

CINEMATEKET

Om Svenska Filminstitutets arkiv- & filmklubbsverksamhet 1963–1982

Henrik Runmark

Examensarbete (30 högskolepoäng) i arkivvetenskap för masterexamen inom
ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Pelle Snickars

År: 2024

Title

Cinematheque. About the Swedish Film Institute's archive & film club activities 1963–1982.

Abstract

The purpose of this study is to develop a further understanding of how the Swedish Film Institute (SFI) made both Swedish and international film history available through cinema screenings of older films. This MA thesis is a textual analysis and archival driven research study which centers on the SFI's film archival activities in general and their film club in particular, during the period between 1963 and 1982. Created in 1963 through a never-before-seen film policy agreement between the film industry and the Swedish government, SFI overnight became the most powerful actor in the Swedish film arena. The so-called film agreement foremost concerned the production of new film, but also included managing other film related activities, film archival activities among them. A film club was also created to screen older films. This thesis analyzes archival documents including internal and external communication, activity reports, program sheets and a sample of official documents during the period of the study, an empirical material that previous research has scarcely worked with. Through a historical account of the film archive and film club activities, the thesis identifies several key aspects which affected how SFI made both Swedish and international film history available through cinema screenings of older films. These aspects are studied through the lens of film archival identity derived from a combination of archival- and film theory. The results can be described as a plethora of minor facets which among many things included how the film archive and film club was bound to both the film industry and foreign film archives, all in order to be able to preserve and screen films. This MA thesis concludes that the film club had an educational and context-oriented approach within their film screenings which aimed to display and/or increase the artistic value of (specific) films. The appraisal of films to preserve and screen was due to both the risk of decomposition and the artistic value, derived from a concept of quality, a central notion within the 1963 film agreement. The preservation activities of the archive were at times opposed to the screening activities of the film club. The narrow range of films which was screened were internally and publicly debated and affected the film club's form and activities. The exponential growth of the film club's activities eventually became a burden and led to the questioning of both the working environment and the purpose of the film club. Furthermore, the thesis concludes that SFI acted from a position of authority towards other actors within the film archival area in Sweden. Yet, at the same time, that position was reversed in the international context of foreign film archives. At the end of the period of this study, the technological development through the introduction of video put the conservative perspective on film as a material artifact into question.

Keywords

Swedish Film Institute, film archive, film club, access, film history

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INNEHÅLLSFÖRTECKNING	3
Lista över medverkande	4
Prolog	5
Problemformulering	8
Syfte och frågeställning	9
Tidigare forskning	10
Svensk forskning	10
Internationell forskning	14
Teori, metod och material	16
Arkivvetenskaplig teori – Terry Cooks arkivparadigm	16
Filmvetenskaplig teori – Film Curatorship	19
Kvalitativ textanalys	20
Textmaterial	22
Avgränsningar	24
En period i Cinematekets historia	26
Första akten: 1963–1970	26
Arvet från FHS	26
Konsten att kurera en filmklubb	36
Maktspel inom filmarkivområdet	45
Aktslut	54
Andra akten: 1971–1976	56
Konstruktionen av ett Cinematek	56
Visa eller bevara?	61
Aktslut	65
Tredje akten: 1977-1982	67
En splittrad filmklubb	67
Ett idealiskt Cinematek	73
Aktslut	82
Epilog	84
Litteratur	91

Lista över medverkande

Arbetarnas Bildningsförbund (ABF) – I ABF:s Z-sal på Sveavägen, Stockholm, hölls filmklubbens visningar till och med flytten till Filmhuset.

Arkivet för ljud- och bild (ALB) – Statlig arkivmyndighet som grundades 1979 i och med att pliktexemplarslagen utvidgades att omfatta audiovisuella medier.

Anna-Lena Wibom – Verkställande sekreterare för Svenska Filminstitutets filmklubb 1964–1972. Chef över det så kallade filmmuseet och ansvarig för filmackvisition 1973–1974. Chef över Cinemateket 1975–1989.

Einar Lauritzen – Filmarkivarie och grundare av Filmhistoriska Samlingarna. Chef över Filminstitutets filmarkiv 1963–1965.

Filmhistoriska Samlingarna (FHS) – Sveriges första “moderna” filmarkiv. Övertogs av Svenska Filminstitutet 1963.

Harry Schein – Grundare av Svenska Filminstitutet och dess verkställande direktör 1963–1971. Styrelseordförande 1972–1977.

International Federation of Film Archives (FIAF) – Internationell arkivfederation som formades av medlemsarkiv från olika länder.

Jörn Donner – Chef för Cinemateket 1972–1974. Verkställande direktör för Svenska Filminstitutet 1978–1982.

Kristina Larsén – Assistent i filmklubben 1966–1974. Chef över filmklubben 1975–1978, därefter en del av den programredaktion som utgjorde filmklubbens ledning. Programredaktionen bestod även av Eivor Zimmerman och Gunnar Almér.

Kungliga biblioteket (KB) – Sveriges nationalbibliotek.

Moderna museet (MM) – Svenskt museum med svensk, nordisk och internationell modern konst.

Nils-Hugo Geber – Verkställande sekreterare för Svenska Filminstitutets filmklubb 1964. Chef över Svenska Filminstitutets filmarkiv 1965–1972.

Rune Waldekranz – Rektor på Svenska Filminstitutets filmskola 1964–1969. Sveriges första professor i filmvetenskap, vid Stockholms universitets filmvetenskapliga linje 1970–1978.

Svenska Filminstitutet (SFI) – Stiftelse bildad 1963 genom filmavtalet. SFI övertog FHS’ arkivverksamhet och samlingar.

Svenska Filmsamfundet (SFS) – Samfund för filmrelaterade frågor, bildad 1933 och grundade FHS.

Sveriges Förenade Filmstudios (SFF) – Samorganisation för svenska filmklubbar.

Prolog

Genom ett historiskt filmavtal mellan svenska staten och filmbranschen, upprättades Svenska Filminstitutet (SFI) 1963, vilket institutionaliserade två utvecklingslinjer inom filmområdet – det moderna filmarkivets framväxt och filmstudiorörelsens etablering. Filmarkivets utveckling kan inom en historisk arkivkontext anses vara ett egenartat sidospår. Dels på grund av filmens mediespecifika egenskaper, som skiljer filmarkiv från traditionella arkivs pappersbundenhet. Dels filmens ursprung som populärkultur genom dess förmåga att fånga och visa rörelse på bild under sent 1800-tal. När filmarkiv upprättades i olika former under 1900-talet värderades, i kontrast till filmen som populärkultur, i stället filmens instrumentella värde i form av pedagogiska- och dokumentära kvaliteter. Framgent utvecklades i Europa under 1930-talet uppfattningen om filmens konstnärliga värde, vilket innebar utformandet av moderna filmarkiv. I Sverige hade filmarkivariska diskussioner vid denna tid förts sporadiskt och synen på film som undervisningsmaterial eller dokumentationsverktyg var ännu den dominerande argumentationslinjen för bevarande inom svensk kulturpolitik. Framträdande personer inom ett gryende svenskt filmarkivområde ansåg däremot att det var spelfilmen som var värd att bevara.¹

Moderna tankeströmningar om spelfilmen som konstnärligt värdefull orsakades dels av ljudfilmens ankomst, vilket ramade in stumfilmsperioden som en möjligen förlorad filmperiod om inget bevarades.² Dels hade en filmstudiorörelse etablerat sig i Sverige med syfte att höja filmens kulturella status, vilken fokuserade på just spelfilm. Filmstudiorörelsen bestod av lokala filmklubbar som ägnade sig åt filmvisningar och filmrelaterade diskussioner. De var inspirerade av liknande *ciné-clubs* i England och Frankrike. Filmvisningar var en immanent del av filmkulturen och att bevara filmerna handlade i slutändan om att göra dem tillgängliga och kunna visa dem. Filmklubbarnas föreningsform möjliggjorde visningar av annars censurerade eller förbjudna filmer, då det skedde inom slutna sällskap. Genom visningar och diskussioner av äldre film, ergo filmer som inte längre fanns att tillgå på biograferna, var filmstudiorörelsen aktiv i

¹ Pelle Snickars, *Audiovisuella arkiv: en svensk mediehistoria 1930–1990*, [Manuskript inlämnat för publicering], Mediehistoriskt arkiv, 2024.

² Bengt Bengtsson, "Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på internet" I *Spår och spridning: perspektiv på internet*, Bengtsson, Bengt & Åsén Ekstrand, Eva (red.), Gävle University Press, Gävle, 2013, 72-73.

tillgängliggörandet av filmhistorien. Det gjorde filmstudiorörelsen beroende av att filmer bevarades från tidigare perioder.³

Filmarkivens och filmstudiorörelsens parallella utvecklingslinjer var således sammanbundna. Båda fungerade som viktiga platser för bevarandet och tillgängliggörandet av film samt offentlig debatt om filmrelaterade frågor.⁴ Inte minst då Svenska Filmsamfundet (SFS) upprättades 1933 och förvärvade filmrelaterat material samt drev opinion inom filmkulturella frågor. Som ett resultat av detta argumenterade riksdagsledamoten Nils Flyg 1936 för att ett statligt filmarkiv med visningsmöjligheter skulle upprättas. SFS:s samlingar fick senare en mer självständig ställning och kom att definieras inte bara som Sveriges, utan världens första (moderna) filmarkiv i Filmhistoriska Samlingarna (FHS).⁵ FHS arbetade med att bevara och tillgängliggöra allt filmrelaterat material samt att främja filmens konstnärlighet och kulturvärde. Det var därmed en vidareutveckling av filmklubbarnas syfte.⁶

Att FHS konkretiserade sin arkivpraktik utifrån ett historiskt/konstnärligt perspektiv var en central skillnad från tidigare utbildnings- och dokumentärt fokuserade filmarkiv. FHS arkivföreståndare Einar Lauritzen hade tydliga uppgifter för filmarkivets verksamhet.⁷ Bevarandet och tillgängliggörandet av filmhistorien handlade inte om den svenska filmens historia, utan om filmens historia i Sverige. Filmklubbar landet runt kunde göra studieresor till FHS samlingar, som huserade i Tekniska museets lokaler i Stockholm. Filmarkivet lade således grunden till filmstudiorörelsens möjlighet att låna in filmer för visning. Insamling och förvärv skedde dock i stort sett endast inom ramen för material *om* film och inte *av* film. Filmbranschen var inte särskilt tillmötesgående gällande deponering av film till arkivet och det var inte ovanligt

³ Jan Olsson, *The life and afterlife of Swedish biograph: from commercial circulation to archival practices*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2022; Den första filmstudion i Sverige var Stockholm filmstudio och startades 1928. Många av filmklubbarna startade även egna arkiv och arbetade med att producera film. För en vidare diskussion om filmklubbarnas verksamhet, se Bengtsson, 2013.

⁴ Snickars, 2024, 12-13. Även utomlands fanns kopplingar mellan filmarkiv och filmstudiorörelsen. Till exempel var filmstudiorörelsen i London sammanlänkad med British Film Institute.

⁵ International Federation of Film Archives, "FIAF Timeline", *International Federation of Film Archives*, <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html>, senast uppdaterad den 20 maj, 2024.

⁶ Bengt Bengtsson, "Ett medium med historia. Filmstudiorörelsens roll i synen på filmen som konst" I *Åter-kopplingar*, Cronqvist, Marie, Lundell, Patrik & Snickars, Pelle (red.), *Mediehistoria*, Lunds universitet, Lund, 2014, 73, 81-82; Mats Jönsson & Pelle Snickars (red.), *"Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, Kungliga biblioteket, Stockholm, 2012, 18; Olsson, 2022, 219.

⁷ För en vidare diskussion, se Snickars, 2024, 38: "(1.) att inventera landets filmtillgångar – främst för att spåra upp äldre filmer av värde, (2.) att utverka garantier från filmägarna att vissa utvalda arkivfilmer inte förstörs, (3.) att påbörja samarbeten med internationella filmarkiv, "så snart läget i världen möjliggör detta", (4.) att sondera terrängen för disponibla kasematter, (5.) att låta en förberedande utredning dra upp riktlinjerna för ett kommande filmarkiv, och (6.) att framställa kopior av äldre filmer "som eljest löpa allvarlig fara att helt förstöras".

att filmkopior aktivt förstördes för att förhindra andra aktörer att tjäna pengar på deras egendom. Att FHS trots detta hade möjlighet att tillgängliggöra filmkopior hade till största del sin förklaring i arkivets medlemskap i det nyligen startade *International Federation of Film Archives* (FIAF) 1948. Medlemskapet innebar att FHS kunde byta till sig filmkopior från anslutna, utländska filmarkiv. Det möjliggjorde även egna visningar av filmklassiker på biografen Regina i Stockholm, vilket blev ett återkommande och viktigt inslag i filmarkivets arbete på 1950-talet.⁸

Introduktionen av televisionen i mitten av 1950-talet hade för filmbranschen inneburit en nedåtgående trend av biografbesökare. Nöjesskatten för biografvisningar hade därtill sedan länge kritiserats av biografägarna och blev således debatterat inom kulturpolitiken.⁹ Det föranledde flera filmutredningar och följaktligen att nöjesskatten avvecklades till förmån för ett filmavtal där tio procent av biljettintäkterna i stället skulle gå till ett nytt filminstitut: SFI. Harry Schein var en pådrivande aktör för inrättandet av SFI och blev dess verkställande direktör.¹⁰ Schein hade i boken *Har vi råd med kultur?* lagt fram argument för en aktiv kultur- och filmpolitik som skulle värdera filmer utifrån ett kvalitetsbegrepp. En kvalitetshöjning av svensk filmproduktion var angelägen, menade Schein. SFI skulle vara den centraliserade institutionen för en kvalitativ filmproduktion och filmbranschen skulle stå för pengarna, därmed skulle ingen förlora på avtalet. Sex filmkulturella områden lade grunden för filmavtalet: “en filmprofessur, filmundervisning, film i folkbildningen, filmstudioverksamhet, yrkesutbildning inom filmområdet samt frågan om ett filmmuseum”.¹¹

Medan ett filmmuseum fortfarande var en framtidsvision skulle ett filmarkiv inom ramen för SFI upprättas och fungera som stöd till forskning, undervisning och folkbildningsverksamhet såsom filmstudiorörelsen.¹² Det filmarkiv som Schein alluderade blev i praktiken FHS. SFI

⁸ Snickars 2012, 18; 2024, 45, 51; Bengt Bengtsson, “Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola” I *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Hedling, Erik & Jönsson, Mats (red.), Statens ljud- och bildarkiv, Stockholm, 2008, 208; Bengtsson 2013, 77-79. Filmvisningarna som FHS anordnade var populära, men tvingades avslutas när Stockholm stad drog in sitt bidrag till FHS och inte heller regeringen önskade tillskjuta ekonomiskt stöd, se Snickars, 2012, 23.

⁹ Problem med produktionskostnader för ljudfilm, svårigheterna att exportera svensk ljudfilm och en tilltagande vurm för en svensk guldålder inom stumfilmen var på den kulturpolitiska agendan, se Bengtsson, 2014.

¹⁰ Pelle Snickars, “Vad är kvalitet” I *Citizen Schein*, Ilshammar, Lars, Snickars, Pelle & Vesterlund, Per (red.), Kungliga biblioteket, Stockholm, 2010, 165; SOU 1973:16 *Samhället och filmen: Del 3*, Utbildningsdepartementet, 20: “Någon formell utredning tillsattes inte utan avtalet baserades i huvudsak på ett program som Schein (1962) framfört. Dessutom torde även vissa samband mellan filmavtalets utformning och den tidigare filmpolitiska debatten i övrigt kunna spåras. För en utförlig redogörelse för förhandlingarna som ledde fram till filmavtalet hänvisas till Schein (1970).”

¹¹ Harry Schein, *Har vi råd med kultur?: kulturhistoriska skisser*, Bonnier, Stockholm, 1962; Snickars 2024, 62-64.

¹² Schein, 1962.

avtalade att ta över arkivverksamheten från FHS och därtill deras samlingar. Det inkluderade även den visningsverksamhet som FHS hade tvingats lägga ner, vilket skulle ta formen av en filmklubb.¹³

Problemformulering

Den sammanvävda historiska framväxten av ett modernt filmarkiv och filmstudiorörelsen i Sverige lade grunden för den arkiv- och visningsverksamhet som upprättades inom SFI. Genom filmavtalet aktualiserades en ny kulturpolitik på filmområdet och nya ekonomiska förutsättningar för ett filmarkiv med visningsverksamhet möjliggjordes. SFI blev med sina materiella och immateriella tillgångar därmed den centraliserade institutionen som erhöll störst auktoritet och inflytande på det filmarkivariska området i Sverige.

Forskning om filmarkiv och filmstudiorörelsen i Sverige har framför allt avhandlat de formativa årtiondena innan SFI bildades, vilket i koncentrat redovisats i uppsatsens prolog. Det finns mindre forskning om utvecklingen från och med inbegripandet i samma institution 1963. Inom forskningen specifikt rörande SFI har lite uppmärksamhet tillägnats dess arkivverksamhet, till förmån för deras filmstöd- eller filmproduktionsverksamhet. När sådan historieskrivning har skett, har den formulerats av personer på SFI. Här finns således en forskningslucka.

I och med att SFI utan vidare blev den främsta filmarkivariska institutionen i Sverige och övertog ansvaret att bevara och visa äldre film, är det ur ett forskningsperspektiv relevant att undersöka hur denna praktik realiserades. Speciellt eftersom, vilket tidigare redovisats, FHS tidigare hade ägnat mest energi på att samla in filmrelaterat material och inte filmkopior. Utifrån ett samhällsperspektiv är det relevant att granska institutioner med inflytande och deras verksamheter. SFI hade auktoritet inom filmarkivområdet och har det även vid tiden för denna uppsats. En historisk redogörelse för deras arkivverksamhet utvecklar förståelse och perspektiv på institutionens senare aktivitet. Upprättandet av arkivverksamheten inom SFI lade grunden till hur filmhistorien gjordes tillgänglig för en svensk allmänhet, vilken den kan antas ha format. Tillgänglighet är generellt ett omdiskuterat ämne inom arkivområdet och uppmuntrar till frågor gällande hur arkiv och arkivarier historiskt har förhållit sig till denna aspekt av arkivverksamheten. Inom filmarkivområdet har tillgänglighet en alldeles speciell natur genom att

¹³ Snickars, 2024, 73-74.

vara en immanent del av filmen som kulturprodukt. Filmvisningar är ett fundament för filmkulturen, vilket filmarkiv ofrånkomligen har behövt förhålla sig till.

I denna uppsats undersöker jag hur SFI arbetade med sin filmarkivverksamhet från och med institutets upprättande 1963 till och med 1982. I uppsatsen fokuseras de tillgängliggörande aspekterna av arkivverksamheten i synnerhet hur SFI bedrev sin filmklubbsverksamhet.

Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att genom arkivdrivet forskningsarbete utveckla en ökad förståelse för hur Svenska Filminstitutets arkivverksamhet i allmänhet och filmklubben i synnerhet under perioden 1963 till 1982 arbetade med att tillgängliggöra både den svenska och internationella filmhistorien genom biograföföreläsningar av äldre film. För att nå denna förståelse undersöks arkivmaterial från och relaterat till SFI:s arkiv- och filmklubbsverksamhet. Filmarkivet övertog å ena sidan den största samlingen av filmrelaterat material i Sverige. Filmklubben upprättades å andra sidan som det centrala visningsfönstret för äldre film inom SFI. Syftet är inte att redogöra för alla aspekter av verksamheterna. I stället identifieras materiella och immateriella nyckelaspekter som påverkade verksamheternas förutsättningar och arbetet med att tillgängliggöra svensk och internationell filmhistoria genom filmvisningar.

SFI bildades 1963 genom filmavtalet och filmklubbsverksamheten startade året därpå. 1982 ersattes filmavtalet med det nya film- och videoavtalet, vilket innebar en ny period för SFI:s arkiv- och visningsverksamhet. Det finns således en historisk utveckling att undersöka och utveckla en förståelse om under perioden 1963–1982. Inte minst eftersom perioden mynnade ut i en uppdaterad filmpolitik. Den aktiva kultur- och filmpolitiken, som realiserades i och med upprättandet av SFI, representerade en förändrad inställning till film inom såväl svensk politik som samhälle. Arkiv- och filmklubbsverksamheten inom SFI kan därmed antas ha påverkats av det omkringliggande samhällets politiska och sociala värderingar. För att utveckla en djupare förståelse för verksamheternas arbete med att tillgängliggöra film synliggör uppsatsen även vilka tankeströmningar som präglade en svensk, filmarkivarisk diskurs och som tillämpades på och fanns inom SFI:s arkiv- och visningsverksamhet under den aktuella tidsperioden.

För att uppnå mitt syfte kommer jag i denna uppsats att arbeta med och resonera kring följande två huvudsakliga frågeställningar: *Hur arbetade Svenska Filminstitutets filmklubb med att tillgängliggöra film genom deras biograföreläsningar? Hur såg samarbetet ut mellan*

filmklubben och filmarkivet inom Svenska Filminstitutet? Uppsatsen strävar inte efter att ge ett precist svar på dessa frågor, snarare har de varit vägledande för mitt sätt att arbeta mig igenom ett mycket omfattande arkivmaterial. Även om denna masteruppsats är skriven av en student (jag) så vill jag mena att den ger ett betydande empiriskt bidrag till den arkiv- och filmhistoriska forskning som tidigare mycket sparsamt uppmärksammat den period i det svenska filmarkivens historia som denna uppsats redogör för.

Tidigare forskning

Svensk forskning

Den tidigare forskningen i ämnesområdet härstammar framför allt från en filmvetenskaplig disciplin. Tidigare har bland annat Pelle Snickars, Mats Jönsson, Per Vesterlund, Bengt Bengtsson och Jan Olsson studerat Svenska Filminstitutets filmarkivverksamhet och/eller filmstudiorörelsen, samt vilka tankar som har präglat en svensk, filmarkivarisk diskurs under 1900-talet. Eftersom SFI övertog FHS' samlingar inbegrips också Olssons forskning om denna institution i uppsatsen, då resultaten har relevans för min uppsats. Precis som denna uppsats har den tidigare forskningen varit arkivdriven, men till största del grundats på ett annorlunda arkivmaterial.

Jönsson och Snickars forskning visar att det var filmproduktionen som var viktig för Harry Schein vid upprättandet av SFI. Däremot poängterar författarna att filmarkivet gick från att vara en marginell verksamhet till att över tid få en alltmer central betydelse inom SFI.¹⁴ Vesterlunds forskning visar likväl att Harry Schein, innan upprättandet av SFI, hade en arkivförståelse genom att han utarbetade tre parametrar för värdering av arkivmaterial: marknadsvärde, programvärde och arkivvärde. Det senare omfattande nyttjandegrad och immateriella värden som filmen som historisk källa. Likt Jönsson och Snickars, konstaterar Vesterlund att filmarkivet inom SFI blev ett självändamål över tid och tillägger att SFI snarare konstruerade en exklusiv samling klassiker, mer likt ett museum än ett arkiv. Vesterlund poängterar därtill att visningsverksamheten var viktig för Scheins syn på arkivverksamheten.¹⁵

¹⁴ Snickars, 2012.

¹⁵ Per Vesterlund, "Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde" I *"Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, Jönsson, Mats & Snickars, Pelle (red.), Kungliga biblioteket, Stockholm, 2012. Scheins parametrar användes på värderingen av AB Svensk filmindustris journalfilmsarkiv 1963.

Jönsson och Snickars visar även att film kontrasterades mot televisionen, både som medium och kulturform, i och med upprättandet av SFI. Enligt författarna möjliggjorde denna dikotomi att SFI kunde definiera film som en konstform, medan televisionen i stället representerade billig underhållning.¹⁶ Vesterlund kommer fram till att televisionens inträde förändrade biografpubliken, från masspublik till en mindre och mer kräsen skara filmintresserade. Vesterlund förklarar därutöver att "[en] ny urban välutbildad medelklasspublik över västvärlden" hade växt fram och "möjliggjorde en global marknad för kvalitetsfilmer på biograf".¹⁷ Olssons forskning visar att denna marknad även berörde filmarkivområdet, där äldre filmer blev bytesvaror mellan filmarkiv. Specifika filmer var mer värdefulla än andra på denna marknad och lokala eller nationella filmklassiker blev handelsvaran för arkiv att samla in, restaurera och utbyta. Olsson visar därmed hur restaureringen av filmer av internationellt erkända svenska stumfilmregissörer som till exempel Mauritz Stiller och Victor Sjöström blev en av de viktigaste verksamheterna för FHS. De fungerade som hårdvaluta på filmarkivmarknaden. Olsson kommer fram till att arkivpraktikerna insamling, restaurering och omkopiering formades av den kommersiella marknadens kultur- och kanonskapande. FHS fungerade som den centraliserade institutionen för värdering av svenskt filmarv, vilket SFI sedan övertog.¹⁸

Snickars studerar det Scheinska begreppet kvalitetsfilm i "Vad är kvalitet?" och visar att begreppet formade ramarna för det produktionsstöd som SFI tillhandahöll svenskproducerad film.¹⁹ Vesterlund menar därtill att Scheins formuleringar kring kvalitetsfilm, med konstnärliga parametrar, påverkade synen på film inom SFI:s alla verksamheter.²⁰ Enligt Snickars positionerade sig SFI återigen som en "exklusiv filmarkivarisk institution" vid upprättandet av den statliga myndigheten Arkivet för ljud- och bild (ALB) 1979. SFI hade ståndpunkten att filmmaterial skulle bevaras på ursprungligt medium, det vill säga filmbas, och omkopiering till video var inte tillräckligt kvalitativt för vissa filmer enligt denna argumentation. Detta påverkade i sin tur tillgängligheten av film eftersom det var enklare att tillgå film på video.²¹ ALB hade enligt Bengtsson inte någon avsikt att förhålla sig till filmens materialitet då tillgängligheten i

¹⁶ Snickars, 2012.

¹⁷ Per Vesterlund, "Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963", *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, Volume 16, Number 1, 45–66, 2013, 60.

¹⁸ Olsson, 2022; Bengtsson 2013, 77-84.

¹⁹ Snickars, 2010.

²⁰ Vesterlund, 2013.

²¹ Pelle Snickars, "Mediestudiets infrastruktur: Om etableringen av Arkivet för ljud och bild" i *Massmedieproblem. Mediestudiets formering*, Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (red.), Mediehistoria, Lunds universitet, Lund, 2015.

stället premierades, vilket han kontrasterar mot FIAF:s filosofi att “först bevara, sedan visa”. Bengtsson skiljer på två typer av argumentationslinjer för bevarandet av film vid utvecklingen av svenska filmarkiv: en kulturhistorisk och en filmestetisk. Det första handlar om film som arkivariskt instrument och historisk källa medan det senare fokuserar på filmen i sig, som konstnärligt objekt.²²

I boken *Schein: En biografi* kommer Vesterlund fram till att SFI konkurrerade ut filmstudior i Sverige genom selektivt filmstöd och maktkoncentration av visningsverksamheten. Vesterlund menar att synen på kvalitetsfilm inom SFI gynnade en specifik typ av internationell auteurfilm, där filmregissören definierades som en konstnär, och att det fanns en kritik från vänsterpolitiskt håll att mer politisk film skulle inbegripas i filmvisningarna.²³ Olsson visar att visningsverksamheten var en vital del vid bildandet av SFI. Centraliseringen betydde enligt Olsson att filmklubben fungerade som en nationell filmduk, utan jämförelse nationellt och att filmklubbens programmering definierade en filmkanon. Filmarkivet fyllde därutöver funktionen av en distributionscentral till filmstudiorörelsen. Denna praktik särskilde sig i en internationell kontext, som enligt Olsson främst fokuserade på filmrestaurering. Filmarkivet blev samtidigt en del av en större organisation, längre bort från det tidigare samarbetet med filmbranschen, men med säkrare finansiering.²⁴

I sin studie om filmstudiorörelsen mellan 1930–1950 visar Bengtsson att rörelsen ville upphöja filmens konstnärliga värde, bort från synen på film som kommersiellt nöje för massorna. Nyckeln till att höja filmens värde var genom ökad kunskapsnivå och akademisk status. Men samtidigt skriver Bengtsson att det fanns en rädsla inom rörelsen att bli alltför elitistisk genom att folklig underhållning ibland underminerades av akademiker och inskränkta filmesteter. Bengtssons forskning visar att filmstudiorörelsen var viktig för formandet av filmdebatten, filmens konstnärliga värde och en akademisk syn på filmområdet, vilket sedermera kanaliserade filmforskningen. Bengtsson visar därtill att det fanns svårigheter för filmstudiorörelsen att låna in film från marknaden, vilket tvingade filmstudior att vända sig utomlands, eller i annat fall stängas ner. Filmbranschen var enligt Bengtsson emot filmstudiorörelsen då de ansågs konkurrera med branschens biografvisningar och därtill inte betalade någon nöjesskatt.²⁵

²² Bengtsson, 2013, 84-86.

²³ Per Vesterlund, *Schein: en biografi*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2018.

²⁴ Olsson, 2022.

²⁵ Bengtsson, 2014.

Bengtssons och Snickars respektive forskning visar att det politiska och samhällsliga intresset för filmarkivariska frågor i Sverige ökade efter mellankrigstiden, framför allt i och med upprättandet av SFI.²⁶ Vesterlund visar hur det var viktigt för den svenska socialdemokratiska välfärdspolitiken att sprida kultur i breda folklager, vilket ledde till många kulturpolitiska reformer och påverkade den filmarkivariska diskursen under perioden för min studie. Vesterlunds forskning framhåller att tillgängliggörande av film inom arkivområdet blev en aktuell politisk fråga och att ett användarvärde kom att aktualiseras. Det handlade inte om uppkomsten av nya teknologier enligt Vesterlund, utan i första hand att filmen på ett offentligt och samhällsligt plan hade underställts *Arkivet*.²⁷ Snickars visar därutöver att Schein var inblandad i de flesta statliga utredningar inom kulturområdet under perioden för min uppsats.²⁸ Synen på film som konstnärligt medium inom SFI skapade enligt Snickars “mediala arkivhierarkier” som påverkade den filmpolitiska diskursen. På grund av detta tillskrevs film vara ett speciellt medium upphöjt över andra i Dataarkiveringskommitténs betänkande.²⁹

Den tidigare forskningen gällande SFI och deras filmarkivverksamhet framvisar ett antal relevanta parametrar i relation till min uppsats. Först och främst att det inom SFI existerade en “värderingskultur” som inbegrep flera aspekter. Dels immateriella värden som delade upp film i hög- och lågkultur, dels materiella värden där filmmaterial värderades som konstnärligt mer värdefullt än först television och senare video. Värderingskulturen ska enligt forskningen ha påverkat såväl insamling, bevarande och tillgängliggörande inom arkivverksamheten. Skapandet av en exklusiv samling, att bevara film i originalformat och privilegierade filmer i programval för visningsverksamheten och på filmarkivmarknaden är några exempel på detta. Forskningen visar även att filmarkivet från början hade ett tillgängliggörande perspektiv på arkivverksamheten genom visningsverksamhet. Den verkade i relation till filmstudiorörelsen i Sverige, som i sin tur hade präglats av inre motsättningar gällande programval. Både värderingskulturen och visningsverksamheten var till sist ämnen inom den politiska och samhällsliga debatten, som påverkade och påverkades av SFI:s arkivverksamhet. Det finns därmed utrymme för att utveckla en förståelse för hur arkiv- och filmklubbverksamheten arbetade på ett djupare plan.

²⁶ Snickars, 2024; Bengtsson, 2013.

²⁷ Vesterlund, 2012.

²⁸ Snickars, 2024.

²⁹ Snickars, 2015.

Internationell forskning

Inom den filmvetenskapliga disciplinen finns en omfattande internationell forskning kring filmvisningsverksamhet samt filmarkiv. Medan forskningen gällande filmvisningsverksamhet främst uppehåller sig vid kommersiella visningsfönster, behandlar forskningen om filmarkiv mestadels tekniska frågor gällande bevarande. Precis som denna uppsats, som intresserar sig för visningsverksamhet inom filmarkiv, har liknande forskning bedrivits av bland annat Peter Bosma, Irena Řehořová, Claudy Op den Kamp, Grazia Ingravalle, Bregt Lameris samt Giovanna Fossati. Forskningen har framför allt genomförts som fallstudier av specifika filmarkiv och min uppsats kompletterar således denna forskningstradition genom att undersöka SFI och dess specifika kontext.

I boken *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives* redogör Peter Bosma för tre olika former av kuraterande filmverksamheter – på biograf, festivaler samt arkiv. I min uppsats är Bosmas kapitel om arkivförmedling relevant. Bosma argumenterar för platsbundna upplevelser i biografen och att kurateringsprocesser ska förmedla filmens kvaliteter till både allmänhet och kulturpolitik. Att förmedla filmarv handlar enligt Bosma om att låta filmer “prata med varandra”, vilket åstadkoms genom att levandegöra filmhistorien genom kontextualiseringar, något som han menar försvinner i det (digitala) kommersiella utbudet.³⁰

Irena Řehořová har ett digitalt fokus i sin artikel “Curating access, shaping cultural memory: the Czech National Film archive in the era of digitisation”. Likt min uppsats, undersöker Řehořová praktiker för tillgängliggörande verksamhet och frågor kring värdering och urval. Till skillnad från mig intresserar sig Řehořová för digitaliserade samlingar och kommer fram till att digitalisering inom arkivområdet ställer högre krav på digital tillgänglighet av samlingarna, samtidigt som praktiker och policyer påverkas av statliga institutioners ramar och budget för det tillgängliggörande arbetet. Ytterligare insikter är att gränserna för vad som är nationellt filmarv löses upp alltmer och att filmarkiv borde vara mer transparenta angående sina kurateringsprocesser och prioritering av det som tillgängliggörs.³¹

Ett ytterligare perspektiv på filmarkiv och tillgängliggörande presenteras i Claudy Op den Kamps bok *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. I boken breddas perspektivet på förmedling genom att positionera upphovsrätt i centrum. Op den

³⁰ Peter Bosma, *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*, Wallflower Press, New York, 2015.

³¹ Irena Řehořová, “Curating Access, Shaping Cultural Memory: The Czech National Film Archive in the Era of Digitisation.” I *Studies in Eastern European Cinema*, 186–201, 2020.

Kamp visar att upphovsrätt och legala ramar har en stor påverkan på hur och vilket filmarv som tillgängliggörs och därmed vilka historier som berättas och återberättas. Men även Op den Kamp menar att kuratering och mänskliga beslut har påverkan på filmarvets tillgänglighet.³²

Grazia Ingravalle gör flera fallstudier gällande kuratering av filmarv i den digitala eran. Ingravalle framvisar hur arkivinstitutionens egen historia, filmhistorisk syn samt beaktandet av filmens kulturella värde påverkar hur filmarkiv tillgängliggör sina samlingar. Ingravalles forskning säger att det finns diverse problem beroende på vilken kurateringsprocess som praktiseras. En omfattning av användarperspektivet genom ökad tillgänglighet och interaktivitet kan misslyckas med att skapa nya kritiska läsningar av filmhistorien. Fokusering på filmens materialitet genom traditionella visningsformer kan i stället upprätthålla en patriarkal och hierarkisk samhällsordning gällande värdering. Ingravalle visar även hur kulturpolitik genomsyrar alla processer av filmarkivens aktivitet. Snarlikt Op den Kamp, menar visar Ingravalle hur slumpmässiga och kreativa aspekter påverkar kuratoriell arkivpraktik.³³ Filminstitutet EYE återkommer i Bregt Lameris bok *Film Museum Practice and Film Historiography: The Case of the Netherlands Filmmuseum (1946–2000)* som undersöker relationerna mellan historisk diskurs och filmarkivarisk praktik. Lameris avhandlar presentationer av samlingar och tillhörande strategier och kommer fram till att estetiska kvaliteter och filmen som konstform är den dominerande principen. Vilket påverkar insamling, restaurering och visningar av film.³⁴

En annan internationellt tongivande forskare inom filmarkiv, som även arbetat på EYE, är Giovanna Fossati. I boken *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* analyserar Fossati filmens övergång från analog till digital och hur det påverkat såväl filmindustrin som filmarkiv. Fossatis ontologiska diskussion om film som medium skapar ingångar till hur detta i sin tur påverkar hur filmarkiv presenterar film. Fossatis forskning säger filmarkivens praktiker och förändringar är socialt, teknologiskt och kulturellt bundna. Fossati

³² Claudy Op den Kamp, *The greatest films never seen: the film archive and the copyright smokescreen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018.

³³ Grazia Ingravalle, *Archival film curatorship: early and silent cinema from analog to digital*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2024.

³⁴ Bregt Lameris, *Film museum practice and film historiography: the case of the Netherlands Filmmuseum (1946-2000)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.

föreslår ett nytt teoretiskt perspektiv på arkivpraktik som sätter förändring i fokus, vilket kan skapa förståelse för arkivariens förhållande till den förändring som sker inom områdena ovan.³⁵

Den internationella forskningen gällande filmarkiv och tillgängliggörande visar hur filmarkiven har förhållit sig till kuratoriell praktik. Nämligen att filmarkiv har möjlighet att kontextualisera filmerna och att denna praktik, tillsammans med andra delar av arkivverksamheten, har dominerats av synen på film som konst. Därutöver säger forskningen att tillgängliggörande av film påverkas av upphovsrätt samt interna policyer och budget. Det innebär dock inte att mänskliga beslut omintetgörs i visningsverksamheten, tvärtom verkar den vara starkt präglad av mänskliga faktorer. Slutligen visar forskningen att filmarkivens praktiker och förändringar är socialt, teknologiskt och kulturellt bundna. Jag har således anledning att återkomma till dessa resultat och diskutera dem i relation till resultaten i denna uppsats.

Teori, metod och material

I uppsatsen används en kombinerad arkiv- och filmvetenskaplig teori eftersom uppsatsen är situerad i skärningspunkten mellan disciplinerna. För att synliggöra nyckelaspekter som påverkade arkiv- och filmklubbverksamhetens förutsättningar och arbetet med att tillgängliggöra filmhistorien under tidsperioden jag studerar används kvalitativ textanalys. Materialet i detta arkivdrivna forskningsarbete består framför allt av: intern och extern korrespondens, verksamhetsberättelser, programblad, dagspress och offentliga utredningar. Nedan redogörs alla delar mer ingående. Slutligen redovisas de avgränsningar som tillämpats i uppsatsen.

Arkivvetenskaplig teori – Terry Cooks arkivparadigm

Som utgångspunkt i den arkivvetenskapliga teoribildningen använder jag den inflytelserika arkivvetaren och arkivarien Terry Cook och hans postmodernistiska syn på arkiv. Jag vänder mig främst till Cooks paradigmatteori då den ger mig verktyg att synliggöra SFI:s arkiv- och filmklubbsverksamhet inom en historisk arkivkontext. Cook menar att arkivarierollen och arkivariens självkänedom har förändrats genom olika paradigmen, från att vara en passiv väktare av arkivhandlingar till en aktiv skapare av kollektiva minnen. Paradigmen benämns som (a) bevis, (b) minne, (c) identitet och (d) community och har enligt Cook historiskt format

³⁵ Nederlands Filmmuseum & Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* [Elektronisk resurs], Amsterdam University Press, 2018.

arkivariens identitet.³⁶ Viktigt för Cook är att dessa paradigmen inte efterföljer varandra i strikt mening, utan snarare har utökats eller vävts samman kumulativt. Tidigare tankar och praktiker kan därmed vidmakthållas vid introduktionen av nya. Det finns dock en historisk genealogi enligt Cook. Han inleder denna utveckling i den moderna, professionella arkivarien från och med franska revolutionen 1789 och moderna arkiv som sedan skapades genom offentliga institutioner.³⁷

I det första paradigmet, (a) bevis, framhåller Cook arkivariens och arkivets identitet som objektiv beskyddare av sitt material. Cook kopplar detta paradigm till den traditionella arkivvetaren Hilary Jenkinsons tankar om arkivarien som opartisk. Som en motreaktion ifrågasattes detta synsätt av andra paradigmet, (b) minne. Det inbegrep till exempel aktivt urval och gallringsprocesser vid insamlandet av information, vilket påverkades av sociala normer och trender inom historieskrivningen. Arkivets subjektivitet speglade och förstärkte dessa normer innan nya normer uppkom, menar Cook. Därmed blev subjektiva val om vad som skulle bevaras i arkivet en del av arkivariens identitet. Detta paradigm utökade även synen på vad som skulle bevaras, genom att till exempel audiovisuella medier bland annat blev en del av arkivets uppgift. Detta var något som ytterligare förstärkte kulturarvet och arkiv som minnesinstitutioner i stället för tidigare rent administrativa organ. I det tredje paradigmet, (c) identitet, menar Cook att arkivarien och arkivet framhåller sin egen identitet som förmedlare av det kulturella minnet och framvisar ytterligare medvetenhet om det subjektiva värderandet av information. Det fjärde paradigmet, (d) community, handlar slutligen om nya (digitala) förutsättningar för arkivet och arkivarien. Arkivet omförhandlas och fokus ligger på uppsökande och förmedlande verksamhet, bortom institutionens fysiska väggar.³⁸ Cooks paradigm och deras koppling till olika identiteter fungerar i denna uppsats som ett verktyg att resonera mer djupgående kring arkiv- och filmklubbverksamhetens arbete. Framför allt genom att synliggöra immateriella nyckelaspekter som påverkade hur verksamheterna arbetade med att tillgängliggöra filmhistorien.

Cook härleder en arkivgemenskap till paradigmens kontinuitet och upplösningar och funderar på hur denna arkivgemenskap konstruerats och fungerat historiskt. Cook menar att

³⁶ Terry Cook, "Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms." *Archival Science: International Journal on Recorded Information*, 95–120, 2012.

³⁷ Ibid.

³⁸ Cook, 2012, 106-116.

gemenskapen inte definieras av att arkivarier gör samma saker på olika ställen:

[...] but because what [archivists] do has its own societal significance and impact, its own community of meaning, its own transcendence beyond the mundane to the ideal, the individual to the communal. And how in such commonality of community do we reconcile evident differences, often fundamental, about the core values of the archival endeavour?³⁹

Eftersom Cooks typologi inte diskuterar mediearkiv finns det begränsningar i hur filmarkiv kan förstås och förenas inom en arkivgemenskap. I kombination med filmvetenskaplig teori kan dock filmarkivens specifika samhällliga betydelse, meningsskapande och kärnvärderingar analyseras i en mer holistisk arkivkontext. Det är särskilt relevant då filmarkiv skiljer sig i många avseenden från andra arkivverksamheter. Arkivgemenskapen har enligt Cook både präglats och grumlats av dikotomin mellan bevis och minne, det han kallar arkivområdets mytologier (*mythologies*). Dikotomin kan beskrivas som den beskyddande och objektiva rollen versus den kuratoriella och minnesskapande rollen. Cook menar att dikotomin förblindat arkivarier för möjliga synergier mellan dem och deras respektive paradig. Bevis och minne ligger egentligen i en slags kreativ spänning som gör vardera part meningsfull enligt Cook:

Without reliable evidence set in rich context, memory becomes bogus, false, wishful thinking, or is transformed into imagination, fiction, ideology. Without the influence of and need for constructing memory/story, assigning value, determining priorities, evidence is useless, irrelevant, and unused, or buried in a vast sea of transient data.⁴⁰

Cook åberopar därmed dikotomins förening i skapandet av en arkivgemenskap. Bevis och minne är inte varandras motsatser, eftersom bevis är socialt och politiskt konstruerat och oundvikligen medierat. Att bevara minne menar Cook har varit arkivens konstitutionella uppdrag på olika sätt. Det kan handla om nationen, människor, rörelser, institutioner etcetera. Det som har värde, det som anses värt att minnas. Arkiv kan således ses som konstruerade minnen i sin egen rätt - och som Cook påminner oss, naturligtvis selektiva i minnesskapande processer. Det inbegriper privilegierade minnen å ena sidan och glömska å andra: "Memory, and forgetting, can serve a whole range of practical, cultural, political, symbolic, emotional and ethical imperatives and is

³⁹ Ibid., 99.

⁴⁰ Cook, 2012, 102-103.

central to power, identity, and privilege.” Kampen kring konstruktionen av det förflutna är enligt Cook det som formar identiteter – även inom arkivområdet. Cooks mytologibegrepp avseende dikotomin mellan minne och bevis kan synliggöra perspektiv inom en filmarkivarisk diskurs och bidrar således med verktyg att utveckla en förståelse för filmarkivets och filmklubbens verksamhet som minnesinstitution.⁴¹ Slutligen bidrar Cook med en holistisk syn på arkivhistorien som sällan applicerats på filmarkiv och dess historia.

Filmvetenskaplig teori – Film Curatorship

Likt Cook är (film)arkivariens identitet något som Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath och Michael Loebenstein diskuterar i deras bok *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Då filmarkiv skiljer sig från andra arkiv genom att uppehålla sig vid filmmediet, är det nödvändigt att applicera en filmvetenskaplig begreppsapparat för att förstå det specifika inom filmområdet. *Film Curatorship* är särskilt relevant för min uppsats eftersom den inte enbart är filmvetenskaplig utan i lika hög grad arkivvetenskaplig. Författarna representerar olika generationer av filmarkivarier och deras skilda perspektiv fungerar som en bakgrund att analysera filmarkivets och filmklubbens materiella och immateriella förutsättningar och arbete mot.

Film Curatorship har emellertid inte formatet av ett teoretiskt ramverk i sin rena form, utan fungerar snarare som en plattform för tentativa samtal kring filmarkivets identitet och arbete. Författarna beskriver samtalen som utgör boken som motsägelsefulla och oavslutade. De lyfter fram olika perspektiv på och aspekter inom filmarkivområdet som leder ibland till fler frågor än svar. I denna uppsats om SFI:s filmarkiv och filmklubb fungerar deras samtalsbaserade metod för att synliggöra perspektiv på de nyckelaspekter som påverkade verksamheterna under tidsperioden jag studerar. Vilket i sin tur kan utveckla en ökad förståelse för dem.

Begreppet *film curatorship* är icke desto mindre svårfångat. För författarna inbegriper det både bevarande och tillgängliggörande, alltså både arkiv- och visningsverksamhet. Författarnas definition accentuerar filmkuratorn som en aktiv tolkare och förmedlare av filmhistorien: “The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival

⁴¹ Ibid.

presentation.”⁴² Definitionen inbegriper enligt författarna flera aspekter. Dels ett motstånd mot en modern förskjutning som menar att användarna borde vara delaktiga i processerna av vad och hur arkiven ska tillgängliggöra sitt material. Författarna förespråkar således att arkiven ska behålla makten över tolkandet, eftersom de besitter kunskapen att kontextualisera samlingarna. Dels ett fokus på filmens materialitet, konstnärlighet och tekniska förutsättningar. Författarna förespråkar att lyfta fram filmens materialitet och inte enbart se film som innehåll, som kan omkopieras till olika (digitala) format utan någon form av förlust. Filmens konstnärlighet, eller estetik, finns även den inbegripen i materialiteten hos film enligt författarna, liksom de tekniska förutsättningarna. Allt detta menar författarna är filmkuratorns ansvar att inbegripa i sitt arbete.⁴³

Författarna utgår från att filmarkiv, sedan digitaliseringen av filmbranschen, befinner sig i ett särskilt utmanande tidevarv eftersom de måste positionera sig inom det digitala formatets hegemoni. Antingen accepterar filmarkiv filmens nya digitala villkor eller motsätter sig denna för en mer traditionell position. Författarna förespråkar till största del det senare. Trots att denna premiss inte är särskilt relevant använder författarna historiska exkursioner för att skapa förståelse kring filmarkivens arbete och förutsättningar. Deras traditionella syn på filmarkivens uppgifter kan emellertid upplevas som inskränkt och polemisk, vilket författarna dock är väl medvetna. Därmed spelar de allt som djävulens advokat, genom att inta flera positioner och detta möjliggör för mig att analysera filmarkivet och filmklubbens arbete och förutsättningar. Deras diskussioner filmarkivens identitet fungerar slutligen som ett filmspecifikt komplement till Cooks paradigm.

Kvalitativ textanalys

Uppsatsen drivs av en kvalitativ ansats för att besvara forskningsfrågorna. Enligt Boréus påverkar texter samhället genom att forma föreställningar om hur samhället är eller borde vara. Texter påverkar även människor och grupper samt relationen mellan dem, vilket skapar och upprätthåller identiteter i samhället och kan fungera som uttryck för rådande samhälleliga föreställningar.⁴⁴ Genom textanalys kan jag analysera texter som formade/formerande av identiteter/föreställningar inom filmarkivområdet i relation till tillgängliggörandet av

⁴² Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath & Michael Loebenstein, *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*, 2nd edition., SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2020, 233.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Kristina Boréus, “Texter i vardag och samhälle” I *Handbok i kvalitativa metoder*, Ahrne, Göran & Svensson, Peter (red.), Upplaga 3, Liber, Stockholm, 2022.

filmhistorien i Sverige. Eftersom jag i denna uppsats undersöker en historisk period och utveckling inom filmarkivområdet fungerar textmaterial som en ingång till att utveckla förståelsen för hur identiteter formades, kvarstod eller förändrades mellan 1963–1982. Kvalitativ textanalys har genomgående använts av den ovan redovisade tidigare forskningen i Sverige, vilket antyder dess relevans vid forskning inom det filmarkivariska området. Uppsatsen stöder sig därmed på den tidigare forskningen genom att applicera en liknande metod på nytt material/historisk kontext.

Genom en kvalitativ metod tillåts jag studera vilka tankar, föreställningar och intentioner inom SFI som lade grunden för hur filmarkivet och filmklubben konstruerades. Det kan antas ha påverkat filmarkivets och filmklubbens arbete att tillgängliggöra filmhistorien och är relevant att undersöka. I motsats till detta undersöker jag inte “en mängd av ett fenomen”, vilket en kvantitativ analys enligt Ahrne och Svensson syftar till.⁴⁵ Även om produkten av ovan nämnda faktorer blir synliga genom exempelvis vilka filmer som visades eller hur många klubbmedlemmar som fanns, bidrar det inte på egen hand till en ökad förståelse för hur filmhistorien tillgängliggjorts. Däremot kan kvantitativ analys i viss mån utveckla de kvalitativa resonemangen. Av denna anledning används i vissa fall kvantitativa resultat i min uppsats.

Min kvalitativa metod bygger på en tematisk analys av olika typer av arkivmaterial. Tematisk analys inbegriper ett spektrum av tillvägagångssätt, mitt tillvägagångssätt är inspirerat av vad Braun och Clarke kallar den reflexiva metoden. En reflexiv tematisk analysmetod innebär att koda ett empiriskt material och sedan utveckla teman underbyggda av ett övergripande koncept. Braun och Clarke påpekar att resultatet som genereras av metoden är beroende av forskaren.⁴⁶ De teman, eller nyckelaspekter, som ligger till grund för historieskrivningen i denna uppsats, genereras genom min interaktion med empirin och existerar därmed inte utan mig. Det innebär att en annan forskare kan generera andra teman med samma material, vilket kan påverka uppsatsens reproducerbarhet. Däremot erbjuder de specifika nyckelaspekterna som presenteras i uppsatsen perspektiv på filmarkivet och filmklubbens arbete som ligger i linje med uppsatsens syfte – att utveckla en ökad förståelse för deras tillgängliggörande arbete.

⁴⁵ Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, Upplaga 3, Liber, Stockholm, 2022, 10.

⁴⁶ Braun, Virginia & Clarke, Victoria, “Can I Use TA? Should I Use TA? Should I Not Use TA? Comparing Reflexive Thematic Analysis and Other Pattern-based Qualitative Analytic Approaches.” I *Counselling & Psychotherapy Research* 21 (1): 37–47 [Elektronisk resurs], British Association for Counselling and Psychotherapy, Rugby, UK, 2021, 39.

Att tematisk analys inbegriper ett analytiskt tolkningsarbete har i denna uppsats inneburit att, med hjälp av forskningsfrågorna, strukturera och sortera en stor mängd arkivmaterial och bedöma vad som kan anses relevant för forskningens syfte. Det kan därmed konstateras att filmarkivets- och filmklubbens historia konstrueras på ett visst sätt i denna studie, genom att jag väljer ut specifika dokument. Tematisk analys har fördelen att vara teoretisk flexibel, menar Braun och Clarke.⁴⁷ I relation till det teoretiska ramverk jag applicerar i uppsatsen, har följande nyckelaspekter genererats: bevarande/tillgängliggörande, konst/kommers och relationer/makt. Den generativa processen följer den reflexivt tematiska analysen genom att utvecklas organiskt och ostrukturerat. Det är särskilt relevant eftersom uppsatsen undersöker en längre period som inbegriper förändringar gällande vad som kan anses definieras som nyckelaspekter. Det övergripande konceptet härleds från det teoretiska ramverket om (film)arkivets identitet, vilket strukturerar analysen.

Textmaterial

Till grund för detta arkivdrivna forskningsarbete används textmaterial, producerade i olika sammanhang, av eller om SFI:s arkiv- och filmklubsverksamhet. Texterna inkluderar kommunikation i form av intern och extern korrespondens, verksamhetsberättelser, programblad, dagspress och offentliga utredningar. Eftersom uppsatsens fokus är på den tillgängliggörande arkivverksamheten och framför allt hur SFI bedrev sin filmklubsverksamhet, utgår jag från material relaterat till denna verksamhet. Det kan tilläggas att det bara är arkivets lämningar som går att studera, med andra ord att bortslängt eller på annat sätt otillgängligt material naturligtvis begränsar studiens empiri.⁴⁸

SFI:s kommunikation gällande filmarkivet och filmklubbens verksamhet skedde till stor del genom korrespondens, som i stora delar bevarats på institutionen. Åsikter om hur

⁴⁷ Braun & Clarke, 2021.

⁴⁸ Det är relevant att nämna att jag tidigare har praktiserat på SFI och att jag är en regelbunden besökare av Cinematekets filmvisningar. Det har gynnat mig genom en ökad förståelse för SFI:s arkivverksamheter samt gett mig möjlighet att använda kontakter för materialinsamling. Det senare har gjorts i samverkan med personal på SFI:s arkiv och textmaterialet har därmed till viss del avgränsats av SFI själva – om än osannolikt, finns en risk att för SFI ogynnsamt material inte gjorts tillgängligt för mig och påverkat resultatet av min uppsats. Mer sannolikt är att mitt urval av textmaterial påverkats av tidsbrist eller intressebaserad bias. Det finns därutöver en risk att min personliga och generellt positiva inställning till Cinemateket påverkar min analys av SFI:s visningsverksamhet, medvetet som omedvetet. Jag har distanserat mig gentemot SFI genom att göra en arkivdriven studie om en historiskt avgränsad period, i stället för exempelvis intervjuer eller observationer med nuvarande personal. Att medvetet distansera mig till institutionen kan sägas ha ett etiskt förhållningssätt till studien.

verksamheterna borde eller faktiskt fungerade finns i detta arkivmaterial. I materialet finns även protokoll från styrelse- eller medlemssammanträden och annat direkt beslutsfattande material som visar hur filmklubben arbetade. I verksamhetsberättelserna har, sedan upprättandet av SFI, de olika verksamheternas arbete redovisats genom årliga rapporter. De innehåller sammandrag av det som verksamheterna ansett som viktigt och är relativt standardiserade till formen. Jag använder de delar som direkt eller indirekt redogör för filmarkivet och filmklubbens arbete. Programbladen var utskick till klubbmedlemmarna om vilka filmer som skulle visas hos filmklubben och fungerade som filmklubbens ansikte utåt mot allmänheten. I programbladen finns kontextualiserande material och polemiska texter om de filmer och filmserier som visades, vilket ger en inblick i filmklubbens verksamhet. Programbladen har varit konstruerade på olika sätt under perioden och visar därmed utvecklingen av den tillgängliggörande verksamheten.

För att analysera sociala och politiska värderingar i relation till arkiv- och filmklubbsverksamheten under perioden, vänder jag mig till dagspress och kulturpolitiska dokument. I dagspressen kom tankeströmningar om och av SFI gällande deras arkiv- och filmklubbsverksamhet till uttryck. Åsikterna var en del av den diskurs som påverkade synen på filmarkivet och filmklubben samt deras faktiska verksamhet. Vesterlund skriver angående perioden som min uppsats behandlar: “Detta är alltså de storslagna samhällsliga reformernas tid – varav filmreformen blott är en. Allt detta gör filmens arkivfråga under denna period extra intressant att iakttä.”⁴⁹ De kulturpolitiska dokumenten utgörs framför allt av filmutredningen “Samhället och filmen” som bestod av tre delbetänkanden och ett slutbetänkande gällande filmområdet i Sverige mellan 1968 och 1973. Därtill analyseras ytterligare två offentliga utredningar som var relevanta för SFI:s arkiv- och filmklubbsverksamhet: “Filmen – Censur och ansvar” samt “Bevara ljud och bild”. I dessa kulturpolitiska dokument framkom både tankar om hur SFI borde agera och vilka riktlinjer de skulle följa. SFI var i dessa utredningar vanligen i en maktposition och lämnade remissyttranden som framställdes i utredningarna, vilket synliggjorde deras position gentemot utredningarnas förslag.

Textmaterialet i sin helhet inbegriper flera textgenrer. Det är viktigt att vara medveten om texternas genre eftersom de är skapade i specifika sammanhang, med specifika syften och mottagare, menar Boréus. Eftersom producenter och konsumenterna av texterna är del av samma språkgemenskap finns det förväntningar inom textgenrerna, vilket påverkar språk, struktur och

⁴⁹ Vesterlund, 2012, 50.

form.⁵⁰ SFI:s interna korrespondens har ett eller flera syften, medan ett remissyttrande har en annan och programbladen en tredje. Det är angeläget att särskilja på dessa textgenrer och fundera kring deras sammanhang och mottagande publik eftersom det kan antas påverka SFI:s positionering som filmarkiv och därmed hur de arbetade med att tillgängliggöra filmhistorien. Kopplat till det teoretiska ramverket rörande identitet är det relevant att vara medveten om i vilket sammanhang en positionering aktualiseras.

Avgränsningar

Svenska Filminstitutets centrala plats inom ett svenskt arkivområde gör det till ett naturligt forskningsområde att undersöka. Bildandet av SFI skedde i en såväl nationell som internationell kontext och kan ses som en del av en större filmarkivarisk medvetenhet och institutionalisering. Ett alternativ hade exempelvis varit att diskutera SFI i relation till andra minnesinstitutioner i Sverige eller utländska filmarkiv. En jämförande analys hade bidragit till förståelse för hur filmhistorien tillgängliggjorts genom olika arkivverksamhetspraktiker. En dylik breddning löper däremot risken att bli alltför generaliserande och ytlig i förhållande till de olika verksamheterna. Att fokusera på SFI:s filmarkivariska verksamhet tillåter mig att på ett mer djupgående sätt utveckla förståelsen för hur filmhistorien tillgängliggjorts i Sverige under perioden.

Valet av tidsperiod har i mångt och mycket framkommit genom en organisk process. Bildandet av SFI skapar å ena sidan en naturlig startpunkt för denna uppsats analysperiod. Det finns förutom detta en forskningslucka från och med bildandet av SFI gällande det filmarkivariska arbete som togs över från FHS. Å andra sidan är det mindre naturligt att sätta en slutpunkt för studien, då verksamheterna vid tiden för uppsatsen fortfarande är verksamma. Det finns flera årtal som kan sägas rama in en viss epok av filmarkivverksamheten och kan fungera som relevant avgränsning, exempelvis när SFI flyttade in i Filmhuset, eller när ALB upprättades. Men eftersom denna uppsats fokuserar på hur filmarkivverksamheten utvecklades över tid, har möjliga slutpunkter också varit intressanta uppslag för fortsatt diskussion. Av denna anledning har jag valt att avgränsa studien till filmavtalets slutpunkt och övergång till det uppdaterade film- och videoavtalet 1982. Filmavtalet mellan 1963–1982 ramar in den filmpolitik som filmarkivet och filmklubben agerade inom och formade verksamheterna under den första perioden. Film-

⁵⁰ Boréus, 2022.

och videoavtalet utvidgade SFI:s ansvar för filmvisningar och innebar en ny period för dessa verksamheter.

Att specifikt fokusera på SFI:s filmklubbsverksamhet är relevant av framför allt två anledningar. Det beror dels på dagens filmarkivariska frågor som accentuerar vikten av tillgängliggörande, vilket stimulerar kunskapssökandet kring tillgänglighet historiskt och hur filmarkiv förhållit sig till denna aspekt av arkivverksamheten. Filmvisningar är därutöver en immanent del av filmen som kulturprodukt och ett fundament för filmkulturen, vilket filmarkiven måste förhålla sig till. Om ingen ser/visar filmerna, finns det ingen anledning att bevara dem. Schein menade till exempel att filmer inte existerade förrän de mötte en publik.⁵¹ Det kan i regel sägas gälla allt arkivmaterial, men inom filmarkivområdet är filmvisningar den verksamhet som utmärker sig gentemot andra arkivverksamheter. Denna praktik är således specifikt relevant att undersöka inom filmarkivområdet. Filmklubben fungerade som filmhistoriens visningsfönster inom SFI:s arkivverksamhet. Eftersom visningsverksamheten fortfarande är aktiv vid tiden för denna uppsats är en historisk redogörelse relevant, då det kan placera dagens tillgängliggörande spørsmål i en historisk kontext. På så vis utvecklar denna studie inte bara en utökad förståelse för hur filmhistorien har tillgängliggjorts i Sverige, utan även en förståelse för hur den har påverkat hur filmhistorien tillgängliggörs idag.

⁵¹ Harry Schein, "I stället för repliker", *BLM*, nr 3, 1969, 194-202.

En period i Cinematekets historia

Den här uppsatsen har sin utgångspunkt i det arkiv av efterlämnade handlingar om SFI:s cinemateksverksamhet under nästan två decennier som idag återfinns på samma institution. Följande undersökning tar formen av en historieskrivning om filmarkivet och filmklubben (Cinemateket), från verksamheternas upprättande inom SFI genom filmavtalet, till det senares upphörande i och med introduktionen av det nya film- och videoavtalet. Filmarkivet och filmklubbens historia år 1963–1982 är uppdelat i tre akter som representerar olika perioder som verksamheterna genomgått. Respektive akt summeras i ett så kallat aktslut, vilket i koncentrat återknyter undersökningen till uppsatsens syfte och frågeställningar. Akterna är därutöver indelade i suggestiva rubriker som är drivna av och avgränsar historieskrivningen inom särskilda nyckelaspekter (redovisade under metodval).

Första akten: 1963–1970

Arvet från FHS

I det filmavtal som slöts mellan svenska staten och filmbranschen 1963 proklamerades Svenska Filminstitutets ändamål inom flera områden. Ändamålen beskrevs generellt i svävande ordalag i relation till de verksamheter som upprättades inom SFI. Verksamheterna var bland annat ett filmarkiv med visningsverksamhet i form av en filmklubb. Genom filmarkivet skulle SFI “*medverka till bevarandet av filmer*” (min kursivering) medan filmklubbens verksamhet inte hade något konkret preciserat, även om syftet att “*sprida kunskap om filmen*” kan tolkas inom filmklubbens verksamhetsområde.⁵² Filmavtalet var enligt Schein en paketslösning och den primära orsaken bakom filmavtalet och upprättandet av SFI var inte att starta ett filmarkiv eller en filmvisningsverksamhet, utan att utveckla och bidra till förutsättningar för en svensk, konstnärlig filmproduktion.⁵³ Detta var bland annat en reaktion på minskade biografbesökare på grund av televisionens genombrott, vilket Snickars och Vesterlund tidigare poängterat.⁵⁴ Dels var

⁵² Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1963-64*, Stockholm, 1964, 14.

⁵³ Schein, 1962.

⁵⁴ Snickars 2012; Snickars, 2015; Vesterlund, 2012.

det en aktion av Schein att i den svenska kulturpolitiken höja filmens konstnärliga status, vilket skulle inbegripa både filmarkiv- och filmklubbsverksamheten.

I första verksamhetsberättelsen som SFI presenterade för 1963–64 kunde man läsa att filmarkivet hade övertagits från FHS och att förutsättningarna för filmarkivet och filmvisningarna i och med detta var helt annorlunda:

[A]rkivets personal har fördubblats och ekonomiska förutsättningar har skapats för att restaurera äldre film och för att komplettera arkivet med nya kopior av värdefull klassisk och modern film. [...] Filmhistoriska Samlingarna har vid skilda tillfällen svarat för viss visningsverksamhet i Stockholm, dels på Tekniska museet, dels på gamla Reginabiografen. Under senare år har dock denna visningsverksamhet av ekonomiska skäl upphört. [...] I samband med denna upprustning av filmarkivet skall från och med hösten 1964 regelbundna visningar av arkivfilmer och moderna, exklusiva, icke kommersiella filmer äga rum i Stockholm.⁵⁵

Enligt avtalet mellan SFI och FHS tydliggjorde tredje paragrafen att SFI skulle vidareutveckla arkivverksamheten som FHS bedrev. Verksamheten skulle enligt FHS belysa “filmens konstnärliga, historiska och tekniska utveckling” för “främjandet av forskning och bildning på filmens område”⁵⁶ Bildningen inom filmområdet hade tidigare skett genom filmstudiorörelsens filmvisningar, men även FHS hade bedrivit visningsverksamhet för filmintresserade. Enligt Schein hade FHS fått oförtjänt kritik för att inte visa tillräckligt med äldre, värdefull film.⁵⁷ Som jag påpekade inledningsvis berodde den skrala visningsverksamheten inom FHS på avsaknad av filmkopior och ekonomiskt stöd. Problemen var inom ramen för SFI åtgärdade. Eftersom FHS ändamål skulle vidareutvecklas, tydliggörs utgångspunkten för hur SFI:s arkiv- och visningsverksamhet skulle bedrivas. Det som uttryckligen framkom var att synen på film som ett konstnärligt medium, den filmarkivariska identiteten, ärvdes från FHS till SFI:s arkivverksamhet.

Den visningsverksamhet som upprättades var SFI:s filmklubb (filmklubben). I filmklubbens första programblad från 1964 redogjorde verkställande sekreterare Nils-Hugo Geber för klubbens syfte. Syftet var att visa klassiska och icke-kommersiella moderna filmer, företrädesvis arkivfilm, samt att anordna föreläsningar och diskussioner. Verksamhetens syfte speglade därmed den tidigare filmstudiorörelsens praktik. En konkret aspekt av denna spegling

⁵⁵ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1963-64*, 8-9, 43.

⁵⁶ *Ibid.*, Bilaga 14, 48.

⁵⁷ Harry Schein, *I själva verket: sju års filmpolitik*, Norstedt, Stockholm, 1970, 60.

var att filmklubben upprättades som en ideell förening inom SFI. Medlemmarna i filmklubben skulle vara personer över 15 år som främjade klubbens ändamål. Intäkterna som medlemsavgiften innebar skulle oavkortat gå tillbaka till filmklubbens verksamhet och därmed kunde den klassificeras som ideell eller icke-kommersiell. Filmvisningarna hölls i ABF-husets Z-sal. Inom filmklubben upprättades en styrelse som i sin tur utsågs av SFI:s styrelse.⁵⁸

Föreningsformen tillät även filmklubben att, likt filmstudiorörelsen, undvika den dåtida svenska censuren genom slutna visningar för medlemmar. Det framgick uttryckligen att filmklubben skulle visa fullständiga versioner av annars censurerade filmer.⁵⁹ Med andra ord, inte filmer nedklippta av Statens biografbyrå. Schein var tydlig med att han var emot den svenska censuren: "Det kan verka barockt att staten stöder visningar av ocensurerad film [...] [men] filmklubbar, vare sig de är statliga eller inte, vill inte visa filmkonst i Skoglund version."⁶⁰ Förhållandet till filmcensuren var för filmklubben däremot till största del av annan art än den var för filmstudiorörelsen, eftersom dessa två var olika typer av föreningar. För filmstudiorörelsen möjliggjorde föreningsformen att visa politiskt förbjuden film. För filmklubben, som inte hade samma (uttalade) politiska agenda, var det av praktisk betydelse eftersom censuren skulle fördröja importen och öka kostnaderna för redan dyra filmvisningar.⁶¹

Vad innebar egentligen "klassiska, icke-kommersiella, moderna, arkivfilmer" enligt filmklubbens stadgar? Första filmprogrammet som filmklubben anordnade ger en fingervisning. Fem svenska regissörer bjöds in att välja tre filmer var för visning. Filmerna som visades tillhörde en internationellt etablerad filmkanon och beskrevs som klassiska verk av bland annat: Andrei Tarkovsky, Jean Renoir, Jean Vigo, Charles Chaplin, Akira Kurosawa, Satyajit Ray och Mauritz Stiller. Regissörerna beskrevs som konstnärer och kopplades ofta samman med en nationell filmvåg eller konstnärlig genre som tysk expressionism eller italiensk neorealism. Epitetet konstnär applicerades på såväl de svenska regissörerna som valde filmerna som de regissörer vars filmer visades. Programvalet beskrevs därtill som en fixering av de "divergerande riktlinjer" som filmklubben skulle bedriva sin verksamhet efter.⁶²

⁵⁸ Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

⁵⁹ Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1964*, Filminstitutet, 1964.

⁶⁰ Osignerad, "Ocensurerad Film", *Hudiksvallstidningen*, 22 april 1965, 9. Erik Skoglund var direktör för den statliga förvaltningsmyndigheten Statens Biografbyrå, som synade filmer för att godkännas för visningar vid allmän sammankomst.

⁶¹ Schein, 1970. Schein förklarar att filmvisningarna på biografrepertoaren skilde sig från dem på filmklubben genom att de bara visades en gång på filmklubben. Det innebar att filmvisningar var betydligt mer kostsamma för filmklubben än för biograferna.

⁶² Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

Filmprogrammet innehöll även teman som kunde vara genrebaserat, exempelvis skräckfilm eller dokumentärfilm. En av regissörerna, Vilgot Sjöman, valde exempelvis helt enkelt tre “mörka filmer”. Men den konstnärliga synen på filmhistorien som tidigare hade vuxit fram inom filmstudiorörelsen och FHS dominerande medvetet eller omedvetet urvalet och argumentationen över vilka filmer som visades på filmklubben. Det framkom i andra filmprogrammet som ägnades åt sovjetrisk dokumentär-, journal- och reportagefilm. Det var ett samarbete med det sovjetiska filmarkivet Gosfilmofond. Visandet av dokumentärfilm kan vid första anblick stå i konflikt med påståendet om filmklubbens fokusering på filmen som konstform. I den tidigare svenska filmarkivkontexten, som redovisades i prologen, hade filmens pedagogiska- och/eller dokumentära kvaliteter framhållits. Men trots att filmer med instrumentellt värde visades, accentuerades i stället den sovjetiska dokumentärgenrens estetiska aspekter, som: “poetiska, dramatiska och agitatoriska konstverk”. Tillsammans med filmernas dokumentära, pedagogiska och politiska värde, menade filmklubben att den sovjetiska dokumentärfilmen nådde “en nivå vida högre än de samtida ryska spelfilmerna.”⁶³ Det var även dokumentärernas konstnärliga egenskaper som återgavs i dagspressen: “[N]är man ser Vertovs poetiska filmmontage tycker man sig uppleva världen som ny.”⁶⁴

⁶³ Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober-november 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

⁶⁴ Mauritz Edström, “Världen känns ny i rysk dokumentärfilm”, *Dagens Nyheter*, 26 oktober 1964, 22. Edström skulle året efter vara med i filmklubbens filmserie “Sju kritikers val”.

STADGAR för Filminstitutets Filmklubb

§ 1. Filminstitutets filmklubb är en ideell förening, vars syfte är att fördjupa medlemmarnas insikt om filmens möjligheter såsom konstnärligt uttrycksmedel, främst genom att för medlemmarna visa klassisk film och icke-kommersiell modern film företrädesvis arkivfilm, att anordna föreläsningar och diskussioner beträffande aktuella filmproblem samt att ägna sig åt därmed sammanhängande publicistisk verksamhet.

§ 2. Filmklubbens styrelse skall ha sitt säte i Stockholm.

§ 3. Filmklubbens styrelse skall utgöras av högst fem ledamöter jämte högst tre suppleanter, som utses av Svenska Filminstitutets styrelse för högst tre år i taget.

Filmklubbens revisorer skola utgöras av Svenska Filminstitutets revisorer.

§ 4. Styrelsen utses, enligt de riktlinjer som uppdrages av styrelsen i samråd med Svenska Filminstitutet, en verkställande sekreterare med uppgift att ansvara för den löpande verksamheten samt övriga erforderliga organ och funktionärer.

Filmklubbens föredrags utåt av den eller de personer styrelsen därtlåt utsät.

§ 5. Styrelsen fastställer medlemsavgiften i Filmklubben.

§ 6. Till medlem i filmklubben må av styrelsen eller av styrelsen därtlåt utsatt organ antagas personer som önska främja filmklubbens ändamål och som uppnått 15 års ålder.

§ 7. Medlemmar i filmklubben erhåller av klubben publicerade skrifter och har rätt att närvara vid de filmvisningar och diskussioner som kan anordnas av klubben – enligt de villkor som kan fastställas av filmklubbens styrelse.






§ 8. Intäkter som kan uppkomma genom medlemsavgifter och genom särskilda avgifter för § 1 omnämnd verksamhet skall odelat tillfalla filmklubben och användas till att bestrida kostnader för klubbens verksamhet.

§ 9. Filmklubbens verksamhetsår skall vara 1 juli – 30 juni. Filmklubbens räkenskaper skola inom två månader efter årets utgång överlämnas till revisorerna samt inom två månader där-efter tillika med revisorernas berättelse överlämnas till Filminstitutets styrelse, som beslutar i fråga om decharge.

§ 10. Kallelse till föreningsammanträde sker genom posten eller genom annons i tidning utkommande i Stockholm senast en vecka före sammanträdet.

§ 11. Filminstitutets styrelse äger ändra dessa stadgar. Sådana ändringar skall dock träda i kraft först efter utgången av det verksamhetsår under vilket de beslutas.

FEM REGISSÖRERS VAL

<i>Ingmar Bergman</i> 	<i>Hans Abramson</i> 	<i>Jöm Donner</i> 	<i>Bo Widerberg</i> 	<i>Vilgot Sjöman</i> 
CIRKUS Regi: Charles Chaplin	ZERO DE CONDUITE Regi: Jean Vigo	YOKIHI Regi: Kenji Mizoguchi	SISTA SKRATTET Regi: Friedrich Wilhelm Murnau	IVANS BARNDOM Regi: Andrej Tarkovskij
LA RÈGLE DU JEU Regi: Jean Renoir	MUTTER KRAUSSEN'S FAHRT INS GLÜCK Regi: Phil Jutz	BLOEDETS TRON Regi: Akira Kurosawa	EROTIKON Regi: Mauritz Stiller	DAGEN GRYR Regi: Marcel Carné
FRANKENSTEIN Regi: James Whale	SKOPJE 43 Regi: Veljko Bulajić	JALSAGHAR Regi: Satyajit Ray	DEN GLADA ANKAN Regi: Erich von Stroheim	NOBI Regi: Kon Ichikawa

HUR MAN BLIR MEDLEM

Medlem i filmklubben blir man genom att uppfylla och acceptera vad som stadgas i § 6 av klubbens stadgar samt anmäla sin önskan om medlemskap på SVENSKA FILMINSTITUTET, Kungsgatan 40, hiss till 7:e våningen, vardagar 9-17. Dock ej lördagar. Medlemskapet bekräftas genom ett medlemskort, som trots sitt pris av 5:- för hösten 1964 och våren 1965 kanske kommer att visa sig vara en ganska värdfull handling och därför bör behandlas med hänsyn härtill. Medlemskortet, försedd med personlig namnteckning, uppvisas vänligen vid köp av seniekort och vid bevisandet av klubbens visningar. Medlemn erhåller per post underretteelse om klubbens verksamhet och ändring av adress bör därför anmälas till medlemsregistret på Svenska Filminstitutet.

HUR MAN FÅR SE »FEM REGISSÖRERS VAL»

Seniekort till FEM REGISSÖRERS VAL kan lösas på Svenska Filminstitutet under de tider som angivits ovan. Kort som gäller till hela serien kostar 30:-. För den som endast önskar bevisna en eller ett par veckors visningar finns seniekort till 8:- per vecka. I samtliga fall måste man vid lösandet av ett seniekort binda sig för en genomgående tid, d. v. s. antingen första föreställningen kl. 18.30 eller andra föreställningen kl. 21.00.

HUR MAN HITTAR TILL FILMKLUBBEN

Filmklubbens visningar äger rum i Z-SALEN, en trappa upp i ABF-huset, Sveavägen 41. Med hjälp av bl. a. «Gyllene Cirkeln» är det lätt att identifiera huset. Man kan förflytta sig dit med tunnelbanan, som har hållplats vid Rådmanngatan, och har ovan jord följande kommunikationer att välja på:

Bus 57, Kungsholms torg – Nora Bantorget – Sveavägen – Odengatan – Valhallavägen – Roslagstull.
 Bus 52, Rålambshov – Klarabergsgatan – Sveavägen – Rådmanngatan – Valhallavägen – Hjorthagen
 Bus 33, Karolinska Sjukhuset – Odengatan – Upplandsgratan – Tagelbacken – Södermalmstorg – Folkungagatan – Danviken.
 Bus 55, Varnadislunden – Sveavägen – Rådmanngatan – Malmskälladagatan – Brunkebergstorg – Södermalmstorg – Södra station.

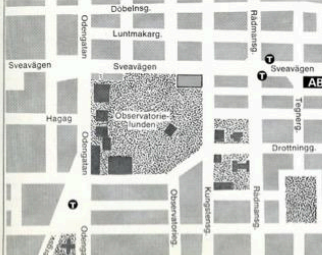


Illustration 1-4 Filmklubbens första programblad med tillhörande stadgar och information om medlemskap samt hur man hittade till filmvisningarna.

Bildningen på filmens område, med ett konstnärligt och historiskt perspektiv, realiserades inom filmklubbens visningsverksamhet. Men det fanns delade meningar om hur utbildningen skulle praktiseras. SFI:s vagt formulerade målsättningar hade tidigare gett upphov till frågetecken rörande tillgänglighörandet av samlingarna. I artikeln "Jag tvivlar på Filmhögskolan" skrev den redan då nationellt och internationellt erkända filmregissören Ingmar Bergman om avsaknaden av ett svenskt cinematek. Inom SFI:s ramar hade en filmskola upprättats samtidigt som filmklubben och Bergman menade dels att filmskoleelevernas teoretiska utbildning inte borde bestå av "likgiltiga föreläsningar", dels att film skulle vara tillgänglig för alla, men främst för de unga filmskaparna. Bergman, som redan hade ett stort kulturellt kapital, önskade att ett cinematek inom SFI skulle fungera som ett bibliotek för film och menade att filmarkivet var idealistiskt och inte mötte behoven i praktiken. Bergman var därmed ute efter en

utlåningsverksamhet utan kontextualiseringar från SFI:s sida.⁶⁵ Den blivande rektorn för filmskolan, Rune Waldekrantz, menade att den teoretiska utbildningen inte skulle bestå av likgiltiga föreläsningar utan ske genom filmklubbens filmvisningar och efterföljande diskussioner.⁶⁶ Filmklubben skulle samtidigt arbeta i rak motsättning till den utlåningsverksamhet som Bergman önskade, genom att fokusera på kontextualiseringar av filmerna med en pedagogisk och konstnärlig ansats.

Filmklubben och filmskolan levde i en inofficiell symbios genom att filmskoleeleverna å ena sidan primärt fick sin teoretiska utbildning genom de klassiska och moderna filmer som visades på filmklubben.⁶⁷ I filmklubbens program visades å andra sidan elevernas filmer för medlemmarna. 1966 skrev SFI angående en av dessa visningar: "Efter visningen följde en öppen diskussion av elevfilmerna med dessas upphovsmän som svarande part. Intresset för elevfilmerna var så stort att en ny visning med diskussion arrangerades den 27 april."⁶⁸ Schein menade däremot senare att kvaliteten på elevernas filmer hade saknats och att visningarna inför publik hade varit en chock för eleverna.⁶⁹

Denna symbios inkluderade även filmarkivet, som försåg verksamheterna med filmer. Filmarkivets arbete lyftes i sin tur fram genom filmklubbens visningar. I programbladet till filmserien "Två svenska klassiker" tillkännagavs det att den svenska stumfilmsepoken skulle utgöra kärnan i filmarkivet och att filmklubben: "med uppmärksamhet [skulle] följa detta arbete och försöka göra den svenska filmens förflutna tillgängligt för medlemmarna i den utsträckning den fortskridande restaureringen medger."⁷⁰ Det är inte långsökt att tänka att denna filmserie även var av intresse för filmskoleeleverna och kunde inbegripas i filmskolans kursprogram, eftersom de två svenska klassikerna var filmer av Victor Sjöström och Mauritz Stiller vars status som filmkonstnärer var etablerad.⁷¹ FHS prioriteringar av att restaurera dessa filmskapares filmer

⁶⁵ Ingmar Bergman, "Jag tvivlar på Filmhögskolan", *Chaplin*, nr 42, december, 1963; Snickars beskriver denna utveckling som en professionalisering inom filmområdet som skedde runt om i Europa, se Snickars, 2012, 49.

⁶⁶ Åke Cato, "Ingmar Bergman går hårt åt nya filmhögskolan", *Expressen*, 22 december 1963, 24.

⁶⁷ Schein, 1970; Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967-68*, Stockholm, 1968.

⁶⁸ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965-66*, Stockholm, 1966, 12.

⁶⁹ Schein, 1970, 39.

⁷⁰ Svenska Filminstitutet, *Programblad november-december 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

⁷¹ Olsson, 2022. Mauritz och Stiller var en del av en internationell filmkanon, vilket synliggjordes redan nästa program, se Svenska Filminstitutet, *Programblad januari-februari 1965*, Svenska Filminstitutet, 1965, 10: "Filmklubben fortsätter sin presentation av den svenska stumfilmen med några av de verk som givit epoken 1912-1923 beteckningen "den svenska filmens guldålder". Med dessa verk erövrade svensk film för första gången den internationella publiken och kritiken och skrev ett kapitel i filmhistorien".

på grund av deras värde på filmarkivmarknaden, vilket Olssons forskning visat, hade således övertagits av SFI och påverkade vilka filmer som visades inom filmklubben.⁷²

Trots filmklubbens uppmärksamhet mot det egna filmarkivet, fungerade utländska filmarkiv på många sätt som grundstommen för filmklubbens visningar. Det programmatiska utbytet med utländska filmarkiv aktualiserades i filmklubbens olika program. Louis Feuillades filmer hade exempelvis visats på filmarkiv runt om i Europa innan visningarna i filmklubben. Filmarkivets ärvda medlemskap i FIAF påverkade därmed i hög grad filmklubbens visningar, då det möjliggjorde utbyte av filmer och i princip alla filmer som visades vid denna tid var inlånade. Medlemskapet, tillsammans med FHS tillkortakommande gällande film i arkivet, var bidragande faktorer till att det framför allt var utländsk film som visades på filmklubben:

Filmhistoriska Samlingarnas begränsade filmarkiv har gjort visningsverksamheten starkt beroende av filminlåning från utländska arkiv. Ett synnerligen generöst tillmötesgående har i denna situation visats av La Cinémathèque Royale de Belgique, vilket möjliggjorde de retrospektiva serierna »Louis Feuillade», »Louise Brooks» och »Jean Renoir», samt från Det Danske Filmmuseum, som vid upprepade tillfällen ställt kopior till förfogande och i övrigt lämnat värdefull information.⁷³

Filmarkivets närvaro ökade under filmklubbens första år. Filmklubben poängterade i programbladet till filmserien "Svenskt 20-tal på ny bas" att filmarkivets viktigaste uppgift framöver var att rädda de svenska stumfilmer framställda på nitratbas från självförstörelse. Filmerna som skulle visas hade inte funnits tillgängliga för visning på trettio år och illustrerade enligt filmklubben nya sidor inom den svenska filmkonsten.⁷⁴ Men den reservation som återkom gällande restaureringens dyra och tidskrävande arbete, samt svårigheterna med att få tillgång på filmkopior, gav en antydning om filmarkivets problem att tillgängliggöra film för visning.

Einar Lauritzen hade under sin tid som filmarkivarie på FHS etablerat ett gediget kontaktnät med såväl filmbransch som utländska filmarkiv genom FIAF. Att skriva avtal med

⁷² Olsson, 2022.

⁷³ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1964-65*, Stockholm, 1965, 44; FHS omfattning 1962 var 544 långfilmer och 529 kortfilmer, se Svenska Filminstitutet, *Filmhistoriska Samlingarnas omfattning januari 1962*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

⁷⁴ Svenska Filminstitutet, *Programblad april-maj 1967*, Svenska Filminstitutet, 1967; De flesta av filmerna producerade innan 1960 bestod delvis av en brandfarlig nitratbas. Det var således önskvärt att omkopiera dessa filmer till den mer brandsäkra acetatbasen. Svenska filminstitutets filmarkiv benämndes fortfarande Filmhistoriska Samlingarna. För att undvika missförstånd använder jag begreppet "filmarkivet" när jag syftar till Svenska Filminstitutets filmarkiv efter övertagandet av FHS.

utländska filmarkiv var dock en kostsam och ineffektiv affär enligt Lauritzen. För att förvärva film från andra filmarkiv krävdes i regel att filmkopior lånades ut eller deponerades i retur. Dessutom behövde filmkopiorna omkopieras om de skulle bevaras i arkivet och inte bara visas på filmklubben. Omkopiering gjordes endast av filmbranschen eftersom filmarkivet inte hade egna lokaler eller maskiner för denna verksamhet. Att erbjuda film i retur var därtill relativt svårt för ett litet land som Sverige. Bortom Bergman, Sjöström och Stiller fanns inte mycket av en internationellt erkänd filmproduktion. Filmer av ovan regissörer ansågs säkerligen som en tillfredsställande kompensation för utländska filmarkiv, men då kunde problemet i stället vara att filmarkiven redan hade filmerna. Lauritzen föreslog följaktligen att filmarkivet skulle vända sig direkt till filmbolagen vid förvärv av film.⁷⁵

I och med filmarkivets ökade ekonomiska kapacitet under SFI, var det inte förvånande att tidigare kritik av FHS (o)möjligheter att tillgängliggöra film på nytt riktades mot filmarkivet.⁷⁶ I *Expressen* uppdagades ovanstående problem av Jonas Sima. I "Detta är filmdöden, hr Schein" undrade Sima hur man skulle få se alla filmklassiker när utbytet med utländska filmarkiv försvårades av att svensk film inte var så eftertraktad eller redan i filmarkivens ägo. Eller att filmrättigheterna fanns hos den långt ifrån "filantropiska" filmbranschen och inte arkivet. Det innebar att filmbolagen kunde dra tillbaka sina depositioner eller lån till filmarkivet samt neka filmklubbens filmvisningar utan problem. Filmhistorikern och arkivintendenten Paolo Cherchi Usai poängterar att filmbolagen i grunden naturligtvis varit vinstdrivna:

The imbalance of power between the players, however, has affected the growth of film preservation as a curatorial discipline. Born as an industry, cinema continues to be part of it even when it deals with its own history.⁷⁷

Francis anser i *Film Curatorship* att filmarkiven borde ha utmanat filmbranschen mer, genom att poängtera hur filmerna blivit en del av det kulturella arvet, medan Cherchi Usai svarar att det endast varit ett fåtal arkivs privilegium. Upphovsrätten kan därmed ha påverkat allmänhetens syn

⁷⁵ Svenska Filminstitutet, *P.M. om förvärv av filmer till FHS från utlandet*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965. Avtalen var på obestämd tid och gällde förvärv, lån och depositioner av filmkopior med filmarkiven Gosfilmofond, Cineteca Nazionale, Det Danske Filmmuseum, Jugoslovenska Kinoteka, Staatliches Filmarchiv, Museum of Modern Art Film Library och Canadian Film Institute.

⁷⁶ Tidigare önskemål om filmarkiv och visningsverksamhet: Alf Nordenström, "En eftersatt kulturuppgift", *Dagens Nyheter*, 17 maj 1957, 4; Hans Hederberg, "Vi behöver ett filmmuseum", *Expressen*, 8 juni 1960, 5.

⁷⁷ Paolo Cherchi Usai, *Silent cinema: a guide to study, research and exhibition*, Third edition., Bloomsbury on behalf of the British Film Institute, London, UK, 2019, 276.

på filmarkiv som passiva, både mot filmbransch och mot publiken, tillägger Loebenstein.⁷⁸ Detsamma gällde laboratorierna för att restaurera och omkopiera film. Det förelåg enligt Sima en eventuell kulturskandal om inget gjordes: “Utan tillgång till källorna tynar alla filmdebatter och kan ingen filmkonst leva.”⁷⁹ I tidskriften *Chaplin* hade Torsten Manns tidigare varit inne på samma spår. Manns poängterade att filmarkivets (obefintliga) äganderätt påverkade visningsmöjligheterna både inom filmklubben och för filmstudios i landet. Manns önskade ett levande filmmuseum som skulle fokusera på tillgänglighet genom fler filmserier.⁸⁰

Schein bekräftade kritikens riktighet och menade att SFI inte kunde besvara den. Förslaget att lagstifta om tvångsdeponering av filmer till arkivet var Schein emot, så länge det fanns hopp om att lösa problemen på frivillig basis.⁸¹ Geber var, till skillnad från Schein, öppen för möjligheten att tvångsdeponera filmer, vilket han dock menade skulle kräva mer resurser till arkivverksamheten.⁸² Senare formulerade Schein att trots strukturella motsättningar mellan filmarkiven och filmbranschen krävdes goda relationer som byggde på förtroende, inte lagkrav. Filmbranschen kunde ses som filmens konstnärliga upphovsman och utan en filmproduktion skulle inte några filmarkiv finnas.⁸³

SFI:s arkivverksamhet vidareutvecklade i denna anda inte bara FHS ändamål, utan även de depositionsavtal som FHS hade arbetat fram med diverse filmbolag. Enligt SFI var filmbolagen generellt tillmötesgående genom att erbjuda arkiv- och filmkopior i deposition, vilket försåg filmarkivet med en konstant ökad mängd film.⁸⁴ Hjälpsamheten hade däremot sina gränser. Svensk Filmindustri skrev exempelvis till SFI att en karenstid var att föredra vid deposition av filmer. Med andra ord, att filmklubben inte skulle ha möjlighet att visa filmerna under en viss tid efter depositionen för att inte riskera förlorade biljettintäkter på biografmarknaden. Trots möjliga

⁷⁸ Cherchi Usai et al., 37–39.

⁷⁹ Jonas Sima, “Detta är filmdöden, hr Schein”, *Expressen*, 19 februari 1966, 5.

⁸⁰ Torsten Manns, “Är Svenska Filminstitutet ett svenskt filminstitut?”, *Chaplin*, nr 59, 1965, 456-457; I dagspressen används begrepp som “filmkonst” och “filmmuseum” – ett konstnärligt perspektiv på filmarkivet aktiviteter som analyseras mer utförligt nedan.

⁸¹ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Direktör Conny Plånborg*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

⁸² Nils-Hugo Geber, “Svar”, *Chaplin*, nr 61, 1966, 43.

⁸³ Schein, 1970, 66-68.

⁸⁴ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1964-65*, 14. Filminstitutet gör här en åtskillnad mellan arkivkopior, som ska orörligt bevaras i arkivet och dublettkopior (filmkopior) ägnad för visningar. Jag använder ett paraplybegreppet filmbolag som innefattar både producenter och distributörer på den kommersiella filmmarknaden. Vid behov görs en distinktion mellan dem.

inskränkningar för filmvisningarna menade Schein att utbytet med filmbranschen var mer värdefullt än det inom FIAF.⁸⁵

Äldre filmer hade tidigare inte setts som kommersiellt gångbara. När filmproducenternas exploateringsrättigheter var slut var det inte ovanligt att filmerna förstördes för att undvika kommersiellt missbruk. Schein menar att detta hade varit en filmarkivarisk vandalisering i jämförelse med Alexandriabiblioteket.⁸⁶ Men filmbolagen hade senare insett att det fanns pengar i att visa äldre film, inte minst genom televisionens nya fönster. Detta innebar att filmbolagen insåg värdet i att bevara filmerna, men fortsatt ville skydda filmerna från visningar som inte gynnade filmbolagen ekonomiskt. I Sverige saknades lagstiftning som tillät filmarkivet att omkopiera film i bevarandesyfte utan upphovsrättsinnehavarens godkännande. Betydande delar av filmarkivets filmer behandlades därmed konfidentiellt, enligt krav från utländska filmarkiv och filmbolag som inte ville riskera att filmerna utnyttjades, förstördes eller försvann.⁸⁷

Trots ökade ekonomiska förutsättningar hade inte filmarkivet budget för att ta emot alla filmbolagens filmer. Det medförde att urvalsprinciper behövde utarbetas, som framför allt grundades i sporadiska beslut i avsaknaden av utarbetade policyer. Cherchi Usai skriver att om förvärvsmetoder endast finns i filmarkivariens huvud och inte i nedskrivna i policyer, kan oberättigade beslut göras på opportunistiska grunder.⁸⁸ Geber skrev att: "Beträffande ackvisitionen av utländsk kvalitetsfilm är det framför allt angeläget att försöka förhindra ödeläggelsen av Warner Tonefilms Hitchcock-filmer, Antonioni-filmerna hos Europa Film och Nordisk Tonefilm samt Minerva Films lager av äldre utländsk film."⁸⁹ Uttalandet synliggör inte nödvändigtvis ett oberättigat beslut, men dels hur filmernas materialitet var en högst angelägen urvalsprincip, dels hur subjektiva åsikter och värdering formade urvalet. Det förstnämnda påverkades dessutom av det kostsamma och arbetskrävande restaureringsarbetet. I ett brev till Lauritzen lyfte Schein fram sina åsikter gällande en prioriteringsordning för filmrestaurering. I första hand skulle filmer i farozonen räddas. Därefter estetiskt och filmhistoriskt viktiga filmer,

⁸⁵ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Föreningen Sveriges Filmproducenter den 27 och 29 oktober 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

⁸⁶ Schein, 1970. Schein hänvisar här till världens största bibliotek under antiken. Hur biblioteket förstördes är omstritt, men Schein situerar effektivt filmarkivens stora samtida kulturvärde genom paralleller till biblioteket.

⁸⁷Ibid., 67. Schein skriver: "[Filmarkiv] har ofta tillkommit med rättsligt högst tvivelaktiga metoder. Man har stulit filmkopior, smusslat undan dem, gjort piratkopior, haft - och har - hemliga kataloger. Skyddade av lagen har producenterna vandaliserat kulturen - i strid mot lagen har arkiven bevarat kulturen åt framtiden."

⁸⁸ Cherchi Usai et al., 2020, 164.

⁸⁹ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils Hugo Geber och Harry Schein den 9 november 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

som var tänkta att visas på filmklubben. I tredje och fjärde hand stum- och ljudfilmer i kronologisk ordning.⁹⁰

Det framstår som att Cooks bevis- och minnesparadigm överlappade vid denna tid. En objektiv identitet synliggörs genom strävan efter att bevara all film som höll på att självförstöras och genom diplomatiska lösningar som att bevara utifrån kronologi. Det vill säga så lite handpåläggning som möjligt. Subjektiviteten i urvalsprocessen synliggörs i stället genom tydliga åsikter och värderingar om vilka filmer som skulle prioriteras. Om värderingar, som Cook menar, påverkas av sociala normer och trender i historieskrivningen kan idéströmningarna om film som filmkonst förklara det estetiskt och filmhistoriskt inriktade bevarandet.⁹¹ Scheins kvalitetsbegrepp, att filmkunniga skulle värdera vad som innebar kvalitetsfilm, var en annan trend inom filmområdet och kulturpolitiken som påverkade vad som värderades och hur under perioden. Mer om det senare. Filmklubbens programval synliggjorde i alla fall vilka filmer som ansågs estetiskt och filmhistoriskt viktiga. Kvalitetsbegreppet handlade därmed inte bara om filmer som skulle produceras i Sverige, eftersom filmklubben även visade internationellt producerade filmer. Det bekräftar Vesterlunds påstående att kvalitetsbegreppet påverkade fler verksamheter än filmproduktionen – värderingens principer sipprade också ner till arkivlokalerna och filmvisningarna.

Konsten att kurera en filmklubb

Filmerna som visades på filmklubben utgjordes av dels filmarkivets egna restaureringar och omkopieringar, dels av depositioner, inköp och bytesfilmer.⁹² Som kulturell institution fick filmkopior från utlandet importeras tullfritt till filmklubbens verksamhet. Det gjordes dock inte obehindrat eftersom problem med Tullverket var återkommande och berodde på att filmkopior i regel ansågs vara kommersiellt gods. Filmklubben behövde således försvara sin icke-kommersiella och kulturpedagogiska verksamhet.⁹³ Den betydande inlåningsverksamheten inbegrep inte minst lån från filmbolag, en relation som SFI tydligt värnade om. Filmserien "Ny finsk film" visades genom filmkopior från finska distributörer och kanadensisk film visades i

⁹⁰ Svenska Filminstitutet, *Brev till Einar Lauritzen den 17 november 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

⁹¹ Cook, 2012.

⁹² Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965-66*, 14.

⁹³ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils Hugo Geber och Harry Schein den 20 mars 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

samarbete med filmbyrån *The National Film Board of Canada*.⁹⁴ Men det var inte bara att vända sig till filmbolag eller filmarkiv för att få tag på film till visningarna inom filmklubben. Det var i många avseenden förenade ansträngningar mellan filmbranschen, utländska kulturinstitutioner och filmarkiv, myndigheter samt ambassader. Programbladet till filmserien “Japanska filmer” illustrerade denna koalition:

Filmklubben är hedrad att stå som värd för denna unika presentation av några av Japans största regissörer. Manifestationen kan genomföras tack vare generöst bistånd från Svenska Filminstitutets japanska motsvarighet Japan Film Library Council i Tokyo vars chef, fru Kashiko Kawakita varit ett ovärderligt stöd. Värdefull hjälp har också lämnats av Toho Motion Picture Co, Daiei Motion Picture Co och Shochiku Motion Picture Co, Teshigahara Co och Japan Culture Institute i Rom, som välvilligt ställt kopior till förfogande genom olika distributörer i Europa och Amerika. Ett särskilt tack vill vi rikta till Bifo-films distributions i Bruxelles, La Cinémathèque Royal de Belgique, La Cinémathèque Française, The British Film Institute, A/S filmco, Oslo och AB Sandrew Film som försett oss med upplysningar och kopior av filmerna.⁹⁵

Urvalet i filmklubbens tidiga filmvisningar tycktes till viss del bero på filmernas distributionsmöjligheter. Det amerikanska filmdistributionsbolaget Short Film Service hade exempelvis möjliggjort distribution av kortfilm, vilket filmklubben ville upphöja som en viktig gren inom den “sjunde konstarten”.⁹⁶ Syftet att belysa filmens konstnärlighet öppnade för möjligheten att visa filmer som hamnat utanför den kommersiella distributionen, vilket i hög grad gällde kortfilmer. Exempelvis av det franska filmbolaget Argos Films, som producerade kommersiellt “svårvisade” filmer av uppmärksammade och erkända auteurs som Jean Luc Godard och Alain Resnais. Filmserien “Argos Films 1951-1965: Ett urval” var således en förening av exklusiva och icke-kommersiella filmer.⁹⁷

Krångliga kommersiella distributionsmöjligheter fungerade även som argument för att visa filmserien “Skrattets vecka”. I serien visades burleskfiler med anledning av filmernas frånvaro i biografrepertoaren. Intressant var att burleskfiler tidigare hade varit populära och folkliga filmer utan särskilt konstnärligt värde. Det tycktes med andra ord ha varit tvärt emot filmklubbens ändamål att visa burleskfiler. Den kreativa akten, som Horwath beskriver det i *Film Curatorship*, att kuratera filmsamlingar innebär att tolka, omtolka och således skapa

⁹⁴ Svenska Filminstitutet, *Programblad februari-mars 1965*, Svenska Filminstitutet, 1965.

⁹⁵ Svenska Filminstitutet, *Programblad Nr 56 “Japansk film”*, Svenska Filminstitutet, 1966.

⁹⁶ Svenska Filminstitutet, *Programblad mars-april 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

⁹⁷ Svenska Filminstitutet, *Programblad februari 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

filmernas kontext, vilket Loebenstein tillägger även inbegriper feltolkningar.⁹⁸ Att filmklubben visade filmserien synliggjorde på så sätt deras inflytande att inte bara värdera, utan även omvärdera, vad som var estetiskt och filmhistoriskt viktiga filmer. På så sätt skapade filmklubben filmhistorien genom visningarna: “The archivist thus became an active selector of the archive [...] and thereby consciously created public memory.”⁹⁹

Att kontextualisera filmerna var ett metodologiskt handgrepp som präglade hur filmklubben anordnade sina filmvisningar. Många filmserier kompletterades med texter av bland annat filmhistoriker och filmkritiker samt texter producerade av filmklubbens programredaktion. Texterna var djupgående och hade ett innehållsrikt material, som presenterade filmerna i önskat sammanhang. Lameris menar att utformningen av filmprogram guidar publiken i önskad riktning.¹⁰⁰ Därutöver inviterades filmpersonligheter i regel in från olika delar av filmområdet och världen för att presentera specifika filmer eller filmserier:

Filmklubben gästades under hösten av den franska författarinnan och regissören Marguerite Duras, av Roger de Monestrole, som presenterade långfilmen LOIN DU VIETNAM samt av den amerikanske regissören Robert Nelson, som presenterade sina kortfilmer. I samband med serien Sovjetisk film gästades Filmklubben av professor Alexander Kukarkin från Moskva, som föreläste över sovjetisk kortfilm. Under våren gästades Filmklubben av P. Adams Sitney från New York, som presenterade New American Cinema samt av regissören Shirley Clarke. I samband med serien över Jean-Luc Godard gästföreläste författaren och kritikern Richard Roud från London samt fil.kand. Björn Häggquist, producenten Carl Slättne, konstnären Ola Billgren och regissör Stig Björkman.¹⁰¹

Schein kunde däremot sätta sig på tvären mot denna pedagogiska verksamhet. Exempelvis ville han inte betala arvode för filmexperter inom filmklubbens studiegrupp, då summan på 2380 kronor skulle vara: “orealistiskt för att tio personer skall prata skit.”¹⁰²

Programredaktionen på filmklubben arbetade, enligt ovan, aktivt med att accentuera filmernas immateriella värden. Men filmklubben hade även insyn och kunskap om filmarkivets verksamhet och därmed om filmens materiella förutsättningar. Geber, som var chef på

⁹⁸ Cherchi Usai et al., 2020, 129, 203.

⁹⁹ Cook, 2012, 108.

¹⁰⁰ Lameris, 2017, 151.

¹⁰¹ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967-68*, 20.

¹⁰² Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Anna-Lena Wibom den 15 juni 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

filmarkivet och hade startat filmklubben, höll i allmänhet föredrag innan filmvisningarna och kunde bland annat beskriva filmarkivets problematiska situation gällande begränsad tillgång på filmkopior.¹⁰³ Geber förenade filmarkivet med filmklubben och förkroppsligade det Cherchi Usai et al. definierar som en filmkurator (*film curator*). En filmkurator kurerar enligt Cherchi Usai både samlingarna och visningarna, två verksamheter som historiskt varit uppdelade eftersom det senare varit beroende av inlåningsverksamhet.¹⁰⁴ Loebenstein menar att filmkuratorn kan särskilja filmarkivet från kommersiella visningsfönster genom att förmedla filmens materiella kontext:

[W]e [film archives] can offer you something special. We can offer you the experience of a work within controlled conditions that reflect upon the history of its production and the history of its original presentations. And thus we can educate you about things the industries, for example, won't ever educate you about.¹⁰⁵

Filmklubbens beaktande av filmernas materiella och immateriella värde motsvarade hur ett museum arbetar med sina utställningar. Författarna i *Film Curatorship* menar att filmarkiv borde arbeta enligt en museimodell, där filmerna anses vara originella artefakter, eller materiella delar av ett verk, i stället för enbart innehåll som kan reproduceras utan materiell hänsyn. Inom museimodellen är filmernas materialitet en del av kontexten och man tar hänsyn till hela systemet (*system-of-artefacts-and-prototypes*) som möjliggör filmvisningar.¹⁰⁶ Denna syn aktualiserades inom SFI, som diskuterade möjligheterna att ändra svensk lagstiftning för att klassificera filmkopior som konstverk för filmarkivet att bevara.¹⁰⁷ Filmklubben hade därtill en slagsida mot konstvärlden. I samarbete med Académie du Cinéma och Moderna museets filmstudio visades 1967 "Tecknad film från hela världen" i Nationalmuseets föreläsningssal.¹⁰⁸ Våren 1968 anordnade filmklubben ett sit-in om Jean Luc Godards filmproduktion på Moderna museet där filmklipp från hans filmer visades kontinuerligt i 12 timmar. Museimodellen, som

¹⁰³ Svenska Filminstitutet, *Sammanträde tisdagen den 9 februari 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

¹⁰⁴ Cherchi Usai et al., 2020, 45-47.

¹⁰⁵ Ibid., 35.

¹⁰⁶ Ibid., 88-91, 203.

¹⁰⁷ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan K-H Lindquist och Nils-Hugo Geber den 15 november 1966*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹⁰⁸ Svenska Filminstitutet & Nationalmuseum, *Programblad "Tecknad film från hela världen" 1967*, Svenska Filminstitutet, 1967.

situerade filmerna i konstnärliga perspektiv och materiell kontext, kan kontrasteras mot Bergmans tidigare önskan om en biblioteksorienterad verksamhet där innehållet premierades och skulle tillgängliggöras.

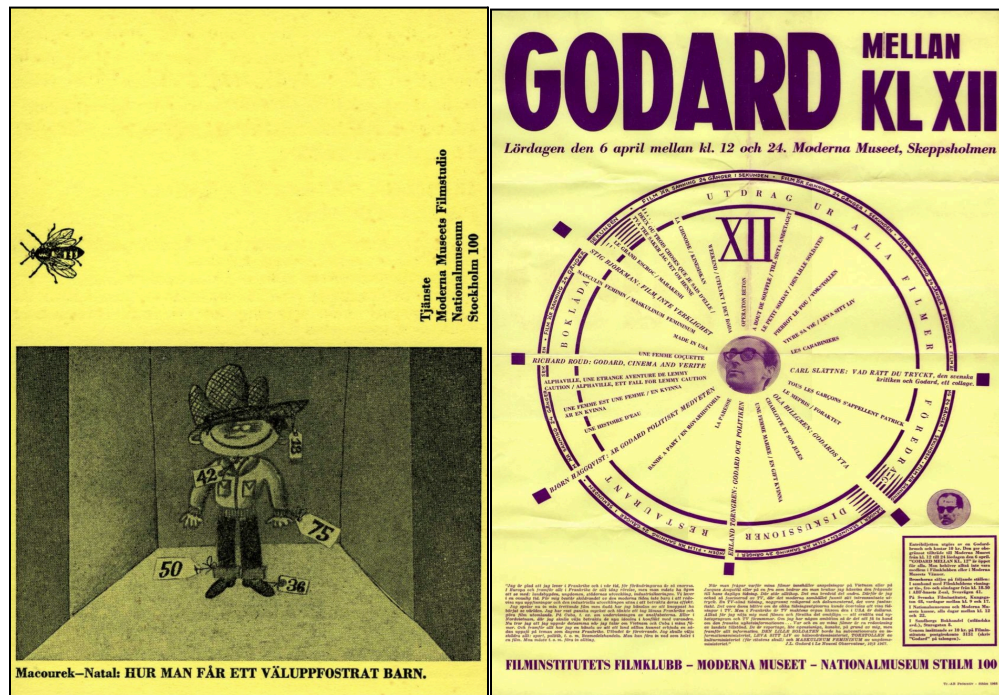


Illustration 5-6 Filmklubben hade flera samarbeten med Moderna museet. Programblad ovan från “Tecknad film från hela världen” 1967 samt “Godard mellan KL XII” 1968.

Kunskapen om film som arkivmaterial eller synen på film som artefakter med ömtålig materialitet verkade dock inte tillhöra alla på filmklubben. Geber oroade sig för maskinisternas avsaknad av utbildning och bristande kunskap gällande projiceringen av filmerna. Skador på filmerna vid visning kunde utgöra en brandfara men i förlängningen framför allt försämma utsikterna för tillgängliggörande, eftersom filmarkiv och filmbolag kunde utöva sin upphovsrättsliga makt och stoppa utlåningen av filmer.¹⁰⁹ I ett brev skickade Geber filmfragment för att poängtera förstörelsen av filmer vid visningarna som skedde inom ramarna för filmskolan.¹¹⁰ Ett resultat av detta var att SFI anställde två filminspektörer som utförde filmsyning av filmerna inför visningarna på filmklubben.¹¹¹ Enligt Horwath och Cherchi Usai har

¹⁰⁹ Svenska Filminstitutet, *Brev till Harry Schein den 22 januari 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

¹¹⁰ Ibid. *Korrespondens med Harry Schein den 13 augusti 1965*.

¹¹¹ Svenska Filminstitutet, *Filmhistoriska Samlingarna*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965/1967.

uppdelningen mellan filmarkiv och visningsverksamhet resulterat i bristande kunskap och intresse om respektive verksamhet och menar att: "The person who exhibits the film should also be its best guardian."¹¹² Filmkuratorn Geber synliggör att denna uppdelning fanns inom SFI:s arkiv- och visningsverksamhet, samtidigt som han utgjorde bandet mellan dem.

Filmarkivets uppdrag att bevara filmer stod i konstant förbindelse med filmklubbens syfte att visa dem. Olika filmarkiv och filmarkivariater förhöll sig olika till denna aktualitet, menar Cherchi Usai et al. Medan arkivchefen Henri Langlois på *La Cinémathèque Française* valde att visa alla generationer av filmkopior hade hans motsvarighet Ernest Lindgren på *National Film Archive* (NFA) en restriktivare hållning där arkivkopior inte visades, för att inte riskera förstörelse.¹¹³ Filmarkivariaten och kuratorn Jacques Ledoux på Cinémathèque royale de Belgique tog Lindgrens parti när han menade att:

If you were able to watch cinema in Brussels it is because I am not the Langlois of Belgium. A film archive belongs to the public, not to a collector. Down with the cult of personality. Down with the Langlois mythology.¹¹⁴

SFI:s arkivverksamhet var naturligtvis inte undantagen detta förhållande. Schein var driven i frågan och menade att Geber skulle läsa material från en nitratfilmskonferens för att undersöka möjligheterna att både bevara och visa nitratfilm.¹¹⁵ Filmarkivet och dess visningsverksamhet verkade befinna sig någonstans mellan Langlois och Lindgrens förhållningssätt. Likt urvalsprocesserna fanns en identifikation med både en objektiv beskyddare av arkivmaterialet och en subjektiv förmedlare av minne.¹¹⁶ Cherchi Usai et al. utvecklar denna dikotomi, eller mytologi, som enligt Cook förblindat arkivariater för möjliga synergier och kreativa spänningar, genom att poängtera hur bevarandet av film kunde möjliggöra framtida visningar medan

¹¹² Cherchi Usai et al. 2020, 130–131.

¹¹³ Cherchi Usai et al. 2020, 63-65. Filmmediets materialitet förutsatte en omkopieringsverksamhet. Visningskopior togs fram utifrån en masterkopia eller originalnegativ. Det var naturligtvis önskvärt att bevara den tidigaste generationen av filmkopior som arkivkopia. Den visades i regel inte för publik utan fungerade som källa till nya visningskopior

¹¹⁴ Cherchi Usai, 2019, 221.

¹¹⁵ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Nils Hugo Geber den 3 juli 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹¹⁶ Cook, 2012; I filmserien "Jean-Luc Godard", se Svenska Filminstitutet, *Programblad mars-april 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968, tog filmklubben delvis ett ställningstagande genom att visa sitt stöd till Godards deltagande i demonstrationen för avsättandet av Henri Langlois från Cinémathèque Française. Langlois beskrevs i programbladet som grundaren av världens största filmarkiv och med en progressiv visningspolitik fostrat en generation filmologer.

filmvisningar i vissa fall förstörde filmkopior som kunde försvinna för all framtid.¹¹⁷ Ledoux kritik av Langlois kan härledas till det senare, en kritik som även behandlade vem filmarkivet var till för, en fråga som blev högst aktuell inom filmklubben.

Filmklubbens museimodell och konstnärliga inriktning föll inte alla i smaken och gav upphov till en offentlig debatt kring urvalet av filmer och vilken publik filmklubben riktade sig till. Manns riktade återigen kritik mot SFI och menade att filmklubben var allt för exklusiv genom sitt begränsade programutbud:

Skall [film]klubben fungera endast som en förlängning av eller ett annex till Moderna Museets Filmstudio (vars personal ju också övertagits nästan ograverad)? Det är fråga om filmvisningar i två helt olika funktioner. MM:s filmvisningar vänder sig till en mindre, exklusiv publik med intressen för modern konst och teater, under det att Filmklubben på Sveavägen måste tillgodose en mycket mer heterogen filmpublik som både består av blivande regissörer, kritiker, akademiker och vanliga filmintresserade. Det är också här som breddningen och den repertoartekniska spridningen måste äga rum [...] Vem väljer filmerna i Filminstitutets Filmklubb?¹¹⁸

Att filmklubbens personal "ograverat" övertagits från Moderna museets filmstudio kan härledas till att Nils-Hugo Geber tidigare arbetade där. Förbindelsen till konstvärlden fanns därmed även på det personliga planet och tycktes påverka programvalen hos filmklubben. Om Manns hade läst filmklubbens stadgar hade han noterat att det var just exklusiva filmer som filmklubben ämnade att visa. Exklusiva filmer hade definierats av Schein i *Har vi råd med kultur?* – en central publikation i svensk kulturpolitik som gavs ut 1962 – där det kontrasterades mot det folkliga, som ansågs konventionellt och traditionellt. Kvalitetsbedömningar var det konstnärligt sakkunniga som skulle göra, menade Schein, som samtidigt hade vänt blicken mot filmstudiorörelsen och konstaterat en "publikmognad" genom att europeisk kvalitetsfilm hade ökat gentemot "amerikansk dussinfilm". Vilket egentligen synliggjorde att medlemmarna av filmstudiorörelsen, enligt Schein, var förmögna att göra kvalitetsbedömningar. Schein skrev att: "Möjligen kan de svenska televisionsprogrammens dåliga kvalitet ha bidragit till att höja den genomsnittliga standarden hos filmpubliken."¹¹⁹

¹¹⁷ Cherchi Usai et al. 2020, 64-65.

¹¹⁸ Torsten Manns, "Klickvälde och slentrian", *Chaplin*, nr 61, 1966, 43.

¹¹⁹ Schein, 1962, 52.

Schein menade i retrospektiv att filmklubben var en fiktiv konstruktion sålunda att föreningsformen endast fungerade som en täckmantel för att förenkla visningar av inlånade filmkopior och inte innebar något medlemsinflytande. Makten gällande urval av filmer hade enligt Schein alltid varit hos SFI, inte filmklubbens medlemmar.¹²⁰ Wibom svarade däremot tvärtom på Manns kritik – att programvalen bestämdes av styrelsen i samråd med medlemmarna och han välkomnades att delta. Annars kunde Manns vända sig till filmstudioverksamheten eller biografrepertoaren, menade Wibom.¹²¹ Senare skulle Wibom erkänna att ett stort antal fribiljetter och personliga inbjudningar stängde ute en stor del av filmklubbens ordinarie publik. Schein hade exempelvis delat ut hedersmedlemskort till statsrådet Sven Erik Nilsson enligt nepotistiska principer.¹²² Att frågan om demokratisering och medlemsinflytande inom filmklubben skulle uppenbara sig var således inte helt oväntat. Den kom att spegla Manns kritik och lyfta fram frågan om vem som hade makten över vilka filmer som skulle visas, det Vesterlund beskriver som en “tid präglad av demokratisering och auktoritetsuppror”, vilket enligt honom aktualiserade ett användarvärde.¹²³

Tidigt i filmklubbens historia ifrågasatte medlemmarna den maktrelation som hade etablerats gällande programvalen för filmvisningarna. Till en början önskades det av medlemmarna att en representant skulle få vara med på klubbsammanträden och därmed få insyn i beslutsfattandet. På ett styrelsemöte våren 1966 tog observatören upp begäran om ökat medlemsinflytande för programvalen inom filmklubben. Wibom sattes då som ansvarig för att institutionalisera medlemsstyrda programförslag enligt protokollet. Schein påpekade däremot att eftersom verksamheten subventionerades av SFI var beslutsfattandet tvunget att kvarstå hos verkställande sekreterare, alltså Wibom.¹²⁴ Det blev början på en längre polemik inom filmklubben och frågan var central under den senare delen av 1960-talet.

I ett filmprogram våren 1968 meddelades det att filmklubben skulle bli en självständig förening.¹²⁵ Att filmklubbens tidigare organisation upplöstes gav möjligheten att fastställa nya

¹²⁰ Schein, 1970.

¹²¹ Anna-Lena Wibom, “Svar”, *Chaplin 8*, nr 61, 1966, 43.

¹²² Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982; Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Sven Erik Nilsson den 1 juli 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹²³ Vesterlund, 2012, 64; Schein (1970, 41-42) menade att demokratifrågan var aktuell på alla samhällsplan i Sverige. Inom filmskolan på Filminstitutet önskades också mera demokrati vid samma tid.

¹²⁴ Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 7 juni 1966*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

¹²⁵ Svenska Filminstitutet, *Programblad januari-mars 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

stadgar och för en medlemsvald styrelse att upprättas. Den skulle även fungera som programråd för visningsverksamheten. Det innebar samtidigt att de tidigare stadgarna upphävdes.¹²⁶ Programrådet skulle därtill tillvarata medlemmarnas intressen genom att anordna föreläsningar och diskussioner om aktuella filmproblem. Förvånande var att Schein tillskrevs idén bakom denna omorganisation, vilket egentligen kunde härledas medlemmarna och stod dessutom i motsättning till hans tidigare argument om konstens bedömare.¹²⁷ Medlemsinflytandet verkade oavsett bli en realitet och Schein uttryckte sig motsägelsefullt tveksamt till utvecklingen: "Möjligen har hela denna demokratiseringstanke varit dödfödd" skrev han till programrådets Harald Stjerne.¹²⁸ Kommentaren stod däremot i linje med Scheins tankar om att konstens bedömare inte borde vara publiken, utan "experterna". Senare menade Wibom att intresset för det medlemsvalda programrådet hade varit svalt och att de engagerade hade gått vidare till andra organisationer som exempelvis FilmCentrum.¹²⁹

Programrådet anordnade likväl flera föreläsningar och diskussioner. Exempelvis genom en seminarierie om amerikansk westernfilm, som även bjöd in Stockholms studentfilmstudio. Filmklubben arrangerade tillsammans med programrådet ett teach-in om massmedias opinionsbildande funktion i fallet Båstad.¹³⁰ Våren 1969 hade programrådet två pannediskussioner i en debattserie om "Den svenska filmsituationen."¹³¹ Inflytandet på programvalen blev däremot marginellt. Programrådet tog emot förslag från medlemmarna och förde dem vidare till programredaktionen. Vilket i praktiken behöll status quo för SFI:s bestämmande. Det synliggjordes även genom filmklubbens programval. Året innan filmklubben omorganiserades hade en ny programpolitik införts. Filmklubben skulle i högre grad: "visa större serier av filmer som har inbördes sammanhang, antingen så att de illustrerar en regissörs eller ett

¹²⁶ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och ledamöterna i styrelsen för Filminstitutets filmklubb den 4 juni 1969*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Process nr 6.1, År/Period 1967-1974.

¹²⁷ Svenska Filminstitutet, *Förslag till protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 6 december 1967*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

¹²⁸ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Harald Stjerne den 9 december 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹²⁹ Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinamateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

¹³⁰ Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968; Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober-november 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968; Fallet Båstad, eller Båstadskravallerna, hänvisar till den protestaktion mot tennismatchen mellan Sverige och Rhodesia samt mediernas roll i denna händelse. För en vidare diskussion, se Bo Lindblom, *Fallet Båstad: en studie i svensk opinionsbildning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1968.

¹³¹ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1968-69*, Stockholm, 1969, 22.

lands produktion eller är samlade kring ett formalt eller innehållsligt tema.” Detta hade ansetts vara konstnärligt mer intressant än tidigare spretiga programmering.¹³² Denna programpolitik ändrades inte efter filmklubbens självständighet. Det kan i praktiken förstås som att Schein etablerat en sorts pseudodemokrati, till medlemmarnas misströstan.

Maktspel inom filmarkivområdet

Medlemskapet i FIAF, som försåg filmklubben med filmkopior att visa, kantades av en långdragen diskussion inom arkivfederationen gällande filmarkivets övertagande av FHS och dess relation till SFI:s andra verksamheter. På ett av FIAF:s medlemsmöten konstaterades att:

Following a possible misunderstanding on the part of Mr. Schein, director of the Swedish Film Institute, the Executive Committee felt it useful to confirm the fact that it is the Filmhistoriska Samlingarna which is considered the Swedish member of F.I.A.F unless the Federation is informed of its liquidation and or replacement by the Swedish Film Institute.¹³³

Problemet hade sin grund i att SFI inte huvudsakligen var ett filmarkiv. Filmarkivet hade under ledning av SFI blivit en verksamhetsdel inom en större organisation, som även bedrev kommersiell verksamhet. Filmarkivet använde däremot fortfarande namnet Filmhistoriska Samlingarna, vilket skapade förvirring om dess legala och faktiska status. Det var emot FIAF:s regler att medlemsarkiv skulle vara kommersiellt drivna, vilket innebar att SFI behövde bevisa att filmarkivet var autonom gentemot deras andra kommersiella verksamheter.¹³⁴ Cherchi Usai menar att FIAF:s regler var en juridisk försiktighetsåtgärd och politiskt budskap att filmarkiven inte utmanade filmbranschens upphovsrätt.¹³⁵ Det var således FHS och inte SFI som var medlem enligt FIAF.

Trots att SFI inte ansågs vara en fullvärdig medlem, utnyttjades medlemskapets förmåner av filmklubben. Det leder till frågan varför medlemskapet i praktiken var så gott som oförändrat under hela 1960-talet. Svaret ligger möjligen i FIAF:s svårigheter att definiera medlemskapets grunder, vilket resulterade i att andra filmarkiv befann sig i liknande trångmål. The British Film

¹³² Svenska Filminstitutet, *Programblad "Japanska filmer" 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

¹³³ International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Wien, March 28-29, 1965, 3.4.

¹³⁴ International Federation of Film Archives, "FIAF Statutes & Rules", *International Federation of Film Archives*, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/FIAF-Statutes-and-Rules.html>, senast uppdaterad 21 maj, 2024.

¹³⁵ Cherchi Usai, 2019, 220.

Institute (BFI) och deras filmarkiv The National Film Archive (NFA) hade liknade strukturella problem med medlemskapet som SFI. NFA hade däremot en större maktposition än SFI genom att sitta i FIAF:s exekutiva kommitté. Francis beskriver att eftersom medlemsarkiven ser så olika ut på grund av deras specifika (nationella) kontexter har det varit svårt att föra internationella samtal inom FIAF och uppnå det Cook beskriver som en gemensam arkividentitet (*commonality of community*).¹³⁶ I protokollen framgår det att SFI och NFA ansåg att FIAF skulle lösa frågan internt, och vice versa. Geber menade att SFI troligen skulle behöva söka nytt medlemskap i FIAF och underströk att visningsverksamheten var avhängig medlemskapet.¹³⁷ Ingen av de andra medlemsländerna stod i sådan beroendeställning till FIAF som Sverige enligt Geber. Därmed krävdes tydlighet gällande filmarkivets definition inom SFI:

Ett lättfaldigt och slagkraftigt namn på filmarkivet, väl definierade funktioner som goda rättsliga och organisatoriska villkor för arkivets verksamhet, förefaller mig innebära ett starkt stöd åt Svenska Filminstitutet från dess arkiv.¹³⁸

Schein var minst sagt missnöjd med Gebers utlåtande och erkände inte FHS existens. I praktiken möjliggjorde dock FHS' medlemskap i FIAF både filmarkivets och filmklubbens verksamhet, vilket var något som Geber poängterade. I linje med FIAF strävade Geber efter att filmarkivet och filmklubben skulle fungera som autonoma verksamheter som gemensamt skulle gå under namnet "Svenska Filmmuseet".¹³⁹ För filmklubben föll demokratifrågan möjligen väl till hands eftersom den kunde brytas fri från SFI och säkerställa autonomi. Det var först 1969 som FIAF utarbetade Zagreb-resolutionen, vilket i princip formulerades som att filmarkivet skulle vara självständigt gentemot en eventuellt överordnad institution.¹⁴⁰

SFI var i beroendeställning till FIAF för att visa internationell film. I Sverige var rollerna omvända. Alla organisationer som ämnade visa äldre film, behövde i regel förhålla sig till SFI. Speciellt den svenska filmstudiorörelsen, vars arbete hade inspirerat filmklubbens verksamhet. I filmklubbens första styrelseprotokoll nämndes det att filmklubben skulle agera i relation till eller

¹³⁶ Cherchi Usai et al. 2020, 72; Cook, 2012, 99.

¹³⁷ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 3 april 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid. *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 20-21 mars 1967*.

¹⁴⁰ International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting, Zagreb, October 25-26, 1969*, 26-27.

genom samarbete med filmstudiorörelsen.¹⁴¹ Relationen bestod i huvudsak av ekonomiskt stöd och samarbetet fungerade genom viss utlåningsverksamhet av filmkopior från filmarkivet.¹⁴² Vid planerna för visning av ett amerikanskt retrospektiv nämnde filmklubbens programredaktör Kristina Larsén att flera filmstudior var intresserade av att visa filmerna¹⁴³ Generellt menade Svenska Studentfilmstudios Generalsekretariat att informationen kring vilka filmer som fanns tillgängliga för visning var undermålig.¹⁴⁴ Kritiken illustrerar konsekvenserna av att filmarkivet hemlighöll stora delar av sina samlingar och maktbalansen att tillgängliggöra film i Sverige..

Det var enkom SFI och filmklubben som hade möjlighet att låna in film från FIAF-an slutna filmarkiv enligt FIAF:s regler. Filmstudiorörelsen var således utan inflytande vid inlån av äldre film. Det gällde även andra kulturinstitutioner som till exempel Sveriges Radio. Specifika avtal var tvungna att signeras för att vidare få distribuera filmkopior till filmstudiorna.¹⁴⁵ Inom FIAF bestämdes det därtill att ifall ett filmarkiv distribuerade en inlånad filmkopia till tredje part, skulle någon form av betalning ske till det utlånande filmarkivet.¹⁴⁶ Medlemskapet inom FIAF och tillhörande maktposition cementerade i sin tur filmklubbens visningsfönster som centralt för tillgängliggörandet av den internationella filmhistorien.

Det är till viss del mot denna bakgrund som filmutredningen 1968 togs fram och skulle utveckla filmavtalet från 1963. I filmutredningens första delbetänkande framställdes nya perspektiv på tillgängliggörande av film och det konstaterades att den betydande frågan om distribution inte hade inkluderats i det tidigare filmavtalet:

Framför allt är det distributionen av kvalitetsfilm som påkallar uppmärksamhet med hänsyn till svårigheterna för sådan film att hävda sig ekonomiskt utom i de större städerna och universitetsstäderna. Utanför dessa är

¹⁴¹ Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Filminstitutets Filmklubb den 9 november 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

¹⁴² Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1968-69*, 22: "Genom Filmklubbens förmedling har studentfilmstudios i mindre utsträckning fått tillfälle att se programmen." Studentfilmstudios skilde sig från andra filmstudios genom att vara kopplade till ett universitet eller högskola men fungerade i regel på samma sätt som andra filmstudior.

¹⁴³ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Film Makers' Cinémathèque den 6 juli 1967*, Avd Filmklubben/Cinematket, Process nr 6.1.4, År/Period 1967. Larsén hade anställts som Wiboms assistent 1966 och arbetade på filmklubben under perioden för denna studie.

¹⁴⁴ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Svenska Studentfilmstudios Generalsekretariat mellan den 6 juni och 29 augusti 1967*, Avd Filmklubben/Cinematket, Process nr 6.1.4, År/Period 1967.

¹⁴⁵ *Ibid.*, *Korrespondens mellan The Czechoslovak Film Institute och Svenska Studentfilmstudios Generalsekretariat den 22 juni 1967*. Filmstudiorna hade liksom Filminstitutet möjlighet att direkt vända sig till filmbolag för inlåning av film.

¹⁴⁶ International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Paris, February 27-28, 1966, 10.

filmurvalet för det mesta ensidigt och torftigt. Till frågan om distributionen av kvalitetsfilm hör också filmstudiofrågan.¹⁴⁷

Det är noterbart att begreppet kvalitetsfilm vid tiden hade etablerats med eftertryck i filmpolitiken. Att det därtill fanns tillgång till kvalitetsfilm i storstäderna var det enligt filmutredningens delbetänkande inget tvivel om. Enligt filmutredningen hade filmklubben dessutom utvecklats till det viktigaste visningsfönstret för kvalitetsfilm bortom den "ensidiga och torftiga" biografrepertoaren. Ett syfte var således att sprida kvalitetsfilm i landets alla delar. Samtidigt konstaterades det i utredningen att bevarandearbetet av äldre filmer på filmarkivet var så resurskrävande att framställningen av visningskopior inte kunde tillgodoses filmstudiorörelsen många år framöver:

[Det] får anses vara en allvarlig nackdel för den seriöst filmintresserade i landsorten. Ambitiösa studios kan inte på ett tillfredsställande sätt presentera stilar, genrer eller regissörer, och den filmhistoriska bildningen eftersatts. Inte heller har SFF resurser att själv importera klassiker.¹⁴⁸

Räddningsaktioner för att bevara det svenska filmarvet för eftervärlden kontrasterades mot möjligheterna att utbilda samhället inom filmområdet. Konflikten illustrerar på sätt och vis hur arkivvärldens mytologier praktiserades genom att filmarkivets fokus på bevarande omöjliggjorde filmstudiorörelsens minnesskapande verksamheter, enligt Cooks dikotomi.¹⁴⁹ Enligt SFI ökade däremot filmdistributionen mellan 1967 och 1970, vilket talar för att de två verksamhetsgrenarna var möjliga att förena.¹⁵⁰ I mångt och mycket var detta i grunden en resursfråga och möjligheterna att, med Cooks ord: skapa synergier, handlade trots allt om ekonomi och inte ideologi. Därtill präglades, som tidigare poängterat, bevarandearbetet av subjektiva val som försvårar distinkta gränsdragningar mellan paradigmen. Det synliggör paradigmens någorlunda inskränkande karaktär.

¹⁴⁷ SOU 1970:73 *Samhället och filmen: Del 1*, Utbildningsdepartementet, 73; Filmklubben hade 1967 startat en filialverksamhet på Stadsbiblioteket i Göteborg. Där visades delar av de filmserier som visades i Stockholm. I studien kommer jag inte undersöka denna verksamhet, då den i princip fungerade likadant som filmklubben i Stockholm. Men filmklubbens närvaro i andra städer är viktig i kontexten att kvalitetsfilm ansågs finnas i fler storstäder än Stockholm.

¹⁴⁸ Ibid., 32.

¹⁴⁹ Cook, 2012.

¹⁵⁰ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse mellan 1966-67 och 1969-70*, Stockholm, 1967-1970.

Ekonomiska resurser, eller avsaknaden av dem, var grundläggande för hur SFI positionerade sitt filmarkivariska arbete. Vid ansökan om statliga medel för bevarandeprojekt användes ideligen filmernas betydelse för framtida forskning. Schein poängterade att klassiker av Sjöström och Stiller samt viktiga filmer från 20- och 30-talet var filmhistoriskt oersättliga och befann sig i farozonen för nedbrytning.¹⁵¹ SFI argumenterade därmed inte bara för att bevarandet av film skulle vara av intresse för forskningen, utan även *vilka* filmer som var intressanta. Lauritzen hade tidigare varit intresserad av att bistå forskning och undervisning med filmkopior och originalmaterial.¹⁵² För Schein verkade intresset mest gälla hur SFI skulle erhålla de anslag som eventuellt låg på bordet. Att använda forskningens betydelse vägrade tydligen tyngst.

Som ett led i att filmutredningen hade konstaterat att Sveriges Förenade Filmstudios (SFF) inte hade resurser att importera internationella klassiker, medgavs det att filmstudiorna själva skulle behöva vända sig direkt till filmbolag och/eller visa moderna filmer i stället. Ett avtal om organisatoriskt och distributionsmässigt samgående mellan SFF och SFI hade däremot träffats tidigare samma år. Avtalet skulle förse SFF med kvalitetsfilm vilket inkluderade: "framskaffning av kopior av sådana filmer ur institutets filmarkiv som filmernas rättsinnehavare kan ställa till förfogande för visning bland SFF:s medlemmar."¹⁵³ Även om fler filmer skulle göras tillgängliga, låg makten över filmtillgångarna oförändrat i händerna hos filmägarna, liksom filmklubben hade företräde gällande filmvisningar.

Det senare synliggjordes inte minst eftersom filmklubben verkade relativt oberörda av det maktspel som SFI anförde på olika fronter. Andra frågor hade i stället blivit angelägna för filmklubben, exempelvis hur mer publik skulle lockas. Besöksfrekvensen hade haltat något och på ett klubbssammanträde var ett medlemsförslag att likt filmstudiorörelsen visa mer populär film, hämtad från biografrepertoaren. Det ansågs dock inte förenligt med klubbens stadgar eller möjligt ur ett depositionsperspektiv.¹⁵⁴ Wibom hade tidigare velat undersöka hur filmklubben kunde locka publik, då genom exempelvis frikort till önskvärda personligheter.¹⁵⁵ Bland klubbmedlemmarna rådde därtill oenighet i frågor gällande programval, men det återopades

¹⁵¹ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens från Harry Schein den 10 juni 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

¹⁵² Svenska Filminstitutet, *P.M. om räddandet av det nuvarande beståndet av film i FHS:s kasematter*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

¹⁵³ SOU 1970:73, 33.

¹⁵⁴ Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 25 maj 1967*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

¹⁵⁵ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Harry Schein med flera den 2 januari 1966*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

enhälligt att fler filmvisningar var efterfrågat, vilket skulle bli verklighet. Mellan 1964 och 1970 ökade filmvisningarna från tre filmer i veckan till tolv. Under samma period ökade medlemsantalet från 2300 till cirka 11000. Att medlemsförslag började synliggöras i programbladen var således inte så överraskande, eftersom filmserier relativt enkelt kunde tillskrivas någon av de tusentals medlemmarna. En filmserie tillägnad "Helan och Halvan" visades till exempel efter att en klubbmedlem önskat: "det stora homeriska garvet i farsen, crazy eller komedin."¹⁵⁶ Filmserier om tysk expressionism och Luis Buñuel inkluderade filmer från klubbmedlemmarnas förslag som filmarkivet hade lyckats förvärva.¹⁵⁷

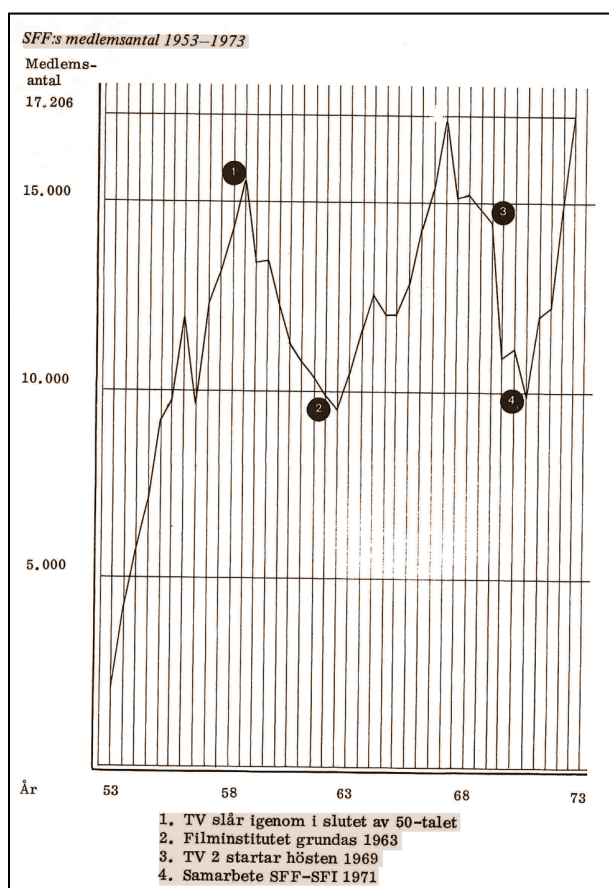


Illustration 7 Enligt SFI bidrog de till ökat medlemsantal inom filmstudiorörelsen, som däremot led av kopiebrist och begränsad pedagogisk verksamhet.

¹⁵⁶ Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

¹⁵⁷ Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969. Med ett medlemsantal på cirka 11 000 var det möjligen inte så svårt att hitta förslag på diverse filmer som sedan kunde rubriceras som "medlemmarnas val".

Filmarkivets arbete med att förvärva och inhämta depositioner av filmkopior från utländska filmarkiv och filmbolag hade gjort avtryck på filmvisningarna. Filmklubbens inlåningsverksamhet hade tack vare detta minskat från ungefär 90 procent när verksamheten startade 1964 till ungefär 30 procent 1970. En majoritet av filmvisningarna bestod vid tiden därmed av filmer från det egna arkivet. Visningar av filmarkivets nyförvärv från Gosfilmofond och en filmserie av Akira Kurosawas filmer illustrerade därutöver hur filmklubbens programval inte hade förändrats nämnvärt sedan starten, vilka båda hade representerats i första respektive andra filmprogrammet. Däremot saknades fortfarande svensk filmhistoria i programutbudet och spørsmål om restaureringsarbetet tillät att visa svenska klassiker i tematiska serier dök upp.¹⁵⁸ Det realiserades i filmserien "Fyra svenska komiker": Thor Modéen, Fridolf Rhudin, Edvard Persson och Nils Poppe.¹⁵⁹

Filmklubben arbetade på andra sätt för att vara mer tillgängliga genom att från och med 1968 redogöra för vilka versioner som visades och vilket språk som filmerna var textade på i programbladen. Därmed synliggjordes en åtskillnad mellan filmvisningar och tillgänglighet. När filmklubben visade tjeckisk film våren 1968 var ungefär hälften av filmerna i originalversion. Med andra ord textade på tjeckiska eller inte alls. Resterande filmer hade framför allt svensk eller engelsk textning (med undantag från finska).¹⁶⁰ Det berodde naturligtvis på vilka länder som filmklubben hade hämtat filmerna ifrån och gav en antydning om de blygsamma resurser som fanns att producera egna undertexter. Filmarkivet skrev att:

Ett omfattande arbete har nedlagts på rekonstruktion av texter till tidigare omkopierade svenska stumfilmer i syfte att göra dessa filmer tillgängliga för publik i så komplett skick som möjligt [...] Under verksamhetsåret har framför allt ryska och franska filmer som förvärvats tidigare textats på svenska.¹⁶¹

Det kan således poängteras att även om filmerna visades, kunde arkivarbetet försvåra eller öka tillgängligheten. Programbladet kunde samtidigt göra filmklubben mer transparent om vilka filmkopior som visades.

¹⁵⁸ Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid klubbssammanträde för Filminstitutets filmklubb den 12 juni 1968*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1967-1974

¹⁵⁹ Svenska Filminstitutet, *Programblad januari-februari 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

¹⁶⁰ Svenska Filminstitutet, *Programblad april-maj: "Tjeckisk film 1897-1967" 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

¹⁶¹ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1969-70*, Stockholm, 1970, 21-22.

Utgångspunkt för filmklubbens visningar var fortsatt icke-kommersiella filmer, deras konstnärliga höjder och en pedagogisk ansats. I programbladet till serien "En film - Ett vapen" skrev Wibom att filmklubben hade velat visa internationell film som inte haft distributionsmöjligheter i ursprungslandet. Det handlade om politisk och konstnärlig film från Sydamerika och Europa, vars smala publik Wibom framförde med stolthet. Angående film från afrikanska länder fanns däremot ingen medvetenhet, men en stor nyfikenhet, menade Wibom.¹⁶² Filmklubben avslutade höstprogrammet 1969 genom att återigen samarbeta med Moderna Museet och anordnade filmfestivalen "Den Inre Rymden" – där filmkonsten framhövdes i ett musealt sammanhang.¹⁶³ Filmklubben unnade sig därutöver en särskild känga till Statens biografbyrå och dess chef Erik Skoglund genom att tillägna dem filmserien "Förråande?". Censurutredningen hade nämligen kommit fram till att forskningen inte kunde säkerställa våldets påverkan på publiken.¹⁶⁴ Programredaktionen skrev:

Vår kultur avskyr våldet - i teorin. I praktiken erkänns det som en grundläggande kraft i vår yttre och inre samhällsbyggnad. Den psykologiska forskningen erkänner inte de politiska lyckoteorier som lovar att eliminera människans ständiga följeslagare, tragedin och våldet. Vi tror inte att de kan elimineras av filmcensur heller.¹⁶⁵

Filmklubben kunde genom dels föreningsformen, dels deras kulturella kapital i samhället, kommentera och ta ställning till filmpolitiken på kreativa sätt. Filmklubben var samtidigt frukten av en ny filmpolitik genom filmavtalet och stod inte enbart på sidlinjen och kommenterade. En nedåtgående besöksfrekvens på biograferna påverkade SFI:s ekonomiska fundament och inom SFI var man medvetna om att kraven på alla verksamheter skulle öka. Detta berodde till stor del på att SFI vid slutet av 1960-talet var långt gångna i planerna att flytta in i sina egna lokaler i Filmhuset på Gärdet och kravbilderna på en ökad tillgänglighet, både från SFI och samhället, skulle inte filmklubben kunna bortse från.

En av spekulanterna var den tidigare filmskolerektorn Rune Waldekranz, som förväntade sig att den nyetablerade filmforskarlinjen på Stockholms universitet (SU) skulle ha gemensamma

¹⁶² Svenska Filminstitutet, *Programblad november-december 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

¹⁶³ Svenska Filminstitutet, *Programblad december: "Den inre rymden" 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

¹⁶⁴ SOU 1969:14 *Filmen – Censur och ansvar*, Utbildningsdepartementet.

¹⁶⁵ Svenska Filminstitutet, *Programblad april: "Förråande?" 1970*, Svenska Filminstitutet, 1970.

visningar och diskussioner med filmklubben.¹⁶⁶ Från och med vårterminen 1969 hade nämligen filmkunskap blivit ett självständigt akademiskt ämne på universitetet och Waldekranz dess professor.¹⁶⁷ Filminstitutets filmskola hade i och med detta avvecklats och en handfull elevkullar skulle i så fall ersättas av en klart större tillströmning av filmvetare. Hösten 1970 var Filmhuset ännu inte klart, men SU hade startat sitt samarbete med filmklubben genom specifika filmserier för filmvetarna.¹⁶⁸ Beaktandet av filmundervisningen blev tydlig inom filmklubben. Filmserien “Pr. Waldekranz’ klassiker” blev en ständig programpunkt hos filmklubben:

Visningsverksamheten under hösten omfattade ett 20-tal program med klassisk stumfilm, sammanställda främst med hänsyn till den under året påbörjade universitetsundervisningen i filmvetenskap vid Stockholms Universitet.¹⁶⁹

I pressen fanns både förväntningar och en viss oro. I *Dagens Nyheter* menade signaturen Ove Säverman att filmutbildningen skulle tvinga bort allmänheten från visningarna:

Den handskrivna skylten “I afton fullsatt tyvärr”, som många har mött den senaste veckan, bör nog ersättas av en permanent röd lykta. Över 300 studenter i universitetsämnet filmvetenskap kommer att lägga beslag på större delen av platserna, eftersom Filmklubbens visningar skall vara deras enda möjlighet att inhämta sina kursfordringar i form av film.¹⁷⁰

Även filmarkivet skulle samarbeta med den filmvetenskapliga linjen på SU genom att utbilda eleverna om arkivverksamheten på SFI, vilket naturligtvis genomfördes av Geber och det konstnärliga perspektiv som hade etablerats inom arkiv- och filmklubbens verksamheten. I ett föredrag betitlat “Ett filmarkivs förutsättningar och uppgifter” framlade Geber sina tankar kring filmarkivet, vilket summerades i Dataarkiveringskommitténs delbetänkande:

Filmen är en konststart och det är vår medborgerliga rättighet att få uppleva de uttryck som denna konststart resulterat i under sin utveckling. Filmen är någonting unikt, en konststart som uppstått i industrisamhället och som är beroende av industriella processer för att kunna materialiseras. Den förmår ändå återge drömmens och medvetandets fantastiska föreställningsvärld med större realism och mer övertygande än något annat medium.

¹⁶⁶ Utan signatur, “Förste filmprofessorn utbildar i trappsteg”, *Svenska Dagbladet*, 21 mars, 1970, 8.

¹⁶⁷ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1968-69*, 17.

¹⁶⁸ Svenska Filminstitutet, *Programblad september-oktober 1970*, Svenska Filminstitutet, 1970.

¹⁶⁹ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1970-71*, Stockholm, 1971, 16.

¹⁷⁰ Ove Säverman, “Filmhusets bio – för allmänheten?”, *Dagens Nyheter*, 28 januari, 1971, 17.

Filmen är därtill ett nytt slag av historiskt dokument med vars hjälp man dramatiskt och levande kan registrera vissa aspekter på skeendet i vår tid.¹⁷¹

Aktslut

Geber sammanfattade de tankegångar som präglade filmklubben och filmarkivet under första akten (perioden). En filmarkivarisk identitet hade ärvts från FHS och den svenska filmstudiorörelsen. Denna identitet innebar att filmklubben arbetade för att tillgängliggöra film utifrån ett konstperspektiv – vilket skulle bilda medlemmarna i filmens historia. Bildningen skedde enligt kontextualiserade filmvisningar som fokuserades kring nationella filmepoker, upphöjda filmregissörer samt divergerande teman som lyfte fram delar av filmhistorien. Vilka delar som ansågs vara värda att bevara och visa bestämdes i hög grad av filmklubben och filmarkivet själva, med avsaknad av policyer. Filmklubbens tillgängliggörande av filmhistorien modellerades, till skillnad från Bergmans önskan om en neutral biblioteksverksamhet, efter museets utställningspraktik och ett konstnärligt perspektiv. Det gav upphov till kritik av urvalet, som inte var tillräckligt publikvänt. Medlemmarna, som också var publiken, ansåg därtill att urvalet skulle demokratiseras – vilket ledde till en sorts pseudodemokrati som kvarhöll bestämmandet hos SFI och således den konstnärliga inriktningen. Filmklubben arbetade även med att tillgängliggöra film till filmskolan och utgjorde dess teoretiska utbildning, vilket skulle utökas i och med att en filmvetenskaplig linje upprättades på SU. Det gav i offentligheten upphov till en ängslan att medlemmarna skulle tränga bort.

Ett nära samarbete fanns mellan filmklubben och filmarkivet, trots att filmarkivets avsaknad av filmkopior vid starten tvingade filmklubben till en stor del inlåningsverksamhet. Den skulle minska över tid, tack vare filmarkivets arbete med att förvärva film till arkivet. Geber förkroppsligade länken mellan arkivet och filmklubben, som hade förståelse och intresse för både bevarande och tillgängliggörande av filmhistorien. Filmarkivet ärvde inte bara en identitet, utan även FHS faktiska samlingar och därutöver namnet FHS och deras medlemskap i FIAF, vilket skapade oreda på inom arkivfederationen samt oro inom filmklubben gällande framtida möjligheter för filmvisningarna. Varken filmarkivets epitetsproblem eller bevarandearbete skulle däremot påverka filmklubbens visningar. I stället var det filmstudiorörelsen som tvunget fick inskränka sin visningsverksamhet på grund av filmrestaureringsarbetet. Både filmklubben och

¹⁷¹ SOU 1974:94 *Bevara ljud och bild*, Utbildningsdepartementet, Stockholm, 1974, 127.

filmarkivet var därutöver båda starkt bundna till filmbranschen och dikterande villkor för upphovsrätt och depositioner. Röster i offentligheten berörde att denna bundenhet riskerade både filmhistoriens bevarande och tillgängliggörande, åsikter som delades med filmarkivet.

Andra akten: 1971–1976

Konstruktionen av ett Cinematek

Innan SFI och deras arkiv- och filmklubbsverksamhet flyttade in i Filmhuset, konstruerades Cinemateket. Cinemateket fungerade som filmarkivets och filmklubbens symboliska överbyggnad.¹⁷² Enligt Schein var Cinemateket “en stat i staten” som uppkom genom en kompromiss för att blidka FIAF:s krav på autonomi. Kompromissen var att den nya chefen för Cinemateket, Jörn Donner, också agerade SFI:s nya verkställande direktör.¹⁷³ I praktiken var det inget nytt under solen. Trots att SFI röstade emot Zagreb-resolutionen, att filmarkivet skulle vara självständigt gentemot en eventuellt överordnad institution, så hade den aktualiserats och inom FIAF diskuterades filmarkivets autonomi på nytt. Gällande Cinematekets konformitet med Zagreb-resolutionen ansågs det av FIAF att situationen fortfarande var oklar och att det inte gick att bekräfta om stadgarna följdes. FIAF konstaterade att:

FIAF is strongly opposed in principle to the absorption by another body of any film archive member which was independent when it first became a member. In the event of such member losing its independent status, its membership of FIAF will lapse automatically and it can be obliged to return all films received from all other FIAF members on limited or indefinite loan.¹⁷⁴

Stadgarna om vad filmarkivens verksamheter egentligen skulle inkludera hade även diskuterats inom FIAF. Skulle andra audiovisuella medier, utöver film, inbegripas i filmarkivens syfte eller skulle filmarkiven endast arbeta med filmmaterial? Det senare alternativet konstaterades vara att fokusera på film som konstform och dess specifika historia. I denna ståndpunkt inkluderades visningar av film och det kontextualiserande arbete som filmarkiven (filmklubben) gjorde. Det ansågs viktigt att hålla denna filmmateriella linje för att inte filmarkiven skulle fastna i tekniska

¹⁷² Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1970-71*, 27: “Den 1 juli 1970 fick dokumentation samt filmarkiv och filmrestaurering, tidigare Filmhistoriska Samlingarna, nytt namn, *Cinemateket*, och under detta samlingsnamn införlivades även filmklubb och barnfilm”

¹⁷³ Schein, 1970, 71.

¹⁷⁴ International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Lausanne, October 25-27, 1973, 15. Vid FIAF-mötet i Varna 1977, se International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Varna, March 24-26, 1977, beslutades trots allt att även om Cinemateket inte per se ansågs autonoma så accepterades de som medlemmar. Filminstitutet hade därmed vunnit den decennielånga kampen mot FIAF och filmklubbens fortsatta arbete säkrades.

aspekter av bevarande, eller Cooks bevisparadigm.¹⁷⁵ Det handlade för FIAF således om att filmarkiven skulle fungera som kulturhistoriska minnesinstitutioner med ett historiskt och konstnärligt perspektiv på film – en linje som SFI länge hade arbetat utefter. Det var även alternativet som röstades fram av en majoritet av medlemmarna.¹⁷⁶ SFI omorganiserades stegvis under första delen av 1970-talet och flera försök att definiera vad Cinemateket omfattade uppstod därigenom. Filmhuset hade dessutom bidragit med ökade möjligheter för att tidigare anspråk på ett filmmuseum skulle aktualiseras.



Illustration 8-10 Cinemateket flyttade in i Filmhuset 1971. Där utlovades utökade filmvisningar och planerna på ett filmmuseum konkretiserades.

Ambitionen att Filmhuset skulle ha ett filmmuseum uppenbarades relativt tidigt genom att flera filmrelaterade utställningar anordnades. Det var förvisso SFI:s dokumentationsavdelning som ansvarade för utställningarna, men filmklubben samarbetade i många fall:

Tillsammans med filmklubben har i mars visats kubanska filmaffischer och i april gjordes en visning ägnad östtyska filmer från DEFA och material rörande den östtyska filmen om Goya. På hösten 1971 visades reproduktioner av teckningar av Sergei Eisenstein, skänkta till samlingarna av Sovjets filmarbetares fackförening.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Cook, 2012.

¹⁷⁶ International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Milan, oktober 26-28, 1972.

¹⁷⁷ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1971-72*, Stockholm, 1972, 24.

Utställningarna fungerade för filmklubben som en utveckling av av det kontextualiserande materialet som följde filmvisningarna på filmklubben. Varken ekonomi eller tillfredsställande lokaler fanns dock för en fungerande utställningsverksamhet, enligt Wibom.¹⁷⁸ Trots ett konkret arbete med mindre utställningar hade det så kallade filmmuseet ingen budgetpost och de tidigare önskemålen om ett filmmuseum blev således aldrig en realitet.

Konstruktionen av Cinemateket symboliserade oavsett en ny period för filmklubben. Wibom menade att filmklubbens pionjärtid var över och utökade visningar med diskussioner, förhandsvisningar, teater och annat skulle inkluderas i programmen. Som diagrammet nedan visar, handlade det om en explosionsartad ökning av filmvisningar. Tillsammans med Waldekranz' utbildningsserier för filmvetarlinjen bestod programmen i Filmhusets biografier av framför allt retrospektiv av europeiska auteurs samt filmserier med filmer från europeiska och sydamerikanska länder.¹⁷⁹ Utökade visningar gav upphov till en delvis förändrad programsättning med en lyhördhet gentemot medlemmarna:

Den glädjande stora publikanslutningen till höstens visningar är anledning till att vi under några vårmånader avser att experimentera med en annonserad andra visning av de filmer vi tror har stort intresse. De gånger vi felbedömer intresset hoppas vi kunna kompensera med en repris påföljande månad. Ge oss gärna synpunkter på tider, bra och dåliga biodagar, önskvärda förändringar i Filmklubbens repertoar etc.¹⁸⁰

Under parollen: "Aldrig en dålig film" anordnades visningarna antingen i form av nationella manifestationer eller genom filmklubbens egna kuratoriella initiativ.¹⁸¹ Det senare tillät filmklubben stor frihet i urvalet av filmer, menade Wibom.¹⁸² Vilket illustrerades i de tematiska exkursioner som gjordes: "Svensk 60-talsfilm", "Engelsk kortfilm", "Amerikansk stumfilm", "Farsans matinéer", "Shakespeare i film" och "Antropologisk film" var några exempel på en kreativ kuratering. Filmklubben ansåg sig ha en utvidgad uppgift i att framföra speciella aspekter

¹⁷⁸ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Harry Schein/Jörn Donner den 7 januari 1974*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

¹⁷⁹ Bortsett från USA visades sparsamt med filmer från andra delar av världen än Europa och Sydamerika. Med undantag för vissa asiatiska länder som Indien, Japan och Vietnam som visades någon enstaka gång. Indien och Japan hade till exempel producerat erkända auteurs som Satyajit Ray och Akira Kurosawa som visades flitigt på filmklubben.

¹⁸⁰ Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1973*, Svenska Filminstitutet, 1973.

¹⁸¹ Svenska Filminstitutet, *Programblad februari 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971.

¹⁸² Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

av filmen genom dylika teman "vid sidan av de periodhistoriska och regissörspresentationerna."¹⁸³

Manifestationerna hade i stället formen av ett kulturutbyte genom att en kulturattaché kontaktade SFI för att anordna visningar av ett urval filmer från respektive land. Som tidigare visat möjliggjorde utbytet att svensk film kunde visas utomlands enligt samma modell och var därmed svårt att tacka nej till. Wibom medgav att filmerna som visades inom denna modell var slätstrukna, på så vis att filmerna hade "godkänts" av ländernas statsmakt och att: "avsikten är att göra god propaganda för landet". Kvaliteten och filmernas eventuella pedagogiska eller politiska förtjänster var således sekundära i dessa fall. Wibom var själv kritisk till denna del av visningsverksamheten, som hon menade gick utanför ramarna för både filmklubbens syfte och ekonomiska möjligheter.¹⁸⁴ Flera filmserier visades trots detta enligt Kulturattaché-modellen, exempelvis med filmer från Kina, Algeriet, Vietnam och Israel.¹⁸⁵ Dessa exempel illustrerar samtidigt modellens möjliggörande av visningar bortom de europeiska, sydamerikanska och amerikanska filmerna, som annars dominerade utbudet. Det illustrerar även att filmklubben tillgängliggjorde den internationella filmhistorien med vissa politiska påtryckningar.

Filmklubbens expansiva verksamhet hade ytterligare påverkan på relationen till den svenska filmstudiorörelsen. I *Dagens Nyheter* konstaterades det att filmklubben hade "lyckats" konkurrera ut flera filmstudior i Stockholmsregionen.¹⁸⁶ I filmutredningens andra delbetänkande beskrevs situationen återigen som bekymmersam:

Från slutet av 60-talet har de flesta studentfilmstudios haft vikande medlemsantal och därmed försämrat ekonomiskt underlag. Åtstramningen har i första hand drabbat den teoretiska verksamheten men även det praktiska filmarbetet - aktiviteter som dock i stor utsträckning övertagits av andra institutioner och organisationer, den akademiska filmundervisningen, FilmCentrum m. fl. Verksamheten i de studios som är aktiva f. n. - Göteborg, Karlstad, Lund, Umeå och Uppsala - har under de senaste åren mer och mer kommit att inskränkas till enbart filmvisningar. Dessa hämmas avsevärt på grund av svårigheter med filmanskaffningen.¹⁸⁷

¹⁸³ Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober: "Film från Israel" 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971; Svenska Filminstitutet, *Programblad december: "Film från Vietnam" 1971*, Svenska Filminstitutet.

¹⁸⁶ Disa Håstad, "Äntligen får man se alla filmklassikerna", *Dagens Nyheter*, 10 mars 1971.

¹⁸⁷ SOU 1972:9, *Samhället och filmen: Del 2*, Utbildningsdepartementet, 42; Filmklubben hade 1973 upprättat en ny filial i Bio Abelli i Västerbottens museum, Umeå. Den fungerade likt filialverksamheten i Göteborg.

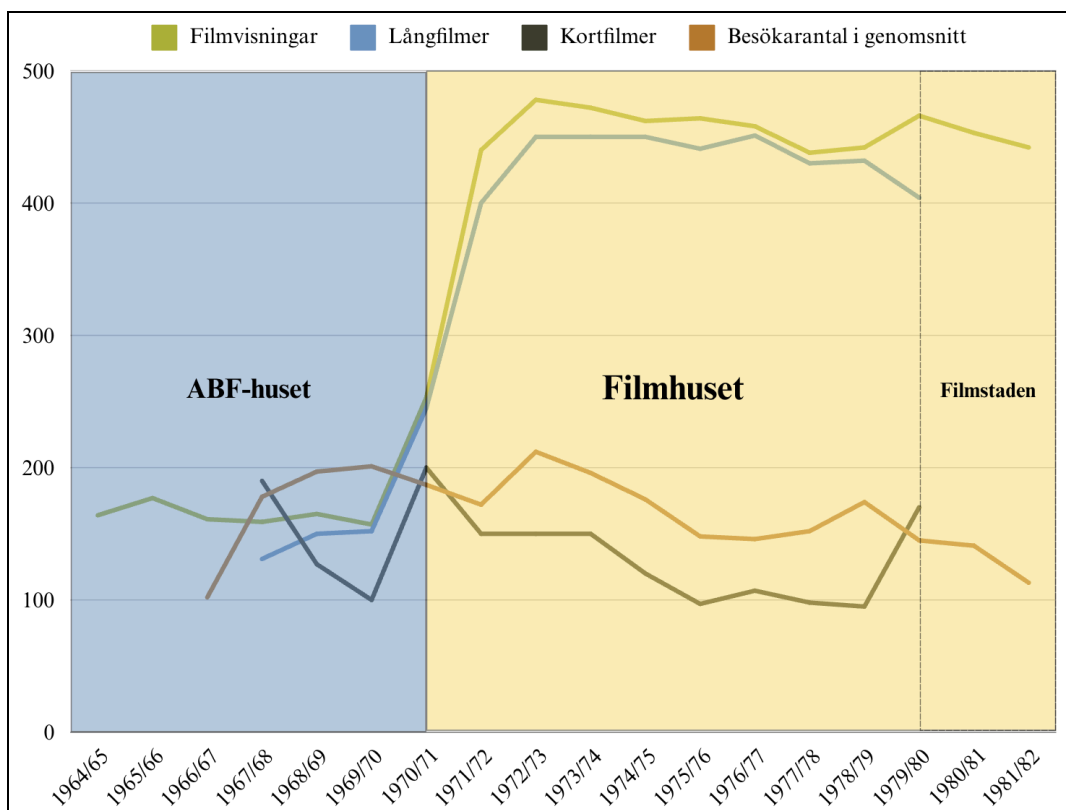


Illustration 11 Filmklubbens filmvisningar (framför allt långfilm) ökade markant vid inflytten till filmhuset.¹⁸⁸

Enligt filmutredningen var, som ovan visat, ett av målen att kvalitetsfilm skulle distribueras bortom storstäderna. Syftet var att landsorten skulle få tillgång filmklubbens utbud. Man verkade helt enkelt se filmklubbens verksamhet som visningsfönstret *par excellence*: “Genom sitt filmutbud har filmklubben också blivit ett både kvalitativt och kvantitativt betydelsefullt inslag i Stockholms allmänna kulturliv”, skrevs det i filmutredningens slutbetänkande.¹⁸⁹ Det fanns således en motsättning inom filmpolitiken eftersom att samtidigt som filmklubbens verksamhet idealiserades, begränsade SFI filmstudiorörelsens verksamhet, vilken i vissa fall även konkurrerades ut. Den senares geografiska spridning hade egentligen betydligt större möjligheter att uppnå de syften som uttalades. Problemet hade formulerats i filmutredningens tredje delbetänkande:

¹⁸⁸ Data från hela perioden saknas för delar av statistiken, därav luckor innan 1968 och efter 1980.

¹⁸⁹ SOU 1973:53, *Samhället och filmen: Del 4*, Slutbetänkande, Utbildningsdepartementet, 127.

Förutsättningarna för import av utländsk kvalitetsfilm och distribution inom landet av både svensk och utländsk kvalitetsfilm är ogynnsamma. [...] Filmstudiorörelsens tillgång till och möjligheter att distribuera biograffilmer är otillfredsställande.¹⁹⁰

De förutsättningarna som filmutredningen poängterade var naturligtvis kopplade till SFI, vilket visades i första akten, och hade gett upphov till en inre konflikt inom Cinemateket.

Visa eller bevara?

En ekonomiskt ansträngd period för SFI ställde filmklubben och filmarkivet i en allt tydligare konflikt. Minskade biografbesök medförde minskat levebröd för SFI:s verksamheter. Investeringen i Filmhuset hade samtidigt aktualiserat fler filmvisningar, vilket ställde högre krav på filmarkivet att förse filmklubben med film. Wibom menade att de ungefär 100–200 filmklassiker som filmhistorien innehöll enligt henne, skulle visas årligen eller vartannat år på filmklubben. Det fanns däremot en avsaknad av filmkopior av inte bara klassiker utan också äldre film generellt i arkivet, vilket enligt Wibom gjorde Sverige till ett “filmhistoriskt u-land”.¹⁹¹ Trots att filmarkivet hade minskat filmklubbens inlåningsverksamhet fanns det fortfarande filmhistoriska luckor att fylla. De externa och interna faktorerna, som var upprinnelsen till en kommande friktion mellan filmarkivet och filmklubben, syntes däremot inte i filmklubbens programblad. Där framhövdes i stället filmarkivets arbete med att restaurera och omkopiera den svenska filmhistorien. Exempelvis i den första kompletta serien av nyrestaurerade filmer av Stiller och Sjöström:

Under januari månad inleds, i samarbete med Svensk Filmindustri, den sedan 10 år utlovade filmserien med samtliga existerande filmer av Victor Sjöström och Mauritz Stiller. Anledningen är att filmarkivet nu äntligen, tack vare förra årets statliga restaureringsbidrag på 500 000 kr, hunnit så långt i sitt restaureringsarbete att flera av dessa filmer kan visas så nära sitt ursprungliga skick som idag är möjligt. Några av filmerna förekommer endast som fragment eller stympade medan övriga filmer av Sjöström och Stiller nu får betraktas som definitivt förlorade för all framtid. Filmserien kommer att åtföljas av en utställning i Filmhusets foajé.¹⁹²

¹⁹⁰ SOU 1973:16, *Samhället och filmen: Del 3*, Utbildningsdepartementet, 27.

¹⁹¹ Håstad, “Äntligen får man se alla filmklassikerna”.

¹⁹² Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971.

För att kompensera för minskade intäkter hade SFI initierat ett påverkansarbete för att erhålla anslag till filmarkivet. Ansökan till Nordisk kulturfond för att omkopiera och restaurera nitratfilm nekades eftersom det inte ansågs vara av samnordisk karaktär.¹⁹³ Filmarkivet erhöll i stället statligt stöd för att restaurera svensk film på nitratbas, vilket synliggjorde ett nationellt kulturpolitiskt erkännande av filmen och filmarkivets arbete med att bevara den. I en statlig anslagsansökan från 1972 menade SFI att det med dåvarande budget skulle dröja till år 2000 för att restaurera alla svenska filmer innan 1952. Som nyinsatt chef för Cinemateket ville Jörn Donner poängtera att detta handlade om “oersättliga kulturhistoriska och konstnärliga värden [som stod] på spel” och likt Schein saknade Donner inte ett sinne för humor: “Jag ber att få påpeka att arbetet naturligtvis blir mycket billigare om man skjuter det på framtiden, eftersom den pågående förstörelseprocessen kommer göra det omöjligt att restaurera en del av filmerna.”¹⁹⁴ SFI:s kraftansträngningar att bistå filmarkivet var dock inte endast en välsignelse för filmklubbens visningsverksamhet, utan på många sätt det motsatta.

Denna bevarandesatsning hotade i stället filmklubbens verksamhet. Wibom menade att inköpsverksamheten av utländsk film att visa, blev utkonkurrerad av den prioriterade restaureringen av svensk film. Denna beroendeställning hade gjort förvärv av internationell film till sporadiska företeelser, utan långsiktig planering. Stora delar av den internationella filmhistorien saknades i arkivet, vilket syntes i programsättningen enligt Wibom.¹⁹⁵ Minskade förvärv av filmkopior till arkivet skapade nya luckor för mer modern film. Från klubbmedlemmar och filmvetarna på universitetet önskades samtidigt visningar av dessa filmer.¹⁹⁶ De nonchalerade orden från Torsten Manns att: “Dagens amerikanare är filmhistoria imorgon!” hade blivit ett aktuellt problem för filmklubben.¹⁹⁷ Händelseförloppet speglar Horwaths argument att, eftersom filmarkiv historiskt fokuserat på att få statliga anslag för

¹⁹³ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1971-72*. I ansökan till Nordisk kulturfond äskade SFI 11 miljoner kr fördelat på fem år, för att rädda nitratfilmerna i samlingen.

¹⁹⁴ Svenska Filminstitutet, *Om räddning av äldre svensk film*, Avd Filmarkivet, Process nr 5.1.4, År/Period 1972-1973, 1-4. Donner var bekymrad över filmarkivets verksamhet. Det fanns dubbla katalogsystem, virriga förteckningar och okända filmer i arkivet. Det var oklart vilka filmer som skulle införskaffas och skickas till utländska filmarkiv eller huruvida en undersökning gjorts gällande rättighetsfrågor, se Svenska Filminstitutet, *Diverse frågor*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1 och 6.1.4, År/Period 1972-1973. Att betydande delar av filmarkivets filmer behandlades konfidentiellt berodde som tidigare visat på filmbolagens begäran, vilket Donner tycktes vara omedveten om.

¹⁹⁵ Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982. Wibom föreslog en inköpskommitté som skulle bedriva en aktiv och uppsökande inköpsverksamhet. Representanter från filmarkivet, filmskolan och filmklubben skulle isåfall vara med.

¹⁹⁶ Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1973*, Svenska Filminstitutet, 1973.

¹⁹⁷ Manns, “Klickvälde eller slentrian”.

bevarande, har den tillgängliggörande aspekten i form av biografvisningar ofta försumrats. Det belyser samtidigt friktionen mellan arkivet och visningsverksamheten som Cherchi Usai skriver fram, där det första anses vara ett hinder för det senare, i stället för dess fundament¹⁹⁸

Kostsamma och ofullständiga inlån hade fungerat som filmklubbens maskineri och det var således inte förvånande att filmklubben valde att hylla filmbolaget Columbia Pictures Corporation i filmserien "Hatten av för Columbia". Filmbolaget hade varit en av filmarkivets största deponenter och hade erbjudit filmarkivet att förvärva deras mest berömda filmer, vilket sammanställdes i en filmserie. I programbladet till filmserien skrev Wibom att: "Det är varje filmarkivs ambition att på ett representativt sätt kunna ge exempel på filmens utveckling och historia."¹⁹⁹ Filmklubben hade tidigare visat amerikansk film, men de hade framför allt bestått av alternativa filmer med begränsad distribution. "Hatten av" illustrerade således en tendens till förändring av visningsrepertoaren mot det populära hållet, vilket Manns efterfrågat.

Ett ytterligare problem med avsaknaden av filmkopior i arkivet var sökandet efter rättighetsinnehavare. Det var ett tidskrävande och i många fall komplicerat detektivarbete för filmklubben.²⁰⁰ Vid inköp eller depositioner kunde kontakt med filmägarna etableras som underlättade arbetet. Det uppsökande arbetet fungerade trots allt relativt bra tack vare goda relationer med filmbranschen och det kontaktnät som SFI hade ärvt och vidareutvecklat från FHS. Lauritzens, och senare Scheins, ambition att arbeta mot filmbranschen i stället för filmarkiven hade i detta avseende lönat sig. Men filmer distribuerades också mellan filmarkiv inom FIAF, vilket förenklade möjligheten att hålla filmvisningar.²⁰¹ Exempelvis var alla nordiska filmarkiv intresserade av att visa hela eller delar av filmserien "Hatten Av" och Wibom skulle ansvara för projektet att distribuera serien. De nordiska filmarkiven diskuterade på "Köpenhamnsmötet" 1974 hur den nordiska filmen kunde spridas på liknande sätt genom filmarkivens visningar.²⁰²

¹⁹⁸ Cherchi Usai et al., 2020, 121–131.

¹⁹⁹ Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober-november: "Hatten av för Columbia" 1973*, Svenska Filminstitutet, 1973.

²⁰⁰ Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982. Filminstitutet menade tidigare att den rådande kopiebristen var anledningen till att stöd åt filmforskning, filmkritiska studier och allmän filmpedagogisk verksamhet hade hämmats, se Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1970-71*, 18.

²⁰¹ Svenska Filminstitutet, *Intern korrespondens signerat Kristina Larsén den 22 augusti 1973*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

²⁰² Svenska Filminstitutet, *Sammanfattning av Köpenhamnsmötet den 28 januari 1974*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

Men filmarkivets restaureringsarbete var naturligtvis inte endast till filmklubbens nackdel. Filmarkivet använde dels anslag till översättning och textning av filmer som redan fanns i arkivet, dels framställde de visningskopior och utbyteskopior till utländska filmarkiv: “Under verksamhetsåret har 14 stumfilmer och 36 ljudfilmer restaurerats. Förutom visningskopior till de flesta av dessa har visningskopior till 8 tidigare restaurerade filmer framställts.”²⁰³ På så sätt bidrog restaureringsarbetet till att filmer kunde tillgängliggöras. De restaurerade filmerna var samtidigt summan av ett urvalsarbete. Cherchi Usai et al. beskriver hur filmarkivets urvalsarbete påverkas av finansärens åsikter och medgivande. Det innebär att vid anslagsansökningar har det inte funnits någon bestämmanderätt över urvalet. Således användes ofta prestigefyllda filmer som allmänheten kände till, för att säkra anslag till bevarandeprojekt, vilket försvårade utsikterna för alternativa filmer att bevaras.²⁰⁴ Att filmarkivet valde att satsa på erkända svenska regissörer som Mauritz Stiller och Victor Sjöström kan därmed sägas ha inskränkt möjligheterna att bevara och visa mer alternativ film. Vilket var filmer som filmklubben syftade till att visa. I stället bevarades och visades de kanoniserade svenska filmerna.

Stiftelsen Filmform (tidigare Arbetsgruppen för film) kritiserade Cinemateket för just en bristande mängd experimentella och animerade filmer som kunde utbilda eleverna på den filmvetenskapliga linjen. Filmform arbetade med att främja experimentell filmproduktion och hade föreslagit ett samarbete med SU om forskning på detta område.²⁰⁵ SFI signerade därefter ett avtal med Filmform om att deponera de senares filmer i filmarkivet. Det gav filmklubben en möjlighet att visa mer experimentell film i filmklubben – som ägde rätten att göra visningskopior enligt avtalet.²⁰⁶ I Novemberprogrammet samma år visades exempelvis experimentella kortfilmer av Maya Deren och Harry Smith.²⁰⁷ Året efter visades engelska kortfilmer och filmer av experimentfilmaren Hans Richter. I diagrammet kan vi däremot se att visningar av kortfilmer minskade efter 1973, vilket var den vanliga längden för experimentella och animerade filmer. Trots detta var fler filmserier tillägnade just kortfilmen. Wibom menade att det som försvårade kontinuerliga visningar av experimentella filmer från exempelvis Filmform var att endast en kopia eller ett negativ deponerades till filmarkivet. Om inte visningskopior framtoogs var det

²⁰³ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1973-74*, Stockholm, 1974, 24.

²⁰⁴ Cherchi Usai et al. 2020, 95-99, 120-121.

²⁰⁵ Svenska Filminstitutet, *Brev från Filmform februari 1972*, Avd Filmarkivet, Process nr 5.1.4, År/Period 1972-1973.

²⁰⁶ *Ibid.*, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Stiftelsen Filmform den 9, 11 mars 1972 och 9 mars 1973*.

²⁰⁷ Svenska Filminstitutet, *Programblad november 1972*, Svenska Filminstitutet, 1972.

omöjligt att visa filmerna.²⁰⁸ Horwath resonerar i *Film Curatorship* att en filmkurator måste vara medveten om att den utgör en del i kanoniseringen av särskilda filmer, men endast en del, eftersom kanoniseringen är lokalt producerad. Med andra ord, att en filmhistorisk kanon ser olika ut beroende på geografisk plats. Det menar han visar på en falsk dikotomi mellan en "kanon" och en "anti-kanon" i filmhistorien och att filmprogrammen således ska visa både marginella och erkända filmer i kombination.²⁰⁹ Filmklubben stod i själva verket för en dylik kombination av olika delar av filmhistorien.

Filmklubbens slagsida att visa den internationella filmhistorien genererade kritik av filmklubben i dagspressen. 1974 poängterade filmdoktoranden Eva Bjärlund i *Aftonbladet* avsaknaden av en: "egentlig debatt om ett filmarkivs värde och framtida arbetsuppgifter" och menade att:

[Filmklubben] bör bli en bidrag till att sprida kunskap om svensk film, i stället för att som nu, slira in på filmval som hotar att göra hela Svenska Filminstitutets visningsverksamhet lik en filmbranschens reprimand av på repertoaren fortfarande gångbara filmer.²¹⁰

Filmklubben skulle enligt Bjärlund i stället ta till vara på de svenska filmer som fanns i filmarkivet och föreslog en stående programpunkt om svensk nyrestaurerad film. Filmklubben agerade i linje med Bjärlunds önskemål och visade samma år ett antal nyrestaurerade filmer i filmserien "Svenskt 30-tal". Bjärlund presenterade även visningarna, vilket uppmärksammades i *Expressen*, som kommenterade Bjärlunds kontrasterande av "aldrig så roliga pilsnerfarser" med de högre ansedda filmerna med "ett socialt samvete."²¹¹ Fler filmserier kom sedan att fokusera på att inkorporera svensk filmhistoria i programmen: "Svensk Arbetarfilm", ett retrospektiv över Gösta Ekman och "Svenska Filminstitutet som producent" med två paneldebatter om den svenska filmens aktuella ekonomiska och konstnärliga problem.

Aktslut

Genom konstruktionen av Cinemateket lyckades SFI å ena sidan säkra medlemskapet i FIAF och därmed filmklubbens framtida visningsmöjligheter. Filmhuset möjliggjorde å andra sidan fler

²⁰⁸ Svenska Filminstitutet, *Korrespondens med Stiftelsen Filmform den 9, 11 mars 1972 och 9 mars 1973*.

²⁰⁹ Cherchi Usai et al., 2020, 136-138.

²¹⁰ Eva Bjärlund, "Filmarkivet - institution på undantag", *Aftonbladet*, 20 maj, 1974, 5.

²¹¹ Utan signatur, "En annan 30-talsfilm", *Expressen*, 17 september, 1974, 5.

visningar och ökad tillgängliggörande verksamhet för filmklubben. Det senare togs delvis i bruk genom en utställningsverksamhet som däremot inte infriade tidigare önskemål om ett filmmuseum. Flytten till Filmhuset innebar även en markant ökad visningsfrekvens, vilket bestod av dels en kreativ kuratering från programredaktionen, dels en omstridd kulturattaché-metod som inskränkte filmklubbens uttalade syfte genom ursprungsländernas politiska inflytande. Metoden erbjöd samtidigt en geografisk bredd till filmklubbens repertoar. Att filmklubben var idealbilden när filmutredningen granskade möjligheterna att sprida kvalitetsfilm i landsorten, en möjlighet som fanns inom filmstudiorörelsen, blev motsägelsefullt i och med att filmstudiorörelsen påverkades negativt av SFI:s maktposition.

En nedåtgående besöksfrekvens på biograferna resulterade i flera anslagsansökningar från SFI för att filmarkivet skulle kunna bevara svensk filmhistoria. Ett statligt anslag beviljades, men bevarandeprojekten påverkade samtidigt filmklubbens möjligheter att förvärva internationell film. Att bevarandeprojekten formades kring en svensk etablerad filmkanon försvårade möjligheterna att bevara och visa alternativ film, därutöver gav avsaknaden av internationella filmer i arkivet upphov till merarbete i sökandet efter upphovsrättsinnehavare för filmklubben. Det kan argumenteras att filmarkivets bevarande av den svenska filmhistorien, som tidigare endast fått en marginell plats i filmklubbens visningar, konkurrerade ut delar av den internationella filmhistorien. Kritiska röster höjdes därtill mot filmklubben gällande deras avsaknad av experimentell och animerad film samt svensk filmhistoria. Kritik som filmklubben arbetade in i programsättningen framöver. Filmarkivet och filmklubbens tidigare samarbete skakades under denna period till följd av SFI:s prioriteringar. Tidigare kritik i dagspressen av filmklubbens ovilja att visa modern film hade under perioden omvandlats till en kritik från filmklubben om SFI:s prioritering av filmarkivet. Det var däremot något motsägelsefullt eftersom filmklubbens visningar hade expanderat.

Tredje akten: 1977-1982

En splittrad filmklubb

Filmklubben hade sedan flytten till Filmhuset stått för en ambitiös programmering genom dels en markant utökad visningsrepertoar, dels fler sidoprojekt genom exempelvis utställningar och mer pedagogiskt inriktade insatser som paneldebatter. Det innebar merarbete på flera fronter: klarering av rättigheter för filmvisningar, en ökad mängd kontextualiserande material samt inlåningsverksamhet från filmbolag och utländska filmarkiv. 1977 meddelade programredaktören Kristina Larsén att på grund av detta skulle filmklubbens verksamhet inte klara kommande verksamhetsår. Filialverksamheterna i Göteborg och Umeå skulle då vara först att falla på kroken enligt Larsén, med andra ord filmklubbens möjlighet att sprida kvalitetsfilm bortom Stockholm. Bristande resurser ledde till dåliga arbetsförhållanden bland medarbetarna. Wibom skrev till Schein att filmklubbens personal höll på att bryta samman av tidsbrist, med känslor av otillräcklighet eftersom uppgifter inte alls gjordes eller att resultatet blev otillfredsställande.²¹²

Trots detta utvidgades filmklubbens verksamhet och hösten 1977 hölls en kurs betitlad "Cinematets filmhistoria" med flera gästbesök som presenterade och kontextualiserade filmerna och deras filmhistoriska värde.²¹³ I verksamhetsberättelsen stod det:

I samarbete med filmforskaren Ana Maria Narti och med stöd från Kursverksamheten vid Stockholms universitet. [...] Kursen vände sig främst till medlemmar som inte studerat film på universitetsnivå och hade som målsättning att utgöra ett informations- och studiekomplement till filmklubbens reguljära utbud av klassisk film samt att stimulera till aktivt filmintresse och självstudier.²¹⁴

Filmserierna var uppdelade i teman efter en filmhistorisk kronologisk ordning och började med: "Den stumma filmens estetik" samt "Den svenska stumfilmen". "Ljudet och dess betydelse för filmens estetik", "Hollywoodimperiet, realism och mytologi" samt "Filmen efter kriget I: neorealismen" fanns i efterkommande program. Kursen avslutades med tre filmserier: "Filmen

²¹² Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Harry Schein den 9 februari 1977 samt Anna-Lena Wibom och Harry Schein den 23 januari 1977*, Avd VD, Process nr 1.3.3, 1.3.4, 1.4.2, År/Period 1976-1977.

²¹³ Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober och december 1977*, Svenska Filminstitutet, 1977.

²¹⁴ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1977-78*, Stockholm, 1978, 26-27.

efter kriget: de nya nationella skolorna, “Den nya vågen” och “Nya filmkontinenter: Japan”.²¹⁵ Filmkursen visade att Cinemateket hade börjat fundera på deras egen historia – vad man hade programmerat genom åren och att filmvisningarna hade en egen kontext. Filmklubbens arbetsbörda kunde dock inte tillmötesgå att kontinuerligt anordna detta lyckade kursprogram och det avslutades samma höst.

Det konstaterades inom filmklubben att ambitionerna var svåra att möta i praktiken. Larsén efterfrågade därmed ett möte 1978 där man skulle ifrågasätta allt gällande filmklubbens verksamhet.²¹⁶ Det önskade mötet ägnades alltjämt åt probleminventering av filmklubbens verksamhet där man framhöll att alla *kvantitativa* mål hade uppnåtts sedan flytten till Filmhuset: fler filmer, besökare och medlemmar.²¹⁷ Men däri låg även problemets kärna, *kvaliteten* på filmvisningarna hade inskränkts på grund av mängden visningar. SFI verkade därmed stå inför samma problematik som filmstudiorörelsen, som hade tvingats minska den teoretiska verksamheten för att enbart hålla filmvisningar. Däremot inte på samma grunder, eftersom filmstudiorörelsens medlemsantal hade minskat medan det varit relativt stadigt för filmklubben. SFI hade i stället fällt krokben på deras egen filmklubb genom att koncentrera verksamheten kring kvantitativa mål. Det hade därtill uppstått en ökad medvetenhet hos programredaktionen om vad medlemmarna önskade för filmer, och eftersom kvantitativa mål styrde filmklubben mot att locka mer publik ansågs detta göra filmklubben till en reprisbiograf – Bjärlunds tidigare kritik av Cinemateket.

Filmklubbens medarbetare upplevde samtidigt filmklubben som isolerad inom SFI, med brist på stimulans och idéer från andra avdelningar. Denna separering mellan bevarande- och visningsverksamhet menar Cherchi Usai är farlig eftersom det riskerar att skapa en högre grad av oförståelse för varandras verksamheter. Perspektivet belyser det Cook beskriver som

²¹⁵ Filmerna som visades var *Pansarkryssaren Potemkin* av Sergej Eisenstein, Sovjet (1925), *Doktor Caligaris kabinett* av Robert Wiene, Tyskland (1919) respektive *Erotikon* av Mauritz Stiller, Sverige (1920). *M* av Fritz Lang, Tyskland (1930), *En friare i societeten* av George Cukor, USA (1938), *Miraklet i Milano* av Vittorio de Sica, Italien (1951). *Tusenskönorna* av Vera Chytilova, Tjeckoslovakien (1966), *Skjut på pianisten* av Francois Truffaut, Frankrike (1960), *Sagor om en blek och mystisk måne efter regnet* av Kenji Mizoguchi, Japan (1953), se Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober 1977*, Stockholm, 1977; Svenska Filminstitutet, *Programblad november 1977*, Stockholm, 1977; Svenska Filminstitutet, *Programblad december 1977*, Stockholm, 1977.

²¹⁶ Svenska Filminstitutet, *Protokoll från möte med Samrådsgruppen / Cinemateket den 17 november 1978*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979.

²¹⁷ Svenska Filminstitutet, *Protokoll från möte med Samrådsgruppen / Cinemateket den 11 januari 1979*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979.

arkivområdets mytologier mellan bevarande och tillgängliggörande, då Cherchi Usai menar att separeringen även riskerar att försvåra kreativa synergier:

[The] archivist [should] play an active role in helping the curator do his or her job. For example, I would expect the archivist to tell the curator, “Look, have you seen this? This is extraordinary; I think we can do something with it”²¹⁸

Filmklubben påverkades fortfarande av filmarkivets förvärv och restaurering och vice versa. Det verkar ha avhandlats en hel del under ovan nämnd probleminventering då mötesprotokollet refererar till långa utläggningar om situationen. Oavsett bestämdes det på mötet att: “en sociologisk analys av filmklubbens besökare ska göras för att besvara frågan om vem och vad filmklubben betjänar i nuläget”, kvantiteten av visningar skulle minska och en biograf i centrala Stockholm önskades för att dela upp visningar av mer populär film (Filmhuset) och udda film (citybiografen).²¹⁹ Det sistnämnda avslöjar hur en långsam förskjutning i synen på populär film, från det initiala syftet att visa icke-kommersiella filmer, till viss del hade aktualiserats. Det handlade inte längre om att endast fungera som ett alternativ till biografrepertoaren, den skulle delvis inkorporeras i filmklubbens repertoar.

Utbudet av filmer på filmklubben var lika mycket en diskuterad fråga som den var svår att lösa. Några år tidigare hade filmklubben meddelat att besöksfrekvensen för första gången sedan 1964 upplevt en minskning. Vilket var en sanning med modifikation då den faktiskt hade sjunkit konstant sedan 1972, om än inte med mycket. Tre förklaringar lades då fram: Minskade utskick av programblad i och med separeringen från tidskriften *Chaplin* och att antalet filmstudenter hade minskat.²²⁰ Den tredje var programmets innehåll. Dikotomin mellan att ha ett publikdragande utbud och fungera som ett alternativ till det kommersiella utbudet vädrades därmed:

²¹⁸ Cherchi Usai et al., 15, 146-147.

²¹⁹ Svenska Filminstitutet, *Protokoll från möte med Samrådsgruppen / Cinemateket den 11 januari 1979*.

²²⁰ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1975-76*, Stockholm, 1976, 26-27. Inför verksamhetsåret upplöstes det administrativa och ekonomiska samarbete mellan filmklubben och tidskriften *Chaplin* som inleddes 1975. För filmklubbens del hade det inneburit vissa kombinerade former av medlemskap och prenumeration samt en samdistribution av program och tidskrift varigenom filmklubbens normala distributionskrets reducerades med tre fjärdedelar. Larsén menade att *Chaplin* hade följt en “allmän popularitetsprincip” som filmklubben behövde ta avstånd ifrån. För en vidare diskussion, se Svenska Filminstitutet, *Brev signerat Kristina Larsén och filmklubben den 6 september 1976*, Avd VD, Process nr 1.3.3, 1.3.4, 1.4.2, År/Period 1976-1977 samt Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1975-76* och Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1977-78*.

Möjligen kan också filmklubbens programutbud ha varit mindre attraktivt, även om en närmre analys av programmen icke direkt ger stöd åt ett sådant antagande. Det är självfallet av mycket stor betydelse att vidmakthålla intresset för filmklubbens visningar. Men det är samtidigt svårt att avväga medlemmarnas intressen mot kravet på ett ambitiöst utbud på klassiker och ett, inte bara till form utan även till innehåll, kompletterande utbud till den kommersiella biografrepertoaren. Styrelsen kommer att följa utvecklingen med stor uppmärksamhet.²²¹

Enligt Horwath agerar filmarkiv som tillämpar en museummodell inte enligt marknadens logik. Det vill säga att filmarkiven inte beaktar publikens önskemål, utan enligt egna villkor bestämmer programmeringen. Det handlar i stället om att visa filmer med transparens, så nära originalet som möjligt och med kontextualiseringar som krävs för att förstå verkets kulturella, konstnärliga och pedagogiska värde.²²² Genom att det för filmklubben var betydelsefullt att locka mer publik och därmed väga in klubbmedlemmarnas intressen, var det svårt att följa den initiala målsättningen och den museummodell som präglade första perioden. Dessutom påverkade de kvantitativa filmvisningarna transparensen negativt genom att pedagogisk verksamhet hade tvingats läggas ned. För att förankra filmklubbens relevans i det nya kulturpolitiska landskapet hävdades samtidigt just de pedagogiska förtjänster som filmklubben hade inom filmundervisningen. Donner skrev:

Jag kan tänka mig en annan verklighet, där staten i fråga om filmen tar samma ansvar för filmkulturen som för biblioteken eller teatrarna. Vi är inte där än. Utan filminstitutets omfattande visningsserier inom ramen för Filmklubben vore knappast universitetsundervisningen i film möjlig, men jag har inte hört några tacktal om detta. [...] Försöken med nya visningsformer, avsedda att komplettera det traditionella bioutbudet, är trots allt än så länge ganska marginella, även om de har kulturpolitisk betydelse.²²³

Den verklighet som rådde var att SFI:s verksamheter var ekonomiskt knutna till biografrepertoarens inkomster genom filmavtalet. Ett alternativt utbud till en kommersiell filmbransch, berodde således på dess popularitet. Marknadens logik påverkade därigenom ofrånkomligen filmklubbens förutsättningar men SFI utnyttjade återigen dess närvaro.

²²¹ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1975-76*, 25.

²²² Cherchi Usai et al., 2020, 106.

²²³ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1978-79*, Stockholm, 1979, 4-5. Till visningsformerna som nämns hör även andra verksamheter som Svenska Filminstitutet bedrev på landsorterna: Film Annorlunda och BIO 16. Utbudet var likartat filmklubbens.

Filmklubben skulle nämligen introducera en ny biograf i Stockholms innerstad, vilket hade önskats i filmklubbens tidigare probleminventering, inuti Filmstadens kommersiella biografkomplex.

Programredaktionen uppskattade inte den konstaterade kommersialism som smugit sig in i Filmhusets biografier och önskade utrymme för att experimentera med verksamheten och programmeringen. En återgång till den första perioden inom filmklubben, om man så vill. Filmstaden önskades fungera som ett komplement till visningarna i Filmhuset genom samarbete med externa aktörer och organisationer.²²⁴ Genom Filmstaden fanns möjligheten att tillgängliggöra filmhistorien på nya (eller gamla) sätt:

Den 1 mars 1980 fick filmklubben äntligen en gammal önskan uppfylld — en biograf i Stockholms centrum. Detta möjliggjordes med Filmstadens öppnande, där Filmklubben dagtid disponerar en av Svenska Filminstitutets två biografier, Bio 6. Filmklubbvisningarna i Filmstaden är tänkta att utgöra ett komplement till dem som äger rum på kvällstid i Filmhuset, och programmet kommer att i första hand bjuda på all världens klassiker, reprisvisningar av hela eller delar av filmklubbens stora serier samt svensk film.²²⁵

En central biograf kunde tillfredsställa de olika visningsbehov som fanns inom filmklubben, menade programredaktionen. Filmserier skulle gå i repris för att nå en större publik och svensk samt nordisk film skulle få ett större fönster, som enligt filmklubben hade styvmoderligt behandlats tidigare. Våren betraktades som en experimentperiod där programmet skulle utvärderas och utformas över tid.²²⁶ Det var som ett eko från filmklubbens begynnelse. I Filmstaden skulle filmklubbens evangelium spridas och filmklubben skulle i sin tur tillföras tusentals medlemmar. Donner menade att detta visningsfönster inom filmklubben var ett privilegium för SFI:s brett målade ändamål: "Det finns alltså inget tvång att syssla med just de aktiviteter vi håller på med. Man förväxlar ofta det verkliga med det önskvärda. Man finner helt enkelt det verkliga önskvärt."²²⁷

Filmstaden kunde till synes lösa den huvudvärk som splittrade filmklubben genom att tillfredsställa både medlemmarnas önskemål och tillåta filmklubben att i viss mån återgå till

²²⁴ Svenska Filminstitutet, "Om bion på stan" brev till Samrådsgruppen den 17 september 1979, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979. I förslagen nämns: sportdykarförbund, invandrarorganisationer, småfilmsförbund, svenska animatörerna, kvinnofilmsförbundet, Dramatiska Institutet. Folkets bio och Filmcentrum.

²²⁵ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1979-80*, Stockholm, 1980, 30.

²²⁶ Svenska Filminstitutet, *Programblad mars Filmstaden 1980*, Stockholm, 1980.

²²⁷ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1979-80*, 4.

tidigare etablerade syften. Donners kommentar ovan synliggör även hur de vagt formulerade ändamålen som fanns för SFI:s tillgängliggörande verksamhet, tillät filmklubben att omformas för att tillgodose egna och det omkringliggande samhällets behov av tillgång till filmhistorien. Francis och Cherchi Usai kritiserar däremot upprättandet av svävande ändamål och avsaknad av policyer eftersom det försvagar filmarkivens position som kulturella minnesinstitutioner gentemot det omkringliggande samhället.²²⁸ Nya önskemål som aktualiserades och kom från filmklubbens programredaktion var efterfrågan av fler visningsformat såsom 8mm-smalfilm och video. De önskade därmed en ny policy hos SFI då många “video-program” hade erbjudits som filmklubben hade behövt tacka nej till på grund av en etablerad motvilja att visa på video.²²⁹ Efterfrågade filmautörer som till exempel Jean-Luc Godard hade vid denna tid intresserat sig för videoformatets estetiska och politiska möjligheter.

BIO 6, FILMSTADEN		BIO VICTOR, FILMHUSET	
MÄSTER SAMUELSGATAN 25, STOCKHOLM, 08-225420		BORGVÄGEN 5, STOCKHOLM, 08-634088	
kl 15	kl 17	kl 19	kl 21
17 Må Mae West: <i>Natt efter natt (Night after Night)</i> av Archie Mayo, USA 1932 med Mae West, George Raft, 70', originalversion.	Anne Mattsson: <i>I korn har riksdagen</i> av Anne Mattsson, Sverige 1945 med Georg Rydberg, Irma Christenson, 80'.	70 mm: <i>Cleopatra (Cleopatra)</i> av Joseph L. Mankiewicz, USA 1963 med Elizabeth Taylor, Richard Burton, 191', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	Må 17
18 Ti På begäran: <i>Spionens mörda dö (The Deadly Affair)</i> av Sidney Lumet, England 1966 med James Mason, Simone Signoret, 100', svensk text. Efter John Le Carré.	Anne Mattsson: <i>I korn har riksdagen</i> av Anne Mattsson, Sverige 1945 med Georg Rydberg, Irma Christenson, 80'.	Mae West: <i>Natt efter natt (Night after Night)</i> av Archie Mayo, USA 1932 med Mae West, George Raft, 70', originalversion.	Ti 18
19 On Mae West: <i>Jag är ingen ängel (I'm no Angel)</i> av Wesley Ruggles, USA 1933 med Mae West, Cary Grant, 80', originalversion.	På begäran: <i>Spionens mörda dö (The Deadly Affair)</i> av Sidney Lumet, England 1966 med James Mason, Simone Signoret, 100', svensk text. Efter John Le Carré.	70 mm: <i>Kungen och jag (The King and I)</i> av Walter Lang, USA 1956 med Deborah Kerr, Yul Brynner, 120', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	On 19
20 To Mae West: <i>Myra Breckinridge</i> av Mike Sarno, USA 1970 med Mae West, Raquel Welch, John Huston, 95', svensk text.	Anne Mattsson: <i>Ritstugg</i> av Anne Mattsson, Sverige 1948 med Sig Ölin, Marianne Löfgren, Signe Jägers, 87'.	Mae West: <i>Jag är ingen ängel (I'm no Angel)</i> av Wesley Ruggles, USA 1933 med Mae West, Cary Grant, 80', originalversion.	To 20
21 Fr Anne Mattsson: <i>Ritstugg</i> av Anne Mattsson, Sverige 1948 med Sig Ölin, Marianne Löfgren, Signe Jägers, 87'.	Klassiker: <i>Barlin-Alexanderplatsen</i> av Pär Jutila, Tykland 1928 med Heinrich George, Hans Riedel, 81', tolkas.	Mae West: <i>Kungen och jag (The King and I)</i> av Walter Lang, USA 1956 med Deborah Kerr, Yul Brynner, 120', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	Fr 21
22 Lö Mae West: <i>Glada ankans miljoner (Goin' to Town)</i> av Alexander Hall, USA 1935 med Mae West, Paul Cavanagh, 74', originalversion.	Klassiker: <i>Rennpaltens barn (Ludi dal varlet)</i> av Alberto Lattuada, Federico Fellini, Italien 1950 med Pappino de Filippo, Carlo del Poggo, 97', tolkas.	70 mm: <i>Spartacus (Spartacus)</i> av Stanley Kubrick, USA 1960 med Kirk Douglas, Laurence Olivier, 180', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	Lö 22
23 So Anne Mattsson: <i>Dick korn en gått</i> av Anne Mattsson, Sverige 1947 med Ivar Kåge, Naima Willebrand, 71'.	Klassiker: <i>Rennpaltens barn (Ludi dal varlet)</i> av Alberto Lattuada, Federico Fellini, Italien 1950 med Pappino de Filippo, Carlo del Poggo, 97', tolkas.	Mae West: <i>Glada ankans miljoner (Goin' to Town)</i> av Alexander Hall, USA 1935 med Mae West, Paul Cavanagh, 74', originalversion.	So 23
24 Må På begäran: <i>Försvaret i luvs Dronak</i> , Sverige 1976 med Ernst Günther, Gunn Willebr., Peter Schildt, 89'.	Anne Mattsson: <i>Dick korn en gått</i> av Anne Mattsson, Sverige 1947 med Ivar Kåge, Naima Willebrand, 71'.	Mae West: <i>My Little Chickadee</i> av Edward Cline, USA 1940 med Mae West, W.C. Fields, Randolph Scott, 82', originalversion.	Må 24
25 Ti På begäran: <i>The Queen av Frank Simon</i> , USA 1987 med Jack Donaghy, Andy Warhol, Mario Montez, 69', svensk text.	På begäran: <i>Försvaret i luvs Dronak</i> , Sverige 1976 med Ernst Günther, Gunn Willebr., Peter Schildt, 89'.	70 mm: <i>Flickeorn i Rochefort (Les demoiselles de Rochefort)</i> av Jacques Demy, Frankrike 1967 med Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, 126', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	Ti 25
26 On Anne Mattsson: <i>Mannen du gav mig (Don't Change Your Husband)</i> av Cecil B. DeMille, USA 1918 med Ellor Deste, Gloria Swanson, 79', svensk text.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	On 26
27 To Mae West: <i>My Little Chickadee</i> av Edward Cline, USA 1940 med Mae West, W.C. Fields, Randolph Scott, 82', originalversion.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	70 mm: <i>Flickeorn i Rochefort (Les demoiselles de Rochefort)</i> av Jacques Demy, Frankrike 1967 med Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, 126', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	To 27
28 Fr Anne Mattsson: <i>Mannen du gav mig (Don't Change Your Husband)</i> av Cecil B. DeMille, USA 1918 med Ellor Deste, Gloria Swanson, 79', svensk text.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	Fr 28
29 Lö Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	70 mm: <i>Flickeorn i Rochefort (Les demoiselles de Rochefort)</i> av Jacques Demy, Frankrike 1967 med Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, 126', svensk text. DBSF P g a filmens längd ingen 21-förställning.	Lö 29
30 So Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	So 30
31 Må Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	Klassiker: <i>Shanghaiexpressen (Shanghai Express)</i> av Josef von Sternberg, USA 1932 med Marlene Dietrich, Ceka Broek, 89', svensk text.	Mae West: <i>Go West, Young Man</i> av Henry Hathaway, USA 1936 med Mae West, Randolph Scott, 82', originalversion.	Må 31

Illustration 12 Filmklubben delade upp deras filmvisningar i och med den nya citybiografen.

Trots att filmklubben hade möjligheten att omformas enligt ändamålen så infriades inte önskemålen om videovisningar. Filmklubben fick i stället nöja sig med att marknadsföra deras andra visningsverksamheter och visa användningen av varierande filmformat inom dessa. I filmserien “BIO 16” visade man försöksverksamhetens första program. BIO 16 var ett projekt att visa film bortom biograferna på det mer tillgängliga formatet 16mm. Det krävde inga

²²⁸ Cherchi Usai et al., 2020, 182.

²²⁹ Svenska Filminstitutet, “Om bion på stan”.

biografsalonger utan kunde visas i klassrum, på bibliotek eller andra mindre lokaler.²³⁰ Även om inte video gjordes tillgängligt, fanns ett intresse hos filmklubben att visa och kontextualisera olika filmformat. I filmserien “Amatörfilmfestival” bjöds Svenska Filmfrämjandet och Sveriges Smalfilmsförbund in att visa och diskutera formatet 8mm. Medlemmarna var även välkomna att ta med sina egna 8mm-filmer för visning. I "TM Seminariet: Bilden" visades filmer som på olika sätt genom historien representerat varierande filmformat.²³¹

Ett idealiskt Cinematek

Vid 1980-talets början syntes en perspektivförändring inom Cinemateket gällande vilka verksamheter som prioriterades. Tidigare klagomål från filmklubben om att investeringar i bevarandeprojekt försvårade för filmvisningarna hade vid denna tid i stället vänts mot dem. När Cinematekets verksamhetsdelar: filmarkivet, filmrestaureringen och filmklubben tillsammans framförde kritiska röster angående resursbrist, var det filmklubben som hade prioriterats, inte filmarkivet. Tre fjärdedelar av personalen på filmarkivet hade skurits sedan 1965. Sammanslagningen 1971 vid flytten till filmhuset ansågs ha varit katastrofal, eftersom syningspersonalen hade fördelats på alla verksamheter.²³² Filmarkivets arbete hade blivit nedprioriterat på grund av framför allt filmklubbens expansion gällande antalet filmvisningar och då de arbetade med deadlines. Filmarkivet tvingades åsidosätta arbetsuppgifter som arkivsyning och katalogisering för bevarande. Francis understryker i *Film Curatorship* hur en separation mellan filmarkivet och visningsverksamheten riskerar att undergräva den pedagogiska och kontextuella kunskap som filmarkivet kan bidra med till visningarna.²³³ Den tidigare symbiosen hade på sätt och vis utvecklats till en parasitering av filmarkivets resurser till förmån för filmklubben:

För Filmarkivet är situationen än mer bekymmersam. Sedan starten 1965 har antalet titlar tiodubblats, nyttjandefrekvensen ökat från några få visningar per år till flera tusen. Personalen har trots detta inte ökat, i

²³⁰ Svenska Filminstitutet, *Programblad mars 1979*, Svenska Filminstitutet, 1979.

²³¹ Svenska Filminstitutet, *Programblad april 1980*, Svenska Filminstitutet, 1980.

²³² Svenska Filminstitutet, *Brev till Jörn Donner och SFI:s styrelse den 1 juni 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982. Syningspersonalen undersökte filmerna och dokumenterade eventuella skador som repor eller eventuell nedbrytning innan visning eller bevarande av filmer. Det inkluderade även mätning av varje akt, borttagning av tejp-skarvar, jämförelser med andra kopior av samma film samt tvättning. Det gjordes en skillnad mellan distributionssyning och arkivsyning. Wibom menade att arkivsyning inkluderade ovan nämnda delmoment och det hade inte gjorts i sin helhet på någon av de 10 000 filmkopior som fanns i filmarkivet.

²³³ Cherchi Usai et al., 2020, 69.

realiteten har personal som tidigare tillgodosåg Filmarkivets behov i allt större utsträckning tagits i anspråk av andra avdelningar inom SFI, framför allt den starkt expanderande visningssidan och exportverksamheten. Detta innebär att Filmarkivets filmer inte hanteras som de borde. I de eleganta kasematterna i Rotebro lägger vi in trasiga, smutsiga filmkopior som vi fått i deposition från distributörerna. Ingen har tid att kontrollera vad som finns i filmaskarna. Vad detta innebär för den framtida filmforskaren återstår att se, om där överhuvud taget finns något att se.²³⁴

I kritiken påtalades det hur FIAF-medlemskapet krävde att filmer som lånades in eller ut till andra filmarkiv kunde hanteras både tekniskt och juridiskt. Teknisk kontroll av filmernas tillstånd vid in- och utlåning var i princip obefintlig. Den juridiska aspekten, att beakta filmägarnas upphovsrätt, riskerades i och med det höga antalet visningar. Här hade en ytterligare förskjutning skett sedan Geber två decennier tidigare hade åberopat bättre kunskap gällande hanteringen av filmmaterialet. Nu saknades varken utbildning eller kunskap, utan tid och resurser. Filmklubben ställdes likväl inför samma problem som då. Eventuellt förstörda kopior kunde inte krävas på ersättning och riskerade framtida inlåningsverksamhet. Omprövning av rutiner och prioriteringar inom och utom Cinemateket önskades:

För de medarbetare som som sysslar med dessa frågor känns situationen schizofren. Två ideologier strider mot varandra, nämligen bevarandepincipen och tillgänglighetskraven, dvs de avvägningar som varje museum t ex måste göra varje dag i sin reguljära verksamhet. Vi anser att bevarandepincipen måste prioriteras och kan därför inte längre medverka till den förslitning och nedrustning som arkivets innehav utsätts för.²³⁵

Filmarkivet hade med andra ord svårt att svara på de ökade tillgänglighetskraven som filmklubbens verksamhet vid tiden innebar. De expanderade visningarna ställde återigen filmarkivet i en ökad beroendeställning gentemot utländska filmarkiv för inlåning. Cherchi Usai beskriver denna principiella strid som sprungen ur en professionalisering inom filmarkiven och att prioritera bevarandet ansågs vara den rationella vägen:

The schizophrenic bond between collectors and curatorship starts here, in this clash of competing goals over the same object of desire. From the collectors' perspective, the film archive was an unwelcoming place where their passion would be frozen in a heartless grid of rules and procedures aimed at preventing people from

²³⁴ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1980-81*, Stockholm, 1981, 27.

²³⁵ Svenska Filminstitutet, *Brev till Jörn Donner och SFI:s styrelse den 1 juni 1981*, 2-3.

enjoying cinema. Archivists and curators reciprocated in spades, looking down on cinephiles' amateurish behaviour as the opposite of the discipline and rationality required by the new profession.²³⁶

Filmklubben och filmarkivet gestaltade den identitetskonflikt som Cherchi Usai målar fram, vilket Cook menar var signifikativ för det tredje paradigmet:

Identity is the key concept of the third paradigm—the search for the archivist's own identity as a conscious mediator aiding society in forming its own multiple identities through recourse to archival memory and as an active agent protecting evidence in the face of the blistering complexity of rapidly changing societal organizations and digital media.²³⁷

Filmarkivet, som tidigare passivt påverkat filmklubbens visningsmöjligheter, agerade nu aktivt för att säkra bevarandepincipen och identifierade sig med en nydanande professionalism som enligt Cooks typologi försvarade det första paradigmet. Det är särskilt intressant att representanter för filmklubben var med i denna protest, då det var en visningsverksamhet. Det talar för, om inte en sammankopplad verksamhet, om en förståelse för hela filmarkivets ekologi – att bevarande och tillgängliggörande var sammanhängande. Donner hade tidigare ifrågasatt filmklubbens existens. Möjligen syftade Donner på filmstudiorörelsen när han, utan närmare förklaring, menade att det fanns möjligheter till filmvisningar på andra orter, vilket undergrävde filmklubbens uppgifter. Om kvalitetsvisningar skedde på andra orter, vilken framtid hade filmklubben?²³⁸ Detta var ett egendomligt uttalande då det tidigare varit filmklubben som konkurrerat ut delar av filmstudiorörelsen.

Wibom menade att filmarkivet fyllde funktionen av ett nationellt ansvarsarkiv och de ökade samhällliga tillgänglighetsanspråken liknade de som ställdes på besläktade institutioner som Kungliga biblioteket (KB) och Moderna museet (MM). De hade emellertid policyer, lagstiftning och statligt stöd som filmarkivet saknade och något gehör från SFI:s ledning eller styrelse hade inte erhållits. Francis menar att upphovsrätten omöjliggjorde för filmarkiv att kunna tillgängliggöra på samma sätt som exempelvis museer.²³⁹ Eftersom ett nytt filmavtal diskuterades, återkom Wibom till den tidigare diskussionen om Cinematekets syfte och menade

²³⁶ Cherchi Usai, 2019, 222.

²³⁷ Cook, 2012, 113.

²³⁸ Svenska Filminstitutet, *PM om brainstorming till Cinematekets samrådsgrupp den 12 oktober 1980*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

²³⁹ Cherchi Usai et al., 2020, 58.

att om filmarkivet hade definierats som ett museum under namnet Filmmuseet, i stället för Cinemateket, hade det varit tydligare för allmänheten (och SFI) vad Cinemateket arbetade med. Francis menar att denna diskussion har präglat filmarkiven sedan 1930-talet och citerar Ernest Lindgren som menade att: “Film archivists will never be accepted unless they use the terminology of an art form that has already been accepted” och föreslog konstgalleriets terminologi.²⁴⁰ I det förslag till arbetsordning som kritiken ovan resulterade i skulle Cinemateket:

främja filmkonsten, filmintresset och filmvetenskapen såväl nationellt som internationellt [...] Det skall levandegöra äldre och nutida filmformer och deras samband med samhällets utveckling samt verka för att kunskapen härom sprids inom och utom landet [...] anordna visningar för allmänheten framförallt av eftersatta områden inom filmlivet.²⁴¹

De svävande ändamålen liknande de som hade stadgats ungefär 20 år tidigare, men det lades även till att vid konflikt skulle bevarandenaspekten ha överhand gentemot tillgänglighetsaspekten.

Några år tidigare hade ALB upprättats i och med att pliktexemplarslagen utvidgades till att inbegripa audiovisuella medier. Vilket de facto blev ett nationellt filmarkiv, bland annat. SFI ansåg dock att ALB inte fullgjorde sina ändamål att bevara all svensk film eftersom lagändringen endast inbegrep biografvisad film. Det senare överlappade även SFI:s ansvarsområde, men som hade principen att bevara och visa film i originalformat, vilket skilde sig från ALB. Loebenstein menar att detta nya perspektiv på hur filmhistorien kunde tillgängliggöras, accentuerade de “analoga” filmarkiven som elitistiska genom att försvara deras monopol på filmhistorien, en position som Snickars och Vesterlund visat att SFI anammade. Samtidigt menar Loebenstein att filmarkiven generellt intagit en pragmatisk lösning genom att tillgängliggöra delar av filmsamlingarna på nya format, vilket SFI gjorde i samarbete med ALB. Det är enligt Loebenstein en halvhjärtad lösning som undergräver perspektivet att värdera filmernas materialitet.²⁴²

Nya värderingar om arkivets utökade samhällliga roll, “[...] undermining many traditional perspectives on evidence as being tied to a stable documentary medium”, krockade med SFI:s

²⁴⁰ Cherchi Usai et al., 17.

²⁴¹ Svenska Filminstitutet, *PM ang. Cinemateket januari 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

²⁴² Cherchi Usai et al., 2020, 199-200.

traditionella perspektiv.²⁴³ Wibom menade att tillgång till film på video var som att studera en diabild av ett konstverk – en åsikt som programredaktionen på filmklubben enligt ovan redogörelse hade övergett. Identitetskrisen existerade således inte endast mellan olika arkiv, utan även inom dem. Som chef över Cinemateket hade Wibom förankrat sina åsikter inom det traditionella lägret inom FIAF, vilket ifrågasattes av en nydanande identitet.

SFI och Donner var samtidigt ängsliga över att ett nytt filmavtal inte skulle gå i lås eftersom filmarkivet fortfarande var beroende av filmbranschens ekonomi:

Det är ett absurt förhållande, att den så kallade kulturbevarande delen av institutets verksamhet idag hotas av den snabbt sjunkande trenden i fråga om biografbesök. Produktionsvolymen och därmed sammanhängande likviditet kan styras men ett bibliotek och ett filmarkiv kan knappast förväntas bli stängt.²⁴⁴

SFI ansträngde sig för att tillskriva filmarkivet den status och privilegier som de ansåg att andra minnesinstitutioner hade. Stödformerna för filmarkivets verksamhet stod enligt Donner för en nyordning: “[Jag] vet inte, om jag talar för döva öron [...] [men] det bör vara politiskt helt okontroversiellt att staten stöder museal verksamhet av den typ filminstitutet bedriver, eftersom man gör det på andra kulturområden”²⁴⁵ Detta hoppades kunna etableras genom ett nytt filmavtal. Filmavtalet hade från början skapat och möjliggjort SFI:s filmarkivariska verksamheter, men det ansågs alltmer sårbart att filmhistoriens bevarande och tillgängliggörande låg i händerna på filmbranschen. Ett nytt filmavtal sågs som en möjlighet att delvis tippa denna vågskål. Wibom menade däremot att: "Ingen från denna beredning ställt en enda fråga beträffande Cinematekets framtida utveckling, dess roll i den allmänna kulturbilden, dess funktion i den framtida filmpolitiken.”²⁴⁶ I avtalet som därefter skrevs, det så kallade film- och videoavtalet, skulle högst 25 procent av medlen fördelas till filmkulturella ändamål, vilket Lars Åhlander kommenterade i *Chaplin*:

Bakom de “filmkulturella ändamål” [...] döljer sig aktiviteter som bl a filmarkiv, filmklubb [...] som enligt det nya avtalet inte är garanterat ett rött öre! Så är det faktiskt formulerat. Vilket avslöjar regeringens grad av intresse för filmkultur.²⁴⁷

²⁴³ Cook, 2012, 111.

²⁴⁴ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1980-81*, 5.

²⁴⁵ Jörn Donner, “Dagbok från filminstitutet 1978–1982”, *Chaplin*, nr 178, februari 1982, 34-35.

²⁴⁶ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1980-81*, 28.

²⁴⁷ Lars Åhlander, “Att åka på en propp”, *Chaplin*, nr 169, 1982, 55, 100.

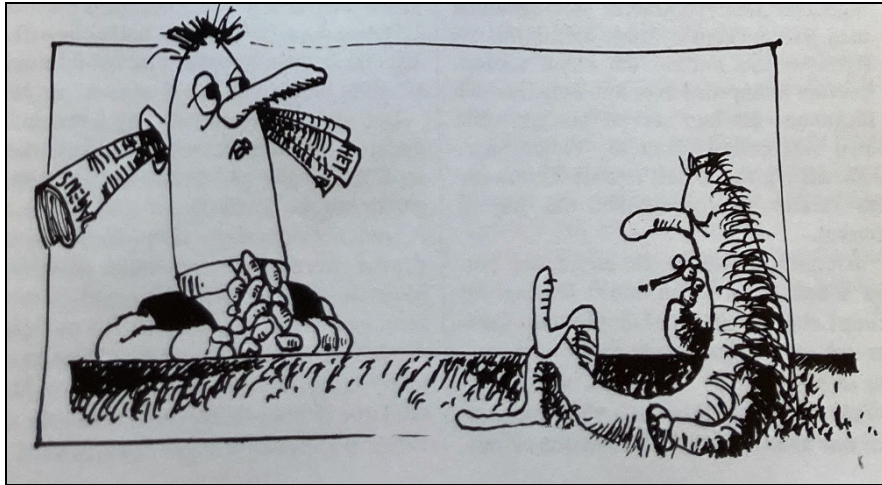


Illustration 13 Inför döva öron försöker Donner säkra statliga medel för filmarkivets verksamhet. Illustrerad av Christian Wirsén i Chaplin nr 178.

Eftersom delar av ALB:s arbete tangerade SFI:s, föreslog Åhlander att dessa kunde sammanfogas. Åsikterna inom SFI var tvärtemot, Donner yttrade till och med att han hatade [sic] ALB och det var synnerligen tydligt att SFI:s arkivverksamhet inte hade prioriterat FHS' ändamål att tillgängliggöra film till forskningen.²⁴⁸ I dagspressen fanns liknande invändningar mot ett samarbete mellan SFI och ALB på grund av åsikter om filmens materiella kvaliteter. Ana Maria Narti skrev några år tidigare i *Dagens Nyheter* att:

[Cinemateket] har ett klart mål, nämligen utvecklingen av en brett tillgänglig filmkultur, och begränsar sitt arbete inom ett klart definierat område, filmkonst och filmföreställning. Filmarkivet samlar inte in filmer som enbart har dokumentärt värde för andra konstarter [...] Själva faktum att arkivet bevarar materialet i sin ursprungliga form, alltså som film, är viktigt, eftersom all överföring av bild från film till videoband orsakar kvalitetsförsämringar.²⁴⁹

Narti anslöt till Wiboms perspektiv som förutsatte att filmernas konstnärlighet endast kunde upplevas genom deras ursprungliga bas. Att filmkonsten stod över en brett tillgänglig filmkultur var därmed implicit i argumentet att visa filmer i originalformat, eftersom, som Cherchi Usai skriver, att en analog restaurering av tio filmer kan jämföras med att överföra en hel samling till videokassett. Horwath gör därutöver en poäng av hur argumentet att film är kvalitativt bättre än

²⁴⁸ Donner, "Dagbok från filminstitutet 1978–1982", 34

²⁴⁹ Ana Maria Narti, "Rör inte Cinemateket", *Dagens Nyheter*, 6 oktober, 1979, 14.

andra format, inte är likställt med att värdera filmens materiella förutsättningar och förr eller senare blir ihåligt på grund av fortskridande tekniska utveckling.²⁵⁰ Statssekreterare Bert Levin svarade Narti att institutionerna skulle arbeta hand i hand genom att ALB skulle tillgängliggöra film till forskningen:

Arkiveringen går till på så sätt att en fräsch kopia av filmen överlämnas till ALB, som för över den till videokassetten. Från denna arkivkassett kan sedan framställas brukskassetter, som av upphovsrättskäl får användas endast för forskningsändamål.²⁵¹

Signaturen U.S menade till och med att forskningen bedrogs på filmernas kvalitet i videoformat:

De ansvariga förefaller nöjda med att viss filmforskning ändå kan ske på nyinrättade Arkivet för Ljud och Bild. Via videokassetter! Men att se långfilm på TV-skärm är som bekant att bli bedragen, främst på bild- och ljudkvalitén. Det är inte film man ser, utan fragment av film.²⁵²

Att Cinemateket ställde filmklubbens filmvisningar i centrum för arkivverksamhetens tillgängliggörande verksamhet hade visat sig genom interna motstridigheter och hade därtill noterats i dagspressen. För filmklubben hade decenniets kiftet inneburit det största antalet filmvisningar sedan starten. Programredaktör Eivor Zimmerman menade att: “[bland] världens filmklubbar är vi antagligen därmed oöverträffade — åtminstone i fråga om filmmängd.”²⁵³ Men filmklubben önskade ett större fokus på föreläsningar, diskussioner och filmpedagogisk verksamhet, vilket skulle innebära ett minskat antal filmvisningar och en återgång till filmklubbens tidiga verksamhetspraktik. I programmeringen verkade det ibland som att tiden hade stått still, filmserierna bestod likt tidigare urval av retrospektiv över filmregissörer eller andra filmpersonligheter, presentationer av “nya filmländer” och tematiska exkursioner. De sistnämnda hade diversifierats något sedan starten och inkluderade vid tiden filmserier som “Filmer om/av invandrare”, arrangerad tillsammans med gästarrangören Invandrarnas kulturcentrum, samt filmfestivalen “Nordisk invandrarfilm” tillsammans med Invandrarfilmarnas

²⁵⁰ Cherchi Usai et al., 2020, 109-110, 211.

²⁵¹ Bert Levin, “Cinemateket inte hotat”, *Dagens Nyheter*, 15 oktober 1979, 24.

²⁵² Utan signatur, “Vad händer filmerna i Rotebro”, *GT*, 13 januari 1982, 26.

²⁵³ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1980-81*, 29.

förening Kaleidoscope.²⁵⁴ Nils-Hugo Geber var tillbaka som gästföreläsare för olika tematiska filmserier, till exempel: “Offerriter och katharsis” och “Skräck och förnyelse i det monstruösa”.²⁵⁵ I filmserien “Du tror inte dina ögon” visades B-filmer för “kitschkonstens vänner” och Sveriges Film- och Videoamatörer arrangerade en kväll med kortfilm.²⁵⁶

Likt tidigare samarbeten anordnades filmvisningar tillsammans med Moderna museet om Oscar Fischingers filmer medan eleverna på den filmvetenskapliga linjen presenterade sina filmer i “En kväll med Dramatiska Institutet”.²⁵⁷ Medlemsönsknningar infriades i allt högre takt, som exempelvis “Jazz- och blues”-filmer, vilka visades tack vare ett engelskt distributionsbolag och enligt det etablerade distributionsperspektivet medan tidigare luckor i filmhistorien täpptes till genom “Engelska 30-tals musicals”.²⁵⁸ Slutligen kunde filmavtalet ringa in en period i den svenska filmhistorien, programredaktionen skrev:

Under rubriken “Filmstöd och filmbråk” visar vi några av de filmer, som producerats under nuvarande filmavtal, med eller utan stöd, och som samtliga rönt stor uppmärksamhet vid premiären och sedan värderats och omvärderats under årens lopp. Serien avslutas med en debatt [...] i form av en utvärdering av avtalets inverkan på den svenska filmen både konstnärligt och ekonomiskt.²⁵⁹

Under filmavtalets nästan 20-åriga period visade och kontextualiserade filmklubben den filmhistoria som SFI åtagit sig att bevara. Verksamheten utvecklades lika organiskt som den förhöll sig till de etablerade värderingsprinciper som präglade SFI. Klas Olofsson tog över som verkställande direktör 1982 och uttryckte, likt den tidigare filmutredningen, att filmklubbens visningar skulle spridas över hela Sverige:

Biografen får inte bli enbart ett storstadsprivilegium. Vår filmklubbens verksamhet är tyvärr ett sådant och t.o.m. enbart för stockholmare. Filmklubbens 11.000 medlemmar ser nämligen äldre filmer som är deponerade i filmhusets arkiv. Filmarkivet har samlingar av nationell och internationell filmproduktion från

²⁵⁴ Svenska Filminstitutet, *Programblad mars 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981; Svenska Filminstitutet, *Programblad december 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

²⁵⁵ Svenska Filminstitutet, *Programblad mars 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981; Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

²⁵⁶ Svenska Filminstitutet, *Programblad augusti 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982; Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

²⁵⁷ Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981; Svenska Filminstitutet, *Programblad juni 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981.

²⁵⁸ Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982; Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

²⁵⁹ Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1982*.

1896 — 1982 som är betydande — mer än 8.000 titlar. Med dess hjälp bedrivs filmhistorisk forskning. Av upphovsrättsliga skäl är nyttjandet av filmarkivets resurser begränsade till våra egna lokaler. En levande filmkultur kräver dock tillgång till filmhistoriens klassiker och det är vår förhoppning att i framtiden kunna erbjuda även filmintresserade utanför Stockholm ett rikt och attraktivt urval av filmkonstens stora mästerverk. Inte minst för undervisningsändamål och för hjälp att orientera sig i dagens exploderande mediautbud är det viktigt att ha tillgång till och kunskap om den rörliga bildens olika uttrycksformer och budskap.²⁶⁰

Även om Olofssons kommentar om forskningens behov var relativt uddlös, eftersom ALB i praktiken hade tagit ansvar för detta, så accentuerade hans vision en kritik om filmklubbens tillgänglighet. En levande filmkultur var begränsad inom filmklubben och Olofsson indikerade en ökad tillgänglighet för filmvisningarna. Ungefär ett år tidigare hade Wibom kartlagt en liknande vision om ett "Idealiskt Cinematek" vilket synliggjorde vad som önskades (och därmed inte existerade) inom SFI:s arkivverksamhet:

Jag vill ha ett mycket öppet cinematek, lätt tillgängligt för dem som utifrån visar intresse för våra samlingar och specifika kompetens, ett cinematek i dialog med sina avnämare, ett cinematek med resurser att gå utanför sina egna gränser.²⁶¹

Rent konkret skulle det innebära ett bevarandearkiv med referensmaterial. Med film- och samtidshistorisk expertis för tolkning och contextualiseringar av materialet. Varje film skulle inkludera referensmaterial, visningskopia och videokopia. Cinemateket skulle även ha ett visningsarkiv där kopior i olika format fanns av referensmaterialet. Det skulle fungera som ett distributionsarkiv, eller rättare sagt ett bibliotek, utan kostnad för låntagaren. Det senare hade varit fullt möjligt för SFI att verkställa, men dess frånvaro hade banat väg för andra arkiv som ALB. Visningsverksamheten skulle fungera genom sammanställningar av filmserier av klassisk svensk- och utländsk film, den skulle finna vägar för att nå publiken, filialer skulle erbjuda filmer i urval. Den skulle hålla filmhistorien levande, arbeta pedagogiskt mot skolorna och mot televisionen där filmserier även borde visas. Slutligen ansåg Wibom att ett filmmuseum kunde fungera som ett utbildningscentrum för filmens historia. Likt en föremålssamling med tillhörande biograf.²⁶²

²⁶⁰ Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1981-82*, Stockholm, 1982, 3.

²⁶¹ Svenska Filminstitutet, *Ett idealiskt Cinematek*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

²⁶² Svenska Filminstitutet, *Ett idealiskt Cinematek*.

Det är intressant att Wiboms framtidsvision för filmklubben var relativt nära den verksamhet som existerade i praktiken. Möjligen hade de mer populära och moderna filmerna som visades inom filmklubben blivit en sten i skon för de egentligt klassiska filmer som Wibom önskade visa. Att finna nya vägar antydde en vilja att omforma verksamheten för publiken, vilket inkluderade televisionen. Att visa filmklassiker i ett TV-program arrangerat av filmklubben var exempel på nya idéer för tillgänglighet. Wiboms tidigare motstånd till videoformatet ter sig aningen motsägelsefullt enligt denna vision. Det nya film- och videoavtalet hade medfört frågor om filmvisningar skulle gå över till videoformat och hur SFI kunde utnyttja formatet för att sprida kvalitetsfilm.²⁶³ Oavsett var ett idealiskt Cinematek enligt Wibom en kombination av bevarande och tillgängliggörande i symbios. På bevarandesidan skulle fler format skapa större tillgång och möjligheter medan visningssidan skulle arbeta mer aktivt mot sin publik och samtidigt bevara sina principer. Wibom målade på ett sätt fram Cooks fjärde paradigm, där arkivet skulle gå utanför sina gränser och agera i samverkan med sina användare. Men som Cook argumenterar, fanns det spår av tidigare paradigm som synliggjordes genom Wiboms slagsida mot ett bevarande med kontroll över samlingarna, som samtidigt skulle kontextualiseras i olika former av SFI.²⁶⁴

Aktslut

I den sista akten av denna uppsats historieskrivning såg filmarkivet och filmklubben resultatet av höga ambitioner inom SFI. Det hade bidragit till ett ihärdigt arbete med att tillgängliggöra svensk- och internationell filmhistoria, vilket exemplifierades av filmkursen "Cinematekets historia". Det fungerade även som ett exempel på hur filmklubben inte kunde möta ambitionerna i praktiken och interna krav framlades på ett minskat antal visningar. Filmklubbens förskjutning mot att efterleva kvantitativa mål om ökade filmvisningar, besök och medlemmar hade skapat det som ansågs vara den kommersiella repertoarens reprisbiograf. En lösning arbetades fram genom öppningen av citybiografen i Stockholms innerstad, som möjliggjorde för filmklubben att återgå till en tidigare kreativ programmering. Det syntes exempelvis genom nya tematiska exkursioner, pedagogiskt inriktade filmserier, samarbete med externa organisationer (framför allt Moderna museet), elevfilmer och medlemsförslag. Samtidigt kunde kvantitativa mål uppnås

²⁶³ Svenska Filminstitutet, *Förhandlingar med filmbranschen om ett nytt filmavtal den 4 mars 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

²⁶⁴ Cook, 2012.

genom fler biografer. Filmklubben splittrades därmed både ideologiskt och fysiskt, genom två metoder och biografer som kombinerade kvalitet med kvantitet. SFI definierade film som konst, vilket skulle bevaras och tillgängliggöras på originalformat. Det hade banat väg för upprättandet av ALB, som tillgängliggjorde film på video till forskningen. Arkiven delade samtidigt uppgiften att bevara och tillgängliggöra filmhistoria. Det fanns delade åsikter i offentligheten om Cinemateket och ALB skulle sammanfoga deras överlappande aktiviteter, vilket iscensatte en diskussion om filmens konstnärlighet och olika formats materiella kvalitet. Den skilda åsiktsbildningen fanns likaså inom Cinemateket, det nykomna videoformatet hade aktualiserat önskemål om att programmera filmserier på video, även om film på originalformat härskade.

Filmklubben hade till synes blivit alltmer distanserad från filmarkivet, och filmklubben ansåg sig vara isolerad från andra verksamheter inom SFI. Filmarkivet ansåg i stället att filmklubbens intensiva programmering hade prioriterats framför arkivets bevarandearbete. Det menade även röster från filmklubben. Tidigare materiella problem vid visningarna hade således återkommit, men av andra anledningar. Filmklubbens parasitering på filmarkivet resulterade i att filmklubbens verksamhet ifrågasattes, men allt viktigare var att Cinemateket stadgade en arbetsordning, vilken konstaterade att bevarandet skulle prioriteras tillgängliggörandet. Att filmavtalet var på väg att gå mot sitt slut, föranledde SFI att fokusera på Cinematekets kulturella värde för att erhålla statliga anslag. Det nya film- och videoavtalet som togs i kraft den första juli 1982 ramade in en period i den svenska, filmarkivariska historien, vilket föranledde SFI att fundera på Cinematekets framtid. Det nya film- och videoavtalet skulle trots allt inte innebära några säkrade anslag för Cinematekets verksamheter. Ett mer tillgängligt Cinematek önskades i alla fall, vilket speglade nya perspektiv på hur filmhistorien skulle tillgängliggöras. Framtidsutsikterna var likväl formade av den ideologi som format filmklubben och verkade cementera den inslagna vägen.

Epilog

Syftet med denna uppsats har varit att utveckla en ökad förståelse för hur Svenska Filminstitutets arkiv- och filmklubbsverksamhet under perioden 1963–1982 arbetade med att tillgängliggöra både den svenska och internationella filmhistorien genom biograföversatta äldre film. Genom att undersöka filmarkivets och filmklubbens arbete har uppsatsen kunnat redogöra för och analysera nyckelaspekter som påverkade förutsättningarna för och arbetet med att tillgängliggöra filmhistorien liksom samarbetet mellan verksamheterna.

Med hänvisning till forskningsfrågan: *Hur arbetade Svenska Filminstitutets filmklubb med att tillgängliggöra film genom deras biograföreställningar?* visar uppsatsen hur filmklubben tillgängliggjorde film enligt ett tidigare etablerat konstperspektiv som åsyftade att visa och/eller höja filmens konstnärliga värde. Detta positionerade SFI:s arkivverksamhet i linje med andra filmarkiv, vilket Lameris forskning visat.²⁶⁵ Både värderingarna inom FHS och deras samlingar ärvdes, men det var deras kontaktnät med filmbranschen och utländska filmarkiv (FIAF) som var grundläggande för att filmklubben skulle fungera i praktiken. Det var därmed inte primärt FHS materiella förutsättningar utan de immateriella, som möjliggjorde filmvisningarna hos filmklubben. På så vis vidareutvecklar denna uppsats Snickars och Vesterlunds forskning om att filmkonsten definierades mot andra medier genom att visa hur en identitet och en pedagogisk praktik ärvdes från FHS respektive filmstudiorörelsen.²⁶⁶

Filmklubbens avsikt var att utbilda både allmänheten och en kommande generation av filmarbetare och filmvetare. Nationella filmepoker, upphöjda filmregissörer och divergerande teman valdes ut att representera både den internationella och svenska filmhistorien. Som Snickars och Vesterlund konstaterar, visar uppsatsen hur urvalet präglades av åsikter och värderingar om kvalitet inom filmklubben.²⁶⁷ Fossatis forskning fastslår att filmarkiv är socialt och kulturellt bundna, vilket påverkar filmarkivets urval av filmer att bevara och tillgängliggöra. Uppsatsen redogör hur arkiv- och filmklubbsverksamhetens arbete och specifika kontext var bundna till kvalitetsbegreppets genomslag.²⁶⁸ Vad som framkommer i uppsatsen är att urvalet likväl präglades av en bytesverksamhet med färdiga program från andra länder, något som ligger

²⁶⁵ Lameris, 2017.

²⁶⁶ Snickars, 2012; Vesterlund 2012.

²⁶⁷ Snickars 2010; Vesterlund 2013

²⁶⁸ Fossati, 2018.

i linje med Olssons forskning kring hur arkivpraktiker präglades av en filmarkivmarknad.²⁶⁹ En utvecklad förståelse presenterades genom att denna visningsverksamhet dels var omstridd och dels breddade filmklubbens urval. Uppsatsens resultat är således dels en förgrening inom och ett fördjupande bidrag till en internationell respektive svensk filmarkivarisk forskning.

I uppsatsen synliggörs att en diskussion fördes och delvis påverkade urvalet av filmer som visades – och i så måtto vem som hade makten att bestämma över filmhistoriens tillgänglighet. I dagspressen framkom åsikter om att filmerna speglade en alltför smal och inskränkt del av filmhistorien och en breddning efterfrågades, kritiska propåer som senare skulle återkomma gällande filmklubbens avsaknad av experimentell och animerad film samt svensk filmhistoria. Bland medlemmarna var en demokratisering av programvalet önskvärt, medan filmklubben ville behålla makten, vilket ledde till skapandet av en sorts pseudodemokrati med ett programråd och programmatiska förändringar som “Medlemmarnas val” Utbudet påverkades även av filmklubbens samarbete med filmvetarlinjen och förorsakade oro för allmänhetens tillgång till filmhistorien. Kritiken mot filmklubben skymtade därmed emellanåt in i programsättningen, men på den generella nivån bibehölls alltid filmklubbens egenbestämmande.

Uppsatsen visar att flytten till Filmhuset innebar ökade filmvisningar och en utställningsverksamhet, vilket däremot inte aktualiserade inrättandet av ett filmmuseum. Utställningarna sköttes av andra avdelningar eller fungerade som kontextualiserande material till filmvisningarna. Ökade filmvisningar resulterade i stället i kritik från filmklubben eftersom ambitionerna inte kunde förverkligas och en återgång till tidigare pedagogiskt inriktade praktik efterfrågades genom minskade visningar. Filmklubben hade lagt sig till med en konstnärlig identitet och vid åtskilliga tillfällen kunde argument för att visa mer populär film avvisas med hänvisning till stadgarna. Filmklubben hade även kulturellt kapital att omvärdera och rekontextualisera tidigare populär eller kommersiell film inom en filmhistorisk kontext genom att placera filmerna inom en filmtradition, en filmvåg eller nationell oeuvre. Så långt hade filmklubben en tydlig identitet om vilka filmer som skulle visas. Men genom en ökad visningsfrekvens hade kvaliteten i viss mån ersatts av kvantitet, en förskjutning som kunde korrigeras genom upprättandet av en ny biograf. Det tillät filmklubben att återgå till en tidigare pedagogisk praktik och samtidigt hålla en hög visningsfrekvens.

²⁶⁹ Olsson, 2022.

Spridningen av kvalitetsfilm till landsorten blev under perioden därtill en filmpolitisk fråga. Likt Vesterlunds forskning visar även denna uppsats att filmklubbens relation till filmstudiorörelsen var problematisk och i vissa fall konkurrerade ut filmstudior.²⁷⁰ Uppsatsen visar hur filmklubben kontrollerade möjligheterna för filmstudiorörelsens filminlåning samtidigt som filmutredningen idealiserade filmklubbens praktik. Det från början uttryckta samarbetet mellan filmklubben och filmstudiorörelsen hade kantats av uteblivna stödpaket och skral filmdistribution. Uppsatsen utvecklar Vesterlunds resultat genom att synliggöra hur rörelsen kritiserade Cinemateket för att inte tillgängliggöra sina samlingar till andra aktörer, vilket studien visar var påverkat av Cinematekets samarbete med både FIAF och filmbranschen.

Precis som Snickars och Vesterlunds forskning visar synliggörs det även i denna uppsats att SFI skulle tillgängliggöra film i originalformat, vilket positionerade SFI i kontrast till ALB. Denna uppsats visar därtill att det fanns röster inom filmklubben som önskade att visa film på det nya videoformatet, vilket av andra ansågs vara billig reproduktion. Det senare synsättet delades av vissa röster i offentligheten, medan andra såg fördelar med att sammanfoga exempelvis ALB med SFI. Vid slutet av studiens period önskade SFI ett mer tillgängligt Cinematek, vilket visade att delvis nya tankar hade etablerats om spridningen av film på TV och video. Med bakgrund i Cooks paradignteori kunde detta förstås som en antydning mot ett nytt paradigm, samtidigt som tidigare identifikationer (paradigm) kvarlevde.

Trots en förskjutning mot en bredare programmering både kvantitativt och kvalitativt, behölls generellt den programmeringspraktik som filmklubben etablerade från början. Det var genomgående presentationer av filmländer, retrospektiv över filmskapare samt innehålls- eller formmässigt tematiska exkursioner. Ur ett perspektiv kan man säga att filmklubbens program bidrog till en kanonisering av särskilda filmer eller filmskapare, såsom europeiska auteurs samt svenska regissörer som Mauritz Stiller och Victor Sjöström. Ur ett annat perspektiv går det att lyfta fram filmklubbens ideligen utforskande arbete inom olika delar av filmhistorien. Uppsatsen visar oavsett att filmklubben gick i bräschen för att höja filmens anseende och att detta i regel lyckades.

Med hänvisning till forskningsfrågan: *Hur såg samarbetet ut mellan filmklubben och filmarkivet inom Svenska Filminstitutet?* visar uppsatsen att filmklubben under första perioden hade ett nära samarbete med filmarkivet. Geber gestaltade en filmkurator som med bakgrund i

²⁷⁰ Vesterlund, 2018.

Cherchi Usai et al. kunde förstås som förbindelsen mellan filmarkivets bevarande och filmklubbens tillgängliggörande av filmhistorien.²⁷¹ Förståelsen för filmarkivets arbete framkom i filmklubbens programmering, genom att exempelvis tillägna serier eller diskutera filmarkivets utmaningar och hur filmarkivet möjliggjorde filmvisningarna. En avsaknad av filmer i arkivet föranledde filmarkivet att förvärva filmer medan filmklubben stod för en inlåningsverksamhet. Det senare minskade i takt med att arkivet förvärvade allt fler filmer. I linje med Olssons forskning visar denna uppsats att filmklubben fungerade som det centrala visningsfönstret för äldre film i Sverige och konstaterar att medlemskapet i FIAF möjliggjorde stora delar av filmklubbens inlåningsverksamhet. Andra organisationer behövde således förhålla sig till filmklubben och filmarkivet för att visa film. Enligt uppsatsen var maktförhållandet på det internationella planet omvänt och FIAF hotade med att dra in medlemskapet om inte filmarkivet kunde uppvisa autonomi. Genom konstruktionen av Cinemateket, en överbyggnad för filmklubben och filmarkivet, lyckades SFI säkra medlemskapet i FIAF och därmed filmklubbens framtida visningsmöjligheter.

Uppsatsen visar hur både filmarkivet och filmklubben var bundna till filmbranschens villkor gällande visnings- och upphovsrätt, vilket krävde ett samarbete mellan verksamheterna och branschen för att visa äldre film. Det var därmed naturligt för filmarkivet och filmklubben att etablera kontakt med filmbolag och skriva avtal direkt med filmbranschen. Denna dubbelsidiga verksamhet var under 1960-talet vital för filmklubbens verksamhet. Därtill visar uppsatsen att det inom SFI fanns en ovilja gentemot inlåningsverksamheten från utländska filmarkiv, dels på grund av brokiga avtal, dels den internationella arkivfederationen FIAF styvmoderliga behandling av institutionen. I offentligheten kritiserades filmarkivets avhängighet till filmbranschen och poängterade hur det inskränkte filmhistoriens tillgänglighet. Filmarkivets skrala befogenheter att ansvara för filmhistoriens bevarande och tillgängliggörande var både en kritik riktad mot filmarkivet och en kritik från filmarkivet riktad mot staten. Filmarkivens relation till filmbranschen har på många sätt varit unik i en arkivkontext. Inte bara har filmarkivens existens varit beroende av en filmproduktion som till största del var kommersiellt grundad. Filmavtalet, som grundade filmarkivet och filmklubben, var bunden av intäkter från biografrepertoaren. Filmarkivet hade dessutom varken tekniska eller ekonomiska möjligheter att själva restaurera filmmaterialet som de önskade bevara och tillgängliggöra. Uppsatsen

²⁷¹ Cherchi Usai et al., 2020.

konstaterar därmed, liksom Op den Kamps forskning, att upphovsrätten påverkade filmhistoriens tillgänglighet och synliggör hur denna påverkan aktualiserades i en svensk, historisk kontext.²⁷²

Uppsatsen belyser en diskurs gällande Cinematekets definition, som placeras i gränslinjen av vilka uppdrag arkiv, bibliotek respektive museum har. Vissa personer i offentligheten önskade en tillgänglig filmhistoria i form av en biblioteksverksamhet, medan andra önskade en mer museinriktad verksamhet. Det senare delades av filmklubben och filmarkivet och influerade hur filmklubben valde att kontextualisera sina filmvisningar med gästbesök, presentationer, programblad och utställningsverksamhet. Filmklubbens praktik kunde förstås genom det Cherchi Usai et al. beskriver som en museimodell, vilket definierade filmen som en (materiell och immateriell) artefakt.²⁷³ Det handlade inte nödvändigtvis om att se film som ett materiellt konstverk, eftersom det är reproduktionsbart i grunden, men att respektera filmens materiella villkor. Motsatsen var att fokusera på filmernas innehåll vilket möjliggjorde att överföra filmer till vilket format som helst, bara innehållet bevarades och tillgängliggjordes, vilket i uppsatsen exemplifieras genom ALB. Uppsatsen fördjupar således Vesterlunds resonemang att SFI arbetade musealt genom konstruerandet av en samling klassiker.²⁷⁴ Filmklubben och filmarkivet ansåg filmernas materialitet stå över en eventuell ökad tillgänglighet, vilket även var en linje FIAF hade – och sedermera särskilde sig från ALB. Trots tydliga åsikter om arkiv- och filmklubbverksamheten upplevdes Cinematekets syfte och identitet många gånger som dunkelt, både inom SFI och mot det omkringliggande samhället. Under perioden visar uppsatsen hur kritiken många gånger kunde härledas till en okunskap eller otydlighet om vad filmarkivet eller filmklubben hade för syften, vilket återknyts till avsaknaden av policyer.

Slutligen synliggör uppsatsen hur branschens minskade biografbesökare fick SFI att rikta krafterna mot statliga anslagsansökningar. Statligt stöd för filmarkivets bevarandearbete resulterade i en konflikt mellan filmarkivet och filmklubben. Filmarkivet, som fokuserade på bevarande av en svensk kanoniserad filmhistoria, prioriterades framför filmklubben, som fokuserade på tillgängliggörande och internationell/alternativ filmhistoria. Över tid distanserades filmklubben alltmer från filmarkivet och visningsverksamheten hade vid studiens slut prioriterats framför filmarkivets bevarandearbete. Det medförde kritik som resulterade i en ny arbetsordning som ställde bevarandet framför tillgängligheten. Vilket kunde fördjupas genom arkiv- och

²⁷² Op den Kamp, 2018.

²⁷³ Cherchi Usai et al., 2020.

²⁷⁴ Vesterlund, 2012.

filmvetenskaplig teori. Trots distans mellan verksamheterna fanns fortfarande en förståelse för varandras verksamheter och uppdrag. Vilket inte minst syntes i att filmklubben var en del av den kritik som riktades mot ledningen gällande prioriteringen av visningsverksamheten.

Uppsatsens historieskrivning har naturligtvis luckor och perspektiv som inte lyfts fram och studiens avgränsningar ger upphov till intressanta uppslag. Den fortsatta historien om SFI och deras arkiv- och filmklubbsverksamhet, efter 1982, återstår att skriva. Cinemateket är fortfarande en verkande aktör för tillgängliggörandet av internationell och svensk filmhistoria. Det finns idag andra utmaningar och uppkomsten av nya digitala plattformar placerar Cinemateket i det Cook beskriver som det fjärde paradigmet.²⁷⁵ Digital distribution av film har till exempel gett upphov till frågetecken gällande cinemateksverksamheternas syfte. Journalisten Lasse Winther Jensen undrar: “Hvad er formålet med et cinematek?” och filmkritikern Jacob Lundström oroar sig över framtiden för cinemateket som visningsfönster: “[...] vilken framtid har [cinemateket] i strömningsåldern? Hur ska det locka publiken och göra sig relevant när hemmautbudet ter sig övermäktigt?”²⁷⁶ Inom forskningen undrar Jönsson, Persson och Sahlin om inte institutioner som särskilda platser eller rum förlorat sin betydelse.²⁷⁷ Möjligheten att tillgängliggöra material digitalt har skapat nya förväntningar på filmarkivens tillgängliggörande arbete. Internet har omstrukturerat tillgängliggörande praktiker, inte minst inom filmarkivområdet.²⁷⁸ Cinemateket visar idag både analog och digital film på sina biografvisningar – vilket ställer nya frågor om deras förhållande till exempelvis kvalitetsbegreppet och filmens materialitet. Uppsatsens begränsade historiska period kan lämpligen kompletteras med jämförelser från senare tid.

Filmstudiorörelsen har varit en aktiv del i det svenska filmområdet sedan 1920-talet. Det har forskats om dess begynnelse av exempelvis Bengt Bengtsson och Jan Olsson. Rörelsen anordnade inte bara filmvisningar och debatter, utan upprättade även sina egna arkiv. Det finns ett stort arkivmaterial, som väntar på att forskas om, eftersom rörelsen fortfarande är aktiv vid tiden för denna uppsats. Enligt SFF finns det i skrivandets stund cirka 100 filmstudior runtom i Sverige som aktivt tillgängliggör filmhistorien och fungerar som ett levande kulturarv.²⁷⁹

²⁷⁵ Cook, 2012.

²⁷⁶ Lasse Winther Jensen, “Mere end bare film”, *Weekendavisen*, 25 augusti, 2022.

<https://www.weekendavisen.dk/2022-34/kultur/mere-end-bare-film>, senast uppdaterad 25 maj, 2024; Jacob Lundström, “Häri från till evigheten i filmarkivet”, *FLM*, 14 december, 2022.

<https://film.nu/2022/12/harifran-till-evigheten-i-filmarkivet/>, senast uppdaterad 25 maj, 2024.

²⁷⁷ Lars-Eric Jönsson, Anders Persson & Kerstin Sahlin, *Institution*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011.

²⁷⁸ SFI startade exempelvis 2011 det digitala Filmarkivet.se tillsammans med KB för att sprida arkivfilm på nätet.

²⁷⁹ Sveriges Förenade Filmstudios, “Om SFF”, *Sveriges Förenade Filmstudios*, <https://www.filmstudio.se/om-sff>, senast uppdaterad 26 maj, 2024.

Uppsatsen har fokuserat på filmklubbens och filmstudiorörelsens arbete med att tillgängliggöra filmhistorien. Samtidigt upprättade SFI även andra visningsverksamheter som visade äldre film runt om i Sverige. Film Annorlunda och BIO 16 var två dylika projekt som denna uppsats inte har avhandlat och hade med fördel kunnat forskas mer kring, speciellt i relation till den socialdemokratiska kulturpolitik som ämnade att sprida film till alla folklager. SFI hade därutöver visningsverksamhet riktad specifikt mot barn och unga, vilket dels kan undersökas i relation till den censurutredning som pågick under 1960-talet, dels Cinematekets filmpedagogiska utbildning inom ramen för exempelvis Filmarkivet.se.

Att SFI under perioden för denna uppsats byggde upp ett av världens största filmbibliotek har inte avhandlats inom studien. Det har dock en filmarkivarisk relevans då mycket filmmaterial finns att undersöka hos SFI. Det inbegriper inte minst tidskrifterna *Chaplin* och *Teknisk Information* som SFI bedrev under perioden för uppsatsen och framöver. Det är ett filmhistoriskt rikt material som kan undersökas för sig. Biblioteket har även arkivmaterial i över tusen långfilmmanuskript och ett bildarkiv med miljontals stillbilder. Klipparkivet har tidningsmaterial som inte publicerats av SFI samt reklammaterial från filmbolag. Arkivmaterialet ger en historisk inblick i hur och vilka delar av filmhistorien som har bevarats. Min kunskap och teoretiska bakgrund kan inom detta område med fördel kompletteras av en biblioteks- och informationsvetenskap, som kan redogöra för fler perspektiv på hur filmhistorien har tillgängliggjorts, från filmer till filmrelaterat material. Uppsatsens resultat gällande Cinematekets otydliga gränser inom ett ABM-område kan slutligen utvecklas inom respektive grenar och därigenom vidareutveckla forskningen om svenskt filmarv.

Litteratur

Ahrne, Göran & Svensson, Peter, *Handbok i kvalitativa metoder*, Upplaga 3, Liber, Stockholm, 2022.

Bengtsson, Bengt, "Ett medium med historia. Filmstudiorörelsens roll i synen på filmen som konst" I *Åter-kopplingar*, Cronqvist, Marie, Lundell, Patrik & Snickars, Pelle (red.), Mediehistoria, Lunds universitet, Lund, 2014.

Bengtsson, Bengt, "Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola" I *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen*, Hedling, Erik & Jönsson, Mats (red.), Statens ljud- och bildarkiv, Stockholm, 2008.

Bengtsson, Bengt, "Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på internet" I *Spår och spridning: perspektiv på internet*, Bengtsson, Bengt & Åsén Ekstrand, Eva (red.), Gävle University Press, Gävle, 2013.

Bergman, Ingmar, "Jag tvivlar på Filmhögskolan", *Chaplin*, nr 42, december, 1963.

Bjärlund, Eva, "Filmarkivet - institution på undantag", *Aftonbladet*, 20 maj, 1974.

Boréus, Kristina, "Texter i vardag och samhälle" I *Handbok i kvalitativa metoder*, Ahrne, Göran & Svensson, Peter (red.), Upplaga 3, Liber, Stockholm, 2022.

Bosma, Peter A. N., *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*, Wallflower Press, New York, 2015.

Braun, Virginia & Clarke, Victoria, "Can I Use TA? Should I Use TA? Should I Not Use TA?"

Comparing Reflexive Thematic Analysis and Other Pattern-based Qualitative Analytic Approaches.” I *Counselling & Psychotherapy Research* 21 (1): 37–47 [Elektronisk resurs], British Association for Counselling and Psychotherapy, Rugby, UK, 2021.

Cato, Åke, “Ingmar Bergman går hårt åt nya filmhögskolan”, *Expressen*, 22 december, 1963.

Cherchi Usai, Paolo, Francis, David, Horwath, Alexander & Loebenstein, Michael, *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*, 2nd edition., SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, Wien, 2020.

Cherchi Usai, Paolo, *Silent cinema: a guide to study, research and exhibition*. Third edition., Bloomsbury on behalf of the British Film Institute, London, UK, 2019.

Cook, Terry, “Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms.” *Archival Science: International Journal on Recorded Information*, 95–120, 2012.

Donner, Jörn, “Dagbok från filminstitutet 1978–1982”, *Chaplin*, nr 178, februari, 1982.

Edström, Mauritz, “Världen känns ny i rysk dokumentärfilm”, *Dagens Nyheter*, 26 oktober, 1964.

Geber, Nils-Hugo, “Svar”, *Chaplin*, nr 61, 1966.

Hederberg, Hans, “Vi behöver ett filmmuseum”, *Expressen*, 8 juni, 1960.

Håstad, Disa, “Äntligen får man se alla filmklassikerna”, *Dagens Nyheter*, 10 mars 1971.

Ingravalle, Grazia, *Archival film curatorship: early and silent cinema from analog to digital*,

Amsterdam University Press, Amsterdam, 2024.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Lausanne, October 25-27, 1973.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Milan, October 26-28, 1972.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Paris, February 27-28, 1966.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Varna, May 24-26, 1977.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Wien, March 28-29, 1965.

International Federation of Film Archives, *Executive committee meeting*, Zagreb, October 25-26, 1969.

International Federation of Film Archives, “FIAF Statues & Rules”, *International Federation of Film Archives*, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/FIAF-Statutes-and-Rules.html>, senast uppdaterad 21 maj, 2024.

International Federation of Film Archives. “FIAF Timeline”, *International Federation of Film Archives*, <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html>, senast uppdaterad 20 maj, 2024.

Jönsson, Lars-Eric, Persson, Anders & Sahlin, Kerstin, *Institution*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2011.

Jönsson, Mats & Snickars, Pelle (red.), *"Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, Kungliga biblioteket, Stockholm, 2012.

Lameris, Bregt, *Film museum practice and film historiography: the case of the Nederlands Filmmuseum (1946-2000)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.

Levin, Bert, "Cinematket inte hotat", *Dagens Nyheter*, 15 oktober, 1979.

Lindblom, Bo. *Fallet Båstad: en studie i svensk opinionsbildning*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1968.

Lundström, Jacob, "Häri från till evigheten i filmarkivet", *FLM*, 14 december, 2022.
<https://flm.nu/2022/12/harifran-till-evigheten-i-filmarkivet/>, senast uppdaterad 25 maj, 2024.

Manns, Torsten, "Klickvälde och slentrian", *Chaplin*, nr 61, 1966.

Manns, Torsten, "Är Svenska Filminstitutet ett svenskt filminstitut?", *Chaplin*, nr 59, 1965.

Narti, Ana Maria, "Rör inte Cinematket", *Dagens Nyheter*, 6 oktober 1979.

Nederlands Filmmuseum & Fossati, Giovanna, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* [Elektronisk resurs], Amsterdam University Press, 2018.

Nordenström, Alf, "En eftersatt kulturuppgift", *Dagens Nyheter*, 17 maj, 1957.

Olsson, Jan, *The life and afterlife of Swedish biograph: from commercial circulation to archival practices*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2022.

Op den Kamp, Claudy, *The greatest films never seen: the film archive and the copyright smokescreen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018.

Řehořová, Irena, “Curating Access, Shaping Cultural Memory: The Czech National Film Archive in the Era of Digitisation.” I *Studies in Eastern European Cinema*, 186–201, 2020.

Schein, Harry, *Har vi råd med kultur?: kulturhistoriska skisser*, Bonnier, Stockholm, 1962.

Schein, Harry. *I själva verket: sju års filmpolitik*. Norstedt, Stockholm, 1970.

Schein, Harry, “I stället för repliker”, *BLM*, nr 3, 194-202, 1969.

Sima, Jonas, “Detta är filmdöden, hr Schein”, *Expressen*, 19 februari, 1966.

Snickars, Pelle, *Audiovisuella arkiv: en svensk mediehistoria 1930–1990*, [Manuskript inlämnat för publicering], Mediehistoriskt arkiv, 2024.

Snickars, Pelle, “Mediestudiets infrastruktur: Om etableringen av Arkivet för ljud och bild” I *Massmedieproblem. Mediestudiets formering*, Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (red.), Mediehistoria, Lunds universitet, Lund, 2015.

Snickars, Pelle, “Vad är kvalitet” I *Citizen Schein*, Ilshammar, Lars, Snickars, Pelle & Vesterlund, Per (red.), Kungliga biblioteket, Stockholm, 2010.

SOU 1969:14 *Filmen – Censur och ansvar*, Utbildningsdepartementet.

SOU 1970:73 *Samhället och filmen: Del 1*, Utbildningsdepartementet.

SOU 1972:9 *Samhället och filmen: Del 2*, Utbildningsdepartementet.

SOU 1973:16 *Samhället och filmen: Del 3*, Utbildningsdepartementet.

SOU 1973:53 *Samhället och filmen: Del 4*, Utbildningsdepartementet.

SOU 1974:94 *Bevara ljud och bild*, Utbildningsdepartementet.

Svenska Filminstitutet, *Brev från Filmform februari 1972*, Avd Filmarkivet, Process nr 5.1.4, År/Period 1972-1973.

Svenska Filminstitutet, *Brev från Harry Schein den 10 juni 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Brev signerat Kristina Larsén och filmklubben den 6 september 1976*, Avd VD, Process nr 1.3.3, 1.3.4, 1.4.2, År/Period 1976-1977.

Svenska Filminstitutet, *Brev till Einar Lauritzen den 17 november 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Brev till Harry Schein den 22 januari 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Brev till Jörn Donner och SFI:s styrelse den 1 juni 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *Diverse frågor*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1 och 6.1.4, År/Period 1972-1973.

Svenska Filminstitutet, *Ett idealiskt Cinematek*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *Filmhistoriska Samlingarnas omfattning januari 1962*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Filmhistoriska Samlingarna*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

Svenska Filminstitutet, *Filmklubben i Stockholm och Göteborg*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *Förhandlingar med filmbranschen om ett nytt filmavtal den 4 mars 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *Förslag till protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 6 december 1967*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Filmklubbens administration, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

Svenska Filminstitutet, *Intern korrespondens signerat Kristina Larsén den 22 augusti 1973*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Harry Schein med flera den 2 januari 1966*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Harry Schein/Jörn Donner den 7 januari 1974*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Anna-Lena Wibom och Stiftelsen Filmform den 9, 11 mars 1972 och 9 mars 1973*, Avd Filmarkivet, Process nr 5.1.4, År/Period 1972-1973.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Anna-Lena Wibom den 15 juni 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Direktör Conny Plånborg*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Föreningen Sveriges Filmproducenter den 27 och 29 oktober 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Harald Stjerne den 9 december 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och ledamöterna i styrelsen för Filminstitutets filmklubb den 4 juni 1969*, Avd Filmklubben/Cinematket, Process nr 6.1, År/Period 1967-1974.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Nils-Hugo Geber den 3 juli 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Harry Schein och Sven Erik Nilsson den 1 juli 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Film Makers' Cinémathèque den 6 juli 1967*, Avd Filmklubben/Cinematket, Process nr 6.1.4, År/Period 1967.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Harry Schein den 9 februari 1977 samt Anna-Lena Wibom och Harry Schein den 23 januari 1977*, Avd VD, Process nr 1.3.3, 1.3.4, 1.4.2, År/Period 1976-1977.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Kristina Larsén och Svenska Studentfilmstudios Generalsekretariat mellan den 6 juni och 29 augusti 1967*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1967.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan K-H Lindquist och Nils-Hugo Geber den 15 november 1966*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 3 april 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 9 november 1968*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 20 mars 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan Nils-Hugo Geber och Harry Schein den 20-21 mars 1967*, Avd Filmhistoriska samlingarna/Filmklubben, Process nr 6.1.4, År/Period 1966-1968.

Svenska Filminstitutet, *Korrespondens mellan The Czechoslovak Film Institute och Svenska Studentfilmstudios Generalsekretariat den 22 juni 1967*, Avd Filmklubben/Cinamateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1967.

Svenska Filminstitutet, *Om räddning av äldre svensk film*, Avd Filmarkivet, Process nr 5.1.4, År/Period 1972-1973.

Svenska Filminstitutet, *PM ang. Cinemateket januari 1981*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *PM om brainstorming till Cinematekets samrådsgrupp den 12 oktober 1980*, Avd Cinemateket, Process nr 6.14, År/Period 1973-1982.

Svenska Filminstitutet, *Programblad april 1980*, Svenska Filminstitutet, 1980.

Svenska Filminstitutet, *Programblad april: "Förråande?" 1970*, Svenska Filminstitutet, 1970.

Svenska Filminstitutet, *Programblad april-maj 1967*, Svenska Filminstitutet, 1967.

Svenska Filminstitutet, *Programblad april-maj: "Tjeckisk film 1897-1967" 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad augusti 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982

Svenska Filminstitutet, *Programblad december 1977*, Stockholm, 1977.

Svenska Filminstitutet, *Programblad december 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

Svenska Filminstitutet, *Programblad december: "Den inre rymden" 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

Svenska Filminstitutet, *Programblad december: "Film från Vietnam" 1971*, Svenska

Filminstitutet, 1971.

Svenska Filminstitutet, *Programblad februari 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

Svenska Filminstitutet, *Programblad februari 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971.

Svenska Filminstitutet, *Programblad februari–mars 1965*, Svenska Filminstitutet, 1965.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1973*, Svenska Filminstitutet, 1973.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari–februari 1965*, Svenska Filminstitutet, 1965.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari–februari 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

Svenska Filminstitutet, *Programblad januari–mars 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad juni 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981.

Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981.

Svenska Filminstitutet, *Programblad maj 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

Svenska Filminstitutet, *Programblad mars 1979*, Svenska Filminstitutet, 1979.

Svenska Filminstitutet, *Programblad mars 1981*, Svenska Filminstitutet, 1981.

Svenska Filminstitutet, *Programblad mars Filmstaden 1980*, Svenska Filminstitutet, 1980.

Svenska Filminstitutet, *Programblad mars–april 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

Svenska Filminstitutet, *Programblad mars-april 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad november 1972*, Svenska Filminstitutet, 1972.

Svenska Filminstitutet, *Programblad november 1977*, Stockholm, 1977.

Svenska Filminstitutet, *Programblad november–december 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

Svenska Filminstitutet, *Programblad november–december 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad Nr 56 "Japansk film"*, Svenska Filminstitutet, 1966.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober 1977*, Stockholm, 1977.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober 1982*, Svenska Filminstitutet, 1982.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober: "Film från Israel" 1971*, Svenska Filminstitutet, 1971.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober–december 1977*, Svenska Filminstitutet, 1977.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober–november 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober–november 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad oktober–november: "Hatten av för Columbia" 1973*, Svenska Filminstitutet, 1973.

Svenska Filminstitutet, *Programblad september–oktober 1964*, Svenska Filminstitutet, 1964.

Svenska Filminstitutet, *Programblad september–oktober 1968*, Svenska Filminstitutet, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Programblad september–oktober 1969*, Svenska Filminstitutet, 1969.

Svenska Filminstitutet, *Programblad september–oktober 1970*, Svenska Filminstitutet, 1970.

Svenska Filminstitutet, *Programblad "Japanska filmer" 1966*, Svenska Filminstitutet, 1966.

Svenska Filminstitutet & Nationalmuseum, *Programblad "Tecknad film från hela världen" 1967*, Svenska Filminstitutet, 1967.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll från möte med Samrådsgruppen / Cinemateket den 11 januari 1979*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll från möte med Samrådsgruppen / Cinemateket den 17 november 1978*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid klubbsammanträde för Filminstitutets filmklubb den 12 juni 1968*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1967-1974.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid sammanträde med styrelsen för Filminstitutets Filmklubb den 9 november 1964*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965. Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 7 juni 1966*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

Svenska Filminstitutet, *Protokoll fört vid styrelsesammanträde för Svenska Filminstitutets filmklubb den 25 maj 1967*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1965-1967.

Svenska Filminstitutet, *P.M. om förvärv av filmer till FHS från utlandet*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *P.M. om räddandet av det nuvarande beståndet av film i FHS:s kasematter*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Sammanfattning av Köpenhamnsmötet den 28 januari 1974*, Avd Filmklubben/Cinemateket, Process nr 6.1, År/Period 1973-1974.

Svenska Filminstitutet, *Sammanträde tisdagen den 9 februari 1965*, Avd VD/Filmhistoriska samlingarna 1963-1965, Process nr 1.3 och 5.1, År/Period 1963-1965.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1963-64*, Stockholm, 1964.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1964-65*, Stockholm, 1965.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965-66*, Stockholm, 1966.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966-67*, Stockholm, 1967.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967-68*, Stockholm, 1968.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1968-69*, Stockholm, 1969.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1969-70*, Stockholm, 1970.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1970-71*, Stockholm, 1971.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1971-72*, Stockholm, 1972.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1973-74*, Stockholm, 1974.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1975-76*, Stockholm, 1976.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1977-78*, Stockholm, 1978.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1978-79*, Stockholm, 1979.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1979-80*, Stockholm, 1980.

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1980-81*, Stockholm, 1981

Svenska Filminstitutet, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1981-82*, Stockholm, 1982.

Svenska Filminstitutet, "Om bion på stan" brev till Samrådsgruppen den 17 september 1979, Avd Filmklubben/Cinamateket, Process nr 6.1.4, År/Period 1969-1973, 1979.

Sveriges Förenade Filmstudios, "Om SFF", *Sveriges Förenade Filmstudios*, <https://www.filmstudio.se/om-sff>, senast uppdaterad 26 maj, 2024.

Säverman, Ove, "Filmhusets bio – för allmänheten?", *Dagens Nyheter*, 28 januari, 1971.

Utan signatur, "En annan 30-talsfilm", *Expressen*, 17 september, 1974.

Utan signatur, "Förste filmprofessorn utbildar i trappsteg", *Svenska Dagbladet*, 21 mars, 1970.

Utan signatur, "Ocensurerad Film", *Hudiksvallstidningen*, 22 april, 1965.

Utan signatur, "Vad händer filmerna i Rotebro", *GT*, 13 januari, 1982.

Vesterlund, Per, *Schein: en biografi*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2018.

Vesterlund, Per, "Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde" I "*Skosmörja eller arkivdokument?*": om *filmarkivet.se* och den digitala filmhistorien, Jönsson, Mats & Snickars, Pelle (red.), Kungliga biblioteket, Stockholm, 2012.

Vesterlund, Per, "Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963" I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, Volume 16, Number 1, 45–66, 2013.

Wibom, Anna-Lena, "Svar", *Chaplin*, nr 61, 1966.

Winther Jensen, Lasse, "Mere end bare film", *Weekendavisen*, 25 augusti, 2022.
<https://www.weekendavisen.dk/2022-34/kultur/mere-end-bare-film>, senast uppdaterad 25 maj, 2024.

Åhlander, Lars, "Att åka på en propp", *Chaplin*, nr 169, 1982.