Katz kallat en *mediehändelse*, ett slags massmedialt omhuldade helgfiranden eller ceremonier, som bryter av det vardagliga nyhetsflödet för att skapa historia. Mediehändelser är omsorgsfullt organiserade i förväg och initiativet kommer från offentliga aktörer från det samhälleliga etablissemanget utanför massmedia, som regeringar, parlament, internationella kommittéer eller politiska partier, och de annonseras på olika sätt för att garantera publikens deltagande. Eftersom ett av mediehändelsens utmärkande drag är att människor ska kunna följa den live, fördelade gruppvis hemma i sina egna vardagsrum, tillhör den emellertid tv:ns tidsålder. Således är dagens olympiska spel en mediehändelse, medan Leni Riefenstahls film om Berlinolympiaden 1936 var något annat;

av den orsaken kvalificerar sig tv-sändningarna av Olof Palmes begravning 1986 och Anna Lindhs minnesstund 2003 för begreppet, under det att ”Hjalmar Brantings jordafärd” och Per Albin Hanssons begravning 1946, som sändes som inslag i SF:s veckorevy, faller utanför. Något slags mellanting blir vidare Tage Erlanders minnesstund, där själva processionen till Folkets hus bandades och sändes i referat i omedelbar anslutning till den följande direktsända högtidligheten.[19]

Men de formella kriterierna till trots finns det intressanta drag i Brantingfilmen, men också i övriga mediers bevakning av samma skede, som kan stärka uppfattningen att Brantings begravning i alla fall kan ses som ett förstadium till en mediehändelse. Jag har redan berört det socialdemokratiska partiets förberedelser. Tillsammans med LO bekostade SAP begravningen. Ansvaret för organiseringen låg på en särskild kommitté bestående av personer ur partistyrelsen, Stockholms arbetarekommun, samt av Brantings son Georg, en grupp som förefaller ha haft så gott som daglig kontakt med pressen.[20] Den som följde någon av de stora liberala eller socialdemokratiska dagstidningarna dagarna innan visste därför i förbluffande detalj vad som skulle inträffa söndagen den 1 mars i Stockholm.[21] Denna närhet i rapporteringen kom, som jag redan antytt, till uttryck genom biografernas visningar av expressbilder från jordafärden. Men också i det nystartade Radiotjänsts första riktigt stora bevakning – Sven Jerrings, tyvärr inte längre bevarade, radioreferat av begravningen, som sändes mellan klockan 19 och 20, även det kvällen den 1 mars – jämte *Aftonbladet*s dagsfärska rapportering.[22]

Redan i förväg hade pressen emellertid trissat upp förväntningarna till ett maximum, genom att återge de internationella kollegornas stora uppmärksamhet, informera om inställda matinéer och stängda museer, eller med utfästelser om att Brantings begravning skulle bli den största och mäktigaste som någonsin förlänats en svensk man.[23] Inte minst lär de konkreta råden bidragit; om hur begravningsdeltagaren skulle orientera sig i staden med de omfattande trafikomläggningarna eller om att det var viktigt ”att icke möta upp för tunnklädda”.[24]

Vad det gäller själva filmen hjälper också upplägget av de dryga 13 minuterna, utan hänsyn till när de slutligen klippts ihop, till att

förstärka intrycket av mediehändelse. Det är inte speciellt komplicerat; formen är en enkel berättelse. Eftersom en begravning med procession, med dess rörelse i rummet från en plats till en annan, har en sådan struktur i sig själv kan det tyckas som en självklar lösning. Men här är det trots allt uppenbart att de ansvariga reflekterat över berättelsens symboliska effekter och dimensioner, särskilt genom mellantexterna, med vita bokstäver på svart botten, som klippts in under färden. På så sätt utnyttjas berättandet för att accentuera det retoriska elementet i filmen, utan att den följer ett klassikt argumenterande upplägg, som annars är vanligt i dokumentära filmer.[25]

Ett typiskt drag hos en mediehändelse är också journalistens guidning in och igenom den speciella tillvaron och ut, tillbaka till verkligheten. Väl inne i denna extraordinära existens förlorar reportern oftast den kritiska hållning som är yrkets själva signum, för att själv låta sig dras med i den allmänna andan av nationell försoning på den rådande hegemonins villkor.[26] Det lättaste sättet att förstå hur denna guidning – filmmakarens del i ett större arbete med att skapa en mediehändelse – fungerar i ”Hjalmar Brantings jordafärd” är att följa berättelsen från början till slut, med dokumenten kring Socialdemokratiska partiets planering av högtiden och dagstidningarnas skildringar som ledtrådar.

Från ”fädernehuset vid Drottninggatan”

”Den 24 februari 1925 avled Hjalmar Branting. Hans begravning blev en sorgehögtid utan motsvarighet i huvudstadens historia”, säger texten som inleder filmen om statsministerns ”jordafärd”. Ordet ”jordafärd”, ovanligt i 2000-talets språkbruk, har en historia i 1500-talet. Ursprungligen betydde det begravning eller begravningsceremoni, och syftade bokstavligen på ”likets förande till jorden”.[27]

Inom arbetarrörelsen fanns en tradition att falla tillbaka på av att göra ledarnas begravningar till offentliga manifestationer för gemenskap och enighet kring vad den avlidne representerade. Det ligger nära till hands att betrakta dessa som vad historikern Eric Hobsbawm med flera forskare kallat *invented tradition*, ”en process av formalisering och ritualisering, som karaktäriseras av hänvisningar till det förflutna, om så bara genom vördnadsbjudande repetition”.[28]

Detta behov av att uppfinna nya traditioner ska ha trängt sig på i tomrummet efter den liberala ideologin om social förändring, som under 1800-talet sopade rent från gamla sedvänjor och irrationellt tänkande. Ty inte heller den moderna människan klarade sig utan livets formaliseringar.[29]

Mycket av det som möter kring Brantings jordafärd känns därför igen i lika hög grad från organisationen av tidigare som senare arbetarrörelsebegravningar. Till de händelser som föregick och som repeterades genom begravningen av Branting hörde chefredaktören Axel Danielssons likbegängelse i början av januari 1900, LO:s ordförande Fredrik Sterkys jordafärd blott ett par veckor därpå, samt August Strindbergs griftefärd mitt i maj 1912. Alla tillfällen då rörelsens dagstidningar användes som kommunikationskanaler till de presumtiva begravningsdeltagarna. Och samtliga därtill evenemang där Branting själv hade intagit en central position.[30] Den breda folkliga traditionen hade i huvudstaden emellertid, åtminstone enligt *Stockholms-Tidningen*, dessutom formats av ytterligare ett antal händelser: författaren och politikern August Blanches (1868), författaren Viktor Rydbergs (1895), rösträttskämpen Julius Mankells (1897), den socialdemokratiske partisekreteraren Karl Magnus Ziesnitz'(1901), Nordiska museets och Skansens skapare Arthur Hazelius' (1901), den liberale politikern och publicisten Sven Adolf Hedins (1905), fackföreningsledaren Ernst Blombergs (1911), poeten Gustaf Frödings (1911), samt den liberale statsministern Karl Staafs (1915) begravningar.[31]

Detta sätt att använda ceremonierna för politiska manifestationer öppnar för slutsatsen att ordet "jordafärd" i filmen om Brantings dito, fick en djupare mening genom själva berättelsen. Dels på så vis att olika griftefärder mer eller mindre korsar varandra eller sammanfaller – inte i tid, men väl rumsligt – och att Brantings procession kunde kopplas samman symboliskt med sina för- och efterträdares.[32] Delvis därför att den tog sin början på samma ställe som Brantings liv: vid "fädernehuset vid Drottninggatan", som det anges i nästkommande mellantext. Härigenom följer den Brantings jordebana och knyter dess hållpunkter samman symboliskt, från liv till död.[33]

Redan här vill jag dock göra en utvikning. För Branting var inte född på Drottninggatan, utan på Styckgjutargården i anslutning till Gymnastiska Centralinstitutet, där hans far Gabriel Branting fos-

trats under Pehr Henrik Ling.[34] Och det vi ser i bild är inte ens Drottninggatan, men däremot ingången till Nortullsgatan 3, huset som fadern börjat bygga i slutet av 1850-talet, dit Hjalmar flyttade när han var två år, och sedan kom att återvända med sin egen familj och stanna i till sin död.[35]

Denna miss stödjer förstås teorierna att filmen klippts av en person som inte befann sig på platsen, alternativt att den redigerades långt efter upptagningen. Men fortfarande bidrar förstås påståendet om ”fädernehuset vid Drottninggatan” till berättelsens logik.

Under alla förhållanden: här på Nortullsgatan är klockan nu ett par minuter förbi kvart över två på eftermiddagen.[36] Detta ögonblick, som anges precist av pressen, har laddats sprängfullt, genom noggrann förberedelse och tröttsam väntan. Också den konservativa *Svenska Dagbladet* skildrar omsorgsfullt hur ingen flaggstång stod att finna utan flagga, hur arbetarskaror redan tidigt på morgonen rörde sig mot stadens centrum, om trängsel och köbildningar och om hur några företagsamma till och med medtagit stolar för att vid klockan tio börja bida tiden. Till familjen Branting på Nortullsgatan anlände från tidig morgon och framåt en strid ström av blommor och kransar, som liknades vid ett sorgset skådespel för alla dem som fylkats på trottoaren mittemot. Bland andra *Stockholms-Tidningen* skriver om hur polisen vid lunchtid måste ingripa i den oerhörda trängseln framför hemmet, genom att sortera publiken i skilda led.[37]

För filmens skildring av det historiska tillfället har fotografen placerat sig mitt framför huset på Norrtullsgatan. Härifrån kan kameran fånga kistan och följa den ut genom porten, och – med en lätt panorering – fram till flakvagnen med katafalken, båda höljda i svart kläde, som väntar till vänster. Blomsterutsmyckningen syns inte alldeles tydligt, men vi anar den mjuka kullen av mörkröda rosor och de vita banden, hälsningar enbart från de närmaste anhöriga. De mörka pelarväggar som syns utvikta från varje sida av porten är dekorationer i form av höga lagerträd, och på marken ligger, som traditionen bjöd, utströtт granris.[38] *Dagens Nyheter* beskriver den stora stunden, den vi delvis också ser i bild:

> Regeringens medlemmar hade anlänt, och filmfotograferna på kullen stodo färdiga att föreviga det ögonblick när Hjalmar Branting

Kistan lyfts upp på katafalken. Den kortväxta Anna Branting skymtar i porten till Nortullsgatan 3.

> för alltid lämnade hemmet. Klockan 2.15 började sorgringningen i Gustaf Vasa-kyrkan och en stund senare fördes kistan ut till likvagnen. Det rådde en absolut tystnad bland åhörarskarorna. Musikkåren spelade upp Hugo Alfvéns sorgmarsch. De sörjande intogo sina platser. Fanorna höjdes och tåget satte sig i rörelse ner mot Drottninggatan, medan en gammal kvinna av den hyenetyp som varje större Stockholmsbegravning ej tycks kunna bli kvitt samlade ihop avfall från kransarna i sin muff.[39]

Det är mellan åtta och tio män i svarta rockar och höga hattar som bär kistan. Närmast till hands att anta är nog att det är dem som utsetts till hedersvakter vid graven, tio ”veteraner” från sju parti- och fackförbund: den Socialdemokratiska föreningen, Hatt- och pälsindustriarbetarförbundet, Metallarbetarförbundet, Träindustriarbetarförbundet, Varv-, mekaniker- och hjälparbetarnas förbund, Teaterarbetarefackföreningen och Kommunalarbetarförbundet/spårvägsmännen.[40]

På båda sidor om likvagnen hälsas kistan med blottade kala huvuden av de kransbärare, som ska flankera den på vägen mot kyrkan. Kransarna i täten är de förnämsta, av vilka flera senare ska följa efterkommande arbetarledare till graven: vänster om Socialistinternationalens, Nationernas förbunds, och kollegorna i Englands, Tysklands och Danmarks kransar, höger om SAP:s, LO:s, regeringens, den socialdemokratiska riksdagsgruppens, Stockholms Arbetarekommuns.[41] Kvar i porten till Norrtullsgatan 3, tror jag mig skymta familjen. Längst fram antagligen Anna Branting med ansiktet skylt av sin skira, svarta sorgslöja, som räcker ända ner till knäna.[42] Där står de stilla när vagnen med kistan försvinner. Och vi får aldrig se hur de tar plats i kortegen, åtföljda av de till fots vandrande statsråden – utom den tilltänkte efterträdaren, men i praktiken dödsmärkte F. V. (Fredrik Vilhelm) Thorsson – samt *Social-Demokratens* redaktör Arthur Engberg.[43]

Förbi Folkets Hus på väg mot Storkyrkan

”I spetsen för tåget gick den socialdemokratiska regeringen, följd av en fanborg på 250 florhöljda röda standar och fanor”, anger den text

som bryter av när kistan och kransbärarna tågar ut ur filmens första scen.[44] Vi ser dem i filmen från kortegevägen, något ovanifrån, med en publik av sorgklädda åskådare i förgrunden, och kortegens vagnar framkörda i bakgrunden, men fanborgen finns fortfarande inte i sikte. Ännu en gång leder alltså texten fel. Efter musikerna och fanborgen passerar i själva verket kistan med bärarna av de finaste kransarna, och inte förrän därefter kommer regeringen, de övriga kransbärarna och de anhöriga.[45] Sant nog existerade på ett tidigt stadium tanken att låta den stora processionen starta vid sorgehuset, men planen ändras, förmodligen av både praktiska och personliga skäl. Till slut blir det för den första sträckan till kyrkan inget annat än en mindre procession med fyrtiotalet standar och fanor, och utan folkets breda uppslutning.[46] En rimlig förklaring till att filmen säger annorlunda är, återigen, att dess mellantexter infogats åratal efteråt, och då möjligen med Zeth Höglunds Branting-biografi som underlag, vars omfattande slutkapitel om jordafärden inleds med några formuleringar som liknar mellantextens.[47]

Ett dokument hos socialdemokraterna, liksom tidningarnas återgivningar, anger att rutten blivit ändrad: nu utgörs den av Norrtullsgatans fortsättning i Drottninggatan, en sväng till höger i hörnet vid Folkets Hus, in på Barnhusgatan, över Norra Bantorget, därpå Vasagatan, Tegelbacken, Vasabron och så framme i Gamla stan och strax backen uppför Storkyrkobrinken till Storkyrkan.[48] ”[N]är processionen satte sig i rörelse voro samtliga trottoarer fyllda av kompakta människomassor”, uppger *Dagens Nyheter*, och man anger, i ungefär samma linje som konkurrenterna, åskådarantalet till dryga 100 000.[49]

Även filmaren tycks vilja illustrera ett liknande budskap. Ett första enkelt grepp är förstås att utnyttja samspelet mellan text och film; den dramaturgi som skapas av mellantexterna är den vi emotser i bild, och måhända just därför även den vi verkligen ser, oavsett bildens exakta innehåll. Psykologiskt torde det kunna fungera så att betraktaren skapar sig en uppfattning om att det är en massa hon ser också genom föreställningar om vad som finns utanför bilden. Och denna bild av massorna är förstås en bärande ingrediens för den som vill förmedla intrycket av att det handlar om en historisk (medie)händelse.[50]

Kartor över kolonnuppställningar och jordafärdens väg, publicerade på DN:s förstasida begravningsdagen.

En man, sannolikt på Norra Bantorget, har just gjorts uppmärksam på kameran av kvinnan bredvid i folkhavet.

I bild är vi nu två minuter och åtta sekunder in i filmen, när tåget syns på långt avstånd, från den lilla människans horisont i folkhavet. Det stora utrymmet talar för att det är Norra Bantorget, i sin östra del ”en kompakt människomassa om ända till sex- och sjudubbla led, tåligt bidande halv 3-slaget”.[51] Kameran är på nytt placerad över folksamlingarna, men perspektivet är nu mer påträngande. Vi ser hur filmaren på typiskt manér fångar de närmast ståendes intresse. En kvinna längst fram i bild stirrar nyfiket, och det ser ut som en annan kvinna ett par rader längre fram, som verkar upptäcka kameran i ögonvrån, berättar för mannen bredvid, som därpå vänder sig om och tittar. Fascinationen inför filmmediet hos de filmade, som i fabriksfilmerna från seklets början skapade av företaget Mitchell and Kenyon, bildar några ögonblicks brott i berättelsens flöde, när uppmärksamheten vänds tillbaka mot kameran: ”Det här är en film, det här är något stort”, kanske vi tänker.[52] *Svenska Dagbladet* rapporterar:

> Så blir det åter ett uppehåll, och halsarna sträckas, fötterna komma i rörelse för att neutralisera befarade vådliga verkningar av den kalla trottoarmodden. Men så ringer det i Adolf Fredrik, så bryter ljudet av instrumentalmusik igenom stillheten och så skymtar man vid Drottninggatan de första blänken från instrumenten. Det låter fylligt och, tack vare mängden av träblåsare, vackrare än den något sträva demonstrationsmusiken brukar ljuda på första maj; det är något suggererande i de rullande rytmerna, så verkningsfulla mot de förstämda och svartklädda trummornas dova virvlar.[53]

Publikbilderna avlöses dock snabbt av ett nytt textmeddelande: ”Långsamt skred tåget förbi Folkets hus, där Brantings livsgärning till stor del utförts vid redaktionsbord och i talarstol.” Nu har filmaren posterat sig högt upp i en lägenhet. Antagligen har vi rört oss baklänges till Drottninggatan – som draperats av svenska fanor och svarta sorgkläden och där fönstren härbärgerade en stor publik[54] – och kan följa från ett fönster hur processionen passerar. Disciplinen är nästintill militärisk. Först i raka led Svenska musikerförbundets janitscharorkester spelande Hugo Alfvéns sorgmarsch, specialkomponerad till Hjalmar Branting och begravningen. Så fanborgen med Stockholms arbetarsångförenings vita standar längst fram

i centrum.[55] ”Det var de gamla röda fanorna som Hjalmar Branting gått framför ut till Gärdet så många gråa och soliga första-maj-dagar. Det var de gamla grånade fanbärarna – fast uppblandade med representanter för yngre generationer”, förklarar *Dagens Nyheter* om dem som man menar långt innan tanken uppstått att Branting någonsin skulle bli statsminister vaktat vid hans sida.[56]

Efter fanborgen följer så kistan, kransbärarna och kransarna, uppåt hundra till antalet och först och främst med röda band, vilka, enligt *Svenska Dagbladet*, förs fram ”av präktiga arbetartyper i hög hatt och vit halsduk”, även om man också märker ”en och annan kvinna med i flocken”.[57] Efter nästa klipp har filmarens position ändrats, så att kortegen rör sig bort från kameran istället för fram emot den. Härigenom rycks publiken med, och kan följa med tåget bort ur bild, mot nästa mål.

Drottninggatan, smyckad med flaggor och sorgdukar, och med publik i varje fönster.

Riksdagshus och slott flaggade på halv stång

”Riksdagshus och Slott flaggade på halv stång. Folkets främste talesman hade slutat sin gärning”, står det i nästa mellantext. Med Riksdagshuset, där Branting verkat, och vattnet i bakgrunden skrider sedan tåget långsamt förbi åskådarna med deras bara huvuden. Himlen ger ett grått och mulet intryck.

Vid iakttagelsen om vädret, stannar jag åter en stund. Är det då ett rent slumpspel eller är det ett medvetet grepp att ”Hjalmar Brantings jordafärd” överlag är mörk, utan skarpa kontraster och att himlen fått en grynigt grå ton? En första koll med SMHI ger inget tillfredställande svar; de uppgifter man har kvar idag om vädret i Stockholm den 1 mars 1925 anger en maxtemperatur på 2 grader, en minimumtemperatur på 0,5 grader och en vindstyrka på en meter per sekund, ost/nord-ostlig riktning, men ingenting om sol, snö eller regn.[58] En notis i *Svenska Dagbladet* bestämmer emellertid nederbörden i Stockholm från och med klockan tre f.m. den 1 mars och ett dygn framåt till 0,0 millimeter.[59] Oaktat orsaken – och den egentliga väderleken – konstaterar jag tills vidare den mörka och mulna begravningsstämningen runt tåget.

Tillbaka i berättelsen, nu fyra minuter och 26 sekunder, kommer nästa text: ”En märklig syn: konungen hedrar arbetarhövdingens jordfästning och en röd fanborg vandrar in under Storkyrkans

Mellantexten proklamerar ett historiskt ögonblick.

En kvinna bland männen i fanborgen vid Storkyrkan.

Regeringen med statsminister Rickard Sandler och utrikesminister Östen Undén i täten.

historiska valv." Kameran är placerad nära och i jämnhöjd med processionen, just där den gör en sväng i riktning mot kyrkan. Hastigt, men precis intill oss, passerar fanborgen. Kistan dröjer en stund, och den förste kransbäraren, nu mitt i bild, söker kameran. Strax därpå kommer regeringen i samlad trupp, med största trolighet med de båda "excellenserna" statsminister Rickard Sandler och utrikesminister Östen Undén i spetsen.[60]

Därefter har filmmakaren gjort ett klipp inför nästan scen, där kameran visar Storkyrkan från andra sidan gatan, snett, något ovanifrån. Två svarta bilar står framför ingången, och några män tar av sig sina höga hattar i samma ögonblick som de stiger ur. Det är kung Gustaf V med kronprinsen Gustaf Adolf och prinsarna Carl och Wilhelm, som skymtar. Stadens kyrkklockor har ringt sedan processionen lämnade Norrtullsgatan klockan kvart över två, och stegvis efter jordafärdens väg. Nu har turen kommit till Skansen, där man ringer klockan tre, ungefär samtidigt med kungligheternas ankomst.[61]

Direkt efter kungligheterna väller den stora fanborgen fram, så att kameran nästan försvinner mitt i den. Den "märkliga synen" har givetvis, trots det faktum att Gustaf V och Branting varit skolkamrater i fyra år, en laddad symbolik.[62] Kungen som endast drygt 10 år tidigare i den så kallade borggårdskrisen hotat att stjälpa parlamentarismen över ända lyfter nu på hatten för "hövdingen", folkets konung. Och publiken befinner sig mitt i denna situation, som precis som en riktig mediehändelse fångar en vändpunkt.[63] Ett epokskifte i svensk historia.

Utan att filmen explicit pekar i den riktningen, finns emellertid ännu en dimension till dessa bilder. Ateisten Hjalmar Branting som på borgerligt vis knutit det äktenskapliga bandet med den frånskilda Anna von Kraemer i april 1884,[64] har fått kompromissa för att vinna etablissemangets gillande. Det är till slut kyrkan, visserligen genom kyrkoherden och den socialdemokratiske ledamoten av riksdagens första kammare Ernst Klefbeck, som fäster honom vid jorden, nära nog 41 år senare.[65]

Från kyrkan mot graven

När de ca 1700 gästerna – varav 650 speciellt inbjudna och 1000-talet representanter från den fackliga rörelsen i Stockholm samt depu-

tationer från landsorten – samlats i Storkyrkan, hade dock för länge sedan förberedelserna satts igång av dem som senare skulle möta upp och följa Branting till graven.[66] På samma sätt som var brukligt vid första maj hade pressen, nu även den liberala, med ett par dagars varsel publicerat noggranna uppgifter om kolonnuppställning och tågordning.[67] Huvudledaren, ombudsmannen Victor Ek skulle ha sig underställda fanborgen och därefter sex kolonner, alla med egna ansvariga, och varje kolonn med ett antal marskalkar.[68] Men stick i stäv med arrangörernas önskemål att endast dem som tänkt sig delta i processionen ska dyka upp, blir Skeppsbron ett enda ”människohav” och ”[t]rappan till Gustaf III:s staty” belamrad ”så att inte en handsbredd” lämnats fri.[69]

Kolonnerna ställer upp på Slottsbacken.

Tre sekunder efter att filmen övergått i sin sjunde minut blickar vi uppför Slottsbacken vid Kungliga slottet, och kameran, antagligen placerad på statyn nedåt kajen, panorerar över området. Förutom vimlet av människor som går hit och dit fångar filmaren den tredje kolonnen som ska formas från obelisken till Skeppsbron, av ”alla övriga, som önska deltaga”. Samtidigt, utanför bild, formerar sig den första kolonnen på Leijonbacken, på slottets andra långsida, reserverad för delegationer från landsorten. Att man kallt räknat med stor uppslutning är uppenbart, eftersom de övriga kolonnerna också är tänkta att bestå av tillströmmande folk och inte bara partieller fackföreningsmedlemmar från Stockholm. Så ska folkets begravningsprocession slå en betecknande ring runt det Kungliga slottet; den andra kolonnen ”utmed slottet, från Lejonbacken till obelisken”, den fjärde längs Lejonbacken ”utmed Skeppsbron” och ”fram till Gustav III staty”, den femte på ”Skeppsbron utanför Telegrafverkets hus” med sträckning ”i mån av behov fram emot Slussen”, samt den sjätte ”i jämnbredd med kolonn 5” löpande bredvid, på andra sidan spårvagnsspåret.[70]

Nästa scen kommer sju minuter och trettiosex sekunder fram i filmen. Planenligt paraderar processionen nu med riktning bort från kyrkan, nerför Slottsbacken, som är kantad av kolonnernas människomassor. Klockan har blivit ungefär halv fem. I täten går orkestern, så fanborgen, kistan, kransbärarna, och sedan tåget av anhöriga och kyrkobesökare. Vinden tar tag i fanorna och nu ser vi tydligt hästarnas svarta schabrak. Mitt i människohavet står en man och röker,

Processionen på Slottsbacken på väg bort från Storkyrkan. En man i publiken röker demonstrativt och vänder sig mot kameran.

Gustaf Adolfs Torg.

som om han lite otåligt försökte distansera sig till den storslagna händelsen.[71] Utanför bilden är det dags för massorna – totalt ska man bli åtminstone 15 000 – att haka i processionen, allt enligt det förhandsbestämda schemat. Under det att tåget går över Norrbro bildar fanorna hedersvakt – ett mönster som ska upprepas även på senare socialdemokratiska partiledarbegravningar – och då de sedan anslutit till tåget har fanborgen nått upp till de cirka 250.[72]

När vi möter upp Hjalmar Brantings jordafärd igen har den, allt efter färdplanen, tillryggalagt sig Norrbro, och vi är nu vid Gustaf Adolfs torg och Operan. I den mörktonade fanborgen anar den som skärper uppmärksamheten stundtals ett ljusare inslag. Det skulle kunna vara den som *Svenska Dagbladet* hört talas om, ”en undangömd och ensam svensk flagga”, vars tätposition egentligen borde ”ha varit given”.[73]

Vi ser nu Sveriges första ryttarstaty, föreställande Gustav II Adolf och skulpterad av Pierre Hubert L’Archevêque 1796. Det är knappast troligt att mötet mellan den stora riksbyggaren från 1600-talet och den man som varit med att grunda 1900-talets nya, demokratiska Sverige, är en tillfällighet, varken vad det rör jordafärdens planering eller filmens redigering. I själva verket hade just Gustaf II Adolf under många decennier varit föremål för hetsiga debatter mellan svenska höger- och vänsterkrafter. Linderborg ser till och med Gustaf Adolf-kulten som ”ett led i borgerlighetens kamp om det allmänna historiemedvetandet, som ytterst syftade till ideologisk hegemoni och samhällslugn”.[74]

I denna strid om tolkningen av Gustaf II Adolf var också Branting själv synnerligen engagerad. Då de årliga festligheterna kring krigarkungens död går av stapeln 1884, talar han på SAP:s och Järn- och metallarbetareförbundets ”motfestligheter” i Stockholm: ”Vi protestera mot den vrängda uppfattningen af Gustaf Adolf, hvarigenom det lyckats vår öfverklass att göra honom till nationalhelgon. Man förfalskar hans minne för att det skall passa in i den nya chauvinismen här hemma”, lyder budskapet då.[75]

Men faktum är att det fanns ännu en koppling mellan arbetarrörelsen och Gustaf II Adolf. Den hade i sin tur sin upprinnelse i en annan upprörd diskussion om ytterligare en kunglig staty, skriver konstvetaren Allan Ellenius, som skildrar tillkomsten av Karl X

Gustafs ryttarmonument i Stockholm. I samband med förberedelserna inför firandet av freden i Roskilde 1658 cirkulerar nämligen namninsamlingar för uppförandet av statyn över konungen som stått i spetsen för ”tåget över Bält”. Men Branting förklarar i Riksdagens andra kammare att man ”borde undvika allt som hade tycke av hyllning till vapnen och den starkes rätt”.[76]

När monumentet slutligen står färdigt är inte mycket sig likt. Av alla platser just på Gustaf Adolfs torg hade den 4 juni 1917, dagen innan invigningen av Karl X Gustafs ryttarstaty, ägt rumt hårda arbetarkravaller. Med inspiration från Ryssland hade man de föregående månaderna försökt knyta band mellan arbetare och soldater, och luften måste ha varit mättad av revolution. Snarast var det nu monarkin som hamnat i ”kris”.[77] Då dök Branting personligen upp och ska själv inte ha varit långt ifrån att bli nerriden av poliser, i samband med att han uppmanade de demonstrerande att istället bege sig till Folkets Hus.[78]

Efter scenen vid statyn släpper filmen jordafärden ur sikte; resten av vägen mot Adolf Fredriks kyrkogård finns inte med. I gengäld beskrivs vad som händer när man väl är framme vid graven: ”Arbetare från hela landet hade samlats i sorgetåget, som under flera timmar defilerade förbi den enkla graven”, säger de sista textraderna. I den tilltagande skymningen syns nu nästan bara facklornas fladdrande ljus över graven. Ett hastigt klipp ger sedan den avslutande bilden: Brantings kista sänks stilla ner i jorden. Tidningarna talar om det vi inte kan höra; hur musikerna i samma ögonblick övergår från att ha spelat Alfvéns sorgmarsch till Vilhelm Stenhammars ”Sverige”.[79] Men de säger också en hel del om det som inte kameran visar, så som *Stockholms-Tidningen*:

> I skenet av de fladdrande blossen paradera, defilera, hylla och hälsa massorna. Huvudena blottas åter, och ansiktena vändas mot mullhögen, där den vördades stoft vilar. Det är en sista blick, och den talar enkelt och sant om vad för känslor som bäras i alla dessas hjärtan – åldriga kvinnor och män, ynglingar och flickor. Det ligger en monumental vördnadsbetygelse i dessa ansikten, som ge denna sista blick. Och under tiden kolonn efter kolonn defilerar sägas minnesorden vid griften.[80]

Adolf Fredriks kyrkogård, kistan sänks ner i graven.

Samtidigt som tåget anländer vid femtiden avvaktar fortfarande mer än hälften av deltagarna avmarschen. Som de flesta andra får de invänta morgondagens tidning för att ta del av de många talen. Inte förrän efter sju om kvällen har högtiden hunnit till ända. Då har Anna Branting för länge sedan flytt därifrån. ”Mitt i ceremonierna”, säger hennes levnadstecknare Lena Svanberg, ”tar hon sin nioårige dotterson i handen och söker sig ut genom massan, vänder den ryggen, och så går de två sakta hem mot Nortullsgatan.”[81]

De många nivåernas berättelser

Det är inte svårt att se kopplingen mellan Linderborgs resonemang om personfixering och filmen om Brantings jordafärd. Som historiens senare mediehändelser förmedlar den ett budskap om försoning. Och i likhet med vad som gäller för de flesta av dessa andra mediehändelser kretsar den kring vad Dayan och Katz beskriver som en heroisk figur runt vilkens ”initiativ återintegrationen av samhället föreslås äga rum”.[82] Branting är således, paradoxalt nog, som mest levande när han är död; aldrig har den berättelse om enighet som byggts upp runt honom fått ett mer gripbart och manifest uttryck.

På samma gång är det emellertid, som jag ser det, att göra det för enkelt för sig, att tolka filmen enbart i termer av manipulation och propaganda. Linderborg antyder själv att en vanlig kritik mot hegemoniteorin är att den tenderar att leda till konspiratoriskt tänkande; teorin tar såväl ojämlika maktstrukturer som arbetarklassens egentliga intressen för givna. Hon erkänner invändningarnas berättigande, men tar, i mitt tycke, likafullt lätt på dem, när hon förenklar problematiken till att i slutänden handla om ett val av historiesyn.[83]

Vad som är historisk sanning, när berättelsen ska relateras till det förflutna är emellertid ingen enkel fråga. Här vill jag anknyta till historiefilosofen Keith Jenkins. Enligt honom möter vi alltid världen som en text, eller i det här fallet en berättelse.[84] Anledningen till detta är att det förflutna är oändligt och följaktligen omöjligt att greppa i sin totalitet. En annan, relaterad, är att det förflutna är som ett flöde som när det passerat för alltid är borta. Eller som Jenkins uttrycker det: ”ingen redogörelse kan åter täcka det förflutna som det var för det förflutna var ingen redogörelse utan händelser, situationer, osv”.[85]

Å ena sidan fångar inte filmaren vad som helst när han riktar kameran mot det för oss redan passerade, men å andra sidan kommer filmberättelserna att skifta med olika filmmakare.

I fallet med Brantings begravning ska jag konkretisera med två exempel. Det första handlar om den poäng som Linderborg gör av användningen av formuleringar i rörelselitteraturen av typen ”solen sken som aldrig förr på storstrejkens första dag” eller, som i Höglunds biografi, ”dagen för Hjalmar Brantings jordafärd, upprann grå och kulen”. Sådana beskrivningar är, understryker hon, ”utstuderade bidrag till mytologiseringen av Branting och den tidiga arbetarrörelsen”.[86] Jag menar dock att man kan nyansera det resonemanget. Ty det behöver ju uppenbarligen inte vara så att sådana framställningar bygger på rena lögner. Snarare är det ju, som jag visat, troligt att vädret var tämligen dystert då den 1 mars 1925 anlände; framåt eftermiddagen var det dessutom alldeles säkert tämligen ruggigt. Att många av begravningsdeltagarna fogade den upplevelsen till resten av minnet av dagen och deras egen sorg är nog närmast allmänmänskligt, och inte nödvändigtvis ett uttryck för att man fallit offer för propaganda eller mytbildning.

Av den anledningen skulle jag hellre, i anslutning till begreppet *invented tradition*, i det här fallet vilja tala om *genre* eller *topoi* (alltså fasta retoriska byggstenar som ständigt återkommer i historiska texter). Att inleda en begravningsskildring med vädersymbolik tycks nämligen ha varit en regel, åtminstone i en arbetarrörelsekontext. Jag har funnit dem i arbetarpressens skildringar, inte bara av Brantings, utan även av Axel Danielssons och Fredrik Sterkys begravningar, och i Olof Palmes tal vid Tage Erlanders minnesstund. Men dessutom i skildringar från mer högerinriktade eller objektiva journalister: ”Det låg något dovt och förstämt redan i vädret den dag, då stoftet av Hjalmar Branting fördes till den sista vilan under familjegravens häll. Himlen var höljd i grått dok, inte en vindkåre rörde de tusende flaggdukarna, inte en glimt av sol bröt igenom marsdagens gråhet” inledde till exempel *Svenska Dagbladet* sitt reportage. Liknande formuleringar finner man därtill i introduktionerna i SF:s veckorevy över Per Albin Hanssons begravning och i Sveriges Televisions sändning från Olof Palmes minnesstund.[87]

Det andra exemplet som jag tänker ta upp rör ytterligare en film-

snutt som finns bevarad från begravningen: en 55 sekunder lång journalfilm, producerad av Kinocentralen.[88] Av hela den ström av händelser som Brantings jordafärd utgjorde har man här valt ut en enda att visa för en större publik. Det är, kanske inte så förvånande, kungligheternas anländande till Storkyrkan; den historiska punkt där det gamla samhällssystemet mötte förespråkarna för det nya. Det mest intressanta är emellertid hur händelsen är filmad och redigerad. För här har kameran fått en annan placering. Nu fångar den bilarna med kungligheterna mitt på Trångsund, ovanifrån och med kyrkan till vänster. På så sätt får vi bättre utsikt – i profil – när kungen och prinsarna kliver ut och hälsar, hatten av. Efter följer sedan fanborgen och sist Brantings kista, liksom på efterkälken som om det inte vore den som stod i centrum. Effekten blir en helt annan än i ”Hjalmar Branting jordafärd”. Här kommer först mellantexten om kungen som hedrar hövdingens begravning, sedan fanborgen och så kistan, båda i kittlande närbild. Och inte förrän nu kommer de kungliga bilarna snett bakifrån på större avstånd än i Kinofilmen, majestäterna kliver ur och lyfter på hatten, varpå fanborgen genast väller fram till kyrkan i full kraft. I Kinosekvensen är alltså Gustaf V kung, medan ”Hjalmar Brantings jordafärd” låter honom abdikera för arbetarhövdingen. Följaktligen har vi två skildringar av samma händelse men utifrån olika vinklar och perspektiv. Men vilken är mest sann?

Slutsatsen bör kanske vara den att det fanns många sanningar om Hjalmar Branting, eller med andra ord: berättelser utifrån många blickpunkter och på åtskilliga nivåer. Ett sätt att illustrera detta är att återkoppla till Anna Branting. Hon hade i hela sitt liv fått höra att hon inte förstod eller engagerade sig tillräckligt för arbetarrörelsen. Ja, till och med att det var hennes fel om arbetarledaren undvek att umgås med arbetare eller slösade överklassmässigt på krogen. Själv föredrog hon att vara sympatisör i hjärtat och det tysta. På samma gång hade hon dock svårt för det politiska offentliga livet och alla choser som kom med statsmannarollen. Det var också därför, säger Svanberg, som hon lämnade graven: för att slippa ”hyckleriet”. Själv visste hon att det var det privatas politikbefriade miljö som maken behövde: ”Han ville att hemmet skulle vara en hamn, där den yttre världens vågor lade sig till ro”.[89] Som alla andra

Två filmer, två berättelser.

Jordafärdsfilmen: Kungligheterna anländer i bilar, Gustaf V lyfter på hatten.

Samma händelse skildras av Kinocentralen.

Jordafärdsfilmen: Fanborgen väller fram mot kyrkan.

I Kinocentralens version kommer Brantings kista liksom på efterkälken.

mänskliga varelser torde Hjalmar Branting haft många identiteter att växla mellan, identiteter som varierade med tid och rum. Den ena inte nödvändigtvis sannare än den andra.

Vidare behöver man heller inte förkovra sig särskilt länge i Brantingiana för att märka en process, där historien berättas om och förändras. Hela den forne motståndaren Zeth Höglunds praktverk i två band *Hjalmar Branting och hans livsgärning* är förstås ett prov på det. Och detsamma gäller Anna, som i *Min långa resa. Boken om Hjalmar och mig* låter den otvivelaktigt otrogne maken, istället framstå som en tankspridd och snäll farbror som i varje vacker och beundrande kvinna han möter aldrig ser något annat än en människa bland andra, upptagen som han är med sin kamp för Saken.[90]

Emellertid blir man därtill varse hur Branting med familj också ”levde berättelsen” om arbetarledaren, fastän det kan vara fråga om en helt motsatt version än den som Linderborg talar om som en myt. Så får Anna, menar Svanberg, dra ett tungt lass till familjens försörjning, och är periodvis i akut behov av pengar, efter att hennes rundhänta och godmodiga man förslösat sin förmögenhet på sina

radikala kamrater. Detta faktum till trots måste skenet av den rike och frikostige arbetarfadern hållas uppe. Det händer, berättar Svanberg, när en stensprängare, som varit med om en arbetsplatsolycka, blir omhändertagen av Anna i en för henne känslig ekonomisk situation. Ty ”[i]nte kan hon säga till honom att Hjalmars pengar är slut, uppfattningen att han är rik är outrotlig, och inte kan överklassaren som tagit sig an arbetarnas sak nånsin neka att hjälpa.”[91]

Men att Branting medvetet försöker leva upp till sin bild i stort som smått sker, märker vi också, då han tar ett fängelsestraff för att försvara yttrandefriheten, för att vid frigivningen firas av stora väntande arbetarskaror.[92] Eller när han, som han själv skriver i ett brev från Grängesberg, befinner sig ”efter ett förträffligt möte i en församlingslokal på soffan i ett arbetarehem med filt över mig i samma rum som Palm och Ziesnitz”.[93]

Att de två brev jag citerade inledningsvis inte var några enstaka undantag, förstår vi av massmedias rapportering kring jordafärden, från vänster till höger. Inte bara i socialdemokratiska, utan också liberala kretsar, torde Branting ha varit mycket omtyckt, hos högern allt mer respekterad. Därför kan man inte säga att det var fråga om en enkel personkult, proklamerad ovanifrån, och utan folklig förankring. Inte minst genom mediernas mer entusiastiska än kritiskt distanserande deltagande, blev jordafärden till en kollektiv rit, som bidrog till att konstruera och svetsa samman nationen. Det var inte bara de socialdemokratiska retorikerna som såg Branting som en ”hövding”; han hade blivit det också för tusentals människor. Under de 30-talet år som hans person skulle bli en gemensam nämnare för enandet av arbetarna och nationen fördes en kamp om och dialog mellan berättelser på många nivåer.[94] ”Hjalmar Brantings jordafärd” var en i raden, när än den första gången visades. Men den skulle inte bli den sista.

Noter

1. Brev till *Social-Demokratens* (*S-D*) redaktion från O. V. Sundström 26/2 1925, Arbetarrörelsens Arkiv och Bibliotek i Stockholm (ARAB).
2. Brev till *S-Ds* redaktion från L. T.St. 1/3 1925 (ARAB).
3. ”Hjalmar Brantings jordafärd”, Statens Ljud- och Bildarkiv (SLBA).
4. Åsa Linderborg, *Socialdemokraterna skriver historia. Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000*, Diss. (Stockholm: Atlas, 2001), s. 76 ff, citat på s. 90.
5. Ibid., s. 36 ff., 76 ff., 100 ff., citat på s. 100.
6. Ibid., s. 145.
7. Ibid., s. 29 f.
8. Jag är alltså noga med att inte ge berättelsebegreppet någon universell förklaringsförmåga. Ulrika Holgersson och Cecilia Persson, ”Rätten att skriva människan. Historiemedvetande och berättelse som problematiska begrepp”, *Historisk tidskrift*, nr. 4, 2002.
9. Se protokoll från Socialdemokratiska Arbetarpartiets (SAP) verkställande utskott 1925-1937 (ARAB).
10. Se till exempel svarsbrev till K. Heukvist, Krylbo Arbetarekommun 29/1 1926. Korrespondens tillhörande Socialdemokratiska Arbetarpartiets partistyrelse (ARAB).
11. Protokoll från SAP:s verkställande utskott 3/12 1930; 9/12 1931; 16/4 1932; 4/3 1936; 22/9 1936; 28/5 1937; 6/10 1937. Om arbetarrörelsen och filmen se även ett särskilt temanummer av *Arbetarhistoria*, nr. 2-3, 2001, och historikern Eva Blombergs, ”Tidens krav hette film. Framväxten av arbetarrörelsens filmverksamhet 1900–1940”.
12. Protokoll från SAP:s verkställande utskott 24/11 1938 (ARAB).
13. Protokoll från SAP:s verkställande utskott 31/8 1937 (ARAB).
14. Protokoll från SAP:s verkställande utskott 4/3 1936 (ARAB).
15. Se till exempel *S-D* 1/3 1925, s. 2 f; och 2/3 1925, s. 2 f; *Arbetet* (*Abt*) 2/3 1925, s. 9 f; *Dagens Nyheter,* (*DN*) 28/2 1925, s. 16; och 1/3 1925, s. 21.
16. Se till exempel William H. Phillips, *Film: An Introduction* (Boston och New York: Bedford/St.Martin’s, 2005), s. 96.
17. Se annons för biografen Piccadilly i *DN,* 1/3 1925, s. 21. Även August Strindbergs begravning visades på Stockholms biografer i nära anslutning till jordafärden. Se annonssidorna i *DN,* 20/5 1912.
18. *S-D*, 28/2 1925, s. 1; *DN*, 27/2 1925, s. 1 (den först planerade färdvägen, som senare ändrades); 28/2 1925, s. 1 och 1/3 1925, s. 1; samt *Stockholms-Tidningen*, (*S-T*) 1/3 1925.
19. Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge Mass. och London: Harvard University Press, 1994), s. 1–14. Jämför även Mats Jönssons bidrag – om firandet av Barnens dag under andra världskriget – till denna antologi. Kopiorna till de nämnda filmerna/TV-programmen finns hos ARAB.
20. *S-D,* 28/2 1925, s. 1; *S-T,* 28/2 1925, s. 1; *DN,* 26/2 1925, s. 1.
21. *DN,* 26/2 1925, s. 1; 27/2 1925, s. 1; och 28/2 1925, s. 1; *Aftonbladet,* (*Ab*) 25/2 1925, s. 1; och 26/2 1925, s. 1; *S-T,* 26/2 1925, s. 1; 27/2 1925, s. 1; och 28/2 1925, s. 1; samt *S-D,* 25/2 1925, s. 6; 26/2 1925, s. 1, 7; 27/2 1925, s. 1; och 28/2 1925, s. 1. Se även *Abt,* 26/2 1925, s. 1 och 27/2 1925, s. 1.
22. Se såväl tidningarnas förhandsupplysningar (till exempel *S-T,* 26/2 1925, s. 1) som radiotablåerna för den 1 mars 1925. Radiotjänst startade samma år som Branting gick bort. De äldsta bevarade inspelningarna i radioarkivet är dock från 1930-talets början. Angående Sven Jerrings medverkan se Nils-Olof Franzén, *Hjalmar Branting och hans tid* (Stockholm: Bonniers, 1985), s. 350.
23. Till exempel *S-T,* 28/2 1925, s. 12 f; *DN,* 27/2 1925, s. 1; *Abt,* 27/2 1925, s. 1; *Ab,* 25/2 1925, s. 1; *S-D,* 26/2 1925, s. 7 och 27/2 1925, s. 1.
24. *S-D,* 27/2 1925, s. 1; *DN,* 28/2 1925, s. 11, 13, citat i *DN,* 1/3 1925, s. 11.
25. David Bordwell och Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2001), s. 114.
26. Dayan och Katz, aa, s. 5 ff.
27. Svenska Akademiens Ordbok (SAOB) J114.
28. Eric Hobsbawm, ”Introduction: Inventing Traditions”, *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm och Terence Ranger, red. (Cambridge: Cambridge University Press), s. 4. För ett liknande angreppssätt i förhållande till arbetarrörelsens ritualer se även etnologen Jonas Engman, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första*

maj i Stockholm, Stockholm Diss. (Stockholm: Edsbruk Akademitryck, 1999) s. 27.

29. Hobsbawm, aa., s. 4 ff.
30. *Abt,* 3/1 1900; 4/1 1900; 5/1 1900; 8/1 1900; 12/1 1900; och 23/1 1900; samt *S-D,* 16/1 1900; 17/1 1900; 22/1 1900; 15/5 1912; 17/5 1912; 18/5 1912, och 20/5 1912.
31. *S-T,* 28/2 1925, s. 12. Jämför även Victor Lundbergs skildring av Mankells begravning, "'Den siste af de typiske 1848 år män i Sverge.' Anteckningar om Julius Mankell och den svenska demokratins förhistoria", *Historisk tidskrift,* nr. 3, 2005.
32. Se exempelvis Fredrik Sterkys jordafärd, *S-D,* 22/1 1900, s. 1. Jämför även hur, i tv-upptagningen från Tage Erlanders minnestund, utgångspunkten för processionen var Brantings grav, och hur slutmålet för Palmes griftefärd var samma plats: Adolf Fredriks kyrkogård. Arbetarrörelsens huvudkvarter i Vasastan är för övrigt i dessa sammanhang klassisk mark. Notera till exempel hur Olof Palmes procession passerade Tunnelgatan, där SAP bildades av August Palm 1889; samma ställe som där Palme mördades, och som senare fick namnet Olof Palmes gata. Minnesstund för Olof Palme samt Minnesstund för Tage Erlander (SLBA).
33. Andra exempel på "semantiska dimensioner" hos mediehändelser är enligt Dayan och Katz till exempel Askungen-sagan vid kungliga bröllop, påvens diplomati liknad vid en pilgrimsfärd, eller metaforen av nybyggargränsen, "the new American frontier", för den första månlandningen. Dayan och Katz, aa, s. 12.
34. Nils Beyer, *Den unge Hjalmar Branting* (Stockholm: Norstedts, 1985), s. 9 ff.
35. Beyer, aa, s. 36 f. Lena Svanberg, *Anna Branting* (Stockholm: Bonniers, 1987), s. 155. Pressen anger samstämmigt Norrtullsgatan 3 som utgångspunkten.
36. *DN,* 2/3 1925, s. 6; *S-D,* 2/3 1925, s. 5 och *S-T,* 2/3 1925, s. 6.
37. *Svenska Dagbladet,* (*SvD*) 2/3 1925, s. 1; *S-T,* 2/3 1925, s. 6 och *S-D,* 2/3 1925, s. 5.
38. *DN,* 2/3 1925, s. 6 och *S-T,* 2/3 1925, s. 6.
39. *DN,* 2/3 1925, s. 6.
40. "Förteckning på de veteraner som skola bilda hedersvakten kring kistan" (ARAB).
41. *S-D* 2/3 1925, s. 5. Jämför till exempel högtidligheterna till Per Albin Hanssons, Tage Erlanders, Olof Palmes och Anna Lindhs minnen.
42. Jämför *Hjalmar Branting – ett minnesalbum* (Stockholm, Bonniers, 1925), s. 47.
43. *S-T,* 2/3 1925, s. 6; S-*D,* 2/3 1925, s. 5 och *DN,* 2/3 1925, s. 6. Om Thorsson, hans tilltänkta bana och bortgång några månader efter Branting se till exempel *Abt,* 6/5 1925, s. 1.
44. *SvD,* 2/3 1925, s. 1.
45. I dagspressen råder viss otydlighet om huruvida den stora gruppen kransbärare går före regeringen, men filmen, tillsammans med en anteckning hos SAP, bekräftar att det är regeringen som går först, låt vara efter fanborgen. *S-T,* 2/3 1925, s. 6 och *SvD,* 2/3 1925, s. 1. "Nedfärden till Storkyrkan" (ARAB).
46. För den tidiga planen se *DN,* 26/2, s. 1; för det slutgiltiga upplägget se S-*D,* 2/3 1925, s. 5 och *S-T,* 2/3 1925, s. 6.
47. Zeth Höglund, *Hjalmar Branting och hans livsgärning*. Andra delen: *Statsmannen* (Stockholm: Tidens förlag, 1929), s. 435.
48. "Nedfärden till storkyrkan" (ARAB). *S-T,* 28/2 1925, s. 1, 6.
49. *S-D,* 2/3 1925, s. 5; *SvD,* 2/3 1925, s. 13; *Ab,* 2/3 1925, s. 2; *S-T,* 2/3 1925, s. 6 och *DN,* 2/3 1925, s. 1, 8, citat på s. 8. Av dessa uppger *SvD* att polisen räknar in själva processionens ungefär 15 000 deltagare i siffran 100 000; *S-T* anger de officiella beräkningarna till "70- à 80,000 människor", men tror att siffran är för lågt räknad. Man talar även om "ett 20,000-tal personer sammansatta kolonner".
50. Dayan och Katz, aa, s. 13.
51. *S-D,* 2/3 1925, s. 5.
52. Stephen Bottomore, "From the Factory Gate to the 'Home Talent' Drama: An International Overview of Local Films in the Silent Era", *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*, Vanessa Toulmin, Simon Popple och Patrick Russell, red. (London: British Film Institute, 2004), s. 34.
53. *SvD,* 2/3 1925, s. 1.
54. *Ab,* 1/3 1925, s. 1; *SvD,* 27/3 1925, s. 1; *S-T,* 2/3 1925, s. 6 och *DN,* 2/3 1925, s. 6.
55. *S-D,* 2/3 1925, s. 5.
56. *DN,* 2/3 1925, s. 6.
57. *S-T,* 2/3 1925, s. 6 och *SvD,* 2/3 1925, s. 1, citat s. 1.
58. Telefonsamtal med SMHI 07-08-15.
59. *SvD,* 3/3 1925, s. 11.
60. *SvD* har tidigare uppgivit att excellenserna går i täten för regeringen. *SvD,* 2/3 1925, s. 1. Det samma gör även *S-T* i skildringen av regeringens entré i kyrkan. *S-T,* 2/3 1925, s. 6.

61. *Ab,* 1/3 1925, s. 1; *SvD,* 2/3 1925, s. 1 och *S-D,* 2/3 1925, s. 7.
62. Branting och Gustaf V gick i Beskowska skolan samtidigt 1869–1873. Beyer, aa, s. 50 ff.
63. Dayan och Katz, aa, s. 12.
64. Franzén, aa, s. 84.
65. Enligt *S-T* var Branting och Klefbeck vänner sedan många år. *S-T,* 26/2 1925, s. 1. Om Ernst Klefbeck se dessutom *Bonniers konversationslexikon* (Stockholm: Bonniers, 1942) K 1398.
66. *Ab,* 1/3 1925, s. 1; *DN,* 2/3 1925, s. 6; *S-T,* 2/3 1925, s. 7 och *S-D,* 2/3 1925, s. 5.
67. Engman, aa, s. 56. Jämför beskrivningar och illustrationer i *S-D,* 28/2, s. 1; 1/3 1925, s. 1; s. 4 söndagsläsningen; *S-T,* 27/2, s. 1; 28/2 1925, s. 1; 1/3 1925, s. 12; *DN,* 27/2 1925, s. 1; 28/2 1925, s. 1; och 1/3 1925, s. 1.
68. ”Funktionärer vid processionen” (ARAB).
69. *S-D,* 1/3 1925, s. 1 och citat i *DN,* 2/3 1925, s. 6.
70. ”Uppställningen” (ARAB).
71. *SvD,* 2/3 1925, s. 13 och *DN,* 2/3 1925, s. 8. Inbjudningskort till Hjalmar Brantings jordfästning samt ”Omedelbart efter jordfästningen” (ARAB).
72. ”Omedelbart efter jordfästningen” och ”Tågordning” (ARAB). *S-D,* 2/3 1925, s. 6. Notera till exempel hur liknande hedersvakter även förekom vid Tage Erlanders och Olof Palmes begravningsprocessioner.
73. *SvD,* 2/3 1925, s. 13.
74. Linderborg, aa, s. 286 ff, citat på s. 288.
75. Hjalmar Branting, *S-D* 11/12 1884, citerad ur Linderborg, aa, s. 290.
76. Allan Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800 och 1900-talen* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971), kapitel 3, citat på s. 111. Om debatterna kring Gustaf II Adolf-statyn i Göteborg se dessutom idéhistorikern Magnus Rodell, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*, Diss. (Stockholm: Natur och kultur, 2002).
77. Ellenius, aa, s. 117.
78. Franzén, aa, s. 311.
79. *DN,* 2/3 1925, s. 8; *Ab,* 2/3 1925, s. 2; *S-T,* 2/3 1925, s. 7 och ; *S-D,* 2/3 1925, s. 10.
80. *S-T,* 2/3 1925, s. 7.
81. *S-D,* 2/3 1925, s. 6; 10 och *DN,* 2/3 1925, s. 8. Svanberg, aa, s. 350. Vid graven talar bland andra Georg Branting, Rickard Sandler, Per Albin Hansson, Arthur Engberg, danska statsministern Thorvald Stauning, och en rad andra internationella gäster.
82. Dayan och Katz, aa, s. 12.
83. Linderborg, aa, s. 20 f. För denna kritik se till exempel historikern Bo Stråth, *Mellan två fonder. LO och den svenska modellen*, (Stockholm: Atlas, 1998). För en diskussion om hegemoni- och klassbegreppen se Ulrika Holgersson, *Populärkulturen och klassamhället. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet*, Diss. (Stockholm: Carlssons, 2005), s. 44-52.
84. Keith Jenkins, *Re-thinking History* (London: Routledge, 1991), s. 8 ff.
85. Ibid., s. 10 f.
86. Höglund, aa, s. 435. Linderborg, aa, s. 95.
87. *Ab,* 1/3 1925, s. 1; *S-T* 2/3 1925, s. 6; *DN,* 2/3 1925, s. 1; *Abt,* 2/3 1925, s. 1; och citat i *SvD,* 2/3 1925, s. 1. Om Axel Danielsson: *Abt,* 8/1 1900, s. 2. Om Fredrik Sterky: *S-D,* 22/1 1900, s. 1, även publicerad i *Arb,* 23/1 1900, s. 2. I SF:s veckorevy från 1946 låter det: ”En orolig hösthimmel välver sig över Gustav Vasakyrkan i Stockholm”. Vid Palmes Minnesstund 1986: ”Vi ser den bekanta siluetten av Stockholms stadshus och de tre kronorna i toppen däruppe ligger idag svepta i ett lätt dis, som om man har dragit en gardin i gråsvart för, ett lätt sorgflor”.
88. ”Kino 2B” (Kinocentralen, 1925), Statens Ljud- och Bildarkiv (SLBA). Kinocentralen var ett av dåtidens största filmlaboratorier och blev också banbrytande för upptagningen av reklam- och industrifilmer. För närmare information se kompilat av källor på Föreningen Svenskt Filmljuds hemsida: http://www.fsfl.se/backspegel/kinocentralen.html.
89. Svanberg, aa, s. 200 f, 350.
90. Anna Branting, *Min långa resa. Boken om Hjalmar och mig* (Stockholm: Medéns förlag, 1945) till exempel s. 72 ff. Om Branting som kvinnokarl, se Franzén, aa, s. 188 ff.
91. Svanberg, aa, s. 121, 140 f, citat på s. 140.
92. Ibid., s. 176.
93. Hjalmar Branting citerad i Svanberg, aa, s. 202.
94. Om kamp om berättelser på film se till exempel Roger Johansson, ”Sociala konflikter och dokumentärfilm: Tre berättelser om en begravning i Ådalen 1931 sedd genom tre dokumentärfilmer”, *Arbejderhistorie,* nr. 4, 2002.

Anna Meeuwisse och Hans Swärd

En röst från Fattigvårdssverige

FILMEN *Axel Andersson auktionsvara som barn i Vena* ÄR INSPELAD 1963.[1] Den är gjord av en man från Hultsfred som var stillbildsfotograf till yrket. I filmen får vi möta den då 77-årige Axel Andersson som blickar tillbaka på sin barndom vid förra sekelskiftet. Modern dog när han var liten, fadern emigrerade till Amerika. Först tog mormodern hand om Axel, men när pojken fyllde fem år blev han bortauktionerad av kommunen till lägstbjudande. Detta skedde regelbundet – sammanlagt tretton gånger – fram till dess att han fullgjort sin skolplikt och lyckades få arbete som dräng.

Filmens speltid är femton minuter. Den inleds med att vi får se en äldre man i sitt hem. En speakerröst introducerar filmen: ”Före detta pappersbruksarbetaren Axel Andersson, Silverdalen, skall nu ge oss en bild av hur livet kunde bete sig för ett faderlöst barn kring sekelskiftet. Tretton gånger har han som barn gått under klubban som auktionsvara till lägstbjudande.” Axel Andersson ger sedan själv en mycket kort redogörelse för hur han varje höst såldes på auktion i fattigstugan varefter han tar upp en snusdosa ur fickan och tar en pris snus. Kameran zoomar in en gammal pendelklocka på väggen som klämtar några ljudliga slag och sedan Axel i närbild. I nästa tagning får vi se Axel och en annan man sitta och samspråka runt ett trädgårdsbord. Det är sommar. Axel är prydligt klädd i skjorta, slips och

Titelbild till filmen *Axel Andersson auktionsvara som barn i Vena*.

Axel Andersson och filmens intervjuare i samspråk i trädgården.

Reportageresans första anhalt: sockenstugan.

På reportageresa genom bygden där Axel upplevde sin ”barndoms dramatik”.

kofta. Den andre mannen, som har rollen som intervjuare i filmen, bär basker, fluga och kavaj. Resten av filmen är ett slags resa i tid och rum. Fotografens idé tycks vara att skildra Axels barndomserfarenheter genom en bilresa i det småländska sommarlandskapet. ”Med reportagebil gör vi nu ett svep genom bygden där den lille Axel upplevde sin barndoms dramatik ” säger speakerrösten. (Fotografen har senare berättat för oss att han främst var intresserad av att utforska filmkamerans möjligheter och ville dokumentera sin hemtrakt.) Starten sker i den gamla sockenstugan från 1700-talet där Axel såldes och hållplatserna på resan är de olika fosterhemmen där han varit placerad. I filmens sista scen är vi tillbaka till samtalet mellan intervjuaren och Axel i trädgården. Intervjuaren frågar om Axel kom ihåg tillfället när han första gången blev utackorderad:

– Kommer Axel ihåg när de kom första kvällen då?
– Jahaa då, det minns jag.
– Vad sa gubben då när han kom in då?
– Ja, han sa, han hälste ju och sa att han hade ropat in mig och plocka nu i ordning och följ med!
– Jaha, blev inte mormor ledsen då?
– Jo, det är klart.
– Och Axel med?
– Jaa…, det var ju inte så stort.
– Nej, det förstår jag att det tog sina tag. Kunde Axel gå dit sedan? Så ni fick träffs mormor och Axel?
– Jaha, det gjorde jag. Hon bodde kvar i stua tills jag hade fyllt elva år.
– Så Axel gick och hälsade på henne ibland då?
– Jaha.

I filmen kartlägger fotografen, intervjuaren och Axel Andersson tillsammans något som vi skulle kunna kalla sockengångens geografi. Utöver vyer av landskapet och de faluröda gårdarna beledsagade av klassisk musik och korthuggna kommentarer om var vi befinner oss får vi inte veta så mycket – vare sig om Axels upplevelser och känslor eller om det samhälle som gjorde auktionssystemet möjligt. Ändå är det ett i flera avseenden intressant dokument. Vår utgångspunkt är hur källmaterial av det här slaget kan stimulera till och användas

i forskning i samhällsvetenskapliga ämnen som socialt arbete och historisk sociologi.

Filmens tema och vårt förhållande till ”den fasansfulla historien”

Den typ av bortauktioneringar som skildras i filmen förbjöds med införandet av 1918 års fattigvårdslag och kunskaperna om företeelsen är begränsade. Visserligen har den ibland skildrats i både massmedier och skönlitterära verk. Många av oss minns den hjärtslitande skildringen av hur barnhemsbarnet Gulla och hennes olyckssystrar såldes på auktion i flickböckerna om Kulla-Gulla.[2] Mest känd är väl Harry Martinsons beskrivning i den självbiografiska romanen *Nässlorna blomma*. Martinson hade en bakgrund som inte var helt olik Axel Anderssons. Han föddes 1904 i Nyteboda i Blekinge. Fadern dog i TBC och modern Betty lämnade sina sju barn till en halvsyster för att emigrera till USA. Halvsystern tog tillfälligt hand om den kvarlämnade barnaskaran, men kunde inte göra det i längden utan lämnade till slut över barnen till fattigvården. De kom att auktioneras ut till olika fosterhem och syskonskaran skingrades. Det finns vittnesmål om att livet för syskonen präglades av vanvård, svält, förnedring och ständiga förflyttningar.[3] Så här beskrivs utackorderingen av romanfiguren Martin:

> En släkting till modern hade dem en tid, en dunkel vindskupetid med få minnen. Så gick de under klubban till minstbjudande, det vill säga den som ville ha dem för minsta möjliga kommunala ersättning fick ta dem. Martin klubbades bort till ett ställe som hette Vilnäs. Kommunen skulle betala fem kronor i månaden och för denna summa påtog sig Vilnäsfolket att uppfostra honom, hålla honom i skola, klä och föda honom, hålla honom i syssla och för övrigt på alla sätt taga vård om hans öde intill nästa årsstämma.[4]

Man kan fråga sig varför beskrivningar av det här slaget har fortsatt att väcka intresse, trots att det gamla fattigsamhället sedan länge fått lämna plats för det moderna välfärdssamhället. Kanske tjänar de som ett slags illustration av och motiv till den svenska folkhems- och väl-

färdsdrömmen. Det gamla fattigvårdssystemet får tjäna som ett mått på vårt eget samhälles civilisation och framåtskridande. Bortauktioneringar av barn ter sig idag onekligen som omänskligt och strider mot de ideal om barns behandling och uppfostran som växte fram under 1900-talet. Som författarna till boken *I skötsamhetens utmarker* påpekar, dramatiseras välfärdsstatens utveckling (även av socialforskare) ofta som en framgångshistoria där man tar spjärn mot den ”fasansfulla historien”.[5] Det är en på många sätt problematisk utgångspunkt som knappast främjar kritisk prövning. ”Kontinuiteter” och långa linjer är minst lika viktiga att uppmärksamma som brott i historien.

Utackorderingssystemet riktar sökarljuset på en mycket gammal men fortfarande aktuell motsättning i den nordiska barnavården, nämligen den som den norska forskaren Tove Stang Dahl så träffande kallat motsättningen mellan ”barnevern” och ”samfunnsvern”.[6] I Norden har kommunerna alltid haft en stark ställning, och alltid sett sig tvingade att prioritera mellan olika behov. Därför har frågan om det är barnens intressen eller kommunernas ekonomi som skall sättas i centrum ständigt aktualiserats. Vilka intressen som låg bakom bortauktioneringssystemet behöver man väl knappast tvista om. Men även i dag kan man ställa frågan om det verkligen är barnens intressen som står i förgrunden för samhällets ambitioner.

Filmen som guide och pusselbit i efterforskningar om fattigvården

Filmen om Axel Andersson ger oss en personlig ingång till det förflutna – ett ansikte och en röst som kan berätta hur det var. Med hjälp av sådana berättelser kan vi hålla liv i det kollektiva minnet och från ett nytt håll närma oss och problematisera drag och inneboende motsättningar i den nordiska välfärdsmodellen. Filmen kan hjälpa till att forma en bild av en period i vår historia som inte är särskilt utforskad men som är viktig att kartlägga. Som källmaterial har denna korta filmberättelse naturligtvis stora brister. Det är en åldrad man som berättar om sin barndom, vilket sannolikt innebär att han tolkat och omtolkat sina erfarenheter många gånger. Filmen är kort och intervjuaren går inte på djupet med de frågor som från en socialvetenskaplig synpunkt skulle ha varit intressanta att belysa.

Vid ett av besöken på de tidigare fosterhemmen hör vi till exempel följande dialog mellan intervjuaren och Axel:

– Jaha, hade di många barn?
– Nej di hade bara en doter, hon hette Ada, hon var gift i Kärrby och pojken han föddes när jag var där.
– Ja, det vet jag vem det är då.
– Venfrid.
– Ja, Venfrid. Han bor väl kvar där ute än?
– Ja.
– Ja, det var väl rätt så bra där kanske?
– Jaha, det var det väl.

Vi fann ganska snart att det också fanns en annan och färgstarkare berättelse om hur Axel Andersson såldes på auktion. Det handlar om ett reportage i *Aftonbladet* ett par år innan filmen gjordes. Här framställs sockenvandringarna dramatiskt och känslomässigt och i negativ dager. Reportaget följer den moderna massmediedramaturgi där journalisten vill dramatisera och beröra utifrån en enskild persons liv, vilket inte minst framgår av ingressen:

> När jag var 6 år såldes jag för 31 kronor …
> Han var sex år. Han lyftes upp på ett bord. Han synades omsorgsfullt av männen kring bordet. Vem ville köpa honom? Axel Andersson har varit med om den scenen 13 gånger. Han fantiserade då förtvivlat om att han kunde förvandla sig till en ängel som kunde leka med stjärnorna.[7]

När jag var 6 år såldes jag för 31 kronor...

Han var sex år. Han lyftes upp på ett bord. Han synades omsorgsfullt av männen kring bordet. Vem ville köpa honom? Axel Andersson har varit med om den scenen 13 gånger. Han fantiserade då förtvivlat om att han kunde förvandla sig till en ängel som kunde leka på stjärnorna.

Såld 13 gånger - Pris mellan 10 och 31 kr

Artikel om Axel Andersson i *Aftonbladet* i början av 1960-talet.

När journalisten och Axel i början av artikeln besöker sockenstugan tar Axel upp näsduken och torkar bort några tårar, och en stund senare måste han ta upp sin näsduk igen. Att reportagets dramaturgi ansluter till välfärdsstatens framgångshistoria framgår tydligt i den avslutande beskrivningen av ”kommunalpampen” Axel Andersson: ”Nu är det kommunalpampen (28 år i kommunalnämnden, 8 år i kyrkofullmäktige och 8 år i kommunalfullmäktige) som talar: ’Titta så många egnahem som växt upp, beundra hur välklädda alla är. Det var en sådan utveckling jag drömde om när jag var i tonåren. Men inte anade jag att jag själv skulle få uppleva lyckolandet.’”[8]

Man kan dra ganska olika slutsatser av de båda berättelserna och de säger förmodligen också mer om den tid de tillkommit vid än om dåtiden. Utan att gå in på alla källkritiska problem kan vi konstatera att den här typen av dokument knappast i sig själva kan belysa företeelser, skeden eller dilemman i det sociala arbetets historia, utan vi måste försöka hitta kompletterande material. Samtidigt ger källmaterial om enskilda personers livsöden många goda ingångspunkter för socialvetare. Filmen om Axel Andersson har inte bara ett autenticitetsvärde som ger närvarokänsla – vi får möta en man med förstahandserfarenheter och se miljöerna han växte upp i. Den väcker också frågor och inbjuder till ett flermetodologiskt och tvärvetenskapligt angreppssätt. Vi kan försöka sätta oss in i sockenpojkens upplevelser med hjälp av andra självbiografiska och biografiska data. Systemet med bortauktionering kan belysas ur juridisk och socialpolitisk synvinkel. Och för en analys av det samhälle som Axel Andersson levde i kan vi ta hjälp av de historiska arkiven och etnologisk, kulturgeografisk och socialhistorisk forskning. Sociologer vid University of Chicago, sedermera kallad Chicagoskolan, utvecklade under 1920- och 30-talen en liknande metodik i sina stilbildande urbansociologiska undersökningar.[9] För att nå insikt om sociala problem och människors upplevelser eftersträvades förstahandskällor och direkterfarenheter via observationer, intervjuer och personliga dokument av olika slag (till exempel dagböcker och brev). Men man utnyttjade även statistik och demografiska fakta och källor som myndighetsregister, dagstidningar, historiska arkiv, domstolsprotokoll och akter. Historiesociologiska studier på mikronivå brukar också ofta luta sig mot olika källor där man kan följa enskilda individer och bygga på texttolkande analysmetoder.[10]

Vi låter filmen om Axel Andersson fungera som vår guide när vi går på jakt i de svenska arkiven och begränsar oss till att ge exempel på hur man kan använda en film som denna för att gräva vidare. Den tidsperiod vi främst behandlar är 1800-talets sista decennium, det vill säga åren för Axel Anderssons tid som sockenpojke. Som barn var han för att använda filmskaparens terminologi en ”auktionsvara”. En auktion kräver förutom en vara, en organiserad form för själva förrättningen, nämligen en auktion, samt en säljare och en köpare. Låt oss utgå från denna indelning och börja med auktionsvaran.

Axel Andersson som auktionsvara

Vem var egentligen Axel Andersson och de övriga barn som fram till 1918 kunde auktioneras bort till andra? Filmen ger nästan inga biografiska data om Axel Andersson; vi får inte veta när har föddes, vilket år han utackorderades första gången, vem föräldrarna och mormodern var eller tidpunkterna för de olika fosterhemsplaceringarna. Vi får bara veta att han är född i Vena i slutet av 1800-talet och att han var sockenbarn vid förra sekelskiftet. Genom filmarkivet i Grängesberg får vi namnet på den person som filmat och lämnat in filmen. Vi kontaktar honom per telefon för att få veta mer, men det är över 40 år sedan filmen gjordes och filmaren kommer inte längre ihåg så noga. Inte heller personal på församlingskansliet som tidigare hade hand om kyrkobokföringen, nuvarande folkbokföringsmyndighet eller Landsarkivet i Vadstena kan hjälpa oss i våra efterforskningar om vi inte har exakta födelsedata eller uppgifter om de fastigheter där Andersson varit skriven. På Vena församling får vi kontakt med en medarbetare som varit i tjänst under lång tid. Hon hänvisar oss till en äldre lokalhistoriskt intresserad man som är välinformerad om bygdens historia. Han kommer väl ihåg Axel och vill gärna hjälpa oss. Det visar sig emellertid att också han stöter på patrull. Gamla bybor kommer inte ihåg längre. Axel Anderssons barn är döda. Det finns en sonhustru som är i livet, men hon kommer inte ihåg några födelsedata. Däremot lämnar hon över en artikel om Axel Andersson från tidningen *Aftonbladet* och berättar att han ligger begravd på Lönneberga kyrkogård. Till slut får vår uppgiftslämnare skicka en bekant att titta på gravstenen på Lönneberga kyrkogård där Axel ligger begravd. Han är född i februari 1886 och avled i maj 1974.

Med dessa uppgifter blir det lättare att hitta i arkiven och kartlägga Axel Anderssons liv. Landsarkivet i Vadstena kan genom församlingens födelse- och dopbok för åren 1880–1894 och genom husförhörslängderna för åren 1881–1900 klarlägga förhållandena. Modern var pigan Karolina Sofia Johansdotter, född 1849. Hon hade tre barn, alla födda utom äktenskapet. Axels äldre systrar var födda 1877 och 1880. Den yngre av dem avled när hon var sex år. Modern dog 1892 och den kvarlevande systern fick då anställning som piga inom församlingen.

Kontakten med fattigvården kan vi följa i Hultfreds kommun- och föreningsarkiv och i liggaren för ”Inkomster och utgifter för Hvena kommun” finns uppgifter om utgifterna som kommunen haft för Axel, hans mor och mormor samt när och till vem han blivit utackorderad.

Vi får veta att Axel Ernfrid Andersson är oäkta son till en piga och vi får veta att hon varit sjuklig. Fadern är helt frånvarande i kommunens anteckningar. När mormodern begär hjälp av fattigvården till sin dottersons försörjning efter det att modern avlidit beslöts ”att gossen skulle utackorderas i höst”, men i avvaktan på detta fick mormodern ersättning för att vårda honom. Vid denna tid fanns det inte någon allmän pensionsförsäkring i Sverige och många äldre hade stora svårigheter att försörja sig.

Samma år som modern dog (1892) noterades att den ”oäkta gossen Axel 7 år mottogs för vård av Albert Larsson för 30 kronor”. Vi kan sedan följa Axel i kommunernas räkenskaper och se hur den årliga fosterlegan minskar i takt med att han blir äldre. Man räknade nog med att han genom arbete på de gårdar han var placerad skulle kunna kompensera för att den kommunala ersättningen minskade.

På detta stadium i våra efterforskningar måste vi stanna upp och fråga oss om det är forskningsetiskt acceptabelt att göra den här typen av undersökningar av namngivna personer. Vi kanske gräver fram uppgifter som de själva inte har velat föra vidare. Vi vet ju också att Axel Andersson har efterlevande i livet – han var dessutom något av en offentlig person i bygden där han levde. Samtidigt är den här typen av biografier viktiga att kartlägga och bevara. Vid förra sekelskiftet var det framförallt storstädernas liberala socialreformatorer som hördes i debatten om fattigvården. Understödtagarnas erfarenheter vet vi väldigt lite om.

Den bild av ”auktionsvaran” som tonar fram genom Axels egen berättelse och genom kommunarkivet i Hultsfred är ganska samstämmig med tillgänglig forskning om fosterbarn vid förra sekelskiftet.[11] Det är fråga om föräldralösa barn eller barn till fattiga, ensamstående mödrar som inte kunde ta hand om dem. De hade inga anhöriga som kunde ställa upp och hjälpa till med barnens vård. Förmodligen var systemet med bortauktioneringar vanligare i landets många små fattiga kommuner – Vena är ett sådant exempel – än i landets storstäder där det fanns ett utbyggt system med barnhem, fosterbarnsvård och filantropiska hjälpinsatser.

Hur tedde sig då sockenbarnens situation mot slutet av 1800-talet? I en hembygdsbok om Vena och Hultsfred hittar vi ”Lill-Annas levnadssaga”. Den sägs vara baserad på en berättelse av Anna Karlsson på ålderdomshemmet i Vena. Hon föddes 1879, det vill säga några år före Axel Andersson, och var yngst av nio syskon. Vi får bland annat veta följande:

> När hon var två år gammal dog hennes far. Modern måste då ta plats, och barnen lämnades ensamma hemma. Ibland gick de till Boda, där mor tjänade och fick lite mat. Förhållandena var snart sådana, att de styrande i socknen måste ingripa. Fattigvårdsstyrelsen höll auktion på barnen. De såldes till den som bjöd minst. […] Alla barn som skulle säljas samlades ihop i en flock, där hågade spekulanter synade dem och räknade ut hur mycket arbete de kunde utföra. […] Lill-Anna såldes först till Nils och Sofi i Junnarp, där hon var ett år. Vid nästa auktion såldes hon till skräddaren Sven August och hans hustru i Norrhult. Där var hon i åtta år och fick fara mycket illa. Stryk fick hon ofta, men mat och kläder var det dåligt med. Hon förfrös fötterna, så hon måste vara inne en hel vinter. I fyra år var sedan Lill-Anna i Stora Hurva under Kloster. Hon var då 15 år gammal. Anna kom sedan till Solnehult i Vimmerby socken. […] Slutligen kom Lill-Anna till hemmansägaren Martin Svensson i Östrahult. Där var det bra, säger hon, och där stannade jag i 17 år.[12]

För att undersöka vad andra människor har berättat om auktionssystemet gick vi igenom uppteckningarna i folklivsarkivet i Lund. Under 1930-, 40- och 50-talen tas temat upp spontant i flera berättelser, inte bara av meddelare som själva varit utsatta för systemet utan också av andra kommuninvånare.

En kvinna född 1868 i Villands Vånga i Skåne och som själv varit bortauktionerad meddelar följande för folklivsarkivets upptecknare:

> Meddelarens föräldrar var ogifta, och fadern ville inte veta av modern. När meddelaren var sex år, gav fadern en summa pengar åt modern och skickade henne till Danmark. Samtidigt dog mormodern, och meddelaren såldes då på auktion till den minstbjudande, som dessutom fick underhåll av hennes fader. Meddelaren var i åtta

> år hos den som hade köpt henne. Där fick hon, så länge djuren var ute, vakta 12 får och 16 lamm. Som matsäck fick hon bröd och sovel, och för att dryga ut maten, gjorde hon upp eldar ute i skogen och stekte äpplen. Efter hemkomsten, på kvällen, måste hon dessutom göra rent hos svinen. Meddelaren var då åtta år gammal. Hennes skolgång blev bristfällig, endast tre veckor varje vinter.[13]

I folklivsarkivets uppteckningar finns det också berättelser om hur vissa barn hamnade hos hyggliga fosterföräldrar. Det berättas också om barn som gjorde motstånd genom att rymma och söka sig hem till sina fattiga släktingar. Axel Andersson berättar i reportaget i *Aftonbladet* hur hans äldre syster kom till hans hjälp i det första fosterhemmet där han varken fått mat eller kläder. Hon förde honom till en kvinna som hon kände och där fick han stanna tills det var dags för ny försäljning.

I fattigvårdens handlingar konstateras att Axel var utomäktenskaplig, ett tema som återkommer i folklivsuppteckningarna. En folkskollärare född 1888 i Vissefjärda i Småland berättar om förhållandena i hans barndom:

> De utomäktenskapliga barnen var alltid ovälkomna, vem som än var förälder till dem. Men i synnerhet var de barn att beklaga, som föddes av fattiga mödrar. Inte nog med att de fick lida både av hunger och köld, de fick också utstå skam och nesa av kamrater och även vuxna för sin börd: horungar, luderyngel var öknamn. Ofta var sådana barn ett påhäng för de fattiga morföräldrarna, eller också blev de av fattigvården utackorderade ”på böjden” till minstbjudande. Här fick de sedan i fosterhemmet slita hund på alla sätt, och när de läst sig fram, var deras lott att tjäna bönder eller bli statare på en herrgård. […] Dessa barn räknades inte annat än som en tunga för modern, för hennes anhöriga samt för kommunen.[14]

En liknande bild av utsatthet framtonar i artikeln i *Aftonbladet*.[15] Axel framstår här som bitter över sitt levnadsöde: ”Visst förbannade jag mitt öde som jag alltid tyckte var hårt och oblitt. Jag kommer ihåg hur jag många gånger grät mig till sömns. Jag hade ingen att anförtro mig åt, ingen som kunde trösta mig. Jag tänker ännu på

mormors valkiga, men ömma händer som strök mitt hår. I henne har jag mitt enda vackra barndomsminne." Han kommer också ihåg att han ofta fick skulden för pojkstreck som hans styvsyskon i de olika gårdarna hittade på: "Det har sockenpojken Axel gjort, sa alla föräldrar och blev trodda. De var egna barn, jag annans unge…"

Forskare vid Tema barn i Linköping har belyst situationen för de barn i början av 1900-talet som uppfostrades utanför hemmet och har försökt att utgå från barnens perspektiv.[16] Att inte få bo kvar i sitt föräldrahem och förflyttas till andra miljöer är i sig skrämmande. Ofta förstod inte barnen varför de måste flytta hemifrån och längtan tillbaka till föräldrahemmet är ett återkommande tema i forskarnas beskrivningar.

Vid tiden kring förra sekelskiftet började det riktas en omfattande kritik mot fattigvårdslagstiftningen och hur den hanterades ute i de små fattiga kommunerna. Enligt historikern Mikael Sjögren var bortauktionering till lägstbjudande det som undantagslöst ansågs som mest upprörande och förnedrande.[17]

Systemet med bortauktioneringar

När Axel Andersson såldes på auktion gällde 1871 års fattigvårdsförordning. Den hade ersatt fattigvårdsförordningarna från 1847 och 1853 och var även med dåtida mått mätt mycket restriktiv med klara försämringar för fattiga i behov av hjälp. Endast den som genom arbetsoförmåga inte kunde försörja sig kunde få ("nödtorftig" – tidigare talades det om "erforderlig") fattigvård och fattigvårdsstyrelsen hade rätt att kräva återbetalning. Kommunerna kunde i princip själva välja hur fattigvården skulle organiseras. Någon besvärsrätt för den fattige fanns inte och inte heller någon statlig kontroll över fattigvården. Det innebar att kommunerna kunde använda en rad uråldriga fattigvårdstekniker.[18]

Utackordering innebar att fattiga lämnades för försörjning eller vård i annans hem. Att barn utackorderades väckte kanske inte så stor uppmärksamhet, men däremot började man ifrågasätta att fattiga, gamla utackorderades till privatpersoner istället för att ges hjälp i sitt eget hem eller tas in på ålderdomshem. I början av 1890-talet fanns det på kommunens bekostnad omkring 39 000 utackorderade perso-

ner i Sverige. Ungefär 26 000 var barn eller minderåriga och ungefär 13 000 var äldre personer.[19] *Auktionering* var ett auktionsförfarande för att få understödstagare, både barn och gamla, utackorderade. I dag vet vi lite om hur detta system gick till i praktiken och vi vet inte heller hur vanligt förfarandet var eftersom åtgärden inte registrerades i den officiella statistiken över fattigvården. *Rotegång* innebar att fattiga enligt ett förutbestämt schema vandrade runt mellan olika gårdar där de togs om hand. Rotegång användes sannolikt främst i de fattigaste kommunerna för att undvika inackorderingsavgiften och understödsformen var kring förra sekelskiftet på tillbakagång. Fattigvården hade dessutom *husbonde- och målsmansrätt* över understödstagarna vilket innebar att de som behövde hjälp i princip var rättslösa och tvingades underkasta sig den behandling som fattigvården valde. Det innebar, för att endast ta ett exempel, att syskonskaror kunde skingras och hamna i olika fosterhem även om de själva eller deras anhöriga tyckte att det vore bäst att hålla ihop dem i en familj.

Man kan konstatera att utackorderingar kunde ske på olika sätt och att auktionsförfarandet innebar ett slags anbudsförfarande där kommunen antog det lägsta anbudet. I de handlingar som vi har gått igenom används olika uttryck för förfarandet, till exempel ”bortauktionering”, ”utackordering på socknen” och ”sockengång”.

Det finns olika uppfattningar om hur auktionerna egentligen gick till. Liknade dessa auktionerna de bondauktioner som vi läst om i Astrid Lindgrens böcker om Emil i Lönneberga eller handlade det om en mer sluten procedur i kommunalstämman eller vid fattigvårdsstyrelsens sammanträde? Formerna för Harry Martinsons egen auktion som barn diskuterades i samband med att han fick nobelpriset i litteratur 1974. Av Karl Ragnar Gierows anförande vid nobelfesten kan man få uppfattningen att det var ett öppet auktionsförfarande: ”Den framtid, som väntade den unge Harry Martinson, öppnade sig för honom, när han vid sex års ålder som s.k. sockenbarn på auktion avyttrades till den lägstbjudande, alltså till den som mot den ringaste ersättningen ur kommunens kassa åtog sig den övergivna pojken.”[20]

Olof Lagercrantz menar också i uppsatsen ”Den leende diktaren” att det var fråga om en regelrätt auktion: ”Den bonde som tog honom för minsta kommunala ersättning – man ordnade vid denna tid regelrätta auktioner på sockenbarn – fick honom.”[21] Men Sonja

Barnboksillustrationer av bortauktionering av barn. Hämtade ur boken *Vad ger ni för Johan?* av Runer Jonsson (1971). Teckningar av Eric Palmquist.

Erfurth som forskat om verklighetsunderlaget till Martinsons självbiografiska roman, menar att föreställningen om regelrätta fattigauktioner kan bygga på folkliga myter.[22] Hennes efterforskningar ger inget stöd för att man sålde fosterbarn i Jämshög 1912, det var istället kommunalnämnden som hade hand om utackorderingen även om det skedde till lägstbjudande.

I folklivsarkivets uppteckningar finns flera berättelser om hur auktionerna gick till. En kvinna född 1863 berättar: ”Jag kommer ihåg från min barndom att där var auktion på folk. Jag var med och såg på en gång, jag kunde vara 10–12 år. Aldrig ville jag följa med fler gånger. De grät och svor. De som hade det bra, ville ju vara kvar.”[23] Den tidigare nämnde folkskolläraren från Vissefjärda född 1888 berättar: ”Ett billigt sätt att skaffa sig arbetskraft till gården praktiserades av en del bönder, de for ut till stämman, då det auktionerades ut till försäljning barn och gamla som kommit på ”socknen”. En del av dessa ’hyrpojkar’, ’däkor’, ’gubbar och kärringar’ fick det oerhört svårt.”[24]

Flera av berättelserna pekar på att det var ett förfarande inför kommunalstämman eller fattigvårdsstyrelsen, men proceduren kan ha varierat mellan olika kommuner. Både av berättelserna i filmen om Axel Andersson och i *Aftonbladet* kan man dra slutsatsen att det handlar om ett stämmoförfarande där Axel själv fick närvara:

> Han frammanar bilden av en gråmulen höstdag 1892. Han var sex år då. Han lyftes upp på bordet bakom vilket Erik Pettersson, storbonde och ordförande i stämman presiderade, och blev omsorgsfullt synad av en samling karlar som kommit dit för att fatta socknens beslut. – Den här pojken, Axel, kan bli en bra dräng, sa den

vadmalsklädde auktionisten och vädjade till församlingen att inte kräva för mycket pengar av kommunen för att ge honom mat och kläder under perioden fram till nästa höststämma. – Kommunens ekonomi är ansträngd och vi har många fattighjon …

– Första, andra, tredje och – 31 kronor!!!!! Klubban studsade mot bordsskivan. Axel hade fått nya styvföräldrar.[25]

I slutet av 1800-talet och fram till 1918 fördes, inte minst från socialliberalt och filantropiskt håll, en kampanj mot 1871 års fattigvårdsförordning och dess fattigvårdstekniker som ansågs gammalmodiga och kränkande för dem som blev utsatta. 1906 år Kongress för fattigvård och folkförsäkring i Stockholm är ett exempel på en nationell manifestation för en reformering av fattigvården.[26] I motioner i riksdagen behandlades missförhållanden inom fattigvården som den ojämna fattigvårdstungan, bristen på effektiv kontroll och auktionsförfarandet, varför riksdagen begärde en utredning 1905.[27]

Säljare och köpare

Det var fattigvårdsstyrelserna eller kommunalstämman som svarade för utackorderingen av de fattiga. Som påpekats upphörde kommunernas rätt att själva bestämma fattigvårdens former först 1918 med en ny fattigvårdslag som innebar att bortauktionering och kringgång förbjöds och att begreppet husbonderätt försvann.

Vid förra sekelskiftet hade Sverige omkring fem miljoner invånare och omkring 70 procent av befolkningen bodde på landsbygden. I landet fanns omkring 2500 kommuner; de allra flesta var landsbygdskommuner och många var mycket små. Den pågående urbaniseringen innebar ett växande antal utflyttningskommuner med många åldringar och stora kostnader för fattigvården. Under slutet av 1880-talet hade Kalmar och Värmlands län störst andel fattigvårdsunderstödstagare i hela Sverige.[28] Fattigvården finansierades med lokala skatter och för många småkommuner på landsbygden var fattigvårdsutgifterna betungande. Man försökte på alla sätt att hålla nere kostnaderna. Det restes också krav på statliga insatser för att utjämna eller minska kostnaderna. Situationen illustreras i en riksdagsskrivelse år 1905 där det hette att ”i åtskilliga orter torde fattigvårdstungan vara rent av olidligt tryckande.”[29]

Vid ingången till 1892 hade Vena 4 010 invånare och var en relativt stor kommun om man jämför med övriga landskommuner i Kalmar län.[30] Kommunen var indelad i 17 fattigvårdsrotar och hade ett fattighus. Sammanlagt hade kommunen 163 fattigvårdsunderstödstagare vilket låg över genomsnittet för landets kommuner. Av dessa var 41 personer utackorderade. 1895 hade understödstagarnas antal stigit till 192 personer varav 42 var utackorderade. 1899 fanns det 163 fattigvårdstagare och antalet utackorderade hade sjunkit till 12.

Vi vet förvånansvärt lite om köparna, eller de personer i övrigt som tog emot utackorderade barn. Här skulle filmen om Axel Andersson kanske kunna hjälpa oss: vi skulle kunna försöka spåra upp anhöriga till de namngivna fosterföräldrar som nämns i filmen för att få veta mer. Enligt Per Gunnar Edebalk var det vanligt att ”en fattig köper en fattig” vilket innebar att köparna ofta utgjordes av torpare och andra fattiga som hoppades på att själva få en förbättrad situation genom inackorderingsavgiften.[31] I samhällsdebatten väcktes frågor om inackorderingsavgiften eller fosterlegan kunde tillförsäkra de behövande skäliga förhållanden. En liknande debatt har i vår tid ibland förts om människor som försöker dryga ut sin ekonomi genom att ta fosterbarn mot fosterlegor. Detta har bland annat kritiserats av föreningen Stulen barndom som för barnens talan och ibland beskriver verksamheten som ”fosterbarnsindustri” och ”slavhandel”.

Slutord

Vi har här visat hur en filmberättelse om en problematisk barndom kan väcka vår nyfikenhet och användas som en bit i ett pussel för att få en fullödigare bild av det system som fram till 1918 användes för att auktionera ut fattiga människor.

I socialvetenskapliga analyser är det angeläget att sätta in enskilda individers liv i ett bredare socialt sammanhang. Årtiondena omkring förra sekelskiftet var på många sätt en brytningstid och systemet med auktioner var på tillbakagång. Både av befolkningspolitiska skäl och av skäl som hade att göra med industrialismens utveckling, engagerade sig många i samhällsdebatten för barnens villkor. Ett stort intresse visades de utomäktenskapliga barnen och de ensamstående mödrarna. Fosterbarnens ställning uppmärksammades i fosterbarnskommitténs förslag som blev lag 1902. 1902 års lag om fosterbarnsvård

innebar viss reglering av verksamheten och fattigvården blev nu skyldig att bättre kontrollera de hem som användes som fosterhem. Det kom dock ständiga klagomål på att verksamheten fungerade dåligt och att kommunerna inte utförde sin kontroll.

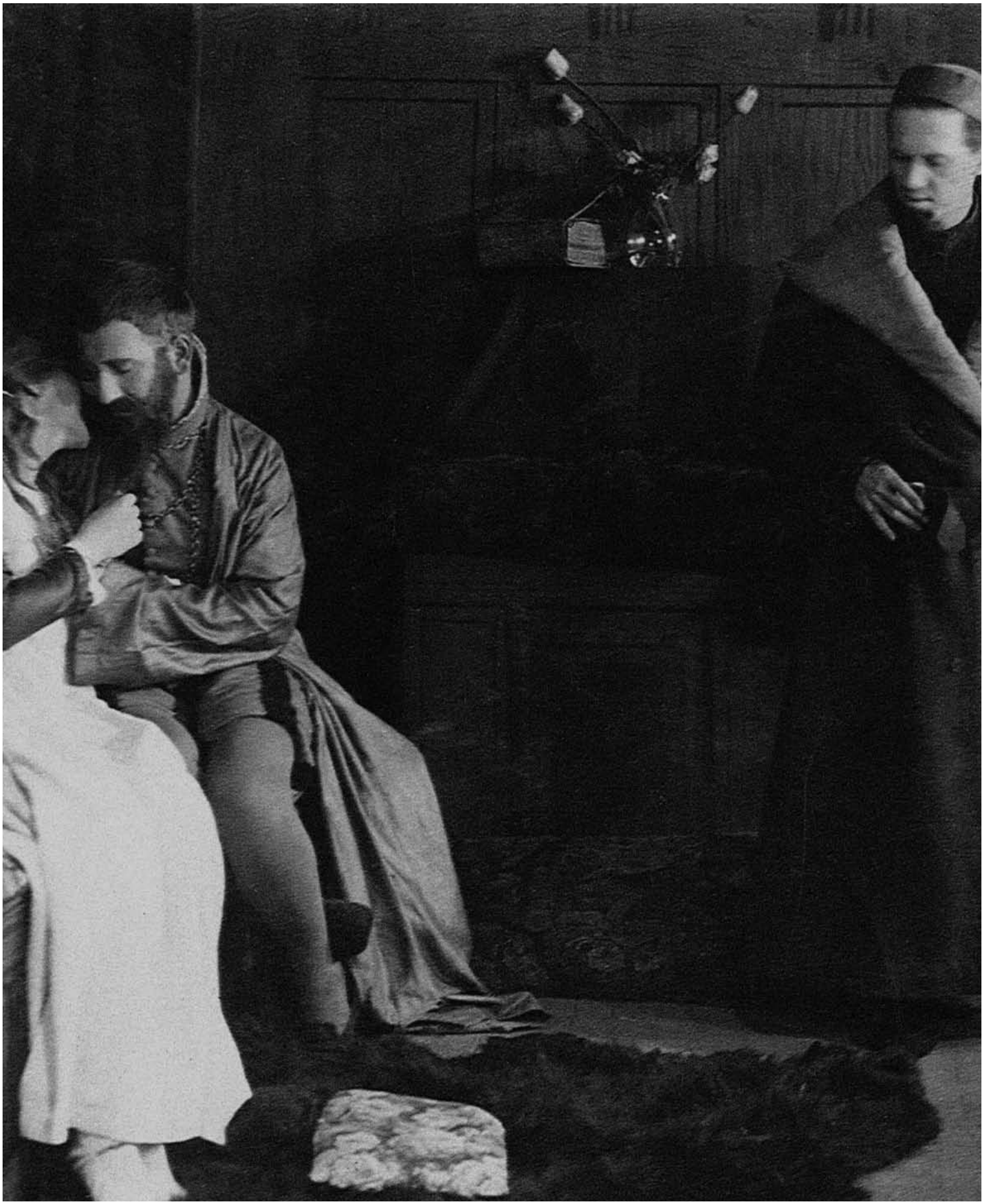
Samhällsdebatten återspeglade ambitioner som för många var avlägsna. När barnens situation i samhället diskuterades hänvisades det ofta till storstäderna. Det var här pressen fanns och det var här filantroper och räddningsrörelse hade sin starka ställning. Kraven på förbättringar ställdes av en urban och bildad medelklass. Barn som Axel, som bodde i små fattiga landsortskommuner och var hänvisade till fattigvårdens hjälp, märkte inte så mycket av det och inte minst därför är det viktigt att lyssna på dem som upplevt systemet inifrån.

Det har hänt mycket i Sverige på hundra år. Fattigvårdssverige har blivit ett modernt välfärdsland. Förhållandena för fosterbarnen är dock fortfarande problematiska, vilket bland annat framgår av Socialstyrelsens *Social Rapport* från 2006.[32] Bo Vinnerljung med flera har visat att barn som växt upp i fosterhem får sämre utbildning än barn med liknande socioekonomisk bakgrund som vuxit upp hemma, oftare får försörjningsproblem, är mer benägna att begå självmord och göra självmordsförsök och löper större risk för allvarlig psykisk ohälsa i unga år. En pågående statlig utredning om den vanvård som har förekommit i den sociala barnavården ger också belägg för allvarliga missförhållanden i fosterbarnsvården.[33] Före detta fosterbarn har bland annat vittnat om hur de utsatts för grova övergrepp och misshandel så sent som på 1980-talet. Och när vi visade filmen om Axel Andersson för en ung man som varit medlem i föreningen Stulen barndom berörde den honom starkt. Han sade sig känna igen det mesta: han hade också varit placerad i ett tiotal olika fosterhem och hade också varit med om att bli ”synad” av presumtiva fosterföräldrar innan de bestämde sig för om de ville ha honom. Kommunerna kontrollerade inte förhållandena i fosterhemmen och det ekonomiska utbytet var fortfarande ett starkt motiv för många fosterföräldrar.

Man kan nog ganska säkert dra slutsatsen att det – då som nu – ofta är en skrämmande upplevelse att av myndighetspersoner placeras utanför det egna hemmet. Framför allt måste forskare och myndighetspersoner lyssna på fosterbarnens egna röster.

Noter

1. Svensk filmdatabas 14:19. (Acc nr 134/2006).
2. Se Martha Sandwall-Bergström, *Kulla-Gulla på Blomgården* (Stockholm: Bonniers förlag, 1976).
3. Sonja Erfurth, *Harry Martinsons barndomsvärld* (Stockholm: Bonniers förlag, 1980).
4. Harry Martinson, *Nässlorna blomma* (Stockholm: Bonniers förlag, 2004 [1935]), s. 42.
5. Mats Börjesson, Eva Palmblad och Thomas Wahl, *I skötsamhetens utmarker. Berättelser om välfärdsstatens sociala optik* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2005).
6. Tove Stang Dahl, *Barnevern og samfunnsvern : om stat, vitenskap og profesjoner under barnevernets oppkomst i Norge* (Oslo: Pax, 1992).
7. Gunnar Rosell, ”Såld 13 gånger – Pris mellan 10 och 31 kr”, *Aftonbladet,* 1961. Vi har fått en kopia av artikeln av Axel Anderssons sonhustru. Trots ansträngningar har datum inte kunnat fastställas.
8. Ibid.
9. Oscar Andersson, *Chicagoskolans urbansociologi: forskare och idéer* (Malmö: Égalité, 2007).
10. Ulf Drugge och Mats Johansson, *Historisk sociologi* (Lund: Studentlitteratur, 1996).
11. Se till exempel Johanna Sköld, *Fosterbarnsindustri eller människokärlek,* Diss. (Stockholms universitet: Ekonomisk-historiska institutionen, 2006).
12. Anders Knutz, *Hembygdsbok. En bok om Vena och Hultsfred* (Vimmerby: Vimmerbys Tidnings Tryckeri, 1960) s. 79 f.
13. Folklivsarkivet i Lund, M 12038 1-5.
14. Folklivsarkivet i Lund, M 135116: 15.
15. Rosell, aa.
16. Se till exempel Maria Sundkvist, *De vanartade barnen. Mötet mellan barn, föräldrar och Norrköpings barnavårdsnämnd 1903–1925*, Diss. (Linköping: Hjelms, 1994).
17. Mikael Sjögren, *Fattigvård och folkuppfostran. Liberal fattigvårdspolitik 1903–1918* (Stockholm: Carlssons, 1997).
18. Per Gunnar Edebalk, ”Åldringarna och fattigvården i början av 1900-talet”, *Ligga till last. Fattigdom och utsatthet, socialpolitik och socialt arbete under hundra år.* Hans Swärd och Marie-Anne Egerö red. (Malmö: Gleerups, 2006) s. 219–232. Per Gunnar Edebalk,”Folkpension och åldringsvård – om svensk socialpolitik 1903–1950”, *Socialvetenskaplig Tidskrift*, nr. 2-3, 2003, s. 131–150.
19. *Kommunens fattigvård och finanser* åren 1874-1918. Uppgifterna hämtade från avsnittet ”Fattigvården – understödets beskaffenhet”, respektive år.
20. Karl Ragnar Gierows tal till Nobelpristagarna 1974: Eyvind Johnson och Harry Martinson. (Svenska Akademin: Stockholm, 1974). Citatet hämtat från Sonja Erfurth, *Harry Martinson och vägen ut* (Stockholm: Bonniers förlag, 1991).
21. Olof Lagercrantz, ”Den leende diktaren”, *Svenska Lyriker* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1961), s. 87.
22. Sonja Erfurth, *Harry Martinson och vägen ut*.
23. Folklivsarkivet i Lund, M 12: 5-6.
24. Folklivsarkivet i Lund M 14098: 44.
25. Rosell, aa.
26. Swärd och Egerö, red., aa.
27. Riksdagens skrivelse 1905: 131.
28. Christina Gerger, *Där nöden var som störst. En studie av fattigdom och fattigvård i en småländsk landsbygdssocken åren 1835-1915.* Meddelandeserie B 82, Diss. (Stockholms universitet: Kulturgeografiska institutionen, 1992).
29. Riksdagens skrivelse 1905: 131.
30. *Kommunens fattigvård och finanser* åren 1874-1918. Uppgifterna hämtade från avsnittet ”Fattigvården – understödets beskaffenhet”.
31. Per Gunnar Edebalk, ”Åldringarna och fattigvården i början av 1900-talet”, s. 219–232.
32. Socialstyrelsen, *Social Rapport* (Stockholm, 2006).
33. Statens offentliga utredningar, S 2006: 05, *Utredningen om vanvård i den sociala barnavården. Delrapport 1.*



Tommy Gustafsson och Erik Hedling

Studentikosa amatörer: den lundensiska karnevalsfilmen 1908–2006

LUNDAKARNEVALEN, SOM ARRANGERATS av studenter vid Lunds universitet sedan mitten av 1800-talet, införde film som en ny begivenhet på programmet 1908.[1] Ur ett filmhistoriskt perspektiv är detta mycket tidigt, speciellt för svensk del där inhemsk filmproduktion satte igång på allvar först runt denna tidpunkt.[2] Redan här finns en ingång att fundera över: hur kom det sig att lundastudenterna var så snabba med att plocka in filmen i karnevalsrepertoaren? Hur gick de till väga för att producera egna filmer med tanke på att filmmediet ännu inte var tillgängligt, varken materiellt eller kompetensmässigt, för en större allmänhet som det senare blev med 8mm-, video- och digitala kameror och redigeringsprogram?[3]

Filmen var i hög grad kontroversiell och debatterades flitigt som en samhällsfara, framför allt för barn och ungdomar, av Sveriges etablerade samhällsskikt kring 1908.[4] Samtidigt befann sig filmen i en stigande kurva av popularitet där inte minst yngre människor tog det omtvistade mediet till sig. Uppståndelsen och dess folkliga gunst hade på några få år förvandlat filmen från en vetenskaplig kuriositet till ett massnöje. Mediet utgjorde med andra ord både en aktualitet och en modern teknik som säkerligen lockade lundastudenterna att visa att karnevalen var kapabel att hänga med i tidens strömningar. På ett plan handlade detta om en modern företeelse,

nämligen uppvisandet av medial kompetens i meningen förtrogenhet med nya medietekniker.[5] På ett annat plan var det en subversiv handling som gav uttryck åt ett ungdomligt eller studentikost motstånd gentemot den fördömande hållning som rådde då filmmediet i sig stod för osedlighet och samhällsupplösning. Men på ett tredje plan handlade det även om ekonomi. Genom att ta in film som en programpunkt uppenbarade sig utsikten till att tjäna extra pengar på karnevalen, ett hopp som också förefaller att då och då ha infriats eftersom karnevalsfilmen/-erna 1908, 1912, 1920 och 1924 var det enskilda inslag, förutom områdesbiljetterna, som drog in mest pengar.[6] Samtidigt, i denna första omgång med karnevalsfilmer, var filmen ett av de dyraste inslagen att producera. Mellan 1908 och 1928 eskalerade kostnaderna så mycket att den sista filmen, *Erik XIV* (Sam Ask och Otto Berch, 1928), gick med förlust trots fulla hus.[7] Därefter gjorde de stora investeringarna som ljudfilmen krävde det omöjligt för studenterna att göra egna filmer innan den nya vändan av karnevalsfilmer inleddes 1950.[8]

Lunds studenters karnevalsfilmer utgör ett i vissa avseenden unikt källmaterial eftersom filmernas tillkomst, utförande och innehåll närmast slaviskt följer filmens historia, exempelvis med utvecklingen av program från flera korta filmer till en långfilm och från attraktionsfilm till mer regelrätta spelfilmer. Med undantag av några av de korta filmerna från 1908 är också samtliga karnevalsfilmer i den första omgången kommentarer på en samtida och pågående kulturdebatt om den svenska filmen. Det innebär att varje film fungerar som ett filmhistoriskt nedslag.

De tidiga filmerna

Programmet för 1908 innehöll fem stycken cirka fyra minuter långa filmer som visades i en följd om och om igen såsom filmer visades vid denna tid. Detta var också en angreppspunkt för filmens kritiker som menade att ”denna blandning fördärvar alldeles åskådarens smak.”[9] De fem filmerna var *Studentuppvaktning 1 maj i Lund. Levande och sjungande bilder*; *Glaskrossning eller Så gick det till (Komisk)*; *Lejonjakten*; *Solarnes egen solodans. Praktfull kolorerad* och *Kvinnliga akademiska fotbollsklubben VIRGINA. Ko-misk!* (Alla upptagna av Karl

Oscar Olsson). Första filmen var en dokumentär upptagning, medan resterande var spex med udden riktad mot filmmediet som företeelse. Särskilt omtalad har den ännu bevarade *Lejonjakten*, med undertiteln: *Egen sensationell originalfilm à la Edison*, blivit eftersom den var en remake på en dansk sensationsfilm, *Løvejagten* (Ole Olsen, 1907). Olsen hade köpt två gamla djurparkslejon från Tyskand och fraktat dem till den danska ön Elleore där filmteamet sköt lejonen inför kamerorna i en fejkad jaktscen. Filmen totalförbjöds i Danmark, men enligt uppgift ska tusentals köpenhamnare ha rest till Malmö för att se filmen där.[10] Den enorma framgången för *Løvejagten*, som sålde i fantastiska 250 kopior världen över,[11] torde ha utgjort det ekonomiska incitamentet för lundastudenternas beslut att göra film, även om *Lejonjakten*, där ”lejonet” och ”kängurun” spelades av två medicinstudenter, parodierade originalet och den samtida företeelsen med sensationella attraktionsfilmer.

Till karnevalen 1912 hade programmet minskat från fem till två filmer, medan längden hade fördubblats till cirka tio minuter. Titlarna, *Kärlekens list* och *Med dolk och gift eller guldets förbannelse* (samarbete av studenter under överinseende av den etablerade filmproducenten Frans Lundberg), var denna gång parodier med direkt hänvisning till den sensationella filmmelodramen som uppnådde stor popularitet, ofta i form av följetongs- eller så kallade kolportagefilmer, till det etablerade samhällets stora fasa. Filmmelodramen, den första egentliga spelfilmsgenren, byggde sina historier på starka känslor och moralisk polarisering, ofta med inslag som omöjlig kärlek, nervkittlande actionscener och dramatiska detektiv- och brottshistorier.[12] Det förment enkla historieberättandet sågs som fördummande av filmens kritiker och de sensationella inslagen uppfattades inte sällan som moraliskt skadliga. När den nya censurlagen trädde i kraft var det också denna typ av film som censorerna gick hårdast åt, vilket konkret innebar att 1 518 filmer totalförbjöds i Sverige bara mellan december 1911 och december 1919.[13]

Kärlekens list handlar om kärlek med förhinder. Kandidat Sörensen älskar fröken Petterson, något som Pettersons far ogillar. Det unga paret måste därför i en rad scener ta till listen att klä ut sig för att få träffa varandra. Av svårbruten tradition som lever kvar ännu idag inom vissa kretsar i Lunds universitet, spelades alltid alla roller i spex-

sammanhang av män.[14] *Kärlekens list* innehåller därför avancerade former av crossdressing där den manlige studenten som spelar Sörensen klär ut sig till kvinna, medan den manlige studenten som spelar fröken Petterson först har klätt ut sig till kvinna, vilket skruvas ytterligare ett varv då fröken Petterson därefter klär ut sig till man för att uppnå den tidstypiskt melodramatiskt omöjliga situation som kritikerna sorterade in under ”struntfilm”.[15] Ytterligare ett prov på detta är filmens lyckliga slut där den uträknade kandidaten plötsligt vinner högsta vinsten på lotteri, vilket får fadern att falla till föga.

Med dolk och gift eller guldets förbannelse är en brottshistoria där en greve inledningsvis testamenterar 1000 miljoner till sin dotter, men bara om hon gifter sig med en skurkaktig markis. Dottern älskar dock en fattig vicomte. För att undanröja vicomten söker markisen upp en giftblandare i fez och köper ett dödligt gift. På väg därifrån blir dock markisen och greven, lägligt nog utanför bild, rånmördade av två ligister, som i sin tur dör när de tömmer flaskan med gift i tron att det är drickbart. Detektiven Nick Carter – ökänd i Sverige efter den moralpanik som bröt ut kring försäljning av Nick Carter-häften några år tidigare[16] – kopplas in på fallet och vid en husrannsakan hos giftblandaren tar denne sin tillflykt till Notre Dame (egentligen Lunds domkyrka). För att komma åt skurken spränger polisen hela kyrkan i luften, vilket genomförs med en finurlig trickfilmning av ett vykort på domkyrkan.[17] Grevens testamente öppnas och med markisen död får dottern och vicomten veta att alla pengar nu istället går till Riksförbundet mot osedlighet. Den chockade vicomten ramlar av misstag ut genom ett fönster, störtar till marken och dör.

Infogat i filmen finns också två långa tagningar på reklam för Carlshamns flaggpunch (15 sekunder) respektive Mazetti Ögoncacao (10 sekunder) som helt stannar filmen. I efterhand har detta tolkats som en drift med det ”amerikanskt kommersiella”,[18] men 1912 dominerade ännu inte hollywoodfilmen över världens filmmarknader som den skulle göra efter första världskriget. Lundastudenterna fick dessutom bra betalt för reklaminslagen, 100 kronor styck, vilket motsvarar cirka 11 500 kronor i dagens penningvärde.[19] Den malmöbaserade filmproducenten Frans Lundberg erhöll dock två kronor per meter färdig film, samt fem öre metern för toningen av kopiorna, vilket gav en total räkning på 840,50 kronor.[20]

Med dolk och gift eller guldets förbannelse (1912). Från vänster i bakre raden: Nick Carter, stabssergeanten, polisen, advokaten och ytterligare en polis. Främre raden från vänster: Greve von Löwenstein, giftblandaren (med milt orientalisk framtoning), Donna Elvira och Vicomte Hennesy.

I historieskrivningen har lundastudenterna fått mycket beröm för att de ”på skarpen satte in en kritik av svensk films sätt att presentera kärleksparen”[21] och att parodierna på tidens filmmelodramer inte var ”så förfärligt överdrivna i jämförelse med förlagorna.”[22] Om så vore fallet skulle man kunna anta att censuren hade fallit ner som hökar på dessa som ”förförande” eller ”upphetsande”, men censuren släppte igenom filmerna som barntillåtna utan klipp.[23] Lundastudenterna går med andra ord, genom driften med filmkulturen och publikens smak, det etablerade samhällets ärenden.[24] Därmed går också den subversiva motståndspotentialen delvis förlorad.

Spelfilmsfilmsformatet introduceras

Till 1920 års karneval var programmet nere på en film, den cirka 45 minuter långa *Lunda-Indianer* (Einar Fröberg). Filmen var, enligt Gunnar Lorentz, ett avsteg från de återkommande och ”blodigt sarkastiska utfall[en] mot den samtida filmen”. Istället ska *Lunda-Indianer* ha varit ett rent spex.[25] Det stämmer dock inte utan även här finns en tydlig koppling till den svenska filmen då *Lunda-Indianer*

alluderar på prins Wilhelms omskrivna expedition till Centralamerika som startade i januari 1920 och som sedermera resulterade i de två delarna av filmen *Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika* (Robert Olsson, 1921). *Lunda-Indianer* kan alltså sägas driva med själva företeelsen av det västerländska upptäckar- och erövrarbegäret som rådde i denna koloniala era redan innan de sett det färdiga resultatet. Biografmarknaden var dock översvämmad av dylika dokumentärer som de kunde inspireras av.[26] Även här återfinns en subversiv potential, men lundastudenterna driver inte så mycket med expeditionens vita medlemmar som med de enligt stereotypen ”naturligt” barnsliga och samtidigt vildsinta indianerna.

Lunda-Indianer finansierades genom att Skandinavisk Filmcentral bidrog med råfilm och teknisk utrustning. I gengäld fick filmbolaget ensamrätt till distributionen av den färdiga filmen i Sverige.[27] I världen utanför Lunds universitet möttes *Lunda-Indianer* av svidande kritik där bland annat *Social-Demokraten* menade att: ”dylika studentupptåg ingalunda lämpa sig för den vita duken och den ’dramatiska humor’ som här släppts lös inför filmkameran kan säkerligen endast roa vederbörande själva.”[28] En liknande finansiell lösning förekom vid produktionen av *Lejonjakten*, där ägaren till Lunds biografteater och filmuthyrningsbyrå, Karl Oscar Krantz, fick rätten att visa filmen på vanliga biografer efter karnevalen.[29]

Som framgår befinner sig karnevalsfilmerna – då liksom nu – i ett slags gråzon mellan amatörism och professionella spelfilmer. Komponenter som manus, skådespeleri och scenografi lutar oftast åt det amatöristiska i den meningen att det är lite taffligt utfört, medan i viss mån regi, samt kamera- och annat tekniskt arbete, har en professionell prägel utifrån sin tids förutsättningar. Till detta bidrog Karl Oscar Krantz, Frans Lundberg, Dramatenskådespelaren Einar Fröberg, samt erfarna kameramän som Ernst Dittmer och danske Hellwig F. Rimmen, som filmade *Lunda-Indianer* samt de två följande filmerna, *Frithiofs saga* (Moritz Tyster, pseudonym för Malte Åkerman, 1924) och *Erik XIV*.

Även den 33 minuter långa *Frithiofs saga* innehåller åtminstone en tydlig produktplacering. Filmen var en parodisk kommentar på den omskrivna kontroversen mellan Selma Lagerlöf och regissören Mauritz Stiller kring inspelningen av *Gösta Berlings saga* (1924)

där Lagerlöf först hade försökt köpa tillbaka filmrättigheterna från Svensk filmindustri och därefter försökt stoppa Stiller från att regissera filmen eftersom hon ansåg att han hade förvanskat hennes författarskap i *Gunnar Hedes saga* (1923). Stiller framhärdade dock och verkställde sin version av *Gösta Berlings saga*, något som gjorde Lagerlöf mycket uppbragt.[30] I *Frithiofs saga* dramatiseras Esaias Tegnérs dikt, som utspelar sig under vikingatid, i en fri version där karaktärerna rör sig i modern lundamiljö med dagstidningar, motorcyklar och brandkår. I en scen åker vikingen Fritiof Fordbil. I vindrutan sitter en stor skylt med texten: ”Lunds Motor A-B”, något som antingen tyder på att studenterna hade fått låna bilen gratis eller att de hade fått betalt för att göra reklam på samma sätt som i *Med dolk och gift eller guldets förbannelse*.

***Frithiofs saga* (1924).**

Crossdressing. Ingeborg (E. Alexandersson), Frithiof (Axel Möller) och Hilding (Theodor Larsson).

Studentikos uppsluppenhet i inspelningsteamet.

Frithiofs saga innehåller crossdressing då alla huvudkaraktärer spelas av män, bland annat vikingabruden Ingeborg, men här bryts också för första gången det traditionella spexmönstret då kvinnor för första gången medverkar som statister. Och i 58-minutersfilmen *Erik XIV*, långt före övrig spextradition i Lund, spelas alla kvinnliga roller av kvinnor, något som ger en fingervisning om filmens frigörande potential.[31] I *Erik XIV* förlöjligas regissören John W. Brunius nationalromantiska historiska mastodontfilmer, exempelvis *Karl XII* (1925) och *Gustaf Wasa* (1928), markerat av lundastudenternas

Erik XIV (1928). Erik och Karin Månsdotter med den sluge Jöran Persson i bildbakgrunden. Iscensättningen parafraserar här Georg von Rosens berömda målning *Erik XIV och Karin Månsdotter* (1871).

val av kung, samt av att filmen driver tesen att Erik XIV var den egentliga förebilden till Hamlet. Den humorlösa censuren betecknade dock, intressant nog, spexet som ”svensk historisk film i 4 akter”.[32] Trots goda kassaintäkter gick filmen med minus, inte minst beroende på utläggen för den professionella assistansen. Av en brevväxling framgår det att lundaöverliggaren och manusförfattaren Sam Ask, som medverkat vid manusskrivandet till filmer som *Berg-Ejvind och hans hustru* (Victor Sjöström, 1918) och *Synnöve Solbakken* (John W. Brunius, 1919), erhöll 500 kronor för manuset, 75 kronor för resa samt tio procent på filmens bruttointäkter.[33]

Sherlock Holmes och de orientaliska stereotyperna

På grund av olika svårigheter – tekniska, finansiella, konstnärliga – att hantera det från 1929 introducerade ljudfilmsformatet skapades inga karnevalsfilmer igen förrän 1950, då man återkom med den förvisso också fortfarande stumma och på video 34 och en halv minut långa *Fasorna på Sir Castle*,[34] skapad av några medlemmar av karnevalskommittén: Bengt-Olof Landin, Ove Möller, Håkan Ström-

berg, Pelle Ståhl, ”Pothas” Nordén och Sten Broman.[35] Filmen parodierade både stumfilmens konventioner och 1800-talets detektivberättelser. I huvudrollerna som Dr. Matsén och Shylock Holm kunde skådas nämnde Landin (sedermera lundaprofessor i systematisk zoologi) samt Gerhard Benz (så småningom professor i latin vid universiteten i Köpenhamn och Lund, och från 1962 en av de lärde i tv-programmet ”Fråga Lund”). Den spextradition av genusöverskridande crossdressing som präglade stumfilmerna återkom även här, först och främst i rollerna Sir Vivian (”hjeltinna och actrice”) samt Lady Hamilton (”kokerska hos den skolade döde”), båda kvinnoroller och alltså på elisabetanskt manér gestaltade av män.

En annan form av överskridande, här tydligt inlånade från tidens filmkonventioner, både i USA och i Europa, innebar att västerländska män sminkades och kläddes för att gestalta andra etniciteter, till exempel österlänningar av olika slag med ofrånkomligen parodiska effekter som resultat. Således spelas den arabiske shejken Algot el Krim – i full orientalisk mundering – av ingen annan än den redan då välkände lundensiske profilen Sten Broman, tonsättare, musikhistoriker och dirigent, och från 1964 programledare för den populära tv-frågesporten ”Musikfrågan Kontrapunkt”.

Det bör tilläggas att denna filmiska kod inte utan vidare torde vara gångbar längre, då den ofta har uppfattats som stötande av den etniska grupp som parodieras; ett talande exempel var den kritikerdebatt som skapades av den engelske skådespelaren Alec Guinness’ milt parodiska gestaltning av indiern professor Godbole i David Leans filmatisering av E. M. Forsters *A Passage to India* (1984). Den brittiske filmforskaren John Hill kritiserar valet av Guinness i rollen just för att detta reproducerar såväl ”rashierarkin” som ”etnocentrismen”.[36] Hur ”oskyldiga” de studentikosa upptågen än kunde te sig, och trots att de alltid varit en viktig ingrediens i spexgenren, bör man understryka att de för en sentida betraktare ändå inte undkommer de uppenbara moraliska baksidorna av konventionen. Dessa konventioner har dessutom av hävd varit framträdande i svensk film med sitt traditionella behov att definiera svenskheten i förhållande till den ”Andre”: till exempel tattare, judar, samer eller andra etniska minoriteter.[37] Inte heller torde det parodiska utnyttjandet av egennamnet ”Shylock” passera helt obemärkt då det bär med sig omisskännliga asso-

Fasorna på Sir Castle (1950) Filmkameran riktas mot Shejk Algot el Krim (Sten Broman) och latinprofessorn Gerhard Benz (Shylock Holm).

ciationer till juden Shylock, den tvetydigt tecknade titelgestalten i Shakespeares komedi *Köpmannen i Venedig*.

”Fasorna på Sir Castle” är i huvudsak uppbyggd kring studentikosa gags, till exempel att låta Lundagård få gestalta ”Dr Jekyll and Hyde Park” och att låta universitetets huvudbyggnad få vara Shylock Holms London-residens. Ett andra signum, typisk för karnevalfilmens estetik, är de ständiga intertextuella allusionerna, de återkommande utblickarna mot andra fiktionella texter och filmer, som till exempel bilderna av den fiolspelande och kokaininjicerande Shylock Holm, omisskännliga glimtar mot Conan Doyles legendariske detektiv (Dr. Matsén är i sin tur naturligtvis en variant av Conan Doyles Dr. Watson). Eller för den delen att kalla ”värdinnan” för ”Mrs Miniver”, en hänvisning till Greer Garsons titelfigur i William Wylers klassiker *Mrs Miniver* (1942). Det elegantaste filmhistoriska citatet är de skuggmättade bilderna från trappan som travesterar Fritz Arno Wagners fantastiska foto av den likaså nedför trappan med starkt avtecknande skugga gående Dracula-figuren i F. W. Murnaus *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922). Tydligt är att Lunds Studenters Filmstudio, etablerad redan 1929, inte hade legat på latsidan avseende klassikervisningar.

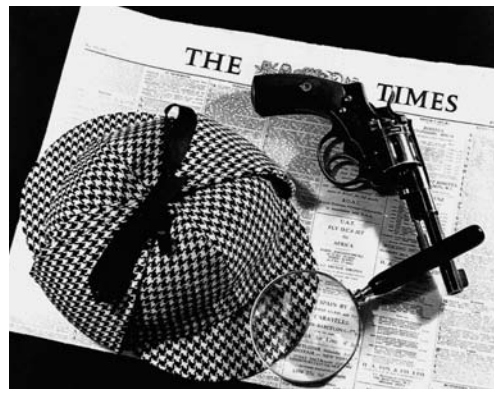
Hela berättelsekonceptet med Shylock Holm och Dr. Matsén återkom faktiskt i 1962 års karnevalsfilm: den nu på video hela 51 minuter långa *Men Hur* (självklart en parodisk glimt mot William Wylers hollywoodska kolossal-produktion av Lew Wallaces *Ben Hur* med Charlton Heston från 1959, vilket klart framgår av titelsekvensens text som duplicerar den då välkända *Ben Hur*-affischen). Filmen skrevs av Bengt-Olof Landin och Håkan Stenram och producerades av Sven Järpe.[38] Enligt Fredrik Tersmeden fanns dessutom ett separat ljudband med musikackompanjemang.[39]

Ett av filmens mer lyckade gags förekommer redan i titelsekvensen: rollerna räknas upp under rubriken ”Starring”, på slutet följer ”Co-starring”, varvid det följer en bild av en ko. Berättelsen följer sin föregångare. Återigen får den narkotikamissbrukande och violingnidande Shylock Holm lösa en kriminalgåta och ännu en gång återkommer latinisten Gerhard Benz i huvudrollen; denna gång har till och med universitetshuset försetts med adresskylten ”221 B” som en mer precis hänvisning till Sherlock Holmes’ fiktiva boning på Baker

Street hos Conan Doyle. Stereotypiseringen av det etniskt främmande återkommer också det, nu i form av den vällustige indiske fursten Maharadjan av Callabad, även han spelad av en välkänd lundaprofil, nämligen docenten Jan-Öjvind Svahn, sedermera programledare för ”Fråga Lund” och professor i etnologi. De lite tvetydiga ”orientalistiska” konnotationerna av detta grepp i *Fasorna på Sir Castle* är desamma i *Men Hur*; med ”orientalism” avses Edward Saids ofta åberopade beskrivning av den västerländska stereotypiseringen av Orienten, allt enligt Said i syfte att dominera den.[40] Vårt resonemang kan naturligtvis kännas långsökt och tufft i bedömningen men det rörde sig här om allmänt – inte minst genom den samtida spelfilmen – spridda föreställningar, oftast baserade på klichéer.

Förutom den filmiska självmedvetenheten i form av allehanda allusioner introduceras ett antal nya grepp i *Men Hur.* Det skulle bli något av tradition i karnevalsfilmen att universitets främste representant, Rector Magnificus, kunde vara med som skådespelare. Den dåvarande rektorn, kirurgiprofessorn Philip Sandblom, gör här en framträdande roll som Lord Mayor of London, klädd i den lundensiska rektorsskruden. Att dessutom ha med andra ”kändisar” blev också ett särskilt kännetecken: i *Men Hur* figurerar exempelvis silversmeden Wiven Nilsson, revykungen Karl Gerhard, pianisten, författaren och komikern Povel Ramel samt den förre lundastudenten, dåvarande statsministern Tage Erlander. Syftet var naturligtvis att höja filmens status och att försöka föra ut den till en vidare krets. Filmerna var oerhört dyra att producera och kom i modern tid sällan att spela in sina kostnader.[41]

En intressant dimension av både *Fasorna på Sir Castle* och *Men Hur* är hur den lundensiska lärarkåren aktivt deltog i produktionen av karnevalsfilmerna, det vill säga att också akademiska lärare som Gerhard Benz deltog i de studentikosa upptågen. Den traditionen skulle senare mer eller mindre dö ut, av skäl som vi återkommer till.



Men Hur (1962). Shylock Holms rekvisita.

Avantgardistiska experiment i konstfilmens skugga

Om både *Fasorna på Sir Castle* och *Men Hur* uppvisat breda intertextuella kontaktytor hade karnevalsfilmen 1954 (det gjordes ingen 1958) helt manifesterat sig som en ren metafilm. Den på video 44 och en

halv minut långa filmen *Tre Flugor i en smäll*, som bestod av tre separata episodfilmer, var och en parodierande antingen en filmgenre eller en enskild film, hölls ihop av en ramhandling bestående av en voice over-röst och en filmåskådare som tittar på filmerna i en biograf; filmernas handling glider ibland också in i själva ramhandlingen. Inledningen antyder en medvetet poetisk filmstil där bilderna på olika sätt parafraserar speakerrösten. När speakern med tydlig referens till biografföreställningarna som sådana säger ”från vilka de kommer ut omtumlade”, visas en tiltad bild med stående människor, alltså i horisontalläge. Ordet ”förhäxade” ackompanjeras i sin tur av en avståndsbild av sfinxerna på universitetshusets tak. Man är här på distans från den mer traditionella amatörfilmens estetik och snarast inne på ett slags självmedveten, poetisk avantgardism.

Kanske var inte detta så konstigt med tanke på upphovsmännen. Regissör och producent var Tryggve Emond, och i en av episoderna kan vi se Anna Rydstedt. Båda var medlemmar av det som så småningom kommit att kallas för Lundaskolan, en samling litterärt inklinerade studenter som ivrigt bejakade den modernistiska lyriken och som publicerade sina dikter och analyser i *Vox*, Litterära studentklubbens eget organ;[42] Rydstedt hade debuterat som skald på nationell nivå med den av Bonniers utgivna diktsamlingen *Bannlyst prästinna* 1953. I filmens programblad kan man också notera att Bertil Romberg, senare välkänd lundensisk litteraturdocent, bidragit med pianoeffekter i filmen och till och med skådespeleri i en av episoderna.[43]

Denna poetiskt inspirerade självmedvetenhet, vid tiden vanligt förekommande inom avant garde-filmen och senare inom den europeiska konstfilmen från slutet av 1950-talet och framåt, genomsyrar även de enskilda episoderna. Den första, ”Suktans stön”, parodierar med all tänkvärd tydlighet Henri-Georges Clouzots mästerverk *Le Salaire de la peur* (1953), eller på svenska *Fruktans lön*. Det är bara det att det nitroglycerin som de fyra vinddrivna existenserna med fara för eget liv skall frakta i förlagan här bytts ut mot mjölk. De övriga episoderna kalkeras i sin tur på gangsterfilmen – ”Håll dej i bänken” – och västernfilmen – ”Bakvattnet i Colorado River”.[44] I den senare filmen spelade karnevalens primadonna, den blivande Knäppuppartisten Cilla Ingvar en av rollerna. Inkluderandet av såväl Anna Rydstedt som Cilla Ingvar (och andra kvinnliga roller) var

Motstående sida. *Tre Flugor i en smäll* (1954). Inspelning på Kulturen i Lund. Karnevalsprimadonnan och sedermera revystjärnan Cilla Ingvar. På vagnen slocknar litteraturhistorikern Bertil Romberg.

brott mot karnevalsfilmens gängse maskulinitetsprägel. Vad gäller konstnärlig medvetenhet – trots filmens starka inslag av buskis och med klichéartade representationer av indianerna i västernavsnittet – skulle inte karnevalsfilmen nå samma nivå förrän på 2000-talet.

Den poetiskt avantgardistiska stilen kom även att genomsyra karnevalsfilmen anno 1966, den på video nästan 50 minuter långa *Lystnaden: en sviskonbädd*, en titel som alluderade på två av tidens mest uppmärksammade svenska konstfilmer: Ingmar Bergmans *Tystnaden* (1963) och Vilgot Sjömans *Syskonbädd 1782* (1966), båda omdiskuterade för sina vågade erotiska inslag. Att sexvallen snart skulle överskridas stod klart genom den hittills mest avklädda scenen i karnevalsfilmens historia, med en man och kvinna iförda något slags tajta kroppsstrumpor och med filmen omvänt exponerad, det vill säga att svart blir vitt och vitt blir svart. Filmen är kraftigt influerad av den samtida konstfilmens konventioner: uppbrutet berättande, smått surrealistiska ljudbilder och modern musik samt en enda upphovsman (”auteur”), manusförfattaren och regissören Staffan Nordqvist.

Diverse kändisar paraderar förbi i så kallade ”cameo appearences”: till exempel ”Fråga Lund”-panelen med fysikprofessorn Sten von Friesen, entomologiprofessorn Carl Lindroth, samt dåvarande docenterna David Ingvar (neurologi), Jörgen Weibull (historia) och Gerhard Benz. Dessutom får vi möta filmkrönikören Nils Petter Sundgren, statsminister Tage Erlander och kommunikationsminister Olof Palme – Palmes roll som pojkscout är påtagligt fyndig där han står och signalerar med semaforflaggor. Enligt Fredrik Tersmeden lär Palme inte ha varit helt nöjd med sin roll,[45] vilket inte är så konstigt då han här åtminstone är vagt anknuten till filmens explicita kritik av det som studenterna med all sannolikhet uppfattade som det auktoritära samhället (även om han signalerar räddarna i nöden). I filmen är nämligen staden kontrollerad av en superdator (en hänvisning till den första datorn som köptes in till Lunds universitet, SMIL 1956). Datorn kontrolleras av Hasse Alfredsons rollfigur, doktor Nob (en allusion på skurken i den första Bond-filmen *Dr. No* (*Agent 007 med rätt att döda*, Terence Young, 1962) som till sin hjälp har en torped som visar sig vara ingen annan än jätten Finn – modellerad på den berömda skulpturen i Domkyrkans krypta.

Representationen av en tydligt anti-auktoritär, sextiotalistisk tids-

anda är det kanske mest intressanta med filmen. Särskilt som doktor Nob jagas på flykten av Uarda-akademien,[46] ledda av karnevalsveteranen Sten Broman. Men det samhälle som nu uppstår framställs som ännu värre och här lånas samtida journalfilmer av gigantiska militärparader – kompletta med i takt trampande stövlar, kanoner och pälsmösseförsedda ledare på upphöjd parnass – på Röda torget i Moskva. I bakgrunden figurerar stora banderoller av Lenin. Just Lenin blev ju i medialt och inte minst akademiskt genomslagkraftiga vänsterkretsar en ikon under det sena 60-talet. Här hade han uppenbarligen inte ännu uppnått denna status.

Ett kort avbrott

På grund av vänsterns ifrågasättande av Lundakarnevalen som sådan och de konflikter inom studentvärlden som följde skapades inga karnevalsfilmer vid karnevalerna 1970 och 1974.[47] Nästa film kom först 1978: den på video nästan 35 minuter långa färgfilmen *Munborsten*, regisserad av Hans Grevelius. Filmen utnyttjar tidigare karnevalsfilmkonventioner med en massa kändisar på parad: till exempel de båda lundensiska fäktarna Rolf Edling och Kerstin Palm, båda världsmästare och olympier samt statsminister Torbjörn Fälldin och tv-programledaren Pekka Langer.[48] I karnevalshistorien beskriver Per-Ola Olsson *Munborsten* som en socialrealistisk upplysningskomedi.[49] Det ligger något i detta och även om filmen överlag kalkerar traditionell svensk buskis är syftet något slags kritik av konsumismen, även om denna motsägs av de oförtäckta produktplaceringarna, till exempel reklamen för Svebrings resebyrå.

De lundensiska miljöerna i *Munborsten* är intressant nog knappast de gängse. Istället för i byggnader som kan anknytas till universitetet, vilket ligger i norr, utspelas filmen främst på Mårtenstorget samt på söder och blir därmed ett dokument av ett inte så väldokumenterat Lund på 1970-talet; dessutom figurerar unika interiörer från Grand Hotel, anno 1970-tal. Vid sidan av detta införs en ny konvention i karnevalsfilmen, nämligen det faktum att karaktärerna inne på Domus-varuhuset plötsligt bryter ut i ett någorlunda koreograferat sång och dansnummer. Vi gissar på att inspirationen hade kommit från amerikanska musikaler. Det faktum att man

Lystnaden (1966). Hasse Alfredson med de två huvudrollsinnehavarna: Lennart Malmberg och Inge Gun Bjäler.

Rektorn (1990). Rector Magnificus Håkan Westling i full regalia under ständig bevakning.
Fotograf: Per Lindström.

kontrasterade musikalens stilisering med ett ”socialrealistiskt” porträtterat rum på Domus förebådade de framgångar den brittiske tv-dramatikern Dennis Potter skulle ha med greppet från och med den succéartade serien *Pennies from Heaven* (1978) och framåt.[50]

Den tilltagande professionaliseringen

Karnevalsfilmerna 1986 och 1990 – det gjordes ingen 1982 – ter sig tämligen bleka i sammanhanget, även om man i båda haft ambitionen att försöka strama upp själva berättandet i filmerna, som båda har stringenta, om än ofokuserade och amatörmässiga berättelser. I den av Johan Zollitsch regisserade *Filmen* 1986, på video 29 och en halv minut lång, och i den av Anders Lenhoff regisserade *Rektorn* 1990, på video 26 minuter, parafraseras konspirationsthrillern. Medan *Filmen* har föga med universitetet att göra utspelas *Rektorn* mot bakgrund av en kvasifascistisk organisation, benämnd Centrala StudiesäkerhetsNämnden, där de baskerförsedda säkerhetstrupperna erinrar om de då på tv-nyheterna vanligen förekommande bilderna av sovjetiska elitsoldater i svart basker i Baltikum efter sovjetstatens sammanbrott 1989.[51]

På samma sätt som i *Munborsten* från 1978 kan man skönja något av en fjärmning från det akademiska vardagslivet, även om dåvarande Rector Magnificus, fysiologiprofessorn Håkan Westling spelar med i båda, i den senare i samma mundering (minus hatten) som Philip Sandblom hade haft 1962. Men de akademiska lärarna tycktes inte längre vara del av de studentikosa upptågen på samma sätt som tidigare, något som bland annat kan ha att göra med lärarkårens gradvisa anonymisering efter införandet av massuniversitetet i svallvågorna av 60- och 70-talens universitetspolitiska reformer.

Precis som under stumfilmstiden har ljudfilmen alltmer gått mot en tilltagande professionalisering, även om produktionerna fortfarande leds av studentamatörer (dock har man som regel anställt professionella fotografer eftersom filmfoto kräver kunskaper om ljussättning och så vidare[52]). Detta gäller kanske inte i så hög grad de båda övriga 90-talsfilmerna, den 43 minuter långa *Angst*, regisserad av den blivande ”HippHipp”-komikern Anders Jansson efter ett samförfattat manus av Johan Wester, eller den av Magnus Erlandsson regisserade och också den 43 minuter långa *Blinka lilla stjärna* 1998.[53]

Det stora genombrottet beträffande professionellt utseende på karnevalsfilmen kom med den av Anders Andersson regisserade och Henrik Widegren producerade filmen *Vaktmästaren och professorn* från 2002; manuskriptet författades av dem båda (Andersson hade faktiskt professionell erfarenhet av tv-produktion). Ett av skälen till den väsentliga kvalitetsförhöjningen var att inspelningen gjordes med den nya digitala utrustningen, vilket dels gjorde produktionen billigare, dels underlättade såväl fotografering som redigering.[54] Filmen är således rekordlång för en karnevalsfilm: hela 61 och en halv minut. Ett annat skäl torde vara filmkulturens allmänna förbättring under slutet av 1990-talet, då de högkvalitativa DVD-skivorna gjorde filmer tillgängliga på ett sätt som aldrig tidigare. Och med filmundervisning i både skolor samt på universitet och högskolor ökade både medvetenheten och kunskapen om filmen som konstart drastiskt.[55]

Filmen baserades på diverse studentikosa gags – ett genialt sådant är förtexternas upplysning att filmen inspelats i ”Dalby Digital” – och handlar om hur en professor och en vaktmästare av misstag tvingas byta roller med varandra. Det hela utvecklas till en intressant klassanalys men många turneringar, samtidigt som filmen – som utspelas 1968 – driver kraftigt med 60-talsvänstern i form av ett helt utspårat marxistkollektiv som lyckas ta makten på universitetet; i en av scenerna bränner gruppen en studentmössa till ackompanjemang av konstaterandet att mössan representerar ”den amerikanska imperialismen”. Grepp från tidigare filmer finns med, till exempel panoreringen vid middagsbordet i universitetshusets Pelarsal där man känner igen dåvarande Rector Magnificus, professorn i handelsrätt, Boel Flodgren. Flodgren yttrar i en replik sig nedsättande om 40-talisternas tendens att tro att de äger världen, en påtagligt självironisk poäng eftersom Flodgren själv är 40-talist. Dessutom förekommer flera ”cameo appearences”, till exempel av Anders Jansson och Johan Wester, karnevalsfilmskapare 1994, men vid tiden för *Vaktmästaren och professorn* nationellt välkända från tv:s ”HippHipp”.

Det allra mest anslående med filmen är användandet av musik som utnyttjar den vid denna tid väletablerade Potterska dramaturgin att låta skådespelarna bryta ut i sång och dans i realistiska miljöer. Och såväl musik som koreografi håller påtaglig klass, särskilt i det långa Esther Williams-avsnittet, komplett med vattenbalett à la

Angst (1994). Inspelningsteamet i ett vintrigt Lundagård. Filmprocessen har med tiden blivit alltmer komplex varför man måste börja i tid för att få filmen klar till karnevalen i maj.

Vaktmästaren och professorn (2002). Studentsångare festar friskt framför universitetshuset alltmedan de framför titelmelodin, det vill säga snapsvisan med samma namn som filmen. Längst bak till höger Akademiska Föreningens arkivarie Fredrik Tersmeden.

Williams i hollywoodklassikern *Bathing Beauty* (*Genom eld och vatten*, George Sidney, 1944).

Om professionaliseringen av karnevalsfilmen fick sitt genombrott i *Vaktmästaren och professorn* cementerades denna av den 40 och en halv minut långa *Sigillet* 2006, den i särklass hittills mest genomarbetade och skickligt genomförda filmen, ändå helt skapad av amatörer. Regissör var tidigare filmvetenskapsstudenten Johan Rünow, producent Henrik Svenbrant och för manuskriptet stod förutom regissören också Hugo Carlsson. Här skapas en professionellt genomförd berättelse som till och med är riktigt spännande (något som till skillnad mot vad många tror är mycket svårt och konstnärligt krävande att uppnå). *Sydsvenska Dagbladets* vanligtvis svårflörtade och föga studentikose filmkritiker Michael Tapper skrev i sin recension:

> Årets upplaga är den tekniskt mest slipade hittills. Rapp klippning, ambitiöst kameraarbete och professionell ljussättning gör filmen närmast till en reklamspot för vad man kan åstadkomma med lite fantasi och högupplösningsvideoteknik. Ovanpå det en rad stilgrepp fyndigt inlånade från både amerikanska och svenska thrillers under det senaste decenniet. [56]

Filmens berättelse är ett slags variant av Dan Browns bestseller *Da Vinci-koden*, fast letandet avser här ”De vises sten”, receptet på guldmakeri, som döljer sig någonstans i Lunds universitets gömmor. Sökandet går via statyerna av bland annat Esaias Tegnér och Carl von Linné. En annan lärd, smått mystisk person från det lundensiskt förflutna som framträder i filmen är Hildur Sandberg. Hon var en radikal studentska som engagerade sig för såväl arbetarrörelsen som kvinnans frigörelse i början av 1900-talet och som dog under inte helt uppklarade omständigheter innan hon hann fylla 24 år.[57] Att inkludera Sandberg i berättelsen är naturligtvis ett tecken i tiden, ett feministiskt uttryck i en genre – karnevalsfilmen – som till och med 1950 var nästan helt maskuliniserad.

I början av filmen föreslår en av huvudpersonerna ett biobesök – *Da Vinci-koden* – på kvällen, ett elegant skämt eftersom karnevalsfilmen premiärvisades dagarna före Ron Howards *The Da Vinci Code* (19 maj 2006). Filmallusionerna är också många: till exem-

pel Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (*De hänsynslösa*, 1992) när man diskuterar huruvida man bör ge dricks eller inte, Steven Soderberghs *Ocean's 11* (2001) vid inbrottet i kryptan (Dalby kyrka) och Steven Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (*Jakten på den försvunna skatten*, 1981). Den sista allusionen avser den låda i vilken universitetsledningen låter frakta "De vises sten" från Lunds universitet till en plats som enligt rektor "inte på något sätt förknippas med kunskap och högre utbildning". Orden åtföljs av en bild på Malmö Högskola, en typiskt lundensisk avslutning och dessutom en hänvisning till den svenska högskolans enorma expansion under 1990-talet.

Här återkommer också den för karnevalsfilmen typiska självmedvetenheten och här finns flera "cameo appearences": Rector Magnificus Göran Bexell som studentsångare (rektorn spelas av Magnus Härenstam), Sven Wollter som poliskommissarie (i en roll som alluderar på hans filmframträdanden som Håkan Nessers kommissarie Van Veeteren), kommunalfullmäktiges ordförande Lennart Prytz som dörrvakt, universitetsmarskalken Karin Dahlgren som en i ledningsgruppen kring rektor, historieprofessorn Dick Harrison som mystisk munk och universitetsarkivarien Fredrik Tersmeden i den tacksamma rollen som sig själv; Harrison representerar här en återkomst för den välkände, akademiske läraren i karnevalsfilmssammanhang.

Ett av de inslag som kraftigt bidrar till den konstnärliga helheten är den raffinerade filmmusiken, producerad och arrangerad av Nils-Petter Ankarblom; det dramaturgiska utnyttjandet av musik, till exempel i det återkommande temat, överträffar en stor del av professionell musikhantering i svensk filmproduktion. Med 2000-talets teknik förflyttar sig karnevalsfilmen långt bort från den traditionella amatörfilmens domäner.

Några av flera tänkbara slutsatser

Det som blivit typiskt för karnevalsfilmen är framförallt de ständiga spelen med publikens igenkännanden: således präglas filmerna av en hög grad av självmedvetenhet, ändlösa allusioner på andra filmer och framträdanden av i Lund eller i Sverige kända personer. Dessutom spelar den specifika tidsandan ofta in på olika sätt; därför är det lite tråkigt att det inte finns filmer från tidsåldrar med särskilt

Sigillet (2006). Sven Wollter i en ”cameo appearence”.

intensiv politisk debatt som det sena 1930-talet eller det sena 1960-talet (och i förlängningen det tidiga 1970-talet).

Redan på ett tidigt stadium i uppsatsen konstaterades att karnevalsfilmen tillhör en gråzon mellan det professionella och det amatöristiska. Det är förvisso en sanning – inte minst genom det faktum att *Sigillet* utnyttjar två professionella skådespelare, Sven Wollter och Magnus Härenstam –[58] men det bör understrykas att det amatöristiska inslaget i filmerna alltid åtnjutit en förkrossande numerär överlägsenhet. Och med amatör – från latinets amo, ”att älska” – avses här den definition som etablerades redan vid den första internationella amatörfilmkongressen i Barcelona 1935: ”Som amatörfilmer betraktas endast sådana filmer, vilka planlagts och upptagits utan något annat syfte än som ett rent tidsfördriv”,[59] en definition som trots sin lite essentialistiska framtoning skulle kunna tillämpas på hela Lundakarnevalen i sig, även om ett ekonomiskt incitament faktiskt smyger sig in i de allra tidigaste filmerna.[60]

Det konstaterades inledningsvis att karnevalsfilmens estetik närmast slaviskt följer filmens historia. Avseende stumfilmerna har detta förhållande redan etablerats. Men även filmerna efter 1950 ligger nära den allmänna utvecklingen på filmkonstens domäner. Vissa av filmerna under 1950- och 60-talen – *Tre flugor i en smäll* och *Lystnaden* – anknyter till den europeiska konstfilmsestetik som fick sitt stora genombrott på biografdukarna vid denna tid med uppmärksammade auteurer som Ingmar Bergman, Jean Luc Godard och Michelangelo Antonioni. Även om skälen till karnevalsfilmernas frånvaro 1970 och 1974 är av annan art speglar detta faktum den europeiska konstfilmens ekonomiska nedgång under perioden. Och estetiken är ju helt annorlunda i de filmer som följer under 1970-, 1980- och 1990-talen. Den senaste filmen, *Sigillet*, parafraserar med framgång den moderna hollywoodfilmen à la ”High Concept”,[61] den i särklass mest ekonomiskt framgångsrika och medialt genomslagskraftiga av alla filmstilar.

Som historisk dokumentation har karnevalsfilmen en hel del att bidra med. Detta kan gälla både mentalitetsförändringar, tidsanda och rent filmhistoriskt vad gäller rådande filmestetiska attityder. Dessutom finns här tveklöst en skatt för hugade lundahistoriker.

Det skall bli mycket intressant att se vart karnevalsfilmen går i framtiden.[62]

Noter

1. K. Arne Blom och Ulf Hjelmqvist, *Från bondbröllop till olympiska spel – om studentkarnevaler fram till 1912* (Lund: Gamla Lund Föreningen för bevarande av stadens minnen, Årsskrift 60, 1978); Gunnar Lorentz, ”Från lejonjakten i Obsis’ park till björnscenen i Dalby hage”, *Biografbladet*, 1948, nr. 2, s. 95.
2. Se *Svensk filmografi 1 1897–1919*, Lars Åhlander, red. (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1986).
3. Cecilia Mörner, ”Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen”, Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm och Grängesberg: Svenska filminstitutet, 2006), s. 84 ff.
4. Jan Olsson, ”I offentlighetens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen”, *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Jan Olsson, red. (Stockholm: Symposion, 1990), s. 238–247.
5. Mats Jönsson, ”*Igenkännandets glädje*. Regionalt kulturarv i film och på Internet”, Mats Jönsson och Cecilia Mörner, aa, s. 39.
6. Lorentz, aa, s. 96; Blom och Hjelmqvist, aa, s. 128 f; K. Arne Blom, Per-Ola Olsson och Fredrik Tersmeden, *Från 20-tal till Dubbelmoral. Lundakarnevalerna 1920-1990* (Lund: Gamla Lund Förening för bevarande av stadens minnen, Årsskrift 76, 1994), s. 36, 43. Ett tack riktas här till Akademiska Föreningens arkivarie, karnevalshistorikern Fredrik Tersmeden som förutom att han ställt filmer från 1950 och framåt till förfogande också bidragit med muntliga uppgifter.
7. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 51.
8. Lorentz, aa, s. 101; Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 75.
9. Marie Louise Gagner, *Barn och biografföreställningar. Ett föredrag av, jämte ett uttalande i samma ämne av professor B. E. Gadelius* (Stockholm: Lars Hökerberg förlag, 1908), s. 14.
10. Lorentz, aa, s. 96.
11. Lars Åhlander, red., aa, s. 110.
12. Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts* (New York: Columbia University Press, 2001), s. 37–46.
13. Erik Skoglund, *Filmcensuren* (Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1971), s. 17, 21 ff. 99 f.
14. Exempelvis Lundaspexet och Toddyspexarna. Pål Wederbrand, ”Spexdebatten snedvrider fokus”, *Lundagårds* nätupplaga, http://www.lundagard.se/?p=4880 (07-07-10).
15. Se till exempel G. Halfdan Liander, *Biografen. Ett ord till fackets män samt till föräldrar och lärare* (Lund: Pedagogiska skrifter utgivna av Sveriges allmänna folkskoleförenings litteratursällskap, 97:e häftet, 1922), s. 16 ff.
16. Se vidare i Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot ”smutslitteraturen” i Sverige* (Södertälje: Gidlunds, 1989).
17. Lars Åhlander, red., aa, s. 171.
18. Blom och Hjelmqvist, aa, s. 129.
19. Åhlander, red., aa, s. 170. För omräkning av penningvärdet, se portalen för historisk statistik:http://www.historia.se/(07-07-09).
20. Blom och Hjelmqvist, aa, s. 129.
21. Lorentz, aa, s. 98.
22. Åhlander, red., aa, s. 171.
23. Censurkort 5116 (*Med dolk och gift eller guldets förbannelse*) och 5117 (*Kärlekens list*), Statens biografbyrå. Se också vidare i Skoglund, aa.
24. Ulf Boëthius, ”Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna”, Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm: Symposion, 1994 [1990]), s. 69.
25. Lorentz, aa, s. 99.
26. Tommy Gustafsson, ”I skarven mellan fakta och fiktion. Konstruktionen av manlighet och etnicitet i svensk filmkultur under 1920-talet”, *Historieforskning på nya vägar*, Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros och Ulf Zander, red. (Lund: Nordic Academic Press, 2006), s. 103-120.
27. *Svensk filmografi 2 1920-1929*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1982), s. 79.
28. Ingen signatur, *Social-Demokraten*, 5/10 1920. Se även Ingen signatur, *Svenska Dagbladet*, 5/10 1920.
29. Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 1*, s. 110.
30. Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 2*, s. 203.
31. Singer, aa, s. 221 och Brigitte Søland, *Becoming Mo-*

dern. Young Women and the Reconstruction of Womenhood in the 20s (New Jersey: Princeton University Press, 2000), s. 44–61.

32. Censurkort 40910 (*Erik XIV*), Statens biografbyrå.
33. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 48 f.
34. Filmernas längd uppges efter den tid det tar att spela upp dem i videoformat. Eftersom de var skapade med celluloid och avsedda för visning med filmprojektor var de något längre i detta format. Videohastigheten är 25 bilder per sekund och modernt standardformat för celluloid 24 bilder per sekund.
35. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 74.
36. John Hill, *British Cinema in the 1980s* (Oxford: Clarendon Press, 1999), s. 104.
37. Se till exempel Rochelle Wright, *The Visible Wall: Jews and Other Outsiders in Swedish Film* (Carbondale och Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998), passim.
38. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 101.
39. Ibid., s. 102.
40. Edward Said, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 1982 [1978]), passim.
41. Samtal med Fredrik Tersmeden, 10/8 2007.
42. För en beskrivning av Lundaskolan, se Anna Smedberg Bondesson, *Anna i världen: Om Anna Rydstedts diktkonst*, Diss. (Lund: Ellerströms, 2004), s. 15–33.
43. Programblad, ”Karnevalsfilmen 1954: Tre flugor i en smäll (Three Flowers in One Smell)”. Programbladet har i original lånats till oss av Fredrik Tersmeden.
44. Dessa båda episoder har engelska undertitlar: ”Bank Holiday” respektive ”For ever ambush”. Dessa refererar dock inte till några existerande filmer. Visserligen finns en brittisk film, regisserad av Carol Reed, med titeln *Bank Holiday* (1938). Denna tillhör emellertid en helt annan genre: kärleksmelodramen.
45. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 112.
46. Uarda-akademin, där Uarda hänvisar till ett lundensiskt studentspex från 1908, instiftades av Sten Broman 1958 i syfte att ”verka för den lundensiska spextraditionens bevarande i kombination med nyskapande produktivitet”. http://sv.wikipedia.org/wiki/Uarda (07-09-19).
47. Samtal med Fredrik Tersmeden, 10/8 2007. Se även Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 115–129.
48. Även här gör ”Fråga Lund”-panelen en ”cameo appearence”, med bilder av Jan-Öjvind Svahn, David Ingvar, Jörgen Weibull (de båda senare nu professorer) samt den nye latinprofessorn Birger Bergh (som 1975 ersatt Gerhard Benz).
49. Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 137.
50. Se presentationen av Potter i Erik Hedling, *Brittiska fiktioner: intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi* (Stockholm och Stehag: Symposion, 2001), s. 217–268.
51. En intressant detalj, återgiven av Per-Ola Olsson, är att *Rektorn* blev föremål för censur av Statens Biografbyrå. Den tilläts från 11 år först efter två ”rejäla” klipp. Klippen avsåg de grymma scener från Centrala StudiesäkerhetsNämndens tortyrkammare i gamla elverket. Se Blom, Olsson och Tersmeden, aa, s. 160. Naturligtvis var representationen av våld en reflektion av det tilltagande våldet i framförallt den amerikanska filmen under 1970- och 80-talen.
52. Samtal med Fredrik Tersmeden, 10/8 2007.
53. Tyvärr har föreliggande uppsats författats utan tillgång till just filmerna *Angst* och *Blinka lilla stjärna* med följd att omdömet grundas på minnesbilder. Produktionsuppgifterna och handlingsreferat finns tillgängliga på http://sv.wikipedia.org/wiki/Angst_%28film%29 avseende den första respektive http://sv.wikipedia.org/wiki/Blinka_lilla_stjärna_%28film%29, avseende den andra (båda 07-08-12).
54. Samtliga tidigare filmer var upptagna på celluloid. Samtal med Fredrik Tersmeden, 10/8 2007. Ett tecken just på effekter uppnåeliga genom digitalisering är fotografiet av lundaspexaren Folke ”Spuling” Lindh där Lindh blinkar till publiken. Han hade varit med i samtliga karnevalsfilmer sedan 1954 men hade inför *Vaktmästaren och professorn* gått bort. På detta sätt kunde han återigen spela en ”levande” roll.
55. Se resonemangen om mångdubblingen av filmkonsumtion under de senaste tio åren i Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, ”Svensk film i skuggan av sekelskiftet”, *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren red. (Stockholm: Atlantis, 2006), s. 9.
56. Michael Tapper, ”Karnevalshumor utan flåshumor”, *Sydsvenska Dagbladet*, 18/5 2006.

57. För information om Hildur Sandberg se Johannes Blidfors, *Lejoninnan från Lund: ett livsöde kring sekelskiftet* (Malmö: Perfekta, 1982).
58. Båda dessa skådespelare ställde upp gratis och kom med genom personliga kontakter. Samtal med Fredrik Tersmeden, 10/8 2007.
59. Sven A. Hansson, ”Amatör eller professionell”, *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, Helmer Bäckström, red. (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1942) s. 9.
60. Angående visningspraktiker – i för ändamålet speciellt inhyrda lundabiografer eller i andra lokaler inom universitetet, se genomgående i Blom, Olsson och Tersmeden, aa, passim.
61. För en definition av begreppet ”High Concept”, se Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling, *Filmanalys – en introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), s. 12–18.
62. Vi rekapitulerar den totala produktionen av karnevalsfilmer:
    1908: Totalt fem filmer: *Lejonjakten*, *Kvinnliga akademiska fotbollsklubben Virgina*, *Studentuppvaktning 1 maj i Lund* (förkommen), *Glaskrossning eller Så gick det till* (förkommen) samt *Solarnes egen solodans* (förkommen)
    1912: *Med dolk och gift eller guldets förbannelse*
    1912: *Kärlekens list*
    1920: *Lunda-Indianer*
    1924: *Frithiofs saga*
    1928: *Erik XIV*
    1950: *Fasorna på Sir Castle*
    1954: *Tre flugor i en smäll*
    1962: *Men Hur?*
    1966: *Lystnaden*
    1978: *Munborsten*
    1986: *Filmen*
    1990: *Rektorn*
    1994: *Angst*
    1998: *Blinka lilla stjärna*
    2002: *Vaktmästaren och professorn*
    2006: *Sigillet*

Mats Jönsson

Visuell fostran: Barnens Dag i Sverige under andra världskriget

DEN OFFICIELLA BILDEN av Sverige under andra världskriget kan beskrivas som en enad front mot utländsk och inhemsk opinion.[1] På politisk nivå konsoliderades enigheten den 13 december 1939 med bildandet av samlingsregeringen, vars mest uppmärksammade manifestation var ”Medborgartågen för Sveriges frihet och oberoende” de två följande åren. Dessa ersatte arbetarrörelsens traditionella förstamajtåg i Stockholm och fungerade som grandiosa uppvisningar i nationellt politiskt samförstånd över klass- och partigränserna.[2] De fick också stort genomslag i tidens medier och nådde även många direkt på plats; publiken kring medborgartåget 1940 uppskattades exempelvis till 150 000.[3]

I det politiskt osäkra klimat som präglade Sverige under kriget uppstod även behov av att lansera samförståndets enade front i andra sammanhang samt på regional och lokal nivå. Det är här som fenomenet Barnens Dag blir intressant eftersom dess firande erbjuder ledtrådar till krigsårens makt- och mediebruk. I det följande kommer Barnens Dag under andra världskriget att betraktas som ett representativt exempel på hur det neutrala Sverige upprätthöll den officiella bilden av enighet genom att samla befolkningen kring patriotiska aktioner med stark visuell och symbolisk dragningskraft. Källmaterialet utgörs framförallt av amatör- och journalfilmer från

Barnens Dag i landsort och huvudstad samt av fyra orters *Barnens Dagblad*.[4] Genom att studera *hur* den visuella fostran tog sig uttryck under krigsåren vill jag försöka utröna *vem* det var som fostrades.

Bakgrund

Festliga tåg under Barnens Dag var ingenting nytt för den svenska andra världskrigskontexten. Deras historia går tillbaka till tidigt 1900-tal och medierna var på plats från början. Göteborgs första Barnens Dag-tåg utgjorde exempelvis legenden och sedermera chefen för Svensk Filmindustri Charles Magnussons premiäruppdrag för AB Svenska Kinematografen den 16 och 17 september 1905.[5] Festivaler under Barnens Dag hade emellertid redan anordnats i Sverige fyra år tidigare.[6] Då var platsen Casselska parken i Grängesberg och precis som under kommande år föranleddes Grängesbergsfestivalen av ett ökat behov av sommarkolonier för mindre bemedlade barn och ungdomar.[7]

Sommarkolonier hade genomförts i Sverige sedan 1884, då arton stockholmsbarn i åldrarna 7–11 år fick uppleva sol, bad och vila.[8] Verksamheten blev en omedelbar framgång och snart bildades liknande anläggningar runt om i landet. Kolonierna betraktades som platser för ”fattiga, trångbodda, klena, svaga och sjuka barn” där de ungas ”kroppsliga och själsliga krafter” skulle stärkas samtidigt som ”barnens sedliga uppfostran skulle förbättras genom punktlighet, renlighet och artighet”.[9] Det är onekligen myndighetens och överhetens stämma som här talar från en position högt ovanför barnen – och deras föräldrar.

Språkbruket kan delvis förklaras med att Barnens Dag ursprungligen hade kopplingar till svensk överklass och övre medelklass. I Stockholm fick initiativet bland annat symbolisk uppbackning från tidens mest statusfyllda sociala sfär genom kronprins Gustafs gemål Victoria, som 1885 valdes till hedersordförande i ”Föreningen för sommarkolonier”.[10] Kronprinsen, sedermera kungen, gav Barnens Dag sin välsignelse genom att fungera som dess beskyddare från 1910 fram till sin död 1950.

Från 1909 och framåt leddes huvudstadens expanderande insamling till sommarkolonierna av ”Barnens Dags Föreningen i Stock-

holm", som även blev landets paraplyförening.[11] De ansvariga benämndes Barnens Dagsledare och tack vare dem växte organisationen kontinuerligt i omfattning och betydelse. Bland annat började *Barnens Dagblad* utges 1910. Organisationens stärkta position under mellankrigstiden kan möjligtvis förklaras med att verksamheten låg i linje med socialdemokratins begynnande folkhemsbygge samt att tidens osäkra läge beredde väg för manifestationer utan politiskt explicita budskap. I dessa avseenden passade Barnens Dag synnerligen väl in, där inte minst filmmediet hjälpte till att stärka medborgarnas känslomässiga engagemang med den välgörande verksamheten.

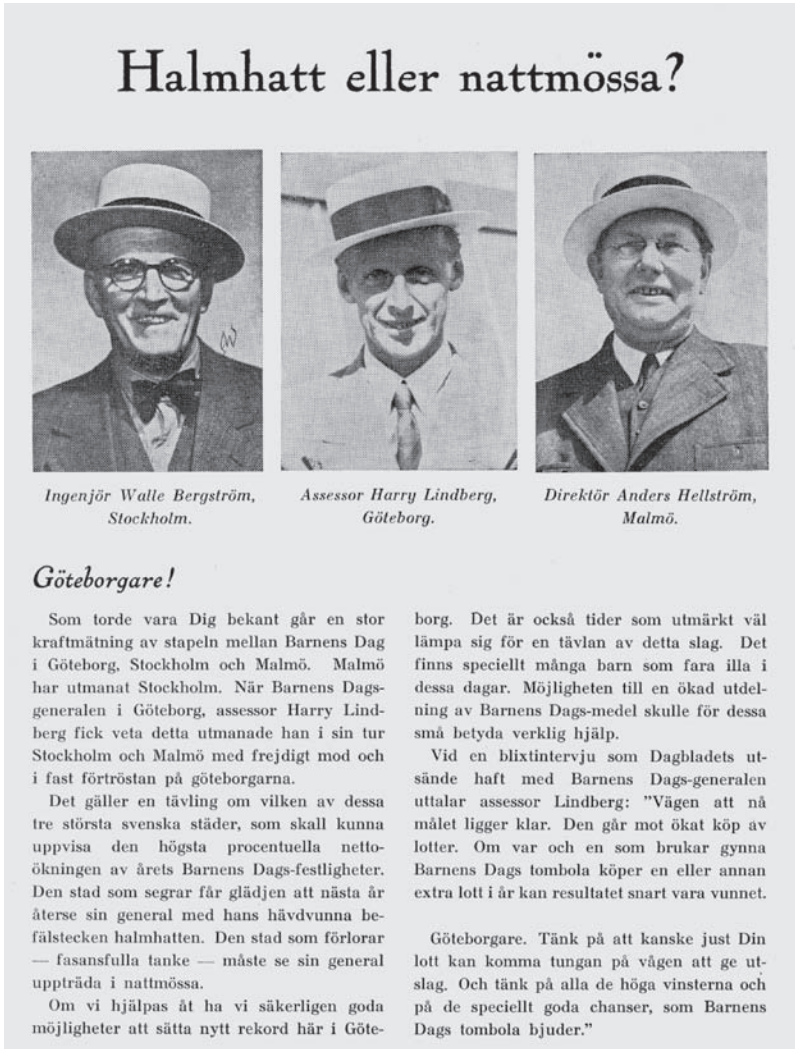
När andra världskriget slutligen kom hade Barnens Dag många gedigna kopplingar till landets politiska och ekonomiska elit och den 26 maj 1941 bildades slutligen en nationellt sammanhållande organisation, Sveriges Barnens Dagsledares Förening. Tidpunkten för bildandet kan, å ena sidan, ses som en internt initierad markering som ytterligare betonade föreningens ökade betydelse. Men dess centrala roll bekräftades, å andra sidan, även av externa aktörer. På lokal eller regional nivå av politiker, näringsidkare och amatörfilmare som varje år uppmärksammade dagen i det offentliga rummet eller i medierna. Men dessa aktörer verkade även på nationell nivå, där kungligheterna var de främsta garanterna, det vill säga precis som pionjärårens kronprinspar.[12]

Den mest framträdande kungligheten under kriget var Gustaf V:s barnbarn, greve Lennart Bernadotte, som 1941 blev vald till hedersordförande för Barnens Dags ledarförening. Hans far, den filmande prinsen Wilhelm, fungerade i sin tur som redaktör för Stockholms *Barnens Dagblad* under hela andra världskriget.[13] Under deras och andra prominenta medborgares överinseende kulminerade krigsårens barnkoloniverksamhet i Stockholm 1943, då fler än 6 000 barn vistades på den största och mest berömda kolonin, Barnens Ö.[14]

Att det uttryckligen handlar om *över*inseende bör understrykas.[15] Visserligen grundade sig Barnens Dag-föreningens välgörenhet på ideellt arbete, men institutionens struktur var allt annat än informell. Förutom allehanda ledare på lokala, regionala och nationella plan inbegrep hierarkin även så kallade Barnens Dag-generaler från 1918 och framåt. Under andra världskriget påpekade föreningen att denna PR-inriktade generalstab gick i spetsen för landets värdeful-

laste armé, Sveriges barn, vilka mer än någonting annat representerade Sverige framtid.[16]

En av generalernas främsta uppgifter var att mobilisera respektive lokala menighet till sparande stordåd som överträffade andra svenska orter. I Göteborgs *Barnens Dagblad* från 1942 omnämns till exempel en tävling mellan rikets tre största städer och generalerna i respektive stad tilläts ge sin syn på vem som skulle vinna. Festligheterna diskuterades i sakliga termer, där det allt annat överskuggande målet var



Halmhatt eller nattmössa?

Ingenjör Walle Bergström, Stockholm.

Assessor Harry Lindberg, Göteborg.

Direktör Anders Hellström, Malmö.

Göteborgare!

Som torde vara Dig bekant går en stor kraftmätning av stapeln mellan Barnens Dag i Göteborg, Stockholm och Malmö. Malmö har utmanat Stockholm. När Barnens Dagsgeneralen i Göteborg, assessor Harry Lindberg fick veta detta utmanade han i sin tur Stockholm och Malmö med frejdigt mod och i fast förtröstan på göteborgarna.

Det gäller en tävling om vilken av dessa tre största svenska städer, som skall kunna uppvisa den högsta procentuella nettoökningen av årets Barnens Dags-festligheter. Den stad som segrar får glädjen att nästa år återse sin general med hans hävdvunna befälstecken halmhatten. Den stad som förlorar — fasansfulla tanke — måste se sin general uppträda i nattmössa.

Om vi hjälpas åt ha vi säkerligen goda möjligheter att sätta nytt rekord här i Göteborg. Det är också tider som utmärkt väl lämpa sig för en tävlan av detta slag. Det finns speciellt många barn som fara illa i dessa dagar. Möjligheten till en ökad utdelning av Barnens Dags-medel skulle för dessa små betyda verklig hjälp.

Vid en blixtintervju som Dagbladets utsände haft med Barnens Dags-generalen uttalar assessor Lindberg: "Vägen att nå målet ligger klar. Den går mot ökat köp av lotter. Om var och en som brukar gynna Barnens Dags tombola köper en eller annan extra lott i år kan resultatet snart vara vunnet.

Göteborgare. Tänk på att kanske just Din lott kan komma tungan på vågen att ge utslag. Och tänk på alla de höga vinsterna och på de speciellt goda chanser, som Barnens Dags tombola bjuder."

Barnens Daggeneraler tävlar i Göteborgs *Barnens Dagblad* 1942.

att ”uppvisa den högsta procentuella nettoökningen av årets Barnens Dags-festligheter”.[17] Det nationella tävlingssparandet underblåses även i tidens journalfilm. I ett inslag från september 1944 betonar berättarrösten att bilderna vi ser är från försommarens Barnens Dagtåg i Helsingborg, varefter han uppmanar stockholmarna att försöka ”bräcka Helsingborg” som samlade in mycket pengar: ”Men här ska vi bli ännu värre! Fram för tömda plånböcker och fyllda Barnens Dag-kassor. Belöningen heter barnaglädje – och det är inte det sämsta.”[18] Efterhand inrättades till och med prestigefyllda priser i hopp om att alla svenska städer skulle optimera sina Barnens Dag-aktiviteter. Priset för Sveriges bästa Barnens Dag-fest belönades till exempel med en silverbägare, den så kallade ”Lennart Bernadotte Kannan”, från och med 1951. Men redan under kriget, 1943, skänkte Gustaf V den så kallade ”Kungapokalen” till Sveriges Barnens Dagsledares Förening.

Barnens Dag var dock inte något isolerat fenomen under kriget. Dels fanns det flertalet andra liknande välgörenhets- och insamlingsverksamheter, dels hade Barnens Dag genomförts i andra länder sedan lång tid tillbaka.[19] Den svenska verksamheten under kriget framstod emellertid som en av de mest omfattande, vilket huvudstadsföreningen var noga med att påpeka. I Stockholms *Barnens Dagblad* 1939 – som gavs ut inför festligheterna 31 augusti-3 september, det vill säga precis under krigsutbrottet – betonades den centrala rollen i tidens internationella offentlighet. Författaren Hilding Östlund[20] konstaterade bland annat att Stockholms Barnens Dag:

> […] intar en absolut enastående ställning i hela världen, både beträffande anordningarna och institutionens popularitet; den har blivit ett föredöme för alla motsvarande institutioner och hjälporganisationer och föremål för stor uppmärksamhet inte minst från utländskt håll.[21]

Dagbladsnumret uppgav dessutom att en tiondel av huvudstadens dåvarande befolkning statistiskt sett någon gång hade bevistat Stockholms främsta sommarkoloni, Barnens Ö. Barnens Dag var alltså vare sig ett unikt eller ett perifert fenomen i krigsårens svenska offentlighet.

Barnens Dag på landsorten

Förutom att Barnens Dag har figurerat som ett stående inslag i nationellt distribuerad aktualitetsfilm sedan starten under tidigt 1900-tal, har många lokala filmare registrerat dagens firande. I vissa fall som amatörfilm för privat bruk, i andra fall som halvprofessionella beställningsfilmer för en central aktör på orten, företrädesvis inom affärs- eller bankrörelserna. Det fanns alltså andra ekonomiska intressen bakom denna dag förutom dem som hade med spar- och välgörenhetsaktiviteter att göra.

Trots de regionala filmernas stora geografiska spridning följer de ett förhållandevis likartat mönster, med den festliga kortegens långsamma parad genom ortens centrum som huvudmotiv. Sådana årligt återkommande skådespel kan liknas vid ett slags svenska mediehändelser, kring vilka en månghövdad lokalbefolkning samlades.[22] Under kriget skulle ju sparandet och välgörenheten inte enbart förankras ideologiskt hos inbyggarna, i minst lika hög grad skulle de iscensättas som festliga aktiviteter. Denna form av ritual var ett eftertraktat inslag i krigsårens offentlighet. Medborgarna fann tröst i de lokala evenemangens oförändrade mönster och genom journalfilmerna insåg man dessutom hur snarlika festligheterna var i övriga landet. Även i iscensättningshänseende rådde alltså ett visst samförstånd.

Två filmer från Barnens Dag-tågen 1939 och 1941 i västmanländska Sala är representativa för denna rituella konsensus. I spetsen för Salas båda tåg syns en polis. Förvisso får fenomenet Barnens Dag här officiellt erkännande som en för orten väsentlig angelägenhet, men ordningsmaktens placering indikerar även ett behov av att kontrollera händelsens genomförande i offentligheten. Allt måste fortlöpa enligt planerna. Ritualen får inte brytas eller bytas. Rutinerna måste följas.[23] Att så var fallet bekräftas indirekt av filmfotografen Sven Norlings placering av kameran.[24] Uppenbarligen visste Norling på förhand var och hur paraden skulle gå genom Sala eftersom hans färdiga filmer kombinerar närbildsskildringar från parkett med fågelperspektiv. Hans bilder skildrade emellertid inte enbart tågets längd och omfång, utan registrerade även lokalbefolkningens solidariska uppslutning längs processionsvägen och på festplatsen.[25]

Bakom polisen i 1939 års tåg går mössprydda studenter som, i sin tur, följs av en musikkår. En militärorkester står emellertid för tonerna 1941, varigenom tidens realpolitiska allvar får en framträdande plats i festligheterna. Militärerna kan emellertid även ses som en indikation på att den svenska statsmakten också bevakade att allt gick rätt till i Salas offentliga rum. Polisen och militären var alltså inte enbart symboliska aktörer och garanter vid dessa tillfällen, utan även kommunala och statliga kontrollanter. Dels av tågens aktörer, dels av åskådarna i publiken.[26]

Polisen i Sala i spetsen av Barnens Dagtåget 1939.

Barn med svenska flaggor följer orkestrarna i båda tågen. De är finklädda och vinkar glatt till publiken. Meddelandet till de vuxna på plats eller i den lokala filmvisningssalongen kort därefter förefaller ha varit: såvida ortens invånare ställer sig bakom de mest behövande genom fortsatt sparande och välgörenhet kan det unga salagardet se så här pigga, rena och prydliga ut även i framtiden. Precis som på andra orter i Sverige visade Salas tåg upp det uppväxande släktet i sin prydno – presenterat på sätt som vuxenvärlden inte enbart godkände utan även iscensatte.

En intressant jämförelse kan här göras med amatörfilmer från Lundsbergs skola i Värmland, som togs under andra världskriget av fotografen Arvid Carlstedt.[27] Lundsberg bildades 1896 och är ett av Sveriges tre exklusiva riksinternat. Följaktligen utgör det en bjärt kontrast till välgörenhetens Barnens Dag.[28] Eftersom Lundsbergs skola erbjuder betalande utländska och inhemska elever vistelse och undervisning skulle den nästan kunna beskrivas som ett slags ”terminskoloni” för samhällets bäst bemedlade barn och ungdomar.

Vad som skiljer dessa båda kontexter mest åt är de ungas agerade vid vissa tillfällen. I två av de elva Lundsbergsfilmer som studerats från krigsåren skildras till exempel de manliga eleverna i den så kallade ”Trasparaden”.[29] I vad som kan liknas vid ett spontant karnevalståg syns skolans vanligtvis prydliga ungdomar plötsligt utklädda i trasor. De förefaller ha klätt ner sig för detta evenemang och beter sig dessutom vulgärt genom att ibland räcka ut tungan till kamera och publik. Här är det onekligen en allt annat än prydlig och ordningsam ungdom som visas fram och filmas.

I filmen om ”Trasparaden” den 27 april 1941 ser man till och med en flera meter hög nidbildsdocka av en nazist med hakkors.

Nazistdocka i ”Trasparaden” på Lundsbergs skola 27/4 1941.

Något liknande förekommer aldrig i de av krigsårens filmer från Barnens Dag som studerats. Där förhåller man sig endast indirekt till de realpolitiska omständigheterna genom militärorkestrar, lottakårer, hemvärnsmän eller dylikt. Lika lite skulle en sådan nidbild ha kunnat visas i dåtidens nationellt distribuerade spel- och journalfilm. Tvärtom reagerade den svenska statliga filmcensuren som starkast på partiska eller negativa omdömen om de stridande parterna i det pågående kriget.[30] Det viktigaste var att hålla svenskarnas reaktioner i schack på de offentliga arenorna. Just år 1941 visade till exempel Svensk Filmindustri upp en textskylt i sina biografer mellan annonser och journalfilm som löd: ”Sverige är neutralt! Med hänvisning därtill utbedja vi oss att publiken icke applåderar eller på annat sätt demonstrerar ställningstagande till utländska journalbilder”.[31]

Den i mitt tycke intressantaste aspekten med ”Trasparaden” är att de unga lundsbergselevernas initiativ ocensurerade fick stå i centrum för uppmärksamheten. Det verkar inte ha förekommit några ansvariga vuxna som på förhand organiserade det hela, vilket är fallet i alla filmade Barnens Dag-tåg som studerats. Lundsbergarnas politiskt inkorrekta aktiviteter förefaller tvärtom ha premierats eftersom de inkluderades i internatets filmdokument och därför ingår som en del i skolans historieskrivning. Orsaken var självfallet att ”Trasparaden” och filmbilderna därifrån endast var ämnade för internatets egna ögon, långt bort från offentlighetens ljus. Men faktum kvarstår: De privilegierade lundsbergselevernas spontana infall skiljer sig markant från hur svenska kolonibarn tilläts agera på Barnens Dag. Vid festliga tillfällen släppte vuxenvärlden på kontrollen vid Lundsberg; det motsatta förefaller ha varit fallet under Barnens Dag. Jag tror inte att detta enbart kan förklaras med att vi här har att göra med en intern respektive en offentlig sfär. Grundläggande ideologiska skillnader vad gäller uppfostran, individualism och kollektivism spelade säkerligen också in.

Återgår vi till Salas Barnens Dag, förekommer även representanter för den organiserade svenska ungdomen i 1941 års tåg, närmare bestämt träningsklädda ynglingar från föreningen Frisksport. Denna förening erbjöd ungdomsaktivitet i naturen för landets unga pojkar och flickor, vilket låg helt i linje med rådande syn på hur det

uppväxande släktet borde danas kroppsligen och själsligen.[32] Frisksport omfattade drygt 13 000 svenska medlemmar under krigsåren.[33]

I andra filmade Barnens Dag-tåg, som i Jönköping 1942, syns både frisksportare och scouter. Scoutkåren utgör en av de största och mest inflytelserika ungdomsorganisationerna på 1900-talet. Under andra världskriget var scoutkåren drivande i flertalet fostrande kampanjer för unga svenskar och precis som i andra länder fanns starka svenska band till samhällets översta skikt.[34] Prins Gustaf Adolf var exempelvis rådsordförande i Svenska Scoutunionen från 1931 fram till sin död 1947, då Folke Bernadotte tog över ordförandeskapet under sitt sista levnadsår. Förutom sin viktiga roll inom Röda Korset var den senare även chef för Sveriges Scoutförbund från 1937 fram till 1948, då han i sin tur efterträddes av tidigare nämnde hedersordföranden för Barnens Dag, Lennart Bernadotte.

Medlemmarna i dessa och andra av dåtidens ungdomsorganisationer kan i någon mening ses som dubbla förebilder. Å ena sidan var scouter och frisksportare naturligtvis förebilder för Sveriges alla barn. Å andra sidan fungerade de även som välartade bevis på att de vuxna svenskarnas sparande gav resultat och att fortsatt bidrag till uppbyggandet av ett nytt starkt svenskt släkte därför var befogat.[35] Krigsårens Barnens Dag riktade sig alltså i minst lika hög grad till de vuxna vid sidan av tågen som till de deltagande barnen.

Föreningen Frisksport i Barnens Dagtågen i Sala 1941 respektive Jönköping 1942.

Sparnit, välfärd och folkhem

Vill man förstå Barnens Dags komplexa roll i krigsårens Sverige erbjuder ordet *sparnit* intressanta ingångar, i synnerhet eftersom ordet i det närmaste utvecklades till ett nationellt mantra under dessa år. Alla svenskar skulle spara, såväl stora som små. Som redan nämnts var tävlingar i sparande och välgörenhet mellan svenska städer ett återkommande inslag på Barnens Dag. Fullt logiskt utvecklades dessa evenemang till centrala plattformar för respektive orts individer och institutioner, inte minst de lokala sparbankerna. En av de studerade filmerna om Barnens Dag i Sala avslutas, mycket riktigt, med ett tack till ortens sparbank som genom finansiering möjliggjort inspelningen och därför även bevarandet av bilderna för eftervärlden.[36]

Vagnar med ”Spar-barnen” och ”Solstickan” i Jönköping 1942.

Reklamannonser för respektive regions bankväsende förekommer också ofta i de fyra *Barnens Dagblad* som studerats från krigsåren.[37] År 1940 gjorde exempelvis sparbanken i Skellefteå reklam för sin verksamhet och påpekade bland annat att man satte in två kronor på alla nyfödda invånares konton.[38] Det intressanta är emellertid att banken väljer att avsluta annonsen med att delvis avslöja sin bakomliggande affärsidé: ”När barnen vuxit till män och kvinnor skola de med tacksamhet tänka på dem, som hos dem förstått väcka intresse för sparsamhet och klok hushållning”.[39]

Sparniten hyllades även i Barnens Dag-tågen. I den tidigare nämnda privata amatörfilmen från Barnens Dag i Jönköping 1942 syns en vagn med titeln ”Spar-barnen”, där en samling barn är utplacerade runt en stor sparbössa på ett lastbilsflak. De håller stora pappfigurer som symboliserar mynt, och som ett slags stjärngossar bär pojkarna dessutom strutformade hattar med mynt i toppen. Andra vagnar med koppling till Jönköpingsregionens vid tiden föredömligt välfärdsinriktade Gnosjöanda betonande vikten av att, som ett plakat uttryckte det, ”lära sig ett hantverk”. En ytterligare välkänd symbol för regionens ekonomiskt drivna verksamhet återfanns på vagnen ”Solstickan”, som kort före kriget, 1936, blivit nationell symbol för Barnens Dag-relaterad verksamhet vars överskott ”skulle gå till olika projekt för barnens bästa.”[40] På samma sätt som sparbanken i Sala tjänade på att finansiera filminspelningar av lokala evenemang vars främsta budskap var fortsatt eller ökat sparande, tjänade naturligtvis Tändsticksfabriken på fenomenet Solstickans välgörenhetsbidrag i Jönköping.

Det var med andra ord inte en alltigenom altruistisk välgörenhet som präglade krigsårens Sverige. Ju mer man studerar Barnens Dags retorik och självbild, desto tydligare blir det att aktörer inom både offentliga och privata sfärer snarare riktade in sin välgörenhet mot på förhand uppsatta mål där även egenintresse spelade in. I den socialdemokratiska valfilmen *Folkets värn och välfärd* (Hilding Skjöld, 1940) blir det till och med uppenbart att samlingsregeringens intressen ibland också tillvaratogs i välgörenhetens tecken. Det året inrättade nämligen Statens utrymmeskommission internatläger runt om i landet för att svenska ungdomar i händelse av krig snabbt skulle kunna evakueras. För att erhålla ”pratisk erfarenhet”

av en sådan komplicerad nationell logistik lät myndigheten ”hundratusentalet” svenska skolbarn vistas på dessa internat på statens bekostnad sommaren 1940.[41]

Trots att det begynnande svenska välfärdsprojektet delvis gick på sparlåga på grund av de akuta neutralitets- och försvarsfrågorna, antyder alltså krigsårens otaliga insamlingsaktioner att befolkningens privatekonomiska beredskap fortfarande var god. Med jämna mellanrum gav svenskarna tydliga prov på sin patriotism i form av ekonomiska bidrag. Sparniten var dock inte enbart motiverad av fortsatt eller till och med ökad välfärd; den blev även ett symbolladdat honnörsord som avgjorde vem som var en god medborgare. Precis som de populära tecknade figurerna i postsparbankernas illustrerade tidskrift *Lyckoslanten* – en i sig symptomatisk titel på den svenska krigsretoriken – hette det nationella föredömet Spara medan nidbilden kallades Slösa.

Att så var fallet fick svenskarna inte minst lära sig via massmedier som filmen och manifestationer likt Barnens Dag. Sveriges sparande under krigsåren visades ju företrädesvis upp i det offentliga rummet. Orsaken var, som tidigare påpekats, att dessa manifestationer passade tidens samförståndsprofil som hand i handske. All nit och flit skulle exponeras explicit. Ibland gällde frågan lokala insamlingar till närliggande behov såsom ortens barnkoloniverksamhet. Ibland stod nationell mönstring inför större enskilda sparkampanjer på agendan, som de rikstäckande Försvarslånen, vilka jag snart återkommer till. Det avgörande och allt annat överskuggande målet var att ständigt söka efter nya resurser så att folkhemmets värderingar kunde fortsätta att försvaras utan att nationen drogs in i krig.

Folkhemstanken började prägla Sverige redan under mellankrigsåren och det är säkerligen ingen slump att Barnens Dag-verksamheten växte sig starkare parallellt med att folkhemmet blev en vedertagen symbol för framtidens Sverige. En stor del av förklaringen till folkhemsbegreppets snabba förankring var att det på en och samma gång relaterade till samhället i stort och den enskilda familjens specifika förhållanden. Den nationella samlingen stärktes eftersom gemene man här hade funnit en tillräckligt allmängiltig idé att samlas kring.

”Hemmet och Huset” har träffande beskrivits som en av krigsår-

Tidstypisk annons i Skellefteås *Barnens Dagblad* 1941.

ens viktigaste politiska arenor i Sverige, vilket ytterligare bekräftas av att folkhemskampanjerna ofta porträtterade den arketypiska kärnfamiljen i sitt hem.[42] Och nästan utan undantag inkluderades barn i dessa bilder. Rubriken till Kooperativas inledande annons i 1941 års *Barnens Dagblad* i Skellefteå uttryckte tidsandan på följande vis under en bild med en mor som håller en flicka i famnen: ”Det är från hemmet som samhället växer fram och danas”.[43] Precis som i merparten av tidens övriga visuella kultur representerar barnet framtiden, det vill säga den framtid som de vuxna strävade mot, kämpade för och sparade till – i hopp om att härigenom även kontrollera den.

Därmed inte sagt att Barnens Dag enbart var ett maktens verktyg som uteslutande gav medborgarna symboliskt hopp om en bättre framtid. Tvärtom framstår Barnens Dag som ett av de mer konkreta bevisen på att man faktiskt kunde uppnå de uppsatta målen i Sverige även under krigsåren. Ett faktum som betonades i festprocessioner runt om i landet, vilka annars dominerades av scener ur landets ärorika förflutna. Härigenom stärktes den viktiga länken mellan då och nu även på regionala och lokala nivåer.[44]

En annan gemensam nämnare för de svenska Barnens Dag-tågen var att vuxna och barn ofta agerade tillsammans i tågen som en enda stor familj. På så sätt manifesterades de privata Hemmens och Husens centrala roll för folkhemsbyggets fortsatta framgång i det offentliga rummet. Ett ytterligare drag som förekom överallt i Sverige var reklam för respektive orts olika näringsidkare. Vad som däremot skiljer landsortens och huvudstadens Barnens Dag åt under krigsåren är den kungliga närvaron, vilken bland annat resulterade i en annorlunda och betydligt mer omfattande form av massmedial bevakning.

Barnens Dag i kungliga huvudstaden

Trots att riktlinjerna för det svenska folkhemmet drogs upp under mellankrigstiden, och trots att arbetarrörelsen under samma period befäste sin starka politiska ställning genom socialdemokraternas närvaro i olika regeringar, spelade samhällets borgerliga och kungliga aktörer viktiga roller när krigsårens fostran stod på agendan. Genom symbolisk närvaro och aktivt engagemang legitimerade dessa lokala,

regionala eller nationella eliter till exempel den ökade institutionaliseringen av Barnens Dag i Sverige. De styrde och agerade förvisso även inom mer välsituerade uppfostringsetablissemang likt riksinternatet Lundsberg, där Bernadotteprinsarna Bertil och Gustaf Adolf hade varit studenter.[45] Men de kungliga var som mest synliga i medier och offentlighet under välgörenhetsaktioner likt Barnens Dag, och nästan utan undantag utspelades allting i huvudstaden. Dessa stockholmsevenemang fungerade alltså i mångt och mycket som centrala plattformar för den svenska monarkins makt- och mediebruk.

Lennart Bernadotte förekommer, som sig bör, i flertalet filmbilder. I Svensk Filmindustris revy nummer tre från 1940 syns han i täten för ”Cykelparaden”, som Barnens Dag-tåget i Stockholm lanserades som i tidningarna.[46] Vid denna tid var greven Barnens Dag-general i Stockholm och iklädd vit kostym viftar han glatt med en vimpel till publiken när han cyklar längs processionsvägen. Denna dag, söndagen den 8 september 1940, påtog sig en välkänd representant för rikets kungafamilj rollen som flärdfull attraktion i ett populärkulturellt, offentligt sammanhang. Visserligen skulle processionen genom den kungliga huvudstadens city tillgodose de ansvariga instansernas krav på tillräckligt hög didaktisk och moralisk nivå i den nationella fostrans tecken, men tåget skulle naturligtvis också göra ett festligt och positivt intryck på åskådarna längs vägen samt på journalfilmspubliken.

Samtidigt som Barnens Dag och dess lovvärda syfte legitimerades när en kunglighet på detta vis agerade galjonsfigur i stadens offentliga liv, tjänade självfallet även kungafamiljen och Lennart Bernadotte på exponeringen.[47] Kungahusets mediala genomslag var helt enkelt användbart för båda parter. Den goda sak som alla samlades kring – fortsatt sommarkoloniverksamhet för stadens unga – ökade i attraktionsvärde såvida en Bernadotte gick i bräschen för det hela. På samma gång som kungafamiljen ytterligare befäste sin redan centrala plats i tidens medier genom grevens framskjutna roll.

Kungligheterna var emellertid inte de enda välkända ansiktena vid dessa evenemang; lika lite ställde de passivt upp på allt.[48] Tvärtom var monarkin mycket tydlig med att ange på vilka områden man ville agera och man tog många egna mediala initiativ i tidens barn- och ungdomsfrågor. År 1943 utkom exempelvis *Kungaboken* som publicerades som en gåva till Gustaf V på åttiofemårsdagen. Som

Bild från SF-journal med Lennart Bernadotte i spetsen för Cykelparaden under Stockholms Barnens Dag 1940.

Sessorna på Haga anländer till Skansen.

författare stod Lennart Bernadotte samt dennes far, tillika redaktören för *Barnens Dagblad* i Stockholm, den flitigt filmande prins Wilhelm. ”Sveriges Barnens Dagsledares Förening” utgav boken till förmån för nationens barn och intäkterna bidrog till förbättrad koloniverksamhet, bland annat genom en ny typ av enkel men modern kolonibostad som fick namnet ”Kungens stuga”.

Den första av dessa stugor byggdes på Solliden på Skansen och invigningen filmades.[49] Inslaget börjar med att tre av ”sessorna” på Haga anländer i vita sommarklänningar. De åker i en vagn dragen av två svarta ponnyer som körs av en kusk iklädd hög svart cylinderhatt. Nästa scen visar hur greve Bernadotte med fru hälsar sina kusinbarn välkomna varpå han håller invigningstalet till den nya stugan. Efter talet klipper prinsessan Margaretha av invigningsbandet. Vi ser henne i närbild tillsammans med hedersordförande Bernadotte samtidigt som vi hör svensk folkmusik på ljudbandet. Tillsammans med andra barn – och vuxna såsom herr och fru Bernadotte, den nye Barnens Dag-generalen i Stockholm Walle Bergström samt kvinnor i folkdräkt – leker, sjunger och dansar sessorna därefter runt flaggstången utanför Kungens stuga.[50] I flaggstångens topp vajar svenska flaggan.

Musiken i dessa avsnitt förstärkte biobesökarens nationalpatriotiska anda, på samma gång som den – likt de historiska ekipagen i Barnens Dag-tåg landet runt – gav firandet en viss aura av folkkär svensk tradition. Budskapet löd: trots att detta är en invigning av någonting nytt och modernt i Sveriges pågående välgörenhetsverksamhet, ingår det samtidigt i den långa raden av liknande manifestationer för barn och unga som har en traditionsrik historia med starka kopplingar till vårt unika kulturarv och anrika kungahus. Inramningen förhöjer sannolikheten av en sådan tolkning eftersom Skansen fortfarande är den arena som oftast anlitas av kungahuset. Friluftsmuseet på kungliga Djurgården är helt enkelt den svenska monarkins hemmaplan. Och en sådan fanns det stort behov av under krigsåren.

Festligheter runt Kungastugan utspelades, som sagt, inför en månghövdad och intresserad publik som vid vissa tillfällen filmades. Några ur det unga gardet medborgare fick dock tillåtelse att leka med sessorna, som ständigt fanns i blickfånget för både menig-

het och kamera. Precis som i fallet med Lennart Bernadotte i 1940 års Cykelparad blev sessorna här till ett slags offentliga attraktioner – nya, om än tillfälliga Skansenattraktioner som folk i gemen för en kort stund kunde betrakta.

Förutom att vissa barn fick leka med sessorna hölls dock ett visst avstånd till de kungliga. Såväl under sin ankomst som under lekarna kring Kungastugan var sessorna omgärdade av gränsdragningar. Dels via avståndet till den upphöjda vagn de färdades i, dels genom staket eller rep framför publiken. Det är i detta sammanhang som filmmediet visar sin genomslagskraft. Svensk Filmindustris kamera erbjuder nämligen betydligt mer närgånga perspektiv på händelserna än vad invigningen gjorde för merparten av de närvarande på Skansen. Till detta bidrar ljudspårets kommentator som flyhänt guidar oss runt bland kungligheterna som om vi vore på plats precis intill.[51]

Publik på behörigt avstånd vid invigningen av Kungastugan på Skansen.

Den medierade presentationen framstår alltså som den mest intima och det är, mycket riktigt, med hjälp av den som de ansvariga bakom både filmer och Barnens Dag nådde ut till flest svenskar med sina budskap. Det var alltså egentligen inte de närvarande åskådarna på Solliden som var den mest centrala målgruppen denna gång. Snarare var det den långt större svenska allmänheten i landets biografer som här adresserades – och dresserades – audiovisuellt.

Stockholms Barnens Daggeneral Walle Bergström vid Kungens stuga tillsammans med prinsessan Margaretha.

Att så är fallet blir särskilt tydligt i reportagets avslutningsscen. Barnens Dag-generalen i Stockholm, Walle Bergström, är huvudpersonen i dessa bilder och vi ser honom stående bredvid kungastugan tillsammans med prinsessan Margaretha. Bergström pekar på en griffeltavla som har fästs på stugans yttervägg, samtidigt som han förklarar budskapet för både sessa och kamera. Tavlans text lyder:

De här är KUNGENS STUGA
å de ska byggas många sånna i he-
la Sverige om bara ALLA MÄNNISKOR
köper KUNGA-BOKEN
DEN KOSTAR BARA 3:KR
och är värd mycke, mycke mer
beställ den HÄR.[52]

Typisk annons för Försvarslånen, hösten 1940.

Även om *Kungabokens* symboliska värde ansågs vara högre än tre kronor var denna summa säkerligen en kännbar utgift för många svenskar under de skrala krigsåren. ”ALLA MÄNNISKOR” kunde helt enkelt inte köpa denna bok. Den svenska välfärden har med andra ord alltid haft ett pris. Det blev mediernas och de officiella evenemangens uppgift att övertyga medborgarna om att återkommande betalning av detta pris inte enbart var en rimlig utan dessutom en god patriotisk gärning. Eller som tidskriften *Biografägaren* uttryckte det beträffande en annan av tidens stora sparkampanjer: ”Må det bli en heder för var och en av oss att skaffa sig så många försvarsobligationer som möjligt.”[53]

Försäljningen av *Kungaboken* var ett av många nationella initiativ som ville säkra fortsatt välfärd genom sparåtgärder. Förebilderna kom från vuxenvärlden och kan kanske bäst exemplifieras med de tre stora Försvarslånen som genomfördes i Sverige under andra världskriget.[54] Skansen framstår återigen som en viktig arena och fungerade bland annat som scen för ”Försvarslånets stora propaganda- och medborgarfest” den 25 maj 1940, då merparten av kungafamiljens manliga medlemmar fanns på plats tillsammans med landets ledande politiker och militärer.

I sitt tal framförde försvarsminister Per Edvin Sköld förmanande ord till nationen som avslöjar dåtidens syn på Sverige, svenskarna och deras barn: ”All vår strävan går i denna tid ut på detta enda – Att bevara fädernes land som arbetsfält åt den nya svenska generation som nu växer och oändliga släktled därefter.” Precis som under Barnens Dag var det framtiden – barnen – som förväntades få det vuxna Sverige att bidra till Försvarslånen, vilket även framgår av annonser som publicerades i dagstidningarna och tidskrifter under höstkampanjen 1940. En representativ rubrik löd ”Pappa – är Du med i Försvarslånet?”.[55] (Bild 16) Ovanför rubriken syns ett stort svartvitt foto som upptar två tredjedelar av annonsen. Fotot visar en ung, blond pojke som allvarligt tittar bort mot någon utanför bild, snett ovanför läsarens högra axel.[56] Även om pojken inte riktar sin blick rakt mot läsaren, tilltalas den svenska befolkningen ändå tämligen direkt i denna propaganda.

En annan välkänd bild som Försvarslånen marknadsförde under krigsåren skapades av dekoratören Tage Petterson, en av tre för-

stapristagare i Försvarslånets affischtävling 1940.[57] Bilden utgörs av ett foto på en soldat i fältutrustning som lyfter upp ett litet barn. Bredvid fotot står ”sveriges framtid-” [sic!] medan affischens botten täckts av en löpare med texten ”FÖRSVARSLÅNET”.

Konstkritikern Gotthard Johansson skrev om denna affisch i tidskriften *FOTO* (vars chefredaktör vid denna tid var ingen mindre än den foto- och filmintresserade Lennart Bernadotte).[58] Johansson konkluderar bland annat att affischen ”på ett enkelt och levande sätt” säger att ”det är Sveriges framtid det gäller och att den måste försvaras med vapen”. Vidare ansågs affischen fungera mycket väl, trots att personlig vädjan ”bjuder i allmänhet den artige svensken emot”.[59] En rak personlig vädjan var alltså vanligtvis mindre effektfull än de indirekta uppmaningar som förekom under Barnens Dag, där det snarare var känslomässiga investeringar med barnen som stärkte åskådarens band med insamlingsverksamheten.

Försvarslånens mer raka riktlinjer för de vuxnas sparande kan även jämföras med den illustrerade tidskriften *Lyckoslanten*s tips till barn och unga hur de skulle spara. Om möjligt lanserade denna tidskrift en än mer renodlad propaganda i sparnitens tecken. *Lyckoslanten* är av många skäl intressant i sammanhanget, främst på grund av sitt nationella genomslag och sin delvis parallella utveckling med Barnens Dag. Tidskriften började ges ut 1926, det vill säga då Barnens Dag expanderade i omfattning och betydelse samt endast två år innan Per Albin Hansson lanserade sin version av folkhemsbegreppet. Som redan nämnts i förbigående står de svenska postsparbanks- och sparbanksrörelserna bakom *Lyckoslanten*, som när den var som störst hade en upplaga på över 700 000 exemplar. Under andra världskriget låg upplagan på cirka en halv miljon.

I likhet med Barnens Dag-föreningen och Lundsbergs skola[60] präglas *Lyckoslanten*s officiella syfte av starkt didaktiska och fostrande riktlinjer för Sveriges barn och ungdom: ”Tidskriften vill i ord och bild verka för främjande av sund sparsamhet bland det uppväxande släktet och intressera de unga för produktivt arbete och målmedvetet handhavande av förvärvade medel.”[61] En intressant aspekt med detta citat är bildens centrala roll i *Lyckoslanten*s danande projekt av det uppväxande släktet.

Jag vill dock mena att Barnens Dag utgjorde ett minst lika vik-

En av de vinnande planscherna i Försvarslånets affischtävlig 1940.

tigt, om än mindre vanligt förekommande fostringsverktyg med ett stort visuellt genomslag. Allehanda bilder från dagens firande i tidens lokala och nationella filmproduktion bekräftar att så var fallet såväl i landsort och huvudstad som i realtid och medier. Tillsammans med ett fåtal andra årligt återkommande evenemang utgjorde krigsårens Barnens Dag unika tillfällen då den svenska befolkningen kunde samlas i det offentliga kring en politiskt okontroversiell fråga. Därmed inte sagt att Barnens Dag ska betraktas som opolitisk under dessa år – långt därifrån.[62]

Visuell fostran

Barnens Dag under andra världskriget framstår som en arketypisk manifestation av svensk konsensus. Målet var att ytterligare stärka den enade fronten mot inhemsk och utländsk opinion. Dagens viktigaste budskap var att Sverige alltid tog hand om de sina; inte enbart de egna barnen utan i minst lika hög grad andras mindre välbeställda ungar.[63] Som framkommit ovan finns det emellertid många indikationer som tyder på att Barnens Dag även tog hand om – och kontrollerade – nationens äldre garde. Den visuella fostran som åsyftas i textens titel gäller följaktligen inte enbart svenska barn och ungdomar, utan i minst lika stor utsträckning nationens kvinnor och män. Jag skulle till och med vilja gå så långt som att föreslå att de mest centrala individerna under krigsårens Barnens Dag varken var iögonenfallande celebriteter eller ens de behövande barnen, utan åskådarna runt omkring.

Undersökningsmaterialet visar att Barnens Dag över hela Sverige varje år försökte mobilisera så många vuxna svenskar som möjligt till att offentligen visa sin solidaritet. När *Dagens Nyheter* rapporterade om den stora uppslutningen runt 1940 års Barnens Dag i Stockholm nämner man till exempel alla köer och slutsålda lotter, att det var ”fullt hus” framför Gröna Lunds scen samt att hela Vasaparken var ”svart av folk” vid öppningsfestligheterna torsdagen den 5 september. Kommentatorn i den tidigare diskuterade journalfilmen om samma års Cykelparad konstaterade för sin del att ”Barnens Dag i Stockholm blev en stor succé” eftersom ”mängder av folk syntes längs gatorna”.[64] Precis som i de lokala amatörfilmerna

om Barnens Dag på landsorten var budskapet hos såväl dagstidning som journalfilm att de svenska medborgarna ställde upp lojalt när solidariteten för de unga skulle konsolideras. De vuxna svenskarna i publikhaven landet runt utgjorde alltså både orsaken till och förutsättningen för dessa manifestationer.

Att Arbetarnas Bildningsförbund just år 1940 publicerade en artikel i sin tidning *Studiekamraten* med rubriken ”Folkuppfostringsproblem” ter sig i detta ljus som ett symptomatiskt tecken i tiden.[65] Det var ingen mindre än hela svenska folket som skulle uppfostras, bland annat med hjälp av bilder och visuellt iögonenfallande festtåg. Borgerligt initierade välgörenhetsaktioner likt Barnens Dag främjades alltså av Per Albin Hanssons socialdemokratiskt dominerade samlingsregering för att evenemangen på en och samma gång både underhöll och fostrade den svenska menigheten.[66]

Hur välbehövliga och viktiga krigsårens insamlingar till svenska barnkolonier än var, ingick de följaktligen samtidigt i en välorganiserad och komplex folkuppfostringsapparat på flera olika geografiska och samhälleliga plan. Bakom den samlade enigheten återfanns dock enskilda aktörer med stort egenintresse i den välgörande verksamheten. Krigsårens Barnens Dag hade med andra ord både realpolitiska och kommersiella undertoner som endast undantagsvis tilläts komma upp till ytan under de välregisserade festligheterna.[67] I städernas och mediernas offentliga rum behöll alla intressenter förment fokus på barn och celebriteter, så att den visuella fostran av Sveriges röstberättigade, konsumerande och bidragsgivande befolkning kunde fortsätta enligt det begynnande folkhemmets sedan länge fastlagda välfärdsplan. Resultatet blev att Barnens Dags skyddslingar bokstavligen kom att fungera som *levande* bevis på att den svenska modellens solidariska spar- och välgörenhetskoncept var framgångsrikt även under kriget.

STUDIEKAMRATEN

TIDNING FÖR DET FRIA OCH FRIVILLIGA BILDNINGSARBETET

Utgives och redigeras av en studiecirkel inom Arbetarnas Bildningsförbund.

Nr 6 1940. (1sta kv.) Utkommer den 1 o. 15 varje månad. 22:dra årg.

Folkuppfostringsproblem.

För Studiekamraten av Odal Ottelin.

Det största problemet för svenska folket, det som nu i själva verket är dess livsfråga, är försvarsfrågan. Den måste lösas rejält och effektivt, skola detta folk vill bevara sin frihet.

Det faller utanför ramen för denna tidnings uppgift att behandla det problemet. Däremot finns andra problem, ytterst viktiga även de, som här kan upptas och dryftas. Några av dem sammanför jag under rubriken folkuppfostringsproblem. Jag använder ännu fått ordet folkuppfostring i stället för folkbildning och folkupplysning, ty dessa senare ord angiver endast vissa delar av det stora problemkomplexet, delar vilka inte är så djupgående till sin innebörd som vad som luryunnus i ordet uppfostran. Lösandet av folkuppfostringsproblemet är framförallt den enskilda människans sak, det skall ske så hjärtats enrunna, för att citera en dikt från kättetalet, och i hemmen genom barnens uppfostran. Men även det fria och frivilliga bildningsarbetet kan här i åtskilliga stycken göra en insats och bör göra den.

Under de månader, som låg emellan det rysk-finska krigets utbrott och den olyckaligtvis freden i Moskva, framträdde många vackra och storslagna drag hos svenska folket. Men där framträdde också drag, som visade allvarliga fel i dess mentalitet och karaktär, intellektuella och etiska brister. Dem gäller det att söka bota genom självuppfostran och folkbildningsarbete.

Ett sådant fel var benägenheten att förfalla till slagord och obenägenheten att tänka sina tankar till slut. I diskussionerna om och kring orsakerna till det tarviga tillbygget skrigaktivists. Sedan världskriget 1914—1918 har det cirkelt för många människor förhallliga associationer, och så gräver man upp det ur det förgångna och slungade det med dess hållningar i ansiktet på dem, som hade en annan ståndpunkt än man själv. Man bestämde inte, att det nu gällde något helt annat än under 1914—1918. Eller man kom med argumentet: våld föder våld». Jag går här inte alls in på frågan om regeringens hållning till intervention, dryftandet av den frågan hör till annan plats än denna spalter. Men jag vänder mig mot den halvmanning, till vilken man förvandlade det eftersträvade ordet genom sin obenägenhet att klart tänka igenom sina tankar. Tänk tanken till slut! Om våldsverkare angriper dig och ditt hem, är du berättigad att då icke möta detta våld med våld? Jag ville se den, som inte då försvarar sig och de sina. Men fullföj tanken vidare! Om våldsverkare angriper din granne i det hus, där du bor, skulle du då inte skynda till hans hjälp och kosta ut våldsverkarna? Men i diskussionen rörde man sig med motargumentet: våld föder våld», icke beaktande, att det är en himmelsvid skillnad mellan våldsverkarens, angriparens, våld och det därav framtvingade våldet, som icke är något annat än självförsvar och försvar för en orättfärdigt angripen. Vart tog det klara tänkandet vägen? Hade det fastrat i doktrinär dogmatik? Hur som helst, en av de viktigaste bildningsuppgifterna för den enskilda och för bildningsarbetet i stort är att utveckla för-

Vårat Aaltonen: Framtiden. Detalj av mittfiguren i rikshögskolans aula, Helsingfors.

Det var hela nationen som skulle fostras under andra världskriget.

Noter

1. Oron för att man skulle uppvisa inre oenighet inför omvärlden var ett tag så påtaglig att vissa politiska falanger ifrågasatte huruvida man överhuvudtaget borde genomföra riksdagsvalet till andra kammaren i september 1940. Om detta se Karl Molin, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939–1945* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1974), s. 194 ff. samt Peter Esaiasson, *Svenska Valkampanjer 1866–1988* (Stockholm: Allmänna Förlaget, 1990), s. 163.
2. Den svenska film- och teatervärlden deltog exempelvis 1940: ”Icke mindre än 750 personer mötte upp i filmens och teaterns kolon” […]”, Osignerad, ”Filmens och biografens folk med i medborgartåget”, *Biografägaren*, nr. 9-10, 1940, s. 4.
3. Mats Jönsson, ’Den kungliga skölden’, Per Albin Hansson, Gustaf V och medierna 1940”, *Medier & Politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet,* Mats Jönsson och Pelle Snickars, red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), s. 159–205. Se även Jonas Engman, *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm*, Diss. (Stockholm: Etnologiska institutionen, 1999).
4. I SFI:s Grängesbergsarkiv har amatör- och beställningsfilmerna följande accessionsnummer: 158.1/2004, film nummer 22, som visar Barnens Dagfirande i Sala 1939 och 1941 samt accessionsnummer 347/2004, film 34, som visar samma festligheter i Jönköping 1942. I SLBA:s Journal Digital gäller det följande journalfilmerna: Kino 17.1; SF795A.1; SF796.1; SF835.1; SF875.1; SF988.1; SF1099.A.1; SF1131.A.1; SF1164.1; samt SF1223.1. Följande *Barnens Dagblad* har studerats: Stockholm (1939, 1940 och 1941), Göteborg (1939, 1940, 1941, 1942); Skellefteå (1940, 1941, 1943, 1944, 1945; samt Vansbro (1939, 1943, 1944, 1945).
5. Enligt vissa källor framkallade Magnusson denna film från Göteborg i sitt eget badkar. Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1959), s. 214 f. Marina Dahlquist har även funnit bilder från Barnens Dag i Karlstad tagna så tidigt som 1907 och 1908. Marina Dahlquist, ”Global versus Local: The Case of Pathé”, *Film History*, vol. 17, nr. 1, 2005, s. 29–38.
6. Delar av följande information är hämtad från http://www.barnensdag.w.se/ (07-09-10).
7. I Grängesbergs fall gällde insamlingen främst barn från de gruvanställdas familjer.
8. Svante Hedin, *Kunglig bildskatt 1850–1950* (Höganäs: Bra Böcker, 1991), s. 198 ff.
9. http://www.barnensdag.w.se/ (07-09-05) Förebilden var en liknande koloniverksamhet i Schweiz som inletts under tidigt 1880-tal.
10. Det var förre generaldirektören för Hospitalen, medicine professor Magnus Huss som tillfrågade kronprinsessan. Osignerad, ”Lärarinnan som startade den första barnkolonien, Ett märkligt 60-årsminne”, Skellefteås *Barnens Dagblad*, 1944, s. 5 ff.
11. Stockholms första organiserade Barnens Daginsamling skedde 1905 och hade inspirerats av liknande insamlingar i Danmark 1903 och 1904 under de så kallade ”Børnehjælpsdagarne”.
12. Andra svenska kungligheter som tidigt agerade under Barnens Dag var Kung Oscar II som 1906 syntes på Idrottsparken i Stockholm samt prins Gustaf Adolf som endast fem år gammal öppnade festligheterna på Östermalms idrottsplats 1911.
13. Ett arbete han redan påbörjat år 1924. Om prins Wilhelm, se även Pelle Snickars, ”Prins Wilhelm och politikens medialisering”, *Ord & Bild*, nr. 6, 2005, s. 21–26.
14. 1911 köpte Barnens Dagföreningen i Stockholm skogsfastigheter på Väddö för framtida koloniverksamhet. Området fick namnet Barnens Ö och används än idag.
15. Krigsårens svenska samförstånd kring välgörenhetsaktioner av denna art sträckte sig ju från landets absolut högsta instanser ned till de mest behövande skyddslingarna. Just ordet skyddslingar förekommer i återkommande i de *Barnens Dagblad* som studerats.
16. Se exempelvis Skellefteås *Barnens Dagblad*, 1941, s. 7.
17. Osignerad, ”Halmhatt eller nattmössa?”, Göteborgs *Barnens Dagblad*, 1942, s. 9.
18. Film nummer SF1223.1 i Statens ljud- och bildarkivs databas Journal Digital.

19. Mycket av den ursprungliga inspirationen kom från Schweiz och Danmark.
20. Östlund var ursprungligen tidningsman, men inledde faktiskt sin karriär med att skriva barn- och ungdomslitteratur under pseudonymen Stefan Fremling. Han skrev för övrigt även manus till två spelfilmer under kriget, regisserade av Schamyl Bauman. Filmerna var *Hennes lilla majestät* (1939) och *Vi tre* (1940). http://sv.wikipedia.org/wiki/Hilding_Östlund (07-10-11).
21. Hilding Östlund, ”Trettiofem gånger i följd”, Stockholms *Barnens Dagblad*, 1939, s. 11.
22. Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events, The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 1994).
23. Det uppkom även diskussioner huruvida Barnens Dag överhuvudtaget behövdes. En artikel som publicerades kort efter kriget i tidskriften *TIVOLI* ställde just den frågan eftersom kritik framförts om att vissa orters festligheter hade väckt anstöt. Vid 1945 års sammanträde för Sveriges Barnens Dagledare konstaterade dock byrådirektören vid Socialstyrelsen Göta Rosén, en av dåtidens mest drivande i barnuppfostringsfrågor och sedermera biträdande generaldirektör vid nämnda styrelse, att ”statsmakterna har intresse av fortsatt verksamhet […] även om samhället gör alltmer för barnen”. Osignerad, ”Behövs Barnens Dag?”, *Tivoli. Organ för Sveriges tivoliägareförening*, julnummer, 1945, s. 10.
24. Vi har här att göra med en lokal eldsjäl som till hälften är amatör och till hälften är proffs. Om denne Sven Norling, se Mats Jönsson, ”*Igenkännandets glädje*. Regionalt kulturarv i film och på Internet”, Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006), s. 23–68.
25. Dessa uppgifter skulle han, å andra sidan, säkerligen också kunnat få tag på hos ortens polismyndighet som gav tillstånd till detta slags offentliga evenemang.
26. Det är i synnerhet sistnämnda form av heterogena och legislativa kontroll jag studerar här. Hypotesen är att sådan statligt sanktionerad kontroll i kombination med en generellt ökad medvetenhet om att tidens allvar krävde nya regler för offentligt agerande, i sin tur både påverkade och förändrade gemene mans individuella och autonoma kontroll. Om kontrollbegreppet se, Björn Horgby, *Den disciplinerade arbetaren. Brottslighet och social förändring i Norrköping 1850–1910*, Diss. (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1986), s. 13 f.
27. Lundsberg bildades 1896 av den i London födde svenskättlingen William Olsson, vars influenser under uppväxtåren låg till grund för skolans ursprungliga utformning som ett engelskt pojkinternat. Senare tilläts även kvinnliga elever. http://www.lundsbergsskola.se/lundsbergsskola/historik.htm (07-10-11).
28. De andra två är Gränna och Sigtuna.
29. Filmerna har accessionsnummer 382/2006 i Grängesbergsarkivet.
30. I synnerhet förefaller tidpunkten för nidbilden anmärkningsvärd. Våren 1941 befann sig nazismen på toppen av sin styrka. Endast de mest kritiska svenskarna ventilerade öppet sitt missnöje mot Tyskland vid denna tid.
31. Arne Svensson, *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 1976), s. 72.
32. I detta avseende blev föreningen under och efter kriget kritiserad för sin indirekta koppling till dåtidens tyska ideal, något man diskuterar öppet men förnekar i hemsidans historieskrivning.
33. Se föreningens hemsida http://www.frisksport.se/ (07-08-27).
34. I Finland var exempelvis riksmarskalken Carl Gustav Mannerheim hedersordförande för landets scouter.
35. Detta var en tid då en term som ”A-barn”, i kölvattnet av makarna Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* från 1934, fortfarande användes som legitimt kvalitetsmått av de vuxna. Men det unga svenska gardet granskades och klassades inte enbart efter A-barnsprincipen. I en svensk journalfilm från 1945/46 belönades de mest arketypiska svenska A-barnen även efter denna princip. Film nummer SF1238 i SLBA:s databas Journal Digital.
36. Filmen ifråga är film nummer 22 i Grängesbergsarkivets samling 158.1/2004.
37. *Barnens Dagblad* utgavs första gången 1910. Förelöpare var programbladet ”Barnens Dag” som utkom 1906 och 1907.

38. Något som alla svenska sparbanker gjorde.
39. Skellefteås *Barnens Dagblad*, 1940, s. 26. Denna reklam var säkerligen främst riktad mot ortens vuxna befolkning, det vill säga alla dem som i ungdomen erhållit bankens välgörenhet.
40. http://www.ttmuseum.nu/templates/page.aspx?page_id=28 (07-08-06).
41. *Folkets vän och välfärd* var en 25 minuters valfilm för Sveriges socialdemokratiska arbetareparti, producerad av det arbetarrörelseägda bolaget Filmo.
42. Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta. Studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlssons, 1989).
43. Skellefteås *Barnens Dagblad*, 1941, s. 1.
44. En länk som annars vanligtvis diskuterats när en hel nations föreställda gemenskap ska legitimeras och förankras i folkdjupen. Samuel Edquist har exempelvis konstaterat att nationstänkandet i Sverige på 1800-talet ursprungligen grundade sig på en linjär och evolutionistisk historiesyn som präglades av den starka tron ”på band mellan det förflutna och nuet”. Samuel Edquist, ”Blå som himlen och gul som solen. Om vänstern och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900”, *I nationens intresse. Ett och annat om territorier, romaner, röda stugor och statistik*, Lars Pettersson, red. (Uppsala: Opuscula Historica Upsaliensia 21, 1999), s. 74. Om föreställd gemenskap, se Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen, Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 1993).
45. Senare har även prins Carl Philip gått där.
46. Film nummer SF1063C.1 i SLBA:s databas Journal Digital. Om namnet Cykelparaden, se exempelvis *Dagens Nyheter*, 6/9 1940.
47. I detta avseende förefaller just Lennart Bernadotte ha varit exceptionell eftersom han inte enbart förekom i Barnens Dag-tåg. Exempelvis nämns det att han under Barnens Dag-generalernas första möte i Norrköping i maj 1940 höjde stämningen genom att bland annat spela luta, leda allsång och dansa ringdans. Osignerad, ”Stockholms BD-general Lennart Bernadotte har lovat besöka Skellefteå Barnens Dag”, Skellefteås *Barnens Dagblad*, 1941, s. 7f.
48. I filmerna från krigsårens Barnens Dag-firande i Stockholm syns bland andra Sickan Carlsson, Sigge Fürst, Edvin Adolphson och Bullen Berglund. 1939 skulle självaste Jussi Björling sjunga vid den sista dagens stora konsert på Solliden på Skansen. Till kuriositeterna hör att dåvarande utrikesminister Rickard Sandler skulle hålla tal i Konserthuset under samma års Barnens Dagfirande. Men eftersom talet var inplanerat lördagen den 2 september, det vill säga dagen efter krigsutbrottet, förefaller det föga troligt att så skedde. ”Program”, Stockholms *Barnens Dagblad* 1939, s. 5.
49. Filmen finns i SLBA:s databas Journal Digital och bär nummer SF1164.1. När det gäller begivenheterna runt Kungastugan på Solliden finns en oklippt och stum kopia på Statens ljud- och bildarkiv som jag också använt. Den färdiga journalfilmens retoriska grepp har varit lättare att analysera tack vare förlagans oredigerade och okommenterade bilder. Se Kino 17.1.
50. Idén om kungastugor kom ursprungligen från nämnde Bergström.
51. Den kollektiva upplevelsen av att se och höra denna film tillsammans i biomörkret förstärktes sannolikt av att biobesökarna kände igen detta slags förment intima bilder av monarkin från andra liknande skildringar i tidens medier.
52. Taveltextens skrala stavning skulle kunna antyda att detta var ett stundens infall som tillkommit under inspelningen för att förklara initiativets huvudargument för biopubliken. Men denna typ av komiska stavning återfanns i många av tidens spelfilmer om och för barn. Vuxenvärlden trodde helt enkelt att budskapen till de unga gick lättare fram om de lanserades med glimten i ögat. Per Vesterlund, som fäst min uppmärksamhet på detta faktum, framhåller bland annat filmen *Sigge Nilsson och jag* (Sigurd Wallén, 1938) som ett tydligt exempel på en sådan medveten felstavningsstrategi. Jag har även stött på barnslig stavning i krigsårens *Barnen Dagblad*, bland annat i Göteborg 1940 och 1941, som publicerade en separat spalt med korta felstavade texter av barn.
53. Osignerad, ”Spurt för försvarslånet”, *Biografägaren. Organ för Sveriges Biografägare*, nr. 14, 1940, s. 2.
54. I det första Försvarslånet 1940 visade den svenska filmbranschen också prov på sin patriotism. Biografägareförbundet beslutade att köpa obligationer för 25 000 kronor plus 70 procent av förbundets till-

gångar i Pingstfonden. Vidare beslutade Svenska Film- och Biografföreningen att teckna 20 000 kronor i Försvarslånet medan Svensk Filmindustri och Paramount tecknade 100 000 respektive 50 000 vardera. Uppgifter tagna från *Biografbladet*, nr. 7-8, 1940, s. 29. Den förste som, för övrigt, tecknade Försvarslånet var kung Gustaf V, som den 29 april 1940 skrev på för en kvarts miljon kronor.

55. Se exempelvis *Svenska Dagbladet*, 4/10 1940 samt oktobernumret 1940 av *Journalisten. Svenska Journalistföreningens Fackorgan,* s. 10.
56. Det svenska försvarets symbol i form av en kunglig vapensköld med rikets tre kronor återfinns i annonsens nedre högra hörn. Återigen figurerar alltså en av kungafamiljens mest kända symboler som officiell garant för att allt går rätt till vid den svenska insamlingsverksamheten.
57. Tävlingen avgjordes den 6 september. De andra förstapristagarna var teckningsläraren Arne Hallberg och tecknaren Moje Åslund. De tre pristagarna belönades med 1 500 kronor vardera.
58. Gotthard Johansson, ”Fotografiska affischer”, *FOTO. Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, vol. 2, nr. 9, 1940.
59. Ibid.
60. I en riksdagsmotion, framlagd så sent som 1995, beskrivs de svenska riksinternatens huvuduppgifter i ordalag som starkt påminner om Stockholms sommarkolonier och *Lyckoslanten*: ”På riksinternatskolorna finns elever som inte har möjlighet att resa hem under helgerna, kanske inte ens under en hel termin. Därför är det viktigt att dessa elever kan få den tillsyn, omvårdnad och fostran som dessa skolor kan erbjuda genom sina lärare och sin erfarna personal.” http://www.riksdagen.se/webbnav/index.aspx?nid=410&typ=mot&rm=1995/96&bet=Ub3 (07-08-24)
61. http://www.myntkabinettet.se/sparbanken/lyckoslanten.htm (07-09-01)
62. I det avseendet liknar Barnens Dag en annan viktig institution i den svenska offentligheten, filmbranschen. Under kriget sprider denna ”inte i första hand en ideologi, vilket dock inte hindrar att filmerna ändå har en ideologisk effekt.” Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979), s. 113.
63. Förutom de svenska barnen gällde detta budskap exempelvis även alla finska flyktingbarn.
64. SF1063C1.
65. Odal Ottelin, ”Folkuppfostringsproblem”, *Studiekamraten*, nr .6, 1940, s. 73f. Se även Jan Thavenius, *Klassbildning och folkuppfostran, Om litteraturundervisningens traditioner* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, 1991). I synnerhet kapitel 8, 10 och 13.
66. Eller som det uttrycks på annat håll: ”arbetarrörelsen, folkbildningen och folkhemmet blev en vinnande treenighet”. Karin Nordberg, *Folkhemmets röst – radion som folkbildare 1925–1950*, Diss. (Stockholm: Symposion, 1998), s. 13.
67. Men visst diskuterades krigets allvarliga sidor. I Stockholms *Barnens Dagblad* publicerar exempelvis Barbro Alving artikeln ”Barn i krig” år 1940. Lennart Bernadotte betonade också stundens allvar i *Barnens Dagblad* med artikeln ”Barnen och kriget”, som bland annat publicerades i Göteborg 1940 samt i Skellefteå och Vansbro 1944.

Marie Cronqvist

Vi går under jorden: kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm

I DEN SVENSKA civilförsvarsfilmen *Vi går under jorden* från 1959 ilar en liten igelkott runt och guidar betraktaren i en hypermodern, underjordisk byggnadskonstruktion. Det lilla, runda djuret vaggar tyst på den hårda, gråa betongen, inväntar öppnandet av den jättelika säkerhetsdörren för att sedan på små fötter tassa in i skyddsrumsmiljön, där en värld av liv och rörelse helt plötsligt öppnar sig. Barn i moderiktiga gabardinjackor spelar bordtennis, stora bufféer med mat dukas upp, en teaterföreställning är på gång, några skrattande kvinnor har syjunta, en föreläsningscirkel hålls och unga förälskade par sitter och dricker läsk ur sugrör. Mitt under kalla kriget är det inte främst faran och hoten som den lilla igelkotten visar för oss. Det är välfärden, det förflyttade folkhemmet, den befolkade och trygga underjorden.

Syftet med denna uppsats är att genom en analys av *Vi går under jorden* från 1959 bland annat diskutera civilförsvarsfilmen som kulturhistoriskt källmaterial. Genren civilförsvarspropaganda handlar självfallet om att instruera för att aktivera och grundtonen förmedlar såväl en känsla av grundläggande trygghet och tillförsikt som en förnimmelse av annalkande fara. Därför kan det vara intressant att undersöka just förhållandet mellan ofärd och välfärd, mellan kalla kriget och folkhemmet, i dessa filmer. Vad säger kalla krigets civil-

försvarsfilmer om sin samtid? Vilka bilder av det moderna Sverige kommer till uttryck? Den historiska kontexten kommer här att stå i centrum, men jag är också intresserad av vilka etiska och estetiska ideal som präglar denna särskilda filmgenre. Hur anropades befolkningen av Civilförsvarsstyrelsens auktoritativa stämma, hur formades dess meningsskapande retorik? Framhävs något på bekostnad av något annat och i så fall på vilket sätt och med vilka symboler? Vad, om något, var just filmens särskilda bidrag till det man kan kalla den svenska civilförsvarskulturen?

Filmen, kriget och civilförsvarskulturen

Uppsatsen är vävd med hjälp av två huvudsakliga tanketrådar. En handlar om relationen mellan krig och film och den andra om det totala kriget. Båda är hämtade från den franske kulturteoretikern och arkitekten Paul Virilio. Den första tanketråden, att det finns en grundläggande symbios mellan visualitet och krig, är en tes Virilio utvecklade i sin bok *Guerre et cinéma* 1984. Här utnämnde han kameralinsen till det moderna krigets sanna befälhavare, eftersom han menade att det inte finns något krig utan perception. Under 1900-talet var det med ens enbart genom kameralinsen som kriget kunde förstås, överblickas och skapas mening kring – så även för de stridande vid fronten – vilket Virilio talar om i termer av en perceptionens logistik.[1] Som ett modernt massmedium utvecklades också filmen, liksom pressfotografiet, i symbios med kriget och inte minst med viljan att överblicka, dokumentera och bestämma dess verkligheter. Särskilt den rörliga bildens möjligheter att påverka och styra opinioner fick stor uppmärksamhet i krigförande länder under förra hälften av det förra århundradet. Filmen sågs som ett nytt och explosivt massmedium med potentiellt oändliga möjligheter att användas för politiska ändamål.[2]

Krig, propaganda och film ansågs därför tidigt under 1900-talet hänga intimt samman. Mycket av den forskning som hittills bedrivits kring relationen mellan film och politik har också fokuserat i synnerhet på mellankrigstidens och andra världskrigets propagandafilmer.[3] Om man rör sig framåt till kalla krigets filmgestaltningar finns även här en del tidigare forskning, även om tonvikten nästan helt och hållet

har legat på spelfilmer. Just spelfilmer har flitigt analyserats av forskare på det numera omfattande kulturhistoriska forskningsfält som i USA kallas *Cold War Culture*, och oftast har undersökningarna handlat om genrerna politisk thriller, science fiction eller katastroffilmer.[4] Det finns emellertid en gren av det kallakrigshistoriska forskningsfältet som visat intresse för just civilförsvarskulturen och här finns en del forskare som konsulterat genrens filmer som källmaterial, dock ej systematiskt eller med särskild hänsyn till dess visuella karaktär.[5]

Den kulturhistoriska ansatsen i de ovan refererade studierna är helt annorlunda än i tidigare politisk-historisk eller organisationsteoretisk forskning om civilförsvar eller försvarspropaganda i det att fokus ligger på konstruktioner av identiteter och världsbilder. Den amerikanska historikern Laura McEnaney talar om det kalla krigets civilförsvarskultur som en genomgripande militarisering av vardagslivet, där gränserna mellan civilt och militärt i det närmaste helt utsuddats.[6] För när det plötsligt blev oklart var den militära fronten egentligen befann sig, kom kriget framför allt att utspela sig i den ideologiska sfären, inne i människors huvuden, hemma i vardagsrummet, i de vardagliga förberedelserna inför det psykologiskt ogripbara kärnvapenkriget. Kalla kriget utkämpades ingenstans och överallt.[7]

Civilförsvarskulturen – det civila försvarets världsbild och uppluckringen av gränserna mellan civilt och militärt – erbjuder således många exempel på vad Virilio har kallat det totala eller eviga kriget (*pure war*), och som är andra tanketråden i uppsatsen.[8] Kriget, såväl det verkliga som det föreställda, definierar numera ramarna och förutsättningarna för betraktelser av det moderna samhällsbygget. Virilio går så långt att han hävdar att det i själva verket är kriget, inte freden eller den ekonomiska välfärden, som är drivkraften i vårt moderna samhälle. Åtminstone från och med andra världskriget är det mot den väntande katastrofens kuliss som den urbana arkitekturen formas. Kriget bryter bygd; dess territorium äter sig in i det civila samhället. Militära tänkesätt och rutiner penetrerar människors vardag så till den grad att militariseringen upphör att överhuvudtaget registreras. Från att ha varit ett uteslutande militärt tillstånd blev kriget under och efter andra världskriget snarare samhällets normaltillstånd, ett tillstånd av permanent beredskap. I freden ruvar således alltid kriget.[9]

Virilios föreställning om kriget som förvandlats från undantagstillstånd till normaltillstånd liksom hans tankar om symbiosen mellan film och krig har kritiserats för att vara såväl alltför vaga som alltför hårdragna,[10] men båda teserna kan fungera som inspiration till en diskussion om det kalla krigets civilförsvarsfilmer, som så tydligt visualiserar det genommilitariserade vardagslivet och visar hur det ska levas. Jag menar nämligen att det kalla krigets civilförsvarsfilmer präglas av en stark tonvikt på just *normaliteten*, på hur vi ska kunna fortsätta våra liv nästan exakt som tidigare. De risker en familj kan utsättas för i sin vardag är i atomåldern förvisso av en annan kaliber, men ska motarbetas på samma sätt som andra risker – genom ordning, disciplin och renlighet. Radioaktivt stoft ska putsas, dammas, tvättas och diskas bort från koppar och kastruller, händer och fötter ska ideligen tvättas. Genom ordning och intensiv renhållning i hemmet kan det psykologiskt potentiellt outhärdliga hanteras och livet fortsätta.[11] Väskor ska packas i förväg och var sak ska alltid finnas på sin plats. Det totala krigets normalitet i Sverige kommer i denna artikel att inramas genom det spännande möte mellan kallakrigsberättelse och folkhemsberättelse som kommer till uttryck i svensk civilförsvarspropaganda på film.[12]

Det svenska civilförsvarets filmpropaganda ca 1940–1960

Andra världskriget var i många länder betydelsefulla år för filmindustrin, som mot bakgrund av filmens allmänt erkända opinionsskapande potential också kom att bli föremål för statsmakternas intresse. I Sverige var det under krigsåren i synnerhet Statens informationsstyrelse (SIS) och det därtill anknutna censurinstrumentet Statens Biografbyrå, som hade uppdraget att befrämja den nationella självkänslan och stävja osvenska kulturyttringar. Detta ledde förvisso till ökad styrning, men också till höjt anseende, ekonomiska framgångar och därmed stigande ambitioner när det gällde inhemskt filmskapande.[13]

Innehållsligt satte beredskapsårens svenska filmpropaganda tonen för det tidiga kalla krigets civilförsvarsfilmer. Det framträdande temat i filmerna från 1940- och 1950-talet var självfallet det allestädes närvarande krigshotet, men sällan utan sin fridfulla motsats, ef-

tersom filmerna riktade sig i första hand till den egna befolkningen med syftet att stärka dess moral och motståndsanda, väcka sympati och stöd för myndigheterna samt skapa intryck av styrka i en orolig tid.[14] Under kriget gavs filmerna av denna anledning ofta titlar som skulle visa såväl sötman som sältan i det samtida Sverige, som *Idyll och allvar i svensk beredskap* (Försvarsstaben, 1940), titlar som förde tankarna till en uråldrig svensk tradition av lantlig bygemenskap, som *Man ur huse* (Försvarsstaben, 1940), eller titlar där själva ordet krig helt enkelt ersattes med något annat, som *Om ofred kommer* (Armé-, marin- och flygfilm, 1943).

Med filmens hjälp kom också samma positiva vision om andlig beredskap som präglade krigsåren att upprätthållas långt in i kalla krigets atomålder. Bilden av det starka och neutrala Sverige skulle bevaras och befästas, en uppgift som i synnerhet Civilförsvarsstyrelsen, grundad i krigets slutskede 1944, tog på sig. Drygt ett femtiotal statliga civilförsvarsfilmer med nationell distribution producerades i Sverige mellan 1940-talet och 1970-talet.[15] Därutöver hade Centralkommittén (senare Centralförbundet) Folk och Försvar, Civilförsvarsförbundet och andra frivilligförsvarsorganisationer egna filmprojekt.

Bakom de statliga filmerna, som här står i centrum eftersom jag är intresserad i första hand av myndighetens röst, stod i regel produktionsbolag med uppdrag från Civilförsvarsstyrelsen eller Föreningen Armé-, marin- och flygfilm och under de senare decennierna emellanåt Styrelsen (tidigare Beredskapsnämnden) för psykologiskt försvar, grundad 1954. Under 1940- och 1950-talet visades filmerna i skilda sammanhang; de kunde fungera som fyllnadsfilmer på vanliga biografer eller användas på militära fältbiografer för beredskapsinkallade, i skolor och andra pedagogiska sammanhang eller folkrörelseverksamheter. Särskilt under 1950-talet användes de också flitigt vid de informationsträffar som hölls i samband med olika större civilförsvarsövningar. Dessa kunde vara anordnade antingen av lokala civilförsvarsförbund eller av Centralförbundet Folk och försvar. I samband med kampanjen ”Om kriget kommer till Ditt hem” som turnerade runt i riket med så kallade ”ortskonferenser” i mitten av 1950-talet visades exempelvis filmen *Vi kan, vi vill, vi skall* (Armé-, marin- och flygfilm, 1956).[16]

Istället för att presentera en översikt över genren civilförsvarsfil-

mer har jag i det som följer valt att analysera en enskild film, Civilförsvarsstyrelsens *Vi går under jorden – en film om våra skyddsrum* från 1959. Filmen är strax under 12 minuter lång och ger en representativ bild av det svenska civilförsvarstänkandet så som det såg ut åren kring 1960, en tidpunkt då föreställningarna om såväl folkhemmet som kalla kriget kanske var som allra starkast, mest framträdande och tydligast utmejslade. Bakgrunden till civilförsvarsplanläggningen vid denna tid var framför allt hotet om kärnvapenkrig som – i synnerhet efter de många provsprängningarna med det nya massförstörelsevapnet vätebomben mot mitten av 1950-talet – föreföll vara det mest akuta. Idén var att en tänkbar attack skulle komma plötsligt och att den så kallade förvarningstiden följaktligen skulle bli synnerligen kort. Av denna anledning hamnade också tonvikten i den svenska planläggningen på behoven av dels ett intensifierat byggande av atombombssäkra skyddsrum i bostadsområden, dels omfattande beredskaps- och snabbutrymningsplaner för de större städerna.[17]

Vi går under jorden presenterar de tre svenska skyddsrumstyperna i tur och ordning, först normalskyddsrummen och befolkningsskyddsrummen och därefter civilförsvarets ledningscentraler. Filmen inleds med en bild på ett vanligt svenskt hyreshus. En pojke klättrar på stuprännan och en man går in genom porten. Speakerrösten säger, medan närbilden av en igelkott framtonar:

> Beredskapssverige, det Sverige som kan symboliseras av igelkotten, det går under jorden numera. I den moderna bebyggelsen i tätorternas ytterområden byggs normalskyddsrum. Bakom ståldörrarna nere i betongkällarna gömmer sig lokaler byggda för krig, men lyckligtvis användbara även i fred.

Redan här introduceras alltså flera av filmens betydelseladdade nyckelord, som alla framkallar bilder av det trygga landet i en hotfull och orolig värld. Själva benämningen *Beredskapssverige* är självfallet den historiska kopplingen, avsedd att föra tankarna till livet under andra världskriget, det svenska vardagsliv som tursamt framlevdes under direkt krigshot. Här framträder även *igelkotten* som en sedan världskriget välkänd och central symbol för det egensinniga och väl bepansrade lilla landet i norr – hård och taggig utanpå men

med mjuka värden inuti. Bilden som manas fram, bilden av Beredskapssverige som går under jorden, är suggestiv. Människor ska vänja sig vid utsikterna att det vardagliga familjelivet förflyttas men att det likafullt kommer att fortsätta på en annan plats. Skyddsrumsbygget skrivs i detta sammanhang även in i *berättelsen om det moderna Sverige* med hjälp av filmens gestaltning av de nya bostadshusen i Stockholms förortsmiljöer. I de avsnitt som följer diskuteras dessa två huvudsakliga teman i filmen.

Beredskapen och igelkotten

De associationer som fanns kring begreppet ”Beredskapssverige” var ännu i slutet av 1950-talet i huvudsak positiva och signalerade inte bara militärteknologiskt försvar utan också ett bevarande av de svenska värdena såväl kulturellt som materiellt. Särskilt framträdande i *Vi går under jorden* är också hur själva begreppen ”den svenska beredskapen” eller ”Beredskapssverige” direkt är ägnade att inge förtroende. Tonen sätts redan i speakerröstens första mening om det Sverige som i filmen är ”vi” och som ”numera går under jorden”. Det lilla ordet ”numera” skapar kopplingen mellan den samtida beredskapen och det andra världskrigets. Visuellt gestaltas detta i en filmsekvens då vi får se själva sinnebilden för såväl neutralitetsvakten under första världskriget som för den tyste hemvärnsmannen under andra världskriget – den mörka silhuetten av en man i uniform med vapen i hand i skymningens motljus. Sedan går mannen nedför en trappa medan en tuba spelar en enkel skala nedåt, en grind låses upp och öppnas. ”Beredskapssverige” har förflyttats, men är inte desto mindre ett och det samma.

Tilltron till beredskapen framkallas annars i filmen bland annat med hjälp av kortare tekniska beskrivningar eller faktaargument, som vittnar om vilken planering och högteknologisk expertis som ligger bakom. ”[Skyddsrummen] är utrustade med luftrenare, de skyddar mot radioaktivitet och de är så dimensionerade att de kan bära upp rasmassorna om huset där ovanför skulle störta in”, lyder exempelvis beskrivningen medan en ung pojke i jacka och keps testar veven på skyddsrumsfläkten som för att visa den unga generationens intresse för atomålderns avancerade byggnadstekniker.

Beredskapstanken är särskilt framträdande i skildringen av civilförsvarets egna underjordiska ledningscentraler i filmens senare del. Även här är det viktigt att informera om och skapa förtroende kring de tekniska aspekterna. Genom att följa en mekanikers arbete skildras hur civilförsvarets egna anläggningar liksom övriga bergrum är utrustade med luftrenare och skydd mot radioaktivitet, egen brunn och stora oljeförråd nödvändiga för att hålla anläggningarna i drift, bland annat de motordrivna reservelverken, som startar automatiskt om tillförseln av elektrisk kraft utifrån blir avbruten. Därefter följer även en dramatiserad skildring, som beskriver förhållandevis detaljerat hur det kan se ut och vad som sker i centralens ordersal under en övning – underrättelser som kommer in och granskas nitiskt, en jourhavande som alarmerar personalen, lunchätande människor som reagerar och snabbt äter upp sin mat innan de reser sig, en sovande kvinna som väcks bryskt av medarbeterska, en närbild på en bister civilförsvarschef. ”Det är en lek, visserligen”, säger speakerrösten, ”men en lek som tvingar deltagarna att spela med skrämmande realiteter. […] Alla måste hjälpas åt, alla måste redan i fred sätta sig in i sin uppgift.”

Den i det svenska försvarstänkandet väl inarbetade bilden av igelkotten är ett viktigt symboliskt inslag i *Vi går under jorden*, frammanande föreställningen om att det går att skydda sig trots ringa storlek och muskelstyrka. Igelkotten lanserades under andra världskriget av högerledaren och ecklesiastikministern i samlingsregeringen Gösta Bagge. I medborgartåget på Gärdet den 1 maj 1940 talade Bagge om den starka svenska motståndskraften och försvarsviljan i termer av att vi svenskar ”ha rullat ihop oss som igelkotten inför faran med taggarna åt alla håll. Även stora djur bruka dra sig för att angripa en dylik tingest i onödan”.[18] Symbolen är alltjämt under kalla kriget emblemet för ett Sverige i total beredskap, förberett till tänderna och med taggarna utåt. Djuret förekommer i filmen såväl i levande form som på teckningar eller tavlor och den fungerar också sammanbindande för filmens olika delar. Förutom i den inledande stillbilden återkommer den lilla igelkotten i ett antal sekvenser, bland annat som vandrande genom en säkerhetsdörr på väg ned i bostadshusets skyddsrum, som en målning på väggen i skyddsrummet samt i befolkningsskyddsrummets parkeringsgarage.

Att igelkotten varit den egentliga huvudrollsinnehavaren i *Vi går under jorden* blir särskilt tydligt i dess slutscen, då en pojke i tioårsåldern sitter vid ett bord och iakttar det lilla runda djuret framför sig. Pojken ler och placerar därefter en civilförsvarshjälm över igelkotten varpå hjälmen och dess civilförsvarsmärke zoomas in som avslutning. ”Så kompletterar våra skyddsrum varandra”, konstaterar samtidigt speakerrösten. ”Normalskyddsrum, befolkningsskyddsrum och ledningscentraler är bara tre olika yttringar av ett genomtänkt system. Berget och betongen är en viktig del av vår beredskap.” Summa summarum är den svenska betongen, berget och graniten starkare än på andra håll i världen. I Sverige är motståndskraften särskilt stor, även om till och med igelkottar ibland tycks behöva hjälm.

Den unga generationen hjälper till att skydda den svenska igelkotten – två centrala symboler för framtidstro, optimism, modernitet och neutralitet i filmen *Vi går under jorden* (1959).

Det förflyttade folkhemmet

> Det vore ju slöseri att inte utnyttja så stora utrymmen även i fredstid, som fritidslokaler, som förvaringsplats för cyklar och barnvagnar – inte nå’n särskild räntabel användning kanske – som affärslager, eller varför inte till och med som festvåning i modern hotellmiljö.

Det mest framträdande draget i *Vi går under jorden* handlar emellertid inte om oro, beredskap och krigshot, utan om hur det svenska folkhemmet och välfärden breder ut sig under jord. Speakerrösten betonar att ungefär trettio tusen normalskyddsrum för närvarande är spridda över hela landet med utrymme för cirka två miljoner människor. Skyddsrummen är alltså en självklar och naturlig del av det moderna livet i förorten och bör inkorporeras i vardagen på bästa möjliga sätt. ”Bakom ståldörrarna nere i betongkällarna”, säger speakerrösten, ”gömmer sig lokaler byggda för krig, men användbara även i fred.” Den fredstida användningen illustreras på olika sätt i avsnitten som beskriver hur normalskyddsrummen och befolkningsskyddsrummen används som inte bara lagerutrymmen att samla saker i utan kanske framför allt fritidslokaler att aktiveras och ha trevligt i.

Att skyddsrummen är behagliga att vistas i kommer framför allt till uttryck i samband med skildringen av de normal- och befolkningsskyddsrum där människors vardagsliv ska fortgå. Budskapet syns emellertid också i beskrivningen av civilförsvarets ledningscen-

Vardaglig normalitet i kalla krigets underjordiska värld. En ung kvinna pyntar i skyddsrummet.

traler, där det finns logement med behagliga sängar och uppehållsrum och cafeterior befolkade av ännu till synes sorglösa människor samtalande i grupp över en bit mat eller ett glas öl. Här saknas inte tillgång på god mat, rekreation och vila. Även i normalskyddsrummet presenteras skyddsrumstanken som ett gemensamt eller kollektivt projekt. Ständigt är det flera personer med i bild – några barn spelar bordtennis, några yngre kvinnor har teckningslektion, några andra sitter i en studiecirkel och diskuterar med papper och pennor alltmedan två herrar förvandlar ett skyddsrum till en festvåning och dukar långbord med linnedukar och kandelabrar till en praktfull bankett. ”I den här interiören”, frågar sig berättaren, ”har väl gästerna knappast någon känsla av att befinna sig i en källare?”

Här finner vi ett exempel på ett annat genomgående tema i *Vi går under jorden*. Pyntandet och fixandet har sin självklara plats i det budskap som förs fram och skyddsrummen ska göras hemtrevliga och mysiga på bästa sätt. Förutom de två servitörerna som dukar upp festbordet illustreras detta bland annat med en flicka som klättrar upp på en stol i en hobbyverkstad för att sätta en blomma i en vas och med en bild på några kvinnor som sitter och samtalar framför en stor målning med en riddare på häst. I en annan sekvens hänger en chic och moderiktig ung kvinna upp en tavla på skyddsrumsväggen – självklart föreställande en glad igelkott – ovanför en soffa för att därefter sätta sig ned och lugnt tända en cigarett utan minsta oro vid horisonten. Tavlorna, teckningarna, sofforna och blommorna tycks stå för ett slags strävande efter normalitet under i själva verket allvarliga omständigheter.

Vi går under jorden gör därefter ett besök i ett betydligt större så kallat befolkningsskyddsrum för cirka fem tusen personer djupt inne i Mariaberget i Västerås. Samma linje återkommer här med en stark betoning på fred och normalitet. Anläggningen i Västerås lyfts fram som ett utmärkt exempel på ”hur långt man också i dessa skyddsrum kan komma när det gäller kvalificerad användning i fred”:

> Här finns en förstklassig teaterscen för amatörer med en salong som kan rymma etthundratjugo åskådare. Här finns bilverkstad och garageutrymmen, liksom i motsvarande anläggningar på många andra ställen i landet. Här finns hobbylokaler, inte bara för sömnad utan

även för fotografering, för måleri och skulptur – ja, man bygger segelflygplan här, tjugo meter under jorden. Här finns en skjutbana för bågskytte och en korthålsbana för pistol och kulsprutepistol.

Medan igelkotten, som också förflyttat sig till skyddsrummet i Västerås, fortsätter iväg visas en bild på ett femtiotal flickor som utför koordinerade gymnastiska rörelser i en stor gymnastiklokal. Det är flickskolan på Mariabergets topp som ”har fått den här vackra gymnastiksalen med femton meters bergtak – förmodligen enastående i världen”, konstaterar berättaren när en närbild på en av gymnasterna visas och plötsligt blir det oklart om det är gymnastiksalen eller den blonda, svenska flickan som i ett internationellt perspektiv är så oöverträffad.

Den unika svenska modellen lyfts fram desto mer explicit när det talas om de många studiecirklar som får plats i Mariaberget om kvällarna. ”Det kan behövas eftersom Västerås lär toppa fritidsstudieintresset i Sverige och därmed i hela världen”, säger berättaren medan en lärare pekar på en med färgkrita målad atombomb på en svart tavla och eleverna lyssnar andäktigt. Det betonas att i och med bygget av Mariaberget har Västerås stad sålunda fått ett ungdomscentrum ”som så väl behövs i en ort som förenar gamla förnämliga kulturtraditioner med en kraftig industriell expandering” och det understryks att initiativet till just den här fredsanvändningen faktiskt är kommunens. Västerås framställs här som en modellstad som vet att förena tradition med modernitet under ungdomens och utbildningens stolta fana. Framtidsbilderna från Mariaberget avrundas symboliskt med ett yngre förälskat par som sitter och dricker läsk med sugrör vid ett cafébord medan deras händer oskyldigt söker varandra.

I samtliga tre skyddsrumstyper myllrar det således av människor, vilket stärker bilden av att det går att leva, äta och bo i dessa på pappret onaturliga underjordiska lokaler, att det finns gott om hemtrevliga utrymmen och högst moderna faciliteter – i det närmaste som livet ovanför. De människor som får plats i filmen är dock i vissa ålderskategorier. Med något litet undantag rör det sig om friska barn, ungdomar och unga vuxna, medan sjuka och åldringar (som i civilförsvarets broschyrer ofta intar en framträdande roll i egenskap av omsorgsbehövande) helt saknas.

Frisksport och flickgymnastik från det underjordiska fritidskomplexet Mariaberget i Västerås.

Studiecirkel under jord.

Full aktivitet i skyddsrummets konstnärsateljé.

Romantiken och framtidstron blommar även i kallt krig. Underjordisk caféinteriör från sent 1950-tal.

Folkhemmet möter neutraliteten – två starka, svenska modeller kring 1960.

Skyddsrummen blir i *Vi går under jorden* en genuin del av bilden av det samtida Sverige, ett tryggt, rent och friskt ungdomligt folkhem som inte ens har smuts i källarens mörka vrår. Förutom i ett par sekvenser, såsom lärarens teckning på svarta tavlan och i skildringen av en civilförsvarsövning i ledningscentralen, är dessutom atombombshotet eller eventuella fiender borta. Intet ordas om att människor eventuellt ska bli nödsakade att bo i dessa bunkrar under en lång eller kort tid; den bistra anledningen till att skyddsrummen överhuvudtaget existerar går förlorade i dessa filmsekvenser. Kriget är på så sätt visserligen formellt närvarande, men inte desto mindre i själva verket frånvarande. Det som lyfts fram är istället den svenska modellen, det myllrande och glada folklivet och de många kunskaps- och utbildningstörstande ungdomarna som står för framtiden i skyddsrummen, men kanske framför allt framtiden i det moderna Sverige.

Den underjordiska välfärden

Kalla kriget är en tidsperiod som förknippas med tydliga politiska strukturer, precist utmejslade hotbilder och knivskarpa gränser mellan gott och ont, svart och vitt. Paradoxalt nog präglas emellertid periodens civilförsvarspropaganda av en vag, ofta helt frånvarande, fiendebild. Det handlar om försvarspropaganda som inte anger några som helst fiender, utan som i första hand omsluter, innesluter och definierar det ”vi” som ska tryggas. Civilförsvarsupplysningen i Sverige under det kalla krigets första två decennier koncentrerades alltjämt kring styrkorna i ”den svenska livsformen”, som den kallades under andra världskriget.[19] Beredskapstiden ekade i det svenska 1950-talet, såväl uttryckt i allvarsparoller som ”spionen lägger pussel” och ”en svensk tiger” som förkroppsligad i filmrepriser som landstormens lilla Lotta och Edvard Persson.[20] Men här fanns också 1930-talsbudskapet om det svenska folkhemmet och i folkhemmets källare fanns nu atomskyddsrummen. I svenskarnas vardagsliv var dessa skyddsrum en dunkel påminnelse om ett hotande kärnvapenkrig, men även här kunde – och skulle – välfärden blomstra, även skyddsrummen skulle målas, inredas, pyntas och användas i fredstid. Under senare delen av 1950-talet var Sverige i internationella sammanhang allmänt känt

som ”landet som gick under jorden”, vilket signalerar inte endast den stora satsningen på civilförsvar i jämförelse med omgivande länder utan kanske också att hela det svenska, fredliga vardagslivet på sätt och vis gick under jorden.[21]

Allt detta framtonar tydligt i Civilförsvarsstyrelsens film *Vi går under jorden* från 1959. Här är kriget på en gång helt frånvarande och närvarande och gränserna mellan den militära sfären och den civila är i det närmaste upplösta. Filmen är inte ute i ärendet att övertala utan snarare att bekräfta; dess budskap är inte framåtlutat forcerat utan snarare oförfärat bejakande. Det uppbyggande, sangviniska och för att inte säga optimistiska tilltalet i *Vi går under jorden* syftar inte till att förändra attityder och beteenden, vilket i högre grad tillhörde den tidiga filmpropagandans ambitioner (framför allt illustrerat av Lenins famösa diktat från 1922 om att för sanna revolutionärer är filmen den allra viktigaste av konstarter, att endast filmen äger kraften att i djupet förändra).[22] Snarare handlar det här om att vidmakthålla och förstärka en samtidskänsla. Filmen utgör ett exempel på det kalla krigets särskilda form av propaganda, där det handlar om att bekräfta den egna livsstilen, snarare än att förändra någon annans. Dessa drag var utmärkande även för samtidens civilförsvarsbroschyrer, varav den mest kända är *Om kriget kommer. Vägledning för Sveriges medborgare*.[23] Men till skillnad från texterna i genren innehåller civilförsvarspropagandan på film mer liv och fler människor.

Folkhemsmentaliteten och den starka tonvikten på civilförsvaret som ett kollektivt projekt till vilket alla bidrar skiljer på ett fundamentalt sätt också den svenska civilförsvarskulturen från exempelvis den amerikanska. I sin bok *One Nation Underground* lyfter exempelvis historikern Kenneth D. Rose fram det intressanta faktum att det amerikanska skyddsrumstänkandet redan i början av 1950-talet genomgått en kraftig privatisering. Om så kallade *public shelters*, de som i Sverige motsvarades av såväl normal- som befolkningsskyddsrummen, var bland de bärande civilförsvarstankarna i Harry Trumans USA, var så kallade *private shelters*, de som varje familj på egen hand skulle finansiera och bygga på sin bakgård, snarare linjen i Dwight Eisenhowers konservativa USA.[24] I Sverige lades tvärtom under hela perioden en stark tonvikt vid det kollektiva och myndigheternas ansvar att sörja för befolkningen.

Jag menar att folkhemmet och kalla kriget är två orienteringspunkter i svensk civilförsvarsfilm under efterkrigstiden. I *Vi går under jorden* vaggar den stolta igelkotten – symbolen för den stolta svenska neutraliteten – lugnt från rum till rum och liksom synar det folkhem som till synes framgångsrikt fortlever även under jord. Igelkottens Beredskapssverige och folkhemmets välfärdstanke är i filmen två sidor av samma mynt. Det finns ett krig som bor i freden, men det finns också en fredlig tillvaro skapad med hjälp av militära rutiner och tänkesätt. För att beskriva civilförsvarsfilmen *Vi går under jorden* från 1959 skulle vi alltså kunna tala om antingen militariseringen av Folkhemssverige eller välfärdsberättelsen om Beredskapssverige. I båda beskrivningarna rör det sig om det Paul Virilio kallat *pure war*, det totala, osynliga eller ständigt pågående kriget, och på filmduken blir det om möjligt ännu tydligare att det rör sig om ett krig i vilket normaliteten och bekräftelsen besegrar avvikelsen och störningen.

Noter

1. Paul Virilio, *Krig och film. Perceptionens logistik* (Gråbo: Bokförlaget Anthropos AB, 2006 [1984]).
2. Se även Leif Furhammar och Folke Isaksson, *Politik och film* (Stockholm: Pan Nordstedts, 1971); Kate Betz, Jonas Broström och Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda* (Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar, 1982); Joachim Mickwitz, *Folkbildning, företag, propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden* (Helsingfors: Suomen historiallinen seura, 1995).
3. Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* (London: Cassell, 1999).
4. Se till exempel Jerome F. Shapiro, *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film* (New York: Routledge, 2002); David Seed, *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999); Peter Biskind, *Seeing is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (London: Bloomsbury, 2001); Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus* (London: I. B. Tauris, 2001); Margot A. Henriksen, *Dr Strangelove's America. Society and Culture in the Cold War* (Berkeley: University of California Press, 1997); Thomas Patrick Doherty, *Cold War, Cool Medium. Television, McCarthyism, and American Culture* (New York: Columbia University Press, 2003).
5. Se till exempel Laura McEnaney, *Civil Defense Begins at Home. Militarization Meets Everyday Life in the Fifties* (Princeton: Princeton University Press, 2000); Guy Oakes, *The Imaginary War. Civil Defense and American Cold War Culture* (New York och Oxford: Oxford University Press, 1994); Elaine Tyler May, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books, 1999 [1988]), s. 80–99; Kenneth D. Rose, *One Nation Underground. The Fallout Shelter in American Culture* (New York: New York University Press, 2001); Henriksen, aa, s. 88–111.
6. McEnaney, aa.
7. Se till exempel Marie Cronqvist, *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kallakrigskultur*, Diss. (Stockholm: Carlssons, 2004); Kim Salomon, *En femtiotalsberättelse. Populärkulturens kalla krig i Folkhemssverige* (Stockholm: Atlantis, 2007).
8. Innebörden i begreppet *pure* är i detta fall inte ”ren” utan snarare ”total”.
9. Paul Virilio och Sylvère Lothringer, *Pure War* (New York: Semiotext(e), 1997 [1983]).
10. Se till exempel Douglas Kellner, “Virilio, War and Technology. Some Critical Reflections”, *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, John Armitage, red. (London: Sage, 2000).
11. McEnaney, aa, s. 72–78; Marie Cronqvist, ”Det befästa folkhemmet. Kallt krig och varm välfärd i svensk civilförsvarskultur”, *Fred och modernitet*, Magnus Jerneck, red. (Lund: Studentlitteratur, kommande 2008).
12. Jag har tidigare lyft fram folkhemmets relation till kalla kriget i Cronqvist, *Mannen i mitten*, och i Cronqvist, ”Det befästa folkhemmet”.
13. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos/SF, 2003), s. 163 ff; Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget*, Diss. (Lund: Liber, 1979).
14. Betz, Broström och Kwiatkowski, aa.
15. Enligt förteckning hos Armé-, marin- och flygfilm (AMF).
16. KrA, CFF:s arkiv, serie F5, vol. 1, ”Om kriget kommer”.
17. Wilhelm Agrell, *Ett samhällsskydd för alla väder? Det civila försvarets principer och problem* (Bjästa: Cewe förlag/Civilförsvarsförbundet, 1988).
18. Hans Dahlberg, *I Sverige under andra världskriget* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1983), s. 20 f.
19. Cronqvist, *Mannen i mitten*, s. 66–69.
20. Cronqvist, ”Det befästa folkhemmet”.
21. Se Marie Cronqvist, ”Survivalism in the Welfare Cocoon. The Culture of Civil Defense in Cold War Sweden”, *European Cold War Cultures*, Annette Wowinkel med flera, red., kommande 2008.
22. Leif Furhammar, ”Film och propaganda” i Betz, Broström och Kwiatkowski, aa, s. 7.
23. *Om kriget kommer* utkom i olika uppdaterade versioner bland annat 1952 och 1961. För diskussion kring skriften, se Cronqvist, ”Det befästa folkhemmet”.
24. Rose, aa. För diskussion om amerikansk och svensk civilförsvarskultur, se Cronqvist, ”Survivalism in the Welfare Cocoon”.

Per Vesterlund

Förskingrat kulturarv: nedslag i HSB:s filmproduktion

Inledning – från kyffen till hälsobostäder

HSB – Hyresgästernas sparkasse- och byggnadsförening – bildades 1923. Under uppbyggnadsfasen av den epok i svensk samhällshistoria som brukar betecknas med epitetet folkhemmet intog man en central roll i förnyelsen av landets bostadsbestånd. HSB blev en betydande aktör på byggandets område och kom också att stå för förändring och förnyelse av den svenska bostadsstandarden. Som en bostadskooperativ organisation förbunden med arbetarrörelsen kom HSB dessutom att omfattas av en tydlig ideologisk koppling till folkhemsbygget.[1]

HSB etablerade tidigt (1924) tillsammans med Hyresgästernas riksförbund en medial plattform genom tidskriften *Vår Bostad*. Man gav också ut andra tidskrifter och skriftserier (*Att bo*, *Hus och härd* med flera). Patrik Åker har i avhandlingen *Vår Bostad i folkhemmet* beskrivit hur denna tidskrift kan ses som en arena där ett ofta motsägelsefullt offentligt samtal om ideal för boende och familjeliv i folkhemmet kunde föras. Enligt Åker kunde tidskriften i sitt tidiga skede ge uttryck dels för en demokratisk ambition att påverka samhälleliga strukturer och maktförhållanden på bostadsmarknadens område, dels för nya stilideal och värderingar vad gällde boende och byggande. Genom nedslag 1937, 1955 respektive 1987 visar Åker

också hur tidskriftens förhållande till moderorganisationen förändras. *Vår bostads* redaktionella material blir med åren allt mindre propagandistiskt, istället tar journalistiska ideal över tidningens innehåll. En annan förändring under perioden rör attityder till boendet – hemmet blir allt mindre en angelägenhet för estetiska och moraliska ideal och i allt lägre grad en metafor eller symbol för det goda samhället. Åker visar hur hemmet vid seklets mitt snarare blir en integrerad förlängning av det rationella folkhemsbygget som nu är i vardande, för att mot sekelslutet få en radikalt annorlunda funktion. 1987 är hemmet snarare en plats som möjliggör individens egna val. Demokrati är inte längre rätten till en god bostad utan rätten att välja.[2]

Vad som mer sällan omtalats är att HSB tidigt också initierar en visserligen sporadisk men i tid utsträckt filmverksamhet. Jag avser att i föreliggande kapitel ge en övergripande presentation av dessa filmer med utgångspunkt i några tentativa frågekomplex.

Några utgångspunkter

En inledande frågeställning tar avstamp i Åkers undersökning: kan HSB:s filmer ses som en audiovisuell motsvarighet till den välkända och spridda tidskriften *Vår bostad* – eller har filmer som *Hur Svensson bor i Boro* (från 1940-talet), *Det är aldrig för sent* (Curt Strömblad, 1958) eller *Från mark till bostad* (1968) fyllt andra mer mediespecifika funktioner? Om *Vår bostad*, som Patrik Åker visar, efter hand ger uttryck för en allt mer professionaliserad journalistisk och allt mindre för propaganda – hur förändras då HSB:s filmer under samma period? Vidare är de innehållsmässiga aspekterna – representationen av hemmet – naturligtvis minst lika intressanta beträffande de rörliga bilderna. Hur förhåller sig filmernas bilder av svensk bostad i förhållande till den förändringsprocess vad gäller förhållandet till metaforen hemmet som Åker visar i sin avhandling?

Andra frågor är självfallet mer filmvetenskapligt orienterade. HSB:s filmer aktualiserar här såväl retoriska som produktionsmässiga aspekter. Mer specifikt anknyter filmerna på sätt och vis till den problematisering av gränsdragningen mellan spel- och dokumentärfilm som allt mer kommit att diskuteras i såväl filmhistoria som

filmteori under senare år.[3] I HSB:s filmer interfolieras spelscener och dokumentärt material med ett tilltal som ömsom kan (som brukligt i dokumentärer) betecknas som sakligt, ömsom kan förefalla mer känslomässigt – eller rent av irrationellt.[4] Förutom i några enstaka fall är HSB:s filmer dock inte reklamfilmer av ordinarie snitt. De faller heller inte alltid självklart in under den plastiska och svårdefinierade beteckningen propaganda. Avsikten att övertyga är förvisso en uppenbar intention i flera filmer men filmerna tycks också fylla andra funktioner. Bakom vissa av filmerna ligger uppenbarligen en dokumenterande eller bevarande avsikt (till exempel filmen *HSB bygger elementhus i Sparreholm*, från tidigt 1960-tal), men dessa ligger ofta långt från dokumentärens traditionellt sanningssägande institutionella kontext som exempelvis Bill Nichols beskrivit den.[5] Begreppet ”industrifilm” – som främst använts för att beteckna näringslivets filmer för internt och externt orienterad information och promotion – kan ligga nära till hands att använda, något som dock i viss mån försvåras av HSB:s karaktär av kooperativ rörelse.[6] Det är inte heller med någon självklarhet man kan tillskriva filmerna något estetiskt eller konstnärligt egenvärde. Kort sagt utgörs HSB:s filmproduktion av en högst heterogen samling filmer som sammantaget inte självklart låter sig inordnas i de analytiska koncept som omgärdat spelfilm, dokumentärfilm, avantgardefilm, industrifilm eller ens blandformer mellan dessa kategorier. Det som sammanför dessa filmer är alltså inte gemensamma eller ens likartade stilmässiga drag filmerna emellan. Inte heller är produktionskontext (en rad olika mer eller mindre etablerade filmbolag producerar), visningskontext (enstaka filmer har anmälts till Statens biografbyrå, andra har uppenbarligen visats på interna möten, ytterligare andra har ett tilltal som inte vittnar om publiktillvändhet) eller upphovsmannaskap (regissörer som Curt Strömblad eller Per Gunvall må vara väl kända som beställningsfilmare, men kan knappast tillmätas ”auteurstatus”) något som knyter samman filmerna. Nej, istället är det ju så att det är beställaren HSB som är den gemensamma faktor som gör filmerna intressanta att knyta samman. Således riktar materialet sammantaget intresset minst lika mycket mot det kontextuella hållet som mot själva filmerna.

Det mediehistoriska intresse som HSB:s filmer kan väcka vilar

också i hög grad i denna kontext. Redan det faktum att en organisation som HSB tillmäter filmmediet sådan vikt att man väljer att kontinuerligt finansiera relativt ambitiösa filmproduktioner är värt att beakta. Under 1900-talets mitt kom filmmediets roll som dominerande massmedium slutligen att tas *ad notam* i den svenska offentligheten. Politiska partier, myndigheter och företrädare för näringsliv och löntagare kom nu att samverka med filmindustrin i en påfallande intensiv utsträckning. Med det nya tv-mediets intåg i slutet av 1950-talet avtynade successivt denna verksamhet. Man fick då en ny medial dominant i offentligheten, och inte minst en ny institutionell struktur (public service) runt detta medium, att förhålla sig till. Biografens roll i offentligheten förändrades. ”Filmen” renodlades i högre grad berättelsemässigt och konstnärligt och var inte längre ett potentiellt inflytelserikt kommunikationsmedium på samma sätt som tidigare.[7] Perioden 1930–1965 (grovt räknat) rymmer dock fortfarande ett oerhört rikt och förbluffande outforskat filmmaterial av så kallad icke-kommersiell film. Film avsedd att informera, övertyga eller manifestera olika samhälleliga institutioners verksamhet. Som Mats Björkin påtalat bottnade intresset för den rörliga bilden under perioden i en insikt om tilltänkta målgruppers gemensamma audiovisuella vana. Filmens attraktionsvärde låg dessutom i dess modernitet – att göra film var inte bara ett potentiellt fruktbart sätt att påverka eller utbilda, det var också ett sätt att visa sig i takt med samtiden.[8]

Den i tiden gradvis uppblossande medvetenheten om filmens attraktionskraft kan således i någon mån problematisera en alltför stor emfas på de strategiska och retoriska ambitionerna i dessa filmproduktioner. Kanske bör vi – i linje med Björkins iakttagelser – hellre läsa dessa filmer som en strävan efter synlighet i samtiden än som uttryck för en seriös avsikt att nå effekt. HSB gör film – alltså är detta en modern organisation. Något som dock inte bör hindra oss att samtidigt ställa frågan hur HSB i sina filmer visualiserade sin verksamhet. Vilka föreställningar om bostadspolitik och byggande kan utläsas ur filmerna? Hur försökte man spela på den föreställda publikens filmvana? I vilka avseenden anknyter HSB:s filmer till samtida filmer stilmässigt eller tematiskt? HSB:s filmer kan samtidigt ses som både delar av det moderna folkhemmet och som repre-

sentationer av dess politiska praktik – dels på ett ideologiskt plan, dels i bokstavlig (eller, för att tala med C. S. Pierce, indexikal) bemärkelse.[9] I dessa filmer ser vi hus rivas och andra hus byggas; omvandlingen av det svenska urbana landskapet sker framför kameran och framför våra ögon. Bilderna bär vittnesmål om en transformationsprocess som i retrospektivt ljus rent av kunde framstå som ett förskingrat kulturarv.

HSB:s filmer – en kort översikt

I samarbete med olika filmbolag (bland annat den svenska arbetarrörelsens bägge bolag Filmo och Nordisk tonefilm) gjorde alltså HSB från sent 20-tal en rad filmer av varierande karaktär. Dels förevigades specifika händelser (HSB:s årliga konferenser, jubileum, grundaren Sven Wallanders 50-års dag) i filmer för (får man anta) främst internt bruk; dels producerade man en rad filmer för att informera om (och dokumentera) bostadsbyggande. Ett flertal av dessa filmer var uppenbart avsedda för externt bruk – grundtankarna i en socialt medveten bostadspolitik (inkluderande finansiering, kvalitet, modernitet och effektivitet/ändamålsenlighet) skulle spridas till det svenska folket. En handfull av de filmer från HSB som jag funnit i olika arkiv anmäldes till biografbyrån för offentlig visning.[10] Övriga filmer har sannolikt visats i slutna mötessammanhang (inom bostadsrättsföreningar, årsmöten och så vidare) – eller rent av använts än mer internt som ett sätt att kommunicera med den omfattande organisationens personal. Ett uppenbart exempel på det senare är filmen *Sju scener från livet* från 1987).

HSB är som sagt tidigt ute med filmmediet. Redan 1928 producerar man filmen *Från kyffen till hälsobostäder* i samarbete med Tullbergs film – ett bolag som hade specialiserat sig på så kallad industrifilm, filmer som visualiserade företags och organisationers verksamhet för internt och externt bruk.[11] Filmen regisseras av Sven Hasselström efter manus av Ragnar Ring. Titeln på detta förstlingsverk uppenbarar den framstegsoptimism som HSB:s filmer är fyllda av. Denna stumma film utgörs, som flera av HSB:s filmer, omväxlande av spelade scener och dokumentärt orienterade inskott från den svenska bostadspolitiska horisonten. I en ramberättelse möter

Hur Svenssons bor i Boro (1940-tal), Kino-Centralen. HSB:s grundare Sven Wallander presenterar sitt livsverk.

vi den unge mannen Bertil (Wictor Hagman), en nykomling i huvudstaden, som efter att ha konfronterats med undermåliga bostäder och orättfärdig rovdrift av hyresgäster kommer i kontakt med både hyresgästförening och kooperativt bosparande. Filmen benämns i förtexterna som Hyresgästernas riksförbunds propagandafilm i en textskylt som pryds av HSB:s välkända emblem – ett uttryck för ett ofördäckt förhållningssätt inför begreppet propaganda och ambitionen att påverka.

Från kyffen till hälsobostäder kom under flera år framåt att användas flitigt vid såväl HSB:s egna möten som vid värvandet av nya medlemmar.[12] Hur nästa större satsning från HSB – *Hur Svensson bor i Boro* – visades, förtäljer tyvärr inget källmaterial. Filmen är inte daterad – men torde vara inspelad runt krigsslutet 1945 i produktion av Kino-Centralen. Denna film har en annorlunda struktur än förstlingsverket. Den är i mycket högre utsträckning orienterad mot den ordinära dokumentära (och högst tidstypiska) berättelsestruktur som av dokumentärfilmforskaren Bill Nichols kallats för den förevisande eller ”expositoriska metoden”, det vill säga med en auktoritär, allvetande och anonym berättarröst (en så kallad ”voice-of-god”). Här presenteras inledningsvis HSB:s verksamhet i ord samtidigt som bilder av gamla daterade bostäder i bild kontrasteras mot den modernisering som HSB företräder. Organisationens uppkomst och historia får i filmen presenteras av grundaren Sven Wallander själv. Som titeln antyder visar filmen också den tillverkning av elementvillor för egnahemsområden som HSB initierat i Boro. Som avslutning följer filmen en ung familjs bo och bygge.

En liknande struktur har *Vårt bygge* från 1948 (producerad av Sandrew-ateljéerna i regi av Bo Löfberg) som också presenterar organisationen i ett historiskt ljus och bland annat visar upp mönsterbostäder på Reimersholme och samma småhusproduktion som den föregående filmen. Från samma tid stammar också ett par kortare filmer som dokumenterar Sven Wallanders 50-årsdag (1940) samt HSB:s jubileumsutställning på Reimersholme 1944.

1957 producerade sedan arbetarrörelsens eget filmbolag Nordisk tonefilm *Det är aldrig för sent* i regi av Curt Strömblad, en av bolagets mest flitiga regissörer. I denna relativt korta film växlas en rad spelade scener där olika problem relaterade till privatboende – finan-

siering, medbestämmande, inredning och så vidare – presenteras. Som ciceron till de små scenerna fungerar den populäre lustspelsaktören Elof Ahrle och även i några andra roller syns välkända skådespelare som exempelvis Siv Ericks. Filmen visades bland annat offentligt på en turné där jazzmusikern Charlie Norman var dragplåster.[13] Under rubriken HSB-journalen färdigställde sedan HSB åren runt 1960 ett smärre antal filmer som rapporterar kring aktualiteter inom organisationen. Två filmer utgörs av omsorgsfulla dokumentationer av de årliga kongresserna. En annan HSB-journal visar byggandet av området Sparreholm utanför Norrköping.[14]

En av de mest ambitiösa filmerna HSB producerade såg dagens ljus 1964. I *Vi ser framåt* (åter en produktion av Nordisk tonefilm med Curt Strömblad som regissör), som var en 27 minuter lång film som varvade spelscener med bilder från byggarbeten i Stockholms förorter, lät man skådespelarna Lars Lind och Anita Wall spela ett ungt par i färd att sätta bo. För musiken anlitades den populäre vissångaren Olle Adolphson. Precis som i *Från kyffen till hälsobostäder* byggde filmen bitvis sin retorik på skarpa kontraster mellan gammalt (dåligt) boende och nytt (bra) boende. Liksom Strömblads tidigare film *Det är aldrig för sent* avvek denna film från dokumentärens klassiskt informativa tonfall. Berättarröstens kommentarer spelar mer på understatements och implicita budskap än på saklig information, och långa bildsvep på förortsbebyggelse på tröskeln till miljonprogrammet beledsagas endast av Adolphsons skira musik.

Vi ser framåt (1964), Nordisk tonefilm.

Vid mitten av sextiotalet inleddes så den nationella satsning på byggande som gick under namnet miljonprogrammet. Under en tioårsperiod (1966–1975) skulle en miljon bostäder byggas – HSB var en av de stora aktörerna. I filmen *Från mark till bostad* (producerad av AB Svensk kulturfilm för HSB, sannolikt 1968) manifesteras denna periods underliggande ideologi i skildringen av hur ett grönområde utanför Karlskrona förvandlas till den sedermera ökända förorten Kungsmarken (uppfört 1967–1973). Filmen följer processen från ax till limpa – det vill säga bildberättandet tar sin början i den trånga stadskärnan (som döms ut) och flyttas via besök hos stadsplanerare och arkitekter till byggarbetsplatsen. Inflyttning och besök hos förortens nybyggare konkluderar. Musiken är liksom i *Vi ser framåt* framträdande. Här är det dock inte skira vistoner som

Från mark till bostad (sent 1960-tal), AB Svensk kulturfilm.

beledsagar bilderna, musiken är framåtsträvande och gräll och kan sägas ligga i linje med samtida tv-nyheters offensiva signaturer. Berättandet följer också i högre grad den förevisande dokumentärens kodex än i Strömblads filmer – en manlig och en kvinnlig speaker berättar i ord om det vi ser i bild och avbryts ibland av byggherrar och arkitekter. Ett liknande retoriskt upplägg har filmen *HSB bygger* från tidigt 1970-tal (filmen är inte daterad hos Statens ljud- och bildarkiv). Även här varvas nyare bostadsbestånd med bilder på daterad innerstadsbebyggelse.

Hur filmerna *Vi ser framåt*, *Från mark till bostad* och *HSB bygger* visats har jag inte kunnat finna uppgifter om. 1970-talets nästa stora filmsatsning från HSB var dock helt uppenbart avsedd för externt bruk i stor skala. I sex korta reklamfilmer visar kända aktörer som Kjell Bergqvist och Eddie Axberg HSB-boendets välsignelse. I dessa korta filmer från 1974 är retoriken plötsligt annorlunda. Det är inte längre nytt som ställs mot gammalt, eller sund gemenskap som ställs mot osund egoism. I reklamfilmerna från 1974 poängteras i ett antal dialogscener istället just den individuella frihet som en bostadsrätt i HSB möjliggör.

1987 görs så ytterligare en filmsatsning. Denna gång i videoformat för internt bruk. Per Gunvall, sedan länge etablerad beställningsfilmare, gör filmen *Sju scener ur livet* där etablerade aktörer (Sven Wollter, Carl Gustaf Lindstedt, Kim Anderzon, Suzanne Reuter) gestaltar potentiella problem i mötet med kunder. Filmen var alltså avsedd för HSB-anställda i olika positioner och yrken – vaktmästare, kanslister – och arbetar dels med att inympa den gemensamma ideologin, dels med att upprätthålla och utveckla organisationens servicenivå.

Sammantaget visar dessa axplock – som utgör lejonparten av de filmer med HSB:s signum jag funnit – sextio års verksamhet av medieanvändning och bostadspolitik. Jag kommer i det följande att knyta an till de frågor jag inledningsvis ställde.

Nytt och gammalt

Historien är ständigt närvarande i HSB:s filmer. Inte bara såtillvida att de (som jag ovan diskuterade) utgör fysiska avtryck av sin samtid. I filmerna finns också genomgående en uttalad ambition att för-

hålla sig till modernitetens flyktiga föränderlighet. Nuet och morgondagen är visionernas historiska hemvist, medan gårdagens då är den antites man oftast vill kontrastera mot.

Häri skiljer sig HSB:s filmer från annan beställningsfilm i folkhemmets Sverige. I arbetarrörelsens eller industriernas filmer, i turistfilmer eller i försvarsfilmer, finns en tendens att vilja presentera det moderna som ett led i en stolt nationell tradition där historien ständigt är närvarande. Kulturarvet är centralt i den lokala, regionala eller nationella identiteten. Exempel kan tas från flera håll. I *Självbilder: Filmer från Västmanland* berättar exempelvis Mats Jönsson om hur Sala Sparbank i filmen *Salabygd* (1953) låter en exposé över hela ortens historia (med särskild emfas på den välkända silvergruvan) utmynna i beskrivningen av en närmast symbiotisk relation mellan bygd och bank. [15]

I HSB är såväl nationellt som mer geografiskt begränsat kulturarv mer styvmoderligt hållet. Om historieskrivningen är ärofull börjar den i allmänhet 1923 då HSB bildas. Exempel kan vi se i *Hur Svenssons Bor i Boro* där grundaren Sven Wallander själv får berätta om rörelsens födelse, eller i *Vårt bygge* där liknande retrospektiva scener förekommer. Trenden bryts dock 1987 i *Sju scener ur livet* där HSB:s egen personal ska medvetandegöras om bostadskooperationens ideologi och stolta bakgrund. Nu existerar bostadskooperationen plötsligt till synes i ett historiskt vakuum.

Dessa upprepade berättelser om organisationen kan flankeras av ett annat återkommande motivkomplex: gammal bebyggelse ställs mot ny. Här är det i allmänhet (som också framkommit i min översikt) det nya byggandet som får överglänsa stadskärnornas gamla uttjänta hus. Redan 1928 inleds den stumma *Från kyffen till hälsobostäder* med en bildsekvens som ironiserar över den vackra gamla huvudstaden ohälsosamma kvarter. En panorering över Saltsjön med kända stockholmssilhuetter i bakgrunden bryts av en textskylt: ”Stockholm, stockholmarnas stolthet och turisternas förtjusning”. Texten följs av en ny panorering över Riddarfjärden där Gamla stan, Riddarholmen och Östbergs nybyggda stadshus följs av en ny skylt: ” […] som vi älska att kalla världens propraste och vackraste stad”. Ett montage från villaförstäder och Östermalms mondänare kvarter följer och bryts av en ny skylt: ”MEN […]”. Genom en irisöpp-

ning placeras vi en av Gamla stans trånga gränder där filmens protagonist Bertil möts av fylleri, trängsel och oordning; ett tillstånd som hans senare samröre med HSB kommer att bilda en ordnad och hälsosam kontrast mot. Liknande retorik präglar *Hur Svensson bor i Boro* (1948) som inleds med ett bildpotpurri över samtida luftig funkis innan ett montage över äldre bebyggelse (bland annat Södermalms äldre områden) får illustrera hur ”idyllen” (berättarrösten ord) ofta döljer en misär som inte längre ”motsvarar den allmänna levnadsstandarden”. En jämförelse med Patrik Åkers nedslag i femtiotalet blir intressant. Det visar sig nämligen att man här inte lika entydigt förordar det nya. I ett inslag från Ystad poängteras istället samexistensen av gammal och modern bebyggelse.[16]

Än längre i ironin och avståndstagandet från äldre byggande går de två sextiotalsfilmerna *Vi går framåt* och *Från mark till bostad*. I den förstnämnda filmen från 1964 inleder man med en lång stillbildskavalkad från det föregående seklets (nattståndna) familjeliv ackompanjerat av en röst som läser ur bosättningshandboken ”Ett lyckligt hem och dess grundläggning” från 1897. Bildspelet bryts av bilder från Gamla stans slitna gränder till stillsam musik som beledsagas av en trumvirvel och en fanfar som presenterar ett montage i grodperspektiv mot en staty av Gustaf II Adolf. En röst bryter in och konstaterar med kraft i stämman ”Konungen byggde staden”, men avbryts av en mer beskedlig och tidstypiskt naiv sextiotalistisk röst: ”Han ensam?” Frågan besvaras inte i ord. Istället följer raskt modernare motiv. Från en hastig utblick över lyftkranar och byggnadsställningar klipps till en åkning över ett modellandskap av en ny stadsdel. Berättarrösten förkunnar: ”Ett nytt bostadsområde utanför Stockholm. 2570 lägenheter byggs av åtta arkitekter och byggnadsingenjörer, tretton konstruktörer, 23 arbetsledare, 110 betongarbetare, 60 timmermän, åtta murare, arton snickare, sjutton kranskötare, nio traktorförare, 20 anläggningsarbetare, arton rörarbetare, fjorton praktikanter, åtta golvläggare, sexton elektriker, 25 målare, fem smeder, sex glasmästare, fem tacktäckare, fyra plåtslagare, två plattsättare”. Rösten tonar ut. Kameran som under uppräkningen lämnat pappmodellen och istället presenterat några av yrkesgrupperna i bild, lämnar nu plats för titeln ”Vi ser framåt” och den efterföljande undertiteln ”en film om samverkan och bostadsrätt”.

Förtexterna beledsagas av fler bilder från byggområdet ljudsatta med öronbedövande slammer.

Den sakligt uttalade uppvärderingen av det moderna i förhållande till den äldre bebyggelsen i *Hur Svenssons bor i Boro* kan alltså knappt tjugo år senare efterträdas av en mer underförstådd ton, en ton som måhända förväntas delas av åskådaren. Det är med självklarhet som miljonprogrammets inledningsfas ses som överlägset kulturarvet. I *Från mark till bostad* några år senare är tendensen lika tydlig. Inledningsbilderna kännetecknas av en närmast provocerande gräll framtidsoptimism, rapp musik ljuder till ett montage som i förtätad form föregriper filmens berättelse genom att under några få sekunder visa vägen från bygge till inflyttning. Efter neutrala textskyltar med titel och produktionsuppgifter tonas musiken ned och en berättarröst tar vid: ”Vårt samhälle förändras på många områden. Vårt sätt att bo och den miljö som omger oss har förändrats mycket på några årtionden.” Till detta uttalande visas några interiörer från slitna bakgårdar och en bild på en fallfärdig faluröd parstuga i semiurban miljö. Stadsmiljön behöver uppenbarligen förnyas! Rösten fortsätter sin sakliga redogörelse för samtidens urbanisering till bilder på bilköer och förortsbebyggelse.

Från tradition till modernitet. Ur inledningen till *Vi ser framåt* (1964), Nordisk tonefilm.

Den manliga röstens hegemoni

Det dessa filmer visualiserar är alltså en ny tids ideal. Det nya är rationellt, rymligt, vackert, och ändamålsenligt. Det utgör också en motvikt till kaos, smuts och trängsel. Det är lätt att skriva in dessa filmer i en diskurs som kan kallas folkhemmets. Vad kan då dessa filmer säga som vi inte redan vet om byggandet av det nya sköna efterkrigssverige?

Visualiseringen av politiska och samhällsekonomiska förändringsprocesser kan – tror jag – på ett handfast sätt visa aspekter av idealen som förblir mer dolda i traditionellt källmaterial. I filmerna får vi (som vi sett) bokstavligen se hur det svenska stadslandskapet förvandlas. *Från mark till bostad* är ett utmärkt exempel på detta. Här får vi följa nyetableringen av ett bostadsområde utanför Karlskrona. Vi får följa planritningar, prospekteringar och lantmäteri. Vi får se glimtar från själva byggprocessen och vi får slutligen se hur man flyttar in.

Utdömd bebyggelse i *Från mark till bostad*, AB Svensk kulturfilm.

Mäns och kvinnors sfärer i *Från Mark till bostad.*

Ett annat – och mer specifikt – exempel på en tematisk utgångspunkt till en diskussion om vad dessa filmer kan tillföra redan känd kunskap om välfärdssamhälle och byggande skulle kunna tas i genusfältet. Visserligen finns här välkända fakta – som den låga andelen kvinnor på ledande poster i HSB:s organisation – men i HSB:s filmer blir representationen av män och kvinnor inte bara en demokratisk fråga. Den visuella representationen av män och kvinnor tillför här en retorisk aspekt som i ett traditionellt historiskt material kanske är mer osynlig.

Ett omedelbart formmässigt inslag som kan exemplifiera är berättarrösterna som med få undantag är manliga. Ofta ligger de i symbios med de stadsplanerare och arkitekter som framträder i ord och bild – självfallet likaledes män. Scenerna med pekpinneförsedda byggherrar i *Från mark till bostad* framstår i dag som närmast komiska i sin patriarkala övertydlighet. I samma film finns lite senare (när området just är inflyttningsklart) ett lika frapperande inslag. Den manliga speaker vi lärt känna berättar om betongplattor, puts och andra fasadfrågor till en panorering över ett av de gigantiska husen. Kameran närmar sig markplan och en presumtiv hyresgäst. Plötsligt hör vi en kvinna tala till bilderna: ”Nu är hus A färdigbyggt och hyresgästerna har börjat flytta in”. Från den storskalighet som präglat planering och bygge byts nu perspektivet till det lilla livet. Kvinnan får också fortsätta berätta till bilder på balkonglådor, kök och lekplatser.

Detta stämmer väl in med de iakttagelser som Patrik Åker gör i tidskriften *Vår bostad* i sitt femtiotalsnedslag. Hemmet är kvinnans arena. Männen är ”i princip utdefinierade i bildframställningen av hemmet 1955”, istället är det kvinnan som är synonym med hemmet.[17] I filmen *Det är aldrig för sent* från 1958 är denna tendens i det närmaste lika tydlig: ”Så här tänker sig nog vi kvinnor ett hem. Inte bara av sentimentala skäl, utan för att det är tänkt för oss”; så inleds en monolog av en ung fru som resonerar kring sitt hem. Samtidigt ser vi dock hennes man dammsuga (trots en svår dag på jobbet) och vi hör henne själv berömma tvättstugan som lätt att använda även om chefen varit sur. Uppenbarligen är ett syfte med det rationella hemmet – skapat för kvinnan – att möjliggöra kombinationen av hemmafruroll med förvärvsarbete.

Det är aldrig för sent (1958), Nordisk tonefilm.

I *Vi ser framåt* från 1964 är mannen än mindre utdefinierad ur hemmet. Här låter man det unga par (spelade av Anita Wall och Lars Lind) som står i centrum i ännu högre grad dela på engagemanget i hemmet. Att han är den rationelle planerande parten och hon den som ansvarar för det lilla livet är dock tydligt även här.

Spanking the welfare state?

Nytt och gammalt – Manligt och kvinnligt. Här har vi inte bara välbekanta binära strukturer, dessa motsatspar är också i många avseenden välbekanta tolkningsparametrar till folkhemmet. Framstegsoptimism och modernitet samsas med patriarkala strukturer som ibland kan synas skälva i sina grundvalar.

I en doktorsavhandling i historia från 1984 om svensk bostadspolitik talas om med vilken självklarhet bostadspolitiken setts som en socialdemokratisk ”success story”.[18] Med åren har åtminstone miljonprogrammets (1965–1975) rykte dock kommit att falna. Att på olika sätt koppla och associera den svenska välfärdsstaten till för-

tryck och tvång av olika grad och slag har också blivit lite av en egen genre i modern svensk historieforskning.[19] Med de filmbilder vi just sett som grund finns naturligtvis all anledning att anknyta till denna misstänksamhetens forskningsfåra. Samtidigt skulle detta vara en ganska förutsägbar väg att gå – och dessutom en väg som skulle riskera att inte så mycket nytt blev sagt, varken om välfärdsstaten eller om dess byggande. Den samtidshistoriska fonden skulle utgöra en tolkningsram som lätt skulle kunna passas in i materialet.

Mitt förslag på alternativt förhållningssätt är naturligtvis inte att göra helt om och lägga sig i linje med HSB-filmernas lovsånger till det nya byggandet. Jag tror att det är mer fruktbart att knyta materialet till mer mediehistoriskt orienterade frågor – men på ett sätt som inte låter skymma tilltal, retorik och innehåll. Som jag inledningsvis nämnde hade filmmediet vid seklets mitt intagit rollen som det dominerande visuella massmediet. HSB:s filmer är en del av den livliga filmpraktik som vid denna tid förs av politiska partier, myndigheter och företag i Sverige. En filmpraktik som i och för sig skulle kunna studeras ur ett effektperspektiv – med frågor som rör ideologi, påverkan och hegemoni i fokus. Genom filmer som HSB:s visualiserades folkhemmet och moderniteten. En nationell vision om det goda samhället spreds genom (för att citera en röst från tiden) ”den modernaste av konstarterna” med den ”utan jämförelse största sociala räckvidden” (Bengt Rösiö, 1949).[20]

Samtidigt kan man å andra sidan ställa andra typer av frågor om offentlighet och retorik utifrån det rika audiovisuella material som finns från perioden; frågor som rör dessa filmers relation till en omgivande visuell kultur och dess retoriska och genremässiga konventioner. Hur implicerades exempelvis en föreställd medieerfarenhet hos mottagarna (publiken) i användningen av den rörliga bilden som kommunikationsform?

HSB:s filmer relaterar formmässigt såväl till dokumentära strategier och konventioner i tiden som till samtida populärkulturell ikonografi. Bill Nichols har konstruerat en kategorisering av dokumentären, dit man med lite god vilja kan räkna de flesta av HSB-produktionerna. Av de dokumentära uttrycksformer som Nichols formulerat faller HSB-filmerna oftast in under kategorin förevisande (eller expositorisk). Den förevisande dokumentären är också den i många

avseenden mest auktoritära och konventionella dokumentära uttrycksformen. Dess signum är den oantastliga berättarrösten som leder oss genom bilderna. Nichols har – inte minst med grund i denna typ av filmer – velat knyta dokumentären till en saklig sfär, ”discourses of sobriety” (dit Nichols räknar exempelvis vetenskap, ekonomi eller utbildning).[21] Den förevisande dokumentären föds också i hög grad just i myndigheters filmanvändande under 30-40-talet.

Visst finns en saklighet i HSB:s filmer. Hårda data framförs med hjälp av traditionella informationsmedel: grafik, berättarröst eller män som föredrar planritningar. Samtidigt finns också element som är betydligt svårare att reducera till saklighet – bildsättningen följer ofta rösten, men minst lika ofta finns en symbolisk visualitet som inte på ett självklart sätt illustrerar det sakinnehåll som speakern för fram.

Ett återkommande inslag som fjärmar filmerna från saklighet i riktning mot åskådarnas medievana är vad som skulle kunna benämnas celebritetsdiskursen. Kända skådespelare enrolleras till flera av filmerna. Elof Ahrle och Siv Ericks var välkända lustspelsaktörer för den publik som såg 1958 års film – vilken till yttermera visso ju turnerade med den populäre jazzmusikern Charlie Norman. 1964 får vistrubaduren Olle Adolphson tonsätta lovsången till moderniseringen. Kjell Bergqvist och Eddie Axberg hör, som sagt, till de aktörer som medverkar i sjuttiotalets reklamfilmer, medan än större namn (Wollter, Anderzon, Lindstedt) syns i *Sju scener ur livet*. Om man till HSB:s mediesatsningar därtill lägger grammofonskivan *Berndt Friberg informerar om HSB i bostadskooperationens tjänst* (1973) där Berndt Friberg (då bland annat programledare i populära frågesporten *Vi i femman*) och dansbandet Sven Ingvars framträder, kan man iaktta en tydlig tendens att engagera folkliga och välkända namn – inte mondäna extraordinära stjärnor utan snarare sådana offentliga personer ur nöjesvärlden som uppbar en mer ordinär ”persona”.[22] Relationen till andra konventioner från populärkulturen är inte lika uppenbara, men de visuella hänvisningarna till gangsterfilm och västernmyter i *Det är aldrig för sent* (1958) bör påtalas.

Det auktoritära tilltalet förändras alltså över tid. Det magistrala tonläget i fyrtiotalets propagandafilmer byts i sjuttiotalets korta reklamfilmer för HSB ut mot ett mer deltagande och egalitärt perspektiv – nu i den spelade dialogscenens form. Man går från att till-

Kjell Bergkvist i reklamfilm för HSB från 1974.

handahålla ett tillrättalagt boende till att värna om individuell valfrihet. Kanske är det i de här sena nedslagen som filmerna tydligast följer Åkers iakttagelser i spåren. Tilltalet kan således spegla en förändringsprocess som delvis rör innehållsmässiga aspekter – men som också rör förhållningssätt till publiken. HSB:s sista större filmprojekt – *Sju scener ur livet* (1987) – är kanske den mest påfallande illustrationen till det sistnämnda. Här får scenerna tjäna som potentiellt diskussionsunderlag (sannolikt för internutbildningar). Varje scen slutar med en fråga – som för att implicera åskådarens möjlighet att förhandla med texten. Filmerna är dock snarast ett uppenbart led i en hårt styrd (och tvungen) satsning på ett mer marknadsanpassat förhållningssätt. Sedan tidigt sjuttiotal var HSB:s lägenheter möjliga att köpa och sälja på den öppna bostadsmarknaden, vid åttiotalets fick HSB:s föreningar dessutom möjlighet att själva köpa servicetjänster istället för binda sig till att nyttja organisationens egen personal. När Kim Anderzon i en av de sju scenerna med hjälp av slagord som samverkan och solidaritet försöker övertyga Sven Wollter om ideologins vikt för bostadskooperationen, är det således en högst defensiv strategi vi ser.

Den föreställbara världen

Man kan vidare fundera över hur föreställningar kring själva filmmediet manifesteras i dessa omfattande satsningar på produktion av rörlig bild. Frågan är också om det finns något specifikt för just HSB bland folkhemmets filmanvändare, eller är om man bara är en i raden av organisationer som vill ligga i takt med tiden genom att utnyttja filmen?

I en artikel i HSB:s tidskrift *Att bo* 1965 lyfts ett intressant perspektiv fram. I ”Bilden av förorten” poängterar Claes Göran Guinchard hur en förestående uppgift för den samtida bostadspolitiken är att dels undersöka föreställningar kring det urbana landskapet, dels att kring denna omvälvning skapa en ”föreställbarhet”. Den stora omvälvning av svenska städer som det nyss sjösatta miljonprogrammet innebar krävde ”goda bilder”. Guinchard talar om vikten av fysiska strukturers läsbarhet.[23] Begreppet är hämtat från den amerikanske arkitekten och stadsplaneteoretikern Kevin Lynch,

vars teorier om ”imageability” – vikten av visuella strukturer och landmärken för lokal identitet och förmåga att bemästra stadsrummet – blev mycket omtalade i det tidiga 1960-talet.[24]

Det är lätt att koppla HSB:s filmer till denna strävan. En strävan att knyta an till kända föreställningsmönster med målet att göra omvälvningen i det urbana landskapet läsbar för de människor som skulle bo där. Här har medier en nyckelroll – sannolikt kunde inte minst rörlig bild fungera i symbios med strävan att göra fysiska strukturer läsbara. Här måste olika – kanske oförenliga – värden och symboler användas. Filmerna från 1960-talet är i detta avseende speciella i sin heterogenitet. Man anknyter till populära genrekonventioner och enrollerar kända skådespelare och andra celebriteter. De auktoritära tonfallen blandas nu med lek, deltagande och ömsint sentimentalitet på ett sätt som frapperar. Slutscenen i *Vi ser framåt* kan illustrera. Nu finns inte längre den ironiska tonen från filmens inledning. Man finner inte heller spår av den rationella saklighet som präglar sekvenserna från förortsbygget, eller av den klämkäcka optimism som präglat filmens unga par. Istället får vi en långsam scen följa en ung familjs (omfattande pappa/mamma/bebis) pysslande i sin skinande nya HSB-våning i ett nybyggt område. Till Olle Adolphsons smäktande lågmälda toner presenteras en idyll. Om idyllen inte fanns bakom de pittoreska ålderstigna fasaderna som fått kontrastera mot det nya folkhemsbygget i en rad filmer är det kanske istället här, när man släpper den rationella retoriken, som den återuppstår i ett försök att göra omvandlingen av städerna föreställbar på annat sätt än som en makropolitisk patriarkal praktik.

En annan aspekt av den rörliga bildens betydelse för en organisation som HSB är självfallet dess förmåga att fånga just rörelsen. Den omvandlingsprocess som präglade svenska städer vid seklets mitt kunde genom filmen visualiseras på ett sätt som inga medier i tiden mäktade med. Dessutom lägger kamerans rörlighet ytterligare kvaliteter till framställningen. Genom att röra sig genom de nya bostadsområdena möjliggör filmen en annan typ av föreställbarhet än *Vår bostads* stillbilder eller *Att bos* teoretiska artiklar och diagram. Filmen synliggjorde boendet och bostaden. Samtidigt som HSB:s filmer på en mer överförd nivå synliggjorde konstruktionen av nya

Vi ser framåt (1964), Lars Linds och Anita Walls (till vänster) boendedrömmar gestaltas i modern miljonprogramsutopi.

ideal fångade de dessutom på ett högst manifest sätt dekonstruktionen av de gamla idealens fysiska uttryck i stadsrummet.

Avslutning

HSB:s filmer aktualiserar i högsta grad begreppet mediehistoria. Inte minst genom att konsekvent knyta an till historiska processer – till ett nu och till en framtid, men också till ett historiskt förflutet. Den historia som HSB:s filmer förmedlar avviker i många fall från samtida jämförbart filmmaterial såtillvida att man genomgående tar spjärn mot det nationella kulturarv som de flesta andra filmbrukande aktörer nyttjar i mer positiv anda. HSB:s filmer framstår i detta avseende exempelvis som mer radikala än de många andra filmer knutna till arbetarrörelsen där man oftast låter tradition och omdaning gå hand i hand i sin retorik.

Samtidigt anknyter filmerna självfallet också till sin samtid. En samtid vars bostadspolitiska situation med trångboddhet och extrem bostadsbrist kan ställa njuggheten till det nationella och lokala arkitektoniska kulturarvet i ett högst förklarande och förståeligt ljus. HSB:s filmer följer det svenska folkhemmets byggande, arkitekturens stilideal och familjepolitikens och genusstrukturernas förändringsfaser. De kan knytas till politiska konjunkturer – från tjugotalets offensiva strävan att rubba ett borgerligt samhälle, till åttiotalets defensiva och historielösa ambition att bevara den gigantiska organisatoriska struktur man genom HSB, arbetarrörelse och välfärdsstat skapat.

Kanske kan dock den analytiska ambitionen att i första rummet låta filmer tjäna en avspeglande funktion av redan kända samtida kontexter och diskurser i andra avseenden frånta dem dess roll i historien. HSB:s filmer (som exempel) är ju faktiskt också en del av det folkhem som man kan mena att de speglar. Dessa filmers historiska källvärde är kanske minst värdefulla på ett mer manifest plan: dels i och med det faktum att de producerats (och därmed påvisar filmens status som medium i sin samtid), dels i och med de verksamheter de bokstavligen visar – i HSB:s fall som avtryck av en samtida omvälvningsprocess av det urbana rummet. Filmernas strävan efter ”föreställbarhet” kan på så sätt också fungera som en utgångspunkt för

en vidare diskussion om medier och visuell kommunikation i välfärdssamhället. *Från kyffen till hälsobostäder* eller *Från mark till bostad* blir då inte bara retoriska uttryck för en enskild organisations strävan att kommunicera ett ideologiskt koncept. De blir också delar av en vidare mediehistoria som berättar lika mycket om föreställningar om filmens kraft och egenskaper, som de gör om de föreställningar om den goda bostaden som de sökte skapa och befästa.

Noter

1. För en översikt av HSB:s verksamhet och roll i svensk bostadspolitik och byggande under 1900-talet, se exempelvis Bo Bengtsson och K. A. Stefan Svensson *Demokrati och ekonomi i bostadsrätt* (Gävle: Meyers, 1995), eller Bo Bengtsson ”Sverige – kommunal allmännytta och korporativa särintressen”, *Varför så olika: nordisk bostadspolitik i jämförande historiskt ljus*, Bo Bengtsson, red. (Malmö: Egalité, 2006).
2. Patrik Åker, *Vår bostad i folkhemmet: Bilden av hemmet i en organisationstidskrift*, Diss. (Nora: Nya Doxa, 1998).
3. Se Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 1994, Bill Nichols, *Introduction to Documenatry*, (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 2001) eller *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).
4. För en diskussion om dokumentärfilmens saklighet, se Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press 1991), s. 3 ff.
5. Ibid., s.15 ff.
6. Mats Björkin, ”Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium”, *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004).
7. För en bakgrund till denna offentliga verksamhet (särskilt inom inom arbetarrörelsen) se Per Vesterlund, ”Den svenska modellen: arbetarrörelsen, staten och filmen”, *Medier & politik: Arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, Mats Jönsson och Pelle Snickars red. (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), eller Eva Blombergs text ”Filmeländet: Att utarbeta en filmpolitik” i samma bok.
8. Björkin, aa. s. 250.
9. Den amerikanske filosofen och semiotikern Charles Saunders Pierce har med begreppet index (som i hans teckensystem betecknar tecknets fysiska förhållande till det betecknade – spår eller rök är Pierce klassiska exempel) bidragit till filmteorin genom att relateras till filmbildens rent kausala samband med den värld den avbildar. Se exempelvis Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, s. 27 ff. och 160 ff. Emfasen på denna kvalitet hos den fotografiska bilden har också kommit att kritiseras, inte minst i ljuset av senare års digitala revolution. Se exempelvis Jane M. Gaines, Jane M Gaines och Michael Renov, red., aa, s. 5 f.
10. Statens biografbyrå har i sitt arkiv uppgifter om fyra av de titlar jag funnit. Två av filmerna är de reklamfilmer som gjordes 1974/1975, som ska ha gått ut i 396 respektive 385 kopior! *Det är aldrig för sent* (1958) censuranmäldes och ska ha gjorts i 24 kopior enligt censurkort. Även HSB:s första film *Från kyffen till hälsobostäder* lämnades in till den statliga filmcensuren och godkändes för offentlig visning.
11. Se exempelvis Björkin, aa, eller Monica Dofs Sundin ”Elfströms reklamfilmer i Gävle”, *Mediala offentligheter och identitet*, Björn Hammar, red. (Gävle: Skrifter från institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, 2006).
12. Se HSB:s jubileumsskrift *HSB och bostadspolitiken: 1920-talet* av Owe Lundevall, (Stockholm. HSB:s riksförbund, 1993), s. 23.
13. Se Owe Lundewall *HSB och bostadspolitiken: 1950-1965* (Stockholm: HSB:s riksförbund, 1995), s. 56. Denna turné ska ha dragit totalt 35 000 åskådare.
14. Hur många filmer med denna rubrik som gjordes finns ingen uppgift om. Dessa tre filmer har återfunnits i den samling filmer från Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek som digitaliserats och katalogiserats av Statens ljud- och bildarkiv. De tre filmerna är alla producerade/distribuerade av arbetarrörelsens bolag Föreningsfilmo.
15. Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder: Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006), s. 43–49. Bengt Bengtsson har i ett par artiklar beskrivit liknande symbioser mellan kulturarv och modernisering i filmer från så skilda aktörer som Högerpartiet, SAP och Svensk filmindustri. Bengt Bengtsson, ”Filmen i Gävleborgs län”, Björn Hammar, red., aa, samt ”Regionfilmen och konstruktionen av folkhemmet” i Mats Jönsson och Pelle Snickars, red., aa.

16. Åker, aa, s. 186
17. Ibid., s. 181.
18. Thord Strömberg, *Kommunalsocialismen inför verkligheten* Diss. (Örebro: Institutionen för humaniora, 1984), s. 9.
19. En rad exempel kan ges. Jag nöjer mig här med några tematiska huvudfåror: tvångsanslutning till SAP, steriliseringspolitik, psykiatrisk vård, filmpolitik och rivningsraseri.
20. Bengt Rösiö, ”Staten och filmen”, *Tiden*, vol. 6, nr. 1, 1949.
21. Se Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, s. 3 f.
22. För en diskussion om personabegreppet och filmstjärnor, se Richard Dyers bok *Stars* (London: BFI, 1979). John Ellis har i *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (Boston: Routledge, 1982) etablerat begreppsparet ”ordinary/extrordinary” som en central aspekt av filmstjärnan.
23. Claes Göran Guinchard, ”Bilden av förorten”, *Att bo*, nr. 6, 1965.
24. Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960), s. 9 ff.

Bengt Bengtsson

Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola

FILMSTUDIORÖRELSEN ÄR ETT begrepp inom svensk filmvärld, i första hand för att den visar smalare filmer och fungerar som en sorts folkbildare för cinefiler och allmänt filmintresserad publik. Men från 1930-talet och några decennier framåt ägnar några svenska filmstudior också sig åt filmens tekniska sida med en egen filmproduktion.

En av dessa var Uppsala Studenters Filmstudio, som 1938-68 gjorde ett tiotal kortfilmer. Min uppsats gör ett nedslag i denna praktiska inriktning i filmstudiorörelsens verksamhet och tar upp olika aspekter. Varför började en filmstudio med egen produktion? Vilka grundtankar låg bakom och vilken eventuell betydelse fick detta för den svenska filmen i allmänhet? Fungerade man som en sorts ”plantskola” för filmbranschens produktionssida, på samma sätt som filmstudiorörelsen var en föregångare och pådrivande kraft i utvecklingen av filmvetenskapen till akademisk disciplin?[1]

Filmstudiorörelsen kommer till Sverige

Inspirationen till den svenska filmstudiorörelsen kom från europeiska länder som Frankrike, Storbritannien och Tyskland, där det i mitten av 1920-talet bildades filmklubbar med mål att visa smal, experi-

mentell och ibland förbjuden politisk film. I Sverige var det i första hand de franska filmklubbarna (ciné clubs) som var förebilder. Där nöjde man sig inte med att visa och intensivstudera film, utan producerade också film. De ”ville själva experimentera sig fram till nya effekter, själva upptäcka och tillämpa filmskapandets lagar. Föreningarna växte snabbt upp [---] och dessa blevo så plantskolor för de unga avantgardisterna”[2], skriver den blivande biografbyråchefen Jan-Gunnar Lindström 1938 i en tidig historik över filmstudiorörelsen.

Länge dominerade universitets- och högskolestäderna den svenska filmstudiorörelsen. Flera aktiva medlemmar fortsatte till filmyrket; en del blev journalister som Stig Almqvist och Henning Österberg, andra fick praktiska funktioner inom branschen som Gösta Werner och Gösta Folke.[3]

Enligt Lindström fick de svenska filmstudiorna snart olika karaktär och rekryterade medlemmar från skilda kretsar. I universitetsstäderna Lund och Uppsala dominerade inte oväntat studenter, medan journalister och konstnärer satte prägeln på Stockholms och Göteborgs filmstudior. I huvudstaden var författare som Artur Lundkvist och Erik Asklund pådrivande medlemmar, medan den tidigt bortgångne och mytomspunne filmaren Gösta Hellström (1908–1932) var en eldsjäl i Göteborg.[4]

Lindström tar också upp filmstudiornas viktigaste verksamhetsgrenar, som på olika sätt prövar filmens olika utvecklingsmöjligheter: att 1) ordna visningar av konstnärlig film, 2) arrangera diskussioner och föredrag, 3) arrangera studieresor till de europeiska filmmetropolerna, 4) upprätta filmbibliotek och filmarkiv, och – speciellt intressant i detta sammanhang – 5) bilda speciella arbetsgrupper ”som närmare kunna syssla med manuskript-, regi- och tekniska uppgifter och rent av själv kunna upptaga kortare filmer.”[5]

De svenska filmstudiorna formulerade likartade stadgar med uttalade mål att gynna vad som då brukade kallas för ”kvalitetsfilm”; Uppsalas hade syftet ”att verka för filmens erkännande och uppskattning som konstnärligt uttrycksmedel, att sprida kännedom om filmens teknik, estetik och historia.”[6] I Stockholm lades tidigt tonvikten på det praktiska arbetet och man fördelade intresserade medlemmar i arbetsgrupper.[7] Och andra filmstudior, möjligen Lunds undantagen, följde i deras fotspår.[8]

1930-talet: nystart, kamerainköp och filmkåseri

En första upplaga av filmstudion i Uppsala grundades 1929, men lades efter några år ned – officiellt för att man hade problem att skaffa film till sina visningar, men av allt att döma också på grund av vikande engagemang. När man hösten 1936 ombildades fanns ett mera gediget intresse i studentstaden: 200 studenter hade förhandsanmält sig och bland grundarna fanns namn som Rune Waldekranz och Bertil Lauritzen. Det enligt filmbranschen stipulerade maximiantalet 500 medlemmar[9] fylldes omgående och redan från början rapporterades det finnas praktiskt filmintresse bland grundarna:

> En del entusiaster i den blivande studion nära, det kanske bör till sist nämnas, stolta planer på att någon gång någon vår rent av spela in en film! Det är naturligtvis drömmen om Uppsalafilmen, som spökar, den där filmen om 'det eviga Uppsala' – antingen vi nu se det ur dyster och ogästvänlig Hildebrandsynpunkt eller med den förälskade romantikerns ögon.[10]

Det rådde en stor optimism om filmmediets möjligheter. I en intervju med *Dagens Nyheter* 1938 hävdade filmstudions sekreterare Henning Österberg att filmen blivit det främsta diskussionsobjektet i matlag och studentkupor. Även om det fortfarande diskuterades litteratur, konst, politik och filosofi bland uppsalastudenterna, var filmen det viktigaste mediet: "Vår studentgeneration är ju född med filmen, och som konstnärligt uttrycksmedel är den för oss det mest suggestiva". Uppsala Studenters Filmstudio hade bara funnits i ett och ett halvt år, men var enligt Österberg redan

> populärast och störst bland alla studentföreningarna i Uppsala. Studenter kritisera gärna, och de estetisera när det gäller film, men de veta egentligen ganska litet om filmens teknik och tillkomstprocess och om de stora vanskligheter som äro förenade med filmproduktionen. Det är här vi vilja försöka göra en liten insats genom manuskriptstudier, kurser i fotografering och filmning, studieresor till filminspelningar, föredrag i regi och ljudteknik, allmänna filmdebatter och eventuellt pristävlingar. [---] Den gamla tanken på den stora Uppsalafilmen har häller inte förlorat sitt intresse.[11]

För att fånga upp intresset hade filmstudion initierat en rad aktiviteter: man inledde en lång tradition med årliga studieresor till Stockholm med besök i filmateljéer och Svenska Filmsamfundets tekniska samlingar, man startade manuscirkel och smalfilmskurs – något som snart permanentades i en Teknisk cirkel.

Att filmstudion inriktade sig även på filmmediets praktiska sida framställdes ha ett högre syfte än en sorts ”yrkesutbildning” för blivande filmare. Det grundläggande var att lära sig förstå filmens själva väsen, att på detta sätt bidra till att filmmediet skulle uppnå status som *Konstart*. Henning Österberg förklarade i studenttidningen *Ergo* 1938:

> Att tillhöra en filmstudio är naturligtvis inte bara att se spelfilmer. Det är främst att studera film och om möjligt själv spela in film. [---] Väl kan det tänkas, att någon ur filmstudion går över till aktivt filmarbete, liksom någon student i teaterföreningen då och då hamnar i professionalismen. Men det är nu inte avsikten. Den är framför allt att skapa erkännande åt filmen som konstart och att hjälpa den filmkonst i landet, som kan kallas *konst*. Det är säkert inte bara en fras, när filmmän vid festliga tillfällen säger, att en filmmedveten bildad ungdom kunde bli det bästa stödet för en kvalitativ nationell filmproduktion. [---] Smalfilmningen har visat sig ha ett utomordentligt instruktivt värde, för att man skall lära sig se och tänka filmatiskt.[12]

Under 1930-talet började också smalfilmandet etablera sig i mindre skala för utvalda, köpstarkare kretsar i Sverige. Det filmades med 16-millimeterskameror, där det fanns ett budgetalternativ att reducera råfilmskostnaden med omvänt dubbel-8-format. En tanke med filmstudions tekniska cirkel var just ”att ge fotointresserade studenter, som av ekonomiska skäl icke kunnat ägna sig åt smalfilmning – det är som bekant än så länge en ganska dyr sport – ett tillfälle till aktivt filmarbete.”[13]

I maj 1938 inköptes så en smalfilmskamera av 16-mm-format, som demonstreras på ett medlemsmöte och ställs till filmstudions cirkelmedlemmars fria förfogande. Ordförande Rune Waldekranz konstaterar i *Filmforum* 3/1938 att det är ”inte förmätet att vänta, att en livlig smalfilmsproduktion skall vara igång till hösten.”[14] Han

förutspår att filmförevisningarna inte kommer att dominera studions verksamhet som tidigare, utan att det läggs större tonvikt på studiecirkelarbete, diskussioner och föredrag:

> Vad cirkelarbetet beträffar hoppas vi att den nyinköpta smalfilmskameran skall locka medlemmarna att försöka som fotografer och regissörer. [---] Skriver någon en kortfilm, lämpad för smalfilmsinspelning, finns det även goda möjligheter att han får sina intentioner förverkligade.[15]

Således var det dags att börja med själva filmandet. För att få inspiration tog man del av den samtida amatörfilmsproduktionen. En tydlig förebild fanns i Stockholms Studentfilmstudio, som redan fyra år tidigare börjat med egna filminspelningar och även inlett ett samarbete med Svensk Filmindustri (SF).[16] Stockholmsstudion blev omtalad då dess manuscirkelledare Folke Mellvig vann första pris i SF:s manuskripttävling 1935.[17] Även andra etablerade filmarnamn som Ragnar Hyltén-Cavallius och Lorens Marmstedt hade en bakgrund inom studion.

Ordföranden Jan-Gunnar Lindström besökte sina kolleger i Uppsala och ”drog en lans för novellfilmen”. Han visade prov på både stockholmsstudions egen och annan svensk smalfilmsproduktion, av amatörfilmare som tandläkare Nils Hallström och hovlakejen Engelbert Bengtsson med dennes bilder av småprinsessorna på Haga[18] – en repertoar som antyder vilken typ av privatpersoner som då hade råd att smalfilma som hobby.

Även i Uppsala hade det gjorts amatörfilm före filmstudions debut: ett flertal studentnationer dokumenterade sina verksamheter i fest och arbete, medan den blivande teaterchefen Lars-Levi Laestadius några år tidigare hade gjort ”en idérik och livfull Uppsalarapsodi.”[19]

Över huvud taget låg det i tiden med stadsrapsodier och poetiska stadsskildringar. Den anspråkslösa kortfilmen *Gamla stan* (1931), kollektivt filmad av ett antal svenska författare som Artur Lundkvist och Eyvind Johnson, hade i sin tur säkerligen inspirerats av Walter Ruttmanns impressionistiska storstadsporträtt *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927).

I ett flertal artiklar talas det också om drömmen om den stora Uppsalafilmen, som skulle fånga det innersta väsendet hos ungdomens stad. När exakt denna dröm väcktes är svårt att identifiera i efterhand, men förmodligen fanns det ett allmänt hopp om att på att episkt sätt skildra det studentromantiska Uppsala med gluntar, Gunnar Wennerberg, vita mössor och allt.

En film åt det hållet hade gjorts redan med Ivan Hedqvists *Carolina Rediviva* (1920), en positivt mottagen succékomedi om några studenter som tar hand om ett hittebarn. ”Det är idyllens, serenadernas, den uppsluppna ungdomsglädjens och svärmeriets traditionella och i dikten förevigade Upsala, som träder fram på den vita duken”[20], konstaterade exempelvis *Tidningen Upsala* nöjt.

Under filmstudions första år lekte man också med tanken att göra en storslagen uppsalaskildring i dess manuscirkel, där man diskuterade en synopsis om en stor kostymfilm om gluntskalden Gunnar Wennerberg, författad av fil. mag. Gerda Öhman. ”Vem vet, kanske är det den stora Uppsalafilmen som aldrig blivit av, men om vilket det skrivits så mycket, som nu håller på att födas?”[21] undrade *Dagens Nyheter* 1937 om denna orealiserbara dagdröm.

Filmstudions första produktion i realiteten var ett mera anspråkslöst försök att skildra studentstaden: den under ordförande Rune Waldekranz’ och skattmästare Bertil Lauritzens ledning kollektivt producerade *Från gås till Lucia* (1939). Den beskrevs av *Aftonbladet* som ”en blygsam upptakt till den större Uppsalafilm som redan länge varit både påtänkt och omskriven – fastän alltfort oskriven” och ”ett litet kåseri över studentlivet under den mörkaste och flitigaste årstiden.”[22]

Den nio minuter långa blandningen av dokumentära och arrangerade sekvenser skildrar tiden mellan gåsmiddag och luciagask, med upptagningar från studentfester interfolierade med friluftsliv vid studentkårens nya sportstuga och vardagsslitet i lärdomsstaden. Några enstaka försök till fototekniska finesser gjordes, bland annat rapporterade studenttidningen *Ergo* om hur ”ett trickbetonat moment, där konjaken ilsnabbt sjönk i en flaska, medan humöret steg hos en berusad smålänning” mottogs med en ”hjärtlig applåd” av studions publik.[23]

1940-talet: Imperfektum, råfilmsbrist och vikande engagemang

Från gås till Lucia visades mestadels vid interna tillfällen i Uppsala, medan *Imperfektum* (1941) uppmärksammades i något vidare kretsar. Redan 1939 utlyste Uppsala Studenters Filmstudio den första av sina återkommande manustävlingar, där man sökte material till inspelning av en film i smalfilmsformat.[24]

Uppsala Studenters Filmstudio

sammanträder

fredagen den 17 november 1939 kl. 23 precis

å **biografen Skandia**

Föredrag av filmcensorn, lektor *Gösta Montelin:*

Några reflexioner om den moderna franska filmen

Dessutom visas urpremiär för Sverige på en intressant fransk film.

Filmstudions medlemmar inbjudas härmed till

Manuskriptpristävlan

avseende manuskript till *en kort spelfilm* i smalfilmsformat, *lämplig att under våren inspelas i Uppsala* av studion. (Även icke studiomedlemmar, som tillhöra Uppsala studentkår, få deltaga i tävlingen.) Filmens längd bör vara *högst 8 à 10 minuter.* Ämnesval och behandling äro helt fria.

Tävlingsbidragen, försedda med signatur och åtföljda av sluten namnsedel, skola insändas *före den 1 februari 1940* till fil. mag. Axel Österberg, Ö. Slottsgatan 14 b, Uppsala. En allmän orientering rörande tävlingen lämnas i Ergo för den 18 nov. (nu om lördag).

Priserna äro: Första pris 25:— kr.
Andra pris 10:— kr.

Prisnämnden består av: red. Thorsten Eklann, med. kand. Arne Frantzell och red. Sven Wetterdal samt studions cirkelledare fil. mag. Axel Osterberg och fil. stud. Thord Jacobson.

Obs.! Ytterliggare ett 15-tal nya medlemmar kunna beredas plats i studion. Terminskort kunna lösas hos kand. Swärd, Adilsg. 11, till fred. kl. 7, däremot *icke* på biografen före sammanträdet.

WRETMANS, UPPSALA 37839

Annons i Uppsala Studenters Filmstudios kallelser till medlemmarna.

Imperfektum var dock inte resultatet av någon tävling, utan snarare av en allmän kallelse om lämpliga manuskript.[25] Initiativtagaren Lars Swärd (1918–1995) var aktiv inom studion som intendent, recenserade film i *Ergo* och profilerades i en artikel i *Stockholms-Tidningen* som ”världsrekordhållare” i film, med en skörd av 440 sedda långfilmer under 1941.[26]

Lars Swärd berättade efter premiären, att filmstudion sedan länge planerat en spelfilm, men denna plan hade förut strandat ge-

Uppsala Studenters Filmstudio

kan i höst fira 5-årsjubileum
och inbjuder med anledning härav till
Subskriberad supé å Övre Gillet
Lördagen den 6 december 1941 kl. 20.

Regissör Ragnar Hyltén-Cavallius
talar om
»Den evinnerliga striden om manuskriptet».

Urpremiär på studions smalspelfilm
»IMPERFEKTUM»
samt en sammanställning av studions arkivfilmer.

Krönika och annan underhållning.

Några av våra yngre filmskådespelerskor ha lovat att närvara, nämligen Södra Teaterns nya primadonna *Gudrun Brost* (känd från bl. a. »Det sägs på sta'n») samt *Karin Nordgren* (»Dunungen»).

Annons i Uppsala Studenters Filmstudios kallelser.

nom manuskriptbrist. Då hade man plötsligt kommit på idén att filma den gamla uppsalahistorien om två studenter som lovat varandra att den som dog först skulle visa sig för den andre natten efter begravningen vid midnatt. Swärd valde att försöka göra en psykologisk thriller snarare än en makaber skräckfilm.[27]

Imperfektum var en ambitiös kortfilm, stum liksom filmstudions debut, med avancerat fotoarbete och återhållet spel där regissören själv kreerade en av huvudrollerna. Urpremiären gick av stapeln vid filmstudions fem-årsjubileum i december 1941, på en supé på Övre Gillet där de inbjudna hedersgästerna Ragnar Hyltén-Cavallius, Gudrun Brost och Birgit Tengroth spred stjärnglans över tillställningen.

Swärds verk uppmärksammades tidigt av filmbranschen. Branschtidningen *SF-nyheter* rapporterade att *Imperfektum* ”hade ett mycket starkt grepp på publiken. Trots amatörens otroligt begränsade resurser har regissören-författaren-skådespelaren här fått fram en starkt suggestiv stämning.”[28]

Imperfektum blev något av en ”amatörfilmsklassiker” och visades under kommande år i en rad sammanhang, på ett flertal andra filmstudior och olika amatörfilmsfestivaler. Lars Swärd själv fick snart anställning på Terra Film, där han blev stadig regiassistent till i första hand Hasse Ekman och senare övergick till Svensk Filmindustri. Någon egen film gjorde han aldrig, men han ägnade sig flitigt åt röstregi, dubbning och redigering av tecknade filmer fram till 1980-talet.[29]

De första åren efter *Imperfektum* och dess framgångar tycks ha präglats av optimism hos Uppsala Studenters Filmstudio i deras praktiska ambitioner. Att en god amatörfilm kunde leda till ett professionellt kliv in i den kommersiella filmbranschen sågs säkerligen som ett uppmuntrande tecken.

Det noterades en allmän tendens i filmvärlden att rekrytera unga medarbetare bland akademiker, något som också kan ha en koppling till svensk filmproduktions ökade litterära inriktning i början av 1940-talet. Här fanns – förutom Swärd hos Terra – produktionsledarna Rune Waldekranz på Sandrew-Baumanfilm och Harald Molander på Svensk Filmindustri, samt uppsalastudenten Rune Lindström som efter succén med Alf Sjöbergs filmatisering av pjäsen *Himlaspelet* (1942) anställts som manusförfattare hos SF.

”Tydligen anser detta bolag, att man ur de unga akademikernas

skara skall kunna leta fram nya filmmän”[30], kommenterade *Social-Demokraten* 1943 apropå att Svensk Filmindustri i samarbete med Uppsala Studenters Filmstudio instiftat ett årligt stipendium. Detta innebar att filmstudion utsåg en stipendiat, som mot uppehälle av 75:- i veckan i sex veckor skulle följa en filminspelning under sommaren, ”förslagsvis som biträde åt regiassistent”[31].

Ofta var det filmstudions nuvarande eller tidigare ordförande, eller i vissa fall den tekniska cirkelns ledare, som sågs som den mest meriterade för SF-stipendiet. Det fanns nog en baktanke hos SF att värva begåvade filmare bland studenterna och ibland bidrog kanske kontakten till ett kliv in i branschen för stipendiaten. 1944 utsågs till exempel Anders Ångström, som fem år senare långfilmsdebuterade med ”jazzthrillern” *Kvinnan som försvann*.

Men filmbolagets intresse tycktes successivt svalna. Några år inställdes stipendiet, ibland med hänvisning till att man enbart hade exteriörfilmningar, i andra fall med vagare skäl som ”ändrade inspelningsförhållanden”[32]. Vissa stipendiater fortsatte in i branschen, medan andra gick vidare till andra områden.[33]

Över huvud taget kom Uppsala Studenters Filmstudios filmproduktion av sig, trots att man länge som enda filmstudio var medlem i det 1940 grundade nätverket Riksförbundet Sveriges Filmamatörer[34] – vilket antyder vissa ambitioner. Men förutom ett kontinuerligt dokumenterande med studions egen filmkamera av den pågående verksamheten – som prominenta gäster, högtidligheter och jubileer – kom filmandet inte till skott. Vad som tycks ha spelat in var svårigheterna att införskaffa råfilm i mitten av 1940-talet, inte bara för de höga kostnaderna utan periodvis även vad det gällde själva tillgången. Man hade en inspelningsfond, som genom inaktiviteten stundom belånades för andra utgifter.[35]

Inte heller de utlysta manustävlingarna nådde någon uppmuntrande respons.[36] Den blivande dramatikern Bo Sköld vinnarbidrag 1946, *De fem skrattarnas gata*, blev trots upprepade omarbetningar inte filmat med hänvisning till filmstudions bristande ekonomiska och tekniska resurser. Bland annat avrådde jurymedlemmen Gösta Werner, då kortfilmsregissör och redaktör för *Biografbladet*, med hänvisning till manusets spelbarhet och avböjde även själv ett erbjudande om att bearbeta det.[37]

Förtexten till *Imperfektum* 1941.

Lars Swärd, regissör och huvudrollsinnehavare i *Imperfektum* 1941.

Lars Swärd i den dramatiska slutscenen i *Imperfektum* 1941.

Vad det gällde den allmänna verksamheten var filmstudion i Uppsala mycket livaktig under 1940-talet. De flesta filmvisningarna var fullsatta, filmbranschens etablerade namn besökte studiovisningar för föredrag och filmpresentationer, medan debatter med anknytning till teman som ”Ungdomen och filmen” och ”Kyrkan och filmen” ibland kunde fylla hela universitetsaulan.[38]

Uppsala Studenters Filmstudio på ateljébesök vid inspelningen av *Rötägg* 1946, med Stig Järrel och Erik ”Bullen” Berglund.

På det nationella planet ökade smalfilmandet och produktionen av alternativ ”experimentfilm”. Uppsala Studenters Filmstudio var på styrelsenivå med i föreningen Svensk Experimentfilmstudio, som bildades 1950. Men engagemanget bland medlemmarna att själva också ägna sig åt filmande var mindre; smalfilmskurser, manuscirklar och studieresor till SF-ateljéerna fick ibland inställas av bristande uppslutning.

I verksamhetsberättelserna klagade styrelsen återkommande över att ”intresset för diskussioner och en teoretisk behandling av filmen visat sig i sjunkande.”[39] ”De recensions- och analyspristäv-

lingar som anordnats ha lockat få deltagare och resultatet har ofta inte varit de bästa."[40] Jurymedlemmen Rune Waldekranz fann exempelvis inget av de insända förslagen till 1949 års manustävling "särskilt lockande som underlag för en av studion planerad kortfilm med uppsalamotiv" och ansåg att det över huvud taget inte fanns någon orsak att dela ut pris till något av bidragen.[41]

1950-talet: Nytändning, beställningsfilm och experiment

Men det nya decenniet innebar något av en nytändning för Uppsala Studenters Filmstudio. En ny smalfilmningscirkel startades i slutet av 1950, ledd av Stig Ossian Ericsson som två år tidigare medverkat vid inspelningen av Ingmar Bergmans *Hamnstad* genom filmstudions SF-stipendium. Han var också aktiv inom studentteatern i Uppsala, med vilken man emellertid aldrig fick till något organiserat samarbete trots många gemensamma medlemmar och uppenbara beröringspunkter.

Snart kom också ett frestande erbjudande från Vägförvaltningen i Uppsala Län om att göra en film om arbetarskydd och olycksrisker. Det antogs av styrelsen och Stig Ossian Ericsson fick ansvaret för regi och manus.[42] Planen var ett samarbete som båda parter skulle vinna på; medan beställaren stod för materialkostnaden ställde filmstudion upp med gratisarbete på fritiden. "Därigenom kan hågade uppsalaindustrier få film till mycket lågt pris och vi i studion film till praktiska experiment. Det är annars väl dyrbara experiment för oss"[43], formulerade regissören grundtanken vid premiären.

Det började också lovande. Ett kollektivt utformat scenario presenterades, accepterades av beställaren och filmades förhållandevis snabbt trots att de flesta i teamet samtidigt ägnade sig åt universitetsstudier. Problemen tycks först ha uppstått i relationerna med den beställande Vägförvaltningen. Trots att filmningen var klar i maj 1952 och en grovklippt arbetskopia av *Undvik olyckan!* visades offentligt i november samma år, dröjde det – genom det långdragna "inbördes trasslet hos vägfolket"[44] – ända till mars 1954 med den officiella urpremiären i vägförvaltningens garage i Kvarnbo utanför Uppsala.

Av allt att döma visades filmen sedan främst i interna sammanhang, i första hand på arbetsplatser. Stig Ossian Ericsson höll sig borta från premiären och verkade skeptisk: ”Jaså, är filmen färdig nu”[45], kommenterade han avmätt telefonledes i lokaltidningen och drog vidare mot nya mål som dramaturg på Sandrews. För hans del hade inspelningen mest inneburit problem; avbrott genom inkallelse till det militära och ett utdraget benbrott, samt stridigheter med såväl filmstudions styrelse som beställaren. Något fortsatt samarbete med Vägverket eller andra hugade beställare kom aldrig till stånd, varför tanken om ett samarbete med ömsesidig vinning aldrig etablerades.[46]

Trots allt detta krångel tycks ändå entusiasmen har bestått inom filmstudions produktionsambitioner. En ny kontinuerlig manusgrupp bildades 1952, året därpå inköptes en ny Paillard H16-kamera vilket ledde till att intresset för den Tekniska cirkelns arbete sköt ny fart och 1954 inkom rekordartade tjugotalet bidrag till den utlysta manustävlingen.[47]

Inspelning av Uppsala Studenters Filmstudios kortfilm *Metspöet* 1956, med fotograferna Bertil Örn och Jan Janson längst till vänster med den omtalade Paillard-stumfilmskameran.

Med jämna mellanrum fram till 1968 utlystes manustävlingar i hopp om att få fram gediget underlag till filminspelningar. Rutinerade filmkännare jurybedömde skörden av bidrag, som stundom kom från blivande litterära och mediala storheter; Bo Sköld, Lars

Löfgren och Stefan Mählqvist är några namn. Men med undantag av *Dockskåpet* (1956), som delade förstapriset i manustävlingen 1954, ledde inte tävlingarna konkret fram till några filmatiseringar.

Dockskåpet regisserades av manusförfattaren själv, fil. stud. Hervor Samuelsson-Elner. Filmen skildrade i växlingar mellan realistiska sekvenser och överexponerade drömscener en liten ensam flickas liv och hennes längtan efter ett tryggare och mera ombonat liv – ”ett gott försök att psykologiskt skildra ett nyckelbarns tillvaro”[48], kommenterade *Aftonbladet* urpremiären på filmstudions 20-årsjubileum i november 1956. Mottagandet var över huvud taget gott, men resulterade inte i någon fortsatt filmkarriär för den unga kvinnliga regissören.

Dockskåpet var också något av en vattendelare vad det gällde Uppsala Studenters Filmstudios filmproduktion. Fram till och med den fanns en tradition av starkare engagerad styrelse, som aktivt sökte manuskript och var direkt involverad i produktionsbeslut och projektens utveckling.

Men från 1957 och framåt tycks produktionen ha varit mera fristående – ibland snarast som en ”filmisk självbetjäning” med hjälp av studions alltmera föråldrade stumfilmskamera. Den fortfarande livaktiga Tekniska cirkeln arbetade självgående på egen hand och tycktes ”köra sitt eget race”; man rapporterar mestadels i efterhand om sitt arbete och styrelsen verkar skjuta till pengar först efter projektens genomförande.

I slutet av decenniet anknyter filmstudion i alla fall till den pågående vågen av svensk experimentfilm. Under efterkrigstiden blev filmstudiorörelsen ett naturligt forum för den alternativa konstfilmen, med visningar och debatter med avantgardefilmare som Rune Hagberg, Peter Weiss och Carl Gyllenberg. Svensk Experimentfilmstudio var en livaktig företeelse under 1950-talet och fristående avantgardefilmer började produceras på olika håll i Sverige.

Nu hoppade filmstudion också på detta tåg med *Varför hatar ni mig så?* (1958), en film tydligen gjord nästan helt efter eget huvud av Peter Fison, ”en galen avantgardefilmare med precis rätt bakgrund i de här sammanhangen”[49], enligt dåvarande styrelsemedlemmen Leif Furhammar. Fison var universitetslektor i psykologi, judoinstruktör och uppgavs ha en bakgrund i finsk och engelsk film ”med

anknytning till den omdiskuterade grupp filmrevolutionärer som kallats Free Cinema"[50], rapporterade *Tidningen Upsala* 1957.

Med hjälp av den uppenbarligen imponerade Tekniska cirkeln gjorde Fison en kvartslång symbolisk studie av en paranoikers subjektiva upplevelser – med Birgitta Pettersson (från *Salka Valka* och *Jungfrukällan*) i rollistan – som efter långvarigt arbete premiärvisades i april 1958 på filmstudions regelbundna visningslokal Sal X i universitetshuset. *Varför hatar ni mig så?* mötte kanske inte direkt något hat, men ingen större förståelse i lokala *Upsala Nya Tidning*, vilken kallade Fisons skapelse

> ett koketterande kryptogram, vars facit torde återfinnas nånstans i det undermedvetnas abstrakta klarhet, för att låna en paradox från fyrtitalistiska uttolkare. Förmodligen vill de unga filmskaparna associera till en innersta eller yttersta, tidsenligt morbid öververklighet, kokande av bubblande ångest. Ljudeffekterna var dammsugarskärande. Formschemat blottade mindre rebusartade bildreminiscenser ur experimentfilmens med årens ganska omfattande antologi. Var åskådare må svara för sig – kanske kom någon i går att tänka på ett par rader av Karl Vennberg: O, vi skönandar som självupptaget räknar knotorna i vår besvikelses skelett. I filmens eftertexter fick man så läsa namnet på protagonistens verkliga sjukdom men då var det så dags![51]

Peter Fisons film tycks dock inte ha nått ut i distribution i den svenska experimentfilmssvängen, som ändå dominerades av amatörproduktioner.[52]

Per Söderberg, senare tv-producent i Örebro med inriktning främst på religiösa program, framstår också som en lite främmande fågel i dessa sammanhang. Han hade sedan tidigare erfarenhet av filmande i Örebro, där han producerat kortfilmen *Andras bördor* (1957) som visats på världsutställningen i Bryssel, samt frilansproducerat inslag för *TV-Journalen*. Han hade en egen filmkamera – något ovanligt vid denna tid – som också användes vid de två inspelningar där Uppsala Studenters Filmstudio stod som officiell producent.[53] Några styrelsebeslut om produktionen finns inte noterade, varför Söderberg – som var studieledare för den Tekniska cirkeln under 1961 – av allt att döma jobbade tämligen fristående.

Efter den poetiska dokumentären *Hösten* (1960) kom den förhållandevis uppmärksammade *70 x 7* (1962), en historia om kristen skuldproblematik och förlåtelse, som filmades parallellt med att Söderberg avslutade sina egna präststudier. Filmen, som hade den blivande dramatenchefen Lars Löfgren i huvudrollen, skördade en del framgångar i amatörfilmssammanhang: den fick bronsplakett och tre tidningspriser vid den årliga nordiska smalfilmstävlingen för amatörer i Köpenhamn 1962, samt tävlade även i Vancouver två år senare. Signaturen Lill i *Svenska Dagbladet* var positiv och ansåg att *70 x 7* företrädde ”på ett utmärkt sätt den nya, psykologiserande och associationsrika filmstilen, omsatt i fin bildteknik och med påfallande bra musikbeledsagning.”[54]

Söderberg utförde efterarbetet på sina båda filmer på filmstudions utrustning, vilket gjorde honom tvungen att använda ett separat ljudspår. Problemen att få ljudet synkroniserat med bilden löstes genom att man lite chansartat brände in magnetbandet i kanten av filmremsan[55], men uppenbarligen fanns det problem med filmstudions alltmera föråldrade utrustning – ett dilemma som skulle bli alltmera påtagligt under kommande decennium.[56]

1960-talet: Självbetjäning, politisering och avveckling

Från 1962 fram till filmstudions avveckling av filmproduktionen 1968, är som sagt det praktiska filmandet och den tekniska cirkelns arbete mera oberoende. Exakt vilka filmer som gjordes eller officiellt producerades av Uppsala Studenters Filmstudio är också något oklart. Enligt Olle Sjögren, senare filmprofessor i Göteborg och nybliven student i Uppsala 1964, speglade denna förändring den nya situationen på universiteten i Sverige på denna tid med fler studenter och en radikalt inriktad ungdomsgeneration:

> Det finns en avgörande *skillnad* mellan 1950- och 60-talet. På femtiotalet var de aktiva filmarna i filmstudion en liten, sammansvetsad grupp med gemensamma ideal. Men i början av sextiotalet kommer studentexpansionen. Uppsala blir en bred studentort; inte bara för en begränsad elit som tidigare, utan gruppen av filmare växer. Det

finns ett stort politiskt engagemang med livlig verksamhet, inte minst vad det gäller det praktiska filmandet.

Det bildades en krets av filmintresserade – som Lars Lambert, Torbjörn Säfwe och Alf Israelsson – runt filmstudions tekniska cirkel, men det var egentligen ett ganska splittrat gäng. Det fanns brytningar i ambitionerna: de som ville göra antingen experimentell avantgardefilm eller öppet politisk film, samt de som ville göra karriär inom den kommersiella filmbranschen. Senare splittrades gänget och folk gick vidare till Filmskolan, FilmCentrum-kretsarna, tv 2 eller kanske bara lämnade filmandet.[57]

Rent allmänt hade de tekniska förutsättningarna för amatörfilmandet förbättrats mot slutet av 1950-talet. Mera lätthanterlig utrustning med handkamera och direktljud satte sin prägel på både dokumentärfilm och realistiskt inriktad fiktionsfilm, som den franska nya vågen och den engelska diskbänksrealismen.

De samtida inspirationskällorna fanns där för filmarna inom Uppsala Studenters Filmstudio, men de tekniska framstegen gick förbi mera obemärkt. Några ekonomiska resurser att köpa en ny filmkamera tycks inte ha funnits och vad det gällde klippbord, ljudmixning och liknande fick man lita till externa krafter.

”Filmintresserade studenter sökte sig till filmstudions tekniska cirkel i hopp om att få tillgång till filmteknik, men det fanns ett avgörande glapp mellan vad man behövde för att kunna göra film och de befintliga tekniska resurserna, vilket ibland blev lite pinsamt”[58], säger Olle Sjögren idag.

En som gjorde sina tidigaste filmer inom Uppsalas filmstudio var Jonas Sima, som kom till Uppsala i slutet av 1950-talet. Han var ordförande under ett år och beslöt sig att prova på filmmediet när han under en inventering slumpartat råkade hitta några rullar oexponerad 16-mm-film i ett av studions skåp. Resultatet blev *Dragarbrunn* (1963), som filmades under ett dygn sommaren 1962. Den dokumenterar den gamla stadsdelen Dragarbrunn i Uppsala, en stadsdel som var på väg att försvinna i den omfattande rivningsvåg som präglade stadens 1960-tal. Även här tvingades man spela in ljudet separat på magnetband; osynkront ljud var ett inte ovanligt grepp i dåtida dokumentärfilm som i viss mån förstärker den auten-

tiska karaktären. För Sima lockade i första hand att fånga samtidskänslan:

> Jag hade hunnit bli påverkad av den nya dokumentära filmstilen, cinema direct från USA och cinéma vérité från Frankrike. Husgudarna hette bröderna Maysles, Richard Leacock och Chris Marker. Inte var jag intresserad av att dokumentera gamla hus och byggnadsminnen. Det var gatans folkliv som lockade.[59]

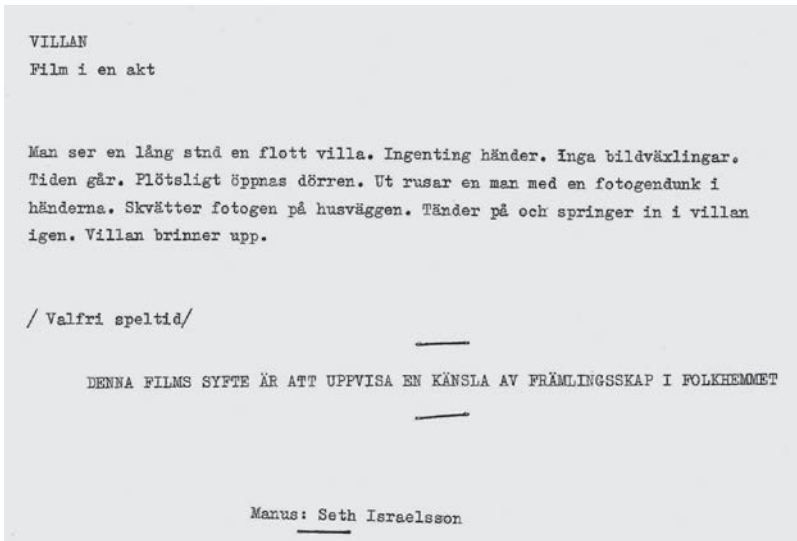
Dragarbrunn fick urpremiär i november 1963 som förfilm till en filmstudiovisning av *Körkarlen*. *Upsala Nya Tidning* var positiv i sin krönika och kallade Simas film för en

> övning i cinéma vérité. Till den dokumentära äktheten bidrar starkt ljudbandet som innehåller autentiska intervjuupptagningar med gamla dragarbrunnsbor förutom musik och naturljud. [---] Inte bara filmstudiofolk kan ha glädje av *Dragarbrunn*. Filmen ger friska impressioner av en stad i förvandling, gamla nerslitna gårdsinteriörer i kontrast mot nya funktionella bostadshus, rofylld siesta och livlig kommers, den ivriga trafiken kring systembolaget och skymningens lätta melankoli när neonljusen tänds. 60-talets ansikten skymtar och byggnader som redan har hunnit försvinna. Rent dokumentariskt har *Dragarbrunn* bestående värde utöver den glädje som bildrytmen ger.[60]

Jonas Sima hann även med en spelfilm i filmstudions produktion, *Den våta stenen* (1967), som delvis spelades in på den franska filmskolan IDEC som Sima kom in på 1965. Filmen, som har undertiteln *Ett Rondo Amoroso*, är en 11 minuter lång experimentell skildring av en plågad mans minnen av en misslyckad kärleksaffär. Filmen hade arbetstiteln *Kortdistanslöparen*, vilket understryker att Tony Richardsons *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) var en inspirationskälla, vid sidan av den franska nya vågen i allmänhet – inte i minst i strukturen som växlar mellan en ramhandling med en löpande man och korta, symboliska återblickar på den avslutade kärlekshistorien.

Filmstudions produktion i övrigt var mera obestämd i gränser-

na. Styrelsen beklagade bristen på kapabla fotografer inom filmstudion[61] och utlyste två manustävlingar, men ingen av prisvinnarna 1965 eller 1968 resulterade i någon film. Stipendiesamarbetet med SF avvecklades också; 1965 inställdes det med hänvisning till ”filmskoleelevernas skolning i den kommersiella produktionen” och året därpå gavs det för sista gången i snålare tappning, där de sex veckorna blivit en enda på stipendiatens egen bekostnad.



VILLAN
Film i en akt

Man ser en lång stund en flott villa. Ingenting händer. Inga bildväxlingar. Tiden går. Plötsligt öppnas dörren. Ut rusar en man med en fotogendunk i händerna. Skvätter fotogen på husväggen. Tänder på och springer in i villan igen. Villan brinner upp.

/ Valfri speltid/

DENNA FILMS SYFTE ÄR ATT UPPVISA EN KÄNSLA AV FRÄMLINGSSKAP I FOLKHEMMET

Manus: Seth Israelsson

Icke prisbelönt manus (*Villan*) av Seth Israelsson till Uppsala Studenters Filmstudios manustävling år 1968.

Man inledde ett utdraget samarbete med Upsala Sparbank 1961–67, där tanken åter var att studion genom gratisarbete på en beställningsfilm skulle få tillgång till råfilm. Bertil Malmström gjorde omfattande research och skrev ett manus, *Sagan om Uppland*, som parafraserade Selma Lagerlöfs kapitel i *Nils Holgersson*. Men någon strukturerad film fick man inte ihop, utan samarbetet gav som konkret resultat mest att filmstudion kom över film till olika resultatlösa färgexperiment.[62]

Enligt John-Erik Forslund, den siste SF-stipendiaten, hände det ibland att andra stod som producent för filmer – även om filmstudions föråldrade stumfilmskamera hade kommit till användning:

> Vilken som noterades som officiell producent var mest en teknikalitet; det fanns inga ekonomiska incitament, utan beslutet skedde

> mera på en kamratlig basis med resonemang om att det var rimligt att den eller den som stod som producent.[63]

I viss mån spelade det kanske en viss roll. Förutsättningarna för kortfilmsproduktion förändras stegvis under 1960-talet; det sker en filminstitutionell förändring, där tv börjar erbjuda möjligheter för dokumentär- och kortfilmsinspelning. Statens filmpremienämnd utdelar från 1961 premier till filmprojekt och Svenska filminstitutet börjar 1963 ge förhandsbidrag till producenter av icke-kommersiell film. Plötsligt uppstår det flera finansieringsmöjligheter för dokumentär-, kort- och spelfilm som inte behöver vara direkta beställningsarbeten av marknader eller myndigheter.[64]

Bland de senare filmer som gjordes med filmstudions bistånd finns John-Erik Forslunds *Onsdag, torsdag* (1967), Olle Sjögrens fabel om medierna och en missförstådd poet: *Han som älska människorna – men valde fel medium* (1967), samt *À la carte* (1967), en av den Tekniska cirkeln kollektivt producerad satir om frosseri.

Den sistnämnda gjordes under ledning av Alf Israelsson, som var teknisk cirkelledare 1967–68. Han var en central person under dessa år, gjorde flera kortfilmer i egen produktion och var en av de få i dessa kretsar som ägde ett eget klippbord – något som ofta kom till användning i uppsalaproducerade filmer. Han förde också en hopplös kamp om att filmstudion måste skaffa en bättre kamera än den gamla Paillard-stumfilmskameran, som nu var i så dåligt skick att den var i princip obrukbar. Israelsson hotade på ett styrelsemöte att avgå som teknisk cirkelledare om inte en ny kamera inköptes, men några pengar till detta tycks inte ha funnits.[65]

Styrelsen vände sig då till Svenska filminstitutet i hopp om lån av kamera eller finansiering av en ny. Filminstitutet ställde emellertid som villkor att en helt fristående produktionscirkel i så fall skulle bildas – möjligen ville man undvika att även andra filmstudior skulle börja ställa samma krav om egen filmutrustning. Resultatet blev att institutet ställde en fungerande filmkamera och annan teknik till förfogande för det 1968 nybildade Uppsala Fria Filmare. Till stor del tycks föreningen ha bestått av samma folk som i Tekniska cirkeln under dess sista år, och hamnade omgående inom den alternativa, vänsterpolitiska svängen runt det nybildade FilmCentrum.

Uppsala Studenters Filmstudio – en plantskola för filmare?

Och därmed var Uppsala Studenters Filmstudios produktionstekniska saga all, en sporadisk historia som kanske inte satt så stora avtryck inom den svenska filmhistorien. Eller har den det? Bland dem som var inblandade i filmstudion under 1950- och 60-talet tycks meningarna i viss mån vara delade om filmstudions produktionsdel fungerade som rekryteringsbas och en sorts plantskola för filmindustrin.[66]

Lars Swärds hyllade *Imperfektum* var ett konkret skäl till att han tog steget in i filmbranschen, men att huvudkreatörerna till *Från gås till Lucia* kom in i produktionen – Rune Waldekranz via skrivande i *Svenska Dagbladet* till produktionschef på Sandrews, samt Bertil Lauritzen som skolfilmschef på Svensk Filmindustri – berodde knappast på det egna filmandet, enligt Leif Furhammar:

> Uppsalas filmstudio hade ingen större betydelse för produktionssidan fram till 50-talet; det var svårt att komma in i filmbranschen och det räknades inte som någon särskild merit att ha en bakgrund inom filmstudiorörelsen. Lasse Swärd var undantaget; att sådana som Gösta Werner och Waldekranz kom in i produktionssvängen hängde på andra meriter.[67]

John-Erik Forslund instämmer delvis:

> SF-stipendiet som sådant ledde nog sällan till fortsatt kontakt med branschen. Studentfilmstudion fungerade snarare som en teoretisk plantskola. Filmbranschen då var inte särskilt stor och av tradition ganska skeptisk till folk med akademisk bakgrund – om man inte lyckades göra något särskilt av sina teoretiska färdigheter, som en Alf Sjöberg. Senare på 60-talet kunde folk gå vidare till tv 2 eller till Film-Centrum-sfären – mera sällan till den kommersiella filmbranschen.[68]

Av dem som var praktiskt aktiva under 1950-talet gick ett fåtal in i produktionen: några var Stig Ossian Ericsson, Per Söderberg, samt Tekniska cirkeln-ledarna Lars Bäckström och Eddie Ploman, av vil-

ka den senare blev något av en teknisk guru på Sveriges Television med visionära böcker om tv-mediet.

Men det var först på 1960-talet som Uppsala Studenters Filmstudio började fungera som en plantskola. Olle Sjögren långfilmsdebuterade i samarbete med Lars Lambert med vietnamdesertörskildringen *Deserter USA* (1969), Alf Israelsson gjorde tillsammans med Margareta Vinterheden dokumentären *Gruvstrejken 69/70* (1970) och även Jonas Sima fortsatte att filma parallellt med sitt skrivande.

Men framför allt var det tv-mediet som lockade. ”I slutet av 60-talet hamnade ett flertal av det aktiva filmstudiofolket inom branschen. Det hade mycket att göra med tv:s dåtida expansion; det ansågs lämpligt med akademikerbakgrund, unga arga radikaler och liknande”[69], kommenterar Leif Furhammar. Olle Sjögren instämmer:

> Kanalklyvningen 1969 innebar nya arbetsmöjligheter för många filmare och akademiker. Det utlystes bland annat en tvåårig tv-producentutbildning och flera med bakgrund inom filmstudion nappade, som Leif Furhammar. Det hände mycket rent allmänt: nystartade tv 2 ville rekrytera helt nytt folk, de ville bryta med tidigare rutiner och profilera sig som den unga, radikala tv-kanalen.[70]

Så vissa spår lämnade kanske ändå filmandet i Uppsala Studenters Filmstudio och möjligen lyckades man också få några av sina medlemmar att lära känna filmens djupare väsen, enligt de ursprungliga ambitionerna. Och apropå dessa visioner kan man till sist också fråga sig om hur det gick med drömmen om ”den stora Uppsalafilmen” – kan någon av filmstudions produktioner anses ha uppfyllt detta höga mål?

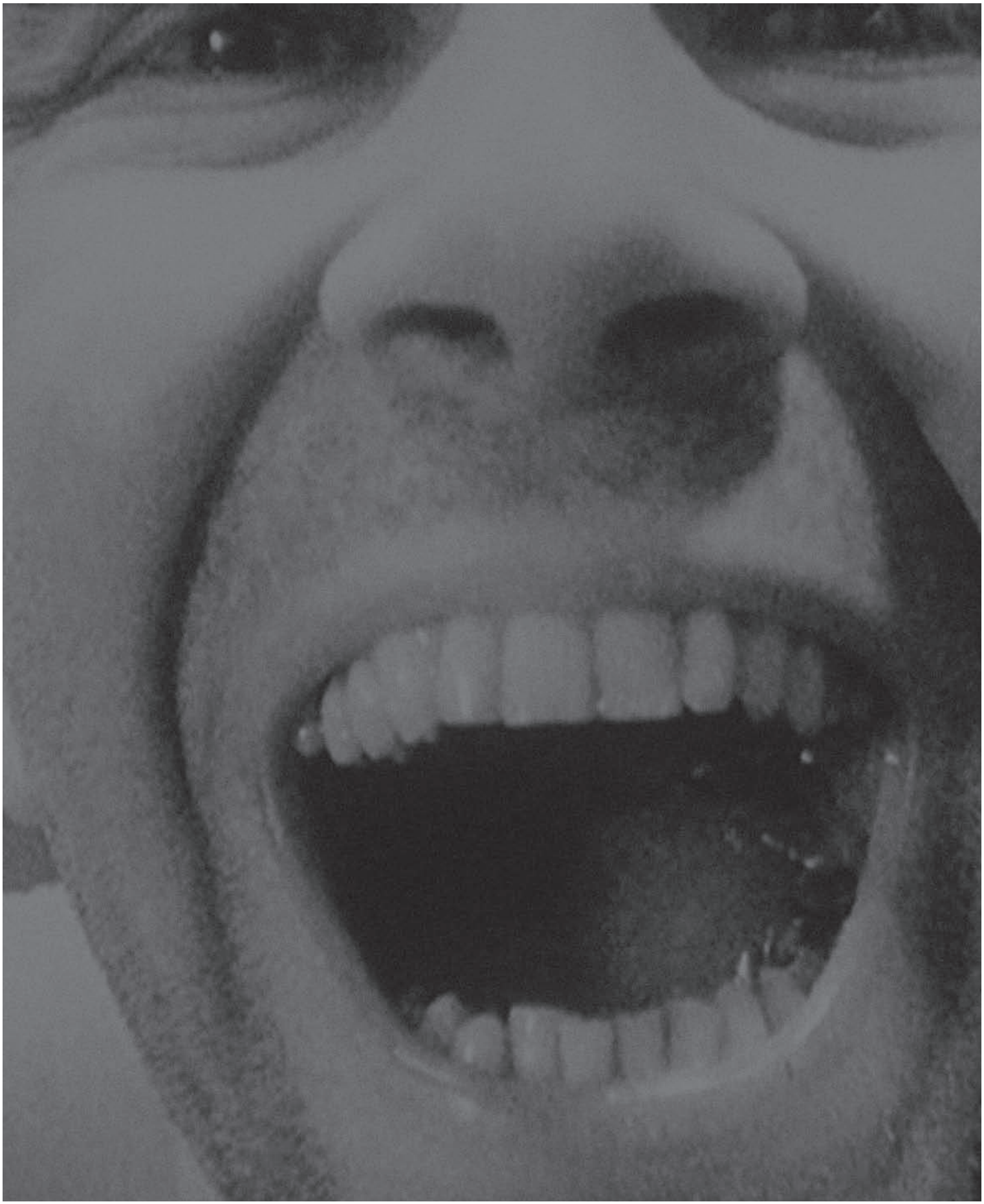
Nej, knappast. Men på ett indirekt sätt kanske filmstudion bidrog till att göra en ofta sedd uppsalahyllning. Inte minst tv har återkommande visat Arne Mattssons uppsaladeckare *Farlig vår* (1949), en film som fick ett visst beröm för sin miljöskildring. Den byggde på ett manus av den förre uppsalastudenten Rune Lindström – flera gånger föredragsgäst på filmstudion, där även Arne Mattsson var en flitig besökare i sin ungdom på 1940-talet och kanske hämtade sin inspiration. Andra betraktar kanske Ingmar Bergmans *Fanny och Alexander* (1982) som det slutgiltiga uppsalaeposet.[71]

Noter

1. Denna aspekt av filmstudiorörelsen tas upp i min essä ”Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt”, *Mediala hierarkier*, Per Vesterlund, red. (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007).
2. Jan-Gunnar Lindström, ”Svensk filmstudiorörelse”, *Om film. Svenska Filmsamfundets Årsbok 1937-38*, Bengt Idestam-Almquist och Ragnar Allberg, red. (Stockholm: Svenska Filmsamfundet 1938), s. 104.
3. Gösta Werner och Per Olof Wredlund, ”Den svenska filmstudiorörelsen. Från pionjärår till studiecirkelrutin”, *Filmboken. En bok om film och filmskapare*, Hugo Wortzelius, och Nils Larsson, red. (Uppsala: Orbis 1951–53), s. 605.
4. Lindström, aa, s. 105.
5. Ibid, s. 108.
6. Ur filmstudions reviderade stadgar från 1958.
7. Lindström, aa, s. 108.
8. Lunds eventuella praktiska filmverksamhet återstår att kartlägga. Den har åtminstone inte gjort något väsen av sig utanför de inre kretsarna.
9. Filmbranschen ställde sig länge tveksamma till filmstudiorörelsen och krävde begränsningar i antalet medlemmar och villkor att endast studenter skulle få medlemskap. Branschen såg snarare filmstudior som konkurrenter om den potentiella biopublikens pengar, än en institution som kunde bidra till att öka det allmänna filmintresset i stort.
10. *Stockholms-Tidningen*, 7/11 1936. ”Hildebrandsynpunkt” syftar på poeten Karl-Gustaf Hildebrand (1911–2005) och dennes kritiska uppsalapoesi.
11. *DN*, 28/2 1938.
12. *Ergo*, nr. 8-9, 1938.
13. Filmstudions Axel Österberg uttalar sig i *Ergo*, nr. 7-8, 1939.
14. *Filmforum*, nr. 3, 1938.
15. *Ergo*, nr. 10, 1938.
16. Filmstudion i Stockholm startade 1927, tynade även den bort och gjorde en nystart 1934. SF bistod med bland annat råfilm och hjälp med laboratoriearbete, enligt *Social-Demokraten*, 29/7 1934.
17. Folke Mellvig blev senare deckarförfattare och skrev bland annat Hillman-serien, fem gånger filmad av Arne Mattsson. Förstapriset i SF:s tävling var hela 5 000:-, men det är oklart om pengarna skulle betalas ut endast om manuset filmades (vilket aldrig blev av).
18. *UNT*, 4/11 1939.
19. Ett omdöme i *UNT*, 28/4 1938.
20. Osignerad recension, *Tidningen Upsala*, 14/12 1920.
21. Rob. i *DN*, 12/11 1937.
22. *Aftonbladet*, 20/11 1938.
23. *Ergo*, nr.16, 1941.
24. Kallelse 17/11 1939 i Uppsala Filmstudios interna arkiv, samt i *Ergo*, nr. 14-15, 1939.
25. Kallelse 4/10 1940.
26. *StT*, 14/1 1942.
27. Lars Swärd i föredrag 10/3 1942 för filmstudions fotocirkel, förvarad i Uppsala Filmstudios arkiv. Även refererad i *Tidningen Upsala* 11/3 1942.
28. *SF-nyheter*, nr. 15, 1941.
29. En kort konsertsekvens i *Imperfektum* med den senare mycket kände jazzklarinettisten Åke Hasselgård användes i Jonas Simas dokumentär *Åke Hasselgård story* (1983).
30. *Social-Demokraten*, 17/3 1943.
31. Stadgarna i stipendiet finns formulerade i en kallelse 24/3 1943, samt refererade i *StT,* 28/3 1943.
32. Den officiella anledningen 1947, enligt privat korrespondens i Uppsala Filmstudios arkiv.
33. Bland senare SF-stipendiater kan nämnas Lars Bäckström (1953), Owe Svensson (*Det sjunde inseglet*, 1956), Leif Furhammar (*Ansiktet*, 1958) Bertil Malmström (*Tystnaden*, 1963), Jonas Sima (*Ön*, 1964) och John-Erik Forslund (*Adamsson i Sverige*, 1966).
34. Uppsala tycktes vara enda filmstudion under åtminstone första halvan av 1940-talet; i övrigt fanns medlemmar som Fotografiska föreningen (Stockholm), Stockholms filmamatörer, Malmö fotoklubb, Fotografiska föreningen i Göteborg och Örebro Fotoklubb. (Enligt brev bland annat 23/8 1943 i Uppsala Studenters Filmstudios arkiv).
35. Enligt protokoll 8/10 1946 och 27/11 1946.
36. Enligt protokoll 18/4 1945.
37. Enligt protokoll 21/11 1947, samt årsberättelsen 1947/1948.
38. Se vidare i min essä ”Vad suckar gästboken? Uppsala

Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt".

39. Årsberättelsen 1948/1949.
40. Årsberättelsen 1949/1950.
41. I brev till övriga jurymedlemmar 21/1 1950. Två manus fick dela på ett andrapris.
42. Styrelseprotokoll 25/1 1951.
43. Stig Ossian Ericsson i *Tidningen Upsala*, 31/3 1954.
44. Formulering i årsberättelsen 1952/53.
45. *Tidningen Upsala*, 31/3 1954.
46. Redan 1938 hade det funnits planer på ett samarbete med Bondeförbundet och manus till en orealiserad SLU-film, enligt styrelseprotokoll 2/6 1938. Inte heller det senare samarbetet med Upsala Sparbank på 1960-talet blev någon framgång.
47. Några mindre omtalade inspelningar var också resultatet av omtändningen: 1) den 1954 nedlagda kriminalfilmsparodin *Murder Soup*, 2) den delade manusprisvinnaren *Från verklighet till verklighet* av Olle Hellström – som lades ned 1955 trots man påbörjat inspelandet av ett "kosmiskt" soundtrack, framställt av tongeneratorer från Fysikum – och 3) den tekniska cirkelns "fingerövning" *Metspöet* (1956).
48. *Aftonbladet*, 26/11 1956.
49. Enligt telefonintervju med Leif Furhammar 3/7 2007.
50. *Tidningen Upsala*, 4/5 1957. Filmen gick under arbetsnamnet *Sökaren*, filmstudions arkivtitel på kopian är *Hands*.
51. Signaturen –r., *Upsala Nya Tidning*, 17/4 1958.
52. Den nämns inte i några av de översikter av svensk experimentfilm som gjorts, som till exempel Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, "I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout. Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2006*, Astrid Söderbergh Widding, red. (Lidingö: Langenskiöld, 2006).
53. Per Söderberg i telefonintervju 6/7 2007.
54. Ellen Liliedahl, *Svenska Dagbladet*, 12/3 1962.
55. Per Söderberg i telefonintervju 6/7 2007.
56. Filmstudions övriga produktion under dessa år var dels en informativ upplysningsfilm 1959 om filmstudions arbete gjord främst i medlemsvärvarsyfte, dels Johan af Sandebergs improviserade bagatell *Fin dag för lynchning* (1959).
57. Olle Sjögren i telefonintervju 6/7 2007.
58. Ibid.
59. Ibid.
60. Jonas Sima i personlig intervju 19/3 2007 och från hans egen hemsida www.sima.nu, som säljer flera av hans filmer. *Dragarbrunn* såldes senare till Uppsala Stad och finns även till försäljning på VHS av Jonas Sima själv.
61. *Filmögat*-krönika i *UNT*, 20/11 1963, förmodligen av Hugo Wortzelius.
62. I programbladets kallelse till Tekniska cirkeln HT1 1964.
63. Enligt Bertil Malmström i telefonintervju 4/7 2007 och ett flertal styrelseprotokoll, bland annat 8/5 1965 och 11/5 1965.
64. John-Erik Forslund i telefonintervju 9/7 2007.
65. Enligt bland annat Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding, aa, s. 67 f.
66. Enligt styrelseprotokoll 22/10 1967 och 7/5 1968.
67. Förhållandet mellan filmindustri och den akademiska världen diskuteras i Peter Decherney, *Hollywood and the Cultural Elite: How the Movies Became American* (New York : Columbia University Press, 2005).
68. Leif Furhammar i telefonintervju 3/7 2007.
69. John-Erik Forslund i telefonintervju 9/7 2007.
70. Leif Furhammar i telefonintervju 3/7 2007.
71. Olle Sjögren i telefonintervju 6/7 2007.
72. En översikt av filmer med anknytning till Uppsala finns i Anders Leidstedt, *Uppsalas biografer: filmer, biografer och övrig nöjeshistoria* (Uppsala: Stigh Jonasson, 1997).



Lars Gustaf Andersson och
John Sundholm

Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige

Den fria filmen och offentligheten

DEN 11 NOVEMBER 1956 sände Sveriges Radio ett tv-program, ägnat amatörfilm och smalfilm, eller – som det kallades just då – ”fri film”.[1] Programmet leddes av konstkritikern Ulf Hård af Segerstad, som valde att visa såväl amatörfilm som experimentfilm av etablerade konstnärer.

Hård af Segerstad hade bevakat amatörfilmen under en följd av år i *Svenska Dagbladet*.[2] Hans idé var att amatörfilmaren genom sin frihet från ekonomiska och institutionella band var den som kunde driva filmkonsten framåt. Denna frihet garanterade att experiment kunde utföras utan hänsyn och biavsikter, en idé som framförts med emfas av den amerikanska experimentfilmaren Maya Deren och som sedan skulle få kraftfulla arvtagare i sina landsmän Stan Brakhage och Jonas Mekas.[3]

Arne Lindgren, tandläkare till professionen men mer känd som sekreterare och primus motor i Arbetsgruppen För Film i Stockholm (grundad 1950), skrev ett brev till Hård af Segerstad några dagar innan programmet skulle sändas.[4] Hans huvudsakliga syfte var att klargöra för Hård af Segerstad att Arbetsgruppen inte hade något att göra med amatörfilmen. Enligt Lindgren var den enda gemensamma näm-

naren de ekonomiska villkoren som tvingade Arbetsgruppens filmare att använda samma format som amatörfilmarna, nämligen smalfilm. Den korrekta beteckningen för Arbetsgruppens produktion var i Lindgrens ögon just ”fri film” eftersom filmerna var framställda utan tanke på ekonomisk vinning. Filmerna var alltså – enligt Lindgren – varken amatörmässiga eller experimentella, med undantag för Peter Weiss’ produktion som uttalat hörde till den experimentella sfären. Weiss hade vid den här tiden färdigställt sina *Studie*-filmer (1952–56) och arbetade med dokumentära filmer, både egna och rena beställningsarbeten. Lindgren nämnde också ett annat särdrag i sitt brev, kanske för att han inte var tillfreds med en rent materiell definition: filmerna karakteriserades enligt hans mening även av att ha en konstnärlig och personlig intention. Om man följer Arbetsgruppens styrelseprotokoll kan man se ett ständigt vacklande när det gäller att beteckna den egna verksamheten. ”Fri film”, användes uppenbarligen i det här sammanhanget dels för att skapa en boskillnad gentemot amatörfilmarna, dels för att kunna inrymma så mycket kortfilm som möjligt i den egna verksamheten. Samtidigt ville man gardera sig mot den kritik som ansåg att filmerna var alltför pretentiösa.[5] På årsmötet i maj 1957 bestämde man sig för att stryka benämningen ”fri (icke-kommersiell)” och ersätta den åter med ”film med konstnärligt-experimentell inriktning”.[6]

Brevet från Lindgren till Hård af Segerstad anknyter till tre temata som vi kommer att ta upp i det följande:

1. Hur de sfärer som Hård af Segerstad försökte hålla samman – cinefilins, amatörfilmens och experimentfilmens räjonger – redan 1956 obönhörligt separerades från varandra.
2. Svårigheterna med att skriva en historia över vad David E. James träffande kallat ”minor cinemas” – eftersom de till sin karaktär är mycket ombytliga.[7]
3. Frågan om minor cinemas, ”mindre filmkulturer”, kan ses som en offentlighet över huvud taget.

Offentlighetsproblematiken är av intresse då flera av 1940-talets cineastiska kulturer i Sverige kännetecknades av öppenhet, heterogenitet och att varje åskådare också utgjorde en potentiell filmprodu-

cent. Priserna i de olika tävlingarna i filmanalys och filmmanus var nästan genomgående filmpraktiska: råfilm och kameror. Stockholms Studentfilmstudio var en samlingsplats och plantskola för sedermera betydelsefulla kulturpersonligheter såsom producenten Lennart Ehrenborg, multikonstnären Peter Weiss, och den trägne introduktören och organisatören Billy Klüver.[8]

Å ena sidan visar den amatörfilmsdiskurs som Hård af Segerstad skriver in sig i på ett mycket explicit sätt hur problematiskt det är med en historieskrivning som betraktar de tidigare verken som en förövning inför den fullkomning som sedan skall komma. Det här är en kritik som riktats mot filmhistoriografin i allmänhet under de senaste decennierna. David Bordwells formulering av vad han kallar ”the Standard Version” är kanske det mest kända exemplet – hur man skrivit en filmhistoria utgående från ett snävt urval filmer för att kunna konstruera en berättelse om filmens gradvisa utveckling och förfining.[9] I den svenska amatörfilmsdiskursen under 1950-talet var dylika argument vanliga. Exempelvis påpekades hur viktig amatören var för framväxten av ett genuint filmspråk.[10] Filmpionjärerna bröderna Lumiére och Georges Méliès var typexemplen i denna nu så välbekanta historia om hur amatörer och hemmafilmare faktiskt skapade och utvecklade den tionde konstarten. Filmen som konstform hade således sin förutsättning i amatörens hängivenhet, idealism och experimentlusta.

Å andra sidan visar amatörfilmsdiskursen att det försiggår ett konstant förhandlande om meningen med filmen och dess produktion. Det är inte bara så att cinefilin, amatörismen och experimentfilmen tillsammans bildar en alternativ kultur och offentlighet i förhållande till mainstream-filmen; dessa mindre filmkulturer interagerar också med den omkringliggande dominanta filmkulturen. Amatörfilmpraxisen formades därför fortgående och blev till i relation till de andra filmkulturerna.

Svenskt 1940- och 1950-tal

Interaktionen mellan mainstream-filmen och de mindre filmkulturerna är till exempel synlig i den process under vilken svensk experimentfilm etablerades som en diskurs i egen rätt.

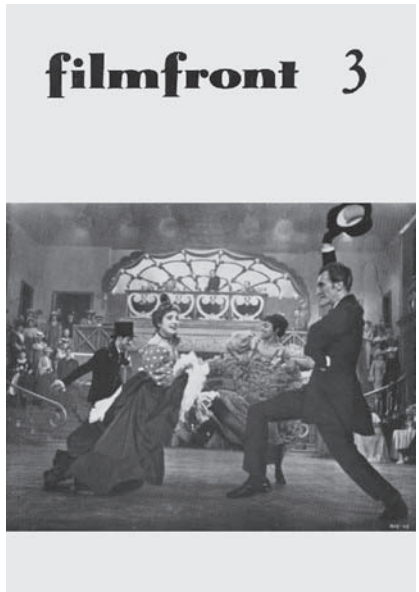
Produktionen av experimentfilm eller avantgardefilm är marginell i Sverige under 1900-talets första decennier, även med en generöst tilltagen definition av det experimentella som estetik och offentlighet.[11] Det mest välkända exemplet i svensk filmhistoria, Viking Eggelings *Symphonie diagonale* (1924) producerades ju inte ens i landet. Under 1930-talet var det dominerande filmbolaget Svensk Filmindustri (SF). SF uppmuntrade två produktioner som brukar placeras i den experimentella sfären, *Tango* (Gösta Hellström, 1931) och *Gamla stan* (Eyvind Johnson med flera, 1931). Under 1940-talet framträdde två regissörer, Gösta Werner med *Midvinterblot* (1945), och Arne Sucksdorff med *Människor i stad* (1947), vars filmer visades ofta i filmstudior och som framstod för många som löften och exempel på en högklassig och ”fri” kortfilm. Den första riktiga långfilmen var Rune Hagbergs … *och efter skymning kommer mörker* (1947) som även den hade viss festivalframgång.[12] Men en produktion som nådde en större publik under decenniet var högst begränsad, och det var inte förrän i början av 1950-talet som en mer kontinuerlig och organiserad produktion av experimentfilm, huvudsakligen kortfilm, var möjlig att upprätthålla.

Trots bristen på en mer omfattande inhemsk produktion fanns det redan på 1920-talet ändå en sorts offentlighet för experimentfilmen, där amerikansk och kontinental avantgardefilm kunde diskuteras. Skribenter som Sven Stolpe och Gerda Marcus, huvudsakligen verksamma i *Filmjournalen*, och andra skribenter i *Filmnyheter*, med flera populärt hållna organ, introducerade sovjetisk montagefilm, Eggelings och Epsteins verk och diskuterade i vissa fall filmteori av det mer komplexa slaget. Ännu viktigare var grundandet av studentfilmklubbarna, den viktigaste var förmodligen den som grundades 1934 vid dåvarande Stockholms högskola. Denna filmstudiorörelse erbjöd en fredad miljö för censurförbjudna filmer. Genom slutna visningar kunde studenterna ta del av verk som *Lot in Sodom* (James Watson och Melville Webber, 1933), *Pansarkryssaren Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) och *Diktatorn* (Charlie Chaplin, 1940). Stockholms Studenters Filmstudio visade till exempel under sitt första år avantgardeklassiker som *Ballet mécanique* (Fernand Legér och Dudley Murphy, 1924) och verk av Oskar Fischinger. Unga författare som Vilhelm Moberg och Artur Lundkvist skrev artiklar om den nya filmen; den senare skrev för övrigt flera essäer om avantgardefilm i sin viktiga samling *Atlant-*

vind 1932. Filmstudion i Stockholm var också – med en nutida term – ett viktigt visningsfönster för pågående arbete och privata filmer. Emil Heilborn var en populär gäst som visade såväl provfilmer av beställningsfilmer för storindustri som privata skildringar av familj och skärgård. Det fanns också ständigt utrymme för filmvisningar av medlemmarnas egna filmer.

Tidskriften *Biografbladet*, en branschtidning som delades ut gratis till alla medlemmar i Stockholmsstudion, blev under Gösta Werners redaktörsperiod en arena för de unga filmentusiasterna. Från 1945 till 1952 – då tidskriften lades ned – fungerade *Biografbladet* som en mötesplats för kritiker och cineaster, de flesta från studentfilmstudions led. När *Svensk experimentfilmstudio* grundades 1950 var flera av medlemmarna redan välkända från *Biografbladet*. Ett modest medlemsblad, *SEF*, gavs ut i stencilerad form under 1952, och efter stora ansträngningar kunde man 1953 börja ge ut en professionellt redigerad och distribuerad tidskrift, *Filmfront*.

Filmfront fortlevde en tid, men fick läggas ned 1956. Orsakerna var flera, en av dem var en revirstrid mellan två fraktioner; den äldre generationen cinefiler – av vilka många också var amatörfilmare – och en yngre generation bestående av intellektuella och konstnärer, inspirerade av avantgardets namn, en René Clair, en Maya Deren. Tidskriften finansierades till största delen av den nationella filmstudiorörelsen (skild från studenternas filmstudioverksamhet) som dominerades av den gamla skolan. I slutänden fick *Filmfront* offras.[13] Men trots att detta var en taktisk förlust för det svenska avantgardet, betydde det att ett diskursivt fält hade definierats, en offentlig sfär för den svenska experimentfilmen.



Tidskriften *Filmfront* gavs ut åren 1953–1956.

Organisationer och institutioner

Man kan förmärka att de olika organisationerna och institutionerna polariserades under mitten av 1950-talet. Under 1940-talet var fältet mer öppet och heterogent där amatörfilm, experimentfilm och kommersiell film (såväl långfilm som specialiserade genrer som industrifilmen) ingick i samma kulturella kretslopp. Studenternas filmstudio i Stockholm och Experimentfilmstudion, sedermera omdöpt till Arbetsgruppen För Film, var båda medlemmar i den natio-

nella amatörfilmorganisationen och man organiserade gemensamma visningar.[14] Riksförbundet Sveriges Filmamatörer (1940) leddes i inledningen av greve Lennart Bernadotte, och var till en början ett kapitel för sig. Tack vare sin välkände ordförande fick riksförbundets visningar regelbunden presstäckning. Den i inledningen nämnde Arne Lindgrens attack på filmamatörerna 1955 får i ljuset av detta en viss sälta; ”Vem har råd att vara amatör?”[15]

Det var alltså filmklubbarna och i synnerhet studentfilmstudiorörelsen som utgjorde ett utrymme för filmälskarna under 1940-talet; där kunde amatörfilm, avantgardefilm och kommersiell film visas och diskuteras. Filmklubbarna producerade i vissa fall film själva och organiserade tävlingar i manusförfattande och filmteori (Peter Weiss vann till exempel en filmanalystävling i Stockholm 1946). I den här kulturen var man – i enlighet med de liberala idealen – helt enkelt det som man gjorde. Emellertid försökte aktivister bryta sig ut redan 1946 för att skapa sig ett avantgarde och ett mera kvalificerat filmklimat. Denna splittring och utbrytning förebådar den definitiva boskillnad som ägde rum i mitten på 50-talet.

Den stora klyftan

Arbetsgruppen För Film – eller Svensk experimentfilmstudio som den alltså hette från början – bildades 1950 i Stockholm för att skapa en sammanhängande experimentfilmkultur. Visningar, teori, filmproduktion och offentliga föreläsningar skulle vara verksamhetens grenar. Under de första åren samlade man en imponerande lista medlemmar: Öyvind Fahlström, Pontus Hultén, Carl Fredrik Reuterswärd, Harry Schein med flera. Kärngruppen bestod vid sidan av Lindgren av den rumänske flyktingen Mihail Livada och Peter Weiss.

Riksförbundet Sveriges Filmamatörer hade börjat klinga av 1948 när greve Bernadotte flyttade till Förbundsrepubliken Tyskland. Man fick en nystart under mitten av 1950-talet när en ny och billigare teknik funnit sin form, och framför allt när en ny välmående medelklass hade stigit fram ur efterkrigstidens ekonomiska under. Den som kom att förkroppsliga denna tid av materiell framgång var ingenjören. Och typiskt nog kom Riksförbundet att styras av just ingenjörer under decenniet. Ingenjörernas modell för filmproduktion var klar: de

ville kopiera mainstream-filmen och dess etablerade normer för filmisk praktik och filmiska uttryck. Därigenom kom termen ”amatör” att förhålla sig till filmskaparens aktuella position eller profession och inte till graden av tekniskt eller estetiskt kunnande. Patricia Zimmerman har i sin bok över amatörfilmens sociala historia, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995), framfört hur medelklass och mainstream lade beslag på amatörfilmen som teknik, forum och representationsform från och med 1950-talet. Bell & Howell rapporterade i en marknadsundersökning om den europeiska amatörfilmen att situationen där var än mer klassmarkerad. Utrustningen skulle vara en grad mer avancerad för i Europa var den egentliga målgruppen den övre medelklassen.[16] Generellt går det att hävda att ingenjören blev den yrkes- och klasskategori som tog över Sveriges Filmamatörers Riksförbund (SFAR) 1955.

Arbetsgruppen För Film som vid det här laget hade blivit medlem av det nystartade amatörfilmarnas riksförbund valde snart att lämna SFAR.[17] Den egentliga tvisten som ledde till utträdet var när man uteslöt Peter Weiss 1956 ur en av de nordiska smalfilmstävlingarna, men redan från början fanns en motsättning mellan Arbetsgruppens ledarduo, Livada och Lindgren, och amatörfilmarna. Livada och Lindgren föreslog till och med att ”amatörfilm” skulle ersättas med ”fri film” för att poängtera det ekonomiska oberoendet. Dessutom framgår det av deras PM, rubricerat ”Om mål och medel för Riksförbundet Sveriges Filmamatörer”, att amatörfilm som begrepp uppfattades som genant.[18]

Amatörfilmorganisationerna ville inte liera sig med experimentfilmarna och ansåg att de hade gett svensk smalfilm ett dåligt rykte: ”I Sverige filmar man bara abstrakt och experimentellt och helst bör det vara en bruksanvisning till filmen”, hette det i ett av debattinläggen.[19] Och just under denna polarisering mellan amatörfilmande ingenjörer och experimentella konstnärer kom en ny aktör in på scenen: televisionen.

Sveriges Radio (SR) organiserade redan 1956 en tävling om bästa experimentfilm, gjord av amatörer. SR:s syfte var både att höja televisionens kulturella status – skapa ett eget konstnärligt uttryck och forum – och att vaska fram nya talanger till ett medium som var i stort behov av såväl personal som material.[20] SR:s problem var att de flesta

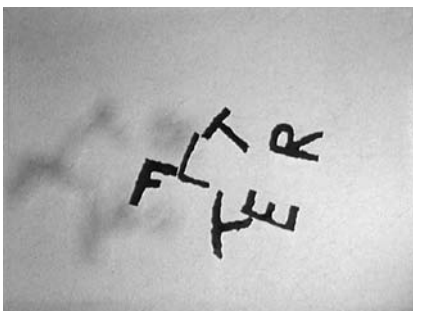
rekryteringar till det nya audiovisuella mediet hade gjorts från radions verksamhet. De nya institutionerna kom dock inte att organiskt växa vidare med de övriga delarna av cinefilin; istället skulle de olika verksamheterna komma att utvecklas till alltmer separata sfärer med separata intressen. Detta trots exempelvis Hård af Segerstads ansträngningar att sammansmälta de olika filmkulturerna i kampen för den fria ”konstnärliga” filmen som han formulerade saken; eller Lennart Ehrenborgs satsningar på kort- och konstfilm inom ramen för filmavdelningens verksamhet på SR. När sedan institutionerna tog hand om ”amatören” hände något säreget; vinnaren i den första tävlingen i experimentfilm som organiserades av SR, *Ett nät av drömmar*, kopierade ogenerat huvuddragen i Maya Derens *Meshes of the Afternoon* (1943). Det var knappast det Deren hade menat – eller Hård af Segerstad propagerat för – när idéerna om ”amatören” som den ende som var helt fri att använda och utveckla filmmediet framförts.

Malin Wahlberg har uppmärksammat hur *Ett nät av drömmar* citerar direkt såväl det historiska avantgardets surrealistiska bildspråk och symbolism, som Derens ramberättelse: en kvinna jagad av sitt eget jag.[21] Såsom i *Meshes of the Afternoon* inleds filmen med en konfrontation utomhus och sedan sker en förflyttning inomhus: upp för en trappa och in i ett rum där sedan ett associativt psykologiskt drama äger rum. *Ett nät av drömmar* baserar sig på ett manuskript av reklammannen Torbjörn Broberg, som efter att ha vunnit tävlingen våren 1957 erhöll teknik och hjälp för att förverkliga filmen som visades därpå följande höst.

Manuskriptet till den av Maya Deren inspirerade *Ett nät av drömmar* vann SR:s första experimentfilmstävling 1957.

Det som skiljer Brobergs film från Derens är att han använder sig av återkommande grepp från filmens etablerade konventioner för att ledsaga åskådaren genom berättelsens tid och rum och att han utnyttjar emellanåt såväl berättarmässiga som realistiska motiveringar till vad som skildras. Om mainstream-film bygger på premissen att filmduken ses som ett fönster ut mot en omvärld, signalerar Broberg att här öppnas ett fönster in mot en inre, psykologisk värld. Följaktligen används etablerande tagningar, och drömmen som en realistisk motivering till varför ovanliga kompositioner eller klipp och bildmanipuleringar visas. Liknande strategier begagnas i en annan amatörfilm som vann amatörernas riksförbunds tävling som bästa film vintern 1959, *Minnets öga* i regi av Kjell Sjöholm.

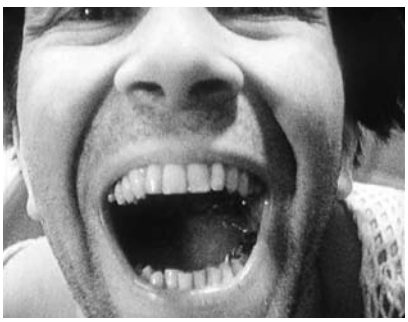
När de ovan nämnda institutionerna blandade sig i filmproduktionen på ett fält vars yttersta poler bestod av kommersiell film respektive experimentfilm intogs alltså en mellanposition. Detta framkommer bland annat ur hur experimentfilmarnas egen produktion bemöttes. I juryns uttalande vid smalfilmstävlingen 1955 finns följande omdöme om lyrikern och kritikern Eivor Burbecks film *Iris*: ”Alltför experimentell och esoterisk till karaktären. Lämnar efter sig ett stort frågetecken.”[22] Burbecks film är en humoristisk och sensuell historia där hon också använder sig av animationsteknik för att skapa något av en semiotisk lek kring ordens visuella och semantiska betydelser. Bokstäver och textremsor i bild förvandlas till nya ord, grafiska figurer eller kan visa sig vara objekt i egen rätt. Ett exempel på det senare är när ordet ”flyta” flyter omkring på duken och åskådaren plötsligt inser att det faktiskt är frågan om fem bokstäver som flyter omkring på vattenytan. Juryns omdöme om en annan film i samma tävling, Kjell Sjöholms och Bengt Erickssons ”Etyd i moll”, är följande: ”Den dramatiska undertonen i filmen understryks effektfullt av det uttrycksfulla motsatsspelet mellan svart och vitt, inte minst i de scener där filmens hjälte sitter frontalt mot åskådaren i sängen, speciellt i närbilderna.”.[23] Riktmärket för god konstnärlig film var med andra ord en dramatiserad psykologisk realism i tekniskt kunnigt utförande.



Kortfilmen *Iris* (1954) av Eivor Burbeck betraktades av smalfilmsjuryn 1955 som alltför experimentell och esoterisk.

Fallet Peter Weiss

Det mest talande för hur förhållandet mellan amatörfilmarna och experimentfilmarna utvecklades är kontroverserna kring Peter Weiss. Den tyskspråkige kosmopoliten Weiss rörde sig inte bara mellan olika geografiska orter, från Berlin, Prag och London till Alingsås och Stockholm; han prövade också många konstformer. När han kom till Sverige under kriget försökte han etablera sig som målare – han hade gått på konstakademien i Prag – och som författare. Men det var genom filmen som han kom att uppmärksammas i den svenska kulturen. Han blev medlem i Arbetsgruppen För Film och kom snart att bli en av dess mest inflytelserika och utåt synliga medlemmar. Han föreläste och skrev om film, och regisserade några av de få verk som överlevt 1950-talet inom svensk experimentfilm.



Peter Weiss ser sig själv i spegeln i *Studie 1* (1952).

Weiss gjorde dels en serie surrealistiska kortfilmer, dels några nyskapande dokumentärfilmer, och i slutet av decenniet fick han till stånd en långfilm, *Hägringen* (1959), uppmuntrad av ingen mindre än Jonas Mekas som skickade över råfilm från New York. Långfilmen var en stor konstnärlig satsning som dock inte gav den utdelning som Weiss hade hoppas på. Han gjorde ytterligare några inhopp i filmhantverket, men lämnade mediet helt när han sedan i början av 1960-talet slog igenom internationellt som tyskspråkig författare och dramatiker.

Hans första kortfilmer var djupt influerade av den kontinentala surrealistiska traditionen, fyllda med *tableaux vivants* med nakna kroppar och objekt som glas, klockor, frukter, knivar. Weiss lade också ner stor möda på ljudspåren där han experimenterade med starka disharmonier. I de få fall där Peter Weiss faktiskt tilldelas en plats i svensk filmhistoria är han ihågkommen som experimentfilmare, men när han började göra film definierades han – och definierade han sig själv – som amatör, inte som avantgardist.

Peter Weiss' surrealistiska kortfilmer visades på festivaler och filmklubbar runt om i landet. Visningarna fick ibland ett mer frostigt mottagande än på de internationella festivaler där de också presenterades. Filmerna diskuterades livligt i pressen och till exempel i *Filmfront*. 1956 hindrades han av filmamatörernas riksförbund att delta i en skandinavisk filmtävling. Man utgick från att hans bidrag helt enkelt inte skulle vara begripligt för juryn. I protest drog Arbetsgruppen tillbaka även sina andra tävlingsfilmer och det var uppenbart att anklagelsen för obegriplighet var en undanflykt. Weiss' filmer uppfattades helt enkelt som allt för kontroversiella. Man hade stoppat Weiss' deltagande samma år i den nationella tävlingen genom att den gången hävda att Weiss inte kunde klassas som amatör i och med att *Studie IV* gick att hyra via Föreningsfilm.[24] Ledaren för den nationella tävlingen 1956, ingenjör Olof Farup, hade redan fyra år tidigare protesterat mot att *Studie I* och *Studie II* (båda 1952) skulle visas under den nationella smalfilmstävlingen 1953.[25] Förvecklingarna 1956 ledde till att Peter Weiss slutgiltigt exkluderades från amatörernas skara.

Det är vid den här tiden som Arbetsgruppen För Film började lansera sig själv internationellt som "The Independent Film

En bildserie från Peter Weiss' debutfilm *Studie 1* (1952). (Layout: Mike Jarmon)

Group". Den öppna filmverkstaden slöts och blev en elitsammanslutning. En av programskrifterna blev volymen *Avantgardefilm* (1956) av Weiss, en av de första böckerna att behandla fältet, även med internationella mått mätt (långt senare översatt till franska och tyska). Boken baserades på artiklar och föredrag som skrev både den internationella och den svenska experimentfilmens historia. Genom boken och Peter Weiss egna filmer blev experimentfilmen ett begrepp i den svenska kulturella sfären. Snart skulle den svenska utvecklingen uppmärksammas också utomlands, till exempel i *Film Culture* där Edouard Laourot skrev en entusiastisk artikel: "Swedish Cinema – Classic Background and Militant Avantgarde".[26]

Det ter sig uppenbart att Weiss var intresserad av att delta i amatörfilmarnas nätverk för att kunna etablera sig internationellt. De årliga nordiska smalfilmstävlingarna för amatörer hade prestigefyllda sponsorer i *Aftenposten*, *Berlingske Tidende*, *Helsingin Sanomat* och *Svenska Dagbladet*. Genom pressens stora intresse för amatörfilmen kom frontfigurerna i riksorganisationen för amatörfilmarna att anklaga Arbetsgruppen För Film för att solka ned svensk amatörfilms rykte. Från att ha varit en angelägenhet för "ingenjörer" hade amatörfilmen – i amatörfilmarnas ögon – ockuperats av avantgardister som gav filmen negativ kritik.

Den aggressiva eller åtminstone offensiva lanseringen av den svenska experimentfilmen, och konflikten med amatörerna och "ingenjörerna" innebar att Weiss stöttes ut från amatörerna, men också från de klassiska cineasternas led. Han blev ett slags flykting igen, denna gång med experimentfilmen som stigma. Filmklubbarna och filmstudiorörelsen på sitt håll blev i sin tur alltmer publika och övergick gradvis till att visa populära filmer från den konventionella biografrepertoaren. 1959 skriver Stockholms Studentfilmstudios ordförande Peter Ohlin:

> Att driva en studentfilmstudio nu för tiden är inte längre någon pionjärverksamhet; det är inte längre en samling eldsjälar, som samlas vid studions sammankomster för att se klassiker, diskutera montage och andra filmiska finesser och försöka sprida sin halvt religiösa övertygelse om filmkonstens förträfflighet till vidare kretsar. En filmstudio, framför allt i Stockholm, är i hög grad en ekonomisk historia. [27]

På detta sätt kan man också förstå tidskriften *Filmfronts* öde. Bråken kring Weiss-filmerna bidrog till att dra upp rågångarna kring ett mer begränsat diskursivt fält, den svenska experimentfilmen. Det som kultursociologiskt kan förstås som en fältstrid – trots att det är tveksamt om de svenska ”mindre filmformerna” faktiskt någonsin utgjort ett fält i kultursociologen Pierre Bourdieus mening – ledde alltså till att den ursprungliga alternativfilmens kultur sönderföll i olika segment som inte längre kommunicerade med varandra obehindrat.

Stora och små historier

Vår fallstudie av amatörfilmens och experimentfilmens diskurser pekar mot flera slutsatser. Splittringen under 1950-talet avslöjar att även om de skilda sfärerna överlappade varandra så utgjorde de egna rörelser, med egna intressen och mikrohistorier. Så fort som det vagt avgränsade fält som en filmklubb eller ett filmsällskap kunde utgöra blev till en organiserad institution med egen historieskrivning var man tvungen att definiera mål och intressen. I synnerhet amatörorganisationen och de fria filmarnas arbetsgrupp som båda i första hand producerade film var tvungna att förhålla sig till filmpraktik och estetik. Därför den ständigt återkommande kampen som Livada och Lindgren förde i relation till alla de oberoende filmproducenter som kom och gick under 1900-talet: amatörfilmarna, filmavdelningen vid Sveriges Radio, FilmCentrum och Filmverkstan.

Historiografiskt måste dessa smärre rörelser och filmkulturer betraktas som delar av en mer allmän historia om de alternativa filmsfärerna och de mindre filmkulturerna. Michel Foucault har gjort en användbar distinktion mellan vad han kallar för en ”totaliserande” respektive ”generaliserande” historia.[28] Den totaliserande historien syftar på historieskrivning där målet är att avgränsa ett studieobjekt till ett enhetligt fält och en essens – Amatörfilmen eller Experimentfilmen – medan den generaliserande mer ser till mångsidigheten och det flyktiga i kulturen. Den senare synen lägger alltså tonvikten på att filmkulturen blir ett öppet och förhandlingsbart rum för ”uppdelningar, skillnader, kontinuitet och förvandling, eller

möjliga relationer". De mindre filmkulturerna blir just en sådan plats i trycket från mainstream-kulturen. Det är slående hur många personliga levnadsöden och enskilda filmer som rör sig fram och tillbaka genom alla dessa skilda institutioner och filmkulturer (delvis amatörmässiga, delvis industriella, delvis experimentella). Weiss är ett talande exempel: *Studie I* (1952) är en renodlad amatörfilm, inspelad helt privat, utan någon budget och utanför någon som helst institution. De följande årens produktion är gjorda inom ramen för Experimentfilmstudions verksamhet och de följs upp av beställningsfilmer för försäkringsbolag (*Ingenting ovanligt*, 1957) och politiska organisationer (*Vad skall vi göra nu då?*, 1958). Weiss' personliga bana inom filmen slutar med några dokumentära fragment och den helt kommersiella *Svenska flickor i Paris* (1961), som han senare själv inte ville kännas vid.

Vad gäller offentlighetsproblematiken kan påpekas att de organiserade amatörklubbarna representerar typiska liberala, borgerliga offentlighetsformer i den mening Jürgen Habermas använder begreppet.[29] Filmandet var en hobby för den välbesuttne mannen. De tidiga studentfilmklubbarna utgör å andra sidan intressanta exempel på en mer utopisk typ av offentlighet. Vi måste naturligtvis komma ihåg att de aktiva medlemmarna var universitetsstudenter, de representerade den tidens elit. Ser man till genusrelationerna kan man notera att också kvinnliga filmare visade sina filmer inom studentfilmstudiorörelsen (jämfört med amatörfilmarna där inga kvinnliga filmare var verksamma under de första åren). Vår studie bekräftar således Oskar Negts och Alexander Kluges offentlighetsteori.[30] Om vi skall tala om en verklig offentlighet och inte bara som ett normativt och delvis utopiskt begrepp – i Habermas' anda – så måste vi betrakta det som något som görs momentant omkring en viss grupp i ett specifikt levnadssammanhang (*Lebenszusammenhang* som det benämns av Negt och Kluge). I det perspektivet kan studentfilmklubbarna, amatörorganisationen och experimentfilmstudion ses som skilda – och individuellt sett framgångsrika – offentligheter som dock aldrig lyckades sammansmältas till en enhetlig kultur för "minor cinemas". Å andra sidan korsbefruktade och påverkade de varandra kontinuerligt, flöt ihop och bröts isär, influerande varandra såväl positivt som negativt.

Vår fallstudie visar också att de olika idealistiska teorierna om amatörfilmarens passion för saken i sig och den förmodade närheten till experimentfilmen (amatören som potentiell avantgardist) är problematiska. Den lilla konflikt som utkämpats i de akademiska notapparaternas offentlighet där David E. James ifrågasätter Patricia Zimmermanns tes att amatörfilmandet under 1950-talet blev en ”privatiserad, närmast enfaldig, hobby”, och menar att det ändå fanns ”smärre alternativ till industrin”, kan inte lösas entydigt utgående från vår fallstudie.[31] De organiserade amatörerna i Sverige försökte kopiera industrin för att nå en bredare publik och när de riktade sig mot experimentfilmpubliken försökte de hitta kompromisser som inte skulle skrämma bort den breda publiken. Agerandet ledde till konflikter och spänningar eftersom varje filmisk praktik har en föreställd publik i åtanke och realiseras på så sätt i ett socialt sammanhang. Samtidigt blir en film som visas alltid en konkretisering av något. Ur ett fågelperspektiv är det tydligt att amatörfilmarnas ledning försökte driva ut den del av experimentfilmen som sågs som allt för kontroversiell, och stämplade den för ”obegriplig”. Detta betyder inte att man var entydigt fientligt inställd till experimentfilmen, tävlingarna i årets smalfilm profilerades allt mer åt ett vinnarideal som skulle motsvara ”fri konstnärlig” film. De utmynnade dock vanligen i symboliska berättelser, eller dokumentaristiskt expressiva filmer där tekniken och tekniska experiment ofta stod i fokus.

Om man sänker sig ner från fågelperspektivet och betraktar varje individuell film går det att konstatera att de enskilda rullarna även är ett förverkligande av olika estetiska ideal oavsett om filmaren kallar sig amatör, experimentell eller kommersiell. Det fanns alltid utrymme för alternativ, låt vara att de ofta hade svårt att nå ut i offentligheten, till biografen, platsen som vanligen varit utslagsgivande för vad man ansett utgöra film och därmed blivit intressant för filmforskningen. I slutändan avtecknar sig en stor utmaning för filmhistorieskrivningen: Att skriva filmkulturernas mångskiftande och motsägelsefulla historia utan att förlora det ur sikte som faktiskt förenar dem: filmens praktik och estetik i skärningspunkten mellan institution och individ.

Noter

1. Programmet kallades ”Mambo i filmrytm” och fick en hel del kritik. Signaturen ”Mac Abert” kåserade i *Svenska Dagbladet*: ” [vi] trodde […] att vi även skulle kunna smälta Ulf Hård af Segerstads kåseri ”Mambo i filmrytm” om amatörer och smalfilm. Men vi var så brackiga att vi tycker det stackars finansborgarrådet Huss borde sparat de fyra tusen kronor som Stockholms stad givit dessa amatörer. Somliga av filmerna kom oss att minnas Martin Ljungs ”jag har gjort det själv, alldeles själv”, andra begrep vi inte ett skvatt av, trots nya slöjdföreningsredaktörens djupsinniga kommentarer.”, *SvD*, 13/11 1956.
2. Främst under åren 1955–1957.
3. Se till exempel David E. James’ kapitel ”The Idea of the Amateur”, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2005), s. 137–164.
4. Brev från Lindgren till Hård af Segerstad, 8/11 1956, Filmforms arkiv, Stockholm.
5. Förutom misslyckad djupsinnighet brukade kritikerna även påpeka att filmarna knappast experimenterade utan kopierade en estetik som hörde hemma hos det så kallade historiska avantgardet, till exempel Paul Patera, ”Experimentfilm är mest slentrian”, *Expressen*, 10/7 1953.
6. Protokoll från årsmötet 28/5 1957. Filmforms arkiv.
7. James, aa, s. 12–13. James använder termen, huvudsakligen inspirerad av Tom Gunnings tillämpning i en beskrivning av några yngre filmares kritiska förhållande till monumentet Stan Brakhage, för att benämna de olika filmkulturer som på olika sätt befinner sig utanför filminstitutionens huvudfåra, se vidare aa, s. 446–447.
8. Billy Klüver (1927–2004) är under den här tiden en drivande medlem i Stockholms studentfilmstudio och kommer senare att bli en centralgestalt på de svenska och amerikanska konstscenerna som medarbetare till Robert Rauschenberg och en av initiativtagarna till rörelsen ”Experiments in Art and Technology” (E. A. T.).
9. David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).
10. Till exempel Hård af Segerstad, ”Amatören och smalfilmen” *Svenska Dagbladet*, 4/6 1955.
11. För en översiktlig skildring av den svenska experimentfilmens – huvudsakligen institutionella – historia se Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, ”I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film”, *Konst som rörlig bild*, Astrid Söderbergh Widding red. (Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld/Sveriges Allmänna Konstförening, 2006), s. 15–94.
12. Trion Werner/Sucksdorff/Hagberg representerade Sverige vid festivalen i Knokke/Le Zoute 1949, som senare blev den ledande europeiska festivalen inriktad på experimentfilm.
13. Jan Christer Bengtsson, ”Arbetsgruppen för film – experimentell filmverksamhet 1950–1960 och filmer”, otryckt trebetygsuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Lunds universitet, 1970; Lars Gustaf Andersson, ”Folkbildning och avantgarde – tidskriften *Filmfront* 1953 – 1956”, *Då och där – här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson*, Magnus Nilsson, Per Rydén och Birthe Sjöberg, red. (Lund: Absalon 2007), s. 245-257.
14. Riksförbundet Sveriges Filmamatörer grundades 1940 i en sammanslagning av Stockholms Filmamatörer, Fotografiska föreningen och Malmö Fotoklubb. 1955 skedde en nystart och organisationen bytte namn till Sveriges Filmamatörers Riksförbund, SFAR. De årliga smalfilmstävlingarna arrangerades tidigare av Fotografiska föreningen, men de togs över av SFAR 1957.
15. Arne Lindgren, ”Vem har råd att vara amatör?”, *Filmfront*, nr. 2, 1955, s. 34 f.
16. Patricia Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), s. 120.
17. ”Ingenjör” betecknar här en idealtyp; i själva verket var en ledande figur i Arbetsgruppen just ingenjör och en annan, Arne Lindgren, var tandläkare.
18. De efterlyste bland annat ”en allmän höjning av filmernas kvalité, som nu har en ganska dålig klang bland professionellt filmfolk och allvarligt filmintresserade”, ”Om mål och medel för Riksförbundet Sveriges Filmamatörer”. PM sammanställt av Livada och

Lindgren efter SFAR:s styrelsesammanträde 1/9 1955. Sveriges Film och Videoamatörer, Norrtälje stadsarkiv.

19. Olle Törnblom, ”Vart går svensk smalfilm?”, *Foto*, nr. 12, 1955.
20. Tävlingen presenterades bland annat i *Röster i Radio*, den andra utlysningen rubricerades ”Kan TV vara konst?” av Lennart Ehrenborg. *RiR*, nr. 49, 1956, s. 18.
21. Malin Wahlberg, ”Art Film on Prime-Time: Amateur Film and Visual Art in Early Swedish Television”, föredrag vid “Sidetracks: Experiment, Document and Video Art”, Stockholms Universitet, 29/8 2005.
22. Juryns omdöme från ”Årets smalfilm 1955”. Sveriges Film och Videoamatörer, Norrtälje stadsarkiv, s. 4.
23. Ibid., s. 3
24. Protokoll från SFAR:s möte 11/3 1956, Sveriges Film och Videoamatörer.
25. Protokoll fört vid sammanträde mellan RSF, Fotografiska föreningens filmsektion och Experimentfilmstudion. Daterat 1952. Filmforms arkiv.
26. Edouard Laourot, ”Swedish Cinema – Classic Background and Militant Avantgarde”, *Film Culture*, vol 2. no. 4, 1956, s. 18 ff.
27. Ledare i Stockholms studentfilmstudios programblad, årg. 25, nr. 3, 1959.
28. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London: Routledge, 1989), s. 10. Se även Joseph Cronins pedagogiska presentation i *Foucault's Antihumanist Historiography* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2001).
29. Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1984).
30. Alexander Kluge, Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993). Inom film är de mest kända tillämpningarna Miriam Hansens. Se till exempel *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).
31. James, aa, s. 474.