



# LUND UNIVERSITY

## Gösta Werner och filmen som konst och propaganda

Stjernholm, Emil

2018

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Stjernholm, E. (2018). *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda*. [Doktorsavhandling (monografi), Lunds universitet]. Mediehistoriskt arkiv.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal


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

### Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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



GÖSTA WERNER  
OCH FILMEN SOM KONST  
OCH PROPAGANDA

EMIL STJERNHOLM





*Gösta Werner  
och filmen som konst  
och propaganda*

Emil Stjernholm

MEDIEHISTORISKT ARKIV

NR 38

**MEDIEHISTORISKT ARKIV** publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Pelle Snickars (Umeå universitet) och Ulrika Torell (Nordiska museet).

Redaktör: Patrik Lundell (Örebro universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.o. Böckerna kan fritt laddas ned i PDF-format från [www.mediehistorisktarkiv.se](http://www.mediehistorisktarkiv.se). Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: [www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/](http://www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/).  
E-post: [skriftserier@ht.lu.se](mailto:skriftserier@ht.lu.se)

#### TACK TILL

Per Anders och Maibrit Westrins stiftelse  
Holger och Thyra Lauritzens stiftelse  
Sven och Dagmar Saléns stiftelse  
Stiftelsen Carl Swartz minnesfond  
Åke Wibergs stiftelse

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet

**MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 38**

Grafisk form och omslag: Johan Laserna  
Bildredigering: David Laserna & Johan Laserna  
Omslagsbild: Gösta Werner under inspelningen av *Tåget* sommaren 1946.  
Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2018

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-983809-6-5 (tryck)

ISBN 978-91-983809-7-2 (pdf)

## Innehåll

<b>Inledning</b>	9
Syfte och frågeställningar	12
Teoretiska utgångspunkter	13
Den svenska konstfilmsinstitutionen	14
Den tyska kulturpropagandan och det aktörsorienterade perspektivet	18
Auteurskap och den biografiska legenden	24
Metod, material och urval	28
Disposition	36
<b>1. Filmkultur i universitetsstaden</b>	39
Filmen i universitetsstaden	40
Den Yngre Gubben, Clarté och radikala strömningar	43
Lunds Studenters Filmstudios formering	46
Med pennan som vapen: <i>Biografbladet</i> och filmmediets specificitet	57
Sammanfattande diskussion	65
<b>2. Lunds Studenters Filmstudio och mellankrigstidens kulturpropaganda</b>	69
Film och politik i 1930-talets Lund	71
Lunds Studenters Filmstudios resa till Tyskland 1935	73
Werners essästik och kultivering av banden till Tyskland	81
Lunds Studenters Filmstudios resa till Sovjetunionen 1936	88

Lunds Studenters Filmstudios resa till Tyskland 1938	93
Sammanfattande diskussion	99
<b>3. Tyska relationer:</b>	
Nazistiska <i>Ufa-journalen</i> och film som propaganda	103
Filmskaparambitioner i fält	104
Tyska relationer under andra världskriget	111
Den ”tyskvänliga” opinionen	111
Svensk-tyska filmrelationer	118
I Ufa:s tjänst	120
<i>Ufa-journalen</i> i krigets slutskede	135
Sammanfattande diskussion	142
<b>4. <i>Midvinterblot</i> och stigmatiseringen under den tidiga efterkrigstiden</b>	145
Efterkrigstidens uppgörande med nazismen	146
Konstfilmsinstitutionen som språngbräda:	
Kulturtidskriften <i>Biografbladet</i>	149
Fallet <i>Midvinterblot</i>	154
Tillkomst och produktion	155
Det kluvna mottagandet	161
Filmens efterliv: Från stigma till kanon	171
Sammanfattande diskussion	173
<b>5. Långfilmerna som glädde ovännerna</b>	177
Från teori till praktik	179
Fyrtioalistfilmen som aldrig blev av: <i>Förvandling (Kärlekshunger)</i>	182
En ifrågasatt långfilmsdebut: <i>Loffe på luffen</i> (1948)	186
Konflikter bakom kulisserna: <i>Solkatten</i> (1948)	190
Socialrealism eller spekulatio? <i>Gatan</i> (1949)	193
Filmteoretikerns dilemma: <i>Två trappor över gården</i> (1950)	199
Upplysning och <i>exploitation</i> : <i>Möte med livet</i> (1952)	206



Lågbudgetfilm i branschens periferi: <i>Friarannonsen</i> (1955)	209
Sammanfattande diskussion	211
<b>6. Beställningsfilmen under den tidiga efterkrigstiden</b>	<b>215</b>
Beställningsfilmen i Sverige efter andra världskriget	216
Tiden på Kinocentralen	219
De första uppdragen: <i>I tidens tjänst</i> (1945), <i>Skansenvår</i> (1947) och <i>40 år med kungen</i> (1947)	221
<i>Tåget</i> (1948) och kortfilmen som marknadsföringsverktyg	223
Förhandlingar och konflikter: <i>Sagan om ljuset</i> (1949), <i>För bättre bostäder</i> (1952) och <i>Våren</i> (1953)	232
”Det bästa bevis för att propaganda kan bli konst”: <i>Att döda ett barn</i> (1953)	237
Sammanfattande diskussion	245
<b>7. Propaganda, upplysning och information:</b>	
<b>Tiden på Svensk Filmindustri</b>	<b>249</b>
Beställningsfilmen och ett medielandskap i förändring	250
Större resurser: <i>En svensk storindustri</i> (1954) och <i>Skymningsljus</i> (1955)	254
Beställningsfilmen som debattinlägg: <i>Den förlorade melodien</i> (1957), <i>Ansvar</i> (1957) och <i>Ett glas vin</i> (1960)	259
Att sälja beställningsfilm till politiker: <i>Guld och gröna skogar</i> (1959), <i>Vi väljer Västerbotten</i> (1960) och <i>Stad vid färdeväg</i> (1961)	265
Långa resor och stora satsningar: <i>Land of Liberty</i> (1958), <i>De kommer över gränserna</i> (1961) och <i>The Riddle of Sweden</i> (1963)	271
Den sista beställningen: <i>Sveaborg</i> (1965), <i>På Bibelns vägar</i> (1967) och <i>Lund</i> (1967)	277
Sammanfattande diskussion	282
<b>Avslutning</b>	<b>287</b>

Noter	295
Källor och litteratur	357
Biografiska hållpunkter	399
Filmografi	403
Summary	413
Tack	421
Bildregister	423
Personregister	425

## Inledning

Under en stor del av 1900-talet var redaktören, filmaren och forskaren Gösta Werner (1908–2009) en centralgestalt inom den svenska filmkulturen. Många är de filmvetare som från 1970-talet och framåt fått ta del av hans ofta fränt formulerade synpunkter om deras forskning. Ända upp i 90-årsåldern agerade Werner som extraopponent vid disputationer i filmvetenskap i Stockholm. Efter ett liv i filmens tjänst uttalade han sig med stor auktoritet, och hårda meningsutbyten hörde inte till ovanligheterna. Redan 1944 släppte han sin första bok om filmkonsten, den klassiska *Kameran går* (1944), som många generationer cineaster hade i sina bokhyllor. Under sina mest produktiva år som filmare, 1940-, 1950- och 1960-talen, skrev han om filmkonst i såväl dags- och kvällstidningar som mer specialiserade filmmagasin. Senare i karriären kom Werner att utveckla sitt omväxlande men ständigt kritiska förhållningssätt till filmen inom den akademiska världen där han 1971 blev den första i Sverige att disputerar i det nyetablerade ämnet filmvetenskap på en avhandling om Mauritz Stiller och dennes tidiga verk.<sup>1</sup> Få förvånades nog av att det just var Werner som var först.

För många är således Gösta Werner mest känd för sin filmforskning. Som filmhistoriker var han mycket produktiv och fram till sin bortgång 2009 skrev han mer än 30 böcker och ett oräkneligt antal artiklar, krönikor och recensioner. Under 1970- och 1980-talen skrev han en rad monografier om enskilda filmer (som Mauritz Stillers *Herr Arnes pengar* från 1919), filmhistoriska översikter (bland annat om svensk film) och författare som arbetat med film (som Stig Dagerman och Hjalmar Bergman).<sup>2</sup> Som filmhistoriker brann han för en slags arkeologisk filmforskning där filmer som tidigare ansågs vara förlorade spårades i utländska arkiv – exempelvis i USA, Ryssland, Frankrike och Spanien – varefter de i många fall rekonstruerades och restaurerades. Under dessa år fick Werners forskargärning internationell uppmärksamhet, mycket på grund av hans ansatser

att kartlägga just Mauritz Stillers verk från perioden före den så kallade svenska guldåldern.<sup>3</sup> Skrivandet fortsatte hela livet, bland annat skrev han filmfestivalrapporter och krönikor i filmtidskriften *Victor* och monografen *Eros & Thanatos*, en levnadsteckning över chefen för Statens Biografbyrå Gunnar Bjurman, publicerades så sent som 2008.<sup>4</sup> När Svenska Filmakademien firade sitt 60-årsjubileum 1993 tilldelades Werner en jubileumsplakett för ”en unik filmhistorisk insats”.<sup>5</sup> Utifrån denna korta översikt är det uppenbart att det är svårt att summera forskargärningen enhetligt, men det står klart att hans författarskap var mycket brett och att han, tillsammans med generationskamraten Rune Waldekrantz, kom att ha stort inflytande över den svenska filmhistorieskrivningen.

En central utgångspunkt för föreliggande avhandling är att Gösta Werners utvecklingskurva som skribent och filmare säger mycket om framväxten av den svenska filmkulturens olika institutioner och nätverk. Långt innan den svenska filmkulturen institutionaliserades på 1960-talet, med etableringen av exempelvis Svenska Filminstitutet, dess filmskola och universitetsämnet filmvetenskap, fanns det många ambitiösa individer och organisationer som verkade för att filmen skulle behandlas som andra konstformer. Gösta Werner var delaktig i flera av dessa initiativ. Under studieåren vid Lunds universitet kom han och ett antal kamrater att grunda Lunds Studenters Filmstudio 1929.<sup>6</sup> Werner trädde alltså in i offentligheten som filmkritiker och journalist långt innan han började göra film. Under 1930- och 1940-talen blev Werner känd som skribent i olika tidskrifter, från Svenska Filmsamfundets årsbok till branschtidningen *Biografägaren*. Tillsammans med pionjärerna Bengt Idestam-Almquist och Rune Waldekrantz tillgodosåg Werner en ökad efterfrågan på litteratur som tog film på allvar och analyserade filmen som konstform. Framförallt excellerade han när han under efterkrigstiden som redaktör omvandlade den konservativa branschtidningen *Biografbladet* till en ambitiös tidskrift om film som konst. Under hela sin livstid var Werner en flitig föreningsman och han var redan i ung ålder inblandad i mycket, från studentikosa organisationer och radikala politiska sammanslutningar, till den populära filmstudiorörelsen och Svenska Filmsamfundets arbete med Filmhistoriska samlingarna.

Även om han kom att bli omskriven som filmare var essäer och tidningsartiklar otvivelaktigt Werners vanligaste uttrycksform. Sett till den stora mängd litteratur han skrev om sitt eget skrå och sina filmer kan man karaktärisera honom som en ganska ovanlig filmskapare. Under karriären kom han att författa flera texter och vetenskapliga verk i vilka hans syn på filmmediet formuleras. Sett till mängden texter som producerats, såväl

som journalist som akademiker, skiljer han sig från många andra samtida filmare som har skrivit mycket om filmen som uttryckssätt men aldrig haft det som primär inkomstkälla, som exempelvis Ingmar Bergman och Arne Sucksdorff.<sup>7</sup> Genom att studera detta omfattande och spridda publikationsmönster kartlägger jag Werners positionering i filmdebatten och hans filmpolitiska, estetiska och ideologiska tankemönster över tid.

Gösta Werners position inom den svenska filmindustrin var omväxlande och omstridd. Under sex decennier som verksam filmskapare regisserade Werner ett 50-tal filmer varav merparten var kortfilmer. Karriären sträcker sig från journalfilmerna han arbetade med inom ramen för Försvarsstabens filmdetalj på det tidiga 1940-talet till kortfilmerna *Den röda fläcken* (1996) och *Spökskepp* (1998) som han regisserade på ålderns höst. Särskilt fokus i föreliggande avhandling ligger på hans kontroversiella väg in i branschen. Under mellankrigstiden genomförde Lunds Studenters Filmstudio två resor till Nazityskland (1935 och 1938) och genom dessa knöt Werner kontakt med högt uppsatta personer inom det av nazisterna kontrollerade filmbolaget Universum Film AG (Ufa). Under andra världskrigets andra hälft bildade Ufa en svensk produktionsenhet för journal- och kortfilmer och inom ramen för denna kom Werner att arbeta med inspelningen av lokala inslag till, samt redigeringen av, propagandajournalen *Ufa-journalen* (1941–1945). Även om Gösta Werner omgärdades av rykten om ”tyskvänlighet” och nazistsympatier är detta ett outforskat område i litteraturen som skrivits om hans filmskapande.<sup>8</sup>

I min tolkning framstår andra världskriget som en formativ period som kom att prägla bilden av Werners person och hans filmskapande för en lång tid framöver. För en svensk publik var Werner mest känd för de filmer han gjorde under efterkrigstiden. Experimentfilmen *Midvinterblot* är regissörens mest omtalade verk och den delade kritikerna i två läger: medan somliga hyllade dess formspråk anklagade andra filmen för att sprida nazistiskt tankegods. Med andra ord upplevde Werner viss stigmatisering i kölvattnet av andra världskriget. Under det första decenniet efter kriget regisserade han sex långfilmer, varav *Gatan* (1949) och *Två trappor över gården* (1950) rönt mest positiv uppmärksamhet, medan merparten av hans långfilmer avfärdades antingen som teoretiskt högfärdiga eller som spekulationer i dålig smak. Inträdet i den svenska filmbranschen blev alltså långt ifrån smärtfritt.

Det stora genomslaget som filmkonstnär uteblev. Istället var det som kortfilmsregissör och som beställningsfilmare som han nådde störst framgångar. På beställning regisserade Werner en lång rad filmer varav en del dokumenterade och kommunicerade industriprocesser medan andra var

mer konstnärligt orienterade filmer där han experimenterade med filmen som uttrycksätt. Med sina filmer, såsom *Tåget* (1948), beställd av Statens Järnvägar, Stig Dagerman-filmatiseringen *Att döda ett barn* (1953), beställd av Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, och *Skymningsljus* (1954), beställd av Kooperativa Förbundet, kom han att bli en av Sveriges få internationellt erkända kortfilmsregissörer. Inom denna domän arbetade Werner i större utsträckning bakom kulisserna samtidigt som hans konstnärliga handlag uppskattades av såväl beställare som publik.

Under närmare åtta decennier närde Gösta Werner en självreflexiv inställning till filmmediet i rollen som filmstudioordförande, redaktör, filmskapare, föreningsman och forskare. Både som teoretiker och som praktisk utövare stred han under många år för filmens status som konst- och kommunikationsform. På så vis var Werner inte enbart en filmskapare utan en medial personlighet som opererade på ett högst medvetet sätt i ett föränderligt medielandskap. Under sin livstid var Werner en viktig filmpersonlighet med stort inflytande – från den populära filmstudiorörelsen till filmvetenskapens formering som ämne – och på så vis framstår han som en nyckelfigur för att fördjupa kunskapen om den tid då det svenska filmfältet formerades.

## Syfte och frågeställningar

I eftervärlden har Gösta Werner omväxlande beskrivits som en cineastisk eldsjäl, som ideologiskt nedsvärtad, som en konstnärlig beställningsfilmare, som en misslyckad långfilmare och som en arrogant opponent. Dessa mångskiftande beskrivningar går ofta in i varandra, försvinner och återkommer. Även om Werner genom sin roll som historiker, kritiker och regissör i det närmaste är allestädes närvarande i den svenska filmhistorien är hans värv föga utforskat. En festskrift, Svenska Filmakademiens *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare* (1998), och ett antal kortare artiklar har bidragit till att skapa en översikt över hans författar- och filmskapargärning.<sup>9</sup> Den forskning som studerar Werners filmer närmare har dock i synnerhet fokuserat på hans tidiga experimentfilmer från ett estetiskt perspektiv.<sup>10</sup> Däremot har inga studier genomförts som analyserar Werners filmskapande i relation till de kulturella, ekonomiska, politiska och medieteknologiska förutsättningar som i hög grad formade hans regissörsbana.

Huvudsyftet med min avhandling är att fördjupa bilden av Gösta Werners gärning som filmskribent och regissör. Ambitionen är att teckna hur Werner etablerade sig i det samtida kulturklimatet och hur han

utvecklas som filmare. Denna studie handlar alltså inte främst om Werners filmer ur ett stilistiskt och narrativt perspektiv utan istället står hans förhållande till producenter, kritiker och kollegor i centrum. I min avhandling studerar jag Werners biografiska legend i relation till mellankrigstidens växande cinefili, den tyska kulturpropagandan under andra världskriget och den kommersiella svenska filmproduktionen under efterkrigstiden. Frågor som jag återkommer till i avhandlingen är: Vad säger Werners utvecklingskurva som skribent och filmare om framväxten av den svenska filmkulturens institutioner och nätverk? Vilka estetiska, filmpolitiska och ideologiska positioner företrädde han i den offentliga debatten om filmmediet? Vilken roll hade Werner i produktionen av tysk kulturpropaganda och hur förhöll sig olika aktörer inom svensk film- och mediebransch till detta kapitel i hans liv? Hur behandlade han själv krigsåren när han under efterkrigstiden försökte forma sin biografiska legend? Vilka teman är återkommande och vilka stilistiska drag är utmärkande i hans filmskapande? På vilket sätt påverkade Werners teoretiker- och kritikerpersona mottagandet av hans eget filmskapande? Därmed faller Werners filmvetenskapliga verksamhet bort från föreliggande studie. Det finns anledning att hänvisa till hans akademiska forskning men för att mer utförligt kunna analysera den krävs undersökningar som inte rymms inom ramen för denna avhandling. I avhandlingens avslutning diskuteras ett antal perspektiv på den tidiga svenska filmforskningen som skulle kunna vara användbara i framtida studier.

## Teoretiska utgångspunkter

Den filmkulturella och sociala kontexten utgör en central del av mitt avhandlingsarbete. Målet är inte att spekulera i avsikter och intentioner, eller att försöka förklara förhållandet mellan liv och verk, utan snarare analyserar jag Gösta Werners position i det samtida kulturklimatet och hans plats i den filmindustriella produktionsprocessen. Ett uttalat syfte med avhandlingen är att teckna Werners utveckling som filmare och av denna anledning är det viktigt att analysera den historiska situationen och hur institutionella praktiker format honom. Under rubrikerna ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, ”Den tyska kulturpropagandan och det aktörsorienterade perspektivet” och ”Auteurskap och den biografiska legenden” ämnar jag utefter tre för avhandlingen centrala teman resonera kring de teoretiska utgångspunkter som format min biografiska ansats.

### Den svenska konstfilmsinstitutionen

I rollen som redaktör, regissör och forskare gjorde Gösta Werner starkt avtryck på den offentliga debatten om filmen som konstform. Genom att studera denna framträdande filmpersonlighets texter och filmer belyser undersökningen ett antal viktiga kulturpolitiska strider inom den framväxande svenska konstfilmsinstitutionen, däribland om filmstudiets formering, filmens status som konstform och mediets verkan som propaganda. Den biografiska ansatsen kan, i det här fallet, ses som en metod där studien av ett subjekt, Werner, och dennes erfarenheter av dessa filmhistoriskt intressanta miljöer, händelser och skeenden, kastar ljus över filmkulturens institutionalisering och den svenska filmhistoriens kanonformering.

Inom den internationella filmvetenskapliga forskningen kan man notera ett ökat intresse för tidig filmkultur och cinefil. Särskilt har filmforskare med intresse för avantgarde- och experimentfilm bidragit till denna historieskrivning genom att lyfta fram olika filmkulturella nätverk och de olika bildningsinitiativ som frodades under 1910-, 1920- och 1930-talen. Denna infrastruktur var, som filmvetaren Malte Hagener påpekat i sin bok *Moving Forward, Looking Back* (2007), i allra högsta grad transnationell, och vissa centralgestalter – filmare, teoretiker och konstnärer – bildade noder och kluster i några av Europas kosmopolitiska huvudstäder.<sup>11</sup> Samtidigt är filmkultur i grund och botten en term som är mycket svårdefinierbar. På ett vis skulle man kunna argumentera att filmkultur åsyftar alla de aktiviteter – hur film visats, debatterats och beskrivits – som omgärdat filmen sedan dess födelse. Sett ur detta perspektiv är den i princip alltid närvarande. Samtidigt är det värt att poängtera att termen inom filmvetenskapen ofta kommit att användas för att beskriva ett heterogent och icke-linjärt diskursivt fält där filmrelaterade institutioner började etableras. Särskild tonvikt tenderar här att läggas på framväxten av filmstudior, filmarkiv, filmfestivaler, tidskrifter och föreläsningsserier. Till exempel, i inledningen till antologin *The Emergence of Film Culture* (2014), argumenterar redaktören Malte Hagener att "The 'emergence of film culture' implies that the medium was starting to be taken seriously as an aesthetic object and social force".<sup>12</sup> Hagener pekar ut mellankrigstiden som en särskilt central period för denna sorts aktiviteter:

Discussions regarding the theoretical nature, the aesthetic function and social role of cinema began as soon as commentators took note of the medium, but conceptualizations remained fluid for the first decades. It was not until the 1920s that knowledge about film and cinema was



systematically, consistently and reflexively articulated, gathered and disseminated on a broader basis.<sup>13</sup>

Även om individer och institutioner visat stort intresse för filmen långt tidigare menar Hagener att det först var under mellankrigstiden som det skapades en bredare och mer institutionaliserad filmkulturell infrastruktur. På detta sätt kopplas fenomenet ”filmkultur” samman med en högkulturell ansats, det vill säga att filmen började behandlas på liknande vis som andra konstformer.

När uppstod då denna slags filmkultur runt konstformen film i Sverige? Redan under första världskriget hade Victor Sjöströms Ibsen-filmatisering *Terje Vigen* (1917) premiär, något som har tolkats som startskottet för vad som har kommit att kallas den svenska guldåldern.<sup>14</sup> Under denna period producerades färre men alltmer kostsamma filmer och lejonparten var adaptationer av litterära klassiker. I relation till detta började filmen som konstform att diskuteras i såväl pressen som särskilda filmtidningar. Som Lars Gustaf Andersson påpekat kan man tolka det som att produktionsbolaget Svenska Bio och dess namnkunniga regissörer tillsammans med kritiker och den svenska censuren bildade en konstfilmsinstitution.<sup>15</sup> Samtidigt visar Andersson att avantgardistiska och experimentella influenser hade stor inverkan på svensk filmkultur under mellankrigstiden. I sitt kapitel i *The Emergence of Film Culture* kartlägger han det svenska avantgardets två riktningar: en som var verksam i exil i olika delar av Europa och en som var verksam i Sverige. Även om få svenska experimentfilmer gjordes under mellankrigstiden växte en heterogen filmkultur med filmstudior, filmkritik och internationellt utbyte fram under den här perioden.

Inom den internationella filmforskningen har allt fler forskare börjat behandla dessa eklektiska fenomen i relation till filmvetenskapens födelse, det vill säga som ett förstadium till det akademiska studiet av film och det egna ämnets historia.<sup>16</sup> Enligt den traditionella anglosaxiska historieskrivningen etablerades filmvetenskapen som ämne under slutet av 1950-talet och början av 1960-talet.<sup>17</sup> I pionjärstudien *Scenes of Instruction* (2007) menar Dana Polan att den traditionella historieskrivningen visserligen är riktig om man enbart ser till de drag som kan ses som karaktäristiska för etableringen av ett akademiskt ämnes självständighet, det vill säga etablerandet av exempelvis akademiska examina i ämnet, metoder och dominerande forskningsfrågor, publiceringen av böcker som följer vetenskapliga normer, deltagande vid vetenskapliga konferenser och vetenskapliga tidskrifter i ämnet.<sup>18</sup> Som Polan noterar: ”The assumption appeared to be that there may have been people examining film in earlier

periods but they did not do so in any memorable fashion within a specifically academic context.”<sup>19</sup> Utifrån detta perspektiv är filmvetenskapens födelsedatum korrekt och så även i Sverige där disciplinens födelse oftast dateras, baserat på liknande argument, till mitten av 1960-talet respektive början av 1970-talet.<sup>20</sup> Polan vill dock göra gällande att filmundervisning har förekommit långt längre än så och att denna förhistoria tenderar att glömmas bort på grund av att en skarp skiljelinje mellan professionell och icke-professionell antas.<sup>21</sup> Snarare än skriva filmvetenskapens historia, som i ”film studies”, försöker Polan alltså kartlägga tidiga initiativ till filmundervisning, som i ”studies of film”.<sup>22</sup> I relation till dessa tidiga initiativ skriver han:

They speak of a time before academic specialization and before the institution of a sharp divide between amateur and professional. Consequently, the very blending in their work of art and science, enjoyment and rigor, helps us reflect on the ways academic inquiry both demarcates itself from, and yet frequently mixes with, nonscholarly modes of popular knowledge.<sup>23</sup>

Från ett svenskt perspektiv ter sig kopplingen mellan den tidiga icke-professionella filmkulturen och det som utkristalliserade sig till en professionell akademisk disciplin som stark. Långt innan filmvetenskap blev ett universitetsämne i Sverige fanns det ansatser att i organiserad form studera filmen som konstnärligt uttryck och som samhällsfenomen. Den tidiga filmstudiomiljön i Sverige, både i Lund och annorstädes, utgör en understuderad del av denna förhistoria.<sup>24</sup>

Ett flertal personer som kan beskrivas som återkommande nyckelfigurer i den alltmer livaktiga cineastiska filmkulturen på 1930- och 1940-talen kom att göra avtryck på den tidiga filmvetenskapen i Sverige. Här måste man nämna nyckelpersonen Rune Waldekranz, generationskamrat med Werner och likt honom både aktiv i filmstudiorörelsen och med lång erfarenhet från filmbranschen. 1970 tilldelades Waldekranz den första professuren i ämnet filmvetenskap, något som blev startskottet för ämnets etablering i Sverige.<sup>25</sup> Under ledning av Waldekranz började undervisningen i filmens historia och snart producerade filmvetenskapen vid Stockholms universitet ett antal avhandlingar i ämnet. Werner, å sin sida, var den första att doktorera i ämnet och han fick kort därefter en docenttitel och undervisningsuppdrag i det nystartade ämnet på Stockholms universitet. Den person som efterträdde Waldekranz, Leif Furhammar, var inte av samma generation och hade en akademisk bakgrund inom medicin, men likt sin föregångare var han aktiv i filmstudiorörelsen, och det var i

detta sammanhang som han och andra aktiva inom filmstudion under det tidiga 1960-talet inte bara propagerade för olika former av filmkunskap utan även påbörjade en rad pilotprojekt i filmundervisning.<sup>26</sup> I samband med professuren måste man även nämna en av de parametrar som då precis som nu gör filmforskning möjlig, nämligen finansiering. Einar Lauritzen, en av de centrala krafterna bakom Svenska Filmsamfundet och Filmhistoriska samlingarna, och hans familj kom 1952 att bilda Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för filmforskning, en stiftelse som än idag är ett viktigt stöd för svensk filmforskning.<sup>27</sup> Tillsammans med Svenska Filminstitutet stöttade stiftelsen professurens skapande och kom på så vis att spela en viktig roll i ämnets etablering som akademisk disciplin.<sup>28</sup> Flera av de cineaster som kom att inta centrala positioner inom filmvetenskapen skolades alltså i den svenska filmstudiorörelsen och således kan de, för att tala med sociologen Pierre Bourdieu, ses som tangerande och överlappande fält.<sup>29</sup> Detta väcker frågor om vilka praktiker och vilka utgångspunkter som var tongivande vid denna specifika historiska tidpunkt. Genom att fokusera på Werner och hans relationer med andra aktörer kan ljus kastas över ansatserna att studera och skapa kunskap om film i Sverige före filmvetenskapen.

Den gradvisa framväxten av en svensk konstfilmsinstitution kan förstås just i relation till Bourdieus teorier om kulturella fält.<sup>30</sup> I artikeln ”Den svenska konstfilmsinstitutionen” beskriver Andersson, bland annat utifrån Bourdieus teorier, 1940-talet som en särskilt transformativ period där ett flertal föreningar och filmklubbar (som filmstudior), tidskrifter (som *Biografbladet*), arkiv (som Filmhistoriska samlingarna) och filmböcker (skrivna av bland andra Rune Waldekrantz, Gerd Osten och Bengt Idestam-Almquist) fick allt större genomslag.<sup>31</sup> Författaren påpekar att denna utveckling skedde parallellt med att en uppsjö filmskapare med konstnärlig profil, som Ingmar Bergman, Hasse Ekman, Alf Sjöberg, Hampe Faustman och Arne Sucksdorff fick ökad uppmärksamhet i offentligheten.<sup>32</sup> Detta, i kombination med den svenska konstfilmsens ökade inflytande på 1950-talet, menar Andersson hade inverkan på Svenska Filminstitutet och dess uppkomst samt 1960-talets uppsving för så kallad kvalitetsfilm.<sup>33</sup> I *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (1993) definierar Bourdieu ett fält som ett strukturerat system bestående av sociala positioner där särskilda spelregler och maktrelationer konstant omdefinieras.<sup>34</sup> För att ett fält ska bildas fordras *autonomi*, det vill säga att människor och institutioner strider om något gemensamt, exempelvis hur värdefull konst ska definieras eller hur olika konstnärliga värden ska ordnas i en hierarki.<sup>35</sup> Enligt Andersson och John Sundholm går det inte att

tala om ett svenskt filmfält i Bourdieus mening förrän efter filmreformen 1963 eftersom det är först då som det uppstår autonomi och en tydlig dikotomi inom fältet där branschens ekonomiska perspektiv ställs mot institutioner som värdesätter andra värden som exempelvis konstnärlighet och ”kvalitet”.<sup>36</sup> Fältteorin kan dock även vara användbar i de fall då fältet är i vardande och där autonomi är svag.<sup>37</sup> Även om den framväxande konstfilmsinstitutionen saknade institutionella positioner och tydligt motriktade poler tyder ansatserna på en *vilja* att etablera ett fält. Redan under den tidsperiod som avhandlingen studerar fanns det en gemensam tro på filmens betydelse, debatter om hur filmkulturen borde utvecklas och strider om vilka filmer som var att betrakta som god respektive undermålig konst. Genom att studera vilka positioner Werner intog och vilka strategier han använde fäster jag även blicken vid fältets konkurrensbetingade struktur.

Vidare understryker Bourdieu att en agents position inom ett fält är avhängigt relationen mellan dess regler och agentens habitus och symboliska kapital.<sup>38</sup> Med ett särskilt intresse för relationen mellan olika sociala klasser lyfter han fram vikten av tre dominerande former av kapital: för det första, ekonomiskt kapital, vilket syftar på kapital som kan användas som betalning; för det andra, kulturellt kapital, vilket åsyftar tillägnet av kultur avseende exempelvis skolning, kulturella preferenser och utbildningsmeriter; och för det tredje, socialt kapital, vilket består av förvärvade kontakter och förbindelser.<sup>39</sup> När man studerar Gösta Werners bana som regissör är det relevant att försöka visa hur användbart hans symboliska kapital var inom den kommersiellt orienterade filmindustrin, det vill säga vilka maktstrukturer som omgärdade hans filmskapande, och vad som möjliggjorde hans rörelse mellan konstfilmsinstitutionen och detta till synes diametralt motsatta fält.

### Den tyska kulturpropagandan och det aktörsorienterade perspektivet

Gösta Werners väg in i filmbranschen gick genom det av nazisterna kontrollerade tyska filmbolaget Ufa och dess svenska filial. Samtidigt som Werner kom att bli en alltmer central figur inom den växande svenska filmkulturen var han en viktig aktör i propagandakriget på svenska filmdukar. I den samtida filmhistoriska forskningen är det främst de kulturella och ekonomiska banden mellan den tyska och svenska filmindustrin som har varit av intresse medan enskilda svenska filmskapares förhållande till Nazityskland sällan har studerats på djupet. Genom en fördjupad person-

studie, huvudsakligen baserad på Werners omfattande personarkiv, kan den enskilde aktörens handlingsutrymme kartläggas och hans synsätt på ideologi och estetik kontextualiseras och analyseras.

I den historievetenskapliga forskningen om Sveriges förhållande till Nazityskland kan det skönjas ett skifte i fokus de senaste två decennierna från ett småstatsrealistiskt perspektiv till ett moraliskt perspektiv.<sup>40</sup> Ur en historiografisk synvinkel innebär detta att forskningen fokuserar på en bredare grupp aktörer. Det är inte längre självklart att politiker och andra aktörer med stor makt ska stå i centrum utan idag handlar forskningen mycket om hur andra aktörer och institutioner – från kyrkan till kultur- och näringslivet – aktivt förhöll sig till Tyskland.<sup>41</sup> Statens offentliga utredningar (1946) konstaterade att ”Sverige var under krigsåren föremål för en metodisk och synnerligen aktivt bedriven tysk propaganda”.<sup>42</sup> I det inflytelserika referensverket *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen* (2016) beskriver historikern Klas Åmark hur Nazitysklands propagandaoffensiv både kom att vara kulturpolitisk och ideologisk:

[D]e nazityska representanter som arbetade mot Sverige hade ambitionen att vinna inflytelserika personer för Tysklands sak [...]. Den aktiva kulturpolitik och de ideologiska kampanjer som riktades mot andra länder, inte minst Sverige, hade också politiska syften – de var till för att bereda vägen för ett ökat tyskt inflytande och på längre sikt en anslutning till det nazityska projektet och en inkorporering av Sverige i ett nyordnat Europa. Kulturpolitiken blev en viktig del i den ideologiska och kulturella kampen om Europa. Ett konkret mål var att erövra en marknad i Sverige för nazistisk konst och kultur.<sup>43</sup>

Den tyska propagandan tog sig många olika former.<sup>44</sup> Dels etablerades konkreta tyska propagandaorgan som bildtidningar, radioutsändningar och nyhetsjournaler, dels arbetades det för att skapa nätverk mellan tyska och svenska kulturinstitutioner.<sup>45</sup> I SOU 1946:86, författad av Georg K:-son Kjellberg, konstateras: ”Ett allt mera omfattande utbyte mellan Sverige och Tyskland av akademiker, skådespelare, konstnärer och författare planerades. Varje tillfälle och varje till buds stående medel utnyttjades för att öppna nya vägar för den tyska propagandan avsedd för Sverige.”<sup>46</sup>

Fenomenet propaganda har bibliska anor men dess moderna etymologiska betydelse härrör från latinets *propagare* – fortplanta, utbreda, sprida – och förknippas med Vatikanens ambition att sprida den katolska tron.<sup>47</sup> I ett försök att motverka den protestantiska reformationen gav påve Gregorius XV ett antal kardinaler i uppdrag att sprida den katolska tron

över världen. Ursprungligen förknippades inte propaganda med lögn eller falsk information utan spridandet av den, enligt den katolska kyrkan, enda sanningen om den kristna religionen. Andra menar att propagandabegreppet har sina historiska rötter i retoriken, från grekiskans *retor* – utbildad talare – och att det är intimt förknippat med förmågan att kommunicera effektivt.<sup>48</sup> I *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* ger redaktörerna Jonathan Auerbach och Ross Castronovo en bred och användbar definition: ”As a cultural practice, propaganda concerns nothing less than the ways in which human beings communicate, particularly with respect to the creation and widespread dissemination of attitudes, images, and beliefs.”<sup>49</sup> Från att ha haft en mer inkluderande betydelse, något som kunde vara på både gott och ont, fick propaganda från och med 1900-talet en delvis negativ innebörd, inte minst på grund av första världskrigets antagonistiska mediekampanjer som blev till bränsle för krigets fortsättning.<sup>50</sup> Senare under andra världskriget befestes de negativa konnotationerna, i synnerhet vid krigsslutet då nazisternas omfattande propagandaapparat kopplades samman med Förintelsen.<sup>51</sup> Men även efter andra världskriget användes termen propaganda i dess ursprungliga neutrala form och i Sverige förekom begreppet ofta parallellt med en annan vokabulär som innehöll ord som ”upplysning”, ”information” och senare ”public relations”.<sup>52</sup> Med andra ord handlar det om ett svårinringat begrepp vars historiska rötter sträcker sig långt tillbaka i tiden och som spretar i olika riktningar. I föreliggande avhandling försöker jag inte fixera begreppet propaganda utan istället studerar jag kommunikationspraktiker som gått under denna benämning i olika historiska sammanhang.

Diskussionerna kring hur olika kulturpersonligheter förhöll sig till nazismen och Nazityskland återkommer ofta såväl i den offentliga debatten som inom den humanistiska vetenskapen och inte sällan gäller denna debatt hur aktörens handlingsutrymme bör tolkas. Å ena sidan, skriver Klas Åmark, kan det moraliska trauma som andra världskriget utgör medföra problem för historieforskningen: ”Det moraliska perspektivet är för-enat med problem, ibland förbisedda. Det riskerar att bli anakronistiskt, det vill säga att betrakta och bedöma dåtidens handlande utifrån dagens värderingar och kunskaper.”<sup>53</sup> Å andra sidan, menar Åmark, bör den historiska forskningen ”akta sig för att bli bortförklarande och urskuldande när den skildrar de många människor i Tyskland och andra länder som valde att samarbeta med Nazityskland, dess representanter, myndigheter och organisationer. Det gäller också för ett antal kända svenska kulturpersonligheter och konstnärer.”<sup>54</sup> Det gäller med andra ord att kritiskt granska det empiriska materialet men samtidigt vara vaksam på anakronismer.

Politiska och ideologiska ställningstaganden är inte sällan föränderliga och motstridiga. I den nyutkomna antologin *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket* (2016) riktas kritik mot historiker som gör starka kategoriska indelningar av pronazister och antinazister, något som redaktörerna Maria Björkman, Patrik Lundell och Sven Widmalm menar skymmer allt däremellan.<sup>55</sup> I en av fallstudierna som presenteras i antologin instämmer historikern Andreas Åkerlund i kritiken och invänder mot en tendens inom den historievetenskapliga forskningen till dualistiskt tänkande i dessa frågor. Författaren menar att begrepp som nazist och ”tyskvän” ofta ställs i skarp motsats till epitet som antinazist och demokrat vilket ”skapar fasta kategorier som är skapade utifrån en nutida förståelse av nazismen som fenomen och Nazityskland som stat”.<sup>56</sup> Med andra ord menar Åkerlund att dualismen kan ses som utslag av presentism, det vill säga tolkningar där det förflutna förstås och förklaras med utgångspunkt i samtida värderingar. Istället för att arbeta med att ”sätta – eller riva loss – en etikett: ’tyskvänlig’, ’pronazistisk’, ’antinazistisk’”, något som historikern Mattias Tydén hävdar präglar mycket tidigare forskning i ämnet, försöker många historiker idag att redogöra för såväl ambivalens som för förändrade ståndpunkter, något som otvivelaktigt är en viktig del av bilden av olika aktörers förhållande till Nazityskland.<sup>57</sup> Som Lars M. Andersson och Tydén slår fast i inledningen till antologin *Sverige och Nazityskland: Skuldfrågor och moraldebatt* (2007) handlar det om att ”förutsättningslöst undersöka mångfalden förklaringsmöjligheter, att acceptera motsägelser och paradoxer, att sätta sig in i *dåtidens* rationalitet”.<sup>58</sup> Föreliggande avhandling granskar Werners förhållande till Nazityskland och visar att det varken var entydigt eller konstant utan snarare ambivalent och brokigt, något som gör det än mer angeläget att bära med sig de problemställningar som formuleras ovan.

Den biografiska ansatsen som sådan tenderar också att väcka etiska och moraliska frågeställningar, en problematik som är särskilt central när det gäller kontroversiella frågor med potentiellt stor inverkan på personens eftermäle. En central utgångspunkt som jag återkommer till i diskussionen om material- och källäget är att Werner med sitt skrivande och upprättandet av det egna arkivet bidragit till konstruktionen av den egna biografien. Att kritiskt förhålla sig till konstruktionen av det egna jaget är en fundamental del i det biografiska perspektivskifte som påverkat historievetenskapen i stor utsträckning under de senaste decennierna. Litteraturvetaren Johan Svedjedal menar att biografien är en öppen, multi-teoretisk genre och det gäller att ”göra reda för materialets motsägelser, dess komplexitet och paradoxer” snarare än att lyfta fram en enhetlig bild

av den biograferade.<sup>59</sup> Detta gör det allt viktigare att inte presentera ett färdigt historiskt narrativ utan snarare låta biografen ta plats i en öppen, reflekterande diskussion kring källäget.

En ansats med avhandlingen är att förstå Gösta Werners roll som en enskild aktör i relation till Nazitysklands aktiva ideologiska kulturpolitik i Sverige. Inom den svenska filmindustrin, och även inom de svenska teater-, musik- och konstinstitutionerna, tog olika aktörer ställning till Nazityskland och på så vis var de en del i vad Åmark kallar en ideologisk maktkamp.<sup>60</sup> För att kunna föra en debatt om de moraliska problemen, skriver Åmark, bör forskaren fokusera på de enskilda aktörerna, deras handlingsutrymme och motiven bakom deras agerande: ”Vi behöver veta vad aktörerna gjorde, vad de tänkte, vad de visste, vad de ville och vilka handlingsalternativ som faktiskt fanns till hands för att kunna avgöra vad deras handlande gick ut på.”<sup>61</sup> Det gäller att väga och värdera olika källor för att på så vis få en bred bild av Werners förhållande till Nazityskland. Vad betyder källorna? Vad betyder luckorna?

Om tidigare studier av Ufa:s internationella filialer fokuserar mer på en översiktlig analys och kartläggning av deras verksamhet tar jag mig an denna problematik genom att studera en individuell aktörs bevekelsegrunder. Andersson och Tydén har argumenterat för att det aktörsorienterade perspektivet är särskilt viktigt för att förstå relationerna mellan Sverige och Nazityskland ur ett etiskt och moraliskt perspektiv. Istället för generella uttalanden, exempelvis om ”Sveriges förhållande till Nazityskland”, menar författarna att det individuella och personliga bör ta plats.<sup>62</sup> I sin avhandling *Nazismens sensmoral: Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning* (2008) studerar historikern Johan Östling den offentliga svenska uppgörelsen med nazismen och hur detta banade väg för ett nytt ideologisk landskap.<sup>63</sup> I ett avsnitt som tar sin utgångspunkt i sociologen Erving Goffmans teorier om stigmatisering studerar författaren ett antal enskilda biografier över individer i olika samhällssektorer som på ett eller annat sätt brännmärkts i efterdyningarna av kriget.<sup>64</sup> Goffmans resonemang i *Stigma: Den avvikandes roll och identitet* om vilket beteende eller vilka egenskaper som kan verka brännmärkande för individer – i kombination med Östlings teoretiserande om ”den nazistiska associationssfären” och olika grader av stigmatisering – har visat sig vara användbart för mig.<sup>65</sup> Som Östling senare har argumenterat för kan fördjupade personhistorier bidra till en ökad förståelse för ”botgörrelse, besvikelse, ideologisk omorientering och strategier för rättfärdigande” över tid.<sup>66</sup> Det aktörsorienterade perspektivet framstår således som särskilt väl lämpat för att lyfta fram ambivalens, gråzoner och skiftande ståndpunkter. Genom



att studera Werners förhållande till filmbolaget Ufa bidrar denna avhandling med nya perspektiv på kopplingarna mellan den svenska filmbranschen och Nazityskland före och under andra världskriget.

Därutöver bidrar avhandlingen med fördjupad kunskap om förhållandet mellan den svenska universitetsvärlden, filmstudiorörelsen och de totalitära regimerna i Nazityskland och Sovjetunionen under mellankrigstiden. Filmvetenskapens förhistoria präglas inte enbart av ett stort intresse för filmen som konstform utan även för dess funktionalitet i samhället i stort. Lee Grieveson och Haidee Wassons antologi *Inventing Film Studies* (2008) tar avstamp i en liknande föresats som den tidigare nämnda Dana Polans bok om den amerikanska filmvetenskapens historia, nämligen att narrativet om ämnets framväxt under 1950- och 1960-talen inte är helt korrekt. I större utsträckning än Polan betonar Grieveson och Wasson kopplingen mellan ämnets förhistoria och olika politiska och kommersiella aktörers stora intresse för mediet under 1900-talets första decennier: ”[W]e can and must locate the study of cinema in a longer history [...]. Acknowledging this history requires noting the connections among prior forms of study and also tracking the inescapable sociopolitical questions about cinema that inflect virtually all forms of knowledge about film.”<sup>67</sup> I inledningen understryker Grieveson och Wasson att staten och diverse olika institutioner försökte kontrollera filmen vilket även formade sättet som film studerades på under mediets första decennier: ”[W]e claim that the study of cinema was born in the early twentieth century as a political problem in conjunction with the social turbulence of the 1910s, 1920s, and 1930s.”<sup>68</sup> Jag menar att dessa perspektiv är värdefulla även i en svensk kontext.

Under det politiskt omvälvande 1930-talet understödde politiskt motiverade organisationer Lunds Studenters Filmstudio och dess ansatser att studera film. Filmstudion genomförde tre stora resor till två europeiska huvudstäder som kom att stå i centrum under det stundande världskriget: till Berlin 1935 och 1938 och till Moskva 1936. Inför resorna tillgängliggjorde ländernas diplomatiska beskickningar också filmer för visning, diskussion och analys i filmstudion. Den inte alltför omfattande forskningen om den svenska filmstudiorörelsen har i huvudsak inriktat sig på att studera dess betydelse som en arena för filmdebatt och som en plantskola för filmare. Mer ovanligt är det med studier där de politiska dimensionerna analyseras.<sup>69</sup> Trots att dessa resor uppfattades som känsliga både i samtiden och i eftermälet har Lunds Studenters Filmstudios internationella kontakter aldrig genomlysts ordentligt.<sup>70</sup> Genom att studera förbindelserna med Nazityskland och Sovjetunionen visar avhandlingen på

de internationella relationernas strategiska funktion inte bara för filmstudion och Gösta Werner själv utan också för värdländernas kulturpropaganda.

### Auteurskap och den biografiska legenden

I de berättelser som omgärdat Gösta Werners karriär har kampen mellan den fria konstnären och den kommersiella filmindustrin varit central. Förhållandet mellan konst och kommers, två begrepp som ofta beskrivs som diametralt motsatta, och de utmaningar denna relation ger upphov till, är en återkommande tematik inom de estetiska vetenskaperna. Den romantiska föreställning som har omgärdat konstnärer och deras arbete, som många sociologiskt intresserade humanister kritiserat, har även funnits runt olika filmare. Genom att ställa frågor om ekonomi och marknadens villkor kan man dock gå bortom den enskilda filmskaparens intentioner och skapa en mer mångsidig bild av Werners omväxlande och omstridda position inom den svenska filmindustrin.

Efter auteurteorins genomslag på 1950-talet har regissören ofta ställts i centrum inom filmvetenskapen. Kritiker och filmare kopplade till den franska tidskriften *Cahiers du Cinéma* var de främsta förkämparna för teorin och de menade att regissören var den viktigaste konstnärliga agenten bakom en film.<sup>71</sup> Fokus i deras analyser, som oftast handlade om amerikansk Hollywoodfilm, låg på regissörernas unika stilistiska och tematiska drag och syftade till att upphöja filmregissörer (nästintill uteslutande män) som Alfred Hitchcock, John Ford och Nicholas Ray till konstnärer. På detta vis kunde filmen jämföras med andra konstformer såsom litteratur och måleri inom vilka den enskilda konstnärens roll var lättare att definiera.<sup>72</sup> Tanken att film allt som oftast är resultatet av en kollektiv process har dock fått mer inflytande inom filmvetenskapen från 1980-talet och framåt.<sup>73</sup> Detta har exempelvis gjort att fler forskare har uppmärksammat tidigare negligerade filmprofessioner som producenter, filmfotografer, kameramän, manusförfattare, kostymdesigners och kompositörer.

I rollen som regissör låg Gösta Werner bakom över 50 filmer varav merparten var så kallade beställningsfilmer, det vill säga kortfilmer gjorda på uppdrag av olika beställare. Att klassificera, kategorisera och genrebestämma filmer av det slaget är svårt, något som väckt en teoretisk och metodologisk debatt inom filmvetenskapen under det senaste decenniet.<sup>74</sup> I filmvetarna Vinzenz Hediger och Patrick Vonderaus antologi *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (2009) skriver film- och medieteoretikern Thomas Elsaesser att vi borde fokusera mindre på

förutfattade klassifikationer och typologier och istället ta oss an filmerna "from a pragmatic premise".<sup>75</sup> Enligt Elsaesser har icke-fiktionell film ("non-fiction film") tillskrivits olika roller och oftast placerats i historieskrivningens periferi. I ett försök att utveckla ett mer pragmatiskt angreppssätt argumenterar Elsaesser för att forskaren bör utgå från tre "A:n": *Auftrag*, *Anlass* och *Adressat*. Det vill säga: Vem beställde filmen? (Wer war der *Auftraggeber*?). Varför framställdes filmen? (Was war der *Anlass*?) Och slutligen hur användes filmen och vem riktade den sig till? (Was war die *Anwendung* oder der *Adressat*?). Ett sådant tillvägagångssätt kräver vidare att filmen ses som en *process* snarare än en klart avgränsad *text*, det vill säga filmernas genre, stil och användbarhet är tätt sammankopplade.

I den teoretiska och metodologiska debatten om beställningsfilm har auteurperspektivet varit föremål för debatt och kritik. I inledningen till *Films that Work* konstaterar Hediger och Vonderau att företagen och beställande institution, snarare än autoren, bör sättas i centrum: "all industrial films have an occasion, a purpose, and an addressee, or an *Auftrag*, *Anlass*, and *Adressat*, rather than an auteur".<sup>76</sup> I andra delar av antologin pekas auteurteorin och dess medföljande kanonformering ut som en anledning till att denna sorts filmer negligerats och att det således blivit en mindre utforskad del av filmhistorien. Det faktum att många beställningsfilmer saknar eftertexter och biografisk information om upphovsmännen har vidare gjort att femomenet beskrivits som en "namnlös praktik", något som vissa menar påverkat dess status inom akademien negativt.<sup>77</sup> Andra filmforskare tangerar kritiken som formulerades i *Films that Work* och menar att auteurperspektivet, det vill säga fokus på den enskilda filmskaparen och dennes tematiska och stilistiska kännetecken, kan leda till att produktionsvillkoren för beställningsfilmare försummas och att det funktionella syftet överskuggas. Filmvetaren Floris Paalman konstaterar exempelvis att beställningsfilmer har studerats förut men att dessa kulturhistoriska objekt då främst studerats som konstverk, något som han menar är problematiskt: "the reasons for commissioned productions are usually social or economic, rather than personal or artistic".<sup>78</sup> På så vis har Paalman och flera andra forskare förtjänstfullt pekat på de problem som kan uppstå om auteurteorin lättvindigt appliceras på beställningsfilm.

Ofta är individuella filmskapare starkt drivande i produktionen och distributionen av beställningsfilm. Av denna anledning menar jag att det är viktigt att studera deras strategier, taktiker och metoder. Snarare än att framhålla Werner som en bortglömd auteur fungerar mina studier av

denna del av hans filmskapande som en utgångspunkt för att kartlägga de oftast dolda förhandlingar som präglar produktionen av beställningsfilm. Som Elsaesser argumenterar i sitt kapitel i *Films that Work*: ”These are [...] precisely the questions avant-garde artists or documentary filmmakers do not wish to be asked or routinely refuse to answer, since they fear it compromises their standing as auteurs and artists.”<sup>79</sup> Sett ur det perspektivet är det i spänningsfältet mellan det sociala/ekonomiska och det personliga/konstnärliga som många beställningsfilmer kan placeras.

Det finns två viktiga huvudargument för den biografiska ansatsens användbarhet i den här studien. För det första innehåller Gösta Werners personarkiv som är deponerat på Svenska Filminstitutet en stor mängd kontextuell information om hans filmer, korrespondenser och skisser vilket ger oss en unik inblick i dynamiken mellan filmskapare, producenterna Kinocentralen och Svensk Filmindustri och deras uppdragsgivare. För det andra är Werner ett särskilt intressant fall då han arbetade som frilansande filmarbetare och skrev, föreslog och producerade filmer i direkt kontakt med olika beställare: statliga ägda företag och institutioner (SJ, Vattenfall, Systembolaget, Scandinavian Airlines och Svenska Institutet), län/orter (Västerbottens län, Malmö stad, Lunds stad, Helsingfors stad), branschorganisationer (Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, Brödinstitutet, Sveriges Allmänna Exportförening och Svenska Lokaltrafikföreningen), konsumentupplysare (Kooperativa Förbundet), kommersiella företag (Gustavsberg, Stora Kopparbergs Bergslags AB, Lamco, Försäkringsbolaget Ansvar och Stora Enso) samt ideella organisationer (Rädda Barnen). Gösta Werners filmer ger mig en möjlighet att komparativt studera och kontextualisera vilka uppdragsgivare som beställde vilken sorts filmer, i vilket syfte och till vilken användning. Genom att studera en enskild filmskapares verksamhet över tid kan avhandlingen bidra med nya perspektiv på hur beställningsfilmsproduktionen i Sverige fungerade i praktiken.

Beställningsfilmen beskrivs ofta som en utmanande genre eftersom verket ska kunna användas i flera olika syften parallellt. I antologin *Useful Cinema* (2011) argumenterar filmvetarna Haidee Wasson och Charles R. Acland för att mer specifika begrepp som ”functional film”, ”educational film”, ”non-fictional film” och ”non-theatrical film”, som traditionellt använts inom filmvetenskapen, inte lyckas belysa det faktum att filmerna användes på olika sätt.<sup>80</sup> Istället slår redaktörerna ett slag för begreppet *useful cinema*: ”The concept of useful cinema does not so much name a mode of production, a genre, or an exhibition venue as it identifies a disposition, an outlook, and an approach toward a medium on the part of

institutions and institutional agents.”<sup>81</sup> Även om detta paraplybegrepp inte bidrar till en förfinad kategorisering av filmsorterna betonar det hur vanligt det är att kategorier och syften överlappar. Med andra ord understryker begreppet att många filmer kunde vara *useful* på många olika sätt: samma film kunde visas i skolor, biografier, filmstudior och på arbetsplatser och de kunde på så vis också tjäna flera syften. Denna mångsidighet gäller i allra högsta grad beställningsfilmsproduktionen vid Kinocentralen och Svensk Filmindustri.

Förhållandet mellan det biografiska livsödet och olika författares, konstnärers och filmskapares verk är ännu föremål för debatt. I sin artikel ”Litteratur och biografi” skriver den ryske formalisten Boris Tomasjevskij att olika författare använt sina biografier i sin litterära produktion under olika tidsepoker.<sup>82</sup> Tomasjevskij menar att livsödet som sådant endast är intressant om det har en litterär funktion, det vill säga om det spelar någon roll i läsarens medvetande. Den biografi som är användbar är alltså ”ingen meritförteckning eller någon domstolsutredning utan den legend, som författaren själv skapar om sitt liv och som endast är ett litterärt faktum”.<sup>83</sup> Filmvetaren David Bordwell använde tidigt konceptet ”biografisk legend” för att analysera hur exempelvis Carl Th. Dreyer och Yasujiro Ozus respektive persona gjorde avtryck på filmerna de regisserade.<sup>84</sup> Bordwell understryker att den biografiska legenden inte enbart formas av filmaren utan också av andra krafter som kritiker och filmbranschens företrädare, och på så vis omger legenden den berömda människans persona eller image.<sup>85</sup> Därefter har konceptet använts flitigt inom såväl den svenska som den internationella filmforskningen med biografisk inriktning.<sup>86</sup>

Detta perspektiv är värdefullt då en central motivering till den biografiska ansatsen i mitt avhandlingsprojekt är att Gösta Werner var en aktiv och medveten kraft i iscensättningen av sig själv som teoretiker och filmskapare. Även om Werner varken skrev dagbok eller memoarer skulle man kunna säga att han i mångt och mycket skrivit sin egen biografi då han i ett stort antal artiklar, böcker och föredrag har format bilden av sig själv som filmare. Med utgångspunkt i konceptet ”biografisk legend” tar jag mig alltså an Werner som en person som strategiskt använde sig av olika medier, från tidskrifter till filmer, för att forma och marknadsföra sig i offentligheten. I sitt teoretiserande kring filmmediet, som började ta form under slutet av 1920-talet och början av 1930-talet, lade den unga teoretikern fokus på vikten av att utnyttja mediets egenskaper i största möjliga utsträckning. Denna emfas på mediets specificitet, men även en reflexiv hållning till medielandskapet i stort, återkommer inte enbart i Werners

texter utan även senare i korrespondensen med produktionsbolag och andra uppdragsgivare inom filmindustrin. Med andra ord omslöt regissörens verk i stor utsträckning av hans kritiker- och teoretikerpersona.

## Metod, material och urval

Föreliggande avhandling tar formen av en biografi. Biografin är en heterogen vetenskaplig genre och den kan ta sig olika uttryck beroende på frågeställningar, avgränsningar och tematik. I kölvattnet av socialhistoriens frammarsch ifrågasattes biografin varpå den förpassades till periferin inom de humanistiska vetenskaperna.<sup>87</sup> Under senare år har formen upplevt något av en renässans, inte minst inom historievetenskaperna, vilket har gett upphov till en livaktig teoretisk debatt om tidigare underteoretiserade biografiska problem.<sup>88</sup> Ur ett historiskt perspektiv kan man skönja ett flertal vanliga biografiformer med olika teoretiska och metodologiska ramar. Många forskare inom olika discipliner har försökt att kartlägga genrens utveckling. Idé- och lärdomshistorikern Gunnar Eriksson har försökt att utveckla typologier, och han lyfter fram fyra dominerande kategorier: ”monumentet”, ”psykobiografin”, ”den existentiella biografin” och ”livsverks- eller yrkesbiografin”.<sup>89</sup> Ur ett historiskt perspektiv är monumentet eller vad Eriksson kallar äreminnet förknippat med ”stora män”-historieskrivningen och dess hagiografiska upphöjande av samhällets mest inflytelserika individer.<sup>90</sup> Psykobiografin å sin sida blev en populär genre till följd av Sigmund Freud och psykoanalysens ökade inflytande under 1960- och 1970-talen och det centrala inom denna genre är att förstå och förklara personlighetens dynamik och dolda motiv.<sup>91</sup> Den existentiella biografin är en slags biografi som på samma vis som psykobiografin intresserar sig för den enskilda människans inre men snarast försöker att förstå hur en människas liv har levt.<sup>92</sup> Livsverks- eller yrkesbiografin är en biografigenre som fokuserar på en individs insatser i samhället, det vill säga särskild tonvikt läggs på personen i offentligheten snarare än dess inre känsloliv. Därtill kan man lägga de strömningar som genomsyrar postmodernistisk biografering – från kollektivbiografin till antibiografin.<sup>93</sup> Som historikern Henrik Rosengren påpekar kräver den biografiska ansatsen att forskaren gör perspektivval.<sup>94</sup>

Denna avhandling inriktar sig på Gösta Werners yrkesliv som skribent och filmare. På så vis faller den inom ramen för det som Eriksson kallar för livsverks- eller yrkesbiografin. Studien är tidsmässigt avgränsad och fokuserar på perioden från Werners inträde i offentligheten som ordförande för Lunds Studenters Filmstudio till dess att han lämnade filmbranschen

för akademien. Werners filmvetenskapliga forskargärning står inte i fokus i denna undersökning, mycket på grund av att han producerade merparten av sin forskning sedan han lämnat det professionella yrkeslivet, men ett resonemang förs i det avslutande kapitlet om dess betydelse. Fokus i avhandlingen ligger således på yrkeslivet som filmare, det vill säga hur han bryter in på och intar en alltmer etablerad position på ett filmkulturellt fält i vardande. Det är inte först och främst Werners personlighet eller privatliv som är av intresse, vilket oftast är fallet för biografier som kategoriseras som psykobiografier eller inom ramen för den existentiella biografien, utan snarare hans texter och filmer. Detta stämmer väl in på vad idéhistorikern Ingmar Lundkvist lyfter fram som den ”intellektuella biografins” särskiljande drag, det vill säga att genren framförallt ”behandlar en persons insatser i samhället i egenskap av vetenskapsman, konstnär, författare eller publicist” och att det är ”idéer, debatt och åsiktsformeringar” som står i centrum.<sup>95</sup> Samtidigt är ovan nämnda typologier trubbiga. Ofta växlar perspektiven och frågan är om det över huvud taget är möjligt att skarpt separera det ”inre” från det ”yttre” när man skriver livet.<sup>96</sup> Även om det inte är huvudfokus för avhandlingen är det oundvikligt att *människan* Gösta Werner, till exempel i form av sociala, psykologiska och existentiella frågor, tar plats. På så vis framstår gränserna mellan ovan nämnda typologier och inriktningar som något porösa.

Andra forskare gör åtskillnad på biografiska angreppssätt beroende på vilket material som används, exempelvis mellan undersökningar som fokuserar på tryckt, publicerat material och studier som lutar sig mot annat mer privat material som dagböcker, brev och anteckningar.<sup>97</sup> Denna avhandling baseras i mångt och mycket på Gösta Werners personarkiv. Eftersom Werner inte var någon stor celebritet, utan främst var en viktig person i den svenska filmhistorien bakom kulisserna, menar jag att det är viktigt att använda material av både privat och publik natur. Genom att använda privata anteckningar, annoteringar och brevväxlingar kan jag, som Ingmar Lundkvist skriver, ge den biograferade ”möjlighet att själv få tala”.<sup>98</sup>

Frågor om makt och historieskrivning är intressanta i relation till Gösta Werners personarkiv av flera anledningar. Werner kombinerade praktik och teori och var i grund och botten mer produktiv som filmskribent än som filmare, och på så vis har hans skrivande bidragit till att forma den egna biografiska legenden. Därtill menar jag att det faktum att Gösta Werner själv var verksam som forskare – han skrev biografier om bland andra Mauritz Stiller, Stig Dagerman och Hjalmar Bergman – gjorde honom till en särskilt självmedveten agent när det kom till formeringen

av det egna arkivet. Konsthistorikern Joan M. Schwartz och arkivvetaren Terry Cook har argumenterat för att arkivet inte är en neutral plats utan en socialt konstruerad institution: ”Whether over ideas or feelings, actions or transactions, the choice of what to record and the decision over what to preserve, and thereby privilege, occur within socially constructed, but now naturalized frameworks that determine the significance of what becomes archives.”<sup>99</sup> Med andra ord påverkar arkivet som sådant historieskrivningen och skaparna respektive de som ser efter det har olika intressen och hamnar därför i en maktposition. Dessa resonemang är relevanta även när man pratar om personarkiv och deras uppbyggnad.

Arkivmaterialet om Gösta Werner är omfattande och således av stor vikt för denna avhandling. Två komponenter är särskilt viktiga: det personarkiv som 1993 deponerades vid Svenska Filminstitutet i Stockholm (och kompletterades med ytterligare material 2005) samt det mindre arkiv med material av mer osorterad karaktär, främst från perioden innan Werner gjorde debut som regissör under 1940-talet, som donerades vid Lunds universitetsbibliotek 2010. Det faktum att Werner tidigt intresserade sig för att samla filmhistoriskt material, diskutera film och skriva filmens historia borgade för en sällan skådad spariver när han själv blev verksam inom filmbranschen. Att säga att han enbart var en målmedveten samlare gör inte materialets bredd rättvisa. Personarkivet sträcker sig över flera hyllmeter och inkluderar brev, kontrakt, bilder, utkast, manuskript och anteckningar – från hans första uppdrag som regiassistent på *Skepparkärlek* (Ivar Johansson, 1931) till hans sena dokumentärfilmer *Victor Sjöström: Ett porträtt av Gösta Werner* (1981) och *Mauritz Stiller* (1987). Arkivet är välorganiserat och uppdelat i flera sektioner. Werner har dels arkiverat produktionsmaterial kring *samtliga* filmprojekt som de facto realiserats, uppdelat i kategorierna ”långfilmer (spelfilmer)”, ”längre filmer (pr- och dokumentärfilmer)” och ”kortfilmer”, och dels en rik mängd material om icke-realiserade projekt, korrespondenser och övriga filmrelaterade projekt, uppdelat i kategorierna ”långfilmsprojekt”, ”kortfilmsprojekt” och ”filmmaterial”. Materialets omfattning innebär således en unik möjlighet att besvara avhandlingens huvudfrågeställningar.

Analysen vilar på en grundläggande kartläggning av Gösta Werners liv och verk. Genom en systematisk genomgång av personarkiven vid Lunds universitetsbibliotek respektive Svenska Filminstitutet har målet varit att skapa en nära förtrogenhet med materialet. Medan arkivet i Lund har donerats av efterlevande och ordnats av professionella arkivarier har det sistnämnda gjorts i ordning av deponenten själv. I arkiven finns många olika materialtyper: recensioner, brev, manuskript, protokoll, anteckningar,



inspelningsrapporter, kontrakt, pressmaterial, inbjudningskort, fotografier och promemorior med mera. Under arbetets gång har jag gjort urval och det är således viktigt att inte enbart hänvisa till det arkivmaterial som finns tillgängligt utan också diskutera vad som finns i arkivet och hur det kommer sig att just det materialet finns där.

Föreliggande studie är ingen traditionell fältstudie i Bourdieus mening. Jag gör inga försök att kartlägga fältet i dess helhet utan istället följer jag en agent, Gösta Werner, och dennes väg genom vad som kan beskrivas som ett fält i vardande. För att kunna förstå hur Werner positionerade sig i det samtida kulturklimatet har jag främst studerat hans gärning som skribent, kritiker och journalist. I ett första steg skapade jag en överblick av hans publikationer under den tidsperiod som avhandlingen fokuserar på. Det är värt att notera att Werners publikationsmönster var heterogent och att han som frilansare bidrog till ett stort antal olika tidskrifter. Ofta skrev han under pseudonym och någon fullständig förteckning över vilka artiklar han skrev och i vilket sammanhang de publicerades saknas. Av denna anledning har en viktig del av arbetet varit att gå igenom tidskrifter där han publicerade sig mer regelbundet, som exempelvis *SF-nyheter: Svensk Filmindustri veckoprogram*, *Smalfilmaren*, *Foto: Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, *Film-Forum* och *Filmjournalen*, för att identifiera artiklar och på så vis få en mer heltäckande bild av hans journalistik.

Genom att studera personen Gösta Werner kastar avhandlingen ljus över ett tidsskede i den svenska filmdebatten. Inom den filmkulturella sfär som Werner rörde sig inom fanns många av dåtidens svenska intellektuella filmentusiaster, däribland Stig Almqvist, Bengt Idestam-Almquist, Ragnar Allberg, Rune Waldekrantz, Bertil Lauritzen, Kurt Linder, Hugo Wortzelius och Harry Schein. För att kunna beskriva klimatet inom den svenska filmkulturen har jag gått igenom branschtidskrifterna *Biografbladet* och *Biografägaren*. Dessa har varit till särskilt stor hjälp eftersom de båda publicerade debattinlägg, längre reportage, intervjuer med branschföreträdare och analyser av filmmarknadens förutsättningar. Gösta Werner bidrog regelbundet till dessa publikationer och ofta kommenterade han samtida debatter.

Jag har även utgått från andra slags källor. I källaren på biografen Kino i Lund återfinns Lunds Studenters Filmstudios arkiv. Filmstudion upphörde 2008 varefter Folkets Bio tog över filmstudions arkiv och bibliotek och idag är det inte ordnat eller tillgängliggjort utan materialet förvaras i ett antal flyttkartonger. I arkivet återfinns en mindre samling material från filmstudions tidiga dagar. Bland annat finns mötesprotokoll från tillfällen då filmstudions styrelse, ofta tillsammans med Gösta Werner,

diskuterade vilka titlar som kunde komma ifråga för filmvisningar och vilka gäster som kunde komma att inbjudas som talare. Här finns också ett flertal brevväxlingar inom styrelsen samt med individuella filmstudio-medlemmar och internationella kontakter. Tillsammans med inbjudningskort och medlemsöversikter ger materialet en bild av hur arbetet med filmstudion såg ut under dess första år. För att kartlägga den samtida synen på filmstudions verksamhet har jag därutöver gått igenom tidningarna *Sydsvenska Dagbladet*, *Arbetet* och *Lunds Dagblad* kring olika nyckel-datum, exempelvis när Lunds Studenters Filmstudio grundades, när resorna gick till Tyskland och Sovjetunionen och när prominenta gäster besökte Lund.

Även i personarkiven i Lund och Stockholm finns korrespondens bevarad som belyser Werners förhållande till individer och institutioner inom den svenska filmkulturen. Denna korrespondens har varit särskilt viktig för att kunna studera hans redaktörskap för *Biografbladet* och de publicistiska val han gjorde under perioden. Därtill har jag hämtat fram mötesprotokoll, balansräkningar och interna dokument från Svenska Filmklubbens arkiv som är deponerat vid Centrum för näringslivshistoria. Svenska Filmklubben var inte bara formell ägare till *Biografbladet* utan under deras träffar samlades den svenska filmkulturella eliten. Med hjälp av dessa dokument har jag kunnat utreda *Biografbladets* omvandling och vilket ekonomiskt stöd tidskriften hade fram till dess nedläggning 1952.

För att studera den biografiska legendens betydelse för hur Gösta Werners filmskapande mottagits och tolkats använder jag mig av mycket material hämtat via publika media. En viktig del av Gösta Werners två personarkiv är de samlingar med pressklipp där Werners arbete som skribent eller filmare omnämns. Pressklippen är utspridda i arkivet och sträcker sig från 1929 till slutet på 1990-talet. De generellt sett daterade klippen är dels samlade i särskilda arkivmappar, dels utspridda på andra platser i arkiven. I mina studier av mottagandet av hans filmer har jag gått igenom cirka 1 000 dagstidningsrecensioner och hänvisat till cirka 150 i avhandlingen. Materialet baseras inte endast på Werners samlingar med pressklipp utan jag har även sökt efter ytterligare material i Kungliga Bibliotekets samling med digitaliserade dagstidningar ( däribland *Dagens Nyheter*, *Expressen*, *Aftonbladet* och *Svenska Dagbladet* ).

Fokus ligger således, i enlighet med projektets kultursociologiska ansats, snarare på produktionen och mottagandet av Gösta Werners filmer än själva filmerna som texter. Med andra ord görs inga närläsningar av hans filmer utan de används som ett led i en bredare kontextualisering av Werners position på fältet. I den mån jag analyserar filmerna gör jag det

främst ur ett produktionsperspektiv. Gällande de filmer som Gösta Werner regisserade bör man notera att en del av dem, närmare bestämt 6 stycken av 46, anses vara förkomna i dagsläget, medan övriga finns bevarade i Svenska Filminstitutets arkiv och har tillgängliggjorts för mig via Kungliga Bibliotekets avdelning för audiovisuella medier. Ett tjugotal av dessa filmer finns tillgängliga för allmänheten via deras gemensamma plattform [www.filmarkivet.se](http://www.filmarkivet.se). De sex filmer som i dagsläget kan anses vara förkomna är de tre långfilmerna *Loffe på luffen* (1948), *Två trappor över gården* (1950) och *Friarannonsen* (1955) samt de tre kortfilmerna *Lucia i Lund* (1944), *För bättre bostäder* (1952) och *På Bibelns vägar* (1967).

Lika viktigt som att redovisa mina metoder och hur jag använder olika materialtyper i avhandlingen är det att öppet redovisa luckor i källmaterialet och diskutera vad som inte finns i arkiven. Denna problematik blir allra mest aktuell när det gäller kartläggningen av Werners kopplingar till Nazityskland före och under andra världskriget. Som jag konstaterade ovan är de flesta delar av Werners liv väldokumenterade och mapparna, om såväl färdigställda som aldrig genomförda filmprojekt, är välfyllda med allsköns arkivmaterial. I kontrast till de andra delarna i arkivet framstår de få mappar som finns om tiden i Ufa:s tjänst som tunna – sammantaget handlar det om ett 30-tal A4-ark med diverse anteckningar. Därutöver kvarstår endast fragment – framkallade och oframkallade bilder, visitkort och anteckningar – som funnits utspridda i arkivet. Detta väcker givetvis frågor kring vad som inkluderats och exkluderats i det egna arkivet. Med andra ord, i och med upprättandet av arkivet har Werner utövat makt över sitt eget eftermäle, vilket jag som forskare måste förhålla mig kritiskt till.

Genom att komplettera det material som återfinns i personarkivet med information från annat håll försöker jag kartlägga Werners tid i Ufa:s tjänst. Eftersom omfattande arkivhandlingar från Ufa:s Stockholmskontor saknas, såväl i tyska som i svenska arkiv, är det omöjligt att till fullo rekonstruera hur aktivt den svenska filialen styrdes av dess moderbolag. I februari 1945 bombades den så kallade Ufa-Zentrale vid Dönhoffplatz i Berlin varpå en brand utbröt som ledde till att en stor del av dokumentationen kring Ufa:s utlandsavdelningar förstördes och det svenska bolaget AB Ufafilms egna handlingar finns troligtvis inte heller bevarade.<sup>100</sup> Eftersom arkivhandlingarna om Ufa:s utlandsverksamhet vid Bundesarchiv i Berlin endast är sporadiska har de använts i liten omfattning. Ufa och den svenskproducerade *Ufa-journalen* har tidigare varit föremål för analys. För att få en bättre bild av den kontext inom vilken Werner verkade lutar jag mig delvis på tidigare undersökningar och då i synnerhet filmvetaren Mats Jönssons forskning om den visuella kulturen i Sverige

under andra världskriget och Ufa:s svenska verksamhet.<sup>101</sup> För att kartlägga tillkomsten och mottagandet av *Ufa-journalen* och Ufa:s svenska kortfilmer, och då särskilt Werners roll i denna produktion, har jag gått igenom ett tidigare till största del outnyttjat material från Allmänna Säkerhetstjänstens arkiv och Flykttkapitalbyråns arkiv, något som gör att föreliggande studie kan bidra med nya perspektiv på hur den svenska verksamheten bedrevs i praktiken. I det förra arkivet finns en personakt om Gösta Werner som beskriver hans kontakter med Ufa och Tyska legationen under andra världskriget.<sup>102</sup> Det historiska empiriska materialet som bevarats i Allmänna Säkerhetstjänstens arkiv har också möjliggjort en kartläggning av AB Ufafilms verksamhet på svensk mark. Via den övervakade korrespondensen mellan det svenska bolaget och moderbolaget i Tyskland har jag kunnat fördjupa kunskapen om bolagets strategier i Sverige. Vidare har denna korrespondens lett mig vidare till annat material. Till exempel har jag via Ufa:s övervakning av den svenska dagspressens filmrecensioner kunnat hitta artiklar publicerade i svenska dags- och kvällstidningar som uttryckligen tar ställning till och kommenterar olika utgåvor av *Ufa-journalen*. I Flykttkapitalbyråns arkiv finns handlingar om AB Ufafilms avveckling i kölvattnet av andra världskriget. Detta material har främst använts för att besvara frågor om bolagets ekonomi och personal.

En systematisk undersökning av produktionen och distributionen av *Ufa-journalen* ryms inte inom ramen för denna avhandling. Det bör nämnas att ett antal kopior av *Ufa-journalen* finns bevarade vid Bundesarchiv i Berlin. Eftersom merparten av filmerna är nitratbaserade och aldrig har digitaliserats har jag inte sett igenom dessa och därför har jag också ägnat mindre utrymme åt att analysera *Ufa-journalen* ur ett narrativt och estetiskt perspektiv. För att ändå kunna beskriva några av dessa journalfilmers innehåll har jag som ersättning valt att använda censurkort samt de textlistor som förhandsgranskades av Statens Biografbyrå under stora delar av andra världskriget. I enlighet med mitt syfte att kartlägga Gösta Werners roll i produktionen har jag gjort nedslag i några filmproduktioner där hans medverkan är dokumenterad. Jag kompletterar denna analys genom att undersöka bilden av Ufa och dess svenska filial i svenska tidningar med särskild tonvikt på vad som skrivits om bolaget och då i synnerhet om Werner och dess nyhetsjournal.

Gösta Werner skrev ovanligt lite om sin verksamhet under krigsåren. Ett dokument som dock överlevt är en 16 sidor lång reseberättelse från hösten 1944, då han som representant för AB Ufafilm företog en längre resa i ett Nazityskland hårt ansatt av de allierades attacker.<sup>103</sup> Med hjälp

av den har jag utifrån Werners egna formuleringar kunnat visa hur hans inställning till Tredje riket förändrats. Om hans texter på 1930-talet präglades av en positiv inställning till Tyskland är denna reseberättelse långt mer distanserad. Eftersom mottagaren är okänd framstår dokumentet dock som dubbeltydigt och svårvärderat som källmaterial.

Även när jag har studerat Werners biografiska legend och hans position inom den kommersiella filmindustrin har jag behövt problematisera luckor i källmaterialet. I rollen som långfilmsregissör arbetade Werner företrädesvis med lustspel och ”ungdom-på-glid”-filmer. Som beställningsfilmare gjorde han kortfilm på uppdrag av diverse företag och myndigheter. Båda genrerna kan beskrivas som ”låga” och filmens kanoniseringsprocess, för att tala med Janet Steiger, har inte bidragit till att material om den här sortens filmer sparats.<sup>104</sup> Inga av de tre bolag som Werner arbetade mest för under efterkrigstiden – Kungsfilm, Kinocentralen eller Svensk Filmindustri – har företagsarkiv som är tillgängliga för forskning. Gösta Werner regisserade fyra långfilmer för Kungsfilms räkning innan bolaget gick i konkurs 1950 och inget företagsarkiv har gått att spåra. Kinocentralen, som Werner arbetade för som frilansande filmare mellan 1945 och 1953, gick i konkurs 1964 och har inte heller något arkiv bevarat. För att kunna rekonstruera filmernas produktionsprocesser har jag använt arbetsmanuskript och brevväxlingar mellan Werner och producenter, fotografer och skådespelare vilka återfinns i personarkivet som deponerats på Svenska Filminstitutet.

I fallet Svensk Filmindustri finns andra begränsningar. Bolagets arkiv är sedan mitten av 1980-talet deponerat på Centrum för näringslivshistoria som när det deponerades omfattade det 110 hyllmeter. Bland annat återfanns då översikter över SF:s filmproduktion, inspelningsförlopp, ekonomiska kalkyler och handlingar om filmernas efterarbete och distribution.<sup>105</sup> Många svenska filmforskare har under det senaste decenniet rapporterat att de nekats tillträde till arkivet, något som även gäller författaren till denna avhandling. Eftersom arkivet inte står till forskningens förfogande har det biografiska perspektivet, och då i synnerhet det material från SF:s beställningsfilmsavdelnings verksamhet som återfinns i Gösta Werners personarkiv, möjliggjort en inblick i företagets verksamhet under 1950- och 1960-talen, som annars inte vore möjlig. Viktigast i sammanhanget är den korrespondens, som i regel inkluderar diarienummer, som Gösta Werner har haft med olika uppdragsgivare och produktionsbolag. I arkivet återfinns även karbonkopior på korrespondens som skickats ut och mottagits av Werners överordnade som exempelvis Christian A. Tenow och Bertil Lauritzen. Tillsammans ger detta material en

god men inte heltäckande bild av Werners gärning som beställningsfilmare.

Inom ramen för avhandlingsarbetet har jag genomfört ett fåtal intervjuer. Dels har jag intervjuat en familjemedlem och dels har jag intervjuat två personer som kände Werner under den senare delen av hans liv. Dessa personer har bidragit med information om både privatlivet och yrkeslivet. Intervjuerna har främst fungerat som ett komplement till mitt övriga empiriska material. Intervjumetoden har således endast i begränsad omfattning påverkat den historia som berättas i avhandlingen.

### Disposition

Efter inledningen är avhandlingen uppdelad i sju kapitel och den är i huvudsak ordnad kronologiskt. Det första kapitlet, ”Filmkultur i universitetsstaden”, är en inledande skiss över hur Gösta Werners filmengagemang såg ut under studieåren vid Lunds universitet. I detta kapitel berörs hans filmkritik, folkbildningsinsatser och essäistik, samt hans tid som filmintendent och ordförande för Lunds Studenters Filmstudio. På så studeras Werners biografiska legend i relation till den växande filmkulturen och mellankrigstidens debatt kring filmmediet som konstform. Syftet med detta är att belysa de framväxande nätverkens sammansättning, de mediala strategier som brukades och Werners position på ett fält i vardande.

Efterföljande kapitel, ”Lunds Studenters Filmstudio och mellankrigstidens kulturpropaganda”, handlar om hur Werners personliga och yrkesmässiga relation till Tyskland utvecklades under tiden som ordförande för Lunds Studenters Filmstudio. På 1930-talet anordnade Lunds Studenters Filmstudio resor både till det nazistiska Tyskland och det kommunistiska Sovjetunionen. Huvudfrågan i detta kapitel är hur Werner och de andra resedeltagarna betraktade dessa länders ideologi och deras filmkultur.

I kapitel tre, ”Tyska relationer: Nazistiska *Ufa-journalen* och film som propaganda”, undersöks följande frågeställning: Vilken roll hade Werner i produktionen av tysk kulturpropaganda under andra världskriget, och hur förhöll han sig till det nazistiska tankegodset? Före och under andra världskriget var Sverige föremål för en aktiv tysk kulturpolitisk propaganda. I samband med att det naziststyrda tyska filmbolaget Ufa och dess filial i Sverige bildade en egen produktionsenhet för journal- och kortfilmer knöts Werner till bolaget. Samtidigt som Werner kom att bli en alltmer central figur inom den växande svenska filmkulturen var han alltså en viktig aktör i propagandakriget på svenska filmdukar.

Det fjärde kapitlet, ”*Midvinterblot* och stigmatiseringen under den tidiga efterkrigstiden”, behandlar den kontroversiella experimentfilmen *Midvinterblot* och det klivna mottagande den fick i kölvattnet av andra världskriget. Jag beskriver i detta kapitel hur filmen å ena sidan hyllades för sitt formspråk och uppmärksammades såväl vid internationella filmfestivaler som inom inhemska experimentfilmskretsar. Å andra sidan visar jag att filmen, som handlar om en hednisk offerrit i fornnordisk miljö, anklagades för att vara inspelad under det tyska filmbolaget Ufa:s flagg och för att vara inspirerad av den nazistiska ”Blut und Boden”-tankeströmningen. De centrala frågeställningarna i detta kapitel är: Hur förhöll sig olika aktörer inom svensk film- och mediebransch till tidigare kapitel i Werners liv? Och hur behandlade han själv krigsåren när han under den tidiga efterkrigstiden konstruerade sin biografiska legend?

Nästa kapitel, ”Långfilmerna som glädde ovännerna”, handlar om det fåtal långfilmer Werner regisserade under efterkrigstiden och det motstridiga mottagande dessa filmer fick. Det huvudsakliga syftet med kapitlet är att förstå hur Werners biografiska legend, och då i synnerhet hans teoretiker- och kritikerpersona, påverkade mottagandet av hans eget filmskapande. I fallet Werner var övergången från teori till praktik allt annat än enkel och de olika fälten var stundom inkompatibla.

De sjätte och sjunde kapitlen, ”Beställningsfilmen under den tidiga efterkrigstiden” samt ”Propaganda, upplysning och information: Tiden på Svensk Filmindustri”, behandlar Werners reträtt in i den mer anonyma beställningsfilmsbranschen där hans formspråk uppskattades men positionen i rampljuset tonades ner. De huvudsakliga frågeställningar som undersökts i detta kapitel är: Varför valde statliga myndigheter, privata företag och olika intresseorganisationer att anlita Werner som beställningsfilmare? Vilket syfte hade de olika beställarna, hur fungerade skapandeprocessen och vilket avtryck gjorde filmerna?

I en sammanfattande avslutning diskuteras avhandlingens resultat. Sist i denna del ställs frågor om Werners eftermäle och hans roll i den svenska filmhistorieskrivningen. För att underlätta för läsaren har jag i slutet av boken infogat en biografisk lathund som ger en överblick över Werners liv och verk.





## 1. Filmkultur i universitetsstaden

Gösta Werner ägnade slutet av 1920-talet och större delen av 1930-talet åt att skriva och prata om film samtidigt som han var aktiv inom institutioner vars främsta mål var att främja filmen som konstform. I detta kapitel analyserar jag framväxten av Werners biografiska legend i relation till den växande filmkulturen, mellankrigstidens debatt kring filmmediet och de tidiga ansatserna att bevara filmens historia. Syftet med detta är att belysa de framväxande nätverkens sammansättning och de mediala strategier som brukades. I den inom svensk filmforskning ofta citerade artikeln ”Den svenska konstfilmsinstitutionen” beskriver Lars Gustaf Andersson hur tidiga initiativ att debattera, visa, arkivera och skriva om film kom att skapa en filmkultur som låg till grund för den konstfilmsinstitution som verkligen kom att blomma ut på 1960-talet.<sup>106</sup> Upphöjandet av filmen till konstform var i mångt och mycket ett projekt som var förankrat i en ung intelligentsia som frodades i Sveriges stor- och universitetsstäder. Många av de profiler som var inblandade i detta ständigt pågående kunskapsutbyte om filmmediet, inte minst i filmstudiomiljön, kom senare, likt Werner, att ta steget in i filmbranschen som producenter, regissörer och manusförfattare.<sup>107</sup> Genom att studera det sätt individen Gösta Werner beskrev sig själv, sin verksamhet och omgivning på samt det sätt han levde och arbetade kan vi bättre förstå denna formativa period i Sveriges film- och mediehistoria. De centrala frågeställningar som behandlas i detta kapitel är således: Hur gick det till när Werner etablerade sig inom cinefila miljöer i Lund respektive Stockholm? Vilka positioner intog Werner gentemot andra aktörer och i den samtida filmdebatten?

Trots att Gösta Werners texter knappast bildar en konsekvent sammanhållen filmteori bör det poängteras att vissa tankar och argument återkommer regelbundet och att den analytiska inställning till filmen som utkristalliserades under mellankrigstiden kom att färga såväl hans

filmskapande som hans biografiska legend. Här kan man nämna att Werner både som skribent och filmare ofta lyfte fram filmmediets specificitet som han återfann i dess visuella berättande. Detta kapitel tar delvis sin utgångspunkt i Gösta Werners tidiga filmjournalistik som publicerades i såväl tidningar som *Arbetet*, *Lundagård* och *Ateneum* som i film-tidskrifter som *Biografbladet*. Syftet är inte att på grundval av Werners filmkritik göra essentiella eller definitiva tolkningar av hans intentioner som regissör utan snarare att genomföra en analys av dessa texter och på så vis bidra till att skapa förståelse för hans dragning till cinefila miljöer. Hur gick det till när Werners syn på filmmediet formades? Hur såg han på filmmediet från ett estetiskt, moraliskt och politiskt perspektiv?

Vidare diskuterar jag Werner och mellankrigstidens filmkultur i relation till internationell forskning om filmvetenskapens och andra mer praktiska filmutbildningars förhistoria. Denna utveckling har tecknats i flera (främst anglosaxiska) verk som exempelvis Dana Polans bok *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* (2007) och Lee Grievesons och Haidee Wassons antologi *Inventing Film Studies* (2008). Inom Sverige är forskningen i ämnet mer utspridd men flera viktiga bidrag återfinns i antologier publicerade i serien Mediehistoriskt arkiv.<sup>108</sup> En vidare utgångspunkt för avhandlingen är således att det finns anledning att jämföra framväxten av filmstudior, -bibliotek och -arkiv samt filmhistorisk litteratur i Sverige med liknande internationella processer.

Kapitlet är uppdelat i två avsnitt. I det första avsnittet fokuserar jag på Gösta Werners tid i Lund och Lunds Studenters Filmstudios framväxt. Det andra avsnittet fokuserar på Werners flytt till Stockholm och förhållandet mellan filmentusiaster och branschen i landets filmcentrum. Kapitlet avslutas med en sammanfattande diskussion.

## Filmen i universitetsstaden

I detta avsnitt analyseras Werners biografi i relation till de politiska och kulturella vindarna i uppväxtorten Lund under slutet av 1920 och början av 1930-talet. Under denna period bildades nätverk som kom att få en stor inverkan på svensk film och hur dess historia har skrivits, och Gösta Werner var en central nod i detta nätverk. Här är det värt att notera att minnesteckningar, ofta författade av de som var inblandade i dessa nätverk, i mångt och mycket legat till grund för historieskrivningen. Detta gör det än mer relevant att analysera Werner och andras tidiga försök att i olika uttalanden och programförklaringar definiera sin verksamhet. Trots att det inte går att tala om ett etablerat autonomt fält i Bourdieus

mening kan det vara användbart att se Werner som en nykomling, en *pretendent*, som gör inträde och tar ställning till etablerade maktförhållanden.<sup>109</sup> Störst fokus läggs i denna del på att studera de positioner han intog när han först började verka som skribent, teoretiker och filmstudioordförande och hur han förhöll sig till en äldre generation filmkritiker, publicister och producenter under en tid då reglerna på fältet ännu inte var givna. Dessa positioneringar kom att ha stor inverkan på bilden av honom i offentligheten och mottagandet av hans filmer.

Gösta Werner föddes den 15 maj 1908 i Östra Vemmenhög i södra Skåne. Werner var familjens förstfödde och äldst av fyra pojkar. Kort efter det att Gösta föddes flyttade familjen till Lund. Fadern Carl Werner, född i Karlstad, var utbildad teckningslärare vid den Högre konstindustriella skolan (en föregångare till Konstfack) och började undervisa vid Katedralskolan i Lund 1909.<sup>110</sup> Hans akademiska studier fortsatte vid sidan av arbetet som teckningslärare, någonting som ledde fram till en doktorsavhandling i konsthistoria 1924.<sup>111</sup> Därutöver var han en aktiv föreningsman och han grundade bland annat Lunds konststudio.<sup>112</sup> Att Göstas far var akademiker är relevant i sammanhanget då hans egen vistelse vid Lunds universitet i hög grad kom att färga hans biografiska legend. Modern, Elisabeth Cederberg, växte upp på en prästgård och kom att vara den som tog hand om hemmet. Hennes stora intresse var mode och hon sydde fantasifulla kreationer till barnen under uppväxtåren.<sup>113</sup> Jag nämner denna familjehistoria eftersom Werner hävdade att hans föräldrar envisats med att han skulle utbilda sig till någonting handfast, ett mer praktiskt yrke.<sup>114</sup> Werner menar att han inte enbart var tvungen att övertyga sina föräldrar om att humanistiska studier vid Lunds universitet var den rätta vägen för honom, utan att de även var oförstående inför hans ambition att arbeta med film. Vid den här tidpunkten var det ett privilegium få förunnat att få sin utbildning vid universitet. Exempelvis hade Lunds universitet expanderat kraftfullt sedan sekelskiftet men fortfarande översteg antalet studenter nätt och jämt 2 000 personer.<sup>115</sup> Denna konflikt, konstruerad eller inte, väcker således en del frågor kring varför hans föräldrar, som själva både var aktiva i tidens akademikermiljö och var kreativa skapande människor, skulle opponera sig mot dessa livsval.<sup>116</sup>

Enligt egen utsago stod Werner inte ut som en särskilt begåvad student under de tidiga studieåren. De få ämnen som han hade en ordentlig fallenhet för var svenska och matematik, men allt eftersom han började skriva vers, noveller och små berättelser började han tappa intresset för det senare. Detta hänförde han senare till sin livsåskådning, han såg sig inte som en realist.<sup>117</sup> Denna filosofiska grundsyn reflekteras möjligen



Studenten 1927.

också i Werners vägval på universitetet där han efter avslutad värnplikt valde bort naturvetenskapen och istället läste en lång rad humanistiska ämnen som teoretisk och praktisk filosofi, psykologi, pedagogik, religionsfilosofi, -psykologi, och -historia, konsthistoria och slaviska språk.

Likt många andra lundensare som kommit att göra avtryck inom teatern, filmen och litteraturens värld var Werner djupt inblandad i studentrörelsen, något som kom att präglade berättelsen om honom i stor utsträckning. Werner skrev och deltog i de traditionella studentspexen,

han var en aktiv nationsmedlem och var skald under diverse tillställningar. Sett till dessa fritidsaktiviteter tyckts det inte vara självklart att filmen skulle bli hans främsta passion. Tvärtom pekar hans tidiga alster på många kreativa intressen och han skrev vid sidan om sina texter om filmen ivrigt om teater, prosa och poesi. Andelen refuseringsbrev bland Werners efterlämnade tillhörigheter vittnar inte bara om att han stack ut hakan under studentåren utan även om att han hade ambitioner att verka som konstnär. Faktum är att han tidigt fick ta emot hårda sågningar från några av Sveriges mest etablerade kulturinstitutioner och förlag. Exempelvis kallade den välkända kritikern och Dramatens litterära rådgivare Bo Bergman Werners sorgespel *Den starkare* för ”en ungdomligt naiv fantasi”.<sup>118</sup> Bonniers lyrikredaktör tyckte visserligen att Werners diktsamling *Livet och vi* visade att han ”utan tvivel har en rätt betydande litterär talang” men att många av dikterna var ”formlösa och verka både osjälvständiga och omogna”.<sup>119</sup> Han skulle under studieåren dock få användning för pennan, kanske inte främst som författare eller poet, utan snarare när han som kritiker och kåsör från olika perspektiv genomlyste filmens status som konstform.

### Den Yngre Gubben, Clarté och radikala strömningar

Under 1920- och 1930-talen genomgick det svenska samhället stora förändringar. Medan historiker har tecknat ett instabilt 1920-tal där efterkrigsdepressionen påverkade ekonomin och höger- och vänsterregeringar turades om att styra landet, var 1930-talet det årtionde då Socialdemokratiska Arbetarpartiets inflytande i svensk politik konsoliderades med en expansiv social välfärdspolitik till följd.<sup>120</sup> Under 1930-talet genomgick Sverige en snabb moderniseringsprocess. Flera studier, av bland andra historikern Yvonne Hirdman och medievetaren Ylva Habel, har pekat på Stockholmsutställningen 1930 som en särskilt betydelsefull brytpunkt som kom att betyda modernitetens definitiva genombrott i Sverige.<sup>121</sup> Samtidigt som nya modeller för Sveriges framtid fick alltmer inflytande skyndades moderniseringen på och landet tog stora steg från jordbruks-samhälle mot industrination. Det var i detta sociopolitiska klimat som Gösta Werner började studera vid Lunds universitet.<sup>122</sup>

Vid 1920-talets början var Lund en stad som sedan länge styrts av konservativa politiska krafter. Litteraturhistorikern Carl Fehrman noterar att Lund präglades starkt av de akademiska traditionerna och att det fanns en konservativ samhällsbevarande vurm.<sup>123</sup> Vid sidan om detta fanns vid 1920-talets början en borgerlig vänster, representerad exempelvis av

Lunds frisinnade förening, och en arbetarrörelse som började ta plats i staden i och med den växande industrin.<sup>124</sup> Precis som staden i stort genomgick Lunds universitet årtiondena efter sekelskiftet stora förändringar. Fehrman nämner bland annat att vetenskapsidealet började skifta och att fokus alltmer lades på detaljerad ämnesexpertis, men även att radikala strömningar började märkas i större utsträckning än förut.<sup>125</sup> Redan under 1880- och 1890-talen, skriver Fehrman, hade detta blivit tydligt: ”Motsatsen mellan en traditionsbevarande, konservativ miljö och ungdomar av radikal, upprorisk sort hör till de återkommande fenomenen i varje studentstad. Men knappast någonsin tidigare hade motsatsförhållandet mellan gammalt och nytt trätt i dagen tydligare än vid detta tidskifte.”<sup>126</sup> Ett exempel på de gryende motsättningarna var grundandet av den radikala studentklubben Den Unge Gubben (D.U.G.) på 1880-talet, senare Den Yngre Gubben (D.Y.G.), inom vilken fritänkande unga akademiker samlades och gick i polemik mot många av de ideal som universitetet representerade. Gruppens gemensamma drag tecknar Fehrman bland annat som en naturvetenskaplig empirisk vetenskapssyn, en gemensam utvecklingsoptimism och allmänna vänstersympatier.<sup>127</sup> Bland gruppens tidiga medlemmar återfanns bland andra Axel Wallengren, humorist och författare mer känd under pseudonymen Falstaff, fakir, Axel Danielsson, som startade den första socialdemokratiska tidningen *Arbetet*, och Bengt Lidforss, berömd botaniker och publicist. I debattklubben diskuterade man vid denna tidpunkt i synnerhet litteratur och estetik, något som kom att förändras allt eftersom de stora framtidsfrågorna började ta större utrymme.<sup>128</sup>

Lika omtalade är 1920- och 1930-talens radikala strömningar i Lund. Fehrman noterar att det inom studentgrupperna fanns flera ”förebådare av det framtida samhället”.<sup>129</sup> Under denna tid grundades exempelvis Svenska Clartéförbundet, en sektion av den internationella partiobundna socialistiska moderorganisationen, som snart fick en filial i Lund.<sup>130</sup> I nära anslutning till Clarté fanns i Lund den radikala studentgrupp som vid den tiden bytt namn till Den Yngre Gubben. Till medlemmarna hörde flera framtida socialdemokratiska ministrar: Tage Erlander, senare Sveriges längst sittande statsminister, Ernst Wigforss, senare finansminister, och Östen Undén, senare utrikesminister. Under det sena 1920-talet var Werner medlem och ordförande i D.Y.G. tillika medlem i Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund.<sup>131</sup> Litteraturhistorikern Jan Stenkvist har undersökt Clartés inflytande i Lund och han menar att det var denna mer radikala rörelse som återupplivade D.Y.G. som under 1920-talets början fört en något tynande tillvaro.<sup>132</sup>



Medlemskort i DYG 1930.

I enlighet med tidens anda fokuserade D.Y.G. mycket på folkbildning och deras så kallade folkbildningskommitté kom att erbjuda en lång rad föreläsare till studiecirklar och föreningar:

DYGs föreläsningsförmedling avser i stort sett fylla tvenne uppgifter: dels att tillföra fackförenings- och andra sammanträden ett bildningsmoment, som kan höja intresset för föreningslivet och samtidigt egga till startandet av en bildningsverksamhet efter fasta linjer. Dels att ge studiecirklar och andra organisationer för självstudier tillfälle att få delar av studieområdet mera ingående behandlat.<sup>133</sup>

Ämnena som avhandlades var mycket varierade – från sociala, politiska och ekonomiska ämnen (till exempel ideologiska inriktningar och samtida politiska stridsfrågor) till konsten ur ett historiskt och samtida perspektiv (till exempel arbetardiktning och modern svensk konst). Under sin tid som medlem i studentföreningen erbjöd Werner föreläsningar relaterade till hans studier i antropologi och litteraturvetenskap.<sup>134</sup> Till säsongen efteråt, hösten 1930, gjorde Clarté och D.Y.G.:s Folkbildningskommitté gemensam sak. Vid det här laget började han föreläsa om film inom ramen för D.Y.G., bland annat höll han ett anförande med titeln "Filmen, samhället och kulturlivet" och i den numera gemensamma föreläsningsskatalogen erbjöd han sig att berätta om "modärn film" och "rysk film".<sup>135</sup>

Folkbildningsinsatser kring filmmediet, som exempelvis dessa inom den studentpolitiska arbetarrörelsen, diskuteras sällan i relation till tidens filmkultur. Den konstnärligt inriktade filmkulturen har inte enbart förknippats med kurerade filmprogram, tidiga arkivansatser och filmdebatt utan har även kopplats samman med en högkulturell ansats. Det är möjligt att initiativ som dessa, i grund och botten riktade mot en bred allmänhet snarare än en mindre skara experter, inte riktigt passar in i cinefilernas självframställan. Det är också intressant att Werner skrivit ett stort antal artiklar om filmstudiotiden men knappast något om sin föreläsningsverksamhet utanför filmstudion.

Det är även värt att poängtera att medan det vid Lunds universitet från 1968 och framåt funnits en väldokumenterad polemik mellan politiskt radikala vänsterstudentgrupperingar och studentrörelsen i gemen, representerad främst av Akademiska Föreningen, har denna motsättning inte alltid funnits historiskt sett. D.Y.G. var med andra ord politiskt radikala för sin tid men man verkade i mångt och mycket inom universitetets traditionella ramar men med ett distanserat anslag. Här kan man nämna de skaldeaftnar som regelbundet anordnades till vilka alla från "litteraturhistorici" och "små-böcker", en referens till den berömda konservativa litteraturvetaren och kritikern Fredrik Böök, och "damer av romantisk läggning" och "profanum vulgus" inbjöds med en ironisk blinkning.<sup>136</sup> Att en studentförening med radikala förtecken anordnade skaldeaftnar likt dessa pekar mot att det traditionella och det radikala inte alltid stod i opposition utan i vissa fall även sammanblandades.

### Lunds Studenters Filmstudios formering

Lunds Studenters Filmstudio uppstod i denna blandning mellan konservativ traditionalism och ett politiskt och estetiskt framtidsorienterat klimat. Werner har många gånger beskrivit den här tiden i ett nostalgiskt skimmer: "Dessa sista år av 1920-talet låg så mycket i luften, för oss kanske inte i första hand politiskt även om det ofta gled in i debatten. Det var snarare den unga litteraturen med bl.a. jämnåriga lundensiska skaldar och den nya konsten med signalerna från kontinenten, som vi otåligt lyssnade till."<sup>137</sup> Den 16 oktober 1929 bildade en grupp lundensiska cineaster alltså filmstudion. Stig Almqvist, senare välkänd kritiker i bland annat *Vecko-Journalen*, tog initiativet till filmstudion tillsammans med konsthistorikern Folke Holmér och den då 21-årige studenten Gösta Werner.<sup>138</sup> I socialdemokratiska *Arbetet* gick en appell ut till filmintresserade i Lund: "I akademiska kretsar är, av allt att döma, filmintresset utomordentligt



# *Filmstudio i Lund?*

---

## *Ett lyckligt uppslag för filmintresserade.*

---

Vi lämna gärna plats för nedanstående insändare med inbjudan till bildande av en filmstudio i Lund, eventuellt för Lund—Malmö.

Icke all den film, som produceras, når vårt lands offentliga biografer. Förutom det stora antal filmer, som faller igenom vid uthyrningsbolagens prövning på grund av bristande kvalité, går den svenska publiken miste om två kategorier filmalster av värdefullare slag. Dels nämligen de, som ligga så långt i teten av filmens konstnärliga utveckling, att de närmast äro att betrakta som experiment eller i varje fall ej kunna påräkna tillräcklig uppmärksamhet av den konservativa svenska publiken, för att deras offentliga framförande skulle bli en lönande affär, — dels sådana, som visserligen kunde bli goda dragplåster men på grund av innehållets art ej släppas igenom den svenska censuren och som dock äga egenskaper, som göra dem intressanta för ett omdömesgillt auditorium med blicken fäst på filmens konstnärliga framsteg. Ur denna publikkategoris berättigade krav på att direkt kunna följa de nya riktlinjerna inom filmkonsten har filmstudions idé vuxit fram.

stort och givetvis i icke ringa mån teoretiskt präglad, och även bland icke-akademiker, det är ju nogsnamt bekant, finnes på många håll ett intensivt intresse för aktuella konstnärliga problem, som ej kan stå likgiltigt inför resultaten av det sökande efter nya uttrycksmedel, som idag karakteriserar filmkonsten.”<sup>139</sup>

Både Werner och Almqvist var vid tidpunkten kritiker för *Arbetet*. När filmstudion grundades hade Werner skrivit filmrecensioner för tidningen under litet mindre än ett år.<sup>140</sup> Recensionerna täckte mycket av det som gick upp på biograferna i Lund och Malmö, på Lundabiograferna Skandia, Regina, Centralteatern, Palladium och Malmöbiograferna Scala, Scania, Victoria, Rialto och Drott – från amerikanska Westernfilmer till svenska farser. Långt ifrån den något avfärdande ton gentemot populärkulturen som Werner kom att bli förknippad med under senare decennier kan hans tidiga filmkritik karakteriseras som relativt deskriptiv och orienterad mot att ge åskådaren en klar bild av filmen. Man kan även läsa dessa tidiga recensioner som indikativa på en genuin nyfikenhet på mediet och olika genrens potential. Snart hade han gjort sig ett större namn i stadens studentkretsar.<sup>141</sup>

Grundarna var inspirerade av de så kallade *cinéclubs* och filmstudior som under det tidiga 1920-talet blivit populära i Europa, till exempel i Paris, Berlin och Amsterdam, och under slutet av 1920-talet uppstod flera filmstudior runt om i landet (exempelvis i Stockholm, Uppsala och Göteborg).<sup>142</sup> Den nybildade filmstudion utsåg Stig Almqvist till ordförande och Ragnar Josephson, professor i konsthistoria, som dess första viceordförande.<sup>143</sup> Med Josephson och andra konsthistorikers engagemang kom filmstudion snabbt att få en tydlig konstnärlig profil.<sup>144</sup> Programförklaringen i *Arbetet* lyfte dessutom tydligt fram intresset för konstnärliga problem:

Icke all den film, som produceras, når vårt lands offentliga biografer. Förutom det stora antal filmer, som faller igenom vid uthyrningsbolagens prövning på grund av bristande kvalitet, går den svenska publiken miste om två kategorier filmalster av värdefullare slag. Dels nämligen de, som ligga så långt i teten av filmens konstnärliga utveckling, att de närmast äro att betrakta som experiment eller i varje fall ej kunna påräkna tillräcklig uppmärksamhet av den konservativa svenska publiken, för att deras offentliga framförande skulle bli en lönsam affär. Dels sådana, som visserligen kunde bli goda dragplåster men på grund av innehållets art ej släppas igenom den svenska censuren och som dock äga egenskaper, som göra dem intressanta för ett omdömesgillt auditorium med blicken fäst på filmens konstnärliga framsteg. Ur denna

publikkategoris berättigade krav på att direkt kunna följa de nya riktlinjerna inom filmkonsten har filmstudions idé vuxit fram.<sup>145</sup>

Filmstudiorna i Stockholm, Göteborg och Uppsala hade liknande mål med verksamheten. En genomgång av filmstudions visningsprogram under dess första verksamhetsår visar att filmutbudet var varierat och till viss mån beroende på vilka filmer man lyckades komma över. I mångt och mycket bekräftas den inriktning som tecknas ovan och utbudet skulle kunna karaktäriseras som dominerat av utländska konst- och experimentfilmer, ofta tätt förknippade med sina respektive nationella filmvågor, till exempel visades en lång rad sovjetiska, italienska, tyska och franska filmer.<sup>146</sup> David Bordwell menar att den teleologiska historien om filmens narrativa och stilistiska utveckling – det han kallar för ”the Basic Story” – understöddes av den filmkultur som växte fram på 1920- och 1930-talen med filmtidningar, filmklubbar och filmarkiv. Lunds Studenters Filmstudios första program speglar i stor utsträckning en internationell kanonformering där vissa regissörer sågs som särskilt skickliga på att utnyttja filmmediets specifika uttrycksmöjligheter medan andra avfärdades.<sup>147</sup> Medan vissa av filmerna som visades var sådana som de större biograf-distributörerna inte ville distribuera var andra sådana som fallit offer för censuren och förbudets. Exempelvis var den allra första filmen som visades vid Lunds Studenters Filmstudio censurerad: gangsterfilmen *Paying the Penalty* (Josef von Sternberg, 1927), en exportversion av *Underworld* (1927) med mindre våld men som ändå blev förbjuden av Statens Biografbyrå.<sup>148</sup>

Under de kommande åren sköt medlemsantalet i höjden och anseendet höjdes på universitetet. Mellan 1932 och 1936 ökade antalet medlemmar från cirka 200 till 350 och därmed utgjorde Lunds Studenters Filmstudio en av Akademiska Föreningens mest populära studentföreningar.<sup>149</sup> Gösta Werner tillträdde som ordförande våren 1931 och tog då även sig an rollen som filmintendent och ansvarig kurator.<sup>150</sup> Kallelserna till sammanträde visar att vid mer småskaliga arrangemang, till exempel visningen av filmer i smalfilmsformat, använde sig filmstudion av Akademiska Föreningens lokaler i Lundagård i centrala Lund.<sup>151</sup> Vid större arrangemang hyrde filmstudion oftast den centralt belägna biografen Palladium som ägdes av Skandinavisk Filmcentral. Biografen tog 481 åskådare efter att ha renoverats 1919, vilket mer än väl räckte för filmstudions medlemmar.<sup>152</sup> Visningarna tenderade att äga rum efter det ordinarie biografprogrammet, det vill säga framåt klockan 11 på kvällen, och de recenserades ofta utförligt i den lokala pressen.

Men hur uppfattades den växande filmstudiorörelsen inom den svenska filmindustrin? Bengt Bengtsson har undersökt den svenska filmstudiorörelsen med särskilt fokus på Uppsala Studenters Filmstudio och han argumenterar för att filmstudio, från sent 1930-tal till sent 1950-tal, kom att bli en viktig arena för offentlig filmdebatt.<sup>153</sup> Ämnena som diskuterades vid Uppsala Studenters Filmstudio varierade, från filmens roll i samhället (som ett pedagogiskt, undervisande eller affektivt påverkande medium) till filmens potential som konstform (litteraturens inflytande på filmen, stilistiska experiment och bristen på stödmekanismer för konstnärlig film). Sett till de rapporter från Lunds Studenters Filmstudio som publicerades i den lokala pressen, vilka jag diskuterar mer ingående i nästa sektion, överlappade diskussionsämnena mellan de olika filmstudiorna till en hög grad.

För att få ytterligare inblick i synen på filmstudiorörelsen kan man vända sig till de dominerande facktidningarna vid den här tiden, *Biograf-bladet* och *Biografägaren*, som båda regelbundet rapporterade om filmstudiornas utveckling. Under filmstudiornas tidiga glansdagar på slutet av 1920-talet möttes visningarna av försiktig optimism men ibland också ohöljd skepsis från biografägarna vars intressen dessa tidskrifter bevakade. Å ena sidan beklagade man att filmstudiorna visade förbjudna, censurerade och upprörande filmer, något som ansågs spekulativt och som ett potentiellt hot mot biografägarnas intressen.<sup>154</sup> Å andra sidan fanns det en tendens att lyfta fram det faktum att filmstudiorna höll filmmediet högt ur ett konstnärligt hänseende och regelbundet betonades att filmen och dess ”problem” debatterades ingående i samband med filmstudiomötena.<sup>155</sup> Dessa skiftningar i hållningen till det alltmer populära filmstudiofenomenet märks också under det tidiga 1930-talet.

Den här typen av schismer har i den egna historieskrivningen tagits som intäkt för filmstudions outsiderposition i förhållande till omvärlden. Werner är en av de som återkommande byggt på detta narrativ i diverse minnesteckningar från ”den tid när filmintresset ännu var vildvuxet och otuktat och vi i den akademiska filmstudiorörelsen runt om i Sverige kämpade mot oförståelsen hos en mäktig och konservativ filmbransch”.<sup>156</sup> Berättelserna om kampen för verksamhetens fortgång understryker därtill bilden av filmstudions verksamhet som radikal, det vill säga någonting som stack ut, i dåtidens Lund. Jag skulle vilja hävda att den positionen inte korresponderar med den faktiska praktiken.

För att analysera detta kan man se till hur Lunds Studenters Filmstudios filmvisningar behandlades i den lokala skånska pressen. Historikern Sverker Oredsson har beskrivit hur tidningar som *Lunds Dagblad* och *Syd-*

*svenska Dagbladet* förhöll sig till nationer, kårer och studentföreningar under 1930- och 1940-talen och hur dessa bidrog till en grandios självbild bland lundensarna: ”Tonen i dessa tidningar var synnerligen respektfull mot allt akademiskt. [...] Tidningarna, inklusive Lundagård, bidrog till uppfattningen i Lund, att Lunds universitet och dess studentkår var en viktig del av universum.”<sup>157</sup> Detta gällde också Lunds Studenters Filmstudios arrangemang vilka vanligtvis recenserades ingående. Ofta beskrevs filmvalen som utmanande, i synnerhet när filmerna ifråga var förbjudna och censurerade, något som gör att Lundastudion likt många andra europeiska filmstudior tenderade att skrivas in i historien som del av en utmanande frontrörelse.<sup>158</sup>

I rollen som filmintendent gick Gösta Werner upprepat ut i försvar för de filmvisningar filmstudion genomförde. Exempelvis rättfärdigade han att några av filmerna som visades vid filmstudion kunde upplevas som politiska och därmed föremål för censurdebatter. I relation till visningen av *S:t Petersburgs sista dagar* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin och Michail Doller, 1927), som producerades till tioårsminnet av oktoberrevolutionen, anmärkte Werner i *Arbetet* att ”[s]å fort rysk film vågar visa sig på någon biograf brukar högerpressen alltid ropa högt om politisk propaganda” men han menade att dessa filmer ändå borde visas då de har andra kvaliteter, till exempel sådant ”vi inte ha något överflöd precis av: konstnärlighet”.<sup>159</sup> I samband med visningen av den kontroversiella ryska filmen *Jörgensfesten* (*Prazdnik svjatogo Jorgena*, Jakov Protazanov, 1930), gick Werner – som beskrev sig själv som den som var närmast ansvarig för programvalet – i polemik med chefen för Statens Biografbyrå, Gunnar Bjurman, som några dagar tidigare kritiserat filmstudion för att de i sina kommunikationer beskrivit filmen som censurförbjuden trots att något beslut inte var taget.<sup>160</sup> Werner, i sin tur, menade att det var filmbolaget som satt etiketten ”förbjuden för offentlig visning” på filmen och att filmstudion på grundval av detta haft en ingående diskussion kring vad i filmen som gick stick i stäv med ”lagparagrafens [...] vagt formulerade förhållningsregler”.<sup>161</sup> Relationen mellan filmstudion och filmetablissemangen var alltså något ansträngd i just censurfrågan.

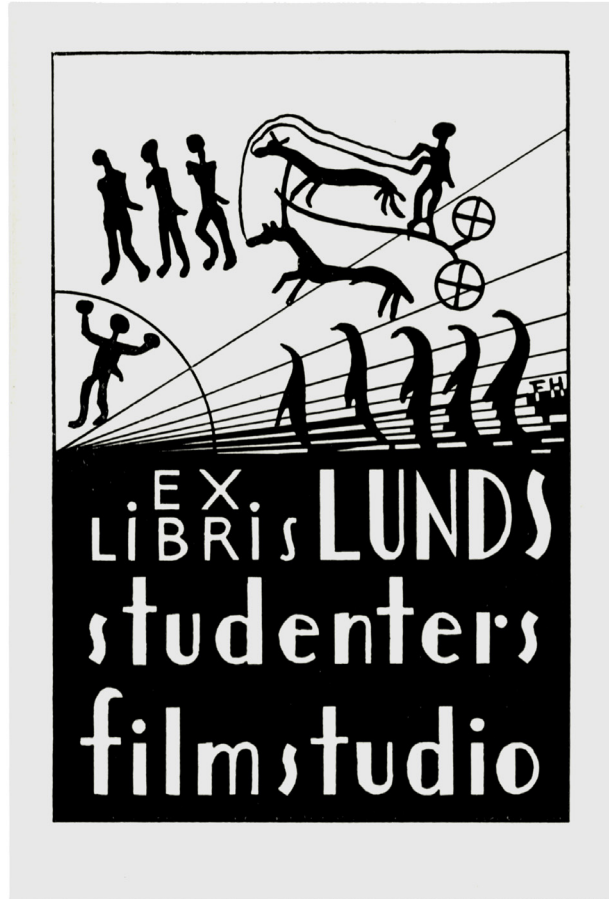
Samtidigt bör man påpeka att ovan nämnda ambivalens inte hindrade representanter för filmbranschen att ofta besöka filmstudion. Särskilt vid så kallade diskussionsaftnar deltog företrädare för industrin i diskussioner och representanter för Svensk Filmindustri, Nordisk Film, Ufa, och Armé-, Marin- och Flygfilm kom alla under de kommande åren att presentera ämnen relaterade till deras arbete.<sup>162</sup> Filmvisningarna, i sin tur, arrangerades ofta i samarbete med svenska och internationella filmbolag

som Svensk Filmindustri, Fribergs Filmbyrå, RKO:s Stockholmsavdelning och Paramount Sverige. Andra, som Jens Edvard Kock, direktör för Biografbolaget i Malmö, var själva medlemmar i filmstudion.<sup>163</sup>

Även om den absoluta majoriteten av medlemmarna var studenter som inte kom att lämna något avtryck i offentligheten, är det vid ett nedslag i medlemslistan tre år efter att filmstudion grundats iögonfallande hur många av medlemmarna som var och kom att bli stora namn inom kulturen, politiken och akademien.<sup>164</sup> Bland kulturutövarna märks exempelvis en rad verksamma konstnärer som Gösta Adrian-Nilsson, en av den svenska modernistiska konstens pionjärer, Johan Johansson, en av medlemmarna i modernistgruppen De 12, Ernst Norlind, bildkonstnär och författare, och Wiwen Nilsson, modernistisk formgivare och designer. Likaså var flera verksamma författare medlemmar i filmstudion, som exempelvis Frans G. Bengtsson, poet och senare berömd för sina historiska romaner, och Hjalmar Gullberg, då student men senare såväl poet som ledamot i Svenska Akademien. Flera socialdemokratiska politiker var också medlemmar i filmstudion under studieåren, däribland Lennart Geijer, senare justitieminister, Stellan Arvidsson, litteraturhistoriker, författare och senare socialdemokratisk riksdagsman och Tage Erlander, senare socialdemokratisk statsminister. Bland andra filmstudiomedlemmar som senare kom att bli högt profilerade i medierna märks Ivar Harrie, senare chefredaktör för *Expressen*, samt TV-profilen Sten Broman. Merparten av ovanstående var eller hade varit verksamma inom universitetet – som studenter, lektorer eller professorer – eller hade starka band till staden Lund.

Medan medlemmarna i Lunds Studenters Filmstudio kan ses som ett tvärsnitt av den unga, intellektuella miljön i universitetsstaden, tillhörde ledningspositionerna en mindre grupp entusiastiska cineaster. Faktum är att bara ett fåtal personer var engagerade i utbytet på en nationell nivå och dessa reste ofta till filmstudiorna i Uppsala och Stockholm och diskuterade filmproblem. Till exempel, i rollen som såväl filmintendent som ordförande kom Werner att återkommande ikläda sig rollen som ciceron och på så vis framstår han som en central nod i den svenska filmstudiorörelsens intima broderskapsnätverk. Jag beskriver det som sådant då filmstudions styrelserum var en manlig arena där manlig homosocialitet frodades.<sup>165</sup> Nämnade år 1932 utgjorde kvinnor cirka en femtedel av medlemsbasen medan styrelsen uteslutande bestod av män.<sup>166</sup>

Trots att filmstudion sett till dess medlemsantal var en av de större studentföreningarna inom Akademiska Föreningen i Lund eftersträvades en känsla av exklusivitet. Tidigt höjdes röster för en decimering av antal



Ex-libris för Lunds  
Studenters Filmstudio.

medlemmar i filmstudion för att på så vis höja nivån på diskussionerna, och senare kom man att inrätta studiecirkel där en mindre skara medlemmar deltog.<sup>167</sup> Denna sorts mindre och begränsade cirkel var inget nytt utan faktum är att många Lundaföreningar med intellektuella ansatser genom åren varit relativt små.<sup>168</sup> Syftet med filmstudion var alltså inte att nå ut till allmänheten. Till skillnad från filmstudiorna i Göteborg och Stockholm, vars medlemsbas till stor del bestod av journalister, konstnärer och andra yrkesaktiva, var medlemskap i Lundastudion främst förärat akademiker.<sup>169</sup> Man skulle kunna se denna exklusivitet samt sättet filmstudion samlade, visade och diskuterade film i en utpräglat akademisk miljö, såsom historiskt sett gjorts med de sköna konsterna, som en taktik för att konstruera filmen som ett värdigt studieobjekt och som en indikation på filmstudions högkulturella ansats.<sup>170</sup>

Även om den här sortens miljöer många gånger beskrivits som viktiga samlingsplatser för det tidiga avantgardet, exempelvis i Malte Hageners studie om hur avantgardefilmare möttes nationsöverskridande i kosmopolitiska nyckelstäder, har andra forskare ifrågasatt om filmstudiorna verkligen verkade i avantgardets anda. I boken *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (2007) studerar aktivisten och forskaren Duncan Reekie den tidiga filmstudion London Film Society (grundad 1925) och pekar på att den skiljde sig från sina motsvarigheter i Kontinentaleuropa. Medan filmstudiorna på kontinenten och i Storbritannien delade ambitionen att framhäva filmkonstens självständighet, menar Reekie, var de förstnämnda filmstudiorna mer intresserade av modernistiska impulser och idéer om konstens oberoende medan det brittiska anslaget var betydligt mer provinsialt och konservativt.<sup>171</sup> Med andra ord menar Reekie att London Film Society i synnerhet var en borgerlig, högkulturell institution vars främsta mål inte var att erbjuda ett alternativ till mainstreamfilm utan snarare utgjorde ett komplement till den. Sett i relation till Lunds Studenters Filmstudio, och då i synnerhet dess uppkomst och disposition de första åren, skulle man kunna argumentera för att även den blandade intresset för det nya med tillvaratagandet av det gamla.<sup>172</sup> Som jag har visat bestod filmstudions medlemsbas av högt utbildade människor, med andra ord människor som tillhörde det övre samhällsskiktet, och man uppehöll sig till hög grad med att lyfta fram filmen som ett kulturellt och konstnärligt värdefullt medium snarare än som populär masskultur. En annan likhet mellan det brittiska exemplet och Lundastudion är de goda relationerna med såväl branschpress som industrin som helhet, något som pekar på att rörelsen accepterades och inte uppfattades som subversiv.

Till skillnad från internationella och svenska filmstudior som gjorde försök att själva spela in film underströk Lundastudion gärna sin teoretiska och akademiska inriktning. När Werner introducerade dess arbete i den marxistiskt influerade tidskriften *Ateneums* (1933–1935) första nummer, som startats av en utbrytargrupp som gjort sig självständig från studenttidningen *Lundagård*, beskrev han den svenska filmstudiorörelsen ”som närmast en utlöpare från den på egen filmproduktion aktivt inriktade franska och tyska avantgarderörelsen under 1920-talets mitt och slut”.<sup>173</sup> Den stora skillnaden gentemot andra filmstudior menade Werner var att ”praktiskt taget alla medlemmarna äro studenter” och därmed mer orienterade mot teoretiska studier än praktisk filmproduktion.<sup>174</sup> I samband med en visning av dramafilmen *Det blå ljuset* (*Das blaue Licht*, Leni Riefenstahl, 1932) underströk Werner återigen den viktiga roll



filmstudion kunde spela för att skapa förståelse för filmens sökande efter ”nya uttrycksvägar”:

Här i Lunds filmstudio vilja vi göra allt för att omhulda den värdefulla filmen och bidra till att denna röner, den uppskattning, den är värd. Den konstnärliga, ovanliga, experimentella, orädda och problemfilmen samt inte minst den personliga journalfilmen hjälpa alla till att föra fram filmen mot den fulländning, som ännu ligger långt avlägsen. Genom diskussioner, föredrag, tidskrift och rekommendationer vill filmstudion bidra till att minska avståndet.<sup>175</sup>

Den teoretiska inriktningen härrörde med andra ord i mångt och mycket från det faktum att filmstudion i Lund stod så pass nära universitetet och att staden som sådan var så pass präglad av studentlivet.

Filmstudions fokus på teoretisk bildning i ämnet film resulterade bland annat i upprättandet av ett filmbibliotek. Under hösten 1934 började man samla in filmlitteratur och tidskrifter. Behovet beskrevs av Werner som akut till följd av att universitetsbiblioteken runt om i Sverige kapitalt misslyckats med att hålla sig à jour med den senaste filmlitteraturen. I en undersökning publicerad i branschtidningen *Biografägaren* framhävde Werner att det fåtal böcker som skrivits på svenska, som exempelvis Julius Regis och Edvin Thalls *Filmens roman* (1920) och Bengt Idestam-Almquist och Ragnar Allbergs *Film i går, i dag, i morgon* (1932), fanns på många bibliotek men att det var desto mer sparsmakat med utländska böcker.<sup>176</sup> Som Werner polemiskt uttryckte det: ”Där tusenåriga defekta manuskript om likgiltiga härtåg i fjärran likgiltiga länder förvärvas för fantastiska penningsummor, offras endast en axelryckning åt böcker, som behandla så unga, gröna och omogna uppfinningar som kinematografen och biografteatern.”<sup>177</sup> En genomgång visade att universitetsbiblioteket i Uppsala hade en bok, universitetsbiblioteket i Lund hade tre böcker, Kungliga Biblioteket och Tekniska högskolans bibliotek, som agerade bibliotek åt Stockholms högskola, hade sammantaget sex böcker. Vid jakt på teoretisk kunskap om filmen var Stockholms stadsbibliotek rätt plats att söka upp då de stoltserade med 37 böcker om film, bland annat av Béla Balázs, Rudolf Arnheim och Paul Rotha, något som Werner tackade filmstudio-bekantingen Stig Almqvist för. Såväl Svenska Filmsamfundet som Lunds Studenters Filmstudio, argumenterade Werner, skulle dock komma att åtgärda ”[d]en uppenbara nonchalans som de vetenskapliga biblioteken i Sverige visat filmlitteraturen”.<sup>178</sup> Året därpå, 1935, bestod bibliotekets boksamling av cirka 150 böcker och mer än 1 000 filmtidningar varav merparten kom från Tyskland, Frankrike, Italien och Storbritannien, och

Werner skrädde inte orden när han gjorde reklam för biblioteket genom att kalla det ”Europas mest omfattande filmbibliotek”.<sup>179</sup> Det var inte ovanligt att cineaster vid denna tidpunkt skrev polemiskt i filmfrågor och betonade skillnaderna i hur olika medier behandlades. Dessa texter kan således ses som inlagor i striden inom det kulturella fältet (i bred bemärkelse) om definitionen av god konst.

Under Werners tid som ordförande sysslade filmstudion även med egen bokutgivning. Den första och sista boken i vad man hoppats skulle bli en serie böcker var ett filmmanuskript författat av Gunhild Tegen för Svensk Filmindustris manuskripttävling 1935, där det inte vunnit men väl fått ett hedersomnämmande.<sup>180</sup> När boken kom ut uppmärksammades den inte enbart för att det var ovanligt med tryckta filmmanuskript utan även på grund av dess politiskt högaktuella stoff. Tegens verk handlar om en familj och hur de ödesdigert påverkas av den växande nazismen. Detta stoff var givetvis kontroversiellt med tanke på det bräckliga politiska läget och inledningen, skriven av författaren Marika Stiernstedt, en av jurymedlemmarna i manuskripttävlingen, som senare kom att bli omskriven för sitt ställningstagande mot nazismen,<sup>181</sup> tar upp denna ”skarpa tendens” som en möjlig anledning till att manuset förbisågs i tävlingen.<sup>182</sup> Författaren Karin Boye recenserade utgivningen i *Svenska Dagbladet* och noterade att Stiernstedt spekulerat i att Tegen nekats ett pris i tävlingen på grund av det politiska temat.<sup>183</sup> Boye kritiserade istället verket på andra grunder och menade att det hade ”svårt att lösgöra sig från teatern och griper till medel som inte förefalla helt organiska. Man måste alltså konstatera, att där *kan* finnas andra grunder för prisnämndens beslut än de tendentiösa.”<sup>184</sup> Utgivningen ackompanjerades av en omfattande bibliografi över filmmanuskript i bokform signerad Werner. I Werners personarkiv återfinns ett urklipp av en recension av boken i *SF-nyheter*, undertecknad Ji-Shib, SF:s reklamchef Ragnar Allbergs pseudonym, med en annotering av Werner som lyder: ”Signerat av Allberg men skrivet av mig.” Detta är intressant då författaren av recensionen diskuterar Lunds Studenters Filmstudios avsikt med publikationen: ”Att filmstudion fastnat för just Gunhild Tegens manuskript beror säkerligen inte alls på dess i våra dagar mycket brännbara ämne – judarna i Tyskland – utan helt på att ämnet av författarinnan stöpts i filmform.”<sup>185</sup> Några rader senare motsäger Werner sig själv när han konstaterar att ”[f]ör den filmintresserade har manuskriptet alltså inte så stort intresse som filmmanuskript” varpå han istället betonar sin egen arbetsinsats: ”Vad han inte kan lära sig i första hälften om hur man skriver manus med framgång, ger honom den andra hälften fullt tillräckliga anvisningar om”.<sup>186</sup>

Även om Lunds Studenters Filmstudios teoretiska inriktning framställdes som en fördel i relation till konkurrerande filmstudior fanns det även vissa ambitioner att också studera filmen ur ett mer praktiskt, produktionsorienterat perspektiv. Å ena sidan fanns det individer, som Werner, som sökte anställning i filmbranschen. Redan 1931 tillbringade han sommarmånaderna med praktiskt filmarbete på Film AB Minerva, ett kortlivat dotterbolag till Svensk Filmindustri som styrdes av produktionschefen Vilhelm Bryde.<sup>187</sup> Under en månad var han regiassistent på två filmer, *Skepparkärlek* (Ivar Johansson, 1931) och *Falska miljonären* (Paul Merzbach, 1931), och fick alltså tillfälle att jobba på golvet på den berömda Filmstaden i Råsunda. Å andra sidan fanns det sporadiska ambitioner att göra film på plats i Lund. Exempelvis spelade enstaka filmstudiomedlemmar in filmer som sedan visades i samband med deras filmaftnar. Olle Ryberg, då amanuens vid Zoologiska institutionen i Lund och senare utbildad biolog, hade ett stort intresse för fladdermöss och i samarbete med filmfotografen Gustaf Bode, som arbetade med SF-journalen, spelade han in en kortfilm med titeln *Fladdermöss* (Olle Ryberg, 1931) som även visades i filmstudion.<sup>188</sup> Vidare visades ”en knippe upptagningar” av Gösta Werner, en kortfilm med titeln *Säd*, i anslutning till en amatörfilmsafton i mars 1933.<sup>189</sup> Som dessa sporadiska exempel pekar på var möjligheterna att arbeta praktiskt med film begränsade i Lund. Som Werner har noterat i en minnesteckning över filmstudiovännen Hugo Wortzelius och de glada dagarna på 1930-talet: ”Efter hand lämnade den ene efter den andre av oss sin osäkra studenttillvaro, motståndslöst dragna till Stockholm.”<sup>190</sup>

## Med pennan som vapen:

### *Biografbladet* och filmmediets specificitet

Den institutionalisering av filmkulturen som ägde rum under 1920- och 1930-talen hade i Sverige sitt definitiva centrum i Stockholm. Det var också här många av de aktiva i filmstudiorörelsen runt om i landet, från Stig Almquist till Rune Waldekranz, till slut kom att verka. Mellankrigstiden framstår således som en särskilt intressant och understuderad period i det filmvetenskapliga fältets förhistoria. Att en cineastisk filmkultur började frodas i Sverige just då, i den bemärkelse Malte Hagener beskriver fenomenet i *The Emergence of Film Culture* (2014), har beskrivits som en paradox.<sup>191</sup> Den svenska filmens sena 1920-tal och 1930-tal, efter att Mauritz Stiller och Victor Sjöström lämnat Sverige, har ofta beskrivits i starkt negativa ordalag. Exempelvis menar Per Olov Qvist i *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (1995)



STOCKHOLM

att "[s]vensk 30-talsfilm har blivit ett begrepp med negativ laddning" och att detta decennium "fått en stämpel på sig av att nästan enbart ha avkastat meningslösa och dumma lustspel, gemenligen benämnda pilsnerfilmer".<sup>192</sup> Qvist menar att såväl journalister som filmhistoriker har bidragit till vad han anser vara en felaktig historieskrivning. Exempelvis kontrasterar Leif Furhammar i *Filmen i Sverige* (1998) kvaliteten på den svenska filmen och den filmkultur som växte under slutet av 1920-talet och början av 1930-talet:

Trettioalet var ett ganska kärvt årtionde om man ser till de filmkulturella ambitionerna i branschen. Klimatet borde inte precis ha gynnat vidmakthållandet av någon mer kvalificerad filmpublicistik. Ändå var det nu som det för första gången växte fram en svensk filmkritik som uppfattade filmen som en konstform med alldeles egna förutsättningar och egenarter och med rätt att bli bedömd på sina egna och inte på litteraturens villkor. [...] Det är överhuvudtaget förbluffande att se hur det mitt i denna den filmiska okonstens tid existerade en stor entusiasm för filmen som konst.<sup>193</sup>

Här konstrueras en spänning mellan lågkultur och högkultur som väcker frågor kring förhållandet mellan kritiker och filmskapare, filmkultur och filmbransch. Hur förhöll sig och positionerade sig Werner gentemot den samtida svenska filmbranschen? På vilket sätt beskrev och marknadsförde Lunds Studenters Filmstudio sin egen verksamhet?

Detta avsnitt studerar således hur Werner kom att etablera sig i Stockholm med fokus på hans alltmer polemiska essäistik, de nätverk han integrerades i och hans fortsatta kopplingar till hemstaden Lund. Flytten till Stockholm gick 1934. Filmvetaren Michael Tapper har beskrivit det som att Werner före kortfilmen *Midvinterblots* premiär gick igenom "tolv års anonymt slavande som manusförfattare, klippare, reklamare och mycket annat".<sup>194</sup> Anonymt slavande är en passande beskrivning på det vis att Werner, trots att denna form av praktiskt arbete kom att bli hans huvudsakliga inkomstkälla, inte kom att förknippas med dessa yrkesroller i offentligheten utan när han omnämndes refererades han till som "filosofiekandidat" eller "ordförande", roller som han alltså kom att förknippas med också i sin nya hemstad. Werners första anställning i Stockholm var på Universal Studios Sverigekontor där han arbetade med reklam och översättning av texter, men efter bara några månader upphörde vika-



Julfest på Columbia Film AB, 21/12 1935.  
Werner på översta raden, andra från vänster.

riatet.<sup>195</sup> Anställningsförhållandena i filmbranschen var osäkra och i regel fick han oftast kortare uppdrag, något som återspeglas av den mängd uppdragsgivare han hade under dessa år. Redan före flytten till Stockholm hade han skrivit några kortare texter för Svensk Filmindustri men 1934–1935 arbetade han med marknadsföring och han skrev regelbundet för deras veckoprogram samt deras magasin *SF-nyheter* under pseudonymerna Musse Pigg, Ciné och Gewe.<sup>196</sup> Under sina första år i huvudstaden arbetade Werner också med att korrekturläsa manuskript, redigera filmtrailers och översätta filmtexter för bolagets räkning.<sup>197</sup> Med andra ord, en brokig skara arbeten, men alla inom filmbranschen.

Vid sidan om arbetet med marknadsföring vid Svensk Filmindustri bidrog skrivandet till uppehållet. Det är först när Werner börjat verka i Stockholm som han regelbundet började skriva krönikor och filmanalyser i *Biografbladet*. Tidningen som publicerades kvartalsvis med start 1920 var framförallt ett organ för facket, publicerad av medlemsföreningen Svenska Filmklubben, och tonvikten låg på att bevaka aktuella frågor i branschen, från teknik och ekonomi till politik. Ledarsidan tenderade att göra inlägg i den här sortens frågor, om än på ett återhållsamt och okontroversiellt vis. Under Knut Jeurlings redaktörskap blev tidskriften också ett viktigt forum för branschen att diskutera filmmediets utveckling. Vanligtvis bestod tidningen vid denna tidpunkt av en ledare på ett aktuellt ämne, kortare notiser om filmnyheter i världen och i Sverige, filmtekniska artiklar om nyheter kring inspelnings- och visningsutrustning, samt längre krönikor och kåserier om filmen ur ett politiskt, historiskt eller filosofiskt perspektiv. Detta tillät etablerade profiler som Bengt Idestam-Almquist, även känd som pseudonymen Robin Hood, att få utrymme att uttömmande diskutera filmen som konstform, något som han gjort i tidningen sedan slutet på 1920-talet.

Idestam-Almquists engagemang för filmen och flärdfulla sätt att skriva gjorde avtryck på Werner. Med en filosofie licentiatexamen i konsthistoria i bagaget från Uppsala universitet hade han en omskriven pondus. Som Rune Waldekrantz noterat: ”Med sin örnpöfil gav Robin Hood lätt ett intryck av cesarisk domare, men det var endast det usla och urspårade i konsten han satte sig till doms över.”<sup>198</sup> Leif Furhammar, i sin tur, har beskrivit honom i en minnesteckning som en ”fadersfigur som inbjöd både till beundran och revolt” för senare generationers filmkritiker.<sup>199</sup> Werner kom att dras till Idestam-Almquist på flera olika vis. Även efter det att Werner flyttat till Stockholm fortsatte han som ordförande i Lunds Studenters Filmstudio och han rekryterade bland annat presentatörer till deras diskussionsaftnar bland filmentusiaster i Stockholm.<sup>200</sup> En av de

alla första kontakterna de båda emellan var när Werner försökte rekrytera Idestam-Almquist till att hålla ett anförande i filmstudion, vilket han senare gjorde på temat ”Dagens filmsituation”.<sup>201</sup>

Werner kom både att lyfta fram Idestam-Almquists kunskaper om filmen och gå i polemik med honom, inte sällan i *Biografbladets* spalter. Ett exempel är deras replikskifte om synen på hur den filmintresserade ungdomen behandlades. I *Stockholm-Tidningen* reflekterade Idestam-Almquist över denna fråga och han menade att de ”känna fientligheten i luften. Ingen gitter lära dem, visa dem, leda dem. [---] Man gör vad man måste, för skams skull, man läser pliktskyldigast deras insända manus, kritiserar deras försök och öppnar filmateljéerna med en avmätt bugning. Men vem tar sig an ungdomen, kritiserar deras försök – positivt, uppbyggande kritik – vem sätter dem in i ateljéernas mysterier, vem vägleder dem?”<sup>202</sup> Werner, i sin tur, menade att det inte var vägledning som saknades, utan friktion och motstånd:

Filmintresserad ungdom runt om i Sverige! Mina egna kamrater i Lunds filmstudio, mina vänner i Stockholms studentfilmstudio, ungdom, jag träffat på föreläsningar ute i landet, i studiecirklar, på målar-skolor, under diskussioner, på folkbibliotek, eller bara i en biograffoajé, vill ni ta ett råd av en jämnåring, så hör det här: Lägg er kraft och ambition i ett verk, ett eget – kanske till omfånget obetydligt – men individuellt och personligt verk, visa att ni vill något annat än bara sitta med vid köttgrytorna. Visa att filmen är just ert område och att just ni har egenskaper av värde för filmen! [---] Robin Hood får inte viska häglöshetens ord i filmungdomens öra eller stämma några film-magnaters sinne mildare. Då ropar jag: Till vapen!<sup>203</sup>

Detta var inte enda gången som Werner utmålade sig själv, född 13 år senare än Idestam-Almquist, som tillhörande en ung, film litterat generation, med udden riktad mot andra aktiva inom såväl kritiker- som film-branschen.<sup>204</sup> Detta ambivalenta förhållande, senare präglad av en skarp konkurrens, fortsatte under lång tid. När Werner disputerade tog han exempelvis sikte på Idestam-Almquists studier i ämnet.<sup>205</sup> Den senare, i sin tur, agerade opponent och rapporter från disputationen gör gällande att ordväxlingen var häftig och att invektiven flög fram och tillbaka.<sup>206</sup>

Om ovanstående citerade replikskifte anmärkte signaturen Jing (Knut Jeurling, då företrädare för *Biografbladet*) att tidningen faktiskt förvärvat medarbetare från filmstudiorörelsen, däribland Werner, och att ”[d]et är ingalunda uteslutet att just i de led [...] finnas efterträdare till såväl Robin Hood som oss själva”.<sup>207</sup> Det kom att visa sig vara riktigt då Werner tio år

senare kom att ta över som redaktör efter just Jeurling. Mellan 1934 och 1937 var han en mycket flitig skribent i tidningen och han skrev om många ämnen i olika journalistiska genrer: rapporter, debattinlägg samt kåserier om en rad ämnen som den samtida filmens sentimentalitet, filmreportaget som genre och hans semester i Danmark och de filmiska känslor det väckte till liv. Även om tematiken onekligen framstår som varierad kan man konstatera att många texter lyfter fram filmmediet som värdigt seriös debatt och analys. Likaså strävade Werner efter att filmjournalistikens status skulle höjas och 1937 blev han en av medgrundarna till Filmpublicisternas förening.<sup>208</sup>

Man bör nämna att en faiblesse för samtida filmteori också märks i Werners artiklar och kåserier från den här tiden. Ofta låg fokus på vikten av att utnyttja mediets egenskaper i största möjliga utsträckning, något som på många sätt var karaktäristiskt för den tidiga filmteorin som främst uppehöll sig vid att försöka ringa in mediets specificitet.<sup>209</sup> Denna specificitet fann Werner i det visuella, i bildspråket. Sett till de texter Werner skrev när han inledde sin bana som krönikör märks influenser av Béla Balázs och dennes *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), i vilken han diskuterar närbilden och de nya sätt att se på människan som filmkameran genererar, men även andra teoretiskt inflytelserika verk som Hans Richters *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1929) och Rudolf Arnheims *Film als Kunst* (1932) påverkade hans syn på filmens konstnärliga möjligheter.<sup>210</sup> För Werner handlade det i mångt och mycket om att utforska filmens estetiska och kulturella potential, något som ofta innebar att han lutade sig mot samtida filmteorier om filmens egenart.

Vidare kan man notera att även om konstnärlighet var ett ledord som Werner återkommande använde som intäkt för filmens potential var han noga med att ta avstånd från den ofta omdiskuterade *estheticismen*. Esteticismen betecknar en löst definierad konstriktning med anknytning till andra inriktningar som dekadensen och *l'art pour l'art*.<sup>211</sup> Denna kritiska position var inte ovanlig i 1930-talets Sverige, flera berömda litteraturkritiker, som exempelvis Sven Stolpe och Artur Lundkvist, argumenterade livligt mot den borgerligt anstrukna esteticismen och för en socialt betingad och verklighetsbaserad konst, bland annat i tidskrifter som *Fronten* och *Fönstret*.<sup>212</sup> Lundkvist, som många litteraturhistoriker betecknar som primitivist, uppfattade esteticismen som en begränsning av poetens uttrycksfrihet, såväl gällande ämnesval som form, och parollen ”fronten mot esteticismen” riktade sig ”dels mot en rent estetisk livsinställning, dels mot den gamla esteticismens uppfattning, att det skulle finnas vissa fastställda, i och för sig sköna former som det gällde att pressa in alla dikt-



skapelser i”.<sup>213</sup> Vidare har litteraturvetare poängterat att det primitivistiska motståndet mot den effeminerade, romantiska esteticismen också lutade sig mot en specifik maskulinitetsnorm.<sup>214</sup>

När Werner senare under 1930-talet kom att opponera sig mot filmens esteticism parafraaserade han i mångt och mycket dessa radikala författare och han refererade explicit till deras uppror genom att i föredrag och texter diskutera ”fronten mot filmesteticismen”. Under ett anförande på Uppsala Studenters Filmstudio lyfte Werner exempelvis fram ett liknande argument som Lundkvist, nämligen att det inte finns några förutbestämda sköna former: ”Film är varken roman, novell, drama, lyrik eller målning [...]. Filmens formproblem blir löst den dag vi kan gestalta ett händelseförlopp, en konflikt och en dramatisk sammandrabbning med samma hänsynslösa visuella grepp på ämnet som vi drömt alltsammans, som om vi upplevt allt i en omedveten dröm istället för i en medvetet skapad verklighet.”<sup>215</sup> Annorstädes argumenterade Werner mot en esteticism som han menade släppt varje kontakt med verkligheten.<sup>216</sup> Denna verklighetsskygghet menade Werner berodde på de sköna konsternas stora inflytande på svensk film. I ett slag för filmens egenart och skapandet av konstnärlig film argumenterade han för att det inte krävdes ”överväldigande materiella resurser för att göra ett andligt fullviktigt och värdefullt arbete. Det behövs inga storslagna dramatiska begåvningar, när så mycket utmärkt utländsk film är novellistisk till sin utformning.”<sup>217</sup> Den enkla verklighetsnära filmen framhölls med andra ord som ett föredöme.

I *Biografbladet* diskuterades inte enbart konstnärliga spörsmål utan 1930-talets omvälvande politiska klimat gjorde avtryck även i detta forum. När Werner började skriva för tidskriften rasade en debatt om bojkott av tysk film på ledarsidorna. Röster för en bojkott av den tyska filmen hade börjat höras redan efter maktövertagandet men i och med att Tyskland i oktober 1933 valde att lämna Nationernas förbund stärktes den internationella kritiken. I Sverige började röster för en bojkott av tysk film att höras i samband med att LO lanserade en bojkott av tyska varor 1933.<sup>218</sup> Under Biografägareförbundets landskapsmöte i Stockholm berättade dess ordförande hur den lanserade bojkotten haft viss påverkan på repertoarerna i mindre orter men att inverkan varit liten i de större städerna. Flera uttalanden av biografägare publicerades i *Biografbladet* och det konstaterades att ”Vi behöva *tysk film* och den *får inte utestängas* från den svenska marknaden. Det är de svenska biografmännens *enstämmiga mening* om den omotiverade och meningslösa blockadfrågan.”<sup>219</sup>

Det rädde alltså delade meningar om hur den tyska filmen skulle behandlas. I *Biografbladet* stöttes och blöttes frågan återkommande. Ett i

sammanhanget talande meningsutbyte om synen på tysk film under denna tid följde på ett kåseri av Robin Hood titulerat ”Heroismens renässans eller Svärmor drives på porten” från våren 1933 där författaren beskrev förekomsten av heroism i filmen under det tidiga 1930-talet. Idestam-Almquist driver i sin text tesen att den svenska filmen saknar ett heroiskt element vilket han hänför till avsaknaden av krig. ”Jovialisiska socialistfarbröder sutto vid makten och utlovade att nu skulle allt bli så bra, evig fred och lycka åt alla. [...] Socialistfarbrödernas andliga värld skildras kongenialt av Sigurd Wallén, Gideon Wahlberg, Edvard Persson och Bullen Berglund och hela raden av frodiga komiker, som sista tiden överbefolkat våra vita dukar.”<sup>220</sup> Han konstaterar vidare att en ny ”heroisk” tid närmar sig med hänvisning till de politiska figurer – ”Mussolini, Hitler, Göring, president Roosevelt, Stalin” – som tilldrar sig allt mer intresse. I *Social-Demokraten* kritiserades dels Idestam-Almquist, som anklagades för att ”påtagligen blivit nazifrälst” efter en resa i landet, dels utgivaren: ”Biografbladet måste man fråga av vad anledning tidskriften ställer sig i nivå med den lägsta smutspressen. Vems ärende går man? Och varthän syftar man?”<sup>221</sup> *Biografbladets* redaktör Knut Jeurling, som Werner var regelbundet anlitad av, gick i rasande polemik och slog fast: ”Avsikten [...] har säkert icke varit att såra vare sig socialister eller nazister”.<sup>222</sup> Idestam-Almquist, i sin tur, ställde sig likaledes kritisk till den socialdemokratiska pressen och lyfte fram hur den tyska filmen, mycket likt den sovjetiska efter den ryska revolutionen, kunde komma att vitaliseras av de politiska omvälvningarna: ”Åter hördes de glädjande förkunnelserna genom världen: filmen bör vara en folkförbättrare, inte en folkförstörare. Bort med larvet, osmakligheterna, grovkornigheten! [...] medan man väntar kan filmvännen kosta på sig litet glädje åt den entusiastiska, rena stämning, som går genom Tyskland just nu. Kommer nazismen att lyckas att få in den stämningen i filmerna, då blir det goda filmer.”<sup>223</sup> Här förenades kritik av den samtida filmen med samhällskritik. Idestam-Almquist vädjade sedan till läsaren att inte tolka denna ståndpunkt ideologiskt: ”[V]i filmvänner vilja – i detta sammanhang – inte politik utan god film. Politiken intresserar bara i den mån den möjliggör eller omöjliggör god film.”<sup>224</sup>

Werner var inte drivande i protesterna mot bojkotten av tysk film men han var inte heller obekant med den då han själv drev med *Social-Demokraten*s filmkritik i *Biografbladet* under rubriken ”Vad menas med tysk film?”<sup>225</sup> För att göra ett inlägg i bojkottfrågan tog Werner till orda kring debatten om den tysk-tjeckiska samproduktionen *Polskt blod* (*Polenblut*, Carl Lamac, 1934), som enligt uppgift utsläppts som tjeckisk i Sverige. Här hänvisade Werner till juristen Ernst Seeger som arbetade för tyska

propagandaministeriets filmavdelning<sup>226</sup> och dennes skrift i ämnet *Die Gesetze und Verordnungen der Nationalen Regierung für das deutsche Filmwesen* (1933) och noterade följande: ”Förordningen anger noggrant vem som är att betrakta som tysk: ’wer deutscher Abstammung ist und die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt’. Det är sannerligen klart besked! Kanske de herrar som äro ansvariga för utpekandet av filmer som måste bojkottas, ville tänka över raderna, innan de fatta beslut i tveksamma fall. Ty vilja inte tyskarna själva kännas vid en film, så kan den väl inte gärna vara tysk.”<sup>227</sup> Udden i Werners inlaga är otvivelaktigt riktad mot vänsterpressen.

I debatten om bojkotten av tysk film positionerade sig fackpressens krönikörer dels med konstnärliga argument om att god film kan uppskattas oavsett politiska tendenser, dels med marknadsliberala argument mot regleringar av industrin för vilket den socialdemokratiska regeringen sågs som huvudsakligen ansvarig. Samtidigt blev Werners essäistik alltmer polemisk, med udden riktad mot det han ansåg vara undermålig konst. Detta är talande för de idéströmningar som genomsyrade den intellektuella krets som intog ledande positioner i produktionen av *Biografbladet* och som Gösta Werner efter flytten till Stockholm alltmer började förknippas med.

## Sammanfattande diskussion

Forskningen om olika former av film- och mediastudier före etableringen som vetenskap är idag ett växande fält. Filmforskare som Dana Polan har bidragit till förståelsen av hur dessa förinstitutionella praktiker format vetenskapen i bland annat USA och Storbritannien men i Sverige utgör filmstudier före filmvetenskapen ännu ett negligerat forskningsområde. I en svensk kontext framstår de många filmföreningar som uppstod på 1920- och 1930-talen, däribland de som var knutna till den svenska filmstudiorörelsen, som särskilt viktiga. I detta sammanhang framträder Gösta Werner med sitt engagemang för filmlitteratur, debatt och föreläsningar som en central nod. Redan inom ramen för D.Y.G.:s föreläsningsserier började han föreläsa om filmrelaterade ämnen, och under Werners ordförandeskap etablerades Lunds Studenters Filmstudios särpräglad teoretiska och akademiska förhållningssätt till filmen. Detta kapitel och dess biografiska ansats bidrar till detta forskningsfält genom att synliggöra hur narrativet kring Lunds Studenters Filmstudio formades av dess förgrundsgestalter. När Gösta Werner blev aktiv i filmstudion charmerades han av en outsidermentalitet och i rollen som filmintendent

och ordförande gick han allt oftare i polemik gentemot andra konstformer, detta samtidigt som filmen under 1930-talet efterliknade litteraturen och konstens institutioner, varefter institutionella ramverk etablerades och filmens status så sakteliga omvärderades.

Andra filmforskare som har intresserat sig för mellankrigstidens svenska filmkultur har särskilt belyst kopplingarna till det samtida avantgardet. Här bör man notera att Gösta Werner trädde in i offentligheten i en tid där en filmkultur inriktad på att upphöja filmens status som konstform började etableras i Sverige. Detta kapitel konstaterar att Lunds Studenters Filmstudio positionerats, såväl då som i senare minnesteckningar, som en subversiv verksamhet med starka historiska kopplingar till utländska filmstudior med avantgardistiska tendenser. Samtidigt finns det mycket som tyder på att filmstudions radikalitet överdrivits. Det allra viktigaste exemplet på detta är de täta och återkommande kontakterna med representanter för den svenska filmindustrin. Även om Lunds Studenters Filmstudio inte kunde välja fritt i filmbolagens kataloger ställdes merparten av filmerna som visades till förfogande av svenska och utländska filmbolag av deras välvilja. Skriverier i branschtidningen *Biografbladet* visar vidare på att även om en viss misstänksamhet fanns mot filmstudiorörelsens motiv, exempelvis visningen av censurförbjuden film, så högaktades många av de unga filmentusiasternas initiativ. Inte minst framhölls deras teoretiska och akademiska förhållningssätt till filmen. Därutöver verkar relationen med Akademiska Föreningen i Lund ha varit god och Lunds Studenters Filmstudio var en integrerad del av studentföreningslivet i staden. Till sist kan man konstatera att medlemsbasen inte enbart utgjordes av unga studenter utan att många väletablerade akademiker med hög status, som Ragnar Josephson, tidigt engagerade sig i verksamheten. Detta tyder på att Lunds Studenters Filmstudio låg närmare andra högkulturella, akademiska konstföreningar än de avantgardistiska *cinéclubs* och filmstudior som frodades runt om i Europa.

Även om Gösta Werner hade ett stort intresse för filmens mediespecificitet var det inte främst filmmediet som han begagnade sig av som uttrycksmedel under det sena 1920-talet och det tidiga 1930-talet. Det är på sätt och vis talande att få av aktörerna som var drivande i den framväxande konstfilmsinstitutionen skapade film. Istället skrevs stora mängder text, såväl i översiktsverk som i specialiserade tidskrifter och i dagspress, och ibland publicerades till och med filmmanuskript som bok. Med dessa texter deltog han som nykomling i striden om definitionen av god konst inom det kulturella fältet. När Werner flyttade till Stockholm inlemrades han snabbt i många av den svenska filmens föreningar och organisationer,

något som också avspeglades i hans essäistik som allt mindre präglades av studieårens radikala strömningar och alltmer av filmbranschens borgerliga och konservativa kultursyn. Det faktum att han som filmstudio-engagerad akademiker kunde försörja sig på sitt skrivande om filmmediet tyder vidare på att många inom branschen uppskattade hans verksamhet under studieåren, något som ytterligare understryker hans privilegierade position.



## 2. Lunds Studenters Filmstudio och mellankrigstidens kulturpropaganda

Under 1930-talet formaliserades utbytet mellan cineaster på en nationell nivå inom Sverige inom ramen för den svenska filmstudiorörelsen samtidigt som de internationella kopplingarna började bli alltmer centrala. Genom internationellt utbyte fick Lunds Studenters Filmstudio inte enbart tillgång till konstnärligt och politiskt radikala filmer utan också en ökad insyn i den internationella filmbranschen. Trots att Gösta Werner flyttade till Stockholm 1934 var han som utexaminerad en aktiv kraft i filmstudion under de kommande åren. Föreliggande kapitel fokuserar på Lunds Studenters Filmstudios utlandsresor under 1930-talet: till Nazi-tyskland 1935 och 1938 samt Sovjetunionen 1936. I historieskrivningen kring filmstudion framstår resorna närmast som mytiska. Å ena sidan har de lyfts fram som exempel på filmstudions driftighet och äventyrslystenhet, inte minst i Gösta Werners egen historieskrivning: ”Rymden över Lund var hög. Våra kontakter sträckte sig över sundet och ut i Europa, mer än till Stockholm och Uppsala.”<sup>228</sup> Å andra sidan har envisa rykten florerat om filmstudions ”tyskvänlighet” under mellankrigstiden och särskilt har Werner fått klä skott för dessa anklagelser. En som uttryckt skepsis till valet av resmål är *Sydsvenska Dagbladets* skarpa kritiker Jan Aghed: ”Sedan länge är han [Gösta Werner] en hedersledamot som tillkallas vid jubiléer och då håller lärda och spirituella, men för sentida filmstudiomedlemmar magnifikt tröttande tal. Samt drabbas av en okarakteristisk tunghäfta så snart någon hämndlysten person i sällskapet ber honom berätta om studios expedition till Nazityskland under hans sista år som ordförande, 1935 – inte precis någon av dess mera skarp-synta insatser.”<sup>229</sup> Detta väcker frågor kring hur Lunds Studenters Filmstudio, både i sin ordinarie verksamhet och i samband med resorna utom-

lands, förhöll sig till den samtida filmkulturen i Tyskland och Sovjetunionen.

Den centrala frågeställningen i detta kapitel är: Hur redovisade Gösta Werner och de andra resedeltagarna från Lunds Studenters Filmstudio sina möten med dessa länders historia, kultur och dominerande ideologier? I centrum för föreliggande undersökning står de reseskildringar som resenärerna publicerade dels i *Sydsvenska Dagbladet*, *Lunds Dagblad* och *Arbetet* dels i *Biografbladet* och *Biografägaren*. Ett vidare syfte med att studera förbindelserna med Nazityskland och Sovjetunionen är således att förstå de internationella relationernas funktion för filmstudion.

Detta kapitel kartlägger även hur Gösta Werners personliga relation till Tyskland utvecklades och hur den tog sig uttryck i den filmkritik, journalistik och föreningsliv han var engagerad i. De internationella filmkulturella förbindelserna var kanske särskilt viktiga för Werner då han tillhörde de som ständigt hade blicken riktad utomlands och då i synnerhet mot den omvälvande jätten i söder. Efter flytten till Stockholm började Werner skriva alltmer regelbundet i branschtidningen *Biografbladet* varpå hans essäistik blev mer polemisk. Werner skrev exempelvis ett antal texter om den samtida tyska och svenska filmpolitiken under den tid före krigsutbrottet då den tyska filmens närvaro på svenska biodukar blev en omdiskuterad fråga, mycket till följd av LO:s bojkott av tyska varor (däribland film) och Statens Biografbyrås alltmer proaktiva agerande i frågan om filmpropaganda.<sup>230</sup> Utöver resorna till Tyskland tillsammans med filmstudion reste han också dit i egenskap av filmjournalist, och han rapporterade bland annat om den Internationella Filmkammaren.<sup>231</sup> Dessutom företog han privat längre resor genom Tyskland. Då Werner var en synnerligen flitig kulturskribent går det att spåra vilka intryck nazismen gjorde på honom under dessa resor – och av denna anledning är avsnitten om Tysklandsresorna mer omfattande än det om resan till Sovjetunionen. Dessa och andra texter författade under mellankrigstiden ger tillsammans inblick i hur Werner såg på filmens roll i dessa relativt nya statsbildningar.

Under rubriken ”Film och politik i 1930-talets Lund” analyserar jag i kronologisk ordning filmstudions tre stora resor under mellankrigstiden. I ett eget underavsnitt lägger jag fokus på Gösta Werners syn på Nazityskland eftersom hans band till landet gjorde särskilt stort avtryck på hans journalistik under denna period. Avslutningsvis för jag en diskussion om betydelsen av internationellt utbyte inom den svenska filmstudiomiljön under mellankrigstiden.



## Film och politik i 1930-talets Lund

Gösta Werner behöll en nära och tät kontakt med sin hemstad under de första åren i Stockholm. I många av de organisationer och föreningar som stod Lunds universitet nära var det inte ovanligt att så kallade mogna studenter fortsatt hade framstående poster även efter att de tagit sina examina.<sup>232</sup> Så var även fallet här då Werner – som tog sin filosofie kandidatexamen 1930 – fortsatte i rollen som filmintendent och ordförande fram till 1936 och senare blev en av föreningens första hedersledamöter.<sup>233</sup> 1930-talet var en omvälvande politisk tid vilket gjorde avtryck på det kulturella klimatet i Lund. Inte minst den gryende nazismen i Tyskland och senare det Nationalsocialistiska tyska arbetarpartiets maktövertagande märktes i Werners hemstad Lund. Sverker Oredsson har i boken *Lunds universitet under andra världskriget: Motsättningar, debatt och hjälpinsatser* (1996) undersökt opinionerna inom Lunds universitet och då i synnerhet hur människor ställde sig till nazismen och nationalsocialisternas tankegods. De politiska föreningarna under förkrigstiden var många och Oredsson visar att merparten med få undantag kunde placeras ideologiskt antingen på vänster- eller högerkanten.<sup>234</sup>

Till vänster på det politiska spektrumet fanns bland annat Den Yngre Gubben och Clarté. Om föreningen D.Y.G. vid 1920-talets slut och 1930-talets omedelbara början var en aktiv kraft i den lundensiska politiska floran kom den under Gösta Werners ordförandeskap att bli alltmer inaktiv. Faktum är att dess ledning i stort sett var intakt över hela 1930-talet, där Gösta Werner står som föreningens ordförande mellan 1932 och 1939 och styrelsen, med bland annat riksdagsledamoten Tage Erlander, i stort sett förblev densamma under hela perioden, varpå föreningen så småningom försvann ur Lunds universitets studentkatalogers lista över enskilda föreningar och folk började spekulera i om föreningen lagts ned.<sup>235</sup> I en minnesteckning om Clartés första år har Stellan Arvidsson beskrivit hur vänstern i Lund förändrades:

Den unga Clartégruppen tog friskt upp konkurrensen med D.Y.G., den gamla radikala studentföreningen med traditionerna sedan Bengt Lidforss dagar. D.Y.G. hade sedan gammalt god kontakt med arbetarrörelsen, trots att inte heller den var partibunden utan i sina led samlade både liberaler och socialdemokrater. Det var ett slags krig på kniven mellan de båda föreningarna, men snart fann vi ett modus vivendi: de socialdemokratiska DYG-isterna gick in i Clarté, som på detta sätt märkligt förstärktes.<sup>236</sup>

Oredsson beskriver på ett liknande vis hur D.Y.G. tappade sin livskraft: "[F]öreningen förde under 1930-talet mest en skuggtillvaro jämfört med sitt tidigare uppmärksammade förflutna."<sup>237</sup> Det finns inte några spår av att Werner skulle ha arbetat aktivt med D.Y.G. efter flytten till Stockholm, varken i Werners två personarkiv eller i det material om D.Y.G. som deponerats vid Akademiska Föreningens arkiv och studentmuseum. Inte heller ingick Werner i den falang som valde att inträda i Clarté som då var den mest aktiva vänsterorganisationen under den här tiden.

Till höger på den politiska skalan ökade aktiviteten märkbart bland existerande föreningar under 1930-talet och även nya organisationer uppstod. Däribland märks Nationella ungdomsförbundet (grundat 1918), 30-novemberföreningen (grundad 1921), Lunds nationella studentklubb (grundad 1924), Svensk-tyska akademiska förbundet (grundat 1922), Nationalsocialistiska studentklubben (grundad 1930) och Ungsvenska studentföreningen (grundad 1934).<sup>238</sup> I de egna organen rapporterade representanter kring landvinningar bland Lunds studenter som ofta påstods vara påtagliga.<sup>239</sup> Oredssons undersökning visar också att det rådde stor aktivitet på högerkanten.<sup>240</sup> Flera historiker har vidare visat att många i universitetsstäderna, i synnerhet Lund och Uppsala, såg positivt på det nya Tyskland.<sup>241</sup> Detta väcker frågan hur Lunds Studenters Filmstudio navigerade i detta politiska ställningskrig. Med denna bakgrundsteckning i åtanke framstår Lunds Studenters Filmstudios val att resa till såväl Nazi-tyskland som Sovjetunionen som värt att undersöka närmare.

Samtidigt som debatten om folkhemmets uppbyggnad fortskred i Sverige omstöptes det politiska systemet i grunden i flera europeiska länder. Många svenska intellektuella valde under 1930-talet att besöka skådeplatserna för dessa omvälvningar och ofta berättade de om sina upplevelser när de återvänt till hemlandet. Historikerna Marie Cronqvist och Agneta Edman har beskrivit reseskildringen som en populär litterär genre vid denna tid som tillät författarna att förhålla sig till förändringar i den svenska samhällsutvecklingen: "Genom resan och mötet med det annorlunda, som både är delvis bekant och fullkomligt främmande, utmejslas den egna hållningen, den egna identiteten."<sup>242</sup> På liknande vis pekar de reseskildringar som Gösta Werner och andra resenärer publicerade på förhärskande attityder i frågor om ideologi, politik och inte minst synen på filmmediet, det moderna mediet par excellence.

## Lunds Studenters Filmstudios resa till Tyskland 1935

Under förkrigsåren och under andra världskriget blev universiteten skådeplats för det kulturpolitiska propagandakrig som Nazityskland aktivt understödde.<sup>243</sup> Historikern Benjamin G. Martin har i boken *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (2016) studerat framväxten av nazistiska institutioner, föreningar och nätverk vars uttalade mål var att genom internationellt utbyte forma den kulturpolitiska agendan, och han visar att nätverken värdesattes mycket högt av den nazistiska eliten.<sup>244</sup> Olika sorters relationer och utbyte med Tyskland inom kultursfären utgjorde därför en viktig del i den nazistiska regimens kulturpropaganda, ett begrepp som har blivit särskilt centralt inom den historievetenskapliga forskningen i detta ämne. Som Maria Björkman, Patrik Lundell och Sven Widmalm konstaterat: ”Inom vetenskap, medier och kultur betraktades varje form av utbyte som en del av kulturpropagandan – inte nödvändigtvis som propaganda för Hitlerregimen eller nazistideologin men för det nya Tyskland i vidare mening, vars legitimitet ju stärktes genom internationellt samarbete. Med ett modernt uttryck syftade kulturpropagandan till nationellt varumärkesbyggande.”<sup>245</sup> Det internationella samarbetet, visar Martin, prioriterades inte minst på filmens område där den Internationella Filmkammaren hade långtgående ambitioner.<sup>246</sup> Efter maktövertagandet var kontakterna med det officiella Tyskland i grund och botten kontakter med Nazityskland. Som Klas Åmark förklarar: ”Näringslivets organisationer ställdes under nazistisk ledning, liksom kulturlivets. Detta innebar att i stort sett alla svenska kontakter med representanter för det tyska samhällets organisationer och myndigheter kom att ske med personer som var nazister eller fått sina uppdrag av nazisterna.”<sup>247</sup>

Så gällde även för det tyska filmbolaget Ufa, som kom att bjuda in Lunds Studenters Filmstudio två gånger under mellankrigstiden. Företaget bildades 1917 och under stumfilmstiden blev det ett av Tysklands ledande filmbolag och tog en central position på den internationella filmmarknaden.<sup>248</sup> I mars 1933 blev Joseph Goebbels ledare för det av Adolf Hitler instiftade statliga Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Under de kommande månaderna kom nationalsocialisterna att konsolidera sin makt över den tyska filmindustrin och inte minst Ufa. Konsekvenserna blev många: industrin omstöptes ekonomiskt och strukturellt, filmer började regleras utifrån nationalsocialismens politiska och moraliska kompass och judiska anställda – från regissörer och skådespelare till diverse tjänstemän – tvingades att lämna den tyska filmindustrin. Medievetaren Klaus Kreimeier och andra historiker har beskrivit det som

att den nazistiska staten i det närmaste tog total politisk och ideologisk kontroll över filmbranschen.<sup>249</sup>

Hur såg då Lunds Studenters Filmstudio på den tyska filmen vid den här tidpunkten? I det här sammanhanget bör man komma ihåg att vid tidpunkten för maktövertagandet i Tyskland var utbytet med Sverige omfattande och frekvent, inte minst på kulturens område och ekonomisk-historisk forskning har visat att förbindelserna var särskilt livliga perioden före krigsutbrottet.<sup>250</sup> Ur det hänseendet är det inte förvånande att tyska filmer utgjorde en stor del av utbudet av Lunds Studenters Filmstudios filmvisningar runt den här tiden. Bland filmerna som visades under säsongerna före inbjudan till Ufa:s ateljéer återfinns både titlar som förbjudits och hyllats av den nazistiska regimen. Å ena sidan visades kriminalfilmen *Mysteriet i 6:te våningen* (*Hände aus dem Dunkel*, Erich Waschneck, 1933) som förbjöds av censuren efter att nazisterna kommit till makten.<sup>251</sup> Å andra sidan visades den uttryckligt nationalsocialistiska filmen *Hans Westmar: Einer von vielen: Ein deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929* (Franz Wenzler, 1933). Filmen handlar om den nazistiska martyren Horst Wessel och nazisternas gatukamp under åren före maktövertagandet (inom den nazistiska mytologin känt som *Kampfzeit* eller *Kampffahre*) och den var tydligt antikommunistisk.<sup>252</sup> *Hans Westmar* ställdes till filmstudions förfogande av Tyska legationen i Stockholm.<sup>253</sup> Under säsongerna 1933 och 1934 visades därutöver en rad förkrigsfilmer av väletablerade tyska filmskapare, som exempelvis *Atlantis* (*L'Atlantide*, G.W. Pabst, 1932), *Brustna drömmar* (*Unmögliche Liebe*, Erich Waschneck, 1932) och *Don Quijote* (*Don Quixote*, G.W. Pabst, 1933).<sup>254</sup> Genom kontakt med Ufa:s Stockholmskontor kunde Lunds Studenters Filmstudio också visa ett antal tyska reklamfilmer.<sup>255</sup>

Tidigt under våren 1935 mottog Lunds Studenters Filmstudio en inbjudan av Ufa att besöka deras ateljéer i Neubabelsberg i Potsdam utanför Berlin. Under ett sammanträde på Akademiska Föreningen i Lund informerade ordförande Werner om inbjudan och det preliminära programmet som föreslagits där besöket i filmateljéerna var den givna höjdpunkten. *Lunds Dagblad* konstaterade: ”Det må till slut framhållas, att Ufas inbjudan tyder på en hög och rättvis uppskattning av Lunds Studenters Filmstudios arbete och dess ledande ställning i vårt land, då Ufa-ateljéerna för närvarande på grund av det forcerade arbetet hållas stängda för besökande.”<sup>256</sup> Under säsongen 1935–1936 kämpade de tyska filmbolagen med att producera film i den takt Goebbels önskade vilket ledde till att tempot i ateljéerna blev hektiskt, och med det i åtanke sågs inbjudan till besök i ateljéerna alltså som än mer hedrande.<sup>257</sup> Anmälningslistan låg i Lind-



Filmstudiomedlemmar utanför Ufa:s filmateljéer i Neubabelsberg.

ströms bokhandel och de 50 platserna fylldes snabbt med potentiella deltagare. Under tiden före besöket visade filmstudion ytterligare ett antal tyska filmer som denna gång utlånats av Ufa, *Du skall inte begära...* (*Du sollst nicht begehren*, Richard Schneider-Edenkoben, 1933) och *Liebe, Tod und Teufel* (Heinz Hilpert och Reinhart Steinbicker, 1934), och i studiecirkeln hölls ett föredrag om filmsituationen i Tyskland.<sup>258</sup> Dessa grundliga förberedelser framhölls sedan när studenterna väl var på plats i Tyskland.

Den 14 april 1935 reste 58 medlemmar, en blandad skara män och kvinnor, till Köpenhamn för att därifrån ta tåget till Berlin. Väl på plats kom gruppen att tas om hand av flera representanter för Ufa, däribland presschefen R. Panunzi<sup>259</sup> samt reklamchefen Carl Opitz, som *Biografbladet* beskrev som ”välkänd för sina många besök i Stockholm” och som senare



kom att bli omskriven för hur han var med och formade bilden av Zarah Leander i den tyska pressen.<sup>260</sup> Opitz, som kom att guida truppen under hela deras besök, beskrevs i *Biografägaren* som ”en älskvärd och sakkunnig ciceron” som ”under hela tiden höll sitt vakande öga över truppen”.<sup>261</sup> I antologin *De intellektuellas förräderi?* beskrivs anordnade ”visningar” av anläggningar och institutioner, likt Ufa:s filmateljéer i det här fallet, som ett vanligt förekommande inslag i Tysklands kulturpropaganda, och dessutom ”omhändertogs varje utländsk gäst av en särskild ’fadder’ som fungerade som en ledsagare i det nazifierade kulturlivet”.<sup>262</sup> Denna beskrivning överensstämmer väl med Lunds Studenters Filmstudios upplevelse i Tyskland.

Under den första dagen fick filmstudions medlemmar se ett program med 22 kortfilmer varav merparten bestod av reklamfilmer samt operetten *Barcarole* (1935, Gerhard Lamprecht). På kvällen bjöds gästerna till Ufa:s storslagna premiärbiograf Ufa-Palast am Zoo för att se Leni Riefenstahls omtalade film om det nationalsocialistiska partiets partidagar i Nürnberg, *Viljans triumf* (*Triumph des Willens*, 1935), som fått premiär lite mer än två veckor tidigare.<sup>263</sup> Filmen, som ofta framhålls som ett estetiskt mästerverk, gjorde stort intryck på resedeltagarna. I *Biografägaren* skrev en anonym anmälare från filmstudion:

149,000 meter film har tagits. Den har klippts ner till 3000! Anmärkningsvärt goda voro bilderna av ”der Führer” själv. De Hitler-bilder vi äro vana att se här hemma äro väl knappast valda för att framställa hans utseende i bästa dager. Men i *Triumph des Willens* fick man se en Hitler som inte bara såg ilsken och bister ut utan också kunde vara leende och skämtsam. Kort sagt: man fick ett sympatiskt intryck av Hitlers person.<sup>264</sup>

Likaså var Werner själv imponerad. I ett kåseri titulerat ”Reportaget får ej vara målet”, publicerat i *Biografbladet* och skrivet under pseudonymen Ciné, diskuterade han filmreportaget i förhållande till konsten och beskrev då sin upplevelse av *Viljans triumf*:

[Ä]ndå var filmen långa stunder inte bara ett reportage – för tyskarna Reportagens Reportage – utan den växte utöver reportaget. Den blev helt enkelt en inspirerad och i strålande bilder omsatt hymn till national-socialismens positiva och uppbyggliga krafter. Ur bilderna av de väldiga förbimarscherna och folkuppåden växte en bestämd förnimmelse allt

← Carl Opitz och Gösta Werner.

Ufa-Palast am Zoo inför visningen av *Viljans triumf*.

starkare fram: så här, just så här har den nationalsocialistiska fram-marschen i Tyskland skett. Just så här har ung och gammal, hög och låg gått in för den.

Som skeptisk svensk (av våra egna nazister utlovad friplats i koncentrationsläger snarast möjligt!) säger man sig att förnimmelsen kanske är lögnaktig. *Men vad har det att göra med att upplevelsen är sann?*<sup>265</sup>

Historiker har betonat att nazisterna var synnerligen estetiskt medvetna.<sup>266</sup> I ett antal artiklar skrivna för *Frankfurter Zeitung*, senare publicerade i samlingsverket *Das Ornament der Masse* (1963), analyserar filmteoretikern Siegfried Kracauer ett antal moderna nöjesformer i Weimarrepubliken – från moderna gymnastikuppvisningar till film – för att belysa hur individen inordnas i en helhet, ett fenomen som han kallar ”massan som ornament”.<sup>267</sup> I sin berömda studie *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) kopplar Kracauer detta fenomen till den nazistiska estetiken och sättet som massan porträtteras i exempelvis inflytelserika verk som *Viljans triumf*: ”Whenever Hitler harangued the people, he surveyed not so much hundreds of thousands of listeners as an enormous ornament consisting of hundreds of thousands of particles.”<sup>268</sup> Även om Werner varken var den första eller sista som tog intryck av massrörelsernas estetik bör det poängteras att det var ett återkommande motiv i hans journalistik från denna tidpunkt.

Genom att livligt berätta om *Viljans triumfs* starka affekt och dess konstnärliga förtjänster anslöt sig Werner vidare till den skara kollegor, däribland Bengt Idestam-Almquist, Knut Jeurling och Ragnar Allberg, som uttalat sig skeptiskt till bojkotten av tysk film. Samtidigt är det iögonfallande hur han tydligt distanserade sig från svenska nazister och istället framhävde sin skeptiska svenska position. Sverker Oredsson har noterat att de nationalsocialistiska grupperna i Lund detta år avancerade och bland annat störde möten organiserade av vänstersidan.<sup>269</sup> Som medlem i D.Y.G. är det inte omöjligt att Werner hade konfronterats med den sortens nationalsocialistiska strömningar i hemstaden.

Under den andra dagen fick filmstudiomedlemmarna en guidad tur i filmateljéerna och Carl Opitz visade hur effektiv filmfabriken Neubabelsberg egentligen var genom att ta med delegationen till inspelningsplatserna för flera stora filmproduktioner, däribland operetten *Det gudomliga äventyret* (*Amphitryon*, Reinhold Schünzel, 1935) och *Skänk mig ditt hjärta* (*Ich liebe alle Frauen*, Carl Lamac, 1935). Ufa bjöd vidare frikostigt på mat och dryck. Signaturen Émile, Gunnar Dahmén från Hallands nation och senare ordförande för Lunds Studentkår, skrev förnöjsamt om upplevelsen i studenttidningen *Lundagård*: ”[K]an en vanlig dödlig





Oidentifierade filmstudiomedlemmar umgås med tyska SS-män.

objektivt bedöma en film framställd av ett bolag, som en hel dag visat honom alla sina härligheter, bjudit på en charmant lunch med mängder av det härliga tyska ölet, kaffe och konjak och omedelbart därefter placerat honom i en bekväm fåtölj i ett förnämt förevisningsrum, helt draperat med varma röda sammetsdraperier?”<sup>270</sup> Precis som Sverker Oredsson påpekar i *Lunds universitet under andra världskriget* är det tydligt att värdarna ansträngde sig för att visa sig från sin bästa sida.

Efter hemkomsten till Lund kom besöket att uppmärksammas i såväl svensk som tysk press vilket särskilt uppskattades av den inbjudande parten. I *Berliner Lokalnachrichten* berättade Werner om filmstudions minutlösa förberedelser inför resan – och det faktum att den förbjudna propagandafilmen *Hans Westmar* visats i filmstudion – och det fina intryck resenärerna fått av den tyska filmen.<sup>271</sup> Den anrika tidskriften *Lichtbild-Bühne*, vars judiska redaktör Karl Wolffsohn senare förlorade kontrollen över tidskriften när den ”ariserades” 1936,<sup>272</sup> slog på stort om besöket på dess förstasida och skrev att vid sidan av Ufa hade studenterna också få stifta bekantskap med rikshuvudstaden Berlins skönhet och den nya kulturella riktningen

# Licht Bild Bühne

Die *Licht Bild Bühne* ist  
Korrespondenz-Blatt zahl-  
reicher deutscher und aus-  
ländischer Tageszeitungen

ILLUSTRIERTE  
**TAGESZEITUNG**  
DES FILMS

Älteste deutsche Fachzeitung (gegr.: 1908)

Verlag und Redaktion: Lichtbildbühne Verlag und  
Druckerei G. m. b. H., Berlin SW 68, Friedländerstraße 225  
Fernsprecher: F5 Bergmann Nr. 6730, 6731. Tele-  
gramm-Adresse: Lichtbildbühne Berlin. Postschek-  
Konto: Berlin Nr. 25421

Abonnementspreis: Durch die Post insland: Vierteljährlich  
7.50 RM, Ausland: auf Anfrage. - Einzelpreis 0.15 RM.  
Anzeigenpreise: Die vollständige Millimeterzeile  
oder deren Raum 0.15 RM. Nachlässen Ziffer 8 und  
Nachschlüssel-Codes der Verordnungen des Reichsarchivs der  
deutschen Wirtschaft, Satzspiegel und Tarif Nr. 3  
auf Wunsch. Entwürfen: Anzeigenbüro Berlin. Für  
unverlangt eingesandene Manuskripte übernimmt die  
Redaktion keine Verantwortung.

25. Jahrgang

Berlin, Donnerstag, 19. April 1935

Nummer 93

## Schwedische Filmstudenten in Berlin

### Begeisterung über den Reichsparteitag-Film

Eine Gruppe von rund 60 schwedischen Studenten weilte in diesen Tagen als Gäste der Ufa in Berlin. Es handelte sich um Studenten der schwedischen Universität Lund, und zwar um solche, die dem Filmstudio der dortigen Hochschule angehören. Diese Filmstudio wurde am 16. Oktober 1929 gegründet. Es stellt eine freie Vereinigung von Studenten der Universität Lund dar, die zweimal in der Woche zu dreistündigen Veranstaltungen zusammenkommen, auf denen Filmaufnahmen behandelt und diskutiert werden. 1934 wurde diesem Studio eine Bibliothek angegliedert, die die wichtigsten Werke der Kinosliteratur aufweist. In den Filmveranstaltungen des Studios wird an Hand der Bücher Stellung genommen zu aktuellen Fragen der Regie, der Manuskript-Abfassung und der Drehtechnik. Des öfteren lädt man Filmfachleute aus Stockholm zu Referaten vor diesem Auditorium ein. Teilweise finden diese Studenten in der Stockholmer Filmproduktionstätigkeit Beschäftigung.

Vor einigen Tagen haben an den schwedischen Universitäten die Osterferien begonnen, und diese Gelegenheit haben die Mitglieder des Film-Studios von Lund wahrgenommen, um einer Einladung der Ufa nach Berlin Folge zu leisten. Am letzten Sonntag sind die jungen Leute in Berlin eingetroffen. Sie wurden von der Presse-Abteilung der Ufa zunächst mit dem ganzen technischen Apparat und der Organisation des Ufa-Betriebes bekanntgemacht. Man fuhr dann mit ihnen hinaus in das Neubabelsberger Atelier, machte sie bekannt mit dem interessanten Gelände und den großzügigen Arbeiterbaracken. Weiterhin führte man ihnen die neuesten Kulturfilm- und Werbebild-Schöpfungen vor. Besonders den neuarbeitigen Werbebildern brachte man großes Interesse entgegen. In ihnen glaubte man mit Recht Ansätze zum abstrakten Film zu erkennen.

Über diese engere Kenntnis des Ufa-Betriebes und der Ufa-Arbeit hinaus machte man die jungen schwedischen Stu-

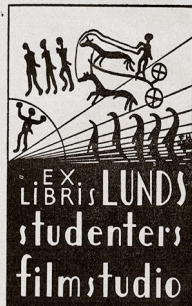
denten bekannt mit den Schönheiten der Reichshauptstadt und ihren kulturellen Einrichtungen und versuchte, sie auch auf viele Dinge aufmerksam zu machen, die den aufbauenden Geist des neuen Deutschlands kennzeichnen. U. a. wurde ihnen der neue Reichsparteitag-Film vorgeführt, der auf die Schweden einen ungeheuren Eindruck machte. Viele Studenten versicherten, daß dieser Film das größte Erlebnis sei, das sie von Deutschland mitnahmen. Eine ganze Reihe der jungen Leute äußerten den Wunsch, sich den Film noch ein zweites Mal anzusehen, der ihnen natürlich auch erfüllt wurde.

Mit diesen Eindrücken von Deutschland

und seinem kulturellen Wollen und Schaffen werden nun die schwedischen Studenten in ihre Heimat zurückkehren, nicht gleich zur Universität, sondern jeder zum Osterfest in seine Heimat, der eine nach dem Norden, der andere nach dem Süden seines Landes. Und überall werden sie berichten und erzählen von dem, was sie in Deutschland gesehen haben. Und das gegenseitige Sichkennenerkennen wird auch hier der Verständigung der Völker dienen, für die gerade zwischen Schweden und Deutschland die politischen Zeichen im Hinblick auf die schwedische Presseopinion über Gent im Augenblick sehr günstig sind.



René Deltgen  
in dem Ufa-Tonfilm „Das Mädchen Johanna“  
Herstellungsgruppe: Bruno Duda, Spielleitung: Gustav Ucicky



## Englands Kinobesitzer sind zufrieden

Steuerfreiheit für billige Plätze

London — Der englische Finanzminister, Mr. Neville Chamberlain, gab am letzten Sonntag im Rahmen seines Budgets am letzten Montag wesentliche Veränderungen der englischen Steuerartikeln bekannt.

Besonders einschneidend sind die Veränderungen auf dem Gebiete der Kino-Steuer, denn für alle Plätze bis zu einem Eintrittspreis von 6 Pence wird Steuerfreiheit gewährt. Ferner werden auch für die teuren Kinoplätze bedeutende Steuererleichterungen gewährt, wenn die betreffenden Kinos neben Filmen auch Bühnenschauspiele bringen.

Die durch den Finanzminister zugesagten Steuererleichterungen, die am 1. Juli 1935 wirksam werden, bedeuten einen Erfolg für den englischen Theaterbestreverbund, der seit vier Jahren versucht hat, für die Kinoplätze bis 6 Pence vollkommene Abschaffung der Steuern zu erreichen. Wie der Finanzminister weiter bekannt gab, bringt die Abschaffung der Steuern bei den billigen Kinoplätzen für den englischen Staat einen Ausfall von jährlich 2.800.000 Pfund. Ferner ist zu erwarten, daß durch die neuen Steuererlässe zahlreiche englische Kinos von jetzt ab Bühnenschauspiele in ihr Programm aufnehmen werden.

Die Abschaffung der Steuern für Plätze bis 6 Pence wird vor allem den Kinos in englischen Industriegebiet zugute kommen, wo die Eintrittspreise meistens diesen Satz nicht übersteigen. Doch auch die anderen Sparten der englischen Filmindustrie werden hiervon profitieren, vor allem die Ausrüstungs- und Apparate-Firmen, da die Steuer-Ersparnis vielfach für Renovierungen und Ersatzbeschaffungen verwendet werden wird.

## Madeleine Renaud

Dienstag in Berlin

Die französische Schauspielerin Madeleine Renaud, die letztes nicht der Berliner Premiere ihres Films „Maria Chappdelaine“ betwölmen konnte, wird dafür der letzten Vorstellung ihres erfolgreichen Films in der „Kurbel“ betwölmen. Die Künstlerin wird am kommenden Dienstag, an dem die „Kurbel“ den Film zum letztenmal spielt, in Berlin eintreffen und in den Vorstellungen persönlich anwesend sein.

Am Mittwoch nach Ostern wird die Dextera in der „Kurbel“ die Uraufführung des holländischen Films „Totes Wasser“ bringen.

Filmtdiskriften *Lichtbild-Bühne* berättade om  
Lunds Studenters Filmstudios besök i Tyskland.

i det nya Tyskland. ”Med dessa intryck från Tyskland och dess kulturella inriktning och skapande kommer de svenska studenterna nu att återvända till sitt hemland. De far inte omedelbart tillbaka till universitetet, utan var och en beger sig till påskfirandet i sin hemtrakt, några till landets norra delar, andra till de södra. Överallt kommer de att berätta om det som de fått se i Tyskland. Denna ömsesidiga bekantskap kommer också att främja förhållandet folken emellan”, skrev den tyska filmtidningen, och slog fast hur viktigt detta var vid denna tidpunkt.<sup>273</sup> Tidningsreportage som dessa tyder onekligen på att Lunds Studenters Filmstudios besök sågs som ett led i ett kulturpolitiskt propagandakrig.

### Werners essäistik och kultivering av banden till Tyskland

Till skillnad från större delen av den lundensiska studentdelegationen stannade den 26-åriga Gösta Werner i Tyskland ytterligare en tid efter besöket hos Ufa. Under sommaren vistades han i bland annat Berlin, Worpswede, Bremen, Heidelberg och München. Som frilansskribent skrev han under sommaren ett 30-tal rapporter och krönikor (varav en handfull aldrig nådde längre än utkaststadiet) om den tyska filmen för uppdragsgivare såsom *Allers Familj-Journal*, den populära *Filmjournalen*, *Stockholms-Tidningen*, *Biografbladet* och *SF-nyheter*. Ämnena som avhandlades var mångsidiga: rapporter från filmpremiärer, exempelvis från operetten *Amphitryon* och den tyska premiären av den svenska filmen *Pettersson & Bendel* (Per-Axel Branner, 1933), intervjuer och möten med viktiga aktörer inom den tyska filmen som skådespelaren Heinrich George och regissören Luis Trenker, samt krönikor om filmens roll i det så kallade nya Tyskland, till exempel kring akademiska studier av film på tyska universitet, den tyska Riksfilmkammarens filmfestivalveckor i München och begynnelsen till den Internationella Filmkammaren. Medan vissa texter kan beskrivas som rena nöjesreportage rör mycket av hans textproduktion denna sommar den tyska omvandlingsprocessen under nationalsocialismen.

Frågor om politiseringen av den tyska filmen lämnades på intet sätt därefter. Det var i rollen som korrespondent, det vill säga som stationerad på plats i Tyskland, som många av Werners reportage tog sin utgångspunkt. ”För varje dag aktualiseras problemet tysk film allt mer och mer genom rykten, förordningar och Goebbels-tal”, slog ingressen fast i den första i en serie artiklar med rubriken ”Tysklands nya filmsikte” som Werner skrev under signaturen Gewe för *SF-nyheter*.<sup>274</sup> Här behandlade den utsände medarbetaren den tyska filmen i relation till den nya politiken. I

det första reportaget vittnade författaren ingående om upplevelsen av nationalsocialismen och då i synnerhet hur den porträtterades på vita duken. Till exempel lyfte Werner fram nyhetsjournalerna som han menade att "nazisterna för närvarande hysa det största intresse för" och han beskrev dessa som deras "skötebarn":

Man måste nog ha suttit på en tysk biograf – i Berlin eller en gudsförgäten landsortshåla, det är likgiltigt vilket – och sett och åter sett parader, flaggspel, hornorkestrar, ministrar och skyldrande soldater och nya flaggor för att fullt förstå hur detta inte bara är ett färggrant skådespel för tysken utan upplevelser, som berikar och intensifierar hans liv. Soldaterna i noggrann marsch blir han aldrig trött på att se, och aldrig slösas det så med applåderna på en tysk biograf som när riksvärnet i noggrann marsch tågar över duken. Nog är Hitler populär men vida populärare är den tyske *soldaten*. Kanske det var Weimarregimens och den tyska socialdemokratins fel att den inte förstod att tysken i djupet av sin själ är soldat och aldrig släpper sina soldatideal.

När den numera ökänt antisemitiska filmen *Pettersson & Bendel* fick premiär vid Ufa:s biograf vid Kurfürstendamm var Werner på plats, och under signaturen Ciné tecknade han ögonvittnesbilder från de omtalade upploppen som följde:

Sirenerna vrålade på Überfallkommandos bilar, som spydde ut poliser, medan folkmassan skrånande trängde sig in på kaféerna och handgripligt kastade ut de representanter för egendomsfolket, som vågade besöka ariska näringsställen [---] I går kväll – min sista kväll i Berlin – såg jag med egna ögon en flock ynglingar på 16-17-18 år dra från näringsställe till näringsställe i södra Berlin och under okvädningsord kasta ut de judar som vågade vistas där [---] Man kan förstå att *Pettersson & Bendel* måste bli en handske, kastad i deras ansikte. Och som för att håna dem tillägger härskaren, som stolt vilar foten på deras nacke, att filmen är *staatspolitisch wertvoll!*<sup>275</sup>

Precis som när han betonade sin egen outsiderposition genom att framhäva sin skepsis och problematiska relation till svenska nationalsocialister ställer han sig detta sammanhang avvisande till det våld som nazisterna utsätter judarna för. På så vis utgör denna rapport ytterligare ett exempel på Werners stundtals kritiska blick.

Även om han varken här eller i andra sammanhang behandlade ämnen frikopplade från filmens värld fanns det onekligen en politisk laddning i betraktelserna från resan. I samma artikel slog Werner fast att "[ö]verallt inom tysk film spårar man Hitler" och i egenskap av reporter intervjuade



Sidhuvud till Ciné [Gösta Werner], "Razzia vid Kurfürstendamm", *Biografbladet*, nr 7–8 1935, 19–20.

han också representanter för den tyska filmen såsom *Lichtbild-Bühnes* redaktionschef Wilhelm von Dyk och propagandaministeriets Arnold Raether.<sup>276</sup> Det är uppenbart att Werner från första parkett fick uppleva konsekvenserna av den nazistiska raspolitiken. Att döma av mängden texter han publicerade i ämnet förefaller det också som att många svenska redaktörer fann stoffet intresseväckande.

I någon mån karaktäriseras Werners journalistik vid denna tidpunkt av en vurm för tysk kultur och historia. Detta var vid denna tidpunkt inte något ovanligt utan tvärtom har de historiskt starka banden mellan Tyskland och Sverige återkommande använts som en förklaringsmodell för aktörer som prov på "tyskvänlighet" eller förståelse för nationalsocialismen. I sina texter vänder sig Werner emot att brännmärka Tyskland som land och framhåller många av landets goda egenskaper. Den här sortens inlagor kring den tyska kulturen har ofta tolkats som inlägg i en pågående svensk debatt kring synen på Nazityskland. Redaktörerna till *De intellektuellas förräderi?* beskriver det som ett kulturpolitiskt propagandakrig: "[D]et nya Tysklands vänner inom och utom landet ansträngde sig för att bevara den tyska vetenskapens och pressens legitimitet i övriga Europa medan regimens kritiker menade att nationalsocialismen förstörde den."<sup>277</sup> På liknande vis försvarade Werner den tyska filmens legitimitet och han vände sig återkommande mot ideologiskt präglade tolkningar av den samtida tyska filmproduktionen av olika sorters genrefilm (operetter, komedier, historiska epos med mera). Vidare skrev han uppskattande om den tyska "kulturfilmen" och den vikt som tyskarna lade vid filmen som ett didaktiskt verktyg, och på så vis underströk han Tysklands betydelse som kulturnation: "Kulturfilmen och det starka intresset för den är ett av

de mest sympatiska dragen i det nya Tysklands filmansikte. Filmens stora kulturella betydelse kan inte ett ögonblick underskattas. Skall man lära något eller skapa intresse för något måste man ta filmen till hjälp.”<sup>278</sup> Samtidigt har den vanligt förekommande användningen av ”tyskvänlighet” som en förklaringsmodell för aktörers inställning till nationalsocialismen blivit alltmer kritiserad för dess ospecifika och överslätande karaktär.<sup>279</sup> Förklaringsfaktorerna, menar kritikerna, är ofta långt mer komplexa, något som också märks när man djupare studerar enskilda aktörers förhållningssätt till det nya Tyskland.

Det är uppenbart att Tysklands nyordning gjorde intryck på Werner och han skrev även uppskattande om vissa av nationalsocialismens utmärkande egenskaper. Bland annat visade Werner förståelse för ”det nya Tysklands” syn på skadlig respektive uppbygglig konst. Kort efter maktövertagandet uttalade sig Adolf Hitler om den moraliska omdaning av den tyska nationen och slog då fast att utbildningssystemet, teater, film, litteratur, pressen och radio skulle användas i detta syfte.<sup>280</sup> Från filmfestdagarna i München i slutet av juli 1935 skrev Werner flera rapporter som kastar ljus över hans personliga uppfattning i denna fråga. I *Biografbladet* beskrev han i en kortfattad rapport hur den tyska Riksfilmkammaren och de tyska biografägarnas riksförbund var enade i ”kampen mot undermålig film” och ”osmaklig reklam” och hur de också sökte pressens stöd.<sup>281</sup> I en ledare i *Filmjournalen* skrev han en längre betraktelse om hur ovan nämnda organisationer försökte förmå den tyska pressen att rensa upp bland framhävandet av erotik och skvaller i artiklar och filmannonser.<sup>282</sup> Franz Steinbacher, presidenten för Riksfilmkammaren, citerades: ”Sådant undergräver filmens anseende, river ner allt vi bygger upp för att säkra filmens position som konst.”<sup>283</sup> Werner skrev bifallande: ”Jag sände en vemodig tanke hem till Sverige, där man nu som bäst samlar krafter till höstens stora filmangrepp [...]. En sådan filmkammare vore en stilla nåd att bedja om hos oss.”<sup>284</sup> I ett utkast som bevarats i Werners arkiv avslutar han krönikan på följande vis: ”I det ögonblicket kände jag en djup sympati för det nya Tyskland.”<sup>285</sup> Detta auktoritetsvurmande drag, i synnerhet gällande definitionen av god konst, avspeglas också i vissa delar av hans sentida författarskap.<sup>286</sup>

Ibland intog Werner en mer ambivalent position till den politiska utvecklingen. Detta märks tydligast i hans journalistik om ariseringen av den tyska filmindustrin och det faktum att etablerade judiska filmskapare tvingats lämna landet och att flera kanoniserade tyska filmer diskrediterats av nazisterna. I ögonvittnesskildringen ”Razzia vid Kurfürstendam” hänvisade Werner till *Nationalsozialistische Monatshefte*, som gavs ut av Alfred

Rosenberg som historiker karakteriserat som NSDAP:s chefsideolog, och dess beskrivning av ”konflikten” mellan judar och nazister inom den tyska filmen. Å ena sidan, slog Werner fast att det faktum att såväl stora konstnärer som kunniga tekniker lämnat landet skadat industrin och noterade att ”det erkänner numera även tyskarna mellan skål och vägg”.<sup>287</sup> Å andra sidan, menade författaren, var tyskarna på väg att få bukt med avbräcken: ”[M]an får – av samtal, ateljébesök, manuskriptstudium, intervjuuttalanden, tonfall och förflugna ord under vänskaplig samvaro med tyska film-människor – det bestämda intrycket att krisen nu håller på att övervinnas.”<sup>288</sup> Medan han framhävde vissa initiativ som lyckade, som exempelvis den stora satsningen på *Viljans triumf*, ställde han sig ljummen till andra nazistiska paroller, något som exempelvis tog sig uttryck när han intervjuade *Lichtbild-Bühnes* Wilhelm von Dyk. Denne slog fast: ”Den tyska filmen vill främst ge uttryck åt den germanska andan [...] den germanska andan sådan den sedan tusen år tillbaka utbildat sig hos de tyska och skandinaviska folken. Mellan dessa folk finns ingen väsensskillnad, framförallt inte i mentaliteten. De äro alla bärare av samma germanska anda. Den anda vill tysk film återuppliva!”, men Werner ställde sig frågande till hans entusiasm: ”Jag anmärkte att hans uttalanden voro väl allmänt hållna och frågade vad germansk anda var.”<sup>289</sup> Även vid andra tillfällen intog Werner en försiktig outsiderposition. I en anmälan av operetten *Amphitryon*, även denna gång på ledarsidan av *Filmjournalen*, argumenterade Werner för att den i Hollywood hemmahörande judiske regissören Ernst Lubitsch förmodligen hade fått ut mer av materialet:

Trots att det måste betraktas som ”uppmaning till högförrädisk handling” att i samband med ny tysk film nämna en icke-ariers namn, måste man [...] nog säga att [...] *Amphitryon* nog fordrat en regissör av saftigare bildfantasi och lättare spiritualitet. En Lubitsch [...] Med risk för koncentrationsläger vid nästa hitresa vågar jag nämna Lubitsch namn en gång till. Han tror jag skulle ha kunnat göra en jättefilm av detta stoff.<sup>290</sup>

I detta sammanhang tycks det som att Werner distanserade sig från den politiska utvecklingen, ett drag som återkommer i vissa av hans tidigare rapporter från landet, genom att göra en komisk poäng av nazisternas antisemitism.

I slutet av sommaren befann sig Werner återigen i Stockholm men kontakterna med Tyskland fortsatte att utvecklas och den tyska filmen var fortfarande ett dominant tema i hans journalistik under hösten. I *Biografbladet* skrev han ett 10-tal korta rapporter om den tyska filmen under hösten vilka infördes i deras spalt ”Smånytt från in- och utlandet”.

Vid denna tidpunkt började han också regelbundet att skriva korta notiser om svensk film för ”Biografbladets förträffliga tyska kollega” *Lichtbild-Bühne*.<sup>291</sup> Tillsammans med huvudtidningen *Lichtbild-Bühne* utgavs även filmbladet *Film-Kurier*, en tidning som har beskrivits som en tysk version av *Variety*.<sup>292</sup> Historikern Thomas Doherty noterar att precis som fallet var med *Lichtbild-Bühnes* arisering så tvingades den judiska grundaren Alfred Weiner att lämna tidningen våren 1933 när nazisterna genomförde sitt övertagande av olika företag. I och med det förvandlades tidsskriften: ”*Film-Kurier* [...] was reborn as a Reichsfilmkammer mouth-piece.”<sup>293</sup> Det finns indikationer på att Werner fortsatte sitt arbete för *Lichtbild-Bühne*, exempelvis noterades det i Allmänna Säkerhetstjänstens akt om Gösta Werner att korrespondens övervakats som tyder på att han i januari 1942 var en fast medarbetare i *Film-Kurier*.<sup>294</sup>

Vidare utvecklades de vänskapliga förbindelserna mellan Lunds Studenters Filmstudio och Ufa under hösten. I november 1935 besökte Ufa:s presschef Carl Opitz Lunds Studenters Filmstudio, och *Lunds Dagblad* beskrev honom som en ”länge förebådad och efterlängtd gäst”.<sup>295</sup> I samband med ett föredrag med titeln ”Något om den tyska stumfilmens utveckling, de tyska filmateljéerna av i dag och hur en film exploateras” genomfördes också en filmvisning i Lilla Salen på Akademiska Föreningen av de kanoniserade tyska stumfilmsklassikerna *Den obesegrade döden* (*Der müde Tod*, 1921), regisserad av den då landsflyktige filmskaparen Fritz Lang, och *Kungens mätress* (*Madame DuBarry*, 1919), regisserad av den tidigare nämnda Ernst Lubitsch.<sup>296</sup> Arrangemanget följdes av en supé och en av filmstudion anordnad mottagning för pressen där Opitz gjorde reklam för Ufa:s kommande nyheter på biorepertoaren vilket resulterade i längre artiklar i ett par skånska tidningar.<sup>297</sup> På plats fanns också Ufa:s representant i Sverige, Elis Sundell, som varit Stockholmsfilialens överhuvud sedan den etablerades 1925.<sup>298</sup> Tillsammans begav sig Opitz, Werner och Sundell sedan ut på en akademisk föreläsningsturné med stopp såväl vid Stockholms Studentfilmstudio vid Stockholms högskola och Estetiska föreningen vid Uppsala universitet. Det senare föredraget beskrevs i *Upsala Nya Tidning* som lättsamt, och Opitz fokuserade även här på att saluföra bolagets filmstjärnor och kommande större satsningar, något som tidningen tolkade som en ny riktning för bolaget: ”Presschefen kastar sig in på ämnet Ufa. Han nämner mer eller mindre i förbigående, att bolaget nu i full utsträckning upptagit inspelningsarbetet för den internationella marknaden. Den tid tycks sålunda vara förbi, då tysk film framförallt lade an på den inre propagandan och producerade tendensfilm, mer eller mindre.”<sup>299</sup>



## Romantiken icke död, säger Carl Opitz, Ufas presschef.

Celebert besök i Lund i går,  
föredrag i Filmstudion.



Fr. v. Ufas representant i Stockholm R. Sundell, Ufas presschef C. Opitz och kand. Gösta Werner.

Artikel om Carl Opitz besök i Lund,  
*Lunds Dagblad* 21/11 1935.

Det tycks som att Ufa-representanten Opitz charmoffensiv i mångt och mycket handlade om att sälja in den tyska filmen som opolitisk och då i synnerhet i kontrast till de närmast plakatpolitiska nationalsocialistiska filmer som producerades under det tidiga 1930-talet. I ljus av den internationella kritik som riktades mot den nazistiska regimen, menar Björkman, Lundell och Widmalm, var det av stor vikt att visa omvärlden att Tyskland fortfarande var en kulturnation och att den intellektuella verksamheten i landet alltjämt kunde vara opolitisk.<sup>300</sup> Opitz föreläsningsturné är ytterligare ett exempel på hur centralt detta tema framhölls i den tyska kulturpropagandan. Ur ett marknadsföringsperspektiv var förläggandet av föreläsningsturnén till studentklubbarna en god idé. Arrangemang i akademiska sammanhang, i Uppsala förmodligen lika mycket som i Lund, tenderade att refereras utförligt i den lokala pressen, ofta ackompanjerade av positivt laddade adjektiv.<sup>301</sup> Författaren Ola Larsmo beskriver

det som att på 1930-talet ”var universiteten ännu en kläckningsanstalt för dem som betraktade sig som nästa generations samhällselit”.<sup>302</sup> Med andra ord, att Ufa:s marknadsföring riktades mot denna grupp av människor var ingen slump.

### Lunds Studenters Filmstudios resa till Sovjetunionen 1936

År 1936 trädde Gösta Werner tillbaka som ordförande och filmintendent i Lunds Studenters Filmstudio.<sup>303</sup> Samma år valdes han in som hedersledamot vid sidan om branschrepresentanten Jens Edvard Kock. Tiden tillbringades mestadels i Stockholm och engagemanget i filmstudion började trappas ner men fortfarande var Werner en aktiv kraft i filmstudiorörelsen, inte minst i egenskap av vice ordförande i Svenska Filmstudios riksförbund.<sup>304</sup> Likaså var han en av frontfigurerna när Lunds Studenters Filmstudio reste till Leningrad och Moskva under våren 1936.

Lunds Studenters Filmstudios program våren före resan till Sovjetunionen 1936 var precis så eklektiskt som det varit under föregående år med inlånade långfilmer från flera väletablerade svenska filmbolag kombinerat med kortare reklamfilmer, beställningsfilmer och instruktionsfilmer. Även om merparten av filmerna som lånades saknade politisk tendens fanns det åtskilliga propagandainslag i programmet. Denna säsong bidrog inte bara diplomatiska representanter för Tyskland med film utan även representanter för Sovjetunionen skickade filmer till Lund. I det först nämnda fallet handlade det återigen om att Tyska legationen, denna gång i Köpenhamn, tillhandahöll filmstudion med film. Vid en filmvisning vid den stora Palladiumbiografen i Lund visades i februari 1936 de relativt nyproducerade nationalsocialistiska propagandafilmerna *Echo der Heimat* (Gerhard Huttula, 1935), *Schönheit der Arbeit* (Svend Noldan, 1934) och en film med titeln *Winterolympiad 1936*, troligtvis hänvisande till Carl Junghans dokumentär om de olympiska vinterspelen med titeln *Jugend der Welt* (1936). Dessa filmer visades vid sidan om *Mot höjderna: På skidor till Kebnekajses topp* (Sten Nordenskiöld, 1935) och en film om Duke Ellington, *Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life* (Fred Waller, 1935).<sup>305</sup>

Alla de tre tyska dokumentärfilmerna har historiker och filmvetare karaktäriserat som propagandistiska. Den förstnämnda, *Echo der Heimat*, var en uttalat nationalsocialistisk filmrapport riktad mot tyskar bosatta utomlands. Enligt David Welch, som citerar den nationalsocialistiska partitidningen *Völkischer Beobachter*, utsändes rapporten fyra gånger per år med målet att ge en livlig bild av hemlandet.<sup>306</sup> Den här sortens filmer exporte-

rades inte officiellt, skriver Welch, utan nazisterna hade utvecklat ett inofficiellt distributionssystem där filmerna smugglades ut ur landet och sedan förevisades vid privata tillställningar inom tyska vänföreningar och dylikt.<sup>307</sup> Titeln till den andra filmen i programmet, *Schönheit der Arbeit* ("arbetets skönhet"), var en nazistisk paroll som sedan blev namnet på en nazistisk propagandaorganisation som var aktiv mellan 1934 och 1945.<sup>308</sup> I *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* beskriver Thomas Elsaesser *Schönheit der Arbeit* som illustrativ för den nationalsocialistiska regimens besatthet av stål som råmaterial både för den inhemska industrin och för landets upprustning.<sup>309</sup> Filmens regissör Svend Noldan, som senare stod för specialeffekterna till den ökända propagandafilmen *Den evige juden* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940), har också beskrivits som en av huvudfigurerna inom det tyska 30-talsavantgardet.<sup>310</sup> Den tredje tyska filmen som visades var kompilationsdokumentären *Jugend der Welt* om vinterolympiaden i Garmisch-Partenkirchen 1936 som historiker har beskrivit som stilbildande för tysk dokumentärfilmstil.<sup>311</sup> Ur det hänseendet passade kortfilmerna väl in i Lunds Studenters Filmstudios modernistiskt präglade programsättning. Kontakterna med tyska filmbolag och diplomater verkar vid det här laget ha varit väletablerade.

Den sovjetiska filmens ställning inom Lunds Studenters Filmstudio var av förklarliga skäl stark. Som många andra i Werners generation filmkritiker hyste han stor respekt för den sovjetiska filmen och då i synnerhet montagefilmen. Kanoniserade stumfilmer som *Pansarkryssaren Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, Sergej Eisenstein, 1925), *S:t Petersburgs sista dagar* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin och Michail Doller, 1927) och *Jorden* (*Zemlja*, Aleksandr Dovzjenko, 1930) cirkulerade inom den europeiska filmstudiomiljön och var förhållandevis enkla att låna eller hyra från grannländers filmstudior. Under 1930-talet genomgick den ryska filmen genomgripande förändringar där staten och Josef Stalin tog större kontroll över filmindustrin.<sup>312</sup> Likt de tyska filmerna som diskuteras ovan hade de sovjetiska filmer som visades av Lunds Studenters Filmstudio starka propagandainslag. Under våren före resan visades exempelvis äventyrsfilmen *Aerograd* (Aleksandr Dovzjenko, 1935), en av Stalin-erans mest uttryckligt anti-japanska propagandafilmer.<sup>313</sup> Filmen porträtterar närmast japanerna som lägre stående och genomsyras av grov rasism. Filmvisningen rönt en hel del uppmärksamhet. *Sydsvenska Dagbladet* beskrev filmen som "rövarpropaganda" och enligt anmälaren var dess enda förtjänst att den kunde tjäna som "god propaganda för försvaret".<sup>314</sup> *Biografbladet* konstaterade att "[u]r svensk publiksynpunkt torde innehållets specifikt kommunistiska karaktär göra filmen rätt – exklusiv".<sup>315</sup> Även

bland medlemmarna knorrades det och en medlem ska efter visningen ha utbrustit: ”Rena asien. Hur kan ni visa en sådan film?”<sup>316</sup> Precis som Tyska legationen stod Socialistiska Sovjetrepublikernas Unions Handelsrepresentation i Stockholm redo att bidra med filmpropaganda till filmstudions program. Även om vissa recensenter och medlemmar uttryckte sina reservationer över visningen av sovjetisk propaganda tyder mycket på att filmer med politisk tendens, likt censurförbjuden film och konstnärligt avantgardistisk film, utövade lockelse på medlemsbasen under mellankrigstiden.

I april 1936 reste 55 personer från Lunds Studenters Filmstudio via Stockholm och Helsingfors till Sovjetunionen.<sup>317</sup> Den här resan var till skillnad från den till Tyskland öppen för alla medlemmar i Svenska Filmstudios riksförbund (grundat 1936) och av denna anledning utgjorde seniora och yrkesverksamma medlemmar en anseelig del av sällskapet.<sup>318</sup> Exempelvis följde välkända Lundaprofiler som astronomiprofessorn Knut Lundmark och biografencensorn Gösta Montelin med på resan.<sup>319</sup> Resan kom till på initiativ av den sovjetiska turistbyrån Intourist som självmant kontaktade ledningen för filmstudion och erbjöd ett förmånligt paketpris för en studieresa i landet. Under mellankrigstiden fanns det flera statliga organisationer som organiserade resor för turister i Sovjetunionen. Medan VOKS (Institutet för kulturella förbindelser) var den mest prominenta organisationen, och den som särskilt inriktade sig på kulturella förbindelser, var Intourist en organisation som i första hand tog hand om vanliga medelklass-turister.<sup>320</sup> Charlotte Tornbjer skriver att det var dessa sovjetiska institut som planerade studiebesök och ”såg till att resenärerna fick se det de ville eller ’borde’ se”.<sup>321</sup> Vissa av hållpunkterna på den tio dagar långa resan var otvivelaktigt skraddarsydda för filmstudion, som besök i det nationellt dominerande filmbolaget Mosfilms samt det tysk-sovjetiska filmbolaget Mezjrabpomfilms ateljéer i Moskva, men hållpunkterna inkluderade även turistmål som Eremitaget och Revolutionsmuseet (senare Museet för rysk samtids historia). Precis som i Tyskland togs man emot av högt uppsatta personer inom filmbranschen. I det här fallet var det Boris Sjumjatskij, då en ledande figur inom den sovjetiska filmindustrin, senare en av dem som rensades ut av Josef Stalin och likviderades, som hälsade svenskarna välkomna.<sup>322</sup>

Resan uppmärksammades stort på ledarplats i *Biografbladet* och under rubriken ”Unga krafter” hyllades filmstudion i Lund för att de inte stod handfallna inför ”de ännu bristande möjligheterna till ungdomens fortsatta *teoretiska utbildning* för en eventuell därpå följande *praktisk yrkesutövning*” utan istället tog saken i egna händer.<sup>323</sup> I en längre reseskildring i samma nummer resonerade Werner, under signaturen Ciné, kring film-

studions beslut att åka österut.<sup>324</sup> Särskilt viktig, menade Werner, var den ökade kännedomen om möjligheterna att praktiskt studera film i Sovjet. Till skillnad från filmateljéerna, som han bedömde låg långt efter de västeuropeiska och amerikanska, imponerades Werner av det Allryska statliga kinematografiska institutet (VGIK), en av världens äldsta film-skolor, och de resurser som lades på utbildningen.<sup>325</sup> Werner beklagade avsaknaden av liknande institutioner i Sverige och konstaterade att utsikterna för svenskar att studera praktiskt filmarbete utomlands, till exempel i Ryssland, var små: ”En filmintresserad svensk förfrågade sig om möjligheterna att få studera vid högskolan, men saken väckte ytterst ringa intresse [...]. Utlänningarna vid skolan voro också endast några få, och deras vistelse där föreföll ha politisk bakgrund.”<sup>326</sup> I Stockholms universitets studentkårs tidning *Gaudeamus* utvecklade Werner sina tankar om filmakademien och underströk samtidigt dess brister: ”De är ej – som det kan ligga nära till hands att tro – av politisk art, så att propagandamomentet inom filmen ständigt sutte i högsätet. Bristerna äro mera djupgående och absolut mindre tidsbetonade. De ligga i den slaviska rasens respekt för organisationen och därmed sammanhängande tendens att försöka i en organisation inpressa även det oorganiserbara.”<sup>327</sup> Werner kritiserade med andra ord skolans ineffektivitet, något som han såg som ett utslag av den ryska rasens kynne.

På 1930-talet valde många svenska intellektuella att resa till Sovjetunionen och flera reseskildringar publicerades i ämnet.<sup>328</sup> Medan vissa reseskildringar kritiserades för sitt utifrånperspektiv, i synnerhet till följd av författarnas bristande språkkunskaper, kunde denna kritik inte anföras i det här fallet.<sup>329</sup> Gösta Werners privata intresse för Ryssland härrörde från tiden som student. Under en period studerade han nämligen slaviska språk, och han var även med på en längre studieresa i Ungern, Bulgarien och på Balkanhalvön.<sup>330</sup> Som resultat av sina studier hade han alltså vissa grundläggande kunskaper om språket. Andra berättelser från Sovjetunionen togs emot med skepsis med hänvisning till resenärens inställning till landet. Sociologen Paul Hollander har myntat begreppet ”politiska pilgrimsfärder” för att beskriva fenomenet med västerländska besökare i kommunistiska diktaturer och poängterat att den här sortens resenärer, ofta med en positiv inställning till besökslandet, tenderar att bortse från repression och totalitära drag.<sup>331</sup> Charlotte Tornbjer påpekar att många samtida resenärer var medvetna om att de kunde anklagas just för att ha förutfattade meningar, det vill säga för att vara politiska pilgrimer.<sup>332</sup>

Ledarskiktet i Lunds Studenters Filmstudio uppvisade också en medvetenhet om denna risk, och före avfärden försökte de att understryka sin

## LUNDS STUDENTERS FILMSTUDIO

sammanträder första gången innevarande termin

fredagen den 16 februari 1934 kl. 23,15 (precis) å Palladiumbiografen

Div. föreningsangelägenheter; kompletteringsval till styrelsen m. m.

Filmprogram:

*Vägglös.* En rysk marionettfilm, propagerande för bättre bostadshygien.

*Desertören.* Regi: V. Pudovkin. En rysk film om spänningen mellan socialdemokrater och kommunister i Tyskland. Filmen, som på grund av censurförbud ej kommer att visas offentligt i Sverige, har ryskt tal och visas utan förklarande texter. En översikt över handlingen kommer emellertid att givas innan.

Bägge filmerna, som äro alldeles nya, äro ljudfilmer och ha ställts till studios förfogande genom välvilligt tillmötesgående av A.-B. Realfilm, Stockholm.

Medlemskort för vårterminen 1934 skall ovillkorligen uppvisas vid ingången. Medlemsavgiften (5:—) kan före sammanträdets början erläggas till tjänstgörande skattmästarna.

Nya medlemmar vinna inträde efter hänvändelse till någon av styrelsens ledamöter. V ä n d t

## LUNDS STUDENTERS FILMSTUDIO

sammanträder

tisdagen den 27 februari 1934 kl. 23 (precis) å Palladiumbiografen

Filmprogram:

*Hans Westmar.* Denna film, som mest är känd under namnet *Horst Wessel*, är inspelad sommaren 1933 i Tyskland och framföres i det skick den givits offentligt där. Filmen kommer på grund av censurförbud ej att visas på de svenska biograferna.

Filmen har ställts till studios förfogande genom välvilligt tillmötesgående av Tyska legationen i Stockholm.

Nya medlemmar vinna inträde efter hänvändelse till någon av styrelsens ledamöter.

Inbjudningskort till visningarna av *Desertören* och *Hans Westmar*.

politiska neutralitet på flera vis. För det första tillät styrelsen inte vem som helst att åka med på resan. Till exempel nekades en potentiell passagerare, som tidigare varit medlem i Kommunistiska ungdomsförbundet, att åka med på grundval av sina politiska sympatier.<sup>333</sup> Därutöver betonades deras opolitiska inställning i olika reseskildringar. I *Dagens Nyheter* framhöll exempelvis en filmstudiomedlem att de försökte akta sig för fördomar om värdlandet: "Vare sig man reser till Nazi-Tyskland eller Sovjetunionen utan alltför förutfattade meningar måste man konstatera den yrkesmässiga journalistikens fullständiga otillförlitlighet, på detta som på de flesta områden."<sup>334</sup> I *Biografbladet* underströk filmstudions nya ordförande Gösta Häggström filmstudions mångfacetterade programsättning: "Vi äro fullkomligt politiskt neutrala – ge vi Pudovkins *Desertören* ena gången, så visa vi nästa gång tyskarnas *Horst Wessel!*"<sup>335</sup>

Bilden som Werner och andra filmstudiomedlemmar tecknade av Sovjetunionen var ambivalent. Å ena sidan överraskades flera resenärer positivt av hur det ryska kulturarvet hade behandlats efter revolutionen, något som kanske inte är överraskande med tanke på att kulturlivet var den aspekt av det nya samhällsbygget som resenärerna fick ta del av mest under resan.<sup>336</sup> Werner poängterade också att de sovjetiska myndigheterna var mycket tillmötesgående och generösa.<sup>337</sup> Å andra sidan beklagade sig andra resenärer över den ryska maten, hygien och upplevda ineffektiviteten.<sup>338</sup> Som en deltagare kommenterade i *Dagens Nyheter*: ”Intrycken pendla oavbrutet från den vildaste entusiasm till den djupaste avsky och motvilja.”<sup>339</sup> Med andra ord, även om mottagandet ansågs vara gott framstod Sovjetunionen i mångt och mycket som ett främmande, väsensskilt och i flera avseenden omodernt land.

Efter hemkomsten till Lund upphörde i princip förbindelserna med Sovjetunionens filmindustri. Till skillnad från förhållandet till Ufa, där den högt uppsatta Carl Opitz personligen hade ett gott öga till både filmstudion och Werner, blev kontakterna med Mosfilm och Mezhrabpomfilm aldrig varaktiga. Sovjetisk film förekom förvisso även fortsättningsvis i programmet men dessa lånades företrädesvis in av mindre svenska distributionsbolag.<sup>340</sup> Medan vissa medlemmar i filmstudion, som dåvarande ordföranden Gösta Häggström som började skriva för Sovjetunionens vänners förbunds tidskrift *Sovjetnytt* under hösten 1936, fortsatt uppskattade den ryska filmen, försvann den ut i periferin i Gösta Werners journalistik.<sup>341</sup>

## Lunds Studenters Filmstudios resa till Tyskland 1938

Som jag har konstaterat var pennan Werners främsta verktyg under mellankrigstiden men mot decenniets slut lade han mer fokus på praktiskt filmskapande. Vid den här tidpunkten fanns inga filmskolor i Sverige och på så vis var vägarna in i branschen allt annat än utstakade. I fallet Werner kan man notera att han anlände till huvudstaden med en kandidatexamen i bagaget, en akademisk bakgrund han delade med flera kamrater från filmstudiomiljön, däribland Bengt Idestam-Almquist, Rune Waldekrantz och Bertil Lauritzen, som också kom att verka inom den svenska filmindustrin. Därutöver var han ett känt namn för de inom branschen som haft kontakt med filmstudion i Lund. Filmuppdragen var inte många men ibland, som när han 1937 fick jobb som manusförfattare för det mindre filmbolaget Svea Film, fick han konkreta uppdrag. Hans första uppgift var att översätta manuskriptet till den danska komedin *En fuldendt Gentleman*

(Alice O'Fredericks, 1937) till en svensk version, *Svensson ordnar allt!* (Theodor Berthels, 1938). Tillsammans med regissören kom Werner att anpassa manuset till svenska förhållanden. Hans andra uppdrag för bolaget var liknande och gick ut på att översätta pjäsen *Den kloge Mand* (1937), skriven av den populära författaren Paul Sarauw, varpå Sigurd Wallén kom att både regissera och spela huvudrollen i den svenska filmversionen *Kloka gubben* (1938). Före krigets början var de professionella filmuppdragen dock fortfarande få.

Samtidigt som Gösta Werner försökte slå sig in i filmbranschen värderade han kopplingarna till hemstaden högt och han hade svårt att lämna det akademiska förhållningssättet till filmen. I en krönika från maj 1938 som den då 30-åriga Werner publicerade i studenttidningen *Lundagård* beskriver han det svåra steget från Lund till Stockholm: "[F]rån universitetets idékrets till filmaffärernas moralkrets, från den flammande men ofta så starkt underminerade entusiasmen i en filmstudio till den sakliga och kommersiella beräkningen i en filmfirma, då kan det inte hjälpas att man i de första nattsvarta ögonblickens hopplösa självbespeglning ibland känner sig som en 'kringskuren kung'."<sup>342</sup> Vid det här laget hade Werners närmaste kamrater lämnat Lund och istället hade en ny generation tagit över: Göran Haglund (senare medicine doktor) var föreningens ordförande, Emanuel Lillieroth (senare författare och kulturjournalist) var sekreterare och Gustav Klackenbergs (både då och senare skribent i *Clarté*) utgjorde den styrelse som anordnade studieresan till Tyskland under våren 1938. Även om mycket tyder på att Werner hade liten kontakt med ovan nämnda och allt mindre att göra med Lunds Studenters Filmstudios planering av evenemang och anskaffning av film var han i egenskap av hedersledamot en given medresenär.

Mot slutet av 1930-talet intensifierades de politiska motsättningarna i Lund. Sverker Oredsson behandlar utförligt hur flera nya tyskorienterade organisationer startades under denna tid allt eftersom motståndet i den så kallade flyktingfrågan tilltog.<sup>343</sup> Lunds Studenters Filmstudios program var liksom tidigare mångfacetterat och de tyska filmer som visades var företrädesvis kanoniserade klassiker från Weimartiden.<sup>344</sup> Någon lutning åt endera håll i den gryende världspolitiska konflikten går inte att skönja. Det är dock anmärkningsvärt att filmstudion före den andra resan till Tyskland samarbetade med organisationer som historiker betecknat som pronazistiska. Till exempel anordnade Lunds Studenters Filmstudio tillsammans med Svensk-tyska akademiska förbundet i Lund ett gemensamt sammanträde på Palladiumbiografen i Lund där en djurfilm visades ihop med en presentation av en inbjuden tysk föredragshållare.<sup>345</sup> Även om



tyska och ryska specialprogram föregick både resan till Tyskland 1935 och Sovjetunionen 1936 var denna typ av samarbeten med politiskt aktiva föreningar ovanliga inom filmstudion.

Den 6 april 1938 påbörjade deltagarna från Lunds Studenters Filmstudio resan som skulle ta dem till Berlin, Dresden och Prag. Denna resa var inte exklusiv för filmstudions medlemmar utan öppen även för medlemmar i Stockholms Filmstudio och Uppsala Studenters Filmstudio. Rune Waldekranz, som var med och omstartade Uppsalastudion ett par år tidigare och på senare tid blivit omskriven för sitt medlemskap i Nationella studentklubben i Uppsala, var av allt att döma inte en av resenärerna.<sup>346</sup> Trots inbjudan till Stockholm och Uppsala var resenärerna betydligt färre än fallet var föregående två resor och de räknades endast till 23 personer.<sup>347</sup> Besöket inleddes med en visning av Selma Lagerlöf-filmatiseringen *Das Mädchen vom Moorhof* (1935, Detlef Sierck, senare Douglas Sirk) baserad på hennes kortroman *Tösen från Stormyrtorpet* (1908), på Ufa-Zentrale i centrala Berlin.<sup>348</sup> I en artikel i den kortlivade filmstudiotidskriften *Film-Forum* jämförde Werner filmen, som han påpekade aldrig blivit visad i Sverige, med sina egna upplevelser under besöket i Worpswede ett par år tidigare. Besviket konstaterade han: ”Med alla de ypperliga bildmöjligheterna i Worpswede ännu i klart minne var det en bestämd misräkning att se hur litet filmens regissör och fotograf fått ut av detta strålande stoff.”<sup>349</sup> Till skillnad från den föregående Tysklandsresan, som föregicks av en officiell inbjudan från filmbolaget Ufa, planerades denna i samarbete med Nordische Verbindungsstelle, en tysk institution för kulturpropaganda i de nordiska länderna som stod i nära kontakt med såväl tyska utrikesministeriet Auswärtiges Amt som Joseph Goebbels propagandaministerium.<sup>350</sup> Av reseskildringarna att döma tillbringades merparten av tiden i Berlin inte i filmateljéer utan just vid diverse nybyggda anläggningar runt omkring i staden. Reseskildringarna från den första dagen handlade i stor utsträckning om uppvisandet av nya stora byggprojekt som det nya Rikskansliet, Hermann Görings luftfartsministerium och flygplatsen Tempelhof.<sup>351</sup> Utöver detta besökte resenärerna nazisternas omtalade utställning om ”degenererad konst”, *Entartete Kunst*, som bestod av konfiskerade konstverk av företrädesvis modernistiska och avantgardistiska konstnärer.<sup>352</sup>

Besök gjordes även i Ufa:s ateljéer i Potsdam-Babelsberg.<sup>353</sup> Här imponerades de svenska resenärerna av nivån på den tyska filmundervisningen och att den var såväl teoretisk som praktisk. Under den andra dagen gjordes ett studiebesök vid Ufa-Lehrschau. Detta var en nyöppnad, permanent utställning som skapats för att illustrera hur moderna filminspelningar

fungerade, och vid sidan om denna fanns en stor samling filmlitteratur samt ett arkiv.<sup>354</sup> I mars 1938 annonserade Goebbels planerna för en nationell tysk filmskola, *Der Deutschen Film-Akademie und das Arbeitsinstitut für Kulturfilmschaffen*, som ämnade utbilda filmare och tekniker att verka i nationalsocialismens tjänst.<sup>355</sup> De storslagna ambitionerna med den tyska filmakademien presenterades också för svenskarna under rundturen i Potsdam. I en artikel i *Nordisk familjeboks månadskrönika* skrev Werner ingående och uppskattande om dess upplägg:

[N]är Goebbels under övliga trumpetstötar den 4 mars 1938 lade grundstenen till en tysk filmakademi, fick han en gynnsammare press i alla politiska läger världen runt, än han kanske någonsin fått. Den nya tyska filmakademien är den första i sitt slag i världen, om den också delvis har föregångare. Med sin vanliga systematiska noggrannhet ha tyskarna gått grundligt till väga och tänkt på alla former av filmskapinge och vad som eventuellt kan anknytas därtill.<sup>356</sup>

I sammanhang som detta, menade Werner, kunde filmen tas på allvar som konstform. Trots att skolan endast var för öppen för studenter som kunde bevisa sin ariska härkomst tyckte sig författaren skönja ”en vidsyntare inställning” inom det tyska filmskräet, något som han hänförde till en ökad uppskattning för landsflyktiga tyska filmare som Fritz Lang och Ernst Lubitsch.<sup>357</sup> I *Biografbladet* rapporterades att den tyska filmakademien också öppnade för utländska studenter och att fem stipendier var viktiga för svenskar.<sup>358</sup> I en kommentar till dessa stipendier underströk Werner den välvilliga tyska inställningen till Sverige: ”Det intresse som de tyska filmmyndigheterna och speciellt det stora Ufa-bolaget också de senaste åren visat de svenska studentfilmstudiornas resor till Berlin (1935 och 1938) tyder också på en prononcerat välvillig inställning till Sverige i filmavseende.”<sup>359</sup> Goebbels akademi kom dock att bli kortlivad och sannolikt etablerades aldrig något utbyte mellan Sverige och Tyskland på området.<sup>360</sup>

Vistelsen i Berlin avslutades med två filmvisningar. Först visades Karl Ritters förstavärldskrigsfilm *Permission på hedersord (Urlaub auf Ehrenwort)*, 1938), en film med stark propagandatendens. I en text om Karl Ritter och Wolfgang Liebeneiners konstnärskap behandlade Werner filmen och slog fast att den förstnämnda ”uttrycker i sin filmstil den hårda tyska andan, som inte väjer för starka effekter och hårda tag, brutal och cynisk som den ofta är och ännu oftare kallats”.<sup>361</sup> Kvällen avslutades på biografen Marmorhaus i Charlottenburg där resedeltagarna fick se den etnografiska dokumentärfilmen *Rätsel der Urwaldhölle* (Otto Schulz-Kampfenkel, 1938).<sup>362</sup>



Lunds Studenters Filmstudio utanför Ufa-Lehrschau i Potsdam, *Biografägaren*, nr 9 1938.

Före avresan mot Prag befästes vänskapsrelationen med Ufa genom att Carl Opitz valdes in som hedersledamot i Lunds Studenters Filmstudio.<sup>363</sup>

Därutöver dominerades reseberättelserna av vittnesmål om de politiska omvälvningarna. En månad före avresan hade tyska trupper gått in i Österrike och samtidigt som filmstudion vistades i Dresden genomfördes en ”stortysk” folkomröstning varpå landet formellt införlivades i Tyskland.<sup>364</sup> Nils Åke Nilsson, senare professor i slaviska språk, beskrev i *Lunds Dagblad* hur resenärerna överrumplades av atmosfären i landet:

Fyra dagar i Tyskland – det gav i alla fall en aning om de krafter som verka där. Vi mötte den tyska energien: den talade ur de väldiga nybyggena vid Tempelhof och de nya gatuanläggningarna tvärs genom Berlin. Vi mötte den tyska tekniken: i Neubabelsberg, där Filmstudions nyblivne hedersledamot, UFAs presschef Opitz gav oss en inblick i ”den stora drömfabrikens” otaliga mysterier. Vi mötte den tyska propagandan: den dundrade över oss i Dresden kvällen före folkomröstningen, när vi just lämnade Operan efter att ha hört Beethovens nionde symfoni. Det var en plötslig och nästan abrupt övergång. Det var liksom två vitt skilda skönhetsvärldar som möttes: det förgångna och nuets. Med Beethovens tongångar ännu i öronen sågo vi tusenden och åter tusenden av SA-män, SS-män och Hitlerjugend tåga upp mot Operan under dundrande musik och flygande standar för att genom högtalare höra Hitlers tal från Wien. Brunt, rött, svart i väldiga noggrant upp-  
linjerade formationer – den nya skönheten.<sup>365</sup>

Den upphetsade stämningen och estetiseringen av händelserna gjorde uppenbarligen intryck på resenärerna från Lund. Redogörelserna från

Prag fokuserade likaså på stämningarna i landet eftersom vapenskrammel hördes ifrån Tjeckoslovakiens grannland. Ett par månader senare ingicks den så kallade Münchenöverenskommelsen mellan Tyskland, Storbritannien, Frankrike och Italien varpå Tjeckoslovakiens norra och västra gränsregioner, det så kallade Sudetlandet, ockuperades. I Prag besöktes Filmové studio (mer känt som Barrandově studio) som var belägen utanför staden, men resenärerna uttryckte litet engagemang för filmerna som förevisades.

Några månader efter hemkomsten gick Lunds Studenters Filmstudio ut med att de bjudit in Tysklands stora regissörsstjärna Leni Riefenstahl till hösten.<sup>366</sup> I oktober framträdde hon på Studentafton i Lund i Stora Salen på Akademiska Föreningen. Besöket skedde i samband med Sverigelanseringen av Riefenstahls dokumentärfilm om de olympiska spelen i Berlin 1936, *Den stora olympiaden (Olympia 1. Teil – Fest der Völker & Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit, 1938)*.<sup>367</sup> Som författaren Lars Åhlander konstaterat var rapporterna i tidningarna översvallande positiva.<sup>368</sup> *Sydsvenska Dagbladet* slog fast att evenemanget var ”en stor publiksuccés” och att salen var fylld till bristningsgränsen.<sup>369</sup> *Lunds Dagblads* rapport var än mer entusiastisk:

Hon vann Lunds studenter helt, fullt och utan förbarmande. Fröken Riefenstahl visade sig vara på en gång kvinna och konstnärinna, charmfullt flickaktig och manligt sakkunnig med ett avväpnande leende, som värmdde upp. Hennes blyga nigning vid föredragets slut framkalla ovationer, som vittnade om att lördagens studentafton var en av de allra största på länge.<sup>370</sup>

Även representanter för filmstudion, som Emanuel Lillieroth, gladdes åt Riefenstahls besök: ”Hon visade sig vara en charmant uppenbarelse, som framträdde utan alla divalater och just därför tog hon sina åhörare med storm.”<sup>371</sup> Evenemanget avslutades genom att Gunnar Dahmén, som vid tidpunkten var ordförande för Lunds studentkår men som tidigare suttit med i styrelsen för Lunds Studenters Filmstudio, överräckte en minnesgåva till talaren tillverkad av formgivaren Wiwen Nilsson.<sup>372</sup>

Genom den Internationella Filmkammaren och skapandet av flera andra kulturinstitutioner försökte Nazityskland forma den europeiska kulturpolitiken. Som Benjamin G. Martin skriver använde sig nazisterna av internationellt utbyte trots att deras politiska syfte var antitetiskt till den rörelse som brukar benämnas internationalismen.<sup>373</sup> Utbytet med Lunds Studenters Filmstudio kan snarast ses som ett verktyg för att utöka det tyska inflytandet i Sverige. Under den andra resan förstärktes banden mellan Lunds Studenters Filmstudio och den tyska filmindustrin. Sett till

## Hur 400 km. film blev en helafтон.

### LENI RIEFENSTAHL OM OLYMPIAFILMENS TILLKOMST INFÖR LUNDS STUDENTER.

»Wenn Penthesilea fertig ist, dann komme ich wieder nach Lunds», skrev Leni Riefenstahl i Lundagårds gästbok. Hon är hjärtligt välkommen tillbaka. Hon vann Lunds studenter helt, fullt och utan förbarmande. Fröken Riefenstahl visade sig vara på en gång kvinna och konstnärinna, charmfullt flickaktig och manligt sakkunnig med ett avröpnande leende, som värmde upp. Hennes blyga nigning vid föredragets slut framkallade ovationer, som vittnade om att lördagens studentafтон var en av de allra största på länge.

Det var bara en mindre deputation från studentkåren som stod på perrongen, då 7.40-tåget från Kävlinge ångade in denna lördagsmorgon. Tåget hade finare passagerare än det haft på länge — studentafтонutskottets gäst fröken Leni Riefenstahl, hennes moder samt hennes medarbetare och impresario Lantén stego ut och hälsades av studentkårens ordförande teol. kand. Gunnar Dahmén. Fröken Riefenstahl anlände från urpremiären på Olympiafilmen i Oslo och var trött av resan, varför hon omedelbart drog sig tillbaka för att vila ut och arbeta på aftonens föredrag.

Hon visade sig först vid trädden på den lunch, som studentafтонutskottet gav för sin gäst. Den, som

hade väntat sig att möta en diva skulle ha blivit besviken inför denna omedelbara och hjärtliga kvinna, som inte stack under stol med att hon likt andra dödliga led av en viss rampfeber. Leni Riefenstahl berättade om sin senaste resa, om besöket i Oslo, hon berättade också om sin färde till Grönland, där hon spelade med i S. O. S. Isberg och hon nämnde om en kommande ev. resa till Amerika med anledning av sitt mästerverk olympiafilmen. »Skulle jag säga emot alla anbud jag fått att hålla föredrag, skulle jag kunna hålla på att föreläsa varannan dag i två år och kanske inte bli färdig ändå», säger hon och går över till att tala om sin kommande film — »Penthesilea», som hon inte kunnat börja med än på grund av bristande tid. Penthesilea skall byggas över Heinrich von Kleists kända drama med samma namn, men hur den för övrigt skall gestaltas, ja, det är tillävidare en hemlighet.

Leni Riefenstahl skulle gärna velat se Lund men hon är trött och måste även se över sitt föredrag, varför hon måste avstå. Hon drar sig tillbaka till sitt rum och vi återse henne inte förrän på Akademiska Föreningens stora sal, som med anledning av evenemanget är mer än fullsatt. Det är trängsel i salen, det är epitat på läktarna och det står flera led av stolar på scenen, sannoligen det finns inte plats till flera. Alla vänta och framför allt vänta de att få se henne kanske me-

Artikel om Leni Riefenstahls föredrag  
i Lund, *Lunds Dagblad* 17/10 1938.

reseskildringarna från Berlin och Dresden är det uppenbart att de tyska värdarna lade ner mycket kraft på att tillfredsställa de svenska resenärerna. I gengäld fick den tyska gästfriheten stort utrymme i svensk press och i filmens branschtidningar. Även Leni Riefenstahls besök i Lund kan ur det perspektivet ses som ett exempel på det ömsesidiga utbyte som stärktes över flera år.

## Sammanfattande diskussion

Även om historiker noggrant genomlyst den akademiska miljön i universitetsstäder som Lund och Uppsala och förhållandet till nazismen har ringa uppmärksamhet ägnats åt hur de politiska omvälvningarna påverkade den växande filmstudiorörelsen. I detta kapitel har jag analyserat Lunds Studenters Filmstudios verksamhet under mellankrigstiden med

särskilt fokus på resorna till Tyskland och Sovjetunionen. Den huvudsakliga frågeställning som undersökts är vilken funktion resorna hade för såväl Gösta Werner som filmstudion som sådan. När Lunds Studenters Filmstudios kopplingar till Tyskland tidigare har behandlats har deras resor och evenemang främst fungerat som illustrationer för ”tyskvänliga” strömningar i universitetsstaden Lund. För att bättre förstå de specifika föreställningar, åskådningar och strävanden som präglade filmstudion vid den här tidpunkten har jag studerat tidigare förbisett arkivmaterial från dess tio första år samt de reseskildringar som deltagarna skrev om sina upplevelser utomlands. På så vis har jag ämnat teckna en mer nyanserad bild av Lunds Studenters Filmstudios förhållande till den tyska respektive den sovjetiska filmen.

Min undersökning av Lunds Studenters Filmstudios programsättning under mellankrigstiden visar att såväl tysk som sovjetisk film med stark propagandatendens förekom regelbundet, mycket till följd av att sådant filmmaterial ställdes till deras förfogande av Tyska legationen och Socialistiska Sovjetrepublikernas Unions Handelsrepresentation. Analysen visar därutöver att programsättningen var mångfacetterad, något som tyder på att filmstudion inte föredrog någon särskild politisk ytterlighet. Likt censurförbjudna och konstnärligt utmanande filmer utövade politiskt radikal film lockelse på filmstudions medlemmar och visningarna gav filmstudion uppmärksamhet i pressen. På så sätt kan man argumentera för att olika länders diplomatiska representationer spelat en större roll än tidigare gjorts gällande i historieskrivningen kring Lunds Studenters Filmstudio.

Resorna till Tyskland och Sovjetunionen fyllde flera viktiga funktioner för Lunds Studenters Filmstudio. Som jag konstaterat i föregående kapitel var filmstudion teoretiskt lagd och möjligheterna att utforska filmmediet praktiskt var begränsade. På grund av utlandsresorna lyckades filmstudion få insyn i hur moderna filmateljéer fungerade i flera olika länder. Samtidigt var intresset för kulturellt utbyte ömsesidigt. Nazityskland arbetade målmedvetet med kulturpolitisk propaganda och omfattningen av Ufa:s gästfrihet gentemot filmstudion bekräftar att resorna tillmättes stor vikt även av värden. På liknande vis sträckte sovjetiska Intourist ut en hand till filmstudion och anordnade en skraddarsydd resa med besök i flera filmateljéer. Gensvaret bland medlemmarna var stort och resorna rön-te även uppmärksamhet i pressen.

Reseskildringarna röjer en stark fascination för de stora satsningarna på filmens område i värdländerna. Den verksamhet som föregick vid filmskolorna Allryska statliga kinematografiska institutet och Ufa-Lehrschau ansågs vara talande för filmens omvälvande potential som medium.

Samtidigt fanns det utmärkande skillnader mellan relationerna till Tyskland respektive Sovjetunionen. Det i den sentida historieskrivningen lovordade besöket hos Mosfilm och Mezjrabpomfilm var kortvarigt och resulterade aldrig i någon fördjupad relation. I fallet Ufa kultiverades dock relationerna även på hemmaplan i Lund och den viktiga representanten Carl Opitz blev inte bara invald som hedersledamot i filmstudio utan åkte också på föreläsningsturné i Sverige och föreläste om tysk film. Sett till reseberättelserna är det också tydligt att det fanns en skepsis till bolsjevikernas Sovjetunionen samtidigt som många resenärer lät sig hänföras av ”det nya Tyskland” och dess estetik.

Denna undersökning visar vidare att Gösta Werners inställning till Tyskland formades under de år han var aktiv i Lunds Studenters Filmstudio. Även om han lämnade Lund under den första hälften av 1930-talet framstår Werner ännu som en mittpunkt inom filmstudio under andra halvan av decenniet. Under alla sina resor publicerade Werner texter om sina upplevelser men särskilt flitigt skrev han från Tyskland. Dessa texter tyder på en tvetydig inställning till Nazityskland. Å ena sidan betonade Werner stundtals sin outsiderposition genom att framhäva sin egen skepsis, exempelvis när han anmärkte att Ernst Lubitsch hade gjort ett bättre regijobb eller när han ingående beskrev våldet efter premiären av *Pettersson & Bendel*. Därutöver bör man påpeka att Werner, till skillnad från många andra i den svenska kulturella offentligheten som diskuterats som ”tyskvänliga”, inte uttryckte sig antisemitiskt. Å andra sidan, sett till hans beskrivning av läget för filmen i Tyskland är det uppenbart att Werner imponerades av den ställning mediet tycktes få i det numera nazistkontrollerade landet. Det tycks som att han hade viss tilltro till Tredje rikets välvilja på detta område. Snarare än ideologiskt försvuren framstår Werner som en karriärist vars egenintresse gör att han bortser från det som sker framför ögonen på honom i Tyskland.

Med flytten till Stockholm tilltog Gösta Werners professionaliseringsiver, pennan skulle bytas mot filmkameran. Tack vare sin ställning inom den svenska filmstudiorörelsen och arbetet som korrespondent för svenska filmtidskrifter behandlades han med stor respekt i Tyskland. I samband med Lunds Studenters Filmstudios resor till Tyskland fick Werner inte bara kontakt med Ufa-representanter som Carl Opitz utan även med filmarbetare inom fackpressen och inom andra tyska filmbolag. Med andra ord formades i mångt och mycket Gösta Werners tyska nätverk under dessa resor. Dessa relationer kom senare att vara avgörande när Werner engagerades i Ufa:s svenska kort- och journalfilmsverksamhet.





### 3. Tyska relationer: Nazistiska *Ufa-journalen* och film som propaganda

Det var i kölvattnet av andra världskrigets utbrott som Gösta Werner började arbeta med filmproduktion. Medan pennan fortfarande var hans främsta arbetsredskap, i rollen som författare av filmkritik och filmreklam samt översättare av filmundertexter, kom arbetet med filmande, klippning och redigering att uppta mer av hans tid. I samband med den stora svenska mobiliseringen under våren 1940 började Werner arbeta med filmproduktion för det svenska försvaret. Däribland filmade han sitt regementes fältövningar och kom senare att redigera ett antal av Försvarsstabens filmdetaljs beredskapsfilmer. I samband med att det nazikontrollerade tyska filmbolaget Ufa och dess filial i Sverige bildade en egen produktionsenhet för journal- och kortfilmer knöts Werner till bolaget. Under krigets andra hälft kom Werner att arbeta med inspelningen av lokala inslag till, och redigeringen av, *Ufa-journalen*. Werners debut – i den meningen att en film han arbetat med även marknadsfördes med hans namn – skedde också under Ufa:s flagg med kortfilmerna *Sommarvind* (1942) och *Tre 300-åriga städer* (1943). Andra världskriget var alltså en formativ period som kom att präglade bilden av Werners person och hans filmskapande för en lång tid framöver. Den huvudsakliga frågan i föreliggande kapitel blir således: Vilken roll hade Werner i produktionen av tysk kulturpropaganda under andra världskriget och hur förhöll han sig till det nazistiska tankegodset?

I det här kapitlet studerar jag Werners historia i relation till den breda filmvetenskapliga forskningen om nationalsocialismens filmpropaganda. Filmen var en konstform som Nazityskland satsade på och värderade högt vilket även återspeglas i deras satsningar på den svenska filmmarknaden. Dynamiken mellan olika aktörer och nazisternas propagandaorgan har undersökts i flera filmhistoriska verk. I det här kapitlet använder jag mig

framförallt av Jan Olssons avhandling *Svensk spelfilm under andra världskriget* (1979), den tidigare nämnda Mats Jönssons *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (2011) och Roel Vande Winkel och David Welchs antologi *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (2011).<sup>374</sup> Genom att undersöka Werner och den svenska Ufa-filialens verksamhet och deras förhållande till andra aktörer bidrar detta kapitel med ytterligare kunskap om den svenska filmbranschens förhållande till Nazityskland under andra världskriget.

Detta kapitel uppehåller sig alltså vid den formativa period som andra världskriget utgjorde för Gösta Werner. Kapitlet följer en kronologisk disposition. Först studeras hans arbete med svenska beredskapsfilmer inom ramen för Försvarsstabens filmdetalj. Därefter kartläggs Werners filmjournalistik efter krigsutbrottet och hur han i rollen som skribent utvecklade ett starkt förhållande till Tyskland och den tyska filmen på ett personligt plan. Till sist studeras Werners roll i produktionen av *Ufa-journalen* och Ufa:s kortfilmer. Kapitlet avslutas med en sammanfattande diskussion.

## Filmskaparambitioner i fält

När andra världskriget bröt ut varvade Gösta Werner frilansuppdrag som skribent för tidskrifter med kortare vikariat som redigerare och översättare. I Knut Jerulings *Biografbladet* skrev Werner mer oregelbundet kåserier medan han i *Biografägaren* hade en egen spalt kallad "Celluloid och konst" och även skickades utomlands, däribland till Tyskland, för att rapportera om aktuella händelser. Vikariaten avlöste varandra och precis innan kriget bröt ut var det Universal som var den huvudsakliga arbetsgivaren. I en sentida intervju konstaterar Werner att när kriget var i antågande började också hans inkomster som frilansare att sina: "Jag drog mig fram så gott det gick, sen kom kriget och då upphörde återigen alla inkomster. Och då var jag gift och hade två små barn."<sup>375</sup> Samtidigt hade Werner alltmer börjat intressera sig för att själv göra film. I slutet på 1930-talet i Stockholm började han associera sig med amatörfilmsklubben Sveriges Filmamatörer, en organisation vars verksamhetsområde senare övertogs av Riksförbundet Sveriges Filmamatörer, varpå klubben ombildades till lokalföreningen Stockholms Filmamatörer.<sup>376</sup> Såväl internationellt som i Sverige har amatörfilmen under denna period beskrivits som en syssla främst för över- och medelklassen och då i synnerhet för teknologiskt intresserade män.<sup>377</sup> Även om merparten av de som sysslade med amatörfilm inte drevs av konstnärliga filmskaparambitioner tycks det

som att Werners intresse för form – snarare än teknologi – uppskattades och under sin tid i organisationen föreläste han bland annat om manuskriptets roll i filmskapandet och anordnade filmtävlingar.<sup>378</sup>

I samband med den kraftiga beredskapshöjningen under vinterkriget mellan Sovjetunionen och Finland vintern 1939–1940 kom Werner, som gjort sin värnplikt vid Jönköping-Kalmar regemente, att kallas in för militär tjänstgöring.<sup>379</sup> I Smålands regementes (I 12) tjänst kom Werner att stationeras i Tornedalen nära den finska gränsen. Hans språkkunskaper gjorde att han inledningsvis fick arbete som tolk men senare kom hans erfarenhet som redigerare, filmjournalist och amatörfilmare att spela roll när han tilldelades roller inom regementet. Relativt omgående började Werner hålla i regementets filmkamera och han skrev om film för tidningen *Kustposten* som gavs ut av Karlskrona kustartilleriregementes förströelsesdetalj.<sup>380</sup> Som den flitige kulturskribent han var kom Werner att skriva självreflexivt kring sina erfarenheter i det svenska försvarets tjänst och dessa artiklar ger en liten inblick i hans personliga syn på filmen som propagandaverktyg och i det praktiska arbetet med film inom det svenska försvaret.

Under andra världskriget var filmen en viktig del i det svenska försvarets upplysningsverksamhet. Flera forskare har framhållit att den svenska staten flitigt använde sig av såväl film som andra former av audiovisuell kultur under krigsåren på ett medvetet vis.<sup>381</sup> Föreningen Armé- och Marinfilm (senare Armé-, Marin- och Flygfilm, AMF) bildades av bland annat major Gunnar Dyhlén redan 1920 och var en ledande producent av propaganda och upplysning kring det svenska försvaret.<sup>382</sup> Från maj 1940 skedde en omorganisation inom föreningen och Försvarsstabens filmdetalj började stå som den huvudsakliga producenten och distributören av den här sortens film i Sverige.<sup>383</sup> I Statens offentliga utredningar om försvarets upplysningsverksamhet under kriget noteras att dessa filmer dels distribuerades via privata filmbolag, dels via försvarets försorg till olika föreningar runt om i landet.<sup>384</sup> Mellan 1940 och 1945 producerade filmdetaljen 80 kortfilmer och ungefär lika många journalfilmer.<sup>385</sup> Det konstateras vidare i utredningen att investeringarna i filmdetaljen sjönk under krigets gång: ”Under de första krigsåren producerades ett relativt stort antal kortfilmer, vilket motiverades med att allmänhetens obekantskap med militära förhållanden påkallade en omfattande och grundläggande upplysning. Under senare tid har man emellertid i viss utsträckning ersatt dessa med journalfilmer, varigenom kostnaderna blivit mindre.”<sup>386</sup> Anslagen ökade alltså till en början på grund av krigshotet men sjönk allt eftersom det svenska folket ansågs vara mer upplyst.

Det fanns flera syften med försvarets filmverksamhet. Dels skulle den militära beredskapsfilmen fungera i undervisningssyfte både för värnpliktiga och andra inkallade, dels skulle den fungera som propaganda ute i civilsamhället. Detta var också något som företrädare för Försvarsstabens filmdetalj poängterade i intervjuer i dagspressen. Under sommaren 1940 konstaterade Dyhlén, som ibland benämndes som filmmajoren, självförhållande: ”Försvarsstabens filmdetalj har blivit ett av landets största biografföretag [...]. Ett trettital fältbiografer ha föreställningar varje kväll. Åskådarsiffran för varje vecka håller sig omkring 50 000 och för hela tiden sedan vi började är den 750 000.”<sup>387</sup>

Under 1930- och 1940-talen blev 16-millimetersfilm ett tydligare alternativ till 35-millimetersfilm vilket bidrog till att filmmediet blev mer portabelt och användbart i sammanhang som dessa.<sup>388</sup> Utöver detta visades också filmerna på biograf, antingen som förspel till långfilmer eller som del i program med andra journal- och kortfilmer, såsom i Svensk Filmindustris program ”Dagens spegelbilder”, inte sällan vid sidan om Svensk Filmindustris, Fox, Paramounts och Ufa:s revyer och nyhetsjournaler.<sup>389</sup> Vissa anmälare menade att det var just som motvikt till denna typ av utländsk propaganda som filmerna uppfyllde sitt verkliga syfte: ”När krigsåskorna dåna från biodukar och högtalare på biograferna landet runt är det tryggt att höra en och annan svensk salva eka i fredlig beredskapsövning.”<sup>390</sup>

Vilka stod då bakom filmerna? I synnerhet bestod Försvarsstabens filmdetalj av inkallad arbetskraft, det vill säga av filmarbetare som nu var i militär beredskapstjänst, men filmfotografer kom även att anställas externt.<sup>391</sup> Föreningen Armé-, Marin- och Flygfilm var en stor producent av militär undervisningsfilm och annan upplysningsverksamhet. SOU konstaterar att ”det härvid varit till stor fördel för filmdetaljen att kunna tillgodogöra sig de erfarenheter, som tidigare samlats inom AMF”.<sup>392</sup> Under beredskapsåren producerade major Dyhlén många av Försvarsstabens filmdetaljs alster och han beskrevs ofta i dagspressen som dess största förkämpe: ”[Ä]ra den som i första hand äras bör, och Filmdetaljens friska och slagkraftiga stöttrupper tyckas vara rörande eniga på den punkten. De peka alla med sympati och beundran på Filmdetaljens skapare, organisatör och nuvarande chef, major G. Dyhlén.”<sup>393</sup> Bland de inkallade filmmän som regisserade film för försvarets räkning under beredskapsåren märks etablerade kortfilmare som Knut Martin, Gunnar Skoglund, Nils Jerring och Ragnar Brandhild, medan namn som Olle Nordemar, Martin Bodin och Sven Thernænius märks bland filmfotograferna.<sup>394</sup>

Gösta Werner låg alltså inledningsvis i fält med Smålands regemente

och ett av hans första uppdrag var att redigera regementets fronttidning *Smålands vapen*.<sup>395</sup> När han skrev den första rapporten om sin tid i fält i februari 1940 hade han ännu inte fått några filmuppdrag: ”När man ligger i fält [...] lever man efter en helt annan dagordning än förhållandet är i den civila tillvaron [...] Man lever för tjänsten och i tjänsten, och fritiden kommer därför i den mån så är möjligt att utfyllas även av tjänsten eller åtminstone genom dess försorg!”<sup>396</sup> Det var inte oväntat den stora saknaden av filmen som förströelseform som rapporten fokuserade på. Denna, menar författaren, bröts för en stund när krigsmakten ordnade filmvisningar – till exempel av amerikanska filmer som *En bengalisk lansiär* (*The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935), *Som en tjuv om natten* (*History Is Made at Night*, Frank Borzage, 1937) och *Orkanen* (*The Hurricane*, John Ford och Stuart Heisler, 1937), men även svenska filmer som *Djurgårdsnätter* (Gösta Rodin, 1933) och Edvard Persson-filmen *Söder om landsvägen* (Gideon Wahlberg, 1936). Men det vanligaste tillfället då rekryterna fick fästa ögonen på den vita duken var i samband med visningarna av militär instruktionsfilm, något som enligt Werners utsago skedde nästan dagligen och var av hög kvalitet både instruktivt och konstnärligt.<sup>397</sup> De kärva miljöer krönikören mötte i fält menade han var som gjorda för filmen:

Den svenske soldaten är numera glanslös, men miljön häruppe är tusen gånger ståtligare än någonsin i Indien [referens till *En bengalisk lansiär*]. Vad skulle inte en färgkamera kunna få ut av de vitblå snöfälten, de mörka, snöiga granskogarna med deras intensivt rosenskimrande skymningar, som stå som stumma aningar långt i fjärran? [...] På vintern är här norrsken och 40 grader kallt – på sommaren 40 grader varmt och midnattssol! Vad kan man mer begära av en filmmiljö?<sup>398</sup>

Den här sortens målände kåserier gick inte Werners överordnade förbi eftersom krigsmaktens godkännande krävdes för att verken skulle kunna publiceras.<sup>399</sup> Det är alltså inte omöjligt att det var genom den här sortens texter som Werner uppmärksammades som filmkunnig och därmed rekryterades till att arbeta för Försvarsstabens filmdetalj där han snart var inblandad i arbetet med kort- och journalfilmer.

Den svenska armén hösten 1939 har beskrivits av historiker som en sommararmé med avsaknad av träning i krigsföring i vintermiljöer.<sup>400</sup> Det är troligt att Werners första filminspelningar i försvarets tjänst skedde under de fältövningar som ägde rum som ett led i mobiliseringen efter krigets utbrott. Även om Werner tidigare stått bakom kameran i samband med Sveriges Filmamatörers verksamhet var detta första gången han fick

tillfälle att under längre tid ha en kamera i handen, något som också föranledde ett idogt skrivande både kring filmen som teknik och dess syfte i krigstid. I en krönika med titeln ”Majbrev från någonstans i Sverige” beskriver Werner hur han anförtrotts regementets smalfilmskamera av 16-millimetersformat: ”[S]jälvt har jag vid de flesta övningar, när dagsljuset eller temperaturförhållandena inte ställt hinder i vägen, haft regementets filmkamera och förevisat den sydsvenske soldatens strapatsar men även framgångar i en terräng och miljö, som han tidigare endast läst om i böcker eller sett på bio.”<sup>401</sup> Författaren framhåller vidare hur detalj- och närbilder vid sidan om stora helbilder över den karga miljön kan vara av värde i den teoretiska militära undervisningen för nya rekryter. I tidskriften *Smalfilmaren*, utgiven av Fotografiska föreningen i Stockholm, utvecklade han sina tankar kring filminspelningarna och den filmkamera, en Zeiss Movikon K-16, som han begagnade i fält:

Jag hade ingen som helst personlig erfarenhet av denna kameratyp förut, men den visade sig ytterst lämplig, när det gällde filmning vid köldgrader. Kamerans format 170 × 110 × 60 och vikt 1,8 kg gjorde den lätthanterlig, och vid flera tillfällen förvarade jag den helt enkelt löst i en av de stora ytterfickorna på den militära skidlöparblusen. [...] Kameran var försedd med ett handtag, i vilket man stack in vänstra handen, och på det sättet höll man den stadigt, stödd av högra handen. Sökaren var kikare, vilket bidrog till snabbheten vid tagningarna. [...] Ty när man filmar i det militära, gäller det inte bara att ta bra bilder, man måste framför allt ta dem snabbt. Några arrangemang kan man aldrig hoppas på, man måste ta händelserna sådana de själva utvecklar sig och gripa det karaktäristiska i samma ögonblick det händer.<sup>402</sup>

I enlighet med tidskriftens fokus på erfarenheter av filmen från ett teknologiskt perspektiv beskriver Werner detaljerat kamerans egenskaper, både problem och förtjänster, och han verkar uppenbart förtjust över möjligheten att få tillfälle att experimentera i skarpt läge.

Att Försvarsstabens filmdetalj uppskattade intresse för film samt erfarenhet av arbete inom filmbranschen står utom tvivel. I *Svenska Dagbladet*, exempelvis, lyfte Gunnar Dyhlén de filmkunniga medarbetarna och konstaterade: ”genom att på detta sätt ställa sin civila sakkunskap i försvarets tjänst göra de onekligen den största nyttan.”<sup>403</sup> Under tiden i beredskaps-tjänst agerade Werner i huvudsak vad man brukar kalla B-fotograf, det vill säga en assistent till filmens överordnade filmfotograf med ansvar för kamerateknik, filmbyte och byte av objektiv, och han står inte uppskriven som A-fotograf för någon av Försvarsstabens filmdetaljs produktioner. Däremot visar av Werner sammanställda textlistor att han redigerade ett



Fotografiska föreningens  
tidskrift *Smalfilmaren*.

antal filmer under hösten 1940 och våren 1941, däribland *Attack* (Gunnar Dyhlén, 1940), *Mina i lovart* (Försvarsstabens filmdetalj, 1940), *Skogen i fara!* (Gunnar Dyhlén, 1940), *Skärgårdens män i vitt* (Ragnar Brandhild, 1940), *Svetspatrullen* (Gunnar Dyhlén, 1940), *Bland sjölejon, drakar och delfiner* (Ragnar Brandhild, 1940), *Havsfästet* (Ragnar Brandhild, 1941), *Från träd till brasa* (Försvarets Filmdetalj, 1941) och *En beta att minnas!* (Försvarets Filmdetalj, 1941).<sup>404</sup> Även dessa filmer rullades ut brett över landet och blev därigenom uppmärksammade i pressen: *Attack*, en film om kavalleriets övningar, omskrevs för att den rullades ut på ett 50-tal biografier under sin premiärhelg, *Bland sjölejon, drakar och delfiner* beskrevs av *Svenska Dagbladets* recensent Roderick (Rune Waldekranz) som ”den bästa i den långa rad av goda propagandafilmer, som utgått från Försvarsstabens filmdetalj”, och flera av de ovan nämnda filmerna lyftes fram i *Dagens Nyheter*s Cyranos (Torsten Flodén) uttömmande översiktsartikel om den svenska militära beredskapsfilmen under krigets första hälft.<sup>405</sup>

Försvarsstabens Filmdetalj var inte sen att själv lyfta fram sina landvinningar på filmens område. Till exempel, under utställningen *Folk och*

*försvar* i oktober 1940 utgjorde fältbiograferna en stor publikattraktion, och i två olika biografer, en med 400 platser och en annan med 40 platser, rullades film från filmdetaljen.<sup>406</sup> Samma år firade AMF 20 år, och vid en pressträff visades ett flertal av filmdetaljens propagandafilmer.<sup>407</sup> Som jag tidigare noterat var Gösta Werner inte sen att lyfta fram krigsmaktens filmverksamhet i positiva ordalag. I en krönika publicerad i *Biografägaren* höjde Werner den svenska militärens syn på filmen och framhöll att stora steg hade tagits bara under de föregående åren: "[Krigsmakten har] tagit bilden till sin hjälp i största möjliga utsträckning och så många sammanhang och förhållanden som möjligt skildras i skisser och bilder, innan man försöker förklara dem i ord [...] Den har öppnat ögonen för *bildens* betydelse som pedagogiskt hjälpmedel."<sup>408</sup> I den meningen utgör Werners krönikor i ämnet inget undantag i sättet på vilken den egna verksamhetens förtjänster framhävdes.

Om det var något som fänriken Werner hade invändningar mot var det att nyordningen på filmens område inte var signifikativ för hela den svenska militärens förändringsvilja. Framförallt, klagade han, fanns det en tendens bland de överordnade att inte lyssna till sakkunniga underlydande: "Felet ligger i att den stora massan av militära befälhavare inte betrakta film annat än som minnesbilder av generalinspektioner eller illustrerande, mer eller mindre rörliga bilder till en muntlig framställning."<sup>409</sup> Däremot tycks Werner ha haft stor respekt för Gunnar Dyhlén som han senare, efter att han återgått till det civila under vintern 1941, hyllade i ett porträtt i *Biografägaren* under rubriken "Applåd för Major Dyhlén" för dennes trägna kämpande för filmen inom försvaret.<sup>410</sup>

Under tiden i försvarets tjänst, mellan januari och juli 1940, fortsatte Werner både att skriva om film och att arbeta med praktiskt filmarbete. Under permissionerna reste han till Stockholm för att frotera sig med Sveriges ledande filmfolk inom ramen för de föreningar han var engagerad i. Återberättelser av hans tal återfinns exempelvis i mötesrapporter i branschtidningar som *Biografbladet* och *Biografägaren*.<sup>411</sup> Med andra ord, trots att han var inkallad kom Werner att fortsätta att kultivera sina kontakter med det filmkulturella nätverk som han blivit en del av under mellankrigstiden. Att döma av hur Werner beskrev sin tid i försvarets tjänst var hans övertygelse om filmens potential som propagandainstrument stark. Såväl inom branschtidningar som inom försvarets egna publikationskanaler skrev han målande om filmens möjligheter att upplysa, instruera och övertyga. På så vis verkar det som att hans penna ännu en gång öppnade dörrar och i någon mån banade vägen för honom i filmvärlden. När Werner återgick till det civila kom han återigen att arbeta med några av



filmbranschens mest anonyma sysslor men så var, ska det visa sig, hans fortsatta uppdragsgivare under kriget betydligt mer kontroversiell än den svenska krigsmakten.

## Tyska relationer under andra världskriget

Perioden från sommaren 1940 till våren 1945 är i fallet Gösta Werner den mest mytomspunna och den som är mest höljd i dunkel. Det som står klart är att Werners förhållande till Nazityskland intensifierades under den här tiden och att han blir en viktig kraft inom det tyska filmbolaget Ufa:s Stockholmsfilial från hösten 1941 fram till krigets slutskede. Det exakta händelseförloppet blir svårt att återskapa av flera anledningar. För det första lämnar Werners personarkiv endast sporadiska spår av hans göromål under denna tid. För det andra, till skillnad från tiden i krigsmaktens tjänst och flera av hans andra tjänster inom filmbranschen, skedde mycket av arbetet för Ufa i det fördolda, bortom offentlighetens ljus. Okaraktäristiskt nog skrev Werner aldrig några krönikor eller artiklar om sin tid vid Ufa. De källor som lägger grunden för detta kapitel är således fragmentariska. Av dessa anledningar är framställningen i detta kapitel inte heltäckande utan det finns luckor vilka jag diskuterar självreflexivt och på sätt och vis öppnar det för lika många frågor som det besvarar.

### Den ”tyskvänliga” opinionen

Som föregående kapitel visar skrev Werner flitigt om ”det nya Tyskland” i filmens branschtidskrifter långt innan han började arbeta för AB Ufafilm i Stockholm. Under 1940 var det fortsatt ströjobb som alltså inom filmbranschen och journalistiska frilansjobb som stod för brödfödan, och nu som under delar av 1930-talet handlade en ansenlig mängd av hans journalistiska produktion om den tyska filmen. Vid denna tidpunkt publicerade sig Werner även i publikationer som historiker beskrivit som nazifierade och ”tyskvänliga”. Dels skrev han en längre text om svensk-tysk filmutbyte i programmet till en av *Svensk-Tyska Föreningens* medlemsträffar, dels skrev han en längre hyllningsartikel om den tyska filmen i Riksföreningen Sverige-Tysklands tidskrift *Sverige-Tyskland*. Båda dessa organisationer beskrivs som akademiskt orienterade med inriktning på att främja en god relation mellan Sverige och Tyskland.<sup>412</sup>

Svensk-Tyska Föreningen grundades redan 1913 för att verka för utökad kulturellt utbyte mellan Sverige och Tyskland. Även om föreningen enligt stadgarna var formellt opolitisk menar historikern Åke Thulstrup att

urvalet av föredragshållare pekar på att föreningen blev alltmer politisk under 1930-talet.<sup>413</sup> Han skriver vidare att föreningen regelbundet hade överläggningar med olika tyska instanser och att många av talarna tillhörde en krets som stod den nationalsocialistiska regimen nära. Av denna anledning kunde talarna i viss mån uppfattas som "Hitler-regimens representanter".<sup>414</sup> Birgitta Almgren, som forskat om svensk-tyska relationer både under och efter andra världskriget, stöder sig på bevarade tyska dokument med riktlinjer för kulturpolitiken i de nordiska länderna och konstaterar att de svensk-tyska vänskapsföreningarna sågs som viktiga av nazisterna och att "[d]e skulle bli instrument för att påverka opinionsbildning".<sup>415</sup>

Ett led i den tyska kulturpropagandan var anordnandet av föreläsningar och liknande upplysningsverksamhet, något som ofta skedde i samarbete med intresseorganisationer likt de svensk-tyska vänskapsföreningarna. Till exempel arbetade Tyska legationen aktivt med att bjuda in framstående föredragshållare vilka ofta hämtades från den tyska vetenskapsvärlden.<sup>416</sup> Även företrädare för den tyska filmen kom att bjudas in i ett sådant sammanhang. Svensk-Tyska Föreningen Stockholm sammanträdde den 6 december 1940 i Grand Hotels festvåning och huvudtalare för dagen var chefen för Ufa:s kulturfilmsavdelning medicine doktor Nicholas Kaufmann och temat var "Moderne Kulturfilmprobleme".<sup>417</sup> Efter det visades en av Ufa:s första naturdokumentärer inspelad i Agfacolor, *Bunte Kriechtierwelt* (Wolfram Junghans, 1940), samt en dokumentärfilm om bristande materialförsörjning, *Wissenschaft weist neue Wege* (Martin Rikli, 1940). Visningen av den förstnämnda filmen kan ses i ljuset av att färgfilmen sågs som en stor innovation.<sup>418</sup> Den andra filmen regisserades av den schweiziske dokumentärfilmaren Martin Rikli och var av mer propagandistisk natur. Som dokumentärfilmsforskaren Ian Aitken skriver tillhörde *Wissenschaft weist neue Wege* den del i Riklis samlade produktion som var mer eller mindre förenlig med den nazistiska världsåskådningen.<sup>419</sup> I ett brev till Ufa i Tyskland noterar Elis Sundell, chef för Ufa Stockholm, att de också visade krigsfilmen *Alpjägarerna gå till angrepp* (*Alpenkorps im Angriff*, Gösta Nordhaus, 1939), ett val som han tyckte var något opassande: "Det enda som kritiserades från vissa håll var visningen av filmen *Alpenkorps im Angriff*. Kanske hade en mindre krigsbetonad film gjort större nytta i det här fallet."<sup>420</sup> Samtidigt uttryckte han sin glädje över besöket: "Föredraget var mycket välbesökt och vann allmänt bifall [...] Man kan också lugnt säga att Dr Kaufmann genom sin personlighet och sitt uppträdande gjorde mycket god propaganda för den tyska kulturen, närmare bestämt den tyska kulturfilmen."<sup>421</sup> Werner sammanfattade också

kvällen i branschtidningen *Biografägaren*, och särskilt skrev han uppskattande om den oannonserade *Alpenkorps im Angriff*: ”Den var mycket instruktivt upplagd med en förutsättning och talrika levande och roliga detaljer från övningarna. Den skulle säkert vara mycket intressant för alla de svenska soldater, som i vinter fått sin skidutbildning i en något annan terräng än alpernas!”<sup>422</sup>

I programbladet för kvällen skrev Werner också en osignerad artikel under rubriken ”De svensk-tyska filmförbindelserna förr och nu” om den tyska filmen.<sup>423</sup> Den inleddes med en oförblommerad hyllning till dess roll i filmhistorien:

När en dag den europeiska filmens historia under 1900-talets första hälft kommer att skrivas i hela sin omfattning och väldiga utveckling, är det ingen tvekan om att Tyskland och den tyska filmen kommer att inta främsta rummet i den skildringen. Ty hela filmutvecklingen i Europa, ja, i världen, är så intimt sammankopplad med filmutvecklingen i Tyskland och så beroende av den, att man inte kan särskilja de olika utvecklingslinjerna. Det har funnits talrika andra strömningar, som kommit främst från Amerika, Italien, Sverige och Ryssland, men dessa strömningar ha endast undantagsvis och då för bara några korta år nått självständiga, konstnärligt betydande resultat. Sin stora, vida betydelse ha de fått först när de konfronterats med den tyska filmen, befruktats av dess konstnärliga form- och idéinnehåll, och sedan pånyttfödda gett sig ut igen på vandring i världen.<sup>424</sup>

De vågor, strömningar och stilar som präglade andra nationella filmkulturer, menade Werner, hade samtliga vidareutvecklats i Tyskland. Han slog fast att ”[u]nderhållningsfilmen översvämmade oss år efter år i sin mest likgiltigt utstuderade form från Amerika, men de tyska filmskaparna togo upp den, gävo den innehåll och finesse och skapade den moderna filmkomedien”.<sup>425</sup> Den här sortens resonemang var inte ovanliga vid den här tidpunkten. David Bordwell menar att många filmentusiaster på 1930- och 1940-talen såg enskilda filmskapare som representanter för en nationalkaraktär: ”[M]any proponents of the Basic Story subscribed to the commonplace neo-Hegelian belief that in art a nation’s spirit (*Volksgeist*) expresses itself. Accordingly, the Basic Story highlighted distinctions among nations.”<sup>426</sup> Werner intog ofta denna position. I det här fallet konstaterade han att tyskarna hade vidareutvecklat de utmärkande dragen för den franska impressionistiska filmen och det italienska kostymdramat och med det skapat något nytt. Den svenska filmen, efter Victor Sjöströms och Mauritz Stillers glansdagar, ansåg han att grannarna sprungit om: ”Tyskarna togo upp den litterära linjen, offrade flera år på djärva och

banbrytande formexperiment, innan de nådde fram till en konstnärlig fördjupning av motiven. Men då hade de också redan distanserat sina läromästare svenskarna, som i viss mån stelnat i en alltför behårt konservativ form.<sup>427</sup> Werner spred med andra ord en mycket positiv bild av Tyskland och dess filmkultur, något som låg i linje med Svensk-Tyska Föreningens sätt att porträttera Tyskland som ett modernt föregångsland inom flera områden.

Hur stod det då till med den tyska filmens inflytande på den svenska filmmarknaden? I artikeln ondgjorde sig Werner över inskränkningen av "det tyska filmutsläppet" under 1930-talets mitt, det vill säga LO:s bojkott av tysk film, men skönjde samtidigt ljusare tider: "Nu går det emellertid åter mot en snabb ökning både kvantitativt och, vad som givetvis är viktigast, kvalitativt."<sup>428</sup> Här framhöll författaren kulturfilmen, temat för kvällen, som en viktig faktor: "Dessa kulturfilmer ha i lika hög grad som det nya Tysklands heroiska spelfilmer om mod och pliktkänsla, fosterlandskärlek och trohet bidragit till att hos vida lager av svenska folket skapa den aktning för den tyska filmen, dess ambitioner och resultat, som måste bilda grunden för all verklig och varaktig popularitet."<sup>429</sup> Ordvalen som användes för att beskriva tysk film – "mod", "pliktkänsla" och "fosterlandskärlek" – relaterar samtliga till återkommande troper i beskrivningen av tysk kultur i dessa kretsar vid den här tiden.

En nästan än mer extatisk hyllning till den tyska filmen återfinns i tidskriften *Sverige-Tyskland* som publicerades av Riksföreningen Sverige-Tyskland. Föreningen grundades i Lund 1937 med det explicita syftet att sprida kännedom om "det nya Tyskland" i Sverige och att "försöka förhindra en utveckling som måste leda till en ohjälplig söndring mellan tvenne stambefryndade folk".<sup>430</sup> Mediehistorikern Patrik Lundell visar i sin analys av föreningens verksamhet att dess drivande krafter i stor utsträckning var förankrade i vetenskapssamhället och att ledord som "objektivitet" och "saklighet" kom att bli centrala i deras opinionsbildning.<sup>431</sup> Föreningens argumentation grundade sig i mångt och mycket på ståndpunkten att svenska medier uppehöll sig för mycket vid nationalsocialismens negativa sidor och vad de kallade för "tyskhet" och antitysk propaganda.<sup>432</sup> Ledaren i januarinumret 1941, där Werners artikel "Den nya tyska filmen" ingick, var segerviss och gladdes åt en "nyorientering" bland svenska folket: "Allt mer har svensk allmänhet frångått sin tidigare kallt avvisande hållning gentemot Tyskland, allt mer och mer börjar den komma till insikt om att ett europeiskt samarbete endast kan komma till stånd med Tyskland som organiserande makt."<sup>433</sup> Inledningen i Werners text är identisk med den tidigare citerade som publicerades i Svensk-Tyska

Föreningens programblad och även i styckena därefter, som inriktar sig på att teckna utvecklingen i den tyska filmen från 1933 och framåt, återfinns flera teman som känns igen från hans filmjournalistik före krigsutbrottet. Bland annat beskrev Werner hur den tyska filmindustrin påverkats av att judiska filmarbetare tvingats lämna landet och hur nationalsocialisterna, enligt författarens mening, på ett fruktbart sätt tagit över ansvaret för filmbranschen:

De första åren efter den politiska förändringen togo producenterna det ytterst försiktigt [---] Det dröjde inte länge förrän statsmakterna ingrepo. Det bildades en riksfilmkammare och en filmbank, och propagandaminister Goebbels, som särskilt tagit filmen under sina vingars skugga, samlade filmmännen och talade hårda men kloka ord till dem. När det ett ögonblick föreföll, som om de inte tänkt rätta sig efter hans ord, så förbjöd han resolut två just färdigställda tyska filmer, som kanske stodo en aning lägre på skalan än de vanliga underhållningsalstren. Då blev det med ens slut på all "Kitsch". Det började blåsa nya vindar inom den tyska filmen, och resultaten kommo långsamt men säkert.

Ännu höllo de tyska producenterna sig försiktigt till underhållningsämnena, men de hämtade dem ur den nya nationalsocialistiska vardagen, från arbetsläger och autostradbyggen, från miljöer som inte bara existerade i en filmförfattares hjärna utan var levande och pulserande verklighet runt om i dagens Tyskland. Och så föddes den nya tyska filmstilen, som idag karakteriserar både den tyska filmen och det nya Tyskland.<sup>434</sup>

Filmindustrins utrensningar, som skedde på grundval av antisemitismen, beskrivs som utmanande men framförallt som "vitaliserande" för den tyska filmkonsten, något som går i linje med hur andra författare i tidskriften, ofta i objektivitetens namn, ägnade sig åt att framställa Tyskland som en fortsatt rik kulturnation även efter nazisternas maktövertagande. Med det sagt finns det emellertid inte någonting som tyder på att Werner var medlem i vare sig Svensk-Tyska Föreningen i Stockholm eller Riksföreningen Sverige-Tyskland.<sup>435</sup>

Det var under krigets första år som Gösta Werner för första gången befattade sig med tysk film som filmarbetare snarare än som journalist. Med erfarenhet som tolk inom det militära och som översättare av textlister för bland annat SF i bagaget började Werner nämligen att översätta tyska filmer ämnade för svensk distribution. Denna verksamhet tycks ha varit sporadisk men trots det värd att notera då de filmer som översattes tillhör några av de mest omtalade nationalsocialistiska propagandafilmer. I mappen "Redigerade utländska propagandafilmer under kriget" i

Werners personarkiv återfinns bland annat svenska textlistor till den starkt USA-fientliga *Frihetens pris* (*Rund um die Freiheitsstatue – Ein Spaziergang durch die USA*, Fritz Hippler, 1941) och den ökänt antisemitiska *Den evige juden* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940).<sup>436</sup> Medan det inte finns några spår av att den förstnämnda ska ha visats i Sverige finns det belägg för att en svensk kopia av *Den evige juden* visades inom det slutna sällskapet Samfundet Manhem. I sin avhandling *Nationell upplysning: Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria* (1999) studerar idéhistorikern Lena Berggren samfundets förhållande till den nationella rörelsen och nationalsocialismen och visar att sammanslutningen inriktade sig mycket på så kallad upplysning.<sup>437</sup> Även om föreläsningar var den vanligaste formen av upplysningsverksamhet noterar Berggren att det i nära anknytning till Samfundet Manhem fanns en fristående filmstudio vid namn Stockholms filmstudio där tyska spel- och journalfilmer förevisades. Många av filmerna som visades hade inte granskats av Statens Biografbyrå, däribland *Den evige juden* som visades flera gånger runt årsskiftet 1941–1942.<sup>438</sup> Visningen av film som inte genomgått granskning av censuren var också något som filmstudions företrädare bötfälldes för.<sup>439</sup>

Även tyska propagandafilmer för den officiella svenska biografreper-toaren översattes av Werner. Exempelvis återfinns hans signatur på textlistorna till dokumentärfilmen *Segern i väster* (*Sieg im Westen*, Svend Noldan, 1941).<sup>440</sup> Filmen var ett beställningsjobb från Oberkommando des Heeres producerad av Ufa. I Sverige distribuerades den av Ultrafilm och den spelades under mer än sex veckors tid på svenska biografer.<sup>441</sup> Ultrafilm stod som producent för ett antal långfilmer under 1940-talet men bolaget sysslade huvudsakligen med distributionen av utländsk film. William Bendtz, som efterträtt Werner i rollen som ordförande och film-intendent i Lunds Studenters Filmstudio ett antal år tidigare, var direktör på bolaget ifråga och hade likt Werner varit i kontakt med Ufa under filmstudions resor till Berlin.<sup>442</sup> *Segern i väster* har kallats för ”den största av alla tyska nyhetsjournaler”, och den skildrar med intensitet det effektiva tyska fälttåget i Västeuropa.<sup>443</sup> Den film som gick upp på svenska biografer hade genomgått vad *Dagens Nyheter* kallade en ”väsentlig bearbetning” där det tyska talet ersatts med svenska mellantexter och ”scener som måste göra ett särskilt otrevligt intryck på en neutral åskådare ha klippts”.<sup>444</sup> Av Statens Biografbyrås filmdiarium att döma var det Werner som också stod för klippningen.<sup>445</sup>

I samband med premiären höjdes frågetecken kring lämpligheten att godkänna de tyska fälttågsdokumentärerna, inte minst i den socialdemokratiska pressen, men även inom Statens Biografbyrå.<sup>446</sup> I fackorganet

*Biografägaren* uttryckte exempelvis granskningsmannen Gösta Montelin sin reservation särskilt mot *Blixtkrig* (*Feldzug in Polen*, 1940, Fritz Hippler) och *Segern i väster* och argumenterade för att den sortens propaganda skulle förbjudas.<sup>447</sup> Gunnar Bjurman, chef för Statens Biografbyrå, företrädde den motsatta positionen i *Svenska Dagbladet*: ”Att filmerna avse att göra propaganda är tydligt [...]. Frågan är, i vilken utsträckning denna intention förverkligas i det skick, vari filmerna visas offentligt i Sverige. Enligt min åsikt, i vilken jag styrkts vid samtal med militärbefäl och andra, kunna de näppeligen verka defaitistiskt.”<sup>448</sup> Bjurman poängterade att filmen bearbetats och att det tyska talet ersatts med svenska texter vilket han menade bidrog till en minskad propagandaeffekt. Intressant nog gjorde även Werner under signaturen G.Wr ett inlägg i debatten i *Biografägaren* där han argumenterade att filmer som *Segern i väster* kunde ge nyttiga inblickar i modern krigsföring:

Om det nu därför kommer filmer som verkligen i oromantiserade bilder visar vilket nervslitande helvete, ett modernt krig är, skall de filmerna då förbjudas under hänvisning till att de *skada* vår svenska beredskap och skapa defaitism och underkastelseanda? Nej, om Sverige vill försvara sig, så måste det först och främst känna det moderna kriget i alla dess former, och det är inte bara yrkesmilitärer som skall känna det, utan menige man vid och bakom fronten skall veta vad som kan komma [---] Ty, att vilja förbjuda svenska folket att se, hur det moderna kriget verkligen ser ut, det är en mörkmannagärning – och det är vars och ens nationella plikt att säga ifrån det!<sup>449</sup>

Vidare kritiserade Werner att Montelin i egenskap av ämbetsman uttalade sig mot sina överordnade och på så vis publikt uppvisade oenighet. Montelin inkom i numret efter med ett genmäle som vände sig mot Werners karaktärisering av hans inlägga: ”Anser G.Wr att en fullständig ’likriktning’ – efter auktoritärt mönster – vore något önskligt för svenska förhållanden? [---] Inser inte G.Wr, att godkännandet för offentlig visning av sådana propagandafilmer kan få en prejudicerande verkan även för handläggandet av framtida filmer, som komma att falla på min anpart att bedöma?”<sup>450</sup>

Även om Werners ställningstagande inte nödvändigtvis sågs som kontroversiellt vid den här tiden är det uppenbart att han satt på två stolar i debatten. Detta säger något om hur han aktivt använde sin position i filmsverige i debatten om film från Tredje riket. Därutöver visar detta exempel att Werner redan innan han började redigera *Ufa-journalen* var delaktig i framställningen av nationalsocialistisk filmpropaganda avsedd för en svensk publik.

## Svensk-tyska filmrelationer

Andra världskriget påverkade givetvis den svenska filmindustrin i stor utsträckning. I sin *Svensk spelfilm under andra världskriget* beskriver Jan Olsson hur kopplingarna mellan den svenska och den tyska filmindustrin utvecklades under krigets gång. Som neutralt, icke-krigförande land var den svenska branschens position otvivelaktigt ambivalent. Olsson visar å ena sidan att den svenska branschorganisationen Sveriges Biograf- och Filmkammare, som formats efter den Internationella Filmkammarens modell, gick den nazistiska regimens ärenden, exempelvis när tyska representanter reagerade mot så kallade hetsfilmer på svenska biografier.<sup>451</sup> Å den andra sidan växte den amerikanska filmens marknadsandel i Sverige under kriget trots de nära relationerna till Tyskland.<sup>452</sup> Under kriget ökade även den svenska filmproduktionen markant. Importen från krigförande länder som Storbritannien, Frankrike och Tyskland minskade i olika vågor och den svenska filmen fick således gradvis en större roll på biografrepertoaren.<sup>453</sup> Mats Jönsson har visat att filmen var ett medium som tillskrevs särskild vikt under andra världskriget och inte minst var det dess propagandaverkan som stod i centrum.<sup>454</sup> I *Visuell fostran* har Jönsson kartlagt hur svenska myndigheter, och då i synnerhet Statens Informationsstyrelse, stöttade olika former av visuell kultur. Däribland lämnades understöd åt produktionen av kortfilmer med ett tydligt nationalistiskt patos utan att de för den delen var ideologiskt eller politiskt kontroversiella.<sup>455</sup> Med anledning av de krigförande ländernas propaganda samarbetade dessutom Statens Informationsstyrelse och Statens Biografbyrå nära om innehållet i nyhetsjournaler, dokumentärer och kortfilmer med ett särskilt intresse för vilka känslor berättarröst och filmbild tillsammans kunde ge åskådaren.

Under det senaste decenniet har forskare börjat intressera sig alltmer för den expansiva tyska filmpolitiken runt omkring i Europa. De inflytelserika filmhistorikerna Roel Vande Winkel och David Welch menar att den tidigare forskningen främst fokuserat på filmpolitiken i de av Nazityskland ockuperade länderna men att kartläggningen av den nazistiska filmpolitiken utanför Tredje riket i länder som Italien, Spanien och Sverige ägnats mindre utrymme. Som författarna argumenterar:

[T]his process, driven by propaganda minister Joseph Goebbels, not only represented an economic takeover, but also had important cultural and political implications. What has been lacking, however, is concrete information on the success and failure of the Third Reich film industry to influence, infiltrate or take over the film sector of such countries.<sup>456</sup>



Nazisterna värderade filmmediet högt mycket på grund av att den tyska filmens spridning potentiellt ansågs kunna motverka det amerikanska inflytandet på den europeiska filmmarknaden.<sup>457</sup> Vidare har forskare visat att Nazityskland hade storslagna planer för hur filmmarknaderna i Skandinavien skulle erövras.<sup>458</sup> I denna strategi tillmättes såväl nöjesfilm som mer rena former av propaganda stort värde.<sup>459</sup>

Flera av krigets centrala aktörer förde en synnerligen aktiv filmpolitik, och neutrala Sverige blev skådeplats för påtryckningar från flera parter. I sin avhandling *Den politiska saxen: En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (1976) kartlägger Arne Svensson hur den svenska censuren förhållit sig till utrikespolitiska övervägningar med fokus på det nära samarbetet med Utrikesdepartementet under första och andra världskriget. Med utgångspunkt i den så kallade utrikespolitiska censurnormen var det Statens Biografbyrås uppgift att bedöma om filmer kunde skada Sveriges relation till andra länder och stoppa dessa från visning på biograf. Svensson visar att påstötningarna från andra världskrigets kombattanter började redan under mellankrigstiden. Ser man till de svensk-tyska relationerna i filmärenden kan man notera att nazisterna så tidigt som 1934 började göra diplomatiska påstötningar för att påverka svensk filmpolitik.<sup>460</sup> I den tidigare citerade avhandlingen av Jan Olsson beskriver författaren hur tyskarna utnyttjade den Internationella Filmkammaren för att utöva påtryckningar.<sup>461</sup> Svensson betonar vidare att fokus främst lades på filmer som producerats av andra länder: "[R]ent generellt gäller för hela perioden fram till 1945 att tyskarna nästan aldrig klagade över SB:s [Statens Biografbyrå] behandling av tyska filmer utan i stället ville ha ingripanden mot filmer med inslag som betecknades som antityska."<sup>462</sup>

Ett område som var särskilt omstritt var nyhetsjournalerna som rullade på många av landets biografer. Arne Svensson menar att krigsutbrottet innebar att intresset ökade för journal- och dokumentärfilm eftersom dessa förmedlade bildnyheter.<sup>463</sup> Efter krigsutbrottet var oron stor för de utländska nyhetsjournalernas propagandaverkan och Statens Biografbyrå gjorde påstötningar om ändringar i Biograförordningen som snabbt godkändes. Redan i oktober 1938 förbjöds införseln i Sverige av filmer som i utlandet försetts med svensk text eller svenskt tal, och mindre än ett år senare skärptes lagen ytterligare till att också gälla filmer med utländskt tal.<sup>464</sup> Som Svensson konstaterar innebar denna ändring att journalfilmer nu var tvungna att importeras till Sverige antingen som stumfilmer eller med endast beledsagande musik.<sup>465</sup>

Hur användes då nyhetsjournalerna i den tyska propagandan i Sverige?

Mats Jönsson har intresserat sig mycket för journalfilmens betydelse i samhället och hans forskning har bland annat fokuserat på dess roll under andra världskriget.<sup>466</sup> I *Visuell fostran* påpekar författaren att det samtida bildutbudet, däribland journalfilmerna, bidrog till ”en visuell fostran av såväl nation och folk som av medier och offentlighet”.<sup>467</sup> En av Jönssons fallstudier fokuserar särskilt på Ufa:s svenska filial, produktionen av *Ufa-journalen* och de svenska branschtidningarna *Biografbladets* och *Biografägarens* relation till bolaget. Det är värt att betona att Ufa har en lång historia i Sverige före krigets utbrott. Redan 1925 öppnade bolaget en filial i Sverige i form av AB Ufafilm. Under denna tid var Ufa i Sverige framförallt inriktat på distributionen av moderbolagets filmer samt nyhetsjournalen *Ufa-journalen* som under denna tid hade tysk språkdräkt.<sup>468</sup> Som Jönsson påpekat bar *Ufa-journalen* stora likheter med de journalfilmer som producerades av andra aktörer. Med hänvisning till den internationella forskningen kring journalfilm konstaterar han att genrens konventioner utvecklats på ett snarlikt sätt i många olika länder, något som gör att *Ufa-journalen* inte skiljer sig särskilt mycket från de allierade, kommunistiska och svenska nyhetsjournalerna ur ett formmässigt perspektiv.<sup>469</sup> Att inslag om aktuella nyheter samt mer nöjesbetonade reportage om saker som utställningar, konst och idrott varvades med krigsbilder var alltså ingenting unikt för de tyska journalfilmerna.

Samtidigt sågs journalfilmen som en viktig form av propaganda i Nazityskland, och under andra världskrigets gång gjordes satsningar för att öka dess spridning.<sup>470</sup> Därutöver etablerades liknande filialer och nyhetsjournaler i en lång rad andra länder.<sup>471</sup> Som Jönsson skriver satsades det hårt på krigsbilderna som upptogs av särskilda propagandakompanier vilka till stor del bestod av professionella film- och stillbildsfotografer.<sup>472</sup> Vidare konstaterar författaren att filmerna fick stor uppmärksamhet världen över och att de tyska nyhetsjournalerna ansågs medryckande.<sup>473</sup> Såväl i den svenska filmbranschens tidskrifter som i pressen lyftes de tyska krigsbilderna fram som utomordentliga. Det faktum att *Ufa-journalen* började göras med svenskt tal och med svenska inslag pekar också på att den satsning nazisterna gjorde på journalfilmsområdet under kriget var stor.

### I Ufa:s tjänst

Redan under våren 1941 började chefen för AB Ufafilm, Elis Sundell, uppakta moderbolaget i Tyskland med förslag på hur *Ufa-journalen* skulle kunna förbättras för att på så sätt nå en större publik. I ett brev till moderbolaget från maj 1941 beskrev Sundell hur antalet schemalagda journalfilmer

kulminerade i december 1940 för att sedan vara på tillbakagång.<sup>474</sup> Anledningarna som brevskrivaren angav var flera men de mest centrala var att visningarna tillsammans med svenska filmer var få och svenska uthyrare inte gärna distribuerade utländska journalfilmer utan istället föredrog patriotiska filmer framställda av svenska producenter: ”De svenska film-distributörerna vägrar praktiskt taget att ta in utländska nyhetsjournaler, som de dessutom anser vara propagandistiska. De visar av patriotiska skäl svenska förfilmer, och särskilt de propagandafilmer som framställts av de därtill avsedda svenska myndigheterna, och som det anses vara önskvärt att visa ofta och mycket.”<sup>475</sup> För att vända på trenden föreslog Sundell ett antal åtgärder: för det första, att *Ufa-journalen* skulle medfölja gratis vid uthyrningen av tyska filmer; för det andra, att journalen skulle börja bevaka svenska nyheter, det vill säga att inslag skulle börja spelas in på svensk mark; för det tredje, att moderbolaget i större utsträckning skulle skicka bilder från Tyskland som fokuserade på svenska nöjes- och idrottsprofilers insatser i landet istället för deras tyska motsvarigheter; och till sist, att svenska inslag kunde annonseras separat i den svenska pressen för att på så vis locka publik. Många av Sundells strategiska förslag hörtsammades också.<sup>476</sup>

Under sommaren påbörjades arbetet för att förvandla *Ufa-journalen* och i november 1941 fick den premiär med svenskt tal och svenska inslag. Enligt textlistan till den första ”svenska” *Ufa-journalen* gjordes följande programförklaring i inledningsekvensen: ”Ufajournalen kommer från och med denna vecka att bli svensk – svensk genom sitt beledsagande tal och genom ett vid sidan av det internationella bild- och nyhetsstoffet och de senaste bilderna från Europas olika fronter även ge en rad rent svenska glimtar av svenskt liv och svenskt kynne och olika svenska personer i publicitetens strålkastarljus eller i det trägna arbetets ödmjuka avskildhet.”<sup>477</sup>

Den svenska filialens satsning på *Ufa-journalen* understöddes ekonomiskt av moderbolaget i Berlin. Förutom en egen biograf utrustad av den tyska kameratillverkaren Zeiss fick AB Ufafilm ett ljudbord från huvudkontoret i Berlin vid vilket *Ufa-journalen* och andra filmer kunde ljudläggas för en svensk publik.<sup>478</sup> Därutöver mottog bolaget regelbundet gratis råfilm för kopieringen av *Ufa-journalen* och till inspelningen av svenska inslag.<sup>479</sup> Sammanställningar gjorda av Flyktkapitalbyrån efter krigsslutet visar vidare att AB Ufafilm ersattes för andra kostnader som uppkom i samband med produktionen av *Ufa-journalen*.<sup>480</sup> Det var i samband med denna satsning som Gösta Werner började sitt arbete för Ufa. Under sommaren 1941 tog det svenska dotterbolaget in ny personal och i en skrivelse till Berlin i juli 1941 berättade Sundell om arbetsprocessen. Som presschef anställdes Sigrid ”Loulou” Lindborg som tidigare arbetat på det

amerikanska bolaget Universals Stockholmskontor. I samma skrivelse berättar Sundell att Gösta Werner skulle anlitas på frilansbasis för att täcka upp för Lindborg i de fall det inte lämpade sig med en kvinnlig företrädare: ”Vi kommer inte att anställa en andra person, utan kommer tills vidare, så som vi hittills gjort, att anställa herr Gösta Werner för vissa reklamuppdrag. Herr Werner kommer då att bl.a. omhänderta sådana angelägenheter som enligt den populära uppfattningen inte är lämpliga för en kvinna.”<sup>481</sup> Ett halvår senare i februari 1942 skrev Sundell ånyo till Ufa:s utlandsavdelning och upplyste att Werner även anlits som journalfilmsredaktör men att han skulle vara borta en tid framöver.<sup>482</sup> Frånvaron berodde på att Werner ännu en gång inkallats för tjänst i det militära i samband med den omfattande inkallelse som ägde rum i början av 1942.<sup>483</sup> ”Vi har hittat en ersättare för honom, kvalitativ men inte tillräcklig”, beklagade sig Sundell över den temporära förlusten.<sup>484</sup>

Mycket tyder på att Werner redan tidigt under sin anställning började arbeta med produktionen av *Ufa-journalen*. I personarkivet återfinns exempelvis en av Werner handskrivna lista över journalernas innehåll från november 1941 till maj 1945 vars beskrivningar överensstämmer med innehållet i de textlistor som återfinns i Statens Biografbyrås arkiv.<sup>485</sup> Förteckningen beskriver de svenska inslagen i *Ufa-journalen* som regelbundet inledde nyhetsjournalen. Därutöver är det intressant att de Ufa-journaler som inletts med nyheter med svenska motiv som upptagits utomlands – exempelvis i Tyskland, Finland, Danmark och Norge – utelämnats på Werners lista, vilket tyder på att förteckningen bara täcker de filmer som Ufa:s lokala inspelningssteam framställt.

När Ufa:s svenska filial slog upp dörrarna till sitt nya kontor på Kungsgatan 15 tilldrog det sig stort intresse från de svenska branschtidningarna *Biografbladet* och *Biografägaren* som skrev förtjust om öppnandet.<sup>486</sup> Läget på Stockholms ”filmgata” Kungsgatan tycks ha varit ett strategiskt val. Exempelvis hade många svenska och internationella filmbolag sina biografier eller kontor på gatan och den viktiga journalfilmsbiografen *Spegeln* låg bara ett stenkast bort på Stureplan. I och med flytten från det mindre kontoret på Kungsgatan 44 fick bolaget nu betydligt mer plats, närmare bestämt 400 kvadratmeter med bland annat ett visningsrum och ett eget filmlager, och således kan kontoret ses som ett uppgraderat skyltfönster som matchade deras nya ambitioner för den svenska marknaden.<sup>487</sup> Även i tyska branschtidningar uppmärksammades kontorets öppnande. *Film Kurier*, exempelvis, lyfte särskilt dess läge – ”distributionsfirmornas och de stora premiärbiografernas gata” – och det faktum att tyska firmor utrustat kontoret.<sup>488</sup>

Journalrapport  
Senaste bilder i Ufa-journalen (upptagna i Sverige)

Nov. 1941	533	Introduktion (nov. 1941)
		<u>Folleappen från svenska sjöarmén</u> (utblippl. / 17W) <small>Från H.E. Ahlström</small>
	534	Albert Engström-utställning på Nationalmuseum.
	535	Prämiöversiktning i slutgiltig form i Markteknik.
	536	Utställning "Idol - patent - produkt" på Tekniska museet.
	537	Trojans krigsmodell på SSB
	538	Svenska frivilligvolontärernas återkomst till Stockholm
Jan. 1942	539	Utställning "Sammod jul" + danser på Nord. museum
	540	Skidstiftelsen på Skansen
	541	Färderna över: Luftförsvar
	542	De nya formen och andra sedan.
	544	Billiga vindkraft
	545	Ungdomsgrupp på skidåkning.
	546	<u>Pröva Högskolan</u>
	548	Luftstridsflyg på SSB
	549	Svenska skidåkningens historia
	[550]	Herrn Pichmann i Stockholm

Handskriven lista över svenska bilder i Ufa-journalen, 1941-1945.

Kort efter invigningen började *Ufa-journalen* att ges ut på svenska. Enligt en rapport från Ufafilm till moderbolaget från maj 1942 cirkulerade den nya versionen av *Ufa-journalen* under sitt första år i 12 filmkopior och dessa framkallades i det svenska filmbolaget Kinocentralens laboratorium.<sup>489</sup> Som Arne Svensson visat innebar den svenska utgåvan av *Ufa-journalen*



Visitkort ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm.

att arbetsgången på Statens Biografbyrå förändrades. Istället för att granska från Tyskland importerade filmrullar med färdiga mellantexter började nu den svenska filialen att skicka in filmrullar ackompanjerade av preliminära textlistor för granskning. Med andra ord, istället för att ta ställning till om en film skulle tillåtas eller förbjudas kunde Statens Biografbyrå nu anmärka på enstaka formuleringar innan slutgiltig klippning och ljudläggning, något som Gunnar Bjurman hävdade var ett beräknat motiv till den tidigare nämnda lagändringen.<sup>490</sup> Hädanefter inledde svenska bilder regelbundet *Ufa-journalen*, typiskt åtföljda av ett eller flera idrotts- eller nöjesreportage från Tyskland, eller något av de ockuperade länderna, och därefter bilder från det pågående krigets olika fronter. Vid sidan av det entusiastiska mottagandet i branschtidningarna, som Jönsson utförligt analyserat, kan man notera att recensionerna av *Ufa-journalen* och andra utländska journalfilmer i dags- och kvällstidningarna var relativt få. Samtidigt bekräftar recensionerna av kort- och journalfilmsprogrammet ”Dagens spegelbilder”, som visades från eftermiddag till kväll på Biograf Spegeln på Birger Jarlsgatan i Stockholm, att de svenska inslagen välkomnades även i pressen, om inte annat som en motvikt till de verklighetsnära krigsbilderna. ”Ufajournalen började ovanligt fredligt”, skrev exempelvis *Dagens Nyheter* i en recension från maj 1942, och både *Svenska Dagbladets Lill* (Ellen Liliedahl) och *Aftonbladets Filmson* (Sven Jan Hanson) underströk under de kommande månaderna kontrasten mellan de inledande svenska inslagen och krigsbilderna.<sup>491</sup>

Reaktionerna i pressen övervakades noggrant av Stockholmskontoret och många rapporter skickades i ämnet till moderbolaget i Berlin.<sup>492</sup> I de större dags- och kvällstidningarna ägnades *Ufa-journalens* propagandistiska potential liten uppmärksamhet och beskrivningarna tenderade att vara deskriptiva. Den främsta återkommande invändningen mot *Ufa-journalens* svenska inslag var att svenska filmbolag underlåtit att skildra vissa händelser

som det tyska bolaget lyckats fånga. Under sommaren 1942 blossade denna kritik upp och särskilt den vänsterorienterade pressen gick flera gånger till angrepp mot *Ufa-journalen*. I den kommunistiska dagstidningen *Ny Dag* lyftes det fram att Svensk Filmindustris egen journal utgick under sommaren och att spelfältet därmed lämnades öppet för Ufa:

På de svenska biograferna rullas varje vecka journalfilmer, bilder ur dagskrönikan. Bilderna har upptagits och redigerats av det tyska filmbolaget UFA. Journalbilderna beledsagas av svenskt tal. De svenska bilderna stoppas mycket skickligt in mellan tyska propagandabilder. Den som ville se Gunder Häggs världsrekordlopp eller festligheterna kring Svenska Flaggans dag måste också uthärda en hyllning till den tyska krigsmaskinens förstörelseverk på skilda håll. Det tyska filmbolaget har ingen konkurrens. Under sommarmånaderna gör nämligen de svenska filmbolagen en ”paus i journalupptagningen”. Herrarna från Hitlers land lämnas ensamma.<sup>493</sup>

Sven-Erik Larsson i *Arbetet* lyfte fram samma problematik i en längre artikel om filmpropaganda och frågade sig retoriskt: ”Är det inte onödigt att behöva betrakta svenska företeelser genom tyska glasögon?”<sup>494</sup> ”Ufa-journalerna är och förblir nazistpropaganda och bör bort från biografprogrammen”, proklamerade den kommunistiska *Arbetartidningen*.<sup>495</sup>

Även enskilda inslag tilldrog sig intresse. När *Stockholms-Tidningen* annonserade om att *Ufa-journalen* skulle filma en kommande bärplockning som tidningen arrangerade tillsammans med Stockholms stads idrottsstyrelse skrev *Ny Dag* att det hela kunde tolkas som en politisk manifestation: ”Det nazistiska kreugerbladet smäller upp detta löfte i en särskild rubrik: ’Bärplockning i morgon framför filmkamerorna’. Stockholmarna tycker säkerligen inte att det är något särskilt lockande att plocka bär framför de tyska filmkamerorna för att sedan bli utnyttjade som staffage till UFA-journalens beryktade krigs- och förintelsebilder.”<sup>496</sup> Någon vecka senare sändes inslaget från bärplockningen i Tyresta vid sidan om Ufa:s reportage från det brittiska landstigningsförsöket vid Dieppe i *Ufa-journalen nr. 574* och det verkar inte som att kritiken i denna marginaliserade vänstertidskrift fick något större inflytande.<sup>497</sup> Ett annat exempel som Stockholmskontoret skrev till Tyskland om involverade skildringen av en båtinvigning i Göteborgs hamn där den svenska utrikesministern Christian Günther med fru närvarade. Den antinazistiska veckotidningen *Trots Allt!*, som utgavs av Ture Nerman, uppmärksammade då en ”upprörande utlandsfilmning” som ”hör till det ur svensk synpunkt mest upprörande som förekommit”.<sup>498</sup> Författaren ansåg att sättet som Günther beskrevs

**Bärplockning  
framför tyska  
filmkameror**

**Idrottsstyrelsen engagerar sig  
i den tyska propagandan.**

Stockholms stads idrottsstyrelse inbjuder i morgon till bärplockning i samarbete med Stockholms-Tidningen och — UFA-journalen. Konstellationen är synnerligen komprometterande och det verkar som det hela arrangerats som en politisk manifestation.

Direktör Nyrén i idrottsstyrelsen framhåller i St.-T. i dag, att deltagarna som extra uppmuntran skall få filmas av UFA-journalen.

(Forts. å sista sidan.)

**Ufa: "vår utrikesminister" Günther**

**Upprörande utlandsfilming  
i Göteborgs hamn.**

På svenska biografer visas denna vecka en Ufa-journal, som hör till det ur svensk synpunkt mest upprörande som förekommit. Man får se dop av en svensk båt vid Götaverken i Göteborg. Båten döptes av utrikesminister Günthers fru och excellensen är själv närvarande. Detta filmas av ett tyskt filmbolag, vars svenske speaker på svenska presenterar "vår utrikesminister". Och så fortsätter journalen med tysk propagandafilm från kriget!

Samtidigt visas i en SF-journal fiske i Italien. AT finner med rätta, att detta är en mycket "underlig arbetsordning": Italien i svensk film och svenske utrikesministern på båtdop i Göteborg i tysk regi. Det är mer än underligt. Det är upprörande, att en tyskköpt speaker talar om "vår utrikesminister". Han är väl ändå Sveriges?

Kritiska artiklar i *Ny Dag* 29/8 1942 och i *Trots Allt!*, nr 38 1942.

på var särskilt problematiskt: "Detta filmas av ett *tyskt* filmbolag, vars svenske speaker på svenska presenterar 'vår utrikesminister'. Och så fortsätter journalen med tysk propagandafilm från kriget!"<sup>499</sup>

Samtidigt bör det påpekas att dessa anmälningar utgjorde undantag och att *Ufa-journalens* svenska inslag oftast recenserades på ett positivt sätt vid denna tidpunkt. Under sommaren 1942 fick *Ufa-journalen* exempelvis beröm för sina idrottsreportage, vilka flera gånger kommenterades av sportjournalisten Sven Lindhagen.<sup>500</sup> Särskilt fokuserade *Ufa-journalen* på den svenska friidrottaren Gunder Häggs rekordsommar mellan 1 juli och 20 september 1942 då han slog tio världsrekord. I det egna programbladet *Ufa:s filmspegel* konstaterades framgångarna triumfatoriskt:

Först och främst har Ufa-journalen filmat Gunder Häggs världsrekordlopp. Hela denna sagolika Hägg-sommar finnes i Ufa-bilder, suggestiva, storslagna bilder, fyllda av kraft och järnhård vilja. Alla de, som inte haft tillfälle att se Gunder Hägg på Stadion, i Göteborg, Malmö och Gävle, har kunnat se hans rekordlopp på vita duken. Man räknar med att bortåt 100 miljoner människor genom *Ufa-journalen* varit i tillfälle att följa Häggs fenomenlöpningar denna säsong. Men så har även de svenska Hägg-bilderna genom Ufa-journalen distribuerats i 1.500 kopior på 29 språk till 34 länder. Och därmed har Hägg gjort en verklig reklam för vårt land.<sup>501</sup>





**alltid först!**

**NYHETERNA** vill ni se medan de är färskas, och UFA-journalen visar Er varje vecka senaste nytt från världens alla hörn.

**VARJE VECKA:** det som händer och sker i utlandet — intressanta bilder från alla håll som visa hur livet levs just nu.

**VARJE VECKA:** aktuella bilder här hemifrån — svenskt i vardag och fest i omväxlande och roande reportage.

**VARJE VECKA:** de senaste stora händelserna på de olika krigsfronterna i utförliga skildringar tagna mitt under striden.

**VARJE VECKA:** sportnytt, antingen det gäller Gunder Hägg i Stockholm, Tandberg i Rom eller spanska fotbollsmästerskapet.

**VARJE VECKA:** bjuds senaste nytt i  
"DEN LEVANDE BILDTIDNINGEN"

**I veckans aktuella journal:**

Hela Stockholm plockar bär. — "Barnens dag" på Twoti i Köpenhamn. — Sommarsport i St. Moritz. — Dansk kanotpropaganda. — Cykelloppet "Wien runt". — Frittorna franska krigsfångar återvända till hemlandet och välkomnas av Pierre Laval

samt

**STADIONTÄVLINGARNA**  
med

**Häggs nya världsrekord**  
på engelska milen

**EXTRA!**

Sensationellt reportage från det brittiska landsättningsförsöket vid

**DIEPPE**

skildrat i utförliga bilder tagna mitt under och omedelbart efter striden.

ALCAZAR • BOSTOCK • ERIKSBERG • GÄRDET  
IDEAL • KADETTEN • LINNÉ • LONDON  
OLYMPIA • PARADEN • REX • RÖDA LYKTAN  
SIBYLLAN • SPEGELN (i kortfilmsprogrammet)  
STRAND • STURE • THULE • TRANAN • VINGEN

Annons för Ufa-journalen,  
Dagens Nyheter 7/9 1942.

Exportframgångarna för Hägg-bilderna uppmärksammades både i den svenska dags- och kvällspressen och i Ufa:s egen korrespondens med Berlin.<sup>502</sup> På sätt och vis var den uppmärksamhet som ägnades *Ufa-journalen* resultatet av den strategi som Elis Sundell framhävde redan våren 1941, det vill säga att börja med svenska inslag och fokusera särskilt på idrottsreportage. Ett år senare, under sommaren 1943, konstaterade *Ufa:s film- spegel* lika belåtet som i ovan nämnda citat: ”De stora sporthändelserna omhuldas särskilt och man kan säga, att denna filmjournal lägger stor vikt vid det vackra och det uppbyggande i tiden.”<sup>503</sup>

*Ufa-journalen* innehöll givetvis propaganda för Nazitysklands sak. Den 2 februari 1943 kapitulerade de tyska trupperna vid Stalingrad, en viktig vändpunkt under andra världskriget. Även om blandningen av inslag med nöjeskaraktär respektive krigsreportage bestod under den här tiden bör det betonas att de senare inslagen – från bland annat Finland, östfronten och Nordafrika – i stor utsträckning gick ut på att hylla tyska insatser och att demonisera motståndarna. Rapporterna från de tyskockuperade territorierna handlade ofta om det tyska försvarandet av kulturellt betydelsefulla objekt. *Ufa-journalen nr. 590* från årsskiftet 1942–43 avslutades exempelvis med följande förkunnelse: ”Största delen av kyrkorna i de östbesatta områdena har satts i stånd igen av de tyska myndigheterna, och arkitekter och tekniker har nedlagt ett omfattande arbete på att så pietetsfullt som möjligt återställa helgonbilder, glasmålningar och andra konstverk i sitt ursprungliga skick.”<sup>504</sup> Detta motiv blev än tydligare i den nationalsocialistiska propagandan när luftbombningarna av Tyskland och dess ockuperade områden intensifierades.<sup>505</sup> Från östfronten kom bombastiska rapporter om tyskt hjältemod och kämpainsatser, exempelvis avslutades *Ufa-journalen nr. 596* med ett sådant motiv: ”[H]är är en handfull av dem, skäggiga, hungriga och med ögon, som värker av brist på sömn, men soldater in i det sista: Tysklands okände soldat från hundramilafrenten i öster!”<sup>506</sup> Merparten av krigsreportagen handlade dock om häftiga strider. I *Ufa-journalen nr. 597* från februari 1943 berättades bland annat om strider mellan amerikanska och tyska trupper i Nordafrika och nyhetsjournalen avslutas med ett påstående om motståndarnas hänsynslöshet: ”I de amerikanska soldaternas utrustning ingår numera även stora bredbladiga huggknivar, ett vapen som hittills varit förbehållet afrikanska negerstammar.”<sup>507</sup> Denna slutkommentar bär tydligt spår av nazismens rastänkande, ett framträdande tema i den tyska anti-amerikanska propagandan.<sup>508</sup> Även om dessa nedslag endast ger en fragmentarisk bild av *Ufa-journalens* innehåll illustrerar de den propagandistiska tendens som genomsyrade filmproduktionen ifråga.

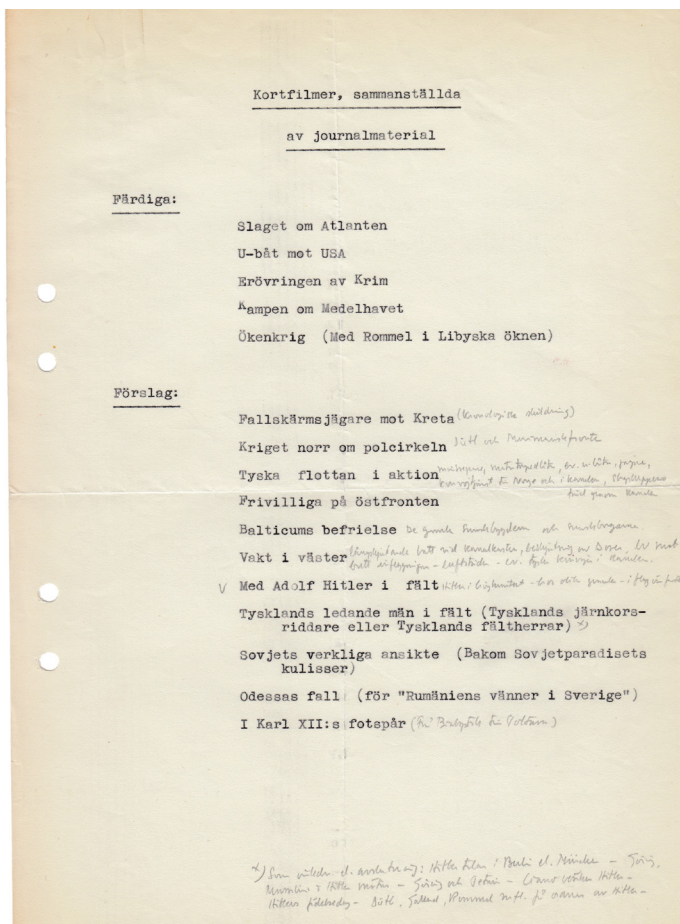
Den historiska forskningen om den tyska propagandan i Sverige under andra världskriget visar att ambitionerna var höga och att aktionerna ofta dirigerades direkt från Nazityskland. Klas Åmark, exempelvis, skriver att den Tyska legationen utökades i snabb takt efter krigsutbrottet och att antalet anställda gick från ett 20-tal på 1930-talet till hela 218 personer i oktober 1943.<sup>509</sup> Allmänna Säkerhetstjänstens akt om AB Ufafilm avslöjar att bolaget stod i nära förbindelse med Tyska legationen i Stockholm. I de rapporter som skickades till det tyska moderbolagets utlands- och utlandsmarknadsföringsavdelningar beskrivs flera möten med ledande företrädare för legationen om bolagets strategier för den svenska marknaden.<sup>510</sup> Även om de svenska inslagen ofta föreföll vara banala eller apolitiska finns det exempel på att officiella representanter för Tyska legationen beretts utrymme i journalen. I till exempel *Ufa-journalen nr. 557* från maj 1942 figurerar Prins Victor av Wied, Tyska rikets minister i Sverige 1933–1943, när han inviger utställningen *Hantverk och teknik* på Statens Hantverksinstitut. Trots att Tyska legationen satte mycket prestige i utställningen fick den liten uppmärksamhet av publik och press.<sup>511</sup> I januari 1943 blev Hans Thomsen Tysklands minister i Sverige och han kom att bli en central figur i den propaganda som riktades mot Sverige: ”I och med Thomsons ankomst till Stockholm märktes en ny aktivitet i den tyska propagandan här i landet. Han tog personligen livlig del i denna verksamhet genom att till Berlin föreslå olika åtgärder i samband med de kontinuerliga, därifrån dirigerade propagandaaktionerna mot Sverige.”<sup>512</sup> Precis som Prins Victor av Wied figurerade Thomsen i *Ufa-journalens* svenska bilder, exempelvis i *Ufa-journalen nr. 600* från den 8 mars 1943 där hans visit hos den svenske kungen Gustav V förevigades.<sup>513</sup> Journalen inleddes med en sekvens som visar Hans Thomsons ankomst i glasvagn vid Kungliga slottet inför hans audiens hos kungen, och fotodokumentation från inspelningen bekräftar Werners medverkan vid inspelningen.<sup>514</sup>

Gösta Werner stod även i förbindelse med Tyska legationen under kriget. Allmänna Säkerhetstjänsten uppmärksammade bland annat att han under åren 1941–1944 hade återkommande kontakt med dess filmattaché Werner Boening.<sup>515</sup> Den Tyska legationen hade en central roll i den nazistiska propagandaapparaten i Sverige, och i SOU 1946:86 noteras följande om filmens roll: ”I stor utsträckning utnyttjade Tyska legationen filmen i sin verksamhet. Då ett av huvudsyftena för den tyska propagandan i utlandet var att ingjuta respekt och fruktan för de tyska vapnen och därigenom uppamma defaitistiska tendenser, visades i synnerhet realistiska krigsfilmer.”<sup>516</sup> I Werners personarkiv återfinns utförliga anteckningar kring ett antal kompilationsfilmer som han sammanställt för



Gösta Werner (till höger) tillsammans med den tyska diplomaten Hans Thomsen (i mitten) utanför Stockholms slott inför audiens hos Gustav V som skildrades i *Ufa-journalen* nr. 600.

Boenings räkning med titlar som *Slaget om Atlanten*, *U-båt mot USA*, *Erövringen av Krim*, *Kampen om Medelhavet* och *Ökenkrig (med Rommel i den Libyska öknen)* med speltider mellan 15 och 25 minuter.<sup>517</sup> Krigsbilderna som användes hämtades från ett 20-tal utgåvor av *Ufa-journalen* utkomna mellan hösten 1942 och våren 1943.<sup>518</sup> Dessa filmer inlämnades aldrig för granskning av Statens Biografbyrå utan var sannolikt gjorda för att visas för särskilt inbjudna. SOU:n konstaterar vidare att Tyska legationen under samma period, hösten 1942 till våren 1943, visat krigsfilmer med liknande motiv som nämns ovan, från östfronten och kriget i Afrika, för svenska militärer.<sup>519</sup>



Lista över kortfilmer sammanställda av journalfilmsmaterial.

Vid sidan om arbetet med *Ufa-journalen* gjorde Gösta Werner också reportage för Ufa:s räkning som släpptes som fristående kortfilmer. *Sommarvind* (1942) är den första kortfilmen som marknadsfördes med hans namn och således kan den ses som hans debutfilm. I filmen syns skilda sommarbilder av bland annat Gustav V när han anländer vid Särö, gymnastik av Hermesflickorna och båtar i Göteborgs hamn. *Aftonbladet*, som vid tidpunkten kan beskrivas som en ”tyskvänlig” tidning, beskrev filmen kort och koncist: ”Kvällen inleddes med *Sommarvind*, en filmrapsodi av Gösta Werner från sommaren 1942, i vilken hans majestät tävlade med ett par nyfödda älgkalvar om publikens bevägenhet.”<sup>520</sup> *Sommarvind* visa-

des som förfilm till Hasse Ekmans komedi *Lyckan kommer* (1942) men även på kortfilmsbiografer och då i program bland annat med *Ufa-journalen*.<sup>521</sup> Det faktum att Ufa lyckats placera filmen som förfilm vid en svensk premiärföreställning lyftes också fram i Elis Sundells augustirapport till Berlin:

Höjdpunkten bland våra svenska filmer är *Sommarvind*, som vi igår lanserade tillsammans med en förstklassig svensk film på den mycket förnäma premiärbiografen Royal. Beträffande finansieringen av *Sommarvind* hänvisar vi till samtalet mellan er direktör herr Opitz och vår fröken Lindborg under hennes vistelse i Berlin. Ni meddelade då att ni accepterade vårt förslag i den här frågan. Vi har all anledning att förmoda att *Sommarvind* kommer att utgöra en god propaganda i ordets rätta bemärkelse. Så snart *Sommarvind* har exploaterats i största möjliga skala återkommer vi utförligt till detta.<sup>522</sup>

Den Ufa-producerade kortfilmen *Tre 300-åriga städer: En film om Askersund, Lindesberg och Nora* (Gösta Werner, 1943) fick premiär lite mer än ett år senare och visades som förfilm till den tyska komedin *Borgmästarinnan badar* (*Das Bad auf der Tenne*, Volker von Collande, 1943) samt i ”Dagens spegelbilder” på biograf Spegeln i Stockholm vid sidan om SF:s, Paramounts och Ufa:s journalfilmer.<sup>523</sup> Denna film fick ett mer kallsinnigt mottagande. *Svenska Dagbladets* Lill skrev exempelvis: ”I förprogrammet Ufa-journal samt en kortfilm om sommarens trehundraåriga städer, Askersund, Nora och Lindesberg. Den verkade dock mest försenad journalfilm med tonvikten lagd på de tämligen monotona jubileumsfestligheterna, kronprinsbesök, tal och parader av lottor och hemvärnsmän, och en föga stimulerande speaker.”<sup>524</sup>

Även om dessa kortfilmer överlag rönt liten uppmärksamhet är det intressant att Ufa valde att satsa på den här sortens filmproduktion. I referensverket *Filmen i Sverige* fokuserar filmhistorikern Leif Furhammar framförallt på långfilm men han lyfter ändå fram beredskapsårens kortfilm. Furhammar beskriver hur statliga satsningar, främst av militären och Statens Informationsstyrelse, ledde till ”ett prestigeladdat uppsving för kortfilmen”, och även den kommersiella filmbranschen ökade sin produktion.<sup>525</sup> En jämförelse mellan de kortfilmer som Werner regisserade för Ufa:s räkning och de kortfilmer som producerades av svenska bolag som Svensk Filmindustri, Kinocentralen och Europa Film under krigsåren avslöjar inga större skillnader när det gäller stoff och estetik utan snarare finns det stora likheter i tonläget och framställningen. Furhammar igen: ”Estetiken i alla dessa filmer följde samma fosterländskt natursköna linjer



Från inspelningen av *Sommarvind* (1942).

som dragits upp under trettioalet, bara än mer utstuderade. Fanan och stamsångerna blev rituella obligatorier. Musikebelsagningen fick genomgående nationell folktonskaraktär. Retoriken blev allt mer högtravande, naturbilderna blev allt skönare och mäktigare.<sup>526</sup> Den explicita propagandan i *Sommarvind* och *Tre 300-åriga städer* lyser alltså med sin frånvaro. Istället kan propagandavärdet av Werners kortfilmer förstås i ljuset av att Ufa med dessa produktioner sällade sig till den långa rad privata filmbolag som gjorde högstämda filmer om den svenska samtiden.

Gösta Werners arbete med *Ufa-journalen* skedde på frilansbasis. Hans namn står varken med på den personallista över fast anställd personal som bevarats vid Bundesarchiv från september 1942 eller på de personallistor som Flyktkapitalbyrån tagit del av vid krigsslutet.<sup>527</sup> Men i samband med



Gösta Werner (till vänster, liggande) och Karl-Erik Alberts (till höger, liggande) under inspelningen av ett inslag om Hermesflickorna till kortfilmen *Sommarvind* (1942). Foto: Harry Lövstrand.



att Werner vittnade i en rättegång i Stockholms tingsrätt, i ett förtalsmål mellan tidningen *Stockholms Extrablads* Rudolf Norgren och *Dagens Nyheter*-journalisten Torsten Flodén, noteras det särskilda anställningsförhållandet: ”Undertecknad, red. Gösta Werner, som, utan att vara fast knuten till Aktiebolaget Ufafilm, för företaget utför redigering av filmer, intygar härmed under edlig förpliktelse”.<sup>528</sup> En sökning i Kungliga Bibliotekets databas för digitaliserade dagstidningar visar vidare att det fanns fler kända profiler inom mediebranschen som på frilansbasis gjorde mindre uppdrag för Ufa i dess produktion av *Ufa-journalen*. Carl-Erik Wadsten, senare högt uppsatt inom Radiotjänst, beskrevs som *Ufa-journalens* svenska röst i ett antal recensioner.<sup>529</sup> Vid sportevenemang spelade, som tidigare nämnts, Sven Lindhagen flera gånger in kommentarsspåret. Skådespelaren Benkt-Åke Benktsson, som bland annat innehar biroller i flera av Ingmar Bergmans filmer, konfronterades av *Arbetartidningen* och enligt deras uppgifter erkände Benktsson att han lånat sin röst till *Ufa-journalen* under cirka en månads tid hösten 1942.<sup>530</sup> Under samma samtal ska han också ha berättat att redigeringarna ”gjorts av en lundensare Gösta Werner”.<sup>531</sup> Enligt Gösta Werners personliga anteckningar, vilka inte har kunnat verifieras på annat vis, agerade frilansande filmarbetare som Karl-Erik Alberts, Ragnar Brandhild, Adrian Bjurman och Sten Dahlgren filmfotografer vid inspelningar av *Ufa-journalen*.<sup>532</sup> Inga av dessa namn förekommer på Ufa:s personalistor utan mer troligt medverkade de enbart vid enstaka tillfällen. Precis som Werner kom de filmfotografer som han nämner i sina anteckningar att bli väletablerade i svenska filmbranschen och deras eventuella samröre med Ufafilm utgjorde inte något hinder för deras fortsatta karriärer.

### *Ufa-journalen* i krigets slutskede

När framgångarna i kriget minskade började satsningen på den svenska *Ufa-journalen* att stöta på problem. Redan runt månadsskiftet januari-februari 1943 skrev en representant för Stockholmskontoret till Berlin och klagade på att bolaget hade ont om råfilm, att det var tomt på kontot som bekostade journalfilmsverksamheten och att antalet kopior samt antalet svenska inslag kanske skulle behövas dras ner som följd.<sup>533</sup> Under det kommande året förändrades också *Ufa-journalens* innehåll. Särskilt bilderna från Sovjetunionen efter att tyskarna tvingats inleda sin reträtt på östfronten präglades, skriver Mats Jönsson, av ”utdragna resereportage, sorgliga bilder av tyska sårade samt otydliga avståndsbilder på händelserna vid östfronten. Den spänning, rytm och kvalitet som *Ufa-journalen* tidigare prisats för mattades nu för varje ny upplaga och med den försvann även

publiken.”<sup>534</sup> Trots att tyskarna upplevde motgångar både i kriget och på propagandans område under 1944 gjordes nya satsningar på journal-filmen, exempelvis introduktionen av färg,<sup>535</sup> men dessa försök beskriver Jönsson som ”desperata” och fruktlösa.<sup>536</sup> Årsskiftet 1943–1944 har i en vidare mening beskrivits som en tydlig vändpunkt för den nazistiska propagandan i Sverige då en kulturbojkott inleddes mot Nazityskland som följd av aggressionerna mot lärare och studenter på Oslo universitet.<sup>537</sup> Enligt SOU 1946:86 ledde kulturbojkotten till ”ett definitivt avståndstagande från den tyska propagandan även i dess mera moderata former. Visserligen fortsatte man på tyskt håll alltjämt att i radioutsändningar och genom tryckt propaganda bibringa den svenska allmänheten den uppfattningen att Tysklands seger vore nära förestående.”<sup>538</sup>

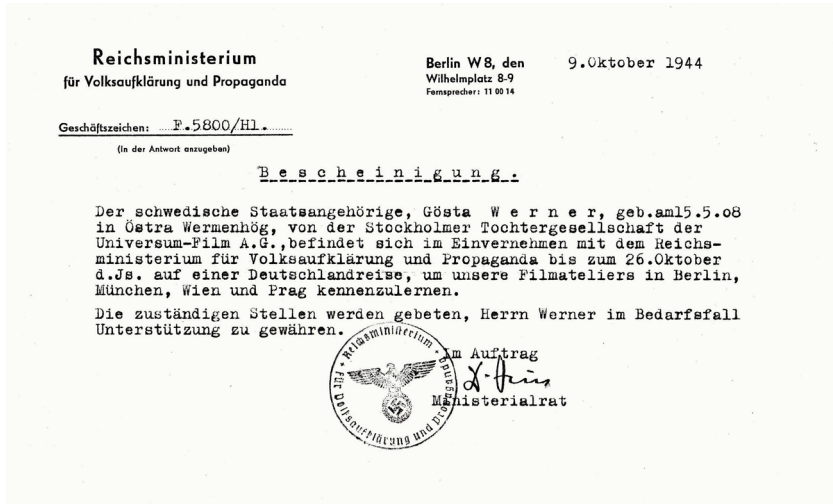
De uttalat nationalsocialistiska partierna fick aldrig något parlamentariskt inflytande i Sverige, och under krigets slutskede marginaliserades deras propaganda ytterligare. Gösta Werner var av allt att döma aldrig medlem i något av de svenska nazistpartierna; till exempel förekommer hans namn inte på någon av de medlemslistor som publicerats av Tobias Hübinette och det finns inte heller några spår av sådan verksamhet i arkivet.<sup>539</sup> Däremot är det värt att betona att Allmänna Säkerhetstjänsten registrerat att företrädare för Svensk Socialistisk Samling (SSS), tidigare Nationalsocialistiska Arbetarpartiet (NSAP), vid två tillfällen uppmanat Werner att medverka i deras valpropaganda nära inpå valet i Sverige i september 1944.<sup>540</sup> I sin avhandling *Hakkorset och Wasakärven* (1990) studerar historikern Heléne Löow de svenska nationalsocialistiska partiernas ideologi och organisation, däribland SSS, som även var känt under namnet Lindholmarna efter dess ledare Sven Olov Lindholm, och dess verksamhet. Löow karaktäriserar deras propagandarbete på följande vis: ”Partiets propaganda hade följande delkomponenter: offentliga möten, gatupropaganda med flygbladsutdelning och tidningsförsäljning, upp-marscher, propagandaturneéer samt bojkottaktioner och personlig propaganda. Såsom varande ett elitparti krävde dock NSAP/SSS aktiva insatser av alla partimedlemmar för att på ett effektivt vis sprida partiets propaganda.”<sup>541</sup> Precis som Werner hade partiets företrädare kontakt med högt uppsatta tyska nationalsocialister men frågan om han hörsammat uppmaningen är höljd i dunkel.<sup>542</sup>

Däremot står det klart att Gösta Werner arbetade med *Ufa-journalen* även under andra världskrigets slutskede. Som jag har påpekat tidigare skrev Werner ovanligt lite om sin verksamhet under krigsåren. Ett dokument som dock överlevt är en 16-sidig reseberättelse från hösten 1944, då han som representant för AB Ufafilm företog en längre resa i ett Nazi-

tyskland hårt ansatt av de allierades attacker.<sup>543</sup> Den 6 oktober lyfte ett litet tyskt trafikplan med nio passagerare från Bromma med sikte på Tempelhof i Berlin. Under de kommande 20 dagarna besökte Werner filmateljéer i Berlin, München, Wien och Breslau (nu Wrocław). Den okaraktäristiskt detaljerade reseberättelsen, författad av Werner men med okänd mottagare, vittnar om ett Tyskland på randen till kollaps. Tre dagar efter att han landat i Tyskland fick han ett särskilt intyg, *Bescheinigung*, från Propagandaministeriet, ett tillstånd som fordrades för att resa i landet vid denna tidpunkt. Under de kommande två veckorna besökte han Ufa:s ateljéer i Ufastadt-Babelsberg och Tempelhof samt Tobis ateljéer i Johannisthal i Berlin, Bavarias ateljéer i Geiseltal söder om München, Wienfilms ateljéer Rosenhügel-Filmstudios i södra Wien och Oberkommando des Heeres, den högsta förvaltnings- och befälsmyndigheten inom den tyska armén, avdelning för militär undervisningsfilm i Schweidnitz (nu Świdnica) sex mil söder om Breslau. Reseberättelsen beskriver visserligen filmverksamheten vid dessa platser men handlar nästan än mer om Werners personliga upplevelser i de olika städerna och under resorna mellan dem.

Om Werners teckningar av ”det nya Tyskland” före krigsutbrottet var livfulla och entusiastiska kan tonen här närmast beskrivas som blasé. Att Nazityskland var hårt ansatt av de allierade stod bortom rimligt tvivel för författaren. Förödelsen i städerna han besökte var omfattande och han registrerade noggrant skador på byggnader som han var bekant med, exempelvis flygplatsen Tempelhof, Propagandaministeriets stora komplex på Mauerstraße och Ufa:s hus vid Dönhoffplatz.<sup>544</sup> Konsekvenserna av den totala mobiliseringen beskrevs särskilt ingående och det konstaterades att infrastrukturen i landet, både när det gällde kommunikation och transport, var hårt ansatt. Likaså poängterade han att kulturutbudet minskat drastiskt och att Haus der Deutschen Kunst i München, som huserade utställningen *Große Deutsche Kunstausstellung 1944*, bombskadats.<sup>545</sup> Vidare beskrev Werner flera gånger hur han iakttagit väldigt unga soldater.<sup>546</sup> Samtidigt framstår hans förhållande till krigets utveckling som distanserat, och det viktigaste för honom verkar närmast vara hotellrummens standard, tågens bristande komfort och det begränsade utbudet på rödvin. Frånvaron av ett mer personligt förhållande till händelseförloppet är märkbar.

Samtidigt säger dokumentet en del om Werners dåvarande position inom den nazistiska propagandaapparaten. Vid den här tidpunkten var kontakter centrala för att kunna bo och resa i Tyskland. Som författaren själv beskrev det: ”Att bo på hotell i Tyskland är förenat med stora besvär



Bescheinigung för Gösta Werner utfärdad av Reichsministerium för Volksaufklärung und Propaganda.<sup>548</sup>

och obehag. Hotellrum fås endast genom Fremdenverkehrsamt [turistbyrå], och för att få [bo] där måste man antingen ha förbindelser, eller så måste resan vara anordnad av någon högre myndighet.”<sup>547</sup> Genom intyget från Propagandaministeriet fick Werner mycket riktigt tillgång till särskilda hotell och tågupéer under resorna mellan städerna. Enligt egen uppgift delade han en gång tågupé med högt uppsatta SS-män och en annan gång stod Oberkommando des Heeres för bokandet av sovplats, något som tyder på att hans uppdrag i landet ansågs ha viss vikt.

Den stora gåtan med denna reseberättelse är vem den tilltänkta läsaren var. Stundom är texten märkligt detaljrik. Exempelvis vid besöket vid propagandaministeriet tog Werner notis om skyddsrummets utseende och att Leibstandarte SS Adolf Hitler, en elitdivision inom SS, utförde de rigorösa kontrollerna vid in- och utgången. Ibland antecknades också detaljer såsom exakta gatadresser, exempelvis till två villor i Grünwald som Werner menade tillhörde ”SS-Reichsführer und SS-Hauptamt”, troligtvis syftande på den unika grad inom SS som Heinrich Himmler innehade, i vilka verksamhet förlagts efter att deras tidigare lokaler utbombats: ”Jag hade en bekant, som bodde i närheten, och blev därigenom i tillfälle att själv se SS-villorna och min bekant omtalade att Himmler själv residerar inte i villorna men väl hans ställföreträdare SS-Obergruppenführer [general] Berger med stab.”<sup>549</sup> Även andra upplysningar återgavs med precision: ”Den tyska filmens och filmindustriens ledande personer inom Propagandaministeriet utgöres alltjämt av följande: Reichsfilmintendent

och chef för alla inrikes filmfrågor i Promi SS-Gruppenführer [general-löjtnant] Hans Hinkel och chef för alla utrikes filmfrågor Dr. Karl Fries, som har sitt kontor i Mauerstrasse 45, andra våningen, mellersta längan, rum 126.<sup>550</sup> Den här sortens detaljer förekommer på ytterligare ställen i texten. Även om mottagaren förblir okänd pekar mycket på att det handlar om en rapport tilltänkt för en annan läsare snarare än privata anteckningar, till exempel tilltalade Werner läsaren två gånger och betonade att ett antal tidningar bifogats för att ge särskilda upplysningar.<sup>551</sup> Wilhelm Agrell, expert på svensk underrättelseverksamhet, har synat rapporten och bedömer att den innehåller information om myndigheternas agerande och transportsystemets status av underrättelsevärde.<sup>552</sup>

Efter 20 dagar i Tyskland flög Werner till Stockholm med samma plan som han reste dit i. Den långa reseberättelsen avslutades med en summerande betraktelse kring andan i det krigshärjade landet.

Propagandan i Tyskland har avsevärt förändrats på sista tiden. De allierades tekniska överlägsenhet är väl känd liksom att de överallt stå vid eller över Tysklands gränser. Men egendomligt nog verkade det inte förkrossande på folk. Många verkligt omdömesgilla personer sammanfattade läget ungefär såhär: ”I detta kriget har inget besparats oss. Ingen har vunnit så stora segrar som vi, ingen heller lidit så stora nederlag som vi. För ögonblicket har de allierade en teknisk överlägsenhet, men när våra nya vapen kommer, jämnas den ut och då har vi den moraliska överlägsenheten och då vinner vi!” [...] Överhuvudtaget rådde ingen pessimistisk stämning i Tyskland.

Avslutningsvis uttryckte författaren förvåning över att defeatismen inte tagit ett starkare grepp över befolkningen.

Efter att ha återvänt till Sverige fortsatte Werner arbetet med *Ufa-journalen*. Ett exempel på detta är av en händelse en av de utgåvor av *Ufa-journalen* som Mats Jönsson studerat mer ingående. Denna utspelar sig i Lund under Luciafirandet 1944, det vill säga någon månad efter det att Werner återvänt från Berlin. Journalen skildrar en nattlig ritual där flera profilerade representanter för staden och universitetet, däribland borgmästaren och flera professorer, kastar sig igenom en brasa i Lunda-gård.<sup>553</sup> En av de mest kända deltagarna var biskopen Edvard Rodhe som iklädd nattsärk deltog i ritualen. Under kriget gjorde Rodhe flera uttalanden som kan ses som kontroversiella då de riktade udden mot samtidens populistiska politiska strömningar och vad han kallade för en kollektiv egoism.<sup>554</sup> Hur kommer det sig då att ett tyskt filmbolag visade intresse för denna ritual? Jönsson skriver:

Ingenting i inslaget indikerar att ett tyskt filmteam fått tillstånd att vara på plats och filma Lucia i Lund 1944. Givet den krassa kritik Rodhe genom åren framfört vad gäller krig, nationalism och rasism förefaller det än mer otroligt att den nazistiska propagandaapparaten skulle ha fått tillträde till stadens absoluta centrum vid en tidpunkt då Tredje riket gick mot sitt slut.<sup>555</sup>

Pressbevakningen kring arrangementet visar dock att det var Gösta Werner som var på plats för Ufa:s räkning. *Aftonbladet*, exempelvis, uppmärksammade att händelserna förevigades på film: "Festen har filmats av UFA, som sänt ner Gösta Werner, som f.ö. är son till ordföranden i festkommittén, traditionsbevararen fil. dr Karl [sic!] Werner."<sup>556</sup> Att Carl Werner, som tidigare studerade vid universitetet och var väl förankrad i dess föreningsliv, låg bakom festligheterna innebär antagligen att det faktum att Gösta Werner representerade ett nazityskt filmbolag gick deltagarna förbi. Därutöver hade Werner som bekant själv ett starkt band till staden, universitetet och Lunds Studenters Filmstudio vilket gör det än mer osannolikt att hans närvaro skulle leda till några höjda ögonbryn.

Under krigets sista månader förändrades mottagandet av *Ufa-journalen* drastiskt och reportagen började pikas alltmer av recensenterna. I februari 1945 skrev exempelvis *Expressens* filmrecensent M.K. syrligt om *Ufa-journalen*: "Mussolini inspekterade sina trogna trupper i Norditalien. En tård, hålögad liten Epa-Napoleon, som operetthälsar som en sprattelgubbe och verkar närmast förvånad över att det fortfarande finns folk som besvarar hälsningen. Veckans färgreportage i Ufa-journalen, hade både veckor och månader på nacken – det föreställde vinskörd i Rhendalen. Aktuellt så det förslår!"<sup>557</sup> Två månader senare konstaterade samma tidning dräpande att "UFA-journalen är fridfull så här i döds kampen".<sup>558</sup> Troligtvis hade importen av aktuella reportage från moderbolaget vid det här laget upphört vilket skulle kunna förklara förekomsten av vad anmälarna anser vara inaktuella bilder. I relation till en av de allra sista utgåvorna av *Ufa-journalen* redogjorde *Svenska Dagbladet* för hur dess retorik förändrats i krigets absoluta slutskede, med tydlig hänsyftning till de nazistiska förintelselägren: "I *Ufa-journalen* fäster man sig vid ett reportage, av okänd ålder, från schweiziska rödakorsdelegaters inspektion av ett fångläger i Tyskland; förhållandena befinnas naturligtvis förträffliga, vilket emellertid efter den senaste tidens avslöjanden inte lär ha någon övertygande verkan i avsedd riktning."<sup>559</sup> Dessa omdömen sticker ut i relation till de mer objektiva och deskriptiva recensioner som tidigare dominerade i dags- och kvällstidningspress.

Exakt när Gösta Werner slutade arbeta för Ufa:s räkning är oklart. I december 1944 noterar Allmänna Säkerhetstjänsten att Gösta Werner stått i telefonförbindelse med den brittiska diplomaten och agenten David McEwan om ett inplanerat möte som fick ställas in.<sup>560</sup> Den senare var verksam vid Storbritanniens legation i Stockholm och har beskrivits som ”Churchill’s special plenipotentiary for economic issues”.<sup>561</sup> Vad deras eventuella utbyte gick ut på kan man bara spekulera kring. Vid denna tidpunkt torde det ha stått klart för de flesta att kriget gick mot sitt slut, inte minst tyder Werners reseberättelse från någon månad tidigare på att han var medveten om detta. Det är möjligt att Werner sent omsider vände kappan efter vinden, men naturligtvis även att kontakten gällde någonting annat.

Även om kritikerna beskrev *Ufa-journalens* medarbetare som ”tyska”, som noterats ovan, anställdes av allt att döma endast svensk personal i AB Ufafilm. Olof Andersson, före detta vice-president i den tidigare omnämnda Internationella Filmkammaren, ledde AB Ufafilms likvidation för Flyktkapitalbyråns räkning och han slog fast att tysk personal ”ej under någon period varit anställd i Ufafilm”.<sup>562</sup> Vidare menade Andersson, vars egna kontakter med Tyskland under kriget är väldokumenterade, att bolagets chef Elis Sundell i princip skött sig klanderfritt: ”Personligen vet jag inget ofördelaktigt om honom, och han åtnjuter förtroende i svenska filmkretsar [---] Det är mig bekant, att under kriget utövades påtryckningar gentemot Sundell för att få tyskar anställda i bolaget. Han vägrade emellertid ingå härpå samt lyckades förhindra dylika anställningar.”<sup>563</sup> Vidare kan man notera att merparten av de anställda vid AB Ufafilm lämnade för nya uppdrag vid krigsslutet. I ett brev från Andersson till Flyktkapitalbyrån beskrevs situationen i krigets slutskede såhär: ”inom filmbranschen liksom de flesta andra områden råder stor brist på framförallt branschkunligt folk, och därför ha flera av de anställda, speciellt de, som inneha de viktigaste positionerna, redan på ett tidigt stadium erhållit förmånliga anbud från andra firmor, varvid man bl.a. som argument framhållit den osäkerhet, som måste vara förenad med en anställning i ett tyskt bolag.”<sup>564</sup> Werners egna anteckningar kring de svenska inslagen sträcker sig fram till den näst sista *Ufa-journalen nr. 710*, men redan i maj 1945 gjorde han sitt första frilansuppdrag för Kinocentralen och i samma månad övertog han redaktörskapet för branchtidningen *Biografbladet* efter grundaren Knut Jeurlings bortgång.

## Sammanfattande diskussion

Gösta Werner närde en nära relation till Tyskland före och under andra världskriget. Under sina många resor fick Werner se landet i flera skepnader och han förhöll sig inkonsekvent till nationalsocialismens Tyskland. Som flera historiker påpekat finns det en stark tendens att endast se två möjliga förhållningssätt till nationalsocialismen, det vill säga för eller emot, trots att förekomsten av gråzoner och ambivalens är vanlig. Under den första resan till Tyskland med Lunds Studenters Filmstudio såg Werner, som då var aktiv i radikala socialliberala kretsar i hemstaden, sig själv som en önskad outsider med kritisk blick. Berättelser från senare resor visar en entusiastisk inställning till ”det nya Tyskland” och en empatisk hållning till Nazitysklands auktoritära konst- och filmpolitik. I krigets slutskede bevittnade Werner med märkbar skepsis hur Tyskland genomförde den totala mobiliseringen, och någon inneboende lojalitet mot hans arbetsgivarland kan inte skönjas. På så vis skiftade ställningstagandena med tiden. Hans förhållande till den nazistiska ideologin och världsåskådningen var inte heller entydigt. Å ena sidan högaktade Werner tysk kultur i bred bemärkelse och han omhuldade också tanken om en koppling i germansk anda mellan Sverige och Tyskland. Å andra sidan rapporterade han konsekvent om de omvälvande förändringar som det nazistiska maktövertagandet innebar för den tyska filmindustrin och den tyska filmkonsten, vilket kan tolkas som att hans främsta intresse inte var nazismen som sådan. Därutöver förekommer inte en av de allra viktigaste komponenterna i den nazistiska ideologin, nämligen antisemitismen, i Werners artiklar, reseberättelser och personliga anteckningar, och av allt att döma var han heller aldrig politiskt organiserad eller medlem i något nazistiskt parti.

Vad som framgår med tydlighet är att Werner ställde sin kompetens till förfogande för den nazistiska propagandaapparaten. Detta gjorde han genom att spela in och redigera svenska inslag till *Ufa-journalen* samt att regissera högstämda kortfilmer som *Sommarvind* och *Tre 300-åriga städer*. Även om *Ufa-journalens* svenska inslag vid första anblicken kan tyckas vara banala i sin utformning visar detta kapitel att denna filmproduktion var del av en strategi för att locka fler svenskar att konsumera nazistisk propaganda på svenska biografer. Olika Ufa-representanter, däribland Werner, hade dokumenterad kontakt med Tyska legationen vilket tyder på att arbetet i Sverige i stor utsträckning dirigerades av representanter för Nazityskland. Därutöver tyder det faktum att Goebbels propagandaministerium utfärdade ett reseintyg till Werner hösten 1944 på att han



hade en privilegierad position i den tyska propagandaapparat som riktades mot Sverige. Det problematiska källäget gör det svårt att dra några definitiva slutsatser om Werners roll i produktionen av *Ufa-journalen*. Att Werners medverkan i produktionen i egenskap av frilansare kan styrkas över en längre tid tyder på att hans arbete uppskattades. Samtidigt finns det källor som tyder på att det var andra krafter inom AB Ufafilm, särskilt Elis Sundell och marknadschefen Sigrid Lindborg, som kommunicerade med moderbolaget om planerna för den svenska marknaden.

Det går att argumentera att Werner var väl medveten om vikten som lades vid den tyska filmpropagandan vid den här tiden. I Nazityskland ansågs filmmediet särskilt viktigt, mycket på grund av dess förmåga att nå stora publikker, vilket har diskuterats i en rad filmhistoriska verk. Werner tog inte bara gärna till överord i sina beskrivningar av filmens möjligheter som konstnärligt medium utan på liknande vis uttalade han sig om filmen som propagandaverktyg. Under sin militärtjänstgöring skrev Werner flitigt och självreflexivt om filmens roll i det militära och hur mediet kunde användas både i didaktiskt och propagandistiskt hänseende. På ett lika teoretiskt initierat vis diskuterade han de tyska journal- och dokumentärfilmernas effekt på sin publik. Det faktum att han skrev om filmpropagandans vikt samtidigt som han ställde sin kompetens inom detta område till förfogande kan ses som en försvårande omständighet. Samtidigt väcker det faktum att han konsekvent lyfte fram filmmediets potential även inom andra områden en del frågor om hans drivkraft att ständigt överösa mediet med lovord. Med detta och föregående kapitel i åtanke tycks det som att han drevs väl så mycket av ett intresse av att göra karriär inom filmbranschen.

Men vad hände med Werner och de andra filmarbetare som stod i Ufa:s tjänst, och hur påverkades bilden av personerna under och efter andra världskriget? I nästa kapitel fokuserar jag på denna frågeställning med utgångspunkt i Gösta Werners kontroversiella kortfilm *Midvinterblot* (1945) som visades offentligt för första gången kort efter krigsslutet.



## 4. *Midvinterblot* och stigmatiseringen under den tidiga efterkrigstiden

Under efterkrigstiden trädde Gösta Werner in i offentligheten på allvar. I samband med andra världskrigets slut fick han en framskjuten position i det svenska kulturlandskapet när han tog över som redaktör för branschtidningen *Biografbladet*. Från 1945 till nedläggningen 1952 utkristalliserade sig *Biografbladet* som ett viktigt organ för filmkritik och -debatt. Under Werners redaktörskap bidrog bland andra filmskapare som Arne Sucksdorff, Alf Sjöberg och Ingmar Bergman, filmkritiker som Gerd Osten, Rune Waldekranz och Hugo Wortzelius och andra konst- och kulturprofiler som Peter Weiss, Lennart Rodhe och Harry Schein med egna texter. Allt eftersom tidningen genomgick en förvandling, från en tidning med övervägande del branschnyheter till en mer ambitiös produkt med fokus på långa analyser och debattinlägg, blev Werner starkt förknippad med det lika delar uppskattande som pejorativa epitetet ”filmteoretiker”. Under efterkrigstiden började Werner också att röna alltmer uppmärksamhet för sitt filmskapande, och under de kommande åren skulle han etablera sig som en av Sveriges mest berömda kortfilmare. Som tidigare påpekats är Werners kortfilm *Midvinterblot* (1945), som visades offentligt för första gången kort efter krigsslutet, regissörens mest kontroversiella film. Å ena sidan hyllades filmens formspråk och den uppmärksammades såväl vid internationella filmfestivaler som inom inhemska experimentfilmskretsar. Å andra sidan anklagades filmen, som handlar om en hednisk offerrit i fornnordisk miljö, för att vara inspelad under det tyska filmbolaget Ufa:s flagg och för att vara inspirerad av den nazistiska tankeströmningen ”Blut und Boden”. Detta väcker frågor som: Hur förhöll sig olika aktörer inom svensk film- och mediebransch till tidigare kapitel i hans liv? Och hur behandlade han själv krigsåren när han under den tidiga efterkrigstiden försökte forma sin biografiska legend?

Avsikten med detta fjärde kapitel är att undersöka hur synen på Gösta Werner formades under den tidiga efterkrigstiden. Målet är att förstå de motstridiga uppfattningarna om Gösta Werners förhållande till Tyskland och nazismen. Föreliggande kapitel är uppdelat i fyra delar. Först går jag närmre in på de tendenser till rannsaking som fanns i Sverige under den tidiga efterkrigstiden. Särskilt fokus lägger jag på nazismen som stigma, en problematik som jag redogör för med utgångspunkt i historisk forskning om olika former av brännmärknings- och stigmatiseringsprocesser under denna period. Den andra delen behandlar redaktörskapet för tidningen *Biografbladet* och hur det påverkade Werners position i filmsverige. I det tredje avsnittet undersöker jag kortfilmen *Midvinterblots* tillkomst, mottagande och efterliv. Först diskuterar jag kontroverserna kring inspelningen och hur historieskrivningen kring filmen präglats av Werners egna utsagor. Därefter går jag in på det kluvna mottagandet av filmen där priser och framgångar vid internationella filmfestivaler blandades med anklagelser om naziinfluerad ideologi och outtalade propagandasyften. I nästa avsnitt kartlägger jag hur filmen kommit att bli kanoniserad och karakteriserad som en svensk experimentfilmsklassiker. Kapitlet avslutas med en sammanfattande diskussion.

## Efterkrigstidens uppgörelse med nazismen

För Sverige innebar krigsslutet både omdaningar och kontinuitet. Å ena sidan kom kriget att lämna djupa avtryck på efterkrigstidens Sverige. När bilder och filmer som skildrade nazisternas förbrytelser började spridas i slutet av andra världskriget hade koncentrationslägren varit kända sedan flera år tillbaka men bilderna hade en påtaglig chockverkan.<sup>565</sup> Med hänvisning till annan förintelseforskning menar Ingvar Svanberg och Mattias Tydén att brutaliteten kan ha varit svårförståelig: ”De forskare som har sysslat med dessa frågor har ofta framhållit att *kunskap* om Förintelsen inte behövde vara detsamma som att *förstå* vidden av nazisternas utrotningskrig.”<sup>566</sup> De nazistiska förbrytelserna väckte frågor om Sveriges förhållande till de ockuperade länderna, de krigsdrabbade länderna och skyldigheterna gentemot det stora antalet flyktingar som rörde sig igenom Europa. Å andra sidan kom uppgörelsen med det svenska agerandet under krigsåren att bli begränsad och det fanns en stark kontinuitet i hur samhället organiserades. Eftersom landet förblivit neutralt hade vissa av krigets konsekvenser undsluppits, exempelvis var den parlamentariska demokratin, samhällets bärande institutioner och landets industri intakt.<sup>567</sup> På så sätt

var förutsättningarna för en svensk uppgörelse med nazismen avsevärt annorlunda än i många andra europeiska länder.

Före och under andra världskriget lockade nationalsocialismen många men under efterkrigstiden dömdes ideologin ut förbehållslöst. I centrum för historikern Johan Östlings avhandling *Nazismens sensmoral: Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning* (2008) står inte nationalsocialismens ”ursprung, manifestationer och organisationsformer” utan istället fokuserar författaren på ”eftervärldens upplevelser och bearbetning av nazismen”.<sup>568</sup> Genom att studera hur nazismen definierades och begripliggjordes i uppslagsverk, i tidningsreportage och i politiska analyser efter kriget försöker Östling ringa in erfarenheten av nazismen i Sverige. Författaren argumenterar övertygande att den nazistiska erfarenheten genererade en sensmoral som sedan var avgörande inom flera olika processer under efterkrigstiden och i stor utsträckning präglade landets ideologi och kulturella orientering.<sup>569</sup>

Av särskild vikt för föreliggande kapitel är Östlings analys av stigmatiseringen under den tidiga efterkrigstiden. Vad är då ett stigma? Östling lutar sig på sociologisk forskning om stigmatiseringsprocesser och särskilt sociologen Erving Goffmans vidgade definition av begreppet stigma.<sup>570</sup> Ordet, ursprungligen från grekiskans ”brännmärke”, ”punkt”, eller ”fläck”,<sup>571</sup> kan också, som Östling skriver, ses som ”en egenskap som är djupt misskrediterande i relationer människor emellan. Somliga attribut är enbart stigmatiserande i speciella sammanhang, andra är misskrediterande snart sagt överallt i vårt samhälle.”<sup>572</sup> Med hänvisning till Goffman beskriver Östling processer som leder till förskjutning, isolering och avgränsning som ”en politisk akt”.<sup>573</sup> Den nazistiska erfarenheten bearbetades under efterkrigstiden och Östling understryker att nazismen fördömdes kraftigt, något som bidrog till att i princip allt som förknippades med ideologin stigmatiserades och misskrediterades.<sup>574</sup> Stigmat påverkade alltså inte uteslutande människor utan även företeelser och kulturella uttryck. För att analysera denna process använder Östling begreppet ”associationssfär”, syftande på ”de egenskaper, beteenden, ideal och andra storheter som förbands med ett fenomen”.<sup>575</sup> Med andra ord, vad en associationssfär innehåller kan rekonstrueras genom att studera historiska sammanhang, något som författaren gjort med nazismen som han menar förknippades med egenskaper som ”nationalism och chauvinism, irrationalism och oförnuft, barbari och civilisatoriskt förfall, våld, preusseri och militarism”.<sup>576</sup> Östling skriver vidare att stigmatiseringsprocessen kunde ta sig olika uttryck och att graden av stigmatisering inte givetvis stod i proportion till hur pass övertygad personen var av nationalsocialismen.<sup>577</sup>

För att förstå det nazistiska stigmat studerar Östling ett antal individuella biografier i efterkrigstidens Sverige. Med utgångspunkt i denna analys identifierar han återkommande mönster vilka han kategoriserar som tre typer av stigmatisering. Den första typen kallar författaren för *absolut stigmatisering*, vilket innefattar personer som organiserade sig i nazistiska organisationer eller på annat vis saluförde nazistiska budskap, och många i denna kategori höll även fast vid sin nazistiska övertygelse efter kriget. Dessa blev fullständigt misskrediterade efter kriget och fick en begränsad roll i offentligheten.<sup>578</sup> I denna kategori nämns bland andra ledande nazistiska politiker som Bengt Furugård och Sven Olov Lindholm och kända nazistiska intellektuella som Per Engdahl och Annie Åkerhielm.<sup>579</sup> Den andra typen benämner Östling som *partiell stigmatisering*, vilket riktas mot en grupp människor som delvis svärtades ned av sitt förhållande till Nazityskland men som inte helt blev utestängda från sina respektive fält. Många i denna grupp hade visat förståelse för delar av nazismen och Nazityskland men inte varit aktiva i nazistiska organisationer eller aktivt tagit ställning för flera delar i den nazistiska ideologin. Flera i denna kategori var uppburna och en självklar del i den svenska offentligheten även efter 1945. Östling menar att den partiella stigmatiseringen inte räckte för att utestänga dessa personer men den fungerade som en belastning.<sup>580</sup> I denna kategori nämner författaren uppmärksammade exempel som Fredrik Böök, Zarah Leander och Kurt Atterberg. Den tredje och sista kategorin i typologin är *sekundär stigmatisering*, vilket innebär indirekt stigmatisering som kunde drabba människor som aldrig tagit ställning för nazismen men som uppfattades som att de omfamnade eller försvarade någon av idéerna i den nazistiska associationssfären. I denna kategori nämner Östling namn som Sten Selander och Moses Pergament.<sup>581</sup> Under den tidiga efterkrigstiden rannsakades alltså det svenska förhållandet till nazismen och med varierande intensitet diskuterades det politiska agerandet, idéutbytet mellan länderna och de kulturella förbindelserna. Detta påverkade de som haft band till Nazityskland på olika sätt: vissa blev brännmärkta och utstötta ur offentligheten, andra blev kritiserade men lyckades ändå behålla en position i offentligheten genom att retirera till en mer opolitisk arena, och somliga blev ifrågasatta för deras förhållande till företeelser och tankegoods som nedsolkats av nazismen.

Många historiker har bidragit till genomlysningen av den svenska offentlighetens förhållande till nazismen före, under och efter andra världskriget inom vitt skilda fält: från kungahuset till universitetet, från näringslivet till kulturlivet.<sup>582</sup> Trots att Östlings avhandling behandlar flera olika svenska kulturpersonligheter (som musiker, författare och

dramatiker) ägnas begränsat utrymme åt att diskutera svenska filmpersonligheter och deras förhållande till Nazityskland. Visserligen diskuteras skådespelerskan Zarah Leander och hennes eftermäle men det utgör inte ett av författarens bärande biografiska fall. Detta är synd eftersom såväl den svenska filmbranschen i stort som enskilda utövare hade starka band till Nazityskland. Även om dessa relationer på senare år ägnats mer uppmärksamhet har mindre fokus lagts på vad som hände efter 1945 såväl med enskilda individer som mer etablerade nätverk.<sup>583</sup> Andra världskriget gjorde djupa avtryck på efterkrigstiden även i filmens värld, något som Ingmar Bergman vittnat om i sin självbiografi *Laterna magica* (1987): ”Då jag året efter krigsslutet kom till Göteborgs stadsteater, gick en djup och blodig skåra tvärs genom artistfoajén. Där satt Ufa-journalens speaker, organisatörerna av en svensk Riksfilmkammare och de vanliga medlöparna på ena sidan. På den andra: judarna, segerstedt-anhängarna, aktörer med norska och danska vänner [...]. Hatet var tjockt och kunde skäras.”<sup>584</sup> Hur den stigmatiseringsprocess som Östling beskriver fungerade inom filmens värld mer specifikt är en fråga som fallet Werner kan hjälpa till att besvara.

## Konstfilmsinstitutionen som språngbräda: Kulturtidskriften *Biografbladet*

Gösta Werners engagemang i det föreningsliv som omgärdade filmen fortsatte med oavbruten intensitet under andra världskriget. Detta nätverk kom att spela stor roll när Werner under efterkrigstiden möttes av kritik för sitt samröre med tyska Ufa. I Svenska Filmsamfundet, som bildades i oktober 1933 med Bengt Idestam-Almquist som preses, valdes han till sekreterare redan 1936.<sup>585</sup> Både före och under kriget var han en av de medlemmar som regelbundet bidrog till Samfundets sporadiskt utgivna årsbok *Om film*. Medlem var han också i Filmpublicisternas Förening, en förening som grundades 1937 och samlade både journalister och branschfolk. Under hösten 1942 valdes han in i styrelsen för Svenska Filmklubben, i vilken många av den svenska filmbranschens ledande personer var medlemmar. Klubben grundades 1924 och var fortsatt aktiv till mitten på 1980-talet.<sup>586</sup> Dess huvudsakliga mål, som stipulerades i stadgarna, var att ”[b]ereda sina medlemmar fördelen av ett korrekt och kollegialt umgänge med yrkeskamrater ur skilda lager”.<sup>587</sup> Detta umgänge bestod huvudsakligen av medlemsträffar och middagar som allt som oftast ägde rum i bankettsalar eller på exklusiva restauranger i Stockholm. För att bli medlem var man tvungen att vara en välkänd person med en stark koppling

till film- och biograffacket. I september 1945 ombildades organisationen och det slogs fast att man i fortsättningen ”ej längre jakta efter någon slags popularitet utan tvärtom sträva efter att bli så exklusiv som möjligt”.<sup>588</sup> Medlemskaderen i Svenska Filmklubben var onekligen en inom filmbranschen inflytelserik skara. I dess styrelse märks namn som Carl Anders Dymling, chef för det dominanta filmbolaget Svensk Filmindustri under närmare två decennier (1942–1961), Vilhelm Bryde, produktions- och distributionschef på SF och Anders Sandrew, grundaren av film- och teaterkoncernen Sandrews. För att summera kan man konstatera att flera av organisationerna som Gösta Werner var engagerad i har pekats ut som centrala i det som har beskrivits som en växande konstfilmsinstitution under 1940- och 1950-talen.<sup>589</sup>

Under andra världskriget verkade Gösta Werner främst bakom kulisserna men inom den svenska konstfilmsinstitutionen, som han fortfarande var en aktiv kraft inom, kände många sannolikt till hans tyskkopplingar. Som jag visade i föregående kapitel publicerades merparten av Werners reserapporter från Nazityskland under mellankrigstiden i filmtidskrifter som *Filmjournalen*, *Biografbladet* och *Biografägaren*. Visserligen skrev han sällan om sina kopplingar till företaget men ett undantag utgörs av en rapport från Ufa:s invigningsmiddag som publicerades i *Biografägaren* under signaturen G.Wr.<sup>590</sup> Det finns också spår av att Werner muntligt kåserade om sina upplevelser av journalfilmsarbete i samband med möten med Stockholms filmamatörer, Svenska Filmsamfundet och Filmpublicisternas förening.<sup>591</sup> I två av fallen berättade han också om sina besök i Nazityskland under kriget: i ett maskinskrivet utkast till ett tal vid ett av Svenska Filmsamfundets sammanträden beskriver Werner ett besök vid Ufa:s ateljéer i Babelsberg under våren 1943, och under ett av Filmpublicisternas förenings sammanträden berättade han om sina upplevelser som Ufa-representant från hans tre veckor långa resa i Tyskland hösten 1944.<sup>592</sup> I Svenska Filmklubben var han inte den ende med kopplingar till Ufa utan även andra medlemmar, som Elis Sundell och Sigrid ”Loulou” Lindborg, var medarbetare i företaget.

Några månader innan krigsslutet utsågs Gösta Werner till en av *Biografbladets* nya redaktörer. Under hösten 1943 gick branschtidningens grundare Knut Jeurling bort och under nästan hela året därpå låg den i träda. Det var först när *Biografbladets* ägare, Svenska Filmklubben, i november firade sitt tjuogoårsjubileum som den återigen gavs ut, och Werner tillsammans med en redaktionskommitté gavs i uppdrag att återuppta en regelbunden utgivning. Svenska Filmklubben blev ägare av *Biografbladet* efter det att Knut Jeurling testamenterat innehavet av aktiemajoriteten till



organisationen.<sup>593</sup> När tidningens framtid skulle stakas ut väjde Werners röst tungt, som vid det här laget inte bara var känd för sin publicistik, utan dessutom satt i Svenska Filmklubbens styrelse sedan ett par år tillbaka.

Under ett redaktionsmöte i mars 1945 föreslog Gösta Werner ”efter en nedgörande kritik av Biografbladets november-nummer” att tidningen skulle ges ut efter nya principer. Den allra mest centrala förändringen i hans förslag var att tidningen skulle rikta sig till andra än branschfolk men samtidigt bibehålla en ”exklusiv läsekrets”.<sup>594</sup> I majnumret 1945 presenterade Werner förändringarna och konstaterade att *Biografbladet* i dess nya skepnad kunde särskilja sig från andra branschtidningar (som exempelvis *Biografägaren*) och mer populära filmtidskrifter (som exempelvis *Filmjournalen*): ”[E]nda möjligheten att ympa nytt liv i Biografbladet var att ge det en ny form och göra det till ett debattorgan i allvarliga filmfrågor för den konstnärligt och kulturellt intresserade och orienterade filmpubliken.”<sup>595</sup> Werner hävdade det nya *Biografbladets* andliga släktskap med väletablerade litteratur- och konstitidskrifter som *Ord och Bild*, *Bonniers Litterära Magasin*, 40-tal, *Konstrevy*, *Paletten* och *Konstvärlden*, och menade vidare att det inte saknades nya, unga röster om mediet: ”Nya generationer, som älskar filmen, därför att den för dem är den obrutna mark, de vill vara med att rödja som pionjärer för en ny konstart.”<sup>596</sup>

Upplägget på det nya *Biografbladet* skiljde sig mycket från hur tidningen såg ut tidigare. Regelbundet återkommande spalter med fokus på branschnyheter, utlandsrapporter och den kommande biografrepertoaren slopades till förmån för längre analyser av filmer, enskilda filmskapare och filmgenrer. Det första numret kan trots sin brokighet ses som representativt för hur tidningen ordnades de kommande åren och i detta behandlades vitt skilda ämnen som experimentfilm, fransk film under andra världskriget, symbolism på film, franska influenser i tysk, engelsk och amerikansk film, filmfoto, skräckfilm, revyfilm och ansatsen att skapa ett svenskt filmarkiv, för att nämna några av det 20-tal artiklar som ingick. Werner menade i ledaren att ambitionen med detta var att öppna för en ny generations perspektiv: ”Denna generation har fått ordet i detta nummer, där jag försökt samla uteslutande personligt färgade artiklar, skrivna av sakkunniga, som var på sitt håll personligt engagerat sig i problemen. Även om varje artikel inte kan vara en brandfackla, finns det i alla fall en gnista personligt temperament i den.”<sup>597</sup>

Pressen lovordade närmast unisont initiativet och det första numret höjdes till skyarna. Bengt Idestam-Almquist, som själv medverkade i numret med en artikel, höjde ett varningens finger för det stora antalet annonser i tidningen och ett eventuellt beroende av branschens välvillighet, men

hyllade samtidigt de höga ambitionerna: ”Det är en glädje att konstatera att *Biografbladet* som helhet på intet vis verkar underlägset kvalitetstidskrifterna på andra områden. Ty det är så medryckande friskt. Ur artiklarna strömmar ivrigt självständigt tänkande och ståndpunktstagande och en aktningvärd behärskning av det rika materialet.”<sup>598</sup> *Afiontidningens* Stig Almqvist prisade både form och innehåll, och i liknande ordalag som när han och Werner agiterade för Lunds Studenters Filmstudios särart tryckte Almqvist på *Biografbladets* outsiderposition: ”Den som söker imponerande ’kulturnamn’ bland bidragsgivarna finner inga. Filmskribenter räknas inte till kultureliten. [...] i huvudsak beror säkert deras lägre anseende på att den konstart, de ägnar sitt intresse och sin penna, fortfarande inte är erkänd som jämbördig med sina äldre syskon.”<sup>599</sup> Även *Sydsvenska Dagbladet*, vars recensent inte hade några dokumenterade vänskapsband till tidningens redaktör, skrev positivt och framhävde ”den kritiska linjen i Werners nya och ambitiösa tidskrift”.<sup>600</sup>

Under den tid som Werner var redaktör, från 1945 till 1947, bidrog en brokig skara skribenter till tidningen. Givetvis återkom många av redaktörens gamla bekantskaper från filmens föreningsliv flitigt: Stig Almqvist, Bengt Idestam-Almquist, Rune Waldekranz, Kurt Linder, med flera. Förutom väletablerade filmkritiker som Gerd Osten och Elsa Brita Marcusson, som skrev återkommande för tidningen, fylldes sidorna av texter författade av mer oprövade skribenter som Per Gunvall, Sten Dahlgren och Harry Schein. Den sistnämnde gjorde raketkarriär som kulturskribent, och *Biografbladet* var ett av de forum där han tidigt skrev om rörliga bilder.<sup>601</sup> Därutöver lockade nya *Biografbladet* ett antal filmare att skriva om sitt värv. Arne Sucksdorff, Alf Sjöberg och Ingmar Bergman, vars debutfilm *Kris* (1946) blev rejält kritiserad av Werner,<sup>602</sup> bidrog alla med texter om sitt eget filmskapande och sin syn på filmmediet.

Men det var inte enbart cineaster och filmare som uttryckte sitt intresse för filmen som konstform under den tidiga efterkrigstiden utan även konstnärer aktiva inom andra fält lockades att skriva om filmen, däribland i det nya *Biografbladet*. Under Werners redaktörskap bjöds flera konstnärer in att skriva om film: kompositören Björn Schildknecht skrev om filmmusik, konstnären Peter Weiss skrev om tysk efterkrigsfilm och författaren Artur Lundkvist skrev om filmadaptionen av *Dagen gryr* (*Le jour se lève*, Marcel Carné, 1939). För Werners del var nog den kontakt som knöts med den modernistiska konstnären Lennart Rodhe allra mest värdefull. Genom gemensamma bekanta kom Werner i kontakt med Rodhe och bad honom författa en längre artikel om filmen från en målares perspektiv.<sup>603</sup> Med en examen från Kungliga Konsthögskolan i bagaget betraktades Rodhe som

en lovande konstnär, och bara något år senare fick han sitt definitiva genombrott som en av 1947 års män, det vill säga en av deltagarna i den berömda samlingsutställningen *Ung konst* i Stockholm. Rodhe och Werner arbetade sedan tillsammans på två filmprojekt – kortfilmen *Tåget* (1948) och den icke-realiserade *Kärlekshunger* – som behandlas närmare i kommande kapitel.

Under Werners redaktörskap förändrades även tidskriften på andra sätt. Det är exempelvis värt att nämna att de närmast reklambetonade rapporterna om kommande premiärer ersattes med recensioner av den aktuella repertoaren där flera skribenter gemensamt bröt ner filmer utifrån olika perspektiv. Exempelvis delades recensioner av filmer upp i flera kategorier som exempelvis ”bildstil”, ”foto”, ”musik” och ”tema”, som sedan analyserades av experter på respektive område. Denna form av detaljerade genomlysningar var typisk för det nya *Biografbladet*. Ett annat nytt inslag var publiceringen av kanoniserade filmhistoriska texter i svensk översättning, något som också var vanligt förekommande i tidskrifter som Werner nämnde som förebilder, till exempel *Ord och Bild* och *40-tal*. Under Werners redaktörskap publicerades exempelvis texter av Louis Lumière, André Malraux, James M. Cain, Vsevolod Pudovkin och William Wyler. Tidningen avslutades oftast med en genomgång av ny filmlitteratur, där merparten av de korta kommentarerna skrevs av Werner själv. Dessa inslag understryker ytterligare tidskriftens högkulturella ambitioner.

Både *Biografbladet* och dess redaktör Gösta Werner gjorde efter kriget en 180-graders vändning bort från Tyskland och den nazistiska associationssfären, en vändning som i akt och mening inleddes redan under kriget. När boken *Kameran går* publicerades hösten 1944 behandlade den en brokig skara ämnen varav merparten avhandlats i krönikeform i *Biografägaren* under rubriken ”Celluloid och konst”. Boken, vars förord skrevs av regissören Victor Sjöström, presenterade dels hur en film kommer till, dels en lång rad porträtt av olika regissörer. Werner var visserligen aldrig exklusivt intresserad av den tyska filmen men desto längre kriget fortskred desto ovanligare blev hans rapporter från Tyskland och om den tyska filmen. I boken samsas regissörsnamn som Karl Ritter, Wolfgang Liebeneiner och Veit Harlan med representanter för den franska 1930-talsfilmen som Marcel Carné, Julien Duvivier och Jean Renoir, Hollywood-regissörer som Fritz Lang, Orson Welles och Alfred Hitchcock, samt skandinaver som Victor Sjöström, Mauritz Stiller och Benjamin Christensen. *Kameran går* fick i huvudsak ett gynnsamt mottagande i pressen, och *Biografbladet* skrev uppskattande om Werners ”nyktra och strängt sakliga skildring”.<sup>604</sup> Kommunistiska *Arbetartidningen*, däremot, gick till

angrepp mot författarens återanvändning av äldre krönikor och tyckte att "Ufa-mannens utgjutelser" borde ha fått "möгла i fred".<sup>605</sup> De varnade också sina läsare för att boken "rymmer väl många nazityska inslag".<sup>606</sup>

Att Werner började vända sig bort från Tyskland är i sig ingenting förvånande. Som Johan Östling visar ägde den sortens vändningar rum inom flera centrala delar av det svenska samhället; ett särskilt talande exempel utgörs av skolans undervisning i främmande språk där engelska övertog tyskans självklara plats som svenskarnas andraspråk.<sup>607</sup> Under krigsåren kan *Biografbladets* hållning till Nazityskland i viss utsträckning beskrivas som "tyskvänlig".<sup>608</sup> Under Werners redaktörskap kom istället filmkonsten i USA, England och Frankrike att sättas i centrum. Intressant nog bereddes även konkreta erfarenheter av nazismen återkommande utrymme i *Biografbladet*, bland annat skrev den danske filmaren och författaren Karl Roos om "Filmen og Frihedskampen", Elsa Brita Marcussen om "Norsk film under ockupationen" och ingenjören Harry Enquist om återuppbyggnaden av den polska filmindustrin.<sup>609</sup> Dessa publikationer skedde parallellt med att *Midvinterblot* började omtalas och att nazist-anklagelser riktades mot Werner i flera tidningar.

För att sammanfatta Werners redaktörskap för *Biografbladet* kan man se tidskriftens orientering mot amerikansk, brittisk och fransk filmkultur som symptomatisk för en bredare samhällsprocess i efterkrigstidens Sverige. Som redaktör kan Werner å ena sidan beskrivas som en engagerad kraft som tråget uppmuntrade till kritisk analys av filmen som konstform. Syftet med tidningen var att öppna för nya perspektiv och skapa ett forum för debatt. Å andra sidan bidrog den högkulturella ansatsen till att tidningen alienerade vissa läsekretsar. Enligt Werner gällde det att tilltala en "exklusiv läsekrets", det vill säga ansatsen var i grund och botten elitistisk.<sup>610</sup> I sina egna texter kunde Werner förefalla vara överlägsen och arrogant, något som gjorde att han fick respekt av somliga men hamnade på kant med andra i filmsverige. Werners kritikerpersona påverkade sannolikt mottagandet av hans egna filmer när de började få mer uppmärksamhet.

### Fallet *Midvinterblot*

I detta avsnitt studeras produktionen, distributionen och mottagandet av kortfilmen *Midvinterblot*. I antologin *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout* (2006) beskrivs filmen, tillsammans med hans teoretiserande kring experimentfilmen, som Werners huvudsakliga bidrag till den svenska experimentfilmens historia.<sup>611</sup> I den begränsade litteratur

som behandlar Werners karriär som filmare tillskrivs *Midvinterblot* stor vikt som varande regissörens debutfilm, vilket för övrigt är felaktigt då debuten egentligen skedde ett par år tidigare under Ufa:s flagg. Dessutom intar filmen en central ställning i den egna historieskrivningen, och återkommande har Werner beskrivit *Midvinterblot* som något av ett portalverk till hans syn på filmmediet. Redan under inspelningen omgärdades *Midvinterblot* av rykten och kontroverser, och långt innan filmen fick en senarelagd premiär på svenska biografer var åsikterna delade, medan somliga hyllade den som konstverk skrev andra ner den med hänvisning till upphovsmannens kopplingar till Ufa. Ett par år efter krigsslutet avtog den ideologiska kritiken och filmen uppnådde den kanoniserade status den har idag.

### Tillkomst och produktion

Långt före inspelningen av *Midvinterblot*, som behandlar den fornnordiska offerrit som genomfördes för att blidka gudarna, började Gösta Werner samla tidningsurklipp och skissa på uppslag för en film i ämnet. Motivet som sådant, den hedniska offerriten, hade inte förr skildrats på film men väl inom litteraturen och måleriet.<sup>612</sup> Carl Larssons berömda *Midvinterblot*, som på 1940-talet hängde på Arkiv för dekorativ konst i Lund, skildrar det ceremoniella firandet med präster, musikanter och extatiska bönder i centrum.<sup>613</sup> Få svenska konstverk är lika kontroversiella och i flera omgångar har målningen väckt häftiga debatter.<sup>614</sup> Konstvetaren Per Bjurström menar att de återkommande diskussionerna kring målningens nationalistiska motiv låg bakom Nationalmuseums beslut att plocka ned tavlan 1931.<sup>615</sup> Som Bjurström visar annorstädes hyllades konstverket av svenska nationalsocialister och de reagerade också starkt på Nationalmuseums beslut.<sup>616</sup> På 1980-talet blossade debatten om målningen upp igen då Nationalmuseum tackade nej till att återigen hänga upp tavlan på museet.<sup>617</sup> I den egna historieskrivningen nämner Werner inte Larssons målning utan istället lyfter han fram antropologen James George Frazers inflytelserika bok om mytologi *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion* (1890), ett verk som han kommit i kontakt med när han studerade religionshistoria på universitetet, som den viktigaste inspirationskällan.<sup>618</sup> Tidigt tog Werner kontakt med Holger Arbman, en av Sveriges för tiden ledande arkeologer, som agerade rådgivare under filmens produktion. Liksom Werner hade Arbman starka kopplingar till Lunds universitet där den senare var professor samt ordförande för Akademiska Föreningen under en längre tid. Genom att betona detta

samarbete i filmens förtexter underströk regissören filmens rent antropologiska och historiska ansats.

Vidare har Werner berättat om hur svårt det var att få filmen gjord. I Gösta Werners hyllningsskrift *Eros & Thanatos: Ett personligt porträtt av Gunnar Bjurman* (2008) till den framlidne censorn Gunnar Bjurman, under lång tid chef för Statens Biografbyrå, beskriver han händelseförloppet från sitt perspektiv.<sup>619</sup> I boken lägger han mycket vikt vid övertalningsförsöken bakom kulisserna. I december 1940, under en av Werners permissioner från militärtjänsten, anordnade Svenska Filmklubben sitt årsmöte på Strand i Stockholm, och rapporter visar att han under mötets gång höll ett bejublat "litet tal till kvinnan".<sup>620</sup> I *Eros & Thanatos* skriver Werner att Bjurman blev så pass imponerad av detta tal att han en tid senare tog kontakt med honom och bad om en skriftlig kopia. Detta korta möte, menade Werner, kom att vara viktigt för att få *Midvinterblot* förverkligad. Enligt Werner reagerade Kinocentralens VD C.F. "Kino-Anders" Andersson med stark skepsis när han fick läsa manuskriptet eftersom han var övertygad om att representationen av den blodiga ritualen skulle reta censuren.<sup>621</sup> Werner beskriver sedan hur han utnyttjade sin relation till Bjurman för att be honom om en indikation på hur denne skulle bedöma ärendet. Dagen efter ska Werner ha fått besked från Bjurman om det inte fanns några anledningar att låta saxen gå i filmens nuvarande form, vilket i sin tur ska ha övertygat finansären "Kino-Anders". Om Bjurmans ord blev esset i rockärmen eller ej kan inte beläggas, däremot kan man konstatera att Andersson beslöt sig för att upplåta en kredit som täckte hela filmens produktionskostnad och att inspelningen påbörjades kort därefter.<sup>622</sup>

Filmen spelades in under några kalla marsdagar på Gärdet i Stockholm 1944, en del scener togs på kvällen medan andra togs under tidig morgon. I en kommentar till *Aftonidningen* beskrev Werner hur detta kom att utnyttjas: "Många närbilder togs när ansiktena verkligen stelnat av köld såsom manuskriptet fordrade."<sup>623</sup> En del scener spelades in i efterhand inomhus, bland annat en scen där en moder barbröstad håller upp sitt barn och låter det stänkas ned med blod. Dessa scener upptogs i Centrumateljéerna, en före detta tennishall som 1940 omvandlats till filmstudio av bland annat Kinocentralen och Svensk Talfilm.<sup>624</sup>

Redan i samband med inspelningen av *Midvinterblot* blev Werners band till Ufa:s svenska filial uppmärksammat. I sammanhanget är det viktigt att påminna om att Ufa och "Kino-Anders" bolag Kinocentralen samarbetade under andra världskriget och att det senare bolaget framkallade *Ufa-journalen* i sitt laboratorium.<sup>625</sup> "Kino-Anders" kände alltså sannolikt

till att Werner utfört uppdrag åt Ufafilm när han valde att stötta *Midvinterblot* finansiellt. Någon koppling till denna filminspelning ville dock Ufafilm inte kännas vid och snart nödgades de klargöra att de inte var inblandade i produktionen efter att Centrumateljéerna felaktigt krävt betalningar av bolaget: ”Vi bedja att få framhålla, att filmen ifråga är redaktör Werners helt privata angelägenhet och att det förhållandet, att redaktör Werner anlitas för vissa filmredigeringar icke kan berättiga Eder att underteckna för hans film gällande rekvisitioner med vårt firmanamn.”<sup>626</sup> I personarkivet återfinns åtskilliga fakturor, exempelvis för statislöner, ateljéhyra och skådespelarlöner, vilka utställts på Werner personligen, något som stödjer tesen att han stod som ensam producent av filmen.

Därutöver lyftes kopplingen mellan Werner och Ufa fram i pressen. I socialdemokratiska *Morgon-Tidningen*, tidigare *Social-Demokraten* (1885–1944), skrevs en rapport om inspelningen med rubriken ”Midvinterblot i tretton timmar”, hänvisande till en misslynt stats iakttagelser.<sup>627</sup> Denna märkbart syrliga anmälan återges här in extenso:

Man filmade ett midvinterblot för Ufas räkning ute på Gärdet härom natten. Det rörde sig om en propagandasak, i vilken den nya gudaläran var med på ett hörn. I rykande snöglopp fingo ett trettiotal människor sitta kring något slags totempåle från klockan fem på kvällen den ena dagen till klockan sex påföljande morgon. För denna prestation betalades 25 kr, vilket en statist, som hänvänt sig till MT anser vara i det svagaste laget med hänsyn till strapatserna.

Deltagarna i blotet skulle alla ha skarpskurna och mystiskt nog mörka anletsdrag, dock ej judiska. De tilldelades en grå filt per man och fingo dessutom njuta av en stockvedsbrasa som utvecklade mera rök än värme. För 75 öre bjöds dessutom förmånen att få sleva i sig en tallrik halvvarm köttsocka, troligen gjord på buljongtärningar.

Flera rätt ansträngande närbilder togos, berättar statisten, som talar om ett ”nattligt inferno” och vidare berättar att under nattens lopp åtskilliga stövelklädda personer från Deutsch-schwedische Kulturgemeinschaft tassade runt och övervakade strapatserna.<sup>628</sup>

Werner tog omedelbart kontakt med filmkritikern Nils Edgren, signaturen Moje, som vid tidpunkten var verksam som medarbetare i tidningen. De båda var bekanta sedan tidigare från styrelsen i Svenska Filmklubben.<sup>629</sup> I personarkivet återfinns ett utkast till ett svar på ovan nämnda notis där Ufa:s inblandning dementerades: ”Med anledning av uppgift [...] angående en filminspelning *Midvinterblot* ute på Gärdet för Ufas räkning meddelas, att uppgifterna uppenbarligen bottna i ett rent miss-

## ”Midvinterblot” i tretton timmar

### Statister misslynta över lön och strapatser.

Man filmade ett midvinterblot för Ufas räkning ute på Gärdet härom natten. Det rörde sig om en propagandasak, i vilken den nya gudaläran var med på ett hörn. I rykande snöglopp fingo ett trettiotal människor sitta kring något slags totempåle från klockan fem på kvällen den ena dagen till klockan sex påföljande morgon. För denna prestation betalades 25 kr., vilket en statist, som hänvänt sig till MT anser vara i svagaste laget med hänsyn till strapatserna.

Deltagarna i blotet skulle alla ha skarpskurva och mystiskt nog mörka anletsdrag, dock ej judiska. De tilldelades en grå filt per man och fingo dessutom njuta av en stockvedsbrasa som utvecklade mera rök än värme. För 75 öre bjöds dessutom förmånen att få sleva i sig en tallrik halvvarm köttspäpa, troligen gjord på buljongtärniagar.

Flera rätt ansträngande närbilder togs, berättar statisten, som talar om ett ”natligt inferno” och vidare berättar att under nattens lopp åtskilliga stövelklädda personer från Deutsch-schweidische Kulturgemeinschaft tassade runt och övervakade strapatserna.

Rapport om inspelningen  
i *Morgon-Tidningen* 24/3 1944.

Från inspelningen av  
*Midvinterblot* i mars 1944. →

förstånd, då Ufa över huvud taget inte har något som helst med denna filmupptagning att göra. Denna avsåg vissa scener för en kommande svensk kortfilm.”<sup>630</sup> Om brevet ifråga skickades är oklart, *Morgon-Tidningen* publicerade i varje fall inte något genmäle.

*Midvinterblot* är den enda film som Werner själv såväl skrev som producerade och regisserade. Från ett ekonomiskt perspektiv var filmen en stor risk. Enligt Werners egen bokföring spenderades runt 20 000 kronor på filmen.<sup>631</sup> Förutom materiella omkostnader – filmen spelades in och distribuerades på 35-millimetersfilm trots att billigare tekniska möjligheter fanns – var de professionella skådespelarna som begagnades (istället för amatörer) en rejäl utgiftspost. Till exempel övertalade Werner skådespelarna Henrik Schildt, som vid tillfället för filmens produktion var anställd på Dramatiska Teatern, och Gunnar Björnstrand, som senare kom att bli internationellt omskriven för sitt samarbete med Ingmar Bergman, att spela huvudrollerna. Dessutom var det i alla led skickliga yrkesmän





som var delaktiga i projektet: för filmfotot stod Sten Dahlgren som kom att bli flitigt anlita av Svensk Filmindustri, Europafilm, Sandrews och Kinocentralen, för musiken stod Björn Schildknecht, känd tonsättare och före detta kapellmästare på Dramaten och Stockholms Konsertförenings orkester, och speakerrösten talades in av skådespelaren Olof Widgren.



I filmens öppningsscen ser vi snötäckta stenar, kullar och träd medan Widgren orerar: ”Kargt, öde och ogästvänligt låg Sverige för årtusenden sedan. Då fruktade man skogens, sjöns och himmelns okända makter och när vintern var som mörkast och kölden var som hårdast offrade man en av sina egna för att solen skulle komma tillbaka.” Även om filmen kom

← Från inspelningen av  
*Midvinterblot* i mars 1944.

att sticka ut i den samtida kortfilmsrepertoaren inleds filmen alltså med en stark genrekonvention, nämligen att speakern ledsagar åskådaren i tid och rum. Märkbart är dock att filmen inte innehåller någon dialog utan att det företrädesvis är dramatisk musik som ackompanjerar bilderna. Därutöver skiljer sig filmen betänkligt från den generiska kort- och journalfilmen då den innehåller en del för tiden uppseendeväckande scener vilka skildras närgånget och explicit. Under ritualen, till exempel, växelskippas det mellan närbilder och extremnärbilder av hedningarnas ansikten och den trubbiga kniven vars egg är på väg mot offrets hals. När offret är genomfört samlas blodet i en träskål. Efter det ser vi en präst iklädd en stor pälsfäll med horn på huvudet, spelad av Gunnar Björnstrand, kasta blod på deltagarna i offerriten som sitter i en cirkel runt offret. Flera av deltagarna visar sina bara bröst och i kombination med det svarta blodet framstår dessa scener som relativt otäcka och effektsökande.

Efter att blodsritualen avslutats utbryter feststämning. I hel- och halvbilder syns människor kring en lägereld som med närmast extatiska blickar sätter i sig stora köttstycken. Samtidigt intensifieras musiken och en lång slutartid leder till att rörelseoskärpa, påminnande om en daguerreotypieffekt, ligger som ett filter över bilderna. Skuggor kastas också över ansikten och föremål. Filmfotot, som upptogs av Sten Dahlgren, som Werner senare kom att samarbeta med i över 20 år, ger således ett expressionistiskt intryck. Slutet återknyter till filmens inledning. Ljuset strimmar från himmeln och snön glänser medan speakern förkunnar solens återkomst, en avslutning som andas mer konventionell journalfilm än expressiv experimentfilm.

### Det kluvna mottagandet

*Midvinterblot* godkändes för offentlig visning av Statens Biografbyrå redan i maj 1945 och gavs då den högsta åldersgränsen (15 år). Ändå skulle det dröja nästan ett år innan den för första gången visades i Sverige och ännu längre innan den fick plats i den ordinarie biografrepertoaren.<sup>632</sup> Filmen visades för första gången på den internationella filmkongressen i Basel i september 1945, något som bara kortfattat konstaterades i svensk press.<sup>633</sup> Några månader senare, i januari 1946, visades filmen i Sverige för första gången vid Uppsala Studenters Filmstudio.<sup>634</sup> Även under efterkrigstiden fyllde filmstudiorörelsen en funktion genom att visa svåråtkomlig eller

censurerad film.<sup>635</sup> Det faktum att filmen ännu var otillgänglig för en bredare publik poängterades mycket riktigt: ”Filmen är såld till Frankrike och Schweiz och kommer väl så småningom upp även på svenska biograf – när de stockholmska programsättarnas traditionella rädsla för allting nytt hunnit att någorlunda tyglas.”<sup>636</sup> Werner närvarade själv i Uppsala och filmen ”vann stark anklång bland den akademiska publiken”.<sup>637</sup> Någon vecka tidigare lät sig Werner intervjuas och i intervjun riktade även han udden mot filmbranschens företrädare i huvudstaden: ”Filmen fick utmärkt press [...]. Men i Sverige är man mera försiktig. De svenska distributörerna är rädda för experimentfilmer till skillnad mot det konstnärliga Frankrike.”<sup>638</sup> Dessa utspel hjälpte dock inte Werner att placera filmen. Under våren 1946 visades den endast sporadiskt i privata sammanhang, däribland genom *Sydsvenska Dagbladets* filmcirkel.<sup>639</sup>

Det var först i samband med utdelningen av *Aftontidningens* Charlie i maj 1946 som *Midvinterblot* återigen skulle uppmärksammas. Med start 1942 delades ett filmpris, en statyett föreställande Charlie Chaplin som designats av konstnären Bror Hjorth,<sup>640</sup> ut i en rad kategorier, och detta år stod Werners film som vinnare i kategorin bästa kortfilm. Redan veckorna före själva galakvällen, som ägde rum på Konserthuset i Stockholm, började tidningen göra reklam för evenemanget. I en passus nämndes premiären av *Midvinterblot*: ”[I]ntressant blir det också att få se lördagskvällens andra urpremiär, framförandet av Gösta Werners expressiva kortfilm *Midvinterblot* som hållits gömd inte mindre än två år.”<sup>641</sup> *Aftontidningens* Stig Almqvist, en av grundarna av Lunds Studenters Filmstudio och ordförande för Charliejury (där även sportjournalisten Torsten Tegnér och författaren Karl Vennberg ingick),<sup>642</sup> höjde sin gamla kamrat till skyarna. Under rubriken ”Ungdom, individualitet” beskrev han den då 38-årige Werner som del i en pågående växling där det skapades plats i filmbranschen för nya krafter:

Troligen är Gösta Werner ett namn att räkna med på allvar. [...] En sak är viss: vanlig är Werner inte. Han pressar varenda bild och varenda ton full med suggestion; och han känner den plötsliga tystnadens isande makt. Han griper ofta tillbaka till stumfilmens väsentligheter, till bildens oerhörda vältalighet. Repliker finns inga i *Midvinterblot*. Samma tendens kan iakttagas på många håll i världsfilmerna – överallt där det strävas efter att ingjuta ny vitalitet i celluloidens konst.<sup>643</sup>



Stig Almqvist

## Ungdom, individualitet

Antontidningens filmjury har i vår kraftigt förnyrats. Pristagarnas gemensamtsålder sjönk samtidigt avsevärt. Det är inte nödvändigt att se ett kausalsammanhang mellan dessa båda fakta; men det är inbjudande.

Hela kvartetten charlievinnande skådespelare kan kallas ung: Eva Dahlbeck, George Fant, Inge Wærn, Bengt Ekerot. Liksom Poppe, extrasegraren. Och Werner, kortfilmaren — som dock börjar närma sig de 40 och är "ny" snarare än "ung".

Svårast har ungdomen av naturliga skäl att tränga fram till produktions- och regiprisen. Lorens Marmstedt & Hasse Ekman, segrande i dessa klasser första charlieåret, 1942, har sedermera blivit slagna varje vår, av något äldre yrkeskamrater som Scheutz, Dymling, Olof Molander, Henrikson, Sjöberg.

Den gångna säsongen har i betydande grad varit de unga skådespelarnas år, men även om förändringarna går långsammare i producenternas och regissörernas led, så tyder många tecken på att även där en växling är i gång.

Troligen är Gösta Werner ett namn att räkna med på allvar. Kommer han att lyckas med sin "Kärlekshunger" — skriven av själve Lars Ahlin? Hans priskrönta "Midvinterblot" vittnar i

enas om vissa kärva ideal och vägrar att låta engagera sig hit och dit. De finner en starkare tillfredsställelse i att välja sitt stoff själva, bearbeta det hela vägen igenom och föra fram det inför publiken utan att behöva kompromissa och taga order av utomstående under något skede av hela processen. Antagligen kommer Fant & Faustman till och med att vara med om att skriva premiärannonserna. Ingen skall få fingra på deras verk och påverka dess ton och presentation.

De självständiga personligheternas tid tycks komma tillbaka i filmbranschen. Även "Midvinterblot" är i högsta grad individuellt gjort: skriven, producerad och registrerad av Gösta Werner.

I Amerika skönjas liknande tecken i skyn, ehuru där ännu släpas på en tung och konstfientlig produktionsapparat. I England är artisterna friare: se "Henrik V" och "Det hände i Skottland". Och mer kommer.

★

■ Triangeln i "The short happy life of Francis Macomber" efter Hemingways komprimerade afrikanovell är nu komplett: till Gregory Peck och Joan Bennett har slutit sig Robert Preston, som gör titelrollen, den äkta mannen.

## SVENSK AVANTGARDEFILM

Stockholm i juni.

EN DEBUTERANDE REGISSÖR, som man icke utan skäl kan vilta sig något av, flyttar i sommar in i det lilleputt Hollywood, som häller på att växa upp i Malmö. Hans namn är Gösta Werner, en syrlig herre med en utpräglad estetisk syn på film, vilken redan har bakom sig en kortfilm av avantgardeskaraktär "Midvinterblot", som hittintills emellertid endast visats i studentstudios och privat regi. Gösta Werner har som filmpublicist riktigt uppmärksamheten på sina avancerade synpunkter på film, och "Midvinterblot" röjde bildmässigt en både experimentell fantasi och en klart utformad visuell uppfattning. Filmen inspelades vad exteriören beträffar några snöiga dagar på Gärdet och Gösta Werner skildrade med från realismen och ett närhängt bildspråk förfördes primitiva blodkult, människooffret. Han hade samlat omkring sig ett ungt skådespelargärde, som utan större vederlag men med ett brinnande intresse åtagit sig uppgiften. I starkt komprimerade närbilder, ofta begränsade endast till uttrycket i ett par ögon, gesten mot en offerkniv och snabba suggestiva kamerakast kring de församlade vid altarrundeln skildrade Werner det dramatiska blodoffret, som enligt folktron skulle frambevörja solens återkomst. "Midvinterblot" röjde en regissör med med ett personligt handlag och en påtagligt intellektuell inställning till stoffet och Werners debut som långfilmsregissör emottogs med stort intresse.

Det är signifikativt att originalma-

Gösta Werner som har "Midvinterblot" bakom sig gör regissördebut med Lars Ahlins "Kärlekshunger".

uskriptet till hans debutfilm skriva av Lars Ahlin, den mycket uppmärksammade författaren till den maktbara novellsamlingen "Inga ögon väntar mig" och fjorårsromanen "Min död är min". Lars Ahlin är en utpräglad intellektuell typ med en stark intresse i det som sker i vad som synes



Ur "Midvinterblot."

ske. Hans psykologiska skarpsynthet röjdes framför allt i novellsamlingen där hans förmåga att med skissartad pregnans ge en hel mänskliga motivvar fäulor vill det starka intresse kritikerna hyser för hans person. Den konventionella filmen med dess ytliga lyckomoral och enkla problemlösningar kunde självfallet inte locka en man med Lars Ahlins skapelymne och det var först efter moget övervägande, som han lät övertala sig att försöka sig på film. Han uppställde också ett villkor — att få inspirera en film, som bröt med lyckomoralen och de enkla problemställningarna och gav människan icke blott ett utanverk.

"KÄRLEKSHUNGER" är också framför allt en psykologisk historia, som bygger på inre motståndningar. Filmen kan ägas vara en psykologisk thriller och det är framför allt erotiska problem, som den vill belysa. Den presenterar tre par, ett yngre och två medelålders och handlingen knytes samman av en resoner, som skall gestaltas av Loida Gentsel. Ensemblen har även i övrigt tonvikt på Göteborg. Det yngre paret spelas av Gertrud Fridh och Yngve Nordwall, båda från Göteborgs stadsteater och båda med namn om sig att tillhöra lifterna inom ung svensk teater. I närvarande stund har övriga roller icke besatts, men den slutliga rollistan torde bli klar någon av de närmaste dagarna. Gösta Werners insats är tvåfaldig. Han är dels regissör, dels den som bildmässigt utformade Lars Ahlins manuskript i scena-

Kort efter att ha tilldelats priset uppmärksammades Werner i lika positiva ordalag under rubriken "Svensk avantgardefilm" i *Sydsvenska Dagbladet*: "Gösta Werner, en syrlig herre med en utpräglad estetisk syn på film [...] har som filmpublicist riktat uppmärksamheten på sina avancerade synpunkter på film, och *Midvinterblot* röjde bildmässigt en både experimentell fantasi och en klart utformad visuell uppfattning. [...] Werners debut som långfilmsregissör emotses med stort intresse."<sup>644</sup> Långt innan filmen fick någon större spridning framstod Gösta Werner som det stora hoppet för svensk avantgardefilm och likaså hade filmen alltså hyllats av filmentusiaster inom filmstudiorörelsen och av filmkritiker efter *Aftontidningens* gala.

Hyllningarna till *Midvinterblot* var dock långt ifrån unisona. Några veckor efter att Werner tagit emot pris för "årets bästa kortfilm" anklagades han återigen för kopplingar till Ufa och nazismen, denna gång i än skarpare ordalag än tidigare. I helgtidningen *Stockholms Extrablad*, som frekvent uppmärksammade svenska kopplingar till nazismen under de första åren efter krigsslutet, beskrevs filmen som ett "nazistiskt gesällprov":

En av tyskarnas flitigaste propagandamän under kriget, f.d. journalredaktören hos UFA, Gösta Werner, har helt nyligen belönats med den finaste svenska filmutmärkelsen, Charlie-statyetten, för en kortfilm, som planerats och tillkommit under hans tid i tysk tjänst. Filmen som är den nazistiska ideologien ytterst trogen har utan tvivel avsetts som ett gesällprov för fortsatt avancemang inom den svensk-tyska filmen. Att Gösta Werners film blivit utsedd till "årets bästa kortfilm" har väckt stort uppseende i svenska filmkretsar, i all synnerhet som den i Sverige aldrig visats offentligt.

Efter att ha gästspelat som reklamchef och textöversättare vid en rad svenska och amerikanska bolag, blev Gösta Werner under kriget, då UFA hade svårt att få personal, journalfilmsredaktör i det tyska bolaget. Det var han som oförtröttligt varje vecka författade de nazistiska propagandafloskler, som serverades det svenska folket i samband med UFA-journalen.

Vid den tidpunkt, då han fortfarande höll på att dikta om tyskarnas elastiska återtag, gjorde han sin nu prisbelönta kortfilm *Midvinterblot* färdig. Det blev en film helt i herrefolkets anda. Liksom UFA:s högsta skyddspatroner ansåg den svenska propagandamannen att "våld måste utövas om ljuset och livsglädjen skall återvända till världen". Det är åtminstone vad han säger med sin film, där en av den forntida stammens medlemmar offras varefter solen återvänder.<sup>645</sup>

← Hyllningsartiklar i *Aftontidningen* och *Sydsvenska Dagbladet* 2/6 1946.

I detta sammanhang lästes *Midvinterblot* som en spegel av vissa centrala element i den nazistiska ideologin. Till skillnad från andra tidningar som tog upp den kontext inom vilken filmen påstås ha tillkommit riktade sig *Stockholms Extrablad* mer mot Gösta Werner som individ. Här pekades han inte enbart ut som den som agerat redaktör för *Ufa-journalen* utan även som den som författat de svenska speakertexterna som ackompanjerade den tyska propagandan. Med andra ord, Werner dömdes ut som en kollaboratör och propagandaman.

Som föregående kapitel visar diskuterades Gösta Werners roll som journalfilmsredaktör sällan i offentligheten. Hur kommer det sig att det var just *Stockholms Extrablad* som var den första tidningen som slog upp Werners förbindelser till *Ufa-journalen* efter krigsslutet? En möjlig motivering är att tidningens redaktör och ansvarige utgivare Rudolf Norgren varit involverad i ett uppmärksammat tryckfrihetsmål i Stockholms rådhusrätt i maj 1943 där Werner agerade vittne. Filmkritikern Torsten Flodén anmälde *Stockholms Extrablad* efter att ha anklagats för att ha betett sig opassande mot Kristina Söderbaum i samband med hennes besök i Sverige tillsammans med regissörsmaken Veit Harlan.<sup>646</sup> Ufa:s svenska filial, som arrangerade det berömda tyska filmparets besök, ställde sig bakom Flodéns dementi. Norgren hävdade att uppgiftslämnaren var en medarbetare på Ufafilm men samtliga anställda, samt den frilansande redaktören Gösta Werner, lämnade vittnesmål som styrkte Flodéns version av händelserna.<sup>647</sup> Mycket riktigt dömdes också Norgren till 75 dagsböter för missbruk av yttrandefriheten.<sup>648</sup> På så vis förefaller det inte osannolikt att det kan ha funnits en viss animositet mellan Norgren och Ufa efter denna historia, något som möjligtvis också påverkade tonen i den citerade uthängningen av Werner.

Trots priset för årets bästa kortfilm gick det fortsättningsvis trögt att placera *Midvinterblot* och det skulle dröja till hösten innan filmen återigen kom med på en större filmfestival. I september–oktober 1946 anordnades den första filmfestivalen i Cannes och med hjälp av Svenska Institutets representanter lyckades Werner sent omsider komma med i programmet.<sup>649</sup> Sven Rynell, chef på Svenska Institutet i Paris, beskrev Werner som mycket ihärdig och envis i ett brev till en kollega: ”Dan före avresan till Cannes dök Werner upp på legationen i Paris, toppilsken över att filmen inte anmälts och att han själv inte underrättats därom.” Genom att skämtsamt beskriva ärendet övertygades juryn att släppa med filmen, ”[o]ch så var Werner nöjd.....”, konstaterade Rynell.<sup>650</sup> Vissa av de svenska journalister som följde den svenska filmens representanter på Europas stora filmfestivaler anmärkte på *Midvinterblots* deltagande. Sven Jan Hanson var en



mångårig medarbetare och känd filmrecensent på *Aftonbladet*. I sitt reportage från Cannes filmfestival underströk han Werners tidiga arbetsgivare: ”Gösta Werner, tidigare hos UFA, har tack vare Rynell och Strömberg och sin egen energi fått tillstånd att visa *Midvinterblot*.”<sup>651</sup> En senare rapport från Cannes inledde han också med en pik mot Werner: ”En enkel svensk politisk idiot, som just avlyssnat applåderna efter Gösta Werners *Midvinterblot*, med dess hedniska lukt av de gamle germanernas Blut und Boden”, varefter författaren fortsätter med att beskriva ett antal andra filmer i programmet.<sup>652</sup> Även om Werners filmteoretiska kunnande och konstnärliga ambitioner högaktades av många i filmsverige fanns det också de som inte var sena att använda hans förflutna emot honom.

I *Biografbladets* vinternummer 1946 skrev Werner en uttömmande rapport från Cannes. Konkurrensen i kortfilmssektionen gav han inte mycket för och slog fast att merparten var rena reportage. Hans egna *Midvinterblot* och Arne Sucksdorffs *Skuggor i snön* (1945) menade han stod ut i sammanhanget: ”Trots att jag här delvis talar i egen sak måste jag i sanningens namn framhålla att bägge filmerna hade mycket stor framgång. [...] De återberättade inte någonting, de gestaltade det. Och på denna punkt var den internationella publiken mycket känslig, den inregistrerade genast varje försök till förnyelse.”<sup>653</sup> Även andra rapporter från Cannes lyfte fram den allmänt positivt hållna internationella kritiken.<sup>654</sup> I samband med artikeln publicerade tidningen också ett 20-tal bilder från *Midvinterblot* som kopierats från filmremsan. Det är intressant att flera av de ord som Werner själv använde för att beskriva scenerna – ”hedniskt”, ”extatiskt”, ”barbari”, med mera – lyfts fram som starkt förknippade med det som Johan Östling beskriver som den nazistiska associationsfären efter kriget. Trots att filmskaparen explicit anklagats för att ha sympatiserat med Nazityskland valde han inte att frisera beskrivningen av filmen, något som både kan ses som ett utslag av upphovsmannens naivitet och som ett tecken på hans obevekliga självförtroende.

När *Midvinterblot* väl fick premiär på de svenska biograferna var det som förfilm till det italienska dramat *Äga – eller inte?* (*Preludio d'amore*, Giovanni Paolucci, 1946). Även om vissa kritiker anmärkte att filmen framkallade obehag hos delar av publiken togs den generellt emot positivt av den svenska kritikerkåren.<sup>655</sup> Stig Almquist hyllade återigen filmen: ”[V]ild och bunden så som ämnet kräver (en orgie i isig frusenhet), häftigt suggestiv i sitt artistiskt säkra samspel av Sten Dahlgrens bilder och den tyvärr nu bortgångne Björn Schildknechts musik.”<sup>656</sup> I *Filmjournalen* framställde Werners goda vän Hugo Wortzelius det faktum att filmen inte fått plats på den ordinarie biografrepertoaren på flera år som en skam: ”Det

offentliga framförandet av Gösta Werners *Midvinterblot* [...] är inte bara reparerandet i någon mån av en skandal inom den svenska programsättningen utan också en filmhistorisk händelse. [...] Werner har sannerligen fått erfarra, att ingen är profet i sitt eget fädernesland, och ändå hör han till de ytterst få nyskaparna inom den svenska filmen.”<sup>657</sup> Det var i synnerhet formspråket och regissörens konstnärliga ambitioner som lyftes fram som filmens förtjänster.

Men även i samband med biopremiären blev mottagandet kluvet. I tidningen *Expressen*, som under efterkrigstiden gjorde sig känd för att rannsaka och undersöka spår av nazismen i Sverige, kritiserades både *Midvinterblot* och Gösta Werner starkt.<sup>658</sup> På ledarsideplats framhöll man att filmen bar spår av den nazistiska Blut und Boden-ideologin som går ut på att etnicitet grundas i två faktorer: ett folks blod och jorden där folket härstammar från. Redaktionen, bland annat bestående av redaktören Ivar Harrie vars antifascistiska patos var vida känt,<sup>659</sup> belyste här även att Werner arbetade för Ufa under kriget:

Att skildra hur en människa slaktas är ingen lämplig uppgift för en film, även om slakten utförs för tusen år sedan (med en flintkniv från Statens historiska museum) och förmedlas genom ett aldrig så artistiskt kameraobjektiv. [...] Dessutom är vi nog lite trötta på människoslakt. Vi fick uppleva vårt lystmäte bl.a. i de triumfatoriska UFA-journaler som den oförståndige hr Werner tillät sig redigera under kriget. Förberedelserna till *Midvinterblot* lär ha pågått i många år, tillräckligt länge för att filmen från början kan ha varit tänkt som en studie i Blut und Boden eller som en liten spekulatio i UFA-nordism.<sup>660</sup>

Återigen kom Werners tid i Ufa:s tjänst upp till ytan. Som det konstaterades i föregående kapitel skrev tidningen, som grundades 1944, mycket kritiskt om *Ufa-journalen* i krigets slutskede, och uppgörelsen med den tyska propagandan fortsatte alltså efter krigsslutet. Vidare vände sig *Expressen* mot Wortzelius hyllning och dennes beskrivning av filmens omedelbarhet och förmåga att framkalla instinktiva känslor: ”Att känna utan att reflektera är en ovanligt oförnuftig princip, vars otrevliga följder nu av många begrundas söder om Östersjön.”<sup>661</sup> Inlagan avslutades med ett ifrågasättande av Werners omdöme: ”[M]änniskooffer förekom ända in i vikingatiden. De återupptogs under nazisttiden, i större omfattning och i andra former. Att samtidigt spela in en film som *Midvinterblot* visar

# “Årets bästa kortfilm” — nazistiskt gesällprov

Ufas propagandaman fick fin svensk utmärkelse

En av tyskarnas flitigaste propagandamän under kriget, f. d. journalredaktören hos UFA, Gösta Werner, har helt nyligen belönats med den finaste svenska filmutmärkelsen, Charlie-statyetten, för en kortfilm, som pianerats och tillkommit under hans tid i tysk tjänst. Filmen som är den nazistiska ideologien ytterst trogen, har utan tvivel avsetts som ett gesällprov för fortsatt avancemang inom den svensk-tyska filmen. Att Gösta Werners film blivit utnämnd till »årets bästa kortfilm» har väckt stort uppseende i svenska filmkretsar, i all synnerhet som den i Sverige aldrig visats offentligt.

Efter att ha gästspelat som reklamchef och textöversättare vid en rad svenska och amerikanska bolag, blev Gösta Werner under kriget, då UFA hade svårt att få personal, jour-

nalfinsredaktör i det tyska bolaget. Det var han som oförtröttligt varje vecka författade de nazistiska propagandafloskler, som serverades det svenska folket i samband med UFA-journalen.

Vid den tidpunkt, då han fortfarande höll på att dikta om tyskarnas elastiska återtag, gjorde han sin nu prisbelönta kortfilm »Midvinterblot» färdig. Det blev en film helt i herrefolkets anda. Liksom UFA:s högsta skyddspatroner ansåg den svenska propagandamannen att »väld måste utövas om ljuset och livsglädjen skall återvända till världen». Det är åtminstone vad han säger med sin film, där en av den forntida stammens medlemmar offras varefter solen återvänder.

Gösta Werner har erbjudit filmen åt svenska bolag till distribution, men ingen har ännu nappat på kroken.

## VI DISKUTERAR:

### Midvinterblot

Vid en filmfest på Konserthuset i maj 1946 fick Gösta Werner Aftontidningens "Charlie" för årets bästa kortfilm "Midvinterblot". Ett fåtal personer hade sett filmen, den hade inte visats offentligt.

Det dröjde halvtannat år innan filmen kom upp på repertoaren som förspel till en italiensk film som nyligen gått på Grand. Man förstår nu anledningen till dröjsmålet. Det är en mindre smakfull film, som hos normala åskådare uppväcker livliga olustkänslor.

Att skildra hur en människa slaktas är ingen lämplig uppgift för en film, även om slakten utförs för tusen år sedan (med en flintkniv från Statens historiska museum) och förmedlas genom ett aldrig så artistiskt kameraobjektiv. Sådant stoff kan filmproducenterna med förtroende låta författarna ta hand om. Vad som lämpar sig som litteratur lämpar sig inte alltid som film.

Dessutom är vi nog lite trötta på människosläkt. Vi fick uppleva vårt lystmäte bl. a. i de triumfatoriska UFA-journaler som den oförståndige hr Werner tillät sig redigera under kriget.

Förberedelserna till "Midvinterblot" lär ha pågått i många år, tillräckligt länge för att filmen från början kan ha varit tänkt som en studie i Blut und Boden eller som en liten spekulativ i UFA-nordism. Någon vetenskaplig framställning av ett midvinterblot åsyftas i varje fall inte. Menin-

gen är i stället enligt en sakkunnig kommentator i Film-Journalen att låta åskådaren

"känna hur midvinterblotet uppstod och genomfördes, inte att låta honom få veta hur det gick till... att känna utan reflexion, uppleva utan tanke".

Att känna utan att reflektera är en ovanligt oförnuftig princip, vars otrevlige följder nu av många begrundas söder om Östersjön. För övrigt får man visst veta hur det gick till att blota. Mycket detaljerat. Med ett artisteri, vars fulla raffinemang endast en sadist rätt kan uppskatta, pekar flintkniven mot offrets hårlösa bröst, varpå det ångande blodet stänks över bara kvinnobarmer och nakna barnkroppar.

Någon historisk invändning lär inte kunna resas mot innehållet. Det är visserligen osäkert om människor offrades just vid midvinterblotet, då det gällde att beveka ljuset till snar återkomst, men människoffer förekom ända in i vikingatiden.

De återupptogs under nazisttiden, i större omfattning och i andra former. Att samtidigt spela in en film som "Midvinterblot" visar i bästa fall brist på smak och omdöme. I värsta fall visar det på något annat.

"Midvinterblot" borde ha fått stanna i filmarkivet tills vidare. Gösta Werner saknar ju ändå inte arbetsuppgifter. Just nu håller han på med en film om kungen!

i bästa fall brist på smak och omdöme. I värsta fall visar det på något annat.”<sup>662</sup> Precis som tidigare attacker i *Morgon-Tidningen* och *Stockholms-Extrablad* har något genmäle inte kunnat spåras. Anklagelserna bemöttes med tystnad. Andra kritiker var mer subtila. När filmen programsattes i Göteborg under våren 1948, exempelvis, nämndes inga nazistkopplingar, men flera tidningar var kritiska. Socialdemokratiska *Ny Tid* gillade visserligen fotot men tyckte att filmen hade en ”ruggig tendens”, och *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* avfärdade filmen som ”misslyckad” och kallade den ”[a]ffekterad och makaber”.<sup>663</sup>

Under efterkrigstiden höjdes kritiska röster om flera internationellt berömda filmskapare vars agerande under kriget ifrågasattes. Den italienska regissören Roberto Rossellini, exempelvis, fick sitt genombrott inom den italienska filmindustrin under fascismen och han regisserade ett antal långfilmer för den italienska militärens räkning, däribland *La nave bianca* (1941) och *Un pilota ritorna* (1942), och filmerna kallas ibland tillsammans med *L'uomo dalla croce* (1943) för den fascistiska trilogin.<sup>664</sup> Efter kriget banade Rossellini vägen för den italienska neorealismen, bland annat med filmen *Befriande eld* (*Paisà*, 1946), och såväl kritiker som filmhistoriker har under lång tid debatterat frågan om hur hans första filmer bör tolkas.<sup>665</sup> En annan filmskapare som ifrågasattes efter kriget var G.W. Pabst som efter en misslyckad Hollywoodkarriär regisserade två historiska dramer, *Komödianten* (1941) och *Paracelsus* (1943), i Österrike under nazitiden.<sup>666</sup> Båda filmerna betecknades av nationalsocialisterna som *Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll*.<sup>667</sup> Precis som Rossellini lyckades Pabst gå vidare efter kriget och flera av hans efterkrigsfilmer har tolkats som avståndstaganden från nazismen, däribland *Den förlorade sonen* (*Der Prozess*, 1948), *Sanningen om 20 juli* (*Es geschah am 20. Juli*, 1955) och *Hitlers sista dagar* (*Der letzte Akt*, 1955), och regissören tog också avstånd från de filmer han regisserade under kriget.<sup>668</sup> Ur ett internationellt perspektiv framstår det alltså inte som ovanligt att ideologiskt nedsvärtade filmskapare omorienterade sig efter kriget. Kopplingarna till Ufa påverkade mottagandet av *Midvinterblot* i Sverige. De omfattande, explicita konfrontationerna upphörde dock med *Expressens* artikel och därefter lyckades Werner precis som många stigmatiserade filmskapare att omstarta karriären.

Som genomgången av mottagandet visar var filmen svårplacerad och Werner lyckades aldrig få de röda siffrorna att bli svarta. Visserligen lyckades han till sist sälja distributionsrättigheterna för filmen såväl inom Sverige som utomlands, och i ett senare skede fick han vissa intäkter av att filmen visades på ett antal kortfilmsbiografer som Hollywood i Stockholm och Boulevard i Göteborg, men detta täckte av allt att döma bara

vissa men inte alla omkostnader.<sup>669</sup> *Midvinterblot* blev således Werners första och sista oberoende filmproduktion och hädanefter kom han dels att försöka slå sig in i filmindustrins finrum och göra långfilm, dels kom han att göra beställningsfilm för företag, myndigheter och organisationer. På så vis kan filmen trots allt ses som en biljett in i filmindustrin. Allt eftersom Gösta Werner började uppmärksammas som filmskapare fick *Midvinterblot*, felaktigt beskriven som regissörens debutfilm, kanoniserad status och studier av det djärva formspråket överskuggade ryktena om filmens tendens.

### Filmens efterliv: Från stigma till kanon

Det ambivalenta mottagandet i Sverige påverkade varken Gösta Werners eller *Midvinterblots* anseende internationellt. Flera år efter urpremiären distribuerades filmen fortfarande utomlands och den fick stor spridning bland filmstudior, filmfestivaler och cinematek, många med tydliga kopplingar till det samtida avantgardet. Exempelvis förvärvade Iris Barry i egenskap av intendent på The Museum of Modern Art i New York *Midvinterblot* efter att ha imponerats av den i Cannes.<sup>670</sup> Där blev den ett återkommande i inslag i deras repertoar, något som då och då uppmärksammades i svenska tidningar.<sup>671</sup> Filmen visades också under den mytomspunna experimentfilmsfestivalen Festival international du cinéma expérimental i Knokke-le-Zoute i Belgien sommaren 1949, vilket rönt en del uppmärksamhet i svensk press.<sup>672</sup> Det faktum att filmen inte bara ansågs vara formmässigt nyskapande utan också kombinerade nakenhet med våld gjorde att den blev omtalad inom filmstudiovärlden. Under 1940- och 1950-talen visades filmen i USA, Storbritannien, Frankrike, Irland, Danmark och Nederländerna.<sup>673</sup> Att filmen fick ett internationellt genomslag bekräftas av att den omnämns av flera inflytelserika filmhistoriker. Exempelvis beskriver den brittiske filmhistorikern Forsyth Hardy *Midvinterblot* som ”an experiment in sound and picture which excitingly conveyed the mystic atmosphere of Stone Age blood sacrifices”.<sup>674</sup> Richard Griffith, filmhistoriker och inflytelserik kurator vid The Museum of Modern Art, lyfte också fram filmen i boken *The Film till Now* (1949) och utnämnde den till: ”One of Sweden’s principal contributions since sound”, vilket ytterligare bidrog till dess kanonisering.<sup>675</sup>

Även i Sverige försvann den ideologiska kritiken mot filmen efter ett antal år. Likt fallet var utomlands fick *Midvinterblot* ett långt efterliv även i Sverige där den bland annat visades av filmstudior och av organisationer kopplade till den växande svenska experimentfilmkulturen.<sup>676</sup> Ett illustra-

tivt exempel på hur *Midvinterblot* kom att ses i ett annat ljus är konstnären och filmaren Peter Weiss betydelsefulla volym *Avantgardefilm* (1956) i vilken författaren beskriver filmen som en av Sveriges första lyckade experimentfilmer: ”Jag vet inte någon film som så intensivt utstrålar en förnimmelse av nordisk kyla och oförlösthet. [...] Det är en magisk studie i mänsklig isolering och frusenhet.”<sup>677</sup> På sätt och vis är det talande för filmens inflytelserika plats i svensk experimentfilmskanon att Weiss inleder kapitlet – som därefter bland annat tar upp Rune Hagbergs ... *och efter skymning kommer mörker* (1946), Carl Gyllenbergs *Som i drömmar* (1953), Ingmar Bergmans *Gycklarnas afton* (1953) samt författarens eget arbete inom ramen för Arbetsgruppen för film (grundad 1950) – med en utläggning om just Werners film.

Peter Weiss var en centralgestalt inom den svenska experimentfilmen och de tillhörande institutioner och nätverk som började etableras i början av 1950-talet.<sup>678</sup> Weiss flydde till Sverige i slutet av 1930-talet. När han under 1940-talet började skriva om filmen och avantgardet kom han i kontakt med Gösta Werner, och *Biografbladet* kom att bli ett av hans publikationsforum.<sup>679</sup> Under Werners redaktörskap publicerades två längre texter av Weiss: ”Början: Skiss till en kortfilm” och ”Tysk efterkrigsfilm: Reseinyck från sommaren 1947”.<sup>680</sup> Weiss, som under 1950-talet utkristalliserade sig som en centralgestalt inom det svenska filmavantgardet, tycks ha haft respekt för Werner som filmskapare. Trots det förhöll sig Werner alltid på en armlängds avstånd från de mer abstrakt orienterade avantgardisterna i Arbetsgruppen för film och det avtryck han gjorde på den svenska experimentfilmen gjorde han från sidan. I en sentida intervju svarade han på frågan om han någonsin var med i grupperingen ifråga: ”Nej, nej, dom var ändå tokigare! Så tokig var aldrig jag.”<sup>681</sup> Förhållandet till Weiss illustrerar Werners position som stundtals del av och stundtals utanför den svenska experimentfilmskulturen.

Det finns ytterligare exempel på hur *Midvinterblot* omtolkades inom svenska experimentfilmskretsar. I en text som publicerades i samband med att filmen visades av Svensk Experimentfilmstudio (grundad 1952) jämförde filmskaparen och poeten Eivor Burbeck den nordiska offerriten med den berömda mjölkseparatorscenen i Sergej Eisensteins *Generallinjen* (*Staroje i novoje*, 1929).<sup>682</sup> Hon menade att ”fruktbarhetstanken, orgasmen, expressionismen tycks ha verkat inspirerande i båda fallen” men att en viktig skillnad förelåg, nämligen dess olika karaktär.<sup>683</sup> Medan Eisensteins scen kombinerade ”fruktbarhet och födelse” kombinerade *Midvinterblot* ”fruktbarhet och död”.<sup>684</sup> Att Werners film belyste människans destruktionsdrift kan, menar Burbeck, spåras till regissörens dokumenterade

intresse för den freudianska tesen om destruktionen. Burbeck refererade bland annat till en artikel Werner skrivit i ämnet i Svenska Filmsamfundets årsbok 1937–38 om Freud och filmens destruktiva kraft.<sup>685</sup> I sin text gjorde Werner en koppling mellan urmänniskans primitiva begär, som han tog sig an via Freuds verk, och den moderna konsten. Hans huvudsakliga argument var att alltmedan destruktionsdriften i form av undergång och våld är en konstant i konsthistorien tar den sig ständigt nya uttrycksformer allt eftersom de konstnärliga uttrycksmedlen förändras. Särskilt expressiv, menade Werner, är den i filmen: ”Det är givet att filmkonsten, den mest tidsbetonade och tidsbetingade av alla konstarterna, inte kan stå främmande för destruktionsdriften. Det är snarare att vänta att filmen med dess möjligheter att både tala till och ge uttryck för undermedvetna tendenser visar sig vara ett både smidigare och villigare instrument för de artister, som önska fantisera kring destruktionsdriftens utloppsformer.”<sup>686</sup> Tanken att konsten kan tala direkt till människans drifter och omedvetna återspeglas i de estetiska principer som *Midvinterblot* är formad efter, som montage, snabb kryssklippning och extrema närbilder. Det var just denna typ av affekt som *Expressens* ledare ställde sig kritisk till när de tolkade Werners film som ideologiskt kodad. Men när Burbeck ett par år senare analyserar filmen hade kopplingarna mellan den estetiska behandlingen av den fornnordiska offerriten och det som Östling kallar för den nazistiska associationsfären bleknat. Istället började *Midvinterblot* alltmer att läsas som en programförklaring för Werners estetiska vision. Sett till historierna som kom att omgärda hans filmskapande från slutet av 1940-talet till mitten av 1950-talet kan man mycket riktigt konstatera att en stark emfas på direkt visuell påverkan återkommer.

## Sammanfattande diskussion

Trots filmmediets centrala ställning inom den nazistiska propagandapparaten har litet uppmärksamhet ägnats hur dessa processer påverkade de svenska direktörer, filmarbetare och filmkritiker som odlade ett utbyte med Nazityskland och dess filmindustri. När Gösta Werners karriär summeras sticker *Midvinterblot* ut i katalogen inte enbart för att det är den enda film han själv skrivit, producerat och regisserat utan också för att den är hans allra mest kontroversiella film. Det kluvna mottagandet pekar på att Werner upplevde vad Östling kallar för *partiell stigmatisering*. Under efterkrigstiden tolkade somliga Werners kopplingar till det tyska bolaget Ufa som ett ställningstagande för den nazistiska ideologin. I det hänseendet blev ryktena som omgärdade filmens tillkomst samt det faktum

att filmen återkommande kritiserades ideologiskt ett ok att bära för Werner. Samtidigt är det viktigt att poängtera att Werner inte helt ostraciserades. Från tidiga 1930-talet och framåt var Werner en livlig kraft i filmens föreningsliv och på grund av detta var han i vissa cineastiska kretsar en uppburen person. Kort före krigsslutet fick Werner Svenska Filmklubbens förtroende att som redaktör göra om den väletablerade branschtidskriften *Biografbladet*. Att döma av analysen av tidskriften fann Werner i rollen som redaktör snabbt nya orienteringspunkter i tillvaron. Det bör också påpekas att en ansenlig mängd kritiker oförlommerat hyllade *Midvinterblot* och särskilt det djärva formspråket lyftes fram, något som gav Werner viss trovärdighet när han blev en alltmer aktiv kraft i filmbranschen. Detta kapitel visar att Werners mest fräna kritiker inte var några filmarbetare utan företrädare för tidningar som *Morgon-Posten*, *Expressen* och *Stockholms Extrablad*. Det fåtal filmkritiker som kritiserade honom var mer implicita. Inom filmvärlden skönjs således en kontinuitet i bilden av Werner som inte verkar ha påverkats nämnvärt av kontroverserna kring hans person.

Detta kapitel kastar även ljus på Gösta Werners speciella förhållande till experimentfilmen. Även om han aldrig var någon centralgestalt inom den svenska experimentfilmen, likt tidigare nämnde Peter Weiss, gjorde han ändå avtryck. Många av hans filmer, däribland *Midvinterblot*, lästes som experimentfilmer och visades inom den svenska experimentfilmsmiljön. Samtidigt påverkade Werners ihärdiga försök att bryta ner filmkonstens beståndsdelar, som inte minst gjorde sig gällande under den tid han var redaktör för *Biografbladet*, hans sätt att ta sig an faktiska filmexperiment. Detta närmast akademiska förhållningssätt till skapandet gör en film som *Midvinterblot* särskilt svår att placera genremässigt. Å ena sidan bär filmen med dess expressiva foto, vågade musik och relativt intensiva klippning spår av den modernistiska experimentfilmens emfas på rytm i den rörliga bilden.<sup>687</sup> Å andra sidan har filmen ett närmast didaktiskt anslag, med tonvikten lagd på att detaljrikt skildra offerriten och att låta den beledsagande berättarrösten förtydliga eventuella ambivalenser.

Den biografiska ansatsen tillåter mig att studera hur Gösta Werner hanterade brännmärknings- och stigmatiseringsprocesser över en längre tid. Som Johan Östling argumenterar i antologin *De intellektuellas förräderi* (2016) angående nya angreppssätt till de forskningsproblem som han ringade in i sin avhandling har fördjupade personstudier stor potential.<sup>688</sup> Genom att studera ”brev, memoarer och självframställningar”, skriver Östling, ”kan botgörrelse, besvikelse, ideologisk omorientering, och strategier för rättfärdigande studeras”.<sup>689</sup> Hur förhöll Werner sig till



sitt förflutna senare i livet? Och hur orienterade han sig i rekordårens Sverige? I kommande kapitel behandlar jag dels Werners försök att slå sig in i filmbranschen som långfilmare, dels hans arbete som beställningsfilmare. När Werner började regissera långfilm gjorde sig den partiella stigmatiseringen stundom gällande i form av pikar kring hans förflutna. Detta, i kombination med att han i rollen som filmteoretiker iklätt sig en stor kostym, gjorde att fallet blev hårt, när hans långfilmer fick ett svalt mottagande. Däremot framstår beställningsfilmen, det vill säga filmer beställda av myndigheter, företag och organisationer, som en arena där Werner kunde excellera utan att filmerna gjordes ner.



## 5. Långfilmerna som glädde ovännerna

Den tidiga efterkrigstiden har beskrivits som en ambivalent tid där hopp och osäkerhet inför framtiden varvades. Osäkerheten torde med tanke på arbetsgivaren under krigsåren inte ha varit mindre för Gösta Werner. Vid det här laget hade han och frun Kaj tre barn (f. 1937, 1939 och 1944) att försörja. Kortfilmen *Midvinterblot* ledde inte bara till en debatt om hans agerande under andra världskriget utan blev också, som jag visat i föregående kapitel, en biljett för honom in i filmindustrin. Mottagandet var särskilt positivt bland filmkritiker och under de kommande åren började han att omskrivas som en lovande, spännande filmare med nya idéer. När redaktören aviserade att han ämnade lämna *Biografbladet* och istället satsa på en karriär inom långfilmen var förväntningarna höga.

Detta kapitel fokuserar på tillkomsten och kritiker-mottagandet av de långfilmer som Gösta Werner regisserade under slutet av 1940-talet och början av 1950-talet. Det huvudsakliga syftet är att förstå hur Werners biografiska legend, och då i synnerhet hans teoretiker- och kritikerpersona, påverkade mottagandet av hans eget filmskapande. I fallet Werner var övergången från teori till praktik allt annat än enkel och de olika fälten verkar stundom ha varit inkompatibla. I hans filmjournalistik var udden ofta riktad mot den samtida svenska filmen. Som redaktör för *Biografbladet* blev Werner känd som en skarp filmteoretiker med höga konstnärliga krav och tydliga estetiska ideal. Det koncept som Werner mest idogt förde fram i den filmteoretiska debatten var ”visionär realism”, syftande på möjligheterna att lyfta fram det abstrakta och fantastiska i det jordnära och realistiska. Sett till mottagandet av långfilmerna blev epitetet ”teoretiker” i det närmaste ett sänke, ett skällsord som användes för att beskriva hur regissörens oförblommerade högkulturella ambitioner gick stick i stäv med de filmgenrer han arbetade inom.

De filmer som diskuteras i detta kapitel står utanför såväl svensk som internationell filmkanon. Enkelt uttryckt skulle man kunna säga att kanon formeras, som filmvetaren Janet Staiger noterat, när vissa filmer hyllas, studeras och tillgängliggörs medan andra ignoreras.<sup>690</sup> I den begränsade historieskrivningen om Gösta Werners filmskapande har långfilmerna oftast förbisetts. Det här beror på flera faktorer. Även om en viktig anledning är att filmernas avtryck i samtiden var relativt begränsat betyder det faktum att de ofta avfärdats av Werner själv också mycket. I sentida intervjuer tenderade han att lyfta fram sina kortfilmer men att skarpt distansera sig från långfilmerna.<sup>691</sup> Kollegan Rune Waldekranz kallade merparten av långfilmerna för ”olycksfall i arbetet” och enligt Leif Furhammar, som parafraiserade regissören själv, ”gladde långfilmerna i stort sett bara hans ovänner”.<sup>692</sup> Deras status beror också delvis på att flera av filmerna ses som förlorade, det vill säga det finns idag ingen kännedom om att någon kopia ska ha bevarats. Av de sex spelfilmerna finns endast tre bevarade i originals klick: *Solkatten* (1948), *Gatan* (1949) och *Möte med livet* (1952). Medan *Loffe på luffen* (1948) och *Friarannonsen* (1955) saknas har *Två trappor över gården* (1950) relativt nyligen återfunnits efter att i många år ha saknats. För ett antal år sedan återfanns en 16 millimeterskopia med fransk dubbning (som har skannats digitalt och därmed gjorts tillgänglig för forskning) och så sent som 2017 upptäcktes ett 35 millimeters-dupli katnegativ av filmen med förmodat svenskt originalljud i ett filmarkiv i Österrike.<sup>693</sup> Eftersom filmarkiven i stor utsträckning påverkar vilka filmer som kommer att vara tillgängliga i framtiden, det som filmforskaren Giovanna Fossati kallar för ”the archival life of film”, är det viktigt att diskutera hur denna faktor påverkar historieskrivningen.<sup>694</sup> Det faktum att hälften av långfilmerna han regisserade ännu inte finns att se i originalsklick säger något om deras status inom svensk filmkanon. Jan Holmberg har vidare påpekat att filmens material är skört vilket gör att det enda som består av många filmer idag är bläck på papper, det vill säga arkivmaterial som exempelvis manuskript, kontrakt och anteckningar.<sup>695</sup> Eftersom flera av filmerna inte finns tillgängliga utgår jag i föreliggande kapitel i synnerhet från den sortens material.

I detta kapitel ämnar jag inte göra någon ingående närläsning av Werners filmer. På så vis skiljer sig angreppssättet i detta kapitel och avhandlingen i stort gentemot auteurteoretiska studier där närläsningar är den främsta metoden och kartläggningen av återkommande stilistiska och narrativa motiv är målet. Istället ägnar jag större utrymme åt andra perspektiv som exempelvis genre, ekonomi och marknadsföring. Av denna anledning ämnar jag också understryka snarare än att bagatellisera vikten av samarbete

(och stundom även konflikt) mellan olika aktörer som exempelvis producenter, manusförfattare, filmfotografer och skådespelare. Fokus ligger således, i enlighet med avhandlingens kultursociologiska ansats, på Werners rörelser på det kulturella fältet.

Föreliggande kapitel diskuterar filmerna i kronologisk ordning. Den allra första filmen som diskuteras, *Förvandlingen* (även kallad *Kärlekshunger*), färdigställdes aldrig utan förblev en pappersprodukt. Eftersom den gav upphov till spekulationer och påverkade bilden av Werners faktiska långfilmsdebut avhandlas den inom ramen för detta kapitel. Undersökningen av filmernas tillkomst och mottagande följs upp av en slutdiskussion i vilken jag analyserar de egenskaper som kom att förknippas med Gösta Werner som långfilmsregissör.

## Från teori till praktik

Gösta Werner gick från kortfilm till långfilm under de första osäkra efterkrigsåren. Leif Furhammar beskriver det första decenniet efter andra världskriget som en ”paradoxal brytningstid” där den inhemska filmen pressades undan alltmer på biograferna till förmån för film från företrädesvis USA och Storbritannien.<sup>696</sup> Den stora publiktillströmningen under kriget började avta och när nöjesskatten höjdes 1948 blev filmindustrin allt mindre lönsam. Samtidigt bibehölls en hög produktionskvantitet och uppemot 40 filmer producerades årligen. Som Furhammar noterar: ”Ur varje marknadsmässig bedömning var det en oförsvarligt hög volym.”<sup>697</sup> Många mindre bolag, skriver Furhammar, var till följd av den ökande konkurrensen inte främmande för att spekulera i publikens smak.<sup>698</sup> Mellan säsongen 1947/1948 och 1949/1950 gick långfilmsproduktionen ner med 22 procent medan intäkterna från svensk film sjönk med cirka 10 procent.<sup>699</sup> Med andra ord regisserade Werner sina första långfilmer i något som kan beskrivas som en kristid.

Samtidigt har 1940-talet beskrivits som en framgångsperiod i den svenska filmhistorieskrivningen. Som Per Olov Qvist visat såg många i Gösta Werners generation filmskribenter, däribland Rune Waldekrantz och Bengt Idestam-Almquist, filmen *Ett brott* (Anders Henriksson, 1940) som ett tecken på en nyorientering bort från den utskällda 1930-talsfilmen, en vändpunkt för den svenska filmen.<sup>700</sup> I den sentida historieskrivningen har även Werner understrukit påståendet att produktionen fick en mer ”seriös” karaktär efter 1940.<sup>701</sup> Om 1940-talet utgjorde en nyorientering eller ej är föremål för debatt. De filmforskare som argumenterar för en brytpunkt pekar på ett större intresse för dramatiskt stoff, framgångar

vid internationella filmfestivaler och en mer seriös filmbevakning.<sup>702</sup> De filmforskare som ställer sig tveksamma till denna historieskrivning vänder sig främst emot bilden av 1930-talsfilmen som utskäld och av låg kvalitet.<sup>703</sup> Trots att Gösta Werner själv var med och konstruerade denna historieskrivning, såväl i *Biografbladet* som i senare forskning, inleddes hans egna långfilmer aldrig i kanon och flera recensenter refererade just till 1930-talet när de recenserade hans verk.

Gösta Werner började göra långfilm under samma period som han arbetade med *Biografbladet* och på så vis var han starkt förknippad med tidskriften och dess akademiska anslag när han debuterade. Under filmmediets första decennier var kombinationen av filmteori och praktiskt filmarbete vanlig och regissörer som Sergej Eisenstein, Jean Epstein, Dziga Vertov och Germaine Dulac utforskade mediets möjligheter både i teoretiska skrifter och i sina egna filmer. Även under den tidiga efterkrigstiden finns det också exempel på regissörer som försökte omsätta sina filmteorier till praktik. Ett sådant är Jean Mitry, en av grundarna av franska cinemateket (Cinémathèque Française) och en förgrundsgestalt inom den franska filmkulturen, som precis som Werner först var engagerad i filmstudioverksamhet och skrev filmkritik för att sedan syssla med praktiskt filmarbete. Det allra mest berömda filmhistoriska exemplet på en fruktbar relation mellan teori, kritik och praktik utgörs förmodligen av den franska nya vågen där skribenter i filmtidskriften *Cahiers du Cinéma*, som Jean-Luc Godard, François Truffaut och Jacques Rivette, blev förgrundsgestalter. Visserligen skrev etablerade filmare som Ingmar Bergman, Arne Sucksdorff och Alf Sjöberg i *Biografbladets* spalter men endast sporadiskt, och kulturjournalistik var, som jag tidigare nämnt, inte en primär inkomstkälla för någon av dem. Av större vikt var tidskriften för oetablerade filmarbetare som Rune Waldekranz (senare manusförfattare och producent), Sten Dahlgren (senare filmfotograf och beställningsfilmare) och Per Gunvall (senare spelfilmsregissör och beställningsfilmare) eftersom de här bereddes utrymme att skriva långa filmanalytiska och historiska texter. Ingen skulle dock förknippas lika starkt med epitetet filmteoretiker som tidningens redaktör.

Även om *Biografbladet* hyllades av många och nådde ut till en inflytelserik läsekrets bör det poängteras att förhållandet till filmbranschen och filmkritikerskrået inte var oproblemiskt. Kort efter att tidningen reformerats 1945, som beskrivits i föregående kapitel, började den att få ekonomiska problem. Trots förändringarna växte nämligen inte upplagan.<sup>704</sup> Under våren 1947 beslutade Svenska Filmklubben att redaktören i större utsträckning skulle jaga filmbolag villiga att betala för att göra



Filmhistoriska samlingarna, Tekniska museet, 1952.  
Från vänster: Rune Waldekrantz, Gösta Werner och  
Sigurd Nauckhoff.

reklam i tidningen.<sup>705</sup> Visserligen fick Werner provision på annonsinförskaffningen men arbetet var tidsödande. I en rapport till sina överordnade vittnade han bittert om en upplevd motvilja från filmbolagen att annonsera i en kritisk tidskrift. Medan vissa bolag som Terrafilm och Svensk Filmindustri var positiva konstaterade rapportförfattaren att United Artists och Warner inte tyckte om tidskriften, att Svea Film kände sig förorättade efter en negativ recension av en av deras filmer och att Europafilm, Wivefilm och Sandrew-Bauman gav svävande svar.<sup>706</sup> Framåt hösten insisterade Werner på att få slippa annonsanskaffningen varpå tidningens ledning beslutade sig för att ersätta honom som redaktör.<sup>707</sup>

Den annonserade övergången från teori till praktik var alltså inte enbart resultatet av ett personligt uppvaknande utan också ett sätt att förklara sortin från *Biografbladet*.

Inte heller förhållandet till de svenska filmjournalisterna var okomplicerat. Som föregående kapitel vittnar om välkomnade många inledningsvis *Biografbladets* seriösa inriktning men efter hand gick allt fler i polemik mot det akademiska anslaget. Nekrologerna som skrevs när tidningen gick i graven 1952 är i detta sammanhang belysande. Nils Beyer, recensent i *Morgon-Tidningen* och precis som Werner före detta lundaakademiker samt aktiv i Svenska Filmsamfundet, konstaterade att ”särskilt givande eller rolig har den ju ärligt talat inte varit. Inför dess filmestetiska spekulationer har man ofta frågat sig, om det finns mer humorbefriade människor här i världen än våra unga filmskribenter.”<sup>708</sup> Filmson i *Aftonbladet* skrev likaledes negativt att tidskriften var ambitiös men stundtals onödigt pretentiös och att vissa av skribenterna ägnade sig åt ”tungomålstalande”.<sup>709</sup> Med andra ord gick kritikerna återkommande till angrepp mot tidningens akademiska språk och sätt att analysera film. Dessa spänningar mellan branschföreträdare, kritiker och teoretiker framstår således som en fond mot vilken de enskilda analyserna av mottagandet av Werners långfilmer kan betraktas.

### Fyrtiotalistfilmen som aldrig blev av: *Förvandling (Kärlekshunger)*

Under vintern 1945–46 började Gösta Werner planera sitt drömprojekt. *Midvinterblot* hade nått vissa framgångar på den internationella filmfestivalscenen och nu var ambitionen att själv producera en långfilm där den visionära realism han flitigt teoretiserat om äntligen skulle få utrymme. De konstnärliga ambitionerna med *Förvandling*, som filmen preliminärt kallades, var uttalade. Den omtalade författaren Lars Ahlin tackade vid årsskiftet ja till att skriva manuskriptet. Detta gav ett eko i den svenska kulturvärlden och filmen blev genast omtalad som en fyrtiotalistfilm. Produktionen skulle dock stöta på problem och allt eftersom fick finansörerna kalla fötter. Av de storslagna löftena blev inget.

Som redaktör för *Biografbladet* utökades Gösta Werners kontaktnät väsentligt och efter kriget kom han alltmer i kontakt med författare och konstnärer som hyste intresse för filmmediet. Konsthistorikern Thomas Millroth skriver att det var genom konstnären Lennart Rodhe som Werner först kom i kontakt med Lars Ahlin.<sup>710</sup> Vid denna tidpunkt var Ahlin redan en av Sveriges mest aktade unga författare.<sup>711</sup> Debuten med



den så kallade idéromanen *Tåbb med manifestet* (1943), i vilken den arbetslösa huvudpersonen famlar bland samtidens utopiska ideologier, blev omhuldad av kritikerna. Med novellsamlingen *Inga ögon väntar mig* (1944) och romanen *Min död är min* (1945) stärktes bilden av Ahlin som en experimentell författare med ett stort socialrealistiskt patos.

Lars Ahlins författarskap brukar nämnas i relation till den litterära strömning i efterkrigstidens Sverige som beskrivs som *fyrtyotalismen*. Rörelsens enhetlighet har visserligen nedtonats i samtida litteraturvetenskap men ändock förknippades en lång rad författare med inriktningen, däribland Stig Dagerman, Werner Aspenström och Karl Vennberg. Även om ett gemensamt manifest saknades och stilriktningarna var olikartade kom fyrtyotalisterna att samlas i tidskrifter som *Horisont* (1941–1944) och *40-tal* (1944–1947). Fyrtyotalisterna ansågs vidare ha präglats av upplevelserna av andra världskriget och deras verk kom att förknippas med modernismens genombrott i Sverige.<sup>712</sup> Som många andra under denna tid tilltalades Werner starkt av fyrtyotalismen. Som jag poängterade i föregående kapitel sneglade Werner på *40-tal* när han var med och stöpte om *Biografbladet*. Därutöver hade han redan innan kontakten togs med Ahlin haft ambitionen att filmatisera en modernistisk roman, nämligen den finländska författarinnan Hagar Olssons *Rövaren och jungfrun: Skådespel* (1944), ett projekt som gick i stöpet trots långa förhandlingar om manuskriptets utformning.<sup>713</sup>

I februari 1946 tillkännagav Ahlin och Werner sitt gemensamma projekt i en rad dags- och kvällstidningar. *Förvandlingen* beskrevs då som ”en rent psykologisk och våldsamt dramatisk historia, som lär avvika från allt som tidigare gjorts här i landet”.<sup>714</sup> Vidare underströks upphovsmännens mål att göra en avskalad film. ”Hela handlingen skall utspelas på två dygn”, sade Werner i en intervju, och lade till att handlingen endast skulle kretsa kring åtta karaktärer.<sup>715</sup> Medan Ahlin fick huvudansvaret för dialogen fick Werner ansvar för det visuella. Vid denna tidpunkt stod Werners eget bolag som produktionsbolag men förhoppningen var att ett större filmbolag skulle vara villiga att ställa sig bakom projektet. Mycket riktigt fick deras utspel uppmärksamhet. *Skånska Dagbladet*, exempelvis, beskrev det som ”dagens litterära filmsensation”.<sup>716</sup> Under våren korresponderade Ahlin och Werner återkommande om manuskriptets utformning. Dessutom började Werner sälja in projektet till tilltänkta skådespelare som Yngve Nordwall (som tidigare varit med i *Midvinterblot*) och Gertrud Fridh.<sup>717</sup> I ett första utkast till ett synopsis beskrev Ahlin och Werner syftet med filmen: ”Förvandling vill gestalta en handfull människors jagiskhet, hur några är obotligt instängda i sig själva men också hur

andra kan 'förvandlas' till gemenskapsdugliga individer med kärleksfull känslighet för motpartens beskaffenhet och behov."<sup>718</sup>

Under våren tillkom bolaget Svensk Talfilm som filmens producent. Firman ägdes av Gösta Sandin som även stod som en av ägarna av Centrumateljéerna i Stockholm och som delägare i filmbolaget Kinocentralen. Under 1930-talet förknippades Svensk Talfilm främst med komedier med folkliga skådespelare som Erik "Bullen" Berglund, Adolf Jahr och Nils Poppe i huvudrollerna. I mitten av andra världskriget gjorde Sandin en avsiktsförklaring där han förkunnade att Svensk Talfilm ämnade bredda sin repertoar: "Vi på Talfilm, som tidigare nästan enbart gjort förströelsefilmer har delat upp produktionen på två linjer som symboliseras av våra novemberpremiärer [---]. Vi tänker fortsätta på den allvarliga linjen och har en del planer i den riktningen."<sup>719</sup> Leif Furhammar tolkar denna kursförändring som ett utslag av samhällsandan i beredskapstidens Sverige där såväl stora bolag som mindre småbolag blev mer "samtidsengagerade" och "kvalitetsmedvetna".<sup>720</sup> Bolagets första prestigeproduktion var en filmatisering av Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (Rune Carlsten, 1942). Under de kommande åren gav Svensk Talfilm ut ett antal produktioner baserade på välkända förlagor, exempelvis Elin Wägners roman *Vändkorset* (Rune Carlsten och Lauritz Falk, 1944) och Åke Hodells pjäs *Rännstensungar* (Ragnar Frisk, 1944). I detta hänseende låg Werner och Ahlins filmprojekt i linje med den kursändring Sandin annonserat några år tidigare, och den förras strategier för att vinna erkännande inom filmbranschen tycktes gångbara. När manuskriptet låg färdigt annonserade Svensk Talfilm att titeln förvandlats till *Kärlekshunger: En erotisk förvandlingshistoria* och att inspelningen planerades att äga rum under sommaren.<sup>721</sup>

Manuskriptets ramberättelse är förhållandevis okomplicerad. Historien utspelar sig dels i Stockholm, dels i en icke namngiven norrländsk stad. Huvudkaraktärerna är frukthandlaren Ivar och hans fru Svea, det rumsuthyrande paret Henning och Irma samt advokaten Allender och hans flickvän Sylvia. Ivar kör lastbil mellan orterna flera gånger i veckan och bor då hos Henning och Irma i Klarakvarteren. Hans fru, Svea, stannar hemma i Norrland och är missnöjd med livet. En dag reser Henning, som kommer från samma stad som Ivar, med honom hem till Norrland. Väl där råkar Henning komma på Svea när hon är otrogen med Allender, stadens kvinnokarl. Han ser till att advokaten ger sig iväg men likväl utlöses en kris mellan Ivar och Svea. Ivar tar sin tillflykt till sjön för att tänka över situationen, allt medan Svea börjar se Allenders misogyni. I de sista scenerna försonas Ivar och Svea, Allender begår självmord och

Henning återvänder till Stockholm för att försonas med sin försummade fru Irma.

Ahlns och Werners experimentella ambitioner var uttalade. Sett till manuskriptet är det tydligt att dialogen gjorts sparsmakad för att med visuella medel understryka karaktärernas känslor och tankar.<sup>722</sup> Att stor vikt lades på den visuella utformningen understryks också av att Ahlin och Werner anlidade den tidigare nämnde Lennart Rodhe som tecknare, ett slags *production designer* som det vanligtvis kallades i Hollywoods studiosystem. Dessa ansvarade för att teckna skisser där arkitekturen, färgsättningen och bildutsnitt/bildvinklar visualiserades.<sup>723</sup> Med manuskriptet i bagaget reste Rodhe, vars teckningar har analyserats av konsthistorikern Millroth, till Strömsund för att arbeta med skisserna.<sup>724</sup> Under rubriken ”Svensk avantgardefilm” rapporterade *Sydsvenska Dagbladet* förtjust om tonvikten på det bildmässiga, upplägget med Rodhe och regissörens vision för filmen:

Gösta Werner framträder som synes med krav på intellekt. *Kärlekshunger* röjer redan i puppstadiet nyskapande tendenser och man får hoppas, att den unge regissören får tillfälle att genomföra sina intentioner utan störande inverkan från en producent [...]. Ett är visst: Gösta Werners film kommer att få en given marknad bland dem, som ser intellektuellt på film och som ofta haft anledning att känna sig svältfödda av svensk film.<sup>725</sup>

I en lägesrapport till Werner konstaterade Rodhe återhållsamt följande: ”Om du tror att jag sedan vi sist träffades har ägnat hela min tid åt din film, då blir du besviken. Jag tittar ibland på scenariot och tecknar något.”<sup>726</sup> I slutändan överlämnade han dock ett hundratal teckningar till Werner.

Under sommaren engagerade Gösta Werner ett antal skådespelare för inspelning i slutet av sommaren. Allt eftersom tiden gick pressade dessa Werner på definitiva besked men till sist fick han meddela att inspelningen skjutits upp. Officiellt hette det att Svensk Talfilm hade ateljébrist men i själva verket hade de fått kalla fötter.<sup>727</sup> Under hösten anordnade Stockholms studentfilmstudio en debatt på temat ”Har fyrtiotalisterna något att ge filmen?” med deltagare som Artur Lundkvist, Harry Schein och Stig Carlson. Givetvis kom det tidigare så haussade filmprojektet *Förvandling* på tal. Trots att Ahlin och Werner stött på stora motgångar under förproduktionen vädjade Werner, enligt ett referat i *Stockholms-Tidningen*, till fyrtiotalisterna att ge sig in i filmbranschen: ”Werner ansåg att 40-talisterna har mycket att ge genom sin visionära stil, sin förmåga att skapa

något orealistiskt med realistiska hjälpmedel. De kan leva i bilder kanske mer än de gör i ord.”<sup>728</sup> Polemikern Lundkvist sköt dock ner hans appell hårt: ”[F]ilmen är en sekundär konstform, en sliten distributör av gängse gamla skraddarvända åsikter och av ålderdomliga gångbara idéer. Fyrtalister har inget där att göra under nuvarande produktionsförhållanden.”<sup>729</sup> Werner gav inte upp filmprojektet utan sökte råd om hur manuskriptet kunde utvecklas, exempelvis från Rune Hagberg som snart skulle göra debut med den experimentella långfilmen ...*och efter skymning kommer mörker* (1947), men ansatserna att förbättra manuskriptet gjordes förgäves.<sup>730</sup> Under hösten rönt Ahlin stor uppmärksamhet med den djärva romanen *Om* (1946) och gled allt längre ifrån filmen varpå Werners drömprojekt rann ut i sanden.

### En ifrågasatt långfilmsdebut:

#### *Loffe på luffen* (1948)

Under våren 1947 anlätades Gösta Werner av Kungsfilm Inge Ivarson för att regissera långfilmen *Loffe på luffen* (1948), ett lustspel med skådespelaren Elof Ahrle i huvudrollen. I tidigare diskussioner kring *Midvinterblot* och *Kärlekshunger* hade regissörens experimentella och konstnärliga ambitioner omskrivits. Därutöver hade Werners skarpa penna på *Biografbladets* ledarsida positionerat honom som en akademiskt orienterad teoretiker med smak för god konst. Detta gjorde att filmens bemötande, såväl under tillkomsten som efter premiären, dominerades av hugg på skillnaden mellan Werners finkulturella nimbus och det stoff han hade att göra med i debutfilmen.

Produktionsbolaget Kungsfilm var ett av flera mindre produktionsbolag som etablerade sig under andra världskriget och som bidrog till att antalet svenska långfilmsproduktioner ökade kraftigt. *Loffe på luffen* skrevs av Arne Mehrens och Alexander Faragó och spelades in i Centrumateljéerna mellan maj och juli 1947.<sup>731</sup> Elof Ahrle var filmens självklara stjärna. Under 1920- och 1930-talen hade Ahrle blivit rikskänd som Loffe, en så kallad Ekenskis med tydlig Stockholmsdialekt, genom sina insatser i olika revyer runt om i landet.<sup>732</sup> Kungsfilm marknadsförde filmen just genom att framhäva de välkända, älskvärda karaktärerna:

Vem Loffe i *Loffe på luffen* är kan väl hart när varje stockholmare svara på utan ett ögonblicks tvekan. [---] En gång för 15–20 år sedan gick han ut för att köpa russin till familjen och på den vägen har han varit [...]. En dag blir Loffe i tillfälle att bryta sig ur sin miljö för att hjälpa en



Från inspelningen av *Loffe på luffen* sommaren 1947.

människa, och nu blir Loffe medelpunkten i en rad festliga situationer och publiken kommer att glädjas, skratta och ha roligt.<sup>733</sup>

Även de populära birollsinnehavarna Wiktor "Kulörten" Andersson och Erik "Bullen" Berglund, båda revyaktörer och flitiga birollsskådespelare i svenska filmer, bidrog till att filmen fick förhandspublicitet. Med andra ord stod filmens skådespelare betydligt mer i centrum under lanseringen än dess regissör.

Samtidigt skrevs under inspelningen en rad inför-artiklar om filmen där Gösta Werner tydligt pikades för sin kommande långfilmsdebut. Signaturen Snok i *Allas Veckotidning*, exempelvis, uttryckte viss skepsis till matchningen: "Kortfilmsregissören och Biografbladetredaktören, f.d.

studentfilmstudioledaren och UFA-representanten Gösta Werner har nu äntligen fått sin chans som långfilmsregissör. Det blev knappast en så konstnärlig uppgift som han hade hoppats, men man tager vad man får i filmbranschen...<sup>734</sup> I kolumnen "Kamera, tagning" i *Expressen* gjorde signaturen Marco Polo (Olle Eklund), tidigare verksam som reklamchef på Terrafilm under Lorens Marmstedt, ner Werner i mer syrliga ordalag: "Han har ju blivit Charlie-krönt häromåret för en kortfilm, som var så fin att ingen velat visa den här i landet, och då böjer man sig naturligtvis för den stora överhögheten i den parnass, där han även dväljs i egenskap av Biografbladsredaktör. Och istället skrattar man åt Kulörten."<sup>735</sup> Med andra ord hävdade krönikören att Werner sålt ut sig. Liksom Snok framhävde Marco Polo, som besökt inspelningen, att Werner arbetat för ett tyskt bolag under andra världskriget: "Vi ville kasta en liten blick på manuskriptet, men den debuterande långfilmsregissören Gösta Werner har förvisso kommandotonen från sitt förra arbetsgivarland söderöver väl i behåll, så han röt något hotfullt åt oss, vilket naturligtvis avskräckte."<sup>736</sup> Dessa implicita anklagelser, endast förståeliga för de som kände till Werners historia med Ufa, får givetvis krönikan att framstå som än mer frän. På liknande vis som när Werners kopplingar till Tyskland och nazismen uppmärksammades i samband med att *Midvinterblot* visades offentligt valde den annars så stridbare regissören att inte bemöta attacken.

När filmen väl fick sin premiär på Astoria i Stockholm i januari 1948 fick den relativt god kritik. Flera kritiker i de stora dags- och kvällstidningarna slog fast att filmen gjorde det man kunde förvänta sig, nämligen att underhålla publiken. *Expressens* Frans B. Liljenroth skrev: "Ett riktigt trivsamt och glatt svenskt lustspel med få och ganska oväsentliga skönhetsfläckar. *Loffe på luffen* lockar visserligen inte till några orgier i flatflabb, men man småler och småskrattar mest hela tiden."<sup>737</sup> Särskilt prisades Ahrles insats i huvudrollen. Recensenten fortsatte: "Spelet bärs till 90 procent upp av duon Elof Ahrle – Erik Berglund." *Dagens Nyheter* underströk också den förras insats: "Ahrle som scenisk eller filmisk figur tillhör de rejäla, renhåriga och okomplicerade figurerna, och han får spela på för fullt i den stilen här. Det lyser hela filmen om hans ansikte av gemyt och vänlighet och sådant smittar av sig."<sup>738</sup>

Även om vissa tidningar, i synnerhet landsortstidningarna, valde att inte uppmärksamma långfilmsdebutanten fanns det flera recensenter som sedan tidigare var bekanta med Werners arbete och som kommenterade regin. *Svenska Dagbladets* Lill (Ellen Liliedahl) skrev exempelvis berömmande: "Det är främst Gösta Werners friska bildsinne och goda fart på karusellen, som definitivt upphöjer de naiva lustigheterna till högre

dignitet.”<sup>739</sup> Särskilt lovordades Karl-Erik Alberts filmfoto och bildkomposition. Signaturen Pierrot i *Aftontidningen* skrev: ”Det är ett skimmer av poesi och rymd över dessa bilder som går bra ihop med filmens smått underfundiga ton.”<sup>740</sup> Även om *Loffe på luffen* inte ansågs vara ett mästerverk menade flera kritiker att det var ett stabilt hantverk. Nils Beyer från *Morgon-Tidningen*, som tidigare omnämnts som en av *Biografbladets* skarpare kritiker, slog fast att Werner bevisat sin kompetens som regissör: ”Här har teoretikern besvarat utmaningen genom att visa, vad han skulle ha kunnat göra av ett vida bättre scenario.”<sup>741</sup>

Samtidigt framhävde flera recensenter kontrasten mellan det populära anslaget och Gösta Werners konstnärliga ideal. Trätobrodern Bengt Idestam-Almquist kommenterade: ”Den debuterande långfilmsregissören Gösta Werner, känd som skönande med kräsna krav på en films konstnärlighet, har i förskott fått smälta mycken smälek för att han gett sig i kast med en sådan uppgift – titeln *Loffe på luffen* utlovade allt annat än konst.”<sup>742</sup> Som tidigare har påpekats var Idestam-Almquist och Werner, som ofta var medlemmar i samma föreningar och kollegor i samma tidskrifter, snarare rivaler än vänner. Medan vissa anmälare lovordade Werners försök att göra en mer nedtonad fars gjorde Idestam-Almquist gällande att återhållsamhet var något som gick stick i stäv med genrens konventioner: ”Skall det vara fars så skall det vara fars. [---] Att Werner ligger bättre till för allvarliga ting än för skämtsamma är tydligt: han har gjort ’skådespel’ av farsen och eftersträvat ’riktiga människor’ (vilka passar lika illa i en fars som en ärkebiskop på cirkus).”<sup>743</sup> Filmkritikern Gunnar Tannerfors i *Vecko-Revyn* tog tillfället i akt att göra ner filmens regissör: ”Filmteoretikern Gösta Werner, sneda perspektivs och dunkla sexualsymbolers uttolkare, har regisserat. Han får väl trösta sig med att självaste Capra en gång började med att regissera Harry Langdons kalsongfarsar.”<sup>744</sup> Filmkritikern och journalisten Pavane (Gerd Osten), som flitigt skrev i *Biografbladets* spalter, beklagade vad hon ansåg var en misslyckad debut: ”Hackigt flyter berättelsen, imbecill är dialogen – kall spekulatation vilar över filmen. Borde Gösta Werner, som länge teoretiskt stött den konstnärliga filmen och visat starka ambitioner i *Midvinterblot* verkligen långfilmsdebutera på detta sätt?”<sup>745</sup>

Under våren 1947 valde Werner som tidigare nämnts att träda ner som redaktör för *Biografbladet* med hänvisning till alltmer omfattande uppdrag inom filmbranschen. Ett par veckor efter premiären av *Loffe på luffen* beskrev han ingående upplevelsen av att förvandla teori till praktik i *Upsala Nya Tidning*:

När man definitivt (som jag hoppas) tagit steget från kortfilm till långfilm, tar man också definitivt steget från filmteori till filmpraktik. Inte så att man släpper, överger eller avsvärjer sig några av sina teorier om film eller några av sina teoretiska uppfattningar om vad man vill sträva efter eller för ideal att förverkliga utan att man [...] accepterar de praktiska förutsättningar som råder i Sverige för praktiskt filmarbete.

Tonläget är utan tvekan pragmatiskt. Den enda möjligheten att göra långfilm i Sverige var att underkasta sig vissa grundläggande principer: friheten gällande ämnesval tenderar att vara starkt begränsad och den ekonomiska kalkylen samt möjligheterna att dra en publik sätts i främsta rummet. Någon möjlighet till förändring av denna ordning såg regissören inte framför sig: ”Att ändra på det kan man inte, åtminstone inte nu, kanske aldrig, ty där spelar plötsligt övermäktiga ekonomiska krafter in, krafter som tills vidare verkar helt okänsliga för konstnärliga idéer, ambitioner eller resultat.”<sup>746</sup>

Kritikermottagandet av *Loffe på luffen* säger mycket om de värden som Gösta Werners namn förknippades med. Som skribent hade han högstämt teoretiserat kring filmmediets konstnärliga möjligheter och därför motsvarade denna genrefilm inte förväntningarna. Medan vissa recensenter menade att långfilmsdebuten var ett habilt hantverk lyste skadeglädjen igenom hos andra. *Loffe på luffen* fick snabbt två uppföljare – *Loffe som miljonär* (Gösta Bernhard) som fick premiär redan hösten 1948 och *Loffe blir polis* (Elof Ahrle, 1950) – vilket tyder på att konceptet i någon mån gick hem hos biopubliken. Även om Werner inte regisserade dessa filmer var även hans nästa långfilmsuppdrag en fars, något som pekar på att han inte gjorde bort sig i genren.

### Konflikter bakom kulisserna:

#### *Solkatten* (1948)

Bara några dagar efter *Loffe på luffen* fått premiär ingicks ett avtal mellan Gösta Werner och ett konsortium representerat av filmens manusförfattare Arne Mehrens och Alexander Faragó. Avtalet innebar att Werner engagerades för att regissera och klippa tre långfilmer under det kommande året.<sup>747</sup> *Solkatten* (1948), ett lustspel med revyartisten och skådespelaren Annalisa Ericson i huvudrollen, var den första och enda filmen av de tre tilltänkta som realiserades. Karl-Erik Alberts stod även denna gång för filmfotot. Likt *Loffe på luffen*, som gjordes av samma kvartett, gav *Solkatten* upphov till skadeglädje, inte sällan riktad mot filmens regissör. Denna gång var kritikerna än hårdare och filmen dömdes nästan unisont ut som en spekulat i dålig smak.



Werner arbetade aldrig heltid med långfilmsproduktion. *Solkatten* spelades in i Imagofilms ateljéer i Stocksund strax norr om Stockholm mellan maj och juli 1948 och producerades av Svea Film. I sitt kontrakt hade han inskrivet rätten att ”syssla oinskränkt med kortfilmsarbete på tider, som ej inkräkta på för ovanstående filmer behövlig tid”.<sup>748</sup> Under hela efterkrigstiden utgjorde beställningsfilmen hans huvudsakliga inkomstkälla medan långfilmsinspelningarna, som företrädesvis ägde rum under sommarmånaderna, utgjorde ett välkommet tillskott mellan frilansuppdragen. Flera av beställningsfilmerna fick ett positivt mottagande, däribland *Tåget* (1948) som fick premiär ett par månader före *Solkatten*, och på så sätt bidrog dessa till att förväntningarna på Werners långfilmer höjdes.

Precis som i fallet *Loffe på luffen* handlade förhandspubliciteten mestadels om filmens stjärntäta ensemble.<sup>749</sup> Annalisa Ericson slog igenom som revyartist på 1930-talet, och tillsammans med Nils Poppe gjorde hon succé i ett antal populära musikalerna som under 1940-talet också filmatiserades, till exempel *Nyordning på Sjögårda* (Weyler Hildebrand, 1944) och *Blåjackor* (Rolf Husberg, 1945). Filmens andra huvudrollsinnehavare var den Dramatenskolade skådespelaren Georg Funkquist. Inspelningen drabbades av flera problem, något som ledde till rättsliga efterspel när några av investerarna i ovan nämnda konsortium ville ha sina investeringar åter från Svea Film.<sup>750</sup> I en anmälan anmärkte de på produktionsbolagets bristande kontroll över inspelningen. Långt innan filmen var färdig överskreds nämligen dess facila budget på 70 000 kronor vilket ledde till ett stopp i väntan på ytterligare tillskott.<sup>751</sup> Därutöver präglades inspelningen av konflikter. I efterspelet restes tvivel om Mehrens var lämplig eller ens hade något intresse för sitt uppdrag som manusförfattare.<sup>752</sup> Konflikter mellan skådespelarna och regissören anfördes också i anmälan som en anledning till att inspelningen drog ut på tiden. Efter upprepade klagomål tog Funkquist över personinstruktionen från Werner, något som medförde merkostnader. Slutligen argumenterade investerarna att Svea Film underlåtit att berätta om problemen och det faktum att filmen ”sannolikt skulle bli undermålig.”<sup>753</sup>

Svea Film var ett av många mindre bolag som grundades i kölvattnet av ljudfilmens utbredning i Sverige på 1930-talet. Leif Furhammar menade att det brokiga produktionslandskapet vid denna tidpunkt främst utgjordes av ”mer eller mindre tillfälliga intressenter och rena spekulationsföretag som tillsammans skapade den klondikeatmosfär som vilar över den svenska trettioårsfilmen”.<sup>754</sup> Under de första åren efter kriget producerade Svea Film mellan en och två långfilmer per år. Gösta Werner var sedan tidigare bekant med bolagets direktör Per Håkansson då han i

slutet av 1930-talet författade två långfilmsmanuskript för hans räkning (något som diskuterats i föregående kapitel). *Solkatten* fick premiär i november 1948 och den lanserades med devisen ”Ett lustspel om människans fåfänga och kvinnans allt besegrande charm.”<sup>755</sup> Historien utspelar sig i småstaden Västerköping dit den unga servitrisen Monica (Annalisa Ericson) reser på jakt efter sin riktiga pappa. Eftersom hennes mor dog vid födseln har hon aldrig vetat vem hennes far var. När hon får reda på att modern uppvaktades av fyra herrar på Stadshotellet i staden väljer hon att resa dit. Detta leder till konflikter och missförstånd och de fyra misstänkta – kyrkoherden, fotografen, biografägaren och stationsinspektören – synas grundligt. I slutändan visar det sig att det är stadens borgmästare som är fadern. Sett till filmens estetik pekar vissa faktorer på att det handlar om en produktion med begränsade ekonomiska medel. Exempelvis är exteriörscenerna få, kameran genomgående statisk, kulisserna begränsade och antalet statister litet.

Till skillnad från *Loffe på luffen* som trots allt bedömdes vara ett habilt hantverk dömdes *Solkatten* ut av nästan alla recensenter. Flera recensenter såg filmen som ett tecken i tiden och ansåg att den bevisade att den omdebatterade och stundtals utskällda 1930-talsfilmen gjort sin återkomst. Exempelvis blickade *Aftontidningen* tillbaka i sin recension: ”Filmer av den här sorten hoppades man vara en passerad epok i svensk film. Man får söka länge i minnet för att påminna sig om en lika fullödlig kombination av dumhet och tafatthet.”<sup>756</sup> Istället för att inlemmas i 1940-talets förment mer seriösa filmkanon jämfördes alltså *Solkatten* med 1930-talets värsta avarter. Även i landsortspressen framfördes anklagelsen att officinen Svea Film konsekvent spekulerade ”i publikens dåliga smak”.<sup>757</sup>

Även om flera anmälare konstaterade att Werner gjort sitt bästa med materialet fick även filmens regissör en hel del kritik.<sup>758</sup> Gösta Wernlöf i *Expressen*, till exempel, skrev elakt om hans misslyckande: ”Gösta Werner har lyckats (?) med vad många andra regissörer under årens lopp försökt – han har nått den svenska filmens absoluta botten [...] man beklagar bara att detta kludderverk blivit en ny spik i den svenska filmens redan förut hårt järnbeslagna likkista.”<sup>759</sup> Även lokaltidningen i hemstaden Lund beskrev hans misslyckande: ”Att teori och praktik är vitt skilda begrepp torde Gösta Werner ha fått erfara sedan han nu registrerat sina första långfilmer. Denne filmestet har som få klart för sig hur film skall vara [...] men minst av allt visar han det genom filmen ’Fröken Solkatt’.”<sup>760</sup> De vänligt sinnade rösterna var försvinnande få. Ett undantag var *Svenska Dagbladets* Urban Stenströms recension, tillika den enda som citerades i reklamaterialet, som anförde att filmen ”förenar

säljbarhet med konstnärlig syftning på ett sätt som förefaller komma idealerna nära.”<sup>761</sup>

Privat korrespondens avslöjar att Werner själv hyste starka tvivel kring slutresultatet. I samband med premiären brevväxlade han och vännen Hugo Wortzelius, filmkritiker på *Upsala Nya Tidning* och filmskribent i *Bonniers Litterära Magasin*. Denne tyckte *Solkatten* var sämre än *Loffe på luffen* men tyckte ändå att kritikerna gått för hårt åt Werner: ”Jag förstår så väl hur ledsen Du är över den press Du fått och särskilt då över det personliga skället och skadeglädjen på en del håll, men Du vet ju hur oförsämda de alltid varit mot dig.”<sup>762</sup> *Solkatten* misslyckades inte bara övertyga kritikerna utan också publiken svek. Medan den totala kostnaden för filmen till slut uppgick till 110 000 kronor lyckades filmen endast inbringa 60 000 kronor under sina första två år.<sup>763</sup> Av förståeliga skäl blev filmen den första och sista som Werner spelade in för Svea Films räkning och likaså föll samarbetet med Mehrens och Faragó ihop.

## Socialrealism eller spekulatio?

### *Gatan* (1949)

Under hösten 1948 återvände Werner till Kungsfilm för att regissera *Gatan* (1949), en film om sociala problem i Stockholms undre värld. Filmen baserades på en roman av Karsten Wimmermark (pseudonym för Nils Idström) och bearbetades för vita duken av Mårten Edlund. Denna gång var alltså stoffet allvarligare och mer dramatiskt, något som också höjde förväntningarna på vad filmteoretikern skulle mäka med bortom lustspelsgenren. *Gatan* fick ett gynnsammare mottagande än föregående långfilmer i Werners regi och särskilt bildlösningarna uppskattades av kritikerna. Samtidigt ifrågasatte många filmens autenticitetsanspråk och det beräknande sättet på vilket sex och sociala problem gjordes till underhållning.

*Gatan* är en adaption av Karsten Wimmermarks socialreportage *Birger Jarlsgatan* (1948).<sup>764</sup> Kungsfilms Inge Ivarson förvärvade filmrättigheterna till boken och gjorde Idström till filmens regiassistent.<sup>765</sup> Den biografiska informationen om den senare är knapphändig och alstren under namnet Wimmermark tillhör knappast svensk litteraturkanon. Av allt att döma var Idström en mångsysslare: han var birollsinnehavare i ett antal Eloh Ahrle-komedier, redaktör för tidningen *Pin-Up* och författare till en handfull romaner som utspelade sig i Stockholms undre värld.<sup>766</sup> Hans böcker marknadsfördes i dagspressen med löften om hårdbarkad realism och de distribuerades företrädesvis via postorder.<sup>767</sup> Det första utkastet till manuskriptet författades av Idström själv tillsammans med ungdoms-

författaren Ivar Ahlstedt. Detta bedömdes snabbt som oanvändbart, och författaren Mårten Edlund togs in för att bearbeta det.<sup>768</sup> Under den tidiga efterkrigstiden var Edlund del av redaktionskommittén för tidskriften *40-tal* och han hade vid det här laget publicerat flera romaner.<sup>769</sup> Till skillnad från Idström hade Edlund alltså visst finkulturellt anseende, något som också avspeglades i förhandspubliciteten.

I Kungsfilms marknadsföring av *Gatan* lades mycket fokus på att beskriva filmens realism och närhet till verkligheten. Pressmaterialet förkunnade exempelvis att det handlade om ”en fränt realistisk skildring från Stockholms undre värld, berättad i hårda, slagkraftiga, suggestiva bilder”.<sup>770</sup> Filmen inleds med att en berättarröst förklarar: ”Det kvinnoöde vi skildrar i denna film och de händelser vi här berättar om bygger på ett autentiskt fall. Namnen är fingerade, men personerna verkliga. Och i den utsträckning det har varit möjligt har inspelningen skett på de platser, där händelserna en gång ägde rum.” Medan interiörerna spelades in i Sandrew-Ateljéerna spelades merparten av scenerna in runt omkring Stockholm, exempelvis vid Nybrokajen och i Frihamnen, Humlegården och Gamla Stan. Genom att betona vikten av verkliga historier och verkliga miljöer placerades filmen genremässigt i det socialrealistiska facket, en konstinriktning som i kölvattnet av andra världskriget fick allt större inflytande inom filmen.<sup>771</sup>

Detta var den första av Werners långfilmer som fotograferades av Sten Dahlgren.<sup>772</sup> Precis som Werner hade han en brinnande passion för filmen som konstform och genom snillrika bildkompositioner kom han att göra sig ett namn inom den svenska filmen. Dahlgren började sin bana vid Reimann-Schule i Berlin och konstintresset kom senare att vidareutvecklas vid Otte Skölds målarskola. Han började som B-fotograf på AB Svensk Talfilm 1940, och det dröjde inte länge förrän han fick ansvara för filmfotot på egen hand. Tidigt började hans insats som fotograf att lyftas fram.<sup>773</sup> Vid Werners sida fotograferade Dahlgren ett tjog uppmärksammade kort- och beställningsfilmer, både för Kinocentralen och Svensk Filmindustris räkning, vilket är något som jag kommer att behandla mer ingående i kommande kapitel. Men även som långfilmsfotograf hyllades Dahlgrens foto, särskilt för dess intensiva och realistiska kvaliteter. Enligt Leif Furhammar var Sten Dahlgren, tillsammans med bland andra Gösta Roosling, Martin Bodin och Åke Dahlqvist, en av de filmfotografer som bidrog till att den svenska fyrtiotalsfilmen förknippas med ”en nästan bedövande skönhet i exteriörerna, en bokstavligen iögonenfallande och atmosfärrik ljussättning i interiörerna och en kärleksfullt modulerad



plasticitet i närbilderna”.<sup>774</sup> Det stilrena filmfotot omskrevs även i samband med premiären av *Gatan*.

I etableringsscenen ses huvudpersonen Britt (Maj-Britt Nilsson) bli påkörd av en bil. Skadan är allvarlig och hon ges narkos. Därefter följer en återblick och vi kastas tillbaka till där allt började. Britt umgås med pojkar sent inpå nätterna. Hennes farbror och faster, som hon bor hos, konfronterar henne. Britt flyttar ut och börjar arbeta på ett varuhus. Därigenom får hon också nya bekantskaper som tar med henne ut till hamnen för att festa med amerikanska sjömän. Polisen gör razzia men Britt kommer undan när hon smiter in hos Rulle (Keve Hjelm), en kranförare som arbetar i hamnen. Genom en arbetskamrat träffar hon Berra (Peter Lindgren) och efter bara en natt tillsammans flyttar de ihop. Berras dåliga sidor visar sig snart. Han har inga pengar och övertalar Britt att prostituera sig. Berra hamnar på Långholmen. Rulle börjar då uppvakta Britt och snart gifter de sig. Men Berra rymmer och övertalar Britt att söka upp honom ännu en gång. Han blir våldsam när hon säger att hon inte vill prostituera sig. Rulle söker upp Berras gömställe och konfronterar honom. Berra försöker fly staden men grips. Britt söker upp Rulle som avvisar hennes desperata vädjanden. Hon flyr ut i gatan och blir påkörd. I slutscenen syns hur Rulle vakar över hennes säng innan hon dör.

Stockholmsmiljöerna som *Gatan* uppehåller sig i är dunkla och staden framställs som en ogästvänlig plats. Precis i inledningen etableras filmens mörka ton av en scen där en subjektiv kamera visar hur Britt ges morfin och börjar hallucinera. I snabba klipp visas bilder från det omtumlande liv Britt levt före olyckan blandat med rena drömbilder: bilder av speglar som går i kras varvas med rörelseoskarpa närbilder av händer och rökande män. Sett till helheten bryter drömsekvensen av mot den annars sobra, socialrealistiska iscensättningen. Montageklippningen i denna scen påminner om motsvarande scener i Werners och Dahlgrens kortfilmer *Midvinterblot* och *Tåget*. Den franska poetiska realismen framträder också som en tydlig stilistisk inspirationskälla. Många av scenerna i Värtahamnen, exempelvis, påminner starkt om Marcel Carnés *Dimmornas kaj* (*Le Quai des Brumes*, 1938). En känsla för lämpliga inspelningsplatser, i kombination med ett öga för bildens komposition, framstår således som Werners starkaste egenskaper som filmskapare.

*Gatan* var långt ifrån den enda svenska filmen om ungdomens förfall vid denna tidpunkt. Utifrån en analys av hur filmbransch, kritiker och publik förhöll sig till den här sortens filmer visar Bengt Bengtsson att ”ungdom på glid-filmen” utvecklades till en egen genre i Sverige mellan 1940- och 1960-talet.<sup>775</sup> I sin forskning om filmgenrer framhåller Steve

Neale genrekonceptet som avhängigt mötet mellan film och publik, där genren bidrar till att skapa förväntningar hos den senare.<sup>776</sup> I Hollywood har genren ”the social problem film”, som Neale menar är löst sammansatt, en lång historia.<sup>777</sup> Bengtsson framhåller ett flertal amerikanska filmer om det så kallade ungdomsproblemet som inspirationskällor för svenska filmskapare.<sup>778</sup> Långt innan *Gatan* fick premiär hade filmer som *Ungdom i bojar* (Anders Henriksson, 1942), *Kungsgatan* (Gösta Cederlund, 1943) och *Rötägg* (Arne Mattsson, 1946) etablerat genren i Sverige. Även flera av Ingmar Bergmans 1940-talsfilmer – exempelvis *Kris* (1946) och *Hamnstad* (1948) – behandlade ungdomens utanförskap och bidrog till att svensk film började förknippas med genren internationellt.

Filmen fick ett blandat mottagande. Kritikerna som skrev positivt om *Gatan* lyfte särskilt fram Stockholmsskildringen och sättet som den beskrev den undre världen på. Flera anmälare jämförde den med andra filmer i genren. Carl Björkman i *Dagens Nyheter*, exempelvis, menade att det var ett trovärdigt Stockholmsreportage: ”Hårt, osentimentalt, utan de många falska romantiska utvecklingar som eljest så gärna brukar höra samman med filmskildringar av flickor som kommer på fallrepet när dom kommer till Stockholm.”<sup>779</sup> Liknande omdöme fälldes i *Aftontidningen* där recensenten konstaterade att där många föregångare misslyckats hade filmskaparna lyckats navigera rätt: ”Autentisk är den utan tvivel.”<sup>780</sup> Därutöver skrev många positivt om filmfotot och bildkompositionen.<sup>781</sup> Till exempel skrev Casper (Lennart Ehrenborg) att ”Werner har, framför allt med sina kortfilmer, visat sig som en utpräglad visuell filmman och *Gatan* – hans första försök inom den allvarliga, dramatiska genren – understryker ytterligare denna hans sida som regissör”.<sup>782</sup> Tidningen *Arbetaren* menade att filmen, trots sina likheter med andra i genren, stundtals var nyskapande. Särskilt framhöll de regissörens betydelse: ”Det är märkvärdigt hur en filmbegåvning som Werner, vid sidan om Sucksdorff förmodligen svensk films främste, så länge kunnat hållas tillbaka av våra filmbolag. Här finns i *Gatan* inte en ointressant meter, inte en slapp komposition, inte en meningslös bild.”<sup>783</sup> För vissa recensenter framstod *Gatan* alltså som ett tydligt genombrott för Werner som långfilmare.

Samtidigt var kritikermottagandet långt ifrån samstämmigt. Många anmälare var kritiska, dels till huvudkaraktärernas trovärdighet, dels till det uttalade autenticitetsanspråket. Flera recensenter tyckte att huvudkaraktären Britt saknade djup.<sup>784</sup> *Morgon-Tidningen* skrev exempelvis att ”flickans handlande [...] saknar psykologisk bakgrund. Hon blir till slut ingen människa utan bara en maskin som räknar in olyckor.”<sup>785</sup> Andra bedömare tycktes märka en distans till huvudkaraktärernas känsloliv.



Franskt annonsmaterial vintern 1950.

*Svenska Dagbladet* hänförde detta till Werners brister som personinstruktör.<sup>786</sup> Signaturen Filmson i *Aftonbladet* efterlyste även han ett intresse för ”människor och hur de reagerar” och menade att regissörens ”förälskelse i tjugotalistiska ljussättningar och stumfilmssymbolik” kom i vägen för sakligheten och realismen.<sup>787</sup> Idestam-Almquist skrev visserligen att ”dra-



mat är regissör Gösta Werners rätta gebit” men tyckte filmen var stilistiskt inkonsekvent, något som hänfördes till rutin hos regissören: ”Han är inte färdig ännu, långt därifrån.”<sup>788</sup> Mottagandet av *Gatan* tyder alltså på att Werner till stor del sågs som en stilist med öga för bilder men med mindre intresse för människor och liten fallenhet för personinstruktion.

Till skillnad från *Loffe på luffen* och *Solkatten* fick *Gatan* viss uppmärksamhet internationellt. Kungsfilm exporterade filmen till flera västeuropeiska länder.<sup>789</sup> I de skandinaviska grannländerna sågs *Gatan* som en i raden av svenska ”problemfilmer” med sex som ett centralt motiv och där unga kvinnor varnades för storstadens frestelser.<sup>790</sup> I Frankrike marknadsfördes filmen intensivt under namnet *La Rue* och pressmaterialet skrev upp Maj-Britt Nilsson som en ny Ingrid Bergman.<sup>791</sup> Enligt rapporter lanserades *Gatan* i landet med proklamationen att det handlade om ”den första verkligt realistiska filmen”, något som ska ha förlöjligats av de franska kritikerna.<sup>792</sup> Ett par år efter utlandspremiären i Frankrike dök *Gatan* återigen upp på biograferna i Paris. Denna gång beskrevs den, enligt *Dagens Nyheters* korrespondent, som ”Den mest VÅGADE svenska film som någonsin inspelats”.<sup>793</sup> Andra filmer, som *Hon dansade en sommar* (Arne Mattsson, 1951) och *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953), hade vid denna tidpunkt bidragit till en ökad aptit på ”den svenska synden”, vilket sannolikt ledde till att *Gatan* återlanserades.<sup>794</sup>

*Gatan* fick ett betydligt större genomslag än de andra långfilmer som Gösta Werner regisserat. Trots att kritikermottagandet var blandat är det tydligt att filmen lanserades hårdare och fick större utrymme i pressen.<sup>795</sup> Denna gång handlade kritiken inte lika mycket om att Werner beblandade sig med en lågt stående genre, som fallet var med *Loffe på luffen* och *Solkatten*, utan snarare om att regissörens stilistiska ideal sattes framför människoskildringen. Medan flera anmälare uppskattade bildkompositionen, miljövalen och Sten Dahlgrens filmfoto ansåg andra att *Gatan* var sensationslysten och led av att människoporträtten inte var trovärdiga. Denna kritik återkom när filmen exporterades utomlands. Med andra ord, varken bland kritiker eller publik blev *Gatan* något verkligt genombrott för Werner som långfilmare.

### Filmteoretikerns dilemma:

#### *Två trappor över gården* (1950)

Våren 1949 påbörjade Kungsfilm produktionen av en filmatisering av Nils Idströms senaste socialrealistiska roman: *Två trappor över gården* (1949).<sup>796</sup> Flera nyckelfigurer bakom *Gatan*, som regissören Gösta Werner, fotografen

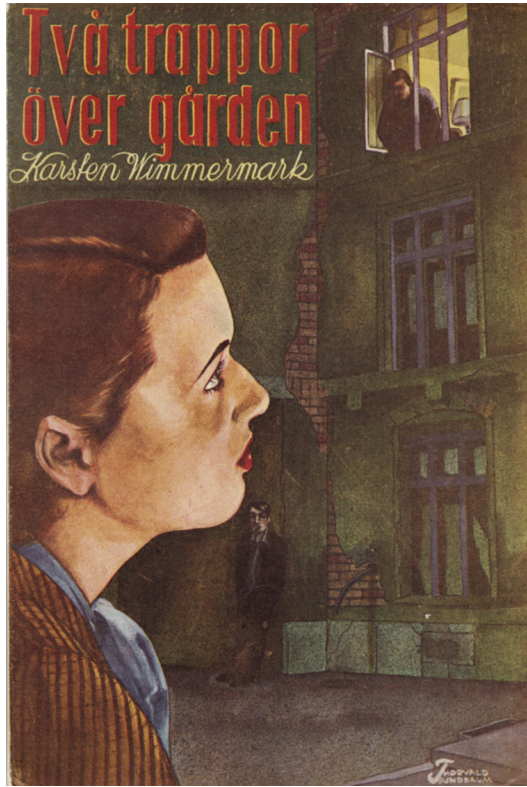
Sten Dahlgren och manusförfattaren Ivar Ahlstedt, valde att fortsätta samarbetet med Idström medan Mårten Edlund föll ifrån. Kritikermottagandet var ännu en gång motstridigt och anmälarna både risade och rosade regissörens insats. Å ena sidan sattes ämnesvalet under lupp och genren som sådan dömdes ut som förlegad. Å andra sidan prisade kritikerna, precis som i fallet med *Gatan*, filmens iscensättning och foto. Även om flera brister påpekades kan man konstatera att *Två trappor över gården* togs emot bäst av de långfilmer som Werner regisserade.

Bland många filmrecensenter sågs *Gatan* som ett fall framåt för Werner. Själv betonade han dock att han inte var nöjd med de långfilmer han hittills varit inblandad i. Under en diskussion kring "Filmteoretikerns dilemma" på Stockholms studentfilmstudio ett par månader efter *Gatans* premiär upprepade Werner att han nu helhjärtat var en praktiker snarare än teoretiker och slog fast att han "beslutat att för framtiden inte skriva några ytterligare artiklar i filmteoretiska spörsmål utan enbart efter förmåga låta teorierna praktiskt komma fram i hans framtida filmer".<sup>797</sup> De långfilmer han hittills regisserat såg han enbart "som led i sin utbildning".<sup>798</sup> Med den här typen av resonemang distanserade han sig från de verk som låg bakom honom samtidigt som han höll liv i drömmen om en långfilm med ett tydligt wernerskt avtryck.

I pressmaterialet till *Två trappor över gården* underströk Kungsfilm att skaparna fått ovanligt lång tid på sig att bearbeta manuskriptet, det vill säga, det handlade om en prestigefilm för bolaget.<sup>799</sup> Filmens budget låg på 345 000 kronor, något som kan sättas i relation till de budgetar Werner haft att röra sig med tidigare, exempelvis den för *Solkatten* som endast låg på 110 000 kronor.<sup>800</sup> Under rubriken "Gösta Werner – regissören med ögat, greppet, intensiteten" framställdes filmen vidare som ett verk av en regissör på stark frammarsch och med en personlig blick:

Gösta Werner följer en egen linje som regissör och skiljer sig helt från de övriga här i landet. Hans filmdrömmar suger inspiration till lika delar från Hitchcock, Cocteau och René Clair. Han har exklusiv filmsmak, men han offrar inte mycket åt experiment. Han vill att en film skall vara underhållande och spännande och att den skall kunna förstås av alla. Han älskar surrealistiska effekter men är sparsam med dem.<sup>801</sup>

Även i filmpressen började det spekuleras i att regissören äntligen fått sätta tänderna i ett manuskript med högre ambitioner.<sup>802</sup> I en förhandsrapport



<p>Två trappor över gården</p> <p><b>filmad!</b> se sid. 8.</p> <p><i>Rekvirera boken!</i></p> <hr/> <p><b>FATTIG ÄRA</b> - en pressuccé!</p> <p>Recensioner se sid. 6.</p> <hr/> <p><b>Succé- romaner realiseras!</b></p>	<p>Scenbilder ur filmen Två trappor över gården</p>		<p><b>NYCKELN</b> till <b>GODA BOK- INKÖP</b></p> <p>* <i>Nyheter</i> * <i>Succéromaner realiseras!</i> *</p> <p><b>AB SUCCEBÖCKER</b> STOCKHOLM 18</p> <p>"Förlaget med de intressanta böckerna".</p>
--	---	--	--

skriven av signaturen Casper (Lennart Ehrenborg) beskrevs Werner som ett ”problembarn” som ”haft det motigt i portgången” men att han nu stod inför ett potentiellt genombrott.<sup>803</sup>

Dessa lovord till trots kom ambitionsnivån att debatteras före premiären. Precis som *Gatan* baserades *Två trappor över gården* på en storsäljande roman utan något finkulturellt anseende att tala om. Tillförlitliga siffror saknas om upplagorna av Karsten Wimmermarks böcker men många kritiker redogjorde för deras popularitet och spridning (om än oftast med sarkastiska undertoner).<sup>804</sup> Även marknadsföringsarbetet inför premiären ifrågasattes. Som första bolag i Sverige anordnade Kungsfilm en så kallad *sneak preview*, det vill säga ett slags förhandsvisning och publikundersökning som idag är legio åtminstone inom den amerikanska filmbranschen. Även om evenemanget, som ägde rum i Uppsala, ledde till rubriker i alla de stora tidningarna fick initiativet också hård kritik.<sup>805</sup> Flera bedömare menade att det enda det handlade om var riskminimering. *Sydsvenska Dagbladet*, exempelvis, skrev: ”[D]et är ju alldeles tydligt varåt hela detta system med pre-views syftar: att ge publiken exakt vad den vill ha, varken mer eller mindre.”<sup>806</sup> Även Werner fick sig en släng av slevan i lokalpressen: ”Är detta konst? ’Visionär konst’, som regissören till denna smörja i tid och otid orerat om? Kan någon tänka sig att Orson Welles skulle ha frågat publiken – och inte sitt eget konstnärliga samvete – när han skapade *Citizen Kane*? [...] Den äkta filmen är, liksom den äkta litteraturen, bekännelse – men inte marknadsundersökning.”<sup>807</sup> Några ändringar gjordes emellertid inte utan den kopia som genomgått censuren inför förhandsvisningen var också den som fick premiär senare under året.<sup>808</sup> Med andra ord handlade det troligtvis mest om ett marknadsföringstrick.

*Två trappor över gården* handlar om Inga (Gertrud Fridh) och Bengt (Bengt Eklund), ett olycksdrabbat par på jakt undan sitt förflutna. Filmen bygger narrativt på Ingas tillbakablickar till sin dystra barn- och ungdomstid. Även denna gång stod alltså en ung kvinnas vedermödor i centrum. Genom tillbakablickarna avslöjas Ingas hårda uppväxt i en hyreskasern i Stockholm. I unga år utsätts hon för sexuellt våld och efter att ha dragits in i prostitution hamnar hon på skyddshem. Bengts bakgrund är mer höljid i dunkel men i inledningen syns hur han rymmer från ett mentalsjukhus. För att kunna fly Stockholm behöver paret pengar. Medan Inga återigen hamnar i prostitution försöker Bengt sälja konst till skumraskfigurer. Deras gömställe upptäcks snart. Den desperate Bengt flyr och drabbas av stark ångest och mardrömmar. Inga anländer dock för sent till det nya



gömstället. Väl där finner hon att Bengt, i rädsla för att bli fångad av polisen, tagit livet av sig.

*Gatan* och *Två trappor över gården* har inte bara tematiken gemensamt utan utspelas också i liknande omgivningar, det vill säga dunkla urbana miljöer. Sten Dahlgrens filmfoto präglas av udda val av kameravinklar och perspektiv, exempelvis grodperspektiv och vinklad bildkomposition. Medan interiörscenerna togs i Filmstaden i Råsunda spelades exteriörerna in på bakgårdar runtomkring i Stockholm, bland annat på Döbelnsgatan där regissören själv bodde.<sup>809</sup> Därutöver innehåller båda filmerna omdiskuterade drömsekvenser. I filmens slutscen får Bengt mardrömmar. Dessa skildras i ett montage där närbilder av ett rakblad som slipas, en pistolmyning, en spruta i en mans arm, ett brinnande ljus, en tand som borras i, en pensel som målar, en cigarrett som fimpas, en dolk som sitter fast i ett golv, ett naket tatuerat bröst och ett fickur som krossas, skiftas i snabb takt. I både *Gatan* och *Två trappor över gården* ges montagesekvenserna en framträdande roll: i *Gatan* i etableringsscenerna och i *Två trappor över gården* i slutscenerna. Därutöver utgör dessa drömsekvenser en tydlig hänvisning till Werners filmhistoriska förebilder och stilistiska ideal som i mångt och mycket härrörde från hans fascination för det sena 1920-talets avantgardistiska stumfilm. Bilderna, inte orden, skulle berätta.

Filmen fick liksom de andra långfilmer som Werner regisserat ett blandat mottagande. Den utpräglade formalismen, exempelvis, både hyllades och kritiserades. En av de som uppskattade ovan diskuterade stilgrepp var Mikael Katz i *Expressen* som också framhöll filmens rytm och intensitet: ”Den stockholmska miljöskildringen är effektfull och i ungdomarnas försök att fly bort till en lyckligare tillvaro finns en artistiskt förtätad olustatmosfär som kulminerar i en blixtsnabb surrealistisk skräckdröm med häftig chockverkan.”<sup>810</sup> Även Lill i *Svenska Dagbladet* var positiv och skrev att filmen var Werners ”mästarprov som iscensättare och bildskapare”.<sup>811</sup> Andra kritiker tyckte att filmen var *för* stilerad och att regissören var för bunden vid sina teoretiska övertygelser. Nils Beyer i *Morgon-Tidningen*, till exempel, menade att filmen var ett kapitalt misslyckande:

Framförallt är ju Gösta Werner ”teoretikern”. Han har sett praktiskt taget all film och inte glömt en enda av alla de klassiska effekterna. *Två trappor över gården* är en fullkomlig provkarta på filmhistoriska reminiscenser. Aldrig har man sett så många underliga kameravinklar, så många mystiskt-symboliska skuggor, som olycksbådande faller in i bilden, så många skälvande händer i närbild.<sup>812</sup>

Andra påpekade att stoffet och Werners ambitioner gick stick i stäv med varandra. Till exempel skrev *Kvällspostens* recensent att filmen innehöll ”konstgrepp från folk som [Julien] Duvivier, Carol Reed och Fritz Lang hurtfriskt men planlöst instuvade inom ramen för en schablonmässig b-roman om torftigt svenskt bakgårdsraffel”.<sup>813</sup> Denna kritik går som en röd tråd genom recensionerna av de långfilmer som Werner regisserade.

Många recensenter uttryckte för övrigt sin leda över filmens tematik och flera påpekade att ”ungdom-på-glid”-genren uttömts på originalitet. Exempelvis konstaterade Idestam-Almquist kallsinnigt: ”Det börjar bli tjatigt med dessa svenska filmer grått i grått, svart i svart, där alla slags olyckor, allt lidande, elände och rusk samlas på den arme biobesökarens huvud.”<sup>814</sup> Filmson tyckte att filmskaparna idkade grov spekulation och slog fast att *Två trappor över gården* utgjorde ”en paraduppvisning av svensk films avarter”.<sup>815</sup> Bengt Bengtsson noterar en märkbar ”genretrötthet” bland recensenterna vid denna tidpunkt och särskilt vanligt var det att peka ut stereotyper och genrekonventioner.<sup>816</sup> I sin recension räknade exempelvis Idestam-Almquist upp ett antal för genren typiska ingredienser: ”1 sinnessjuk, 1 kvinnl. f.d. skyddshemspatient, 1 våldtäktsyngling, 1 gatnymf, 1 skyddshemsdirektris med lesbisk atmosfär o.s.v.”<sup>817</sup> Med andra ord fanns det en märkbar trötthet på vad som upplevdes som schabloner och stereotypa karaktärer.

Ämnesvalet i *Två trappor över gården* påkallade också jämförelser med en av genrens stora vid denna tidpunkt: Ingmar Bergman. Redan mot slutet av 1940-talet verkar det som att Bergman fungerade som en standard för god film. Filmvetaren Fredrik Gustafsson har exempelvis argumenterat för att Hasse Ekman i mångt och mycket arbetade i Bergmans skugga.<sup>818</sup> Jämförelser med Bergman var stundom även aktuella i fallet Gösta Werner. Flera recensenter tyckte sig märka att Werner inspirerats av Bergman och filmer som *Hamnstad* (1948), *Fängelse* (1949) och *Törst* (1949).<sup>819</sup> Jerome i *Dagens Nyheter*, exempelvis, påpekade att *Två trappor över gården* bär spår av ”den Ingmar Bergmanska synen på livet som ett fängelsehelvete” men tillade att ”Werner engagerar sig inte med samma frenesi som Bergman i det djävliga i detta livet”.<sup>820</sup> Alla jämförelser var dock inte till Werners fördel. Filmson, exempelvis, slog fast att filmskaparna ”haft ambitioner att göra något Ingmar Bergmanskt” – men ”[n]u är inte Gösta Werner någon Ingmar Bergman”.<sup>821</sup> Harry Schein, som senare kom att grunda Svenska Filminstitutet, gjorde en djupare jämförelse mellan de båda filmarna och deras senaste alster, *Sånt händer inte här* (1950) och *Två trappor över gården* (1950), i *Bonniers Litterära Magasin*.<sup>822</sup> Dessa i Scheins mening undermåliga filmer fördes fram som talande

exempel för den svenska filmkrisen. Problemet låg inte i brist på duktiga regissörer och skådespelare, argumenterade han, utan krisen berodde på att dessa var bundna av undermåliga manuskript. I fallet Werner, som Schein likt många andra prisade för hans bildsinne och kritiserade för hans bristande personinstruktion, konstaterade han följande: "[D]e kan inte välja sina filmmännen, i synnerhet inte en regissör som Werner, som har den lovande ambitionen att genom formexperiment även i likgiltiga filmer lära sig yrket. Dessutom måste ju dessa människor leva, även om deras begåvning slösas bort på dubbelförljugna spekulationer i dålig smak."<sup>823</sup>

Precis som *Gatan* fann *Två trappor över gården* en publik utomlands och filmen visades i en handfull länder utanför Skandinavien.<sup>824</sup> Störst spridning fick den förmodligen i Tyskland där den fick premiär under namnet *Insel der Sehnsucht*. Det är iögonfallande att en av de tyskar som engagerade sig i marknadsföringen av filmen var en bekant från Tyska legationen i Stockholm, Werner Boening, som efter kriget bosatt sig i Hamburg och sade sig ha ett stort kontaktnät inom den tyska pressen.<sup>825</sup> Både Gertrud Fridh och Bengt Eklund reste till landet men trots ansträngningarna att skapa intresse för filmen försvann den från repertoaren efter bara två veckor.<sup>826</sup> Även om *Två trappor över gården* fick en hel del lovord var regissören missnöjd. Inför premiären i Tyskland uttalade han sig i en intervju med Idestam-Almquist i *Stockholms-Tidningen*: "Jag var inte särskilt nöjd med filmen. Jag såg de psykologiska bristerna i manuskriptet, jag var ledsen att nödgas filma i detta skick, men gjorde mitt bästa."<sup>827</sup> Ännu en gång följdes hopp om ett genombrott av besvikelse.

### Uppllysning och *exploitation*:

#### *Möte med livet* (1952)

I juli 1950, bara ett par månader innan den redan färdiginspelade *Två trappor över gården* fick premiär, förkunnades att AB Kungsfilm gått i konkurs med skulder på uppemot två miljoner kronor.<sup>828</sup> Före konkursen hade bolaget påbörjat produktionen av sexualupplysningsfilmen *Möte med livet* (1952) vilken skulle bli den fjärde i ordningen som Gösta Werner regisserade för Inge Ivarsons räkning. Medan filmen marknadsfördes som en ambitiös, verklighetstrogen upplysningsfilm anklagade kritikerna filmskaparna för sensationalism. På så vis blev Werners namn ännu en gång förknippat med det tendentiösa och spekulativa.

När Kungsfilm aviserade sin nära förestående konkurs hade produktionen av *Möte med livet* redan inletts. Bolaget var ett av flera mindre som gick omkull under den tioårsperiod från slutet på andra världskriget till mitten



av 1950-talet som Leif Furhammar menade präglades av en ”osäker högkonjunktur”.<sup>829</sup> Faktorerna bakom konkursen var givetvis flera men att Kungsfilm var beroende av åtminstone en stor publikframgång per produktionsår nämndes i bolagets dödsrunor.<sup>830</sup> Det faktum att nöjesskatten höjdes i början av 1948 sades också ha varit en viktig faktor.<sup>831</sup> Svensk Filmindustri, som hade fordringar på närmare en miljon kronor hos Kungsfilm, gjorde ett försök att rädda det kraschande bolaget och via dotterbolaget Fribergs Filmbyrå var det SF som såg till att färdigställa *Möte med livet*.<sup>832</sup>

Filmen handlar om två ungdomar, Gun (Doris Svedlund) och Robert (Per Oscarsson), och deras förälskelse. När Robert kallas in för att göra värnplikten inser de båda att de inte kommer att kunna ses på en lång tid framöver. Under tiden isär ställs de inför en rad problem kopplade till sexualhälsan. Efter en lös förbindelse under en permission drabbas Robert av syfilis. Under en fest utsätts Gun för en våldtäkt varpå hon blir gravid. Hon beger sig till en lägenhet för att utföra en illegal abort men ångrar sig i sista stund. På grund av stress drabbas hon av missfall. När Robert återvänder från militärtjänsten beslutar sig paret för att skaffa barn och bilda familj.

*Möte med livet* innehåller också tre längre sexualupplysningsfilmer som vävs in diegetiskt i berättelsen. Eric Schaefer har visat att detta narrativa grepp var vanligt inom den amerikanska sexualupplysningsfilmen under efterkrigstiden.<sup>833</sup> Han beskriver greppet att visa film inom filmen som ”a ploy that served to heighten the spectacle, while at the same time emphasizing the educational nature of the film”.<sup>834</sup> Med andra ord rörde det sig om filmer om tabubelagda ämnen, ofta så kallad exploateringsfilm, som användes i undervisningssyfte.<sup>835</sup> *Möte med livet* innehåller tre filmer som huvudpersonerna blir i tillfälle att se: den första filmen handlar om könsjukdomar och visas för Robert under värnplikten; den andra filmen handlar om hur man kan skydda sig från oönskade följder av sex och visas för Gun efter missfallet; och den tredje filmen handlar om befruktning och förlossning och visas för paret när de beslutar sig att bilda familj och skaffa barn. Men var kom dessa filmer ifrån? Enligt Schaefer var det inte ovanligt att de filmer som klipptes in var av okänt ursprung.<sup>836</sup> Pressmaterialet kring *Möte med livet* anger att filmerna-inom-filmen var av amerikanskt ursprung och härstammade från Carnegie Institute i Washington och University of California. Elisabet Björklund, som i sin avhandling om svensk sexualupplysningsfilm närläser *Möte med livet*, skriver att en av filmerna-inom-filmen som visar en födsel hämtades från den amerikanska exploitationfilmen *Because of Eve* (Howard Bretherton, 1948).<sup>837</sup> Denna film producerades av det amerikanska bolaget Crusader Productions och

den innehöll också tre sexualupplysningsfilmer: *The Story of V.D.*, *The Story of Reproduction* och *The Story of Birth*.<sup>838</sup> Det amerikanska materialet användes dock inte rakt av utan Björklund visar att censurklipp gjorts och att kompletterande material spelats in i Sverige.<sup>839</sup>

Kritikermottagandet av *Möte med livet* tyder på att det var svårt att hitta en lämplig balansgång mellan upplysning och *exploitation*. Fribergs Filmbyrås annonstext fångar på sätt och vis klivenheten: ”En riktig och sann skildring av könssjukdomarnas faror – en film som propagerar för ansvar i sexualumgänget. En sexualfilm med ofta chockartad verkan utan att i något avseende vara frånstötande.”<sup>840</sup> Det faktum att filmen visades för kvinnor och män separat, klockan sju för de förra och klockan nio för de senare, ledde vidare till skrivelser om upphovsmännens syfte. Snarare än som en åtgärd mot eventuell sensationalism, skriver Elisabet Björklund, tolkade många uppdelningen som ett billigt pr-trick som illa dolt spred budskapet att filmen innehöll känsligt material.<sup>841</sup> *Svenska Dagbladets* välkända kåsör Kar de Mumma skrev exempelvis: ”Vad är det för smussel, när filmen inte alls vill skapa sensation utan är ett ärligt vapen mot fördomar och okunnighet? [---] Det där med visning för herrar och damer vid skilda tider trodde man tillhörde en förgången tid.”<sup>842</sup> Än mer kritiskt uttalade sig Mauritz Edström i *Arbetaren*: ”Genom att man delat publiken slår filmen ihjäl sig själv, och det värsta är att det med all sannolikhet inte är prydhet som orsakat denna klyvning av publiken. Det är rent ut sagt en osmaklig publikspekulation – man vill locka med det man samtidigt vill förta all falsk lockelse.” Kritiken av försök till publikspekulation går som en röd tråd genom mottagandet av de fyra långfilmer som Werner regisserade under Kungsfilmens flagg.

Flera filmkritiker ansåg dock att själva filmen tog sig an ämnet utan att vara effektsökande. Ämnet som sådant ansåg många var angeläget att skildra på film och tonläget i *Möte med livet* prisades överlag. Till exempel skrev Jurgen Schildt i *Morgon-Tidningen* att det var ”något av en liten bragd att göra en sexuell upplysningsfilm som inte en enda gång halkar ner i sensationsträsket [...] man tvekar nämligen inte att beteckna den som den bästa sexuella upplysningsfilm som hittills visats på en svensk duk”.<sup>843</sup> Carl Björkman i *Dagens Nyheter* var också positiv: ”Den är saklig och balanserad och gör ett alltigenom vederhäftigt, sensationsfritt intryck.”<sup>844</sup> Flera anmälare framhöll ramberättelsen och då i synnerhet huvudrollsinnehavarna Svedlund och Oscarssons insatser.<sup>845</sup> Sett i relation till de andra långfilmer Werner regisserade ägnades litet utrymme åt hans insats, något som möjligtvis tyder på att filmen inte ansågs vara särskilt färgad av dess regissör.

**VINTEROLYMPIADEN I OSLO 1952** SF:s fortlöpnadsreportage.

<p><b>Ring</b> 22 91 00 (SF-biljetter) om telefonbest. Tr. 2 Im. Biljetter till SF:s premiärteatrar säljas även i Biljettkontrollen i Spegeln kl. 12-6.</p> <p><b>3</b></p>	<p><b>SKANDIA</b> BROHNSGATAN 82 Befj. K. 6-8 kl. 7: DAMER kl. 9: HERRAR</p>	<p><b>RÖDA KVARN</b> BROHNSGATAN 8 kl. 3, 7 o. 9. Bef. K. 8, 12. Pier ANGELI I MORGON ÄR ÅTER EN DAG</p>	<p><b>CHINA</b> BEZZELLI PARK 7 o. 9. Bef. K. 8, 12 M. G. M.:s <b>JAZZEN</b> GAR VIDARE Louis Armstrong Mickey Rooney "En osövanligt njutbar musikfilm..." DN</p>	<p><b>PALLADIUM</b> KUNGSÖGATAN 65 7 o. 9. Bef. K. 8, 12 <b>CLARK GABLE</b> 4 M. G. M.:s stora äventyrsfilm <b>MISSOURI</b> i TECHNICOLOR</p>	<p><b>STURE</b> L. JARNGATAN 28-30 kl. 3, 7 o. 9. Bef. K. 8, 2 Louis JOUVET <b>FARLIG OSKULD</b> Donny Robins</p>	<p><b>LYRA</b> SVEAVÄGEN 72 <b>GARBI</b> HORNSGATAN 7 7 o. 9. Bef. K. INGA TIDB All Kjell Doris Sveld <b>FRANSK</b></p>
---	--	--	---	---	---	---

veckan

“... chockartat rakt på sak — Den bästa sexuella upplysningsfilm som visats på en svensk duk.” MT

**MÖTE MED LIVET** DORIS SVELDLUND PER OSCARSON

Annons för *Möte med livet* i *Dagens Nyheter* 19/2 1952.

Precis som *Gatan* och *Två trappor över gården* distribuerades *Möte med livet* utomlands. I större utsträckning än i Sverige kritiserades kontrasten mellan ramberättelsen och de infogade upplysningsfilmerna.<sup>846</sup> Förutom filmfestivalvisningar distribuerades filmen i länder som Tyskland och Brasilien. Likt fallet med *Gatan* och *Två trappor över gården* underströk marknadsföringen filmens sexuellt vågade natur. Som hantverk betraktat tillhör *Möte med livet* Gösta Werners största kritikerframgångar. Få skrev dock fram regissörens insats utan istället var det ämnesvalet och initiativet att behandla sexualupplysning på film som uppskattades.

### Lågbudgetfilm i branschens periferi:

#### *Friarannonsen* (1955)

Efter inspelningen av *Möte med livet* skulle det dröja innan Gösta Werner återigen regisserade långfilm. Genom inspelningen av *Möte med livet* och beställningsfilmen *Att döda ett barn* (1953), som avhandlas närmare i kommande kapitel, fick regissören allt godare kontakter med människor på ledande positioner inom Svensk Filmindustri. Hädanefter skulle han främst arbeta som frilans för SF:s beställningsfilmsavdelning och många trodde nog att han hade lämnat långfilmen bakom sig. Under två sommarmånader tog han dock en paus från SF och spelade in lustspelet *Friarannonsen* (1955) för det lilla bolaget Triofilm. Filmen fick ett gynnsamt mottagande på landsbygden men kritiserades hårt i de stora dags- och kvällstidningarna.

Triofilm var ett mycket kortlivat bolag och de stod endast bakom en handfull filmer varav merparten kan karaktäriseras som lustspel, däribland

*Östermans testamente* (Ragnar Frisk, 1954), *Karusellen i fjällen* (Ragnar Frisk, 1955) och nämnda *Friarannonsen*. Bakom Triofilm stod Inge Ivarson, som efter Kungsfilms konkurs inte lämnade filmbranschen utan istället bildade ett nytt produktionsbolag tillsammans med kompositören Jules Sylvain (pseudonym för Stig Hansson) och publicisten Armas Morby. Journalisten Mikaela Kindblom beskriver Sylvain som ”den svenska filmschlagerns obestriddliga kung” under närmare tre decennier.<sup>847</sup> Vid sidan om sina intressen i produktionsbolaget bidrog Sylvain också med originalmusiken till *Friarannonsen*. Armas Morby är förmodligen mest känd för att tidigt ha börjat producera och sälja serietidningar och han gjorde stort avtryck på serietidningsbranschen under 1950-talet.<sup>848</sup> Bolaget stod endast som producent och deras filmer distribuerades av Irisfilm, även det ett mindre filmbolag med en prekär situation på 1950-talets hårt konkurrensutsatta filmmarknad.

*Friarannonsen* baserades på Gunnar Falkås radiopiäs med samma namn som gjordes för Sveriges Radio 1950.<sup>849</sup> Filmen handlar om snickaren Algot (Adolf Jahr) och muraren Bengt (Elof Ahrle) som bråkar om äganderätten till ett hus de byggt gemensamt. För att retas sätter Bengt in en friarannons i Algots namn. Stina (Inga Gill) svarar på annonsen och tar anställning som hushållerska i huset varpå rivaliteten mellan husets ägare tilltar. Till slut lämnar hon de båda bråkstackarna till förmån för brev-bäraren. Båda huvudrollsinnehavarna hade samarbetat med Inge Ivarson i tidigare filmprojekt, och Ahrle var som bekant stjärnan i Werners långfilmsdebut. Fotograf var Jan Lindeström som senare blev berömd för sitt samarbete med Bo Widerberg och för sitt neorealistiskt inspirerade filmfoto i filmer som *Kvarteret Korpen* (1963) och *Kärlek 65* (1965).

Filmen utspelar sig utanför Skara i Västergötland och urpremiären förlades till Borås, en av landskapets större orter. Faktum är att filmen spelades runt om i landet i flera månader innan den fick Stockholmspremiär vilket tyder på att det var på landet den stora publiken för denna film fanns. Landsbygdspressen var överlag vänligt sinnad. *Skaraborgs Läns Tidning* skrev exempelvis: ”Gå lugnt och se den filmen, den är rolig och underhållande och soligt sommarcharmig” och *Västgöta Korrespondenten* slog fast att det skulle bli en publiksuccé.<sup>850</sup> Annorstädes var mottagandet mer blandat. *Södermanlands Nyheter* konstaterade att det var av underordnad betydelse om filmen var bra eller inte: ”Att börja räkna upp en massa anmärkningar torde inte tjäna mycket till, det är ju bevars ett folkligt lustspel av svenskt ursprung och sådana kan vara praktiskt taget hur dåliga som helst och det blir likväl välfyllda salonger.”<sup>851</sup> Rapporter gjorde också gällande att filmen drog storpublik.<sup>852</sup>

Stockholmspressen var fränare i sin kritik. Medan *Svenska Dagbladet* avfärdade filmen som ett enfaldigt lustspel slog *Stockholms-Tidningen* fast att berättelsen ”var anpassad efter en åttaårings intelligensnivå”.<sup>853</sup> Flera recensenter konstaterade ledsamt att Gösta Werner, vid det här laget en väletablerad kortfilmare med filmer som *Att döda ett barn* (1953) och *Skymningsljus* (1955) i bagaget, återigen satt sitt namn på en undermålig långfilm. Jurgen Schildt tog upp Werners framgångar som kortfilmare och undrade om det var ”[r]ätt man på rätt plats”.<sup>854</sup> Även Nils Beyer vävde in sin kritik i en klagosång över att Werner satt sitt namn på filmen: ”[F]ramför allt blir man ledsen när man ser att Gösta Werner, den fine kortfilmaren och kunnige teoretikern, står som regissör för denna i alla avseenden billiga inspelning.”<sup>855</sup>

*Friarannonsen* föregicks inte av någon större förhandspublicitet och av arkivmaterialet att döma var själva arbetsprocessen snabb. Med andra ord rörde det sig förmodligen inte om någon påkostad satsning. Filmen hittade likväl en publik på landsbygden och sågs av många som ett charmigt lustspel som levde upp till genreförväntningarna. Till skillnad från föregående filmer som diskuterats i detta kapitel föregicks premiären inte av några skrivelser om regissören och dennes ambitioner. Bristen på högstämda programförklaringar bidrog möjligtvis till att huvudstadskritikerna snarare beklagade än hånade det faktum att Werner satt sitt namn på filmen.

## Sammanfattande diskussion

Under de första tio efterkrigsåren regisserade Gösta Werner sex långfilmer vars mottagande pekar på en tydlig spänning mellan högkultur och lågkultur. Medan tre av filmerna – *Loffe på luffen*, *Solkatten* och *Friarannonsen* – sågs som spekulationer i undermålig humor beskrevs tre av filmerna – *Gatan*, *Två trappor över gården* och *Möte med livet* – som spekulationer i sex och sensationer. Gösta Werners biografiska legend, det vill säga hans kontroversiella persona och partiella stigmatisering, hans teoretiska tirader om den svenska filmens undermålighet och hans idoga försök att göra ett personligt avtryck på filmerna han regisserade, formade i hög grad mottagandet av filmerna.

Det faktum att Werner aldrig gjorde långfilm för något av de vertikalt integrerade svenska filmbolagen som Europafilm, Sandrew-Bauman och Svensk Filmindustri är betydande. Istället arbetade han för mindre icke-vertikalt integrerade bolag med små ekonomiska marginaler. Produktionshistoriken kring filmer som *Förvandlingen* (*Kärlekshunger*), *Gatan*

och *Två trappor över gården* avslöjar att bolag som Svensk Talfilm och Kungsfilm i Werner såg en person med finkulturellt anseende som kunde bidra med seriositet och kulturellt kapital till deras produktioner. I samband med de andra filmproduktionerna tog regissören mindre plats och i dessa fall spelade Werners yrkeskunskap större roll än hans biografiska legend.

Det som kritikerna återkommande framhävde som Werners positiva egenskaper som långfilmsregissör var hans öga för bildkomposition. Valet av kameravinklar, iscensättning, miljöval och filmfoto framhölls, särskilt i samband med filmer som *Gatan* och *Två trappor över gården*, som en styrka. Samarbetet med Sten Dahlgren framhölls av många som produktivt. Sett i relation till hans arbete som kritiker och senare som forskare är det också värt att nämna att många kritiker tyckte sig skönja regissörens filmhistoriska förebilder och stilideal, från Marcel Carné till Fritz Lang, något som ibland uppskattades men som andra såg som omotiverat epigoneri.

Det som mest återkommande kritiserades var diskrepansen mellan Werners teoretiska övertygelser och ideal och det stoff han i slutändan arbetade med. Lustspelet, "ungdom-på-glid"-filmen och sexualupplysningsfilmen tillhörde inte de genrer som filmteoretikerna på *Biografbladets* sidor lyfte, analyserade och hyllade. Flera kritiker tolkade det som att Werner var oförmögen att verka inom genrefilmen: medan dramat gick före underhållning i farserna gick stilövningarna före det psykologiska djupet i "ungdom-på-glid"-filmerna. Därutöver påpekades återkommande att regissören misslyckats i förmedlingen av huvudkaraktärernas känsloliv, något som hänfördes till hans intresse för teknik och experiment och ointresse för människor och personinstruktion.

Detta kapitel visar vidare att Gösta Werner hade både vänner och ovänner bland de cineaster, kritiker och journalister som var engagerade i den svenska filmdebatten. Vissa kritiker, som exempelvis Hugo Wortzelius, tillhörde Werners bundsförvanter och skrev mycket gott om honom genom åren. Andra kritiker, som exempelvis Sven Jan Hanson och Nils Beyer, formulerade sig många gånger elakt med udden riktad mot regissörens akademiska och teoretiserande förhållande till konstformen. Som representant för *Biografbladet* framstod Werner som en utmanare, både i förhållande till landets kritiker och till den kommersiella filmbranschen, och som en person som ifrågasatte dess doxa, det vill säga ordningen på fältet. Werners symboliska kapital, som skulle visa sig vara gångbart inom beställningsfilmsbranschen, tillerkändes inte det värde han hade förväntat sig när han gjorde sin debut som långfilmare. Därutöver kan

man konstatera att förhållandet mellan den svenska konstfilmsinstitutionens centralgestalter präglades av konkurrens snarare än vänskap. Kritikern och produktionsledaren Idestam-Almquists recensioner av Gösta Werners långfilmer visar hur skarpt tonläget kunde vara. Visserligen hyste Idestam-Almquist respekt för Werners kunskaper om film och hans konstnärliga patos men lika ofta var hans recensioner syrliga, på gränsen till elaka, särskilt om avsteg gjordes från den finkulturella banan.

Under de första efterkrigsåren tog Gösta Werner steget från kortfilm till långfilm men det stora genombrottet som konstnär uteblev och fallet upplevdes som högt när långfilmerna inte levde upp till förväntningarna. Efter en tid blev det uppenbart för regissören att beställningsfilmen inte enbart erbjöd mer stabilitet utan även i någon mån konstnärlig frihet. Detta kan tolkas som ett steg tillbaka från rampljuset, en strategi för att ta tillvara den yrkeskunskap han förvärvat och samtidigt undslippa den hånfullhet som präglade mottagandet av hans långfilmer.





← Från inspelningen av *Tåget* sommaren 1946.  
Till vänster Sten Dahlgren, till höger Gösta  
Werner. Foto: D.W. Bergvall.

## 6. Beställningsfilmen under den tidiga efterkrigstiden

Under efterkrigstiden gjordes många filmer i Sverige i syfte att upplysa, marknadsföra och informera. Samtidigt som välfärdsstaten genomgick en moderniseringsprocess blev filmen föremål för stort intresse från statliga myndigheter, privata företag, politiska intresseorganisationer och folkrörelser. Allt eftersom dessa institutioner började se filmen som ett allt viktigare kommunikationsmedium växte produktionsapparaten som svarade mot intresset. Under sin långa karriär som beställningsfilmare arbetade Gösta Werner för många uppdragsgivare, och det faktum att han gjorde film *tillsammans* med beställare väcker frågor som går bortom regissörens intentioner. Ett uttalat syfte med avhandlingen är att använda Werner, en individuell aktör, som en prisma för att få insyn i viktiga men historiskt negligerade filmpraktiker. Den svenska beställningsfilmen utgör en sådan kulturell kontext, och genom att studera det 40-tal filmer som Werner regisserade i detta sammanhang kan kunskapen om filmernas genomslag samt om den logik som präglade kortfilmsproduktionen förbättras. Denna studie bryter ny mark av främst två anledningar: för det första har produktionslandskapet bakom den svenska beställningsfilmen, och då i synnerhet den enskilda filmskaparens roll i skapandeprocessen, inte undersökts på djupet trots att dessa filmer nådde en stor publik under den här tiden; för det andra kan de olika aktörernas retorik i förhandlingar och i marknadsföringen av filmerna peka på hur olika institutioner såg på filmmediets funktion i specifika historiska kontexter. Detta och nästa kapitel studerar således samspelet mellan regissör, produktionsbolag och beställare i olika institutionella sammanhang. Av denna anledning är mina huvudsakliga frågor: Vilket syfte hade beställaren, hur fungerade skapandeprocessen och vilket avtryck gjorde filmerna?

I de berättelser som omgärdat Gösta Werners karriär har kampen mellan den fria konstnären och den kommersiella filmindustrin varit central.

Detta motsatsförhållande och de utmaningar det ger upphov till är en återkommande tematik inom de estetiska vetenskaperna. De romantiska föreställningar som har omgärdat konstnären och hans eller hennes värv har även funnits runt filmregissörer trots att många i stor utsträckning tjänat sitt levebröd på diverse brödjobb. Frågor om ekonomi och marknadens villkor vill jag hävda är särskilt relevanta i fallet Werner. Efter andra världskriget upplevde han, som föregående kapitel pekar på, partiell stigmatisering där hans kopplingar till Ufa och den nazistiska associationsfären påverkade diskursen kring honom i offentligheten. Detta blev särskilt tydligt i samband med lanseringen av kortfilmen *Midvinterblot*. Medan Werners ihärdiga försök att etablera sig som långfilmsregissör togs emot kyligt av landets kritiker, oftare med hänvisning till hans teoretiska förhållningssätt till filmmediet än till tidigare nämnda stigmatiseringsprocesser, fick han en mer gynnsam position inom den förment mer anonyma beställningsfilmsbranschen. Av denna anledning baseras föreliggande undersökning inte enbart på analys av Gösta Werners beställningsfilmer som filmtexter utan också på en granskning av den stora mängd kontextuellt arkivmaterial som återfinns i hans personarkiv. För att förstå Gösta Werners position inom den svenska filmbranschen är det nämligen viktigt att också studera beställningsfilmernas distribution och mottagande, det vill säga hur filmerna kom att användas, till vilka publikor de riktades och vilket mottagande de fick.

Detta kapitel fokuserar på de beställningsfilmer Werner regisserade efter krigets slut fram till dess att han började arbeta regelbundet för Svensk Filmindustri under mitten av 1950-talet. Kapitlet är uppdelat i tre delar. Härnäst följer ett avsnitt som diskuterar beställningsfilmen i Sverige efter andra världskriget. Därefter följer ett längre avsnitt om det 10-tal filmer som Werner regisserade för filmbolaget Kinocentralen under efterkrigstiden med ett särskilt fokus på det komplicerade förhållandet mellan filmskapare och beställare. Det sista avsnittet behandlar kortfilmen *Att döda ett barn*, en film som var del av en kampanj med särdeles stort genomslag och som kom att bli det sista frilansuppdraget Werner tog innan Svensk Filmindustri blev hans huvudsakliga arbetsgivare.

## Beställningsfilmen i Sverige efter andra världskriget

Under den period som står i fokus i det här kapitlet regisserade Gösta Werner vid sidan om sitt arbete som långfilmsregissör ett 10-tal kortfilmer varav merparten var beställningsfilmer. I Sverige användes denna term

för att beskriva de kortfilmer som vanligtvis beställdes av myndigheter, företag och organisationer, det vill säga en motsvarighet till det som i engelsktalande länder kallas för *sponsored film* eller *commissioned film*. Beställningsfilmen nådde under efterkrigstiden stora publikers då de ofta var del av de filmprogram som visades på biograf. Särskilt i samband med kvällsprogrammen, som började klockan sju och nio på kvällen, var de en nästintill obligatorisk programpunkt av den pragmatiska anledningen att många av filmerna var kortare än två timmar och på så vis uppstod ett utrymme som kunde fyllas med kortare filmer.<sup>856</sup> Beställningsfilmerna skiljde sig nämnvärt i form och anslag från de annonssketcher som vanligtvis föregick filmprogrammen. Medan annonssketcherna var korta inslag med tydligt riktad reklam tenderade beställningsfilmerna att vara längre (oftast mellan 10 och 20 minuter långa) och med väl maskerade reklambudskap. Därutöver öppnades ett antal biografier som ägnade sig åt kortfilmer av olika slag, som Spegeln och Hollywood i Stockholm och Boulevard i Göteborg, och vissa program distribuerades även till mindre städer runt om i landet.<sup>857</sup> Det fanns således ett antal kommersiella produktions- och distributionsbolag som tillhandahöll biograferna med beställningsfilm: även om Svensk Filmindustri var allra störst kan man även nämna mindre bolag som Sandrew-Ateljéerna, Europafilm, Nordisk Tonefilm, Svensk Talfilm, Minerva Film, Filmkontakt och Artfilm som alla var aktiva producenter.

Trots att det då fanns stora kortfilmsavdelningar vid flera svenska filmbolag har det gjorts få försök att kartlägga hur produktionskulturen såg ut och fungerade.<sup>858</sup> I detta sammanhang framstår den mediepolitik som staten förde som särskilt viktig då den formade förutsättningarna för kortfilmen i stor utsträckning. Svenska staten skapade varken praktiska stödmekanismer eller sitt eget filmproduktionsbolag likt fallet var i grannländerna.<sup>859</sup> Istället var det privata bolag, med Svensk Filmindustris kortfilmsavdelning i spetsen (grundad 1932), som stod för en stor del av produktionen medan statligt ägda bolag, enskilda kommuner, folkrörelser och företag var flitiga beställare. Till följd av detta var många av de upplysande kortfilmer som producerades i Sverige alltså beställningsverk. Dessa skiljde sig inte nödvändigtvis i anslag och form från statligt producerade dokumentärer och kortfilmer i exempelvis Storbritannien och Danmark, däremot påverkade det faktum att SF var ett privat, kommersiellt företag förhållandet till intressenter och beställare.<sup>860</sup> Även om staten inte var en aktiv filmproducent omprövades förhållningssättet till filmen flera gånger under den tid som avhandlingen fokuserar på – mellan 1942 och 1959 genomfördes fem statliga utredningar om filmpolitiken och

samtliga behandlade både långfilmen och kortfilmen – något som tyder på att filmmediets användbarhet ofta var föremål för debatt.<sup>861</sup>

Beställningsfilmen kan beskrivas som en icke-erkänd och i någon mån nedsolkad genre. Som Bourdieu poängterat består kulturens fält av polariteter och sett ur ett sådant perspektiv framstår beställningsfilmen som ett brödjobb med lågt anseende bland filmfältets mest erkända regissörer, kritiker och producenter.<sup>862</sup> Därutöver tillägnades beställningsfilmen betydligt mindre uppmärksamhet i offentligheten än andra filmformat och genrer – medan långfilmer tenderade att recenseras utförligt i pressen skrevs det sällan mer än ett par rader om förfilmerna. I min tolkning av mottagandet av Gösta Werners filmer spelar den här sortens positioner en betydande roll. När Werner lanserade den experimentella kortfilmen *Midvinterblot*, den nya, ambitiösare redigeringen av *Biografbladet* och sitt mål att förmedla filmteoretiska idéer i spelfilmsformat mötte han kompakt motstånd från andra pretenderer. Det faktum att han brett erkändes som beställningsfilmare bör läsas mot att genren som sådan var marginaliserad och av underordnad betydelse inom filmbranschen som helhet.

Traditionellt sett har mycket forskning om konstnärlig eller experimentell reklam- och beställningsfilm handlat om kompromisser. Detta trots att många viktiga figurer inom det som brukar kallas filmens avantgarde, som exempelvis Hans Richter, Oskar Fischinger, Peter Kubelka, Joris Ivens och Dziga Vertov, under lång tid arbetat med just beställningsfilm och inom ramen för detta uttryckt kultiverat sina filmstilar.<sup>863</sup> Som Michael Cowan argumenterar för i inledningen till sin bok om den experimentella dokumentär- och beställningsfilmaren Walter Ruttmann bör man som forskare inte utgå från att ”experimental aesthetics and practical applications were at cross-purposes, but rather from the question of how we might read them together”.<sup>864</sup> Med andra ord bör man undersöka på vilket sätt beställningsfilmen understödde och möjliggjorde formexperiment. Detta är ett värdefullt perspektiv också i fallet Werner. Medan regissören inte var helt förtjust i sina egna långfilmer, som jag har visat i föregående kapitel, var det mycket sällan han beklagade sig över sina beställningsfilmer. Werners konstnärliga impulser uppfattades således sällan som problematiska utan snarare gick hans ambitioner hand i hand med den rådande kommersiella synen på implicit, indirekt marknadsföring. Werner var inte heller unik i det avseendet utan filmskapare som Arne Sucksdorff, Alex. Jute och Per Gunvall arbetade också mycket med beställningsfilm men hyllades även för sina konstnärliga ambitioner. Som detta och nästa kapitel illustrerar uttryckte sig Werner och andra beställningsfilmare stundom kritiskt om produktionsklimatet men trots det var det många

filmarbetare som åtnjöt relativt stor konstnärlig frihet och som inom beställningsfilmens ramar skapade kommersiellt gångbar filmkonst.

## Tiden på Kinocentralen

Kinocentralen, under lång tid ett av de mest produktiva produktionsbolagen i Sverige, var det filmbolag som flitigast kom att anlita Gösta Werner under det första decenniet efter kriget.<sup>865</sup> Aktiebolaget Kinocentralen bildades 1918 och under de kommande åren utvecklade bolaget ett av landets största filmlaboratorium.<sup>866</sup> C.F. Andersson ("Kino-Anders"), känd för sina investeringar i många av de små produktionsbolag som försökte utmana Svensk Filmindustri, och Gösta Sandin, senare chef för produktionsbolaget Svensk Talfilm, var de som ledde bolaget från allra första början.<sup>867</sup> Filmhistorikern Leif Furhammar har hävdat att reklamfilmen fick sitt verkliga genombrott i Sverige 1925 när Svensk Filmindustri tillsammans med konstnären och animatören Arvid Olsson genomförde en testvisning där en kort animerad reklamfilm visades i program med en långfilm.<sup>868</sup> Chefen för reklamavdelningen på Stomatol, Bertil Andersén, tog därefter kommando över distributionen av reklamfilm till biografer runt om i landet.<sup>869</sup> Furhammar beskriver reklamfilmsmarknaden som starkt förbunden med Stomatol, mycket på grund av Anderséns tidiga filmprogram "Skämt och allvar" som huvudsakligen innehöll filmer som marknadsförde företag med kopplingar till Stomatol.<sup>870</sup> Tack vare att Kinocentralen kunde knyta den populära animatören Arvid Olsson till sig fick bolaget en stark position på den relativt begränsade reklamfilmsmarknaden och 1935 bildades ett systerbolag, AB Wivefilm, som tog hand om distributionen av bland annat reklam.<sup>871</sup> Eftersom Kinocentralens frontfigurer, Andersson och Sandin, var inblandade i flera bolag och branscher kan de på sätt och vis ses som typiska för det samtida produktionslandskapet.<sup>872</sup> Förutom ägarintressena i Kinocentralen grundade Sandin bolaget Svensk Talfilm 1933 och han producerade många av filmerna i den populära filmserien om Åsa-Nisse. Andersson i sin tur var inte enbart verkställande direktör för Kinocentralen utan också delägare av Wivefilm, biträdande chef för Svensk Talfilm, delägare i filmateljén Centrumateljéerna och hade aktier i det kortlivade produktionsbolaget Centrumfilm.<sup>873</sup>

Under andra världskriget producerade bolaget mycket kortfilm varav en stor del gjordes i samarbete med Statens Informationsstyrelse.<sup>874</sup> Dessa kortfilmer samt de beredskapsfilmer som producerades av andra bolag använde sig ofta av en patriotisk retorik för att fostra allmänheten samtidigt som mer konkret politisk propaganda undveks.<sup>875</sup> Hur såg då Kinocentralens

filmproduktion ut under de år Werner arbetade för bolaget? Under efterkrigstiden fortsatte bolagets kortfilmsavdelning med en relativt omfattande produktion fast med en heterogen skara beställare som politiska partier och stödorganisationer, städer och län, statligt ägda företag, privata bolag och folkrörelser. I det medielandskap där radio och press var de huvudsakliga nyhetskällorna försökte Kinocentralen leverera nyheter i form av rörliga bilder. Med andra ord lade företaget stora resurser på att skapa en konkurrenskraftig motsvarighet till SF:s nyhetsjournal *SF-journalen* som under 1930- och 1940-talen fick ett allt större genomslag.<sup>876</sup> Kinocentralen hade även en egen kortfilmsavdelning, och som jag konstaterade i inledningen är informationen om den svenska kortfilmsproduktionen i regel bristfällig.<sup>877</sup> Produktionen av animerade reklamfilmer var också omfattande, en verksamhet som i stor utsträckning var ”namnlös” på så vis att filmerna inte innehöll några referenser till sina skapare. Därutöver producerades en rad filmer som dokumenterade industriprocesser, och även deras för- och eftertexter utelämnar påfallande ofta filmarbetarnas namn.

Under efterkrigstiden gick många uppdrag till en generation filmskapare som tagit sig in i filmbranschen på 1930-talet och varit knutna till just Kinocentralen under en längre tid såsom Per G. Holmgren, Lawe Friman och Adrian Bjurman. Samtidigt kom Kinocentralen att anlita en rad yngre och mindre meriterade filmskapare som senare kom att bli hyllade för sina kortfilmer. Till exempel var regissören Alex. Jute, som senare kom att beskrivas av filmkritiker som ”[v]år mest pålitlige kortfilmare”, en av de allra flitigast anlitade filmskaparna på Kinocentralens kortfilmsavdelning.<sup>878</sup> På 1940-talet kom Jute framförallt att arbeta med beställningsfilmer där reklamen inte avsåg faktiska konsumtionsvaror utan snarare var av vad man på den tiden kallade ”goodwill-karaktär”.<sup>879</sup> Hans kortfilm *Stanna en stund!* (1948), som producerades av Kinocentralen, beställdes av Postsparbanken och fotograferades av Werners radarpartner Sten Dahlgren, vann första pris i dokumentärfilmskategorin ”kulturfilmer om sociala problem” under Venedigs filmfestival.<sup>880</sup> Filmkritikern Jurgen Schildt hyllade det faktum att filmen handlade om det mesta utom sparbanker och kallade den för ”den kanske finaste svenska kortfilm som gjorts”.<sup>881</sup> En annan filmskapare som anlätades av Kinocentralen under efterkrigstiden var Gunnar Höglund. Han var en av få kortfilmare med formell filmutbildning, både i manus och produktionsdesign, och studierna ägde rum vid University of Southern California. Efter hemkomsten från USA fick han ett antal uppdrag av Kinocentralen och kom senare att med innovativa beställningsfilmer som *Ferrum* (1963) att ses som en av landets mest kompetenta kortfilmare.<sup>882</sup> Höglund var en produktiv regissör

ända in på 1970-talet. Att Werner, Jute och Höglund regelbundet anlätades pekar på att Kinocentralen var ett produktionsbolag som satsade på filmskapare med konstnärliga ambitioner samtidigt som deras beställningsfilmer uppenbarligen var populära och kommersiellt gångbara.

I följande avsnitt studeras de filmer Werner gjorde för Kinocentralens räkning under 1940- och 1950-talen. Först diskuteras de första uppdragen för bolaget och hur Werner inledningsvis arbetade med filmprojekt där regissören inte stod i fokus, däribland *I tidens tjänst* (1945), *Skansenvår* (1947) och *40 år med kungen* (1947). Detta följs av en näranalys av kortfilmen *Tåget* (1948) med fokus på hur den användes som marknadsföringsverktyg av Statens Järnvägar (SJ) och hur Werner tillmättes prestige och kulturellt kapital i ljuset av dess internationella framgångar. Därefter följer ett avsnitt om de förhandlingar mellan konstnärliga och kommersiella perspektiv som genomsyrade yrket inom beställningsfilmsbranschen där kortfilmer som *Sagan om ljuset* (1949) och *Våren* (1953) studeras. *För bättre bostäder* nämns kortfattat i det här avsnittet men eftersom den idag anses vara en förlorad film och arkivmaterialet om den är knapphändigt ägnas den mindre utrymme. Till sist följer ytterligare en näranalys, denna gång av den mest berömda beställningsfilm som Gösta Werner regisserat, *Att döda ett barn* (1953), som gjordes efter författaren Stig Dagermans förlaga. Särskilt fokus i samtliga underavsnitt ligger på filmernas syfte, deras användning och deras publik, vilket varvas med resonemang kring Werners avtryck på filmerna och hans position inom det filmkulturella fältet.

### De första uppdragen: *I tidens tjänst* (1945), *Skansenvår* (1947) och *40 år med kungen* (1947)

Under den tidiga efterkrigstiden avlöste de osäkra anställningarna varandra för Gösta Werner. Redaktörskapet för *Biografbladet* och premiären för *Midvinterblot* ledde visserligen till viss kulturell prestige, särskilt inom filmens föreningsliv, men inkomsterna var blygsamma. Som långfilmare arbetade Werner för mindre filmbolag och dessa hade varken resurser till eller användning av en heltidsanställd filmkapare. Långfilmsinspelningarna förlades i synnerhet till sommarmånaderna medan Werner under den övriga delen av året fick allt fler uppdrag som beställningsfilmare. Allt eftersom tiden gick kom beställningsfilmen inte enbart att bli Werners främsta inkomstkälla utan också hans huvudsakliga konstnärliga utlopp.

Kontakterna mellan Werner och Kinocentralen började ta form redan under andra världskriget. Som det konstaterades i föregående kapitel hade

Werner arbetat med både filminspelning och redigering, först för Försvarsstabens filmdetalj och senare för Ufa:s svenska nyhetsjournal *Ufa-journalen*. Under andra världskriget tjänade Kinocentralen pengar på att framställa kopior av utländska filmer, däribland *Ufa-journalen*. Werner fick även sina första uppdrag för Kinocentralen under pågående krig när han anlätades för att filma Europamästerskapen i tungviktsboxning i Stockholm 1943.<sup>883</sup> Därutöver lånade C.F. ”Kino-Anders” Andersson ut pengar till Werner i samband med inspelningen av *Midvinterblot*. Även om det är oklart om Kinocentralen såg samröret med Ufa som problematiskt kan man konstatera att det inte hindrade ett utökat samarbete.

Flera av de första filmerna som Werner regisserade för bolaget gjordes i syfte att visas någon annanstans än i den traditionella biografen. Den 13 minuter långa *I tidens tjänst* (1945) gjordes på uppdrag av Pressbyrån och beställdes med anledning av en stor utställning på Skansen år 1945 som anordnades för att uppmärksamma den svenska pressens 300-årsjubileum.<sup>884</sup> Filmens undertitel ”En kortfilm om pressens väg till allmänheten” summerar väl handlingen som främst fokuserar på det avancerade distributionssystem som förde ut pressen i landet.<sup>885</sup> Som många andra beställningsfilmer blandar *I tidens tjänst* observerande dokumentära scener med arrangerade spelfilmsscener där enklare scenarion utspelar sig.<sup>886</sup> Utställningen planerades och finansierades i huvudsak av den svenska pressen själv och utgjorde på så vis ett sätt för pressen att med hjälp av medier, däribland film, iscensätta sin vikt i samhället.<sup>887</sup> Nästa film som Werner regisserade för Kinocentralen handlade om en vårdag på Skansen i Stockholm. Även om *Skansen vår* (1947) finns bevarad är informationen om själva produktionen och distributionen knapphändig, men en recensent nämner att den visats som förfilm till farsen *Bruden kom genom taket* (Bengt Palm, 1947).<sup>888</sup> Sett till det tydligt observerande dokumentära anslaget och avsaknaden av en tydlig avsändare pekar mycket på att inslaget främst användes i något av Kinocentralens kort- och journalfilmsprogram. I båda dessa fall rönne namnet på regissören inget intresse i pressen och på så vis överensstämmer dessa uppdrag väl med det som Anna Heymer och Patrick Vonderau kallat för en ”namnlös praktik”.<sup>889</sup>

Kort därefter gavs Werner även uppdraget att göra *40 år med kungen* (1947), en längre kompilationsdokumentär om Gustav V:s 40-årsjubileum som monark 1947. Filmen inleds med en förtext som tillkännager att den gjorts till förmån för hjälporganisationen Svenska Europahjälpen och synopsis visar i sin tur att de fått filmen i gåva av ”ett tiotal svenska industriföretag”.<sup>890</sup> Förutom ett antal kortare scener filmade av Sten Dahlgren består filmen i huvudsak av arkivbilder från kungens 40 år på tronen,



och Werners huvudsakliga uppdrag var alltså att redigera ett existerande material.<sup>891</sup> Den berömde radiomannen Sven Jerring kommenterade bilderna och var således det främsta affischnamnet vid sidan om regenten själv. Till skillnad från föregående uppdrag visades denna film på biograf, och den recenserades i alla de stora kvälls- och dagstidningarna. Det faktum att filmen släpptes nästan parallellt med *Midvinterblots* premiär som förfilm på biograf föranledde vissa kommentarer kring kontrasten mellan regissörens konstnärliga ambitioner och den arkaiska genre han nu fick uppdrag inom. *Expressen* avslutade exempelvis sin ledartext om *Midvinterblots* påstådda ”Blut und Boden”-tematik med en pik: ”*Midvinterblot* borde ha fått stanna i filmarkivet tills vidare. Gösta Werner saknar ju ändå inte arbetsuppgifter. Just nu håller han på med en film om kungen!”<sup>892</sup> Det bör poängteras att de kommentatorer som ställde sig kritiska till Werners agerande under kriget sällan skrev om beställningsfilm och på så vis utgör denna kommentar ett undantag.

*40 år med kungen* fick premiär dagen efter regeringsjubileet den 8 december 1947 och kritikerna ställde sig försiktigt positiva till filmen. Exempelvis ansåg *Aftonbladets* M.A. Heed att ”filmen hoppar litet för mycket” men att slutet där kungen talar direkt till folket var ”enkelt och stilfullt”.<sup>893</sup> *Expressen*, i sin tur, kallade det hela för en ”fullt värdig jubileumsfilm”.<sup>894</sup> Filmen sågs sannolikt av en stor publik då den inte lämnade biografrepertoaren förrän i början på mars och på så vis bidrog den troligen till att ge Svenska Europahjälpen ökad publicitet.

### *Tåget* (1948) och kortfilmen som marknadsföringsverktyg

Vid sidan om inspelningen av *Skansen vår* och *40 år med kungen* började Werner arbeta med *Tåget* (1948), en film som beställts av SJ och som kom att bli den första beställningsfilm som han spelade in utefter ett färdigt manuskript. Planeringsarbetet med denna film började redan hösten 1945 när styrelsen för SJ:s reklamavdelning började föra samtal med Kinocentralen och Gösta Werner om möjligheten att göra en film om glädjen att resa.<sup>895</sup> Efter att ha stöttat färdigställandet av Werners *Midvinterblot* var VD:n ”Kino-Anders” välbekant med regissörens kunskaps- och intresseområden.<sup>896</sup> I slutet av maj 1946, bara några dagar innan *Midvinterblot* belönades med en Charlie för årets svenska kortfilm, började inspelningen av *Tåget* i Göteborg. Vid sidan om regissören bestod filmteamet av filmfotografen Sten Dahlgren samt SJ:s kontaktperson Carl Berglund. Sammantaget tog filmen över tre månader att spela in och scenerna är upptagna från Sveriges sydligaste landspunkt till de norrländska fjällen.



Från inspelningen av *40 år med kungen* hösten 1947.  
Från vänster: Gustav V och Gösta Werner.

I ett tidigt synopsis som skickades till SJ:s reklamavdelning beskrivs *Tåget* som en film om tåggets rytm och rälsens romantik.<sup>897</sup> Efter detta tidiga utkast, som Werner glatt konstaterade att beställaren var "stormförtjust i", förhandlades filmens berättelse i huvudsak med intendent Bror Lindström och chefen för reklamavdelningen Nils Mård.<sup>898</sup> I ett privat meddelande till Werner kommenterade Lindström filmens upplägg och själva representationen av tågresande. Visserligen ansåg han att filmen kunde bli "något alldeles extra" men samtidigt anmärkte Lindström att det var viktigt att tågresandet framställdes i god dager och att filmen inte innehöll scener där tåget skakade eller var fullt av passagerare.<sup>899</sup> Medan tidiga manusutkast beskriver vad en möjlig berättarröst skulle kunna säga

innehöll det slutgiltiga manuskriptet som Werner skickade till Lindström inga icke-diegetiska ljud. Lindström svarade då och bad Werner att även ta med konduktörens berömda rop före avfärd: ”tag plats!”. Werner argumenterade emot och framhöll att avsaknaden av berättare och dialog skulle öka filmens möjligheter till internationella framgångar.<sup>900</sup>

Vinstdrivande statliga bolag som SJ har en lång historia av att marknadsföra sin verksamhet genom massmedier som radio, film och tidningar men dessa medier har även använts för att informera och skapa så kallad goodwill.<sup>901</sup> Ett exempel på detta fenomen är SJ:s reklamavdelning som skapades 1932. När *Tåget* beställdes 1946 var SJ:s filmavdelning, en underavdelning av reklamavdelningen, relativt framgångsrik. Samma år beskrev *Dagens Nyheter* filmavdelningens verksamhet och slog fast att deras filmer nådde mer än en och en halv miljon svenskar varje år, något som artikel-författaren menade gjorde SJ till ”en av landets största filmvisare och film-distributörer”.<sup>902</sup> Medan mindre kända filmskapare stod bakom många av SJ:s filmer bidrog också kända namn till deras katalog. Exempelvis gjorde prins Lennart Bernadotte, barnbarn till Gustav V och son till den berömda filmprinsen prins Wilhelm, filmer som *Klart: Tåg ut!* (1941) och *Nattligt spår* (1946) för deras räkning.

Filmavdelningen framhöll att deras framgång främst berodde på förstatligandet av järnvägen och andra världskrigets beredskapsanda.<sup>903</sup> Dessa två faktorer påverkade bolagets syn på filmmediets potential under kriget. Dels användes filmmediet för att dokumentera aktiviteter, dels användes det för att på ett lättbegripligt vis kommunicera kontroversiella beslut (exempelvis om inskränkningar i trafiken under perioden).<sup>904</sup> Mård menade att företaget ”insett att filmen är ett praktiskt och effektivt reklammedel av första ordningen, som ett modernt företag knappast kan undvara. Och att det är ett pedagogiskt hjälpmedel – det är det inte minst viktiga.”<sup>905</sup> I en utgåva av tidningen *SJ-nytt* från 1953 förklarade SJ:s filmavdelning mer ingående hur de såg på filmproduktionen:

De kortfilmer, som SJ – ofta tillsammans med andra turistorganisationer – finansierar och distribuerar i reklamsyfte, är inga reklamfilmer i ordets egentliga mening, där man ropar ut att folk skall resa med SJ eller absolut måste besöka den och den platsen. Man strävar istället efter att få fram filmer, som – till synes – helt opartiskt skildrar sitt ämne på ett konstnärligt tillfredsställande sätt. Det har visat sig att man härvid når längst även ur ren reklamsynpunkt.<sup>906</sup>

I tidningen noteras alltså att deras filmer skiljer sig från vanlig reklamfilm i den mån att de inte marknadsför SJ eller särskilda turistmål explicit.

Genom att ge ett uppdrag som detta till Werner, hävdade Mård i *DN*-intervjun, var de säkra på att filmen "blir något nytt".<sup>907</sup> Mycket riktigt görs få referenser till beställaren i *Tåget* och den enda gången detta sker är i filmens förtexter där SJ tackas.

Att SJ inte fokuserade på att marknadsföra bolaget, utan mer lade vikt vid att representationen av tågresan framstod som trevlig, kan också kopplas till bolagets syn på filmreklam generellt sett. "Ty vill man med en film övertyga folk om att järnvägen är ett idealiskt trafikmedel eller att Sverige är ett underbart vackert land att färdas i", skrev P-G Selking i *SJ-nytt*, "är det av största vikt att filmen som sådan verkligen fångar åskådaren och får denne att tycka att han sett 'en bra film'."<sup>908</sup> Detta, i sin tur, trodde SJ kunde leda till god kritik och stor spridning.<sup>909</sup> För att skapa "en bra film" krävdes dessutom ett gott samarbete mellan beställare och filmskapare, och *SJ-nytt* lyfte fram två faktorer som särskilt viktiga: "att regissören med hela sin själ går upp i uppgiften och inte tar den som 'bara ett beställningsarbete' [...] samt vidare stora resurser vid inspelningen bland annat i form av god tid och möjligheter för regissör och fotograf och eventuellt andra medverkande att resa till just de platser där de kan få de bästa motiven".<sup>910</sup> Mycket riktigt lyfte detta tidskriftsnummer (publicerat 1953) upp *Tåget* som ett exempel på en film där dessa förutsättningar uppnåddes.

Filmen består av ett antal korta scener med just tåget som gemensam nämnare: vi ser ett ungt par som tar farväl innan mannen hoppar på tåget; en kvinna som tittar bistert på det förbipasserande tåget från sitt sovrum; en man som ligger vaken och hör tåget susa förbi; och en kvinna som postar ett brev samtidigt som regnet öser ner. Dessa karaktärer återses inte utan dessa ögonblicksbilder fungerar mest som en kontrast till det rusande tåget. I *Tåget* används flera stilgrepp, som montageklippning och subjektiv kamera monterad på lokomotivet, för att förhöja känslan av tågets framfart. I mångt och mycket varieras också kamerans perspektiv från extrema närbilder av tågets mekanik till avståndsbilder av tåget i dess omgivning. Särskilt den första halvan av filmen använder sig av den slags montageklippning som har kommit att förknippas med den sovjetiska montage-traditionen och företrädare för stilen som Sergej Eisenstein (som teoretiserade kring begreppet), Vsevolod Pudovkin och Aleksandr Dovzjenko.<sup>911</sup> Filmens tempo varierar likaså och i den andra halvan av filmen är tagningarna betydligt längre. För att beskriva den stilistiska riktningen i *Tåget* använder Werner ännu en gång ordet "visionär", en term som regissören menar "väckt så mycket hån".<sup>912</sup> Med detta understryker han vikten av bildspråket men även att filmaren inte bör fjärma sig från realistiska, mänskliga reaktioner. Varje motiv i *Tåget*, skrev Werner

## *SJ spelar in egna filmer att visa för miljonpublik*



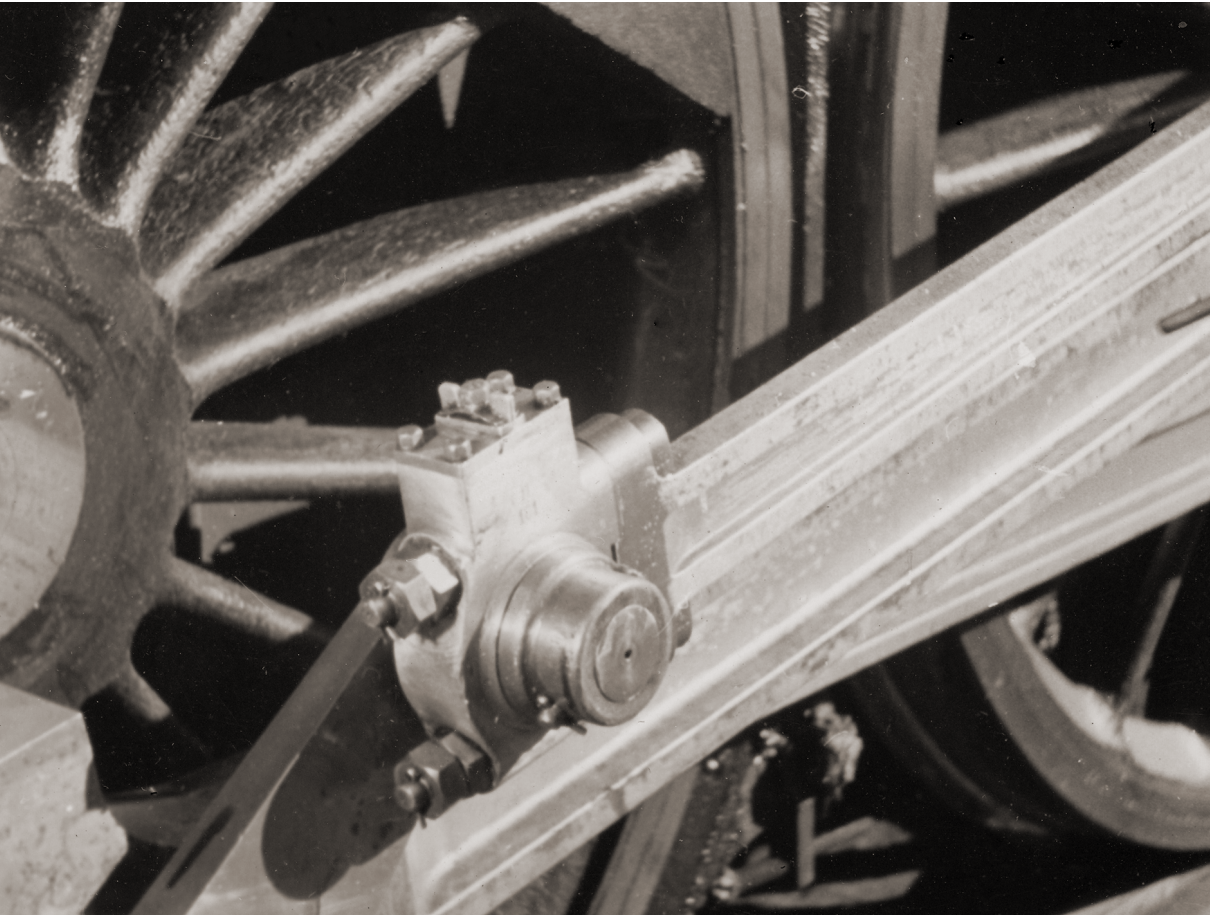
Sekreterare Nils Mård i järnvägsstyrelsen, mannen bakom SJ:s filmavdelning.

Siffrorna i statens järnvägars statistik brukar kunna imponera, och med rätta. Till de många andra — främst talet 13, dvs. så många gånger som varje svensk årligen åker på SJ — kan man nu lägga ånyo en uppseendeväckande siffra: en och en halv miljon. Ty för så många människor visar SJ årligen sina upplysnings- och reklamfilmer, och det betyder helt enkelt att statens järnvägar, hela folkets järnvägar, är en av landets största filmvisare och filmdistributörer.

Reportage om SJ:s filmavdelning i  
*Dagens Nyheter* 7/3 1946.

i *Biografbladet*, skulle ”pressas till största möjliga, egna visuella uttrycksfullhet”.<sup>913</sup>

I och med att filmen inte har någon berättare läggs mycket fokus på just bildspråket, ett stilistiskt drag som Werner genomgående lyfte fram både i sin filmkritik och i sina diskussioner med beställare. Som i många andra beställningsfilmer från den här tiden är det modern konstmusik som ackompanjerar bilderna. I det här fallet är det den berömda kompositören Sven-Erik Bäckers musik som dominerar ljudbilden. Werner själv jämförde Bäck och dennes musik, som alternerar mellan lugna melodiska passager och bombastiska, närmast atonala ljudeffekter, med den berömda modernisten Igor Stravinskij.<sup>914</sup> I en artikel om musikexperiment skriven av Uppsalaförfattaren Paul Patera beskrevs tillkomsten av Bäckers musikstycke: ambitionen var att använda en större kammarorkester men av



ekonomiska skäl tvingades Bäck kompromissa och istället använda en mindre orkester bestående av ett 20-tal personer.<sup>915</sup> Många filmkritiker kom ändå att lyfta fram Bäckes moderna musik. Däribland kan man nämna Paul Patera som beskrev musiken som, tillsammans med Sven Erik Johanssons musik i beställningsfilmen *Post på hjul* (Bo Bjelfvenstam, 1949) gjord på uppdrag av Postverket, som ”den första ’radikala’ filmmusik som skrivits här i landet”.<sup>916</sup> Signaturen Pierrot i *Aftontidningen* kommenterade att filmens experiment med att ersätta det diegetiska verklighetsljudet med musik var lyckat samtidigt som han konstaterade att ”de moderna tongångarna verkade störande på många”.<sup>917</sup> Att SJ ställde sig positiva till detta formexperiment understryker Cowans argument att det funktionella syftet och det experimentella uttrycket inte sällan är sammanlänkade.<sup>918</sup>

Med sin montageklippning, udda vinklar och modernistiska musik passar *Tåget* inte riktigt in bland SJ:s övriga filmproduktion som främst dominerades av filmer som dokumenterade och informerade om arbetsprocesser samt natur- och landskapsdokumentärer. Samtidigt bär *Tåget* vissa drag av just natur- och landskapsfilmen. Framförallt får den svenska naturen, och då i synnerhet det ikoniska norrländska landskapet, stort utrymme i andra halvan av filmen. Mot filmens avslutning eller *dénouement* vävs bilder av träd, älvar, berg och dalar samman med en scen där en ung samisk pojke följer tågrälsen. I dessa slutsekvenser är klippningstempot lägre och musiken betydligt lugnare. Werner själv kommenterade avslutningen i *Biografbladet* med att det ”från ett i filmen ekonomiskt intresserat håll” hade ”uttrycks en önskan att den lappländska fjällvärlden måtte komma med på ett hörn”.<sup>919</sup> Turismforskare har beskrivit Norrland som en drömdestination för både utlänningar och svenskar, något som kanske kan bidra till förståelsen av varför SJ tryckte starkt på att dessa naturbilder skulle vara med.<sup>920</sup> Samtidigt gjorde det Werner modfärd: ”Det bjöd mig emot att från den visionära formgivning, som jag tyckte mig ha gett åt filmen redan i manuskriptet, övergå till ett rent reportagemässigt slut med tåg bland Lapplands fjäll.”<sup>921</sup> Allt eftersom de formmässiga utsvävningarna avtar passar *Tåget* också bättre in bland de övriga naturfilmerna i SJ:s filmkatalog.

*Tåget* nådde precis som SJ hoppades en mångfacetterad och bred publik. Först och främst fick filmen stor spridning som förfilm till Hasse Ekmans komedi *Lilla Märta kommer tillbaka* (Hasse Ekman, 1948). Medan Ekmans uppföljare till *Fram för lilla Märta* (1945) fick ljumma recensioner ägnade en rad kritiker delar av sina texter till att lyfta fram Werners förfilm.<sup>922</sup>

I *Dagens Nyheter* kallades filmen ”en resefantasi med strålande vackra bilder”.<sup>923</sup> *Morgon-Tidningens* recensent konstaterade att ”Werner har till SJ:s och publikens stora förnöjelse filmat tåg från alla upptänkliga håll och kanter”.<sup>924</sup> I *Expressen* skrev Mikael Katz: ”Det är ett högst artistiskt arbete, där Werner med furiös envishet – och mera tilltalande resultat än den olustiga *Midvinterblot* – praktiserar sitt starkt suggestionsskapande bildmontage i klassisk rysk stumfilmsstil”.<sup>925</sup> SJ fick ur det hänseendet vad företaget eftersträvade, det vill säga en film som togs emot som ett självständigt konstnärligt verk snarare än som reklam.

Mycket riktigt blev SJ:s filmavdelning stolt över filmens framgångar på den växande europeiska filmfestivalmarknaden.<sup>926</sup> Exempelvis tävlade *Tåget* i kategorin bästa korta dokumentärfilm i 1948 års upplaga av Venedigs filmfestival, bland annat mot Carl Th. Dreyers kulturfilm *Landsbykirken* (1948), och den tilldelades *Prix international du court-métrage*, det vill säga silvermedalj och ett diplom.<sup>927</sup> Dessutom tävlade filmen i vad som var den andra upplagan av Edinburgs filmfestival. Denna filmfestival, som grundades 1947, kom snabbt att utkristallisera sig som ett alternativ till filmfestivalerna i Venedig och Cannes och snart sågs den som en av de mest prestigefyllda filmfestivalerna för dokumentärfilm.<sup>928</sup> I boken *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value* (2005) använder sig James English av Bourdieus begreppsapparat, däribland hans tankar om konsekriering på det kulturella fältet, för att förklara hur priser kan bidra till att enskilda aktörer eller produkter kan tillmätas status och symboliskt kapital.<sup>929</sup> Mycket riktigt framhävde SJ *Tågets* internationella framgångar, såväl i *SJ-nytt* som i broschyren *SJ-filmförteckning*, något som tyder på att bolaget lade viss vikt vid den här sortens prestige.

SJ distribuerade även filmen i andra forum. Till exempel visades filmen vid en internationell järnvägskongress i Luzern i Schweiz.<sup>930</sup> Flera hundra delegater, däribland från SJ, träffades 1947 för att diskutera tågtrafiken i kölvattnet av andra världskriget. Flera tågbolag tog med egenproducerade filmer och bland dessa hölls en tävling som *Tåget* gick segrande ur.<sup>931</sup> På ett liknande vis kom filmen till användning när den visades vid ett möte mellan europeiska järnvägsföretag i Paris 1948.<sup>932</sup> Därutöver hade SJ:s filmavdelning också utvecklat ett eget inhemskt distributionsnät. Å ena sidan visades filmer ute i trafikdistrikten, antingen på lokala biografer eller i SJ:s egna lokaler, med såväl arbetare som chefer i publiken.<sup>933</sup> I Stockholm hade SJ till och med en egen biograf utrustad med 35-millimetersprojektor, ljudsystem och med plats för 120 personer. Enligt Nils Mård hoppades filmavdelningen kunna expandera och även bygga egna biografer i andra distrikt.<sup>934</sup> SJ distribuerade också film (företrädesvis 16





SJ:s filmförteckning.

millimeterfilm) via posten. Kostnaden för att hyra en film var 2 kronor, obeaktat hur lång filmen var och hur långt filmkopian behövde skickas. Enligt *SJ-nytt* hade filmavdelningen 700 kopior konstant i omlopp och varje dag postades ungefär 50 filmer från deras huvudkontor.<sup>935</sup>

Det fanns alltså flera motiv bakom SJ:s relativt omfattande filmproduktion men en tanke som genomsyrade filmavdelningens verksamhet var vikten av välgjorda filmer. En film som *Tåget* sågs som modern och

värdefull på grund av att den kunde nå en internationell publik och för den kulturella prestige den kunde resultera i. Med andra ord var beställaren och Werner eniga om vikten av att marknadsföra tågresandet och Sverige implicit. Även om skapandeprocessen präglades av förhandlingar är det tydligt att Werner och Dahlgren fick mycket utrymme för stilistiska experiment.

*Förhandlingar och konflikter: Sagan om ljuset (1949),  
För bättre bostäder (1952) och Våren (1953)*

Gösta Werners uppdrag för Kinocentralen var högst oregelbundna. Under efterkrigstiden var Werner en mångsysslare med en fot inom journalistiken och en annan inom långfilmen men mest berömd, såväl inom Sverige som internationellt, blev han för sina kortfilmer. Tillsammans med *Midvinterblot* utgjorde *Tåget* ett internationellt genombrott och Werner började allt oftare nämnas i samma andetag som svensk dokumentär- och kortfilms förgrundsgestalt Arne Sucksdorff.<sup>936</sup> I den brittiske filmpersonligheten Forsyth Hardys *Scandinavian Film* (1952) lyftes han exempelvis fram som ett av svensk films framtidsnamn vid sidan om bland andra Sucksdorff.<sup>937</sup> Det internationella intresset bidrog under de kommande åren till att hans popularitet ökade bland beställarna.

Nästa film som Werner regisserade för Kinocentralens var *Sagan om ljuset* (1949), en kort dokumentärfilm om den industriella framställningen av glödlampor, och likt *Tåget* var den fri från explicita reklamslag. I denna nio minuter långa film ser vi såväl neonljus i storstaden (med scener från Stockholm, Göteborg, Malmö, Köpenhamn och Oslo) som den berömda Lumafabriken, en av de första funktionalistiska fabrikerna i Sverige i Kooperativa Förbundets (KF) industriområde i Hammarbyhamnen.<sup>938</sup> Under efterkrigstiden tog KF flera folkbildningsinitiativ. Idéhistorikern Peder Aléx har forskat om hur KF erbjöd sina medlemmar studiemöjligheter och han konstaterar att begreppet ”upplysning” förekommer relativt tidigt i organisationens stadgar.<sup>939</sup> Som ett led i upplysningsarbetet togs flera olika medier i bruk, exempelvis publicerade KF en tidskrift som bland annat diskuterade litteratur, teater och film, och därutöver gav förbundet ut böcker och finansierade egna filmproduktioner.

Som fallet ofta var med beställningsfilmer som *Sagan om ljuset* planerades filmen in i minsta detalj och inför inspelningen hade vägledande beslut tagits om exempelvis berättarens text, kompositörens musik och filmens estetik. I den svenska versionen av filmen agerar skådespelaren Ulf Palme berättarröst och den då fortfarande relativt okända skådespelaren Anita

Björk läste Erik Blombergs poesi. Den senare var en del av den växande arbetardiktartiditionen och hans poesi har beskrivits som präglad av såväl religionsfilosofi som ett starkt politiskt och socialt patos.<sup>940</sup> Precis som i fallet *Tåget* var filmteamet litet och bestod endast av Werner och filmfotografen Sten Dahlgren. Andra medarbetare som efterkrigsmodernisten Gunnar Sønstevoid, en norsk kompositör som hade flytt till Sverige under kriget, togs in i ett senare skede.<sup>941</sup>

Kooperativa Förbundet var i betydligt större utsträckning än SJ inblandat i själva skapandeprocessen. Till exempel skickades flera PM med konkreta förslag på scener och teman. Civilingenjören M. Hyström, författare av Luma-handboken *Vi säljer Luma* (1937) och manusförfattare till kortfilmen med samma namn regisserad av Arne Bornebusch vid Europafilm (1940), brevväxlade med Werner om dessa frågor.<sup>942</sup> Anteckningarna i arbetsmanuskriptet pekar på att Werners originaltext förändrades på ett omfattande vis och flera nya idéer implementerades, däribland infogades specifika motiv som företagets elektriska klocka och dess moderna matsalar. Även om denna korrespondens säger litet om KF:s faktiska syfte med att beställa den här filmen säger den något om själva arbetsprocessen och den professionalism som genomsyrade filmens förarbete. Med andra ord handlade det inte om något ogenomtänkt reportage utan snarare hade filmen ett tydligt narrativ som var noggrant uttänkt.

Formmässigt bär filmen spår av den stumfilmsestetik som Werner alltmer förknippades med. Kameran är företrädesvis statisk, och bilder från industriella processer varvas med scener där glödlampans roll i det moderna hemmet tydliggörs. Den industriella framställningen – i det här fallet av glödlampor – är ett klassiskt motiv inom såväl beställningsfilmen som andra former av *useful cinema*.<sup>943</sup> I enlighet med regissörens filmiska ideal skapas dynamiken i filmen främst genom genomtänkt bildkomposition och av den lugna montageklippningen. Dessa stilsträvanden inbjuder till jämförelser med kanoniserade beställningsfilmer som *Philips-Radio* (Joris Ivens, 1931), *Industrial Britain* (Robert J Flaherty, Arthur Elton och Basil Wright, 1933) och *Shipyard* (Paul Rotha, 1935). Precis som Werners första uppdrag för Kinocentralen gick *Sagan om ljuset* aldrig upp på svenska biografer. Likväl röntede den en del uppmärksamhet bland kritikerna. Signaturen Casper (Lennart Ehrenborg), som flitigt skrev om samtida dokumentärfilm, påpekade i en analys av beställningsfilmens förutsättningar att allt fler beställare börjat inse att ”reklam inte onödigtvis ska lysa igenom”.<sup>944</sup> Vid sidan om internationella exempel som Basil Wrights *Song of Ceylon* (1934), som beställdes av The Ceylon Tea Propaganda Board, och Robert Flahertys *Louisiana Story* (1948), som beställdes

av Standard Oil, nämnde författaren Sucksdorffs *Människor i stad* och Werners *Sagan om ljuset* som synnerligen goda exempel på denna trend.<sup>945</sup> Därutöver dubbades filmen till engelska och fann en publik internationellt. När den visades vid Edinburghs filmfestival, som alltmer framstod som regissörens hemmaplan, uppskattades den av tillresta svenska kritiker. Bengt Janzon beskrev det som ”en artistisk goodwillfilm [...] som innebär en förnyelse av svenska beställningsfilmer”.<sup>946</sup>

Något som pekar på att Kooperativa Förbundet var nöjt med produktionsbolaget och dess personal var att organisationen två år efter *Sagan om ljusets* färdigställande, 1951, återigen anlätade samma filmteam, det vill säga Kinocentralen, Werner och Dahlgren, för att göra en film om porslinsföretaget Gustavsberg och dess bidrag till teknologiska lösningar som kunde avhjälpa den pågående bostadskrisen. Gustavsberg, ett dotterbolag till KF sedan 1937, var de facto beställare av den 30 minuter långa dokumentärfilmen *För bättre bostäder* (1952).<sup>947</sup> Sett till dess visningstid har filmen mer gemensamt med *40 år med kungen* än med *Tåget* som gjordes för biografvisning som förfilm. I ett tidigt utkast beskrev Werner filmen som ”En stor sammanfattande dokumentärfilm om Gustafsberg, dess olika tillverkningsgrenar och anläggningar, om samhället, bostadsbebyggelsen m.m.”.<sup>948</sup> I synopsis kommenterade Werner vidare att det huvudsakliga målet inte var biografvisning utan filmen var uppbyggd på ett sådant sätt att den skulle kunna ersätta faktiska studiebesök vid fabriken. I ett handskrivet tillägg till manuskriptet uttrycker Werner sina personliga tankar om Gustavsberg som ett koncept och vad han kallade ”vettig kommunism förverkligad, vettig demokrati – jämlikhet (alla ’du’), broderskap och frihet”.<sup>949</sup> På ett lätt och ledigt vis filosoferade Werner kring de kooperativa idéerna, något som pekar på att han var en relativt flexibel filmskapare med en märkbar distans till de ämnen han behandlade i sina filmer.

För att verkligen få insikt i den ofta gömda produktionsprocessen bakom beställningsfilmer krävs tillgång till korrespondens mellan flera aktörer. Kortfilmen *Våren* (1953), producerad av Kinocentralen, beställd av Svenska Institutet och regisserad av Gösta Werner, och dess produktionshistoria erbjuder bättre exempel än många av de ovanstående på hur diskussionerna verkligen kunde se ut. I det här fallet hade Werner och beställaren varit i kontakt med varandra långt innan denna film kom på tal. Bland annat hade Svenska Institutet hjälpt Werner med internationell distribution och filmfestivaldeltagande för filmer som *Midvinterblot*, *Tåget* och *Sagan om ljuset*. Svenska Institutet bildades i januari 1945 under andra världskrigets slutskede (dess föregångare bildades redan 1935).<sup>950</sup> Detta år gav utrikesministeriet 529 000 kronor till upplysning om Sverige utom-

lands och bildandet av en icke-vinstdrivande organisation som skulle skötas gemensamt av privata och offentliga krafter.<sup>951</sup> Svenska Institutets nära samarbete med den svenska filmbranschen kan ses i ljuset av detta mål, och en av organisationens främsta uppgifter var just upplysning om och tillgängliggörande av svensk kultur på den internationella arenan. Svenska Institutet var ett viktigt stöd för den svenska filmen i och med de kontakter som organisationen knutit med filmfestivaler världen över. Därutöver kunde de hjälpa till med mindre bestyr när svenska filmskapare arbetade utomlands.

En viktig bakomliggande anledning till att Svenska Institutet beställde filmen *Våren* var den ökade efterfrågan på svensk kortfilm som organisationen lagt märke till efter Arne Sucksdorffs internationella framgångar med filmer som *Vinden från väster* (1942), *Trut!* (1944), *En kluven värld* (1948) och *Indisk by* (1951). Svenska Institutet beställde relativt flitigt kortfilmer om svensk natur och kultur. Till exempel var organisationen en av de sponsorer som finansierade flera av dokumentärfilmaren Arne Sucksdorffs kortfilmer, däribland Oscarvinnaren *Människor i stad* (1947), en stadssymfoni om livet i Stockholm, men pengar satsades även på andra kortfilmer som *Made in Sweden* (Hans Lagerkvist, 1956), fotograferad av den väletablerade filmfotografen Gunnar Fischer, och *Souvenirs from Sweden* (1960), regisserad av den lovande danska dokumentärfilmsregissören Henning Carlsen. I sin avhandling om Svenska Institutets historia skriver Nikolas Glover att filmerna som beställdes av organisationen var en viktig del av dess upplysningsarbete. Glover noterar vidare att resurserna till filmproduktionen var begränsade och därför kan man se det som att de filmer som faktiskt färdigställdes var viktiga för organisationen.<sup>952</sup> Glover citerar också rapporter inom Svenska Institutet som hyllade filmmediet som överlägset trycksaker.<sup>953</sup> Men vad var mer konkret anledningen att de beställde *Våren*?

I ett manuskript beskrivs filmen som ”[e]n impressionistisk beskrivning av vårens ankomst”.<sup>954</sup> Som de andra filmproduktioner Werner varit inblandad i för Kinocentralens räkning var det ett tvåmannajobb under filminspelningen varpå andra specialister togs in under efterbearbetningen. Filmen spelades in på över 30 ställen runt om i landet, från Österlen i söder till Björkliden i norr, och Werner och Dahlgren spelade även in material på fler platser som aldrig kom till användning. Det faktum att produktionsprocessen tog över ett år (inspelningen inleddes i mars 1951 och avslutades inte förrän sommaren 1952), samt att den modernistiska kompositören Erland von Koch, känd bland annat för att ha komponerat musiken till flera av Ingmar Bergmans tidiga filmer, gjorde

musiken, pekar på att det handlade om en produktion med relativt stora resurser.<sup>955</sup>

Gösta Werner delade in manuskriptet i 19 tematiska segment med titlar som "Våren blommar kring minnena", "Våren dansar genom landet" och "Våren kommer till småstaden".<sup>956</sup> Detta manuskript skickades i sin tur till Svenska Institutet för godkännande av Sven Rynell, chefen för deras Pariskontor. Manuskriptet var indelat i tre kolumner – en beskrivning av scenen, en beskrivning av musiken och en mer tematiskt orienterad beskrivning. På så vis var det lösare strukturerat än vanligt. Den tematiska beskrivningen fokuserade på den konstnärliga ambitionen med scenen. Exempelvis skriver Werner i det elfte segmentet målande att han vill att scenen ska vara "[e]n lyrisk-dramatisk upptakt, ett komiskt, gärna groteskt intermezzo".<sup>957</sup> Därutöver gjorde Werner flera referenser till experimentell och nyskapande konst med beskrivningar av scener som "Avantgarde-avsnittet" och "Avantgarde-komplexet".<sup>958</sup> Tanken i dessa passager var att Ulla Jacobsson, främst känd för sin roll i Arne Mattssons *Hon dansade en sommar* (1951), skulle spela en kvinna som tillsammans med en man får en omstörtande känslomässig upplevelse när våren anländer.

Vid denna tidpunkt började Svenska Institutet spela en mer aktiv roll och kom med flera förslag på ändringar. Medan hälften av scenerna lämnades orörda kritiserades de andra grundligt och förslagen handlade både om att avsnitt skulle kortas ner och mer specifikt om vad som skulle vara med och tas bort i enskilda scener. Till exempel bad Rynell att alla bilder som på något vis kunde påminna om svensk militär beredskap skulle tas bort och andra segment som studenternas vårfirande skulle strykas helt.<sup>959</sup> Istället ville Rynell att Werner skulle fokusera mer på de delar av den svenska naturen (som exempelvis skärgården) och industrin (som hamnindustrin) som filmen enligt hans mening åsidosatte. När Werner några dagar senare bemötte deras förslag godkände han vissa ändringar men gick i svaromål om andra.<sup>960</sup> Särskilt försvarade han det elfte segmentet, med fokus på värrusiga studenter, som han menade var centralt: "Ty nu går filmens väsentliga och nödvändiga inslag av humor åt skogen."<sup>961</sup> I relation till det som beskrivits som "Avantgarde-avsnittet" betonade han att denna scen istället skulle äga rum inuti Volvos senaste cabrioletmodell och att "Vårflickan från tidigare avsnitt konkretiseras och placeras i bilen i elegant vårdräkt".<sup>962</sup> I en epilög till Werners reviderade manuskript argumenterade han för att filmens tematiska fokus, som han beskriver som "Visst gör det ont när knoppar brister", inspirerad av Karin Boyes dikt med titeln "Ja visst gör det ont" (1935), nu gått förlorat.<sup>963</sup> Werner fortsätter: "Man avstår därvid inte bara ett motiv utan framförallt en ny

(svåråtkomlig) dimension, som kräver starkare och stundom ensidigare borrhållande in mot rent allmänmänskliga och lyriska uttryck. Det smärtar mig.”<sup>964</sup> Även om organisationens inblandning i den faktiska inspelningsprocessen var begränsad visar denna analys att de noggrant styrde filmen bort från en mer expressionistisk eller abstrakt inriktning och mot en mer klassisk dokumentärfilmsstil. Detta visar vidare på hur friheten i skapandeprocessen konstant förhandlades.

Werner anlätades regelbundet av Kinocentralen under åtta år och de filmer han gjorde för deras räkning har vissa gemensamma drag. Exempelvis visar detta och föregående avsnitt att själva arbetsgången såg liknande ut oavsett vem beställaren var. Kinocentralen var ett relativt litet produktionsbolag och oftast bestod filmteamet endast av Werner och filmfotografen Sten Dahlgren. Werner var den som förhandlade med beställaren, något som analyserna av *Tåget* och *Våren* åskådliggör. Medan regissören togs in tidigt i arbetsprocessen för att spåna fram idéer och utveckla de första utkasterna till manuskriptet togs de andra filmarbetarna in på ett senare stadium, som exempelvis filmfotografer, som kom in när filmen skulle spelas in, eller musikkompositören, som involverades under efterarbetet. Detta avsnitt visar att det särskilt var på manusstadiet som Werner fick ta höjd för beställarens krav. Detta ledde inte sällan till att han fick kompromissa och ta ett steg tillbaka, något som han ibland kunde känna var tungt, exempelvis under inspelningen av *Våren*. I många andra fall gav beställarna filmskaparna stor frihet när filmerna väl skulle spelas in. Detta innebar att Werner och Dahlgren kunde experimentera rent stilistiskt inom de ramar som det förutbestämde temat eller motivet utgjorde. I flera av de fall där Kinocentralen stod som producent, i synnerhet gällande *Tåget* och *Våren*, var de egenskaper som förknippades med Werners persona, och då i synnerhet hans konstnärliga ambition, centrala för beställaren. På liknande vis var den prestige som kunde medfölja vid internationella framgångar viktig för flera av beställarna.

”Det bästa bevis för att propaganda kan bli konst”:

*Att döda ett barn* (1953)

Som frilansare tog Gösta Werner enstaka uppdrag för andra mindre filmbolag. Exempelvis gjordes en av hans allra mest välkända och sedda filmer, *Att döda ett barn* (1953), under sådana omständigheter. Filmen vars förlaga skrevs av den berömda fyrtilialistförfattaren Stig Dagerman beställdes av Försäkringsbolagens Upplysningstjänst och producerades av den lilla distributören och producenten Minerva Film AB. Bolaget bildades på

1950-talet och ägdes av paret Dora och Tore Sjöberg.<sup>965</sup> Med säte på Lidingö utanför Stockholm var bolaget ett av många små svenska produktions- och distributionsbolag verksamma under 1950- och 1960-talen. I början av 1960-talet producerade de ett antal kritikerrosade dokumentärer och kompilationsfilmer på historiska ämnen, däribland Erwin Leisers *Den blodiga tiden* (1960).<sup>966</sup> Adaptioner av svensk litteratur var en av bolagets andra framträdande inriktningar och både Dagermans noveller, som *Nattens lekar* (Sten Dahlgren, 1955), och romaner *Bröllopsbesvär* (Åke Falck, 1964), *Ormen* (Hans Abramson, 1966) och *Bränt barn* (Hans Abramson, 1967), gjordes till film.<sup>967</sup> Senare på 1960-talet började bolagets kvalitetsstämpel försvinna allt eftersom det mer började inrikta sig på pornografi och exploitation med filmer som *Adam och Eva* (Åke Falck, 1963), *Fanny Hill* (Mac Ahlberg, 1968) och *Vindingevals* (Åke Falck, 1968). Intressant nog är *Att döda ett barn* inte den enda filmadaptionen som Minerva producerat som baseras på en förlaga av författaren Stig Dagerman. Faktum är att bolaget köpte filmrättigheterna till flera av hans verk några år före hans död.<sup>968</sup> Denna genremässiga spretighet var inte ovanlig utan snarare karaktäristisk för många mindre filmbolag som Leif Furhammar menar var ”på reträtt” allt eftersom biografmarknaden minskade på 1960-talet.<sup>969</sup> Att företag som Minerva Film, som inte var vertikalt integrerade, valde att justera sitt fokus kan tolkas som ett tecken på bolagets överlevnadsinstinkt.

Minerva försökte alltså försvara sin position på den svenska filmmarknaden, något som fallet *Att döda ett barn* inte minst visar. Filmens produktionshistoria inleds nämligen med en konflikt med Svensk Filmindustri. Försäkringsbolagens Upplysningstjänst kontaktade SF i december 1951 och bad bolaget att anlita någon som kunde skriva ett synopsis till en beställningsfilm om försäkringar. Efter att ha fått uppdraget och ett arvode på 500 kronor började Werner brevväxla med Stig Dagerman varpå ett utkast till ett manuskript låg färdigt i mitten av februari.<sup>970</sup> Vid det här laget hade dock Harald Molander och Svensk Filmindustri uppmärksamats på det faktum att Dagerman, efter ekonomiska bekymmer under hösten 1951, redan sålt rättigheterna till Minerva Film.<sup>971</sup> SF:s ekonomiansvarige Birger Juberg och produktionschefen Molander gjorde flera försök att köpa rättigheterna av Tore Sjöberg under våren 1952 men även om han förvärvat rättigheterna relativt billigt, 150 kronor, och nu gavs ett enligt Werner mycket generöst erbjudande, avböjde han.<sup>972</sup> SF gav upp sina påståtningar i maj. Eftersom Werner arbetade som frilansare och beställaren inte var låst vid Svensk Filmindustri kunde projektet slutföras för Sjöbergs räkning istället.



*Att döda ett barn* har beskrivits som ”filmisk” i sitt berättande men Stig Dagerman skrev inte novellen för detta ändamål utan den beställdes av den berömda annonsbyrån Ervaco på uppdrag av Nationalföreningen för trafiksäkerhet (NTF).<sup>973</sup> Vid den här tidpunkten var Ervaco en av Sveriges ledande annonsbyråer och hade genomfört flera statliga upplysningskampanjer.<sup>974</sup> Till exempel fick byrån uppdraget av NTF – en fristående organisation som kopplade samman organisationer utan vinstintresse, privata företag och den offentliga sektorn med ambitionen att förbättra trafiksäkerheten – att organisera en stor trafikupplysningskampanj 1948. Till sammans med flera berömda politiker, krönikörer och tecknare bidrog Dagerman till kampanjen med ett specialskrivet verk.<sup>975</sup> Efter att först ha haft vissa svårigheter att få ner någonting på papper säger historieskrivningen att Dagerman spontant skrev en kort berättelse vars premisser gick ut på att berättaren från början redogör för vad som komma skall, nämligen att ett barn kommer att dö. Ervaco distribuerade novellen till ett antal dagstidningar och veckotidskrifter som alla fick tillåtelse att gratis publicera verket i sin helhet.<sup>976</sup>

Det faktum att *Att döda ett barn*, ett av Dagermans mest lästa verk, gjordes på beställning är någonting som hans levnadstecknare tenderat att ursäktas då det inte passar in i det romantiska narrativet om det fria litterära geniet. Till exempel konstaterade litteraturkritikern Olof Lagercrantz: ”När han 1951 fick i uppdrag av Trafikfrämjandet att skriva en novell, som kunde användas vid bekämpandet av trafikolyckorna, smakade inte heller en stavelse beställningsarbete”.<sup>977</sup> Gösta Werner har i boken *De grymma skuggorna* (1986) analyserat författarens förhållande till filmmediet, däribland Dagermans privata filmkonsumtion, hans tid som filmkritiker, hans filmiska berättartekniker och de filmadaptioner som gjorts på hans verk. Med ett liknande argument som Lagercrantz menar Werner att novellen inte var ”ett beställningsarbete i den meningen att beställarens önskan styrte dess utformning. Den var ett helt fristående arbete av Dagerman utan några sidoblickar åt något håll.”<sup>978</sup>

Samtidigt som Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, SF och Werner skissade på en adaption hade Minerva Film misslyckats att sälja det manuskript som arbetat med. Detta menade Werner berodde på produktionsbolagets oförmåga att hitta en manusförfattare som kunde göra Dagermans konstnärliga vision rättvisa. Som Werner kommenterat saken: ”Gemensamt för samtliga dessa hade varit att de på konventionellt sätt ’rätat ut’ händelseförloppet och låtit olyckan bli dess spännande, oföberedda klimax. De hade omsatt Dagermans text i spelscener med dialog och nyskriven kommentar av direkt propagandakaraktär.”<sup>979</sup> Sättet som

Werner här bedömer sina kollegor, och underförstått sitt eget arbete, pekar på en tydlig kontinuitet i hur han framställde sig själv som beställningsfilmare. Det han kunde bidra med var förmågan att göra smakfull, implicit och konstnärlig propaganda och upplysning.

Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, ett konsortium av svenska försäkringsbolag, var alltså de som till sist anlidade Minerva Film för att ombesörja produktionen. Man hade först bett Svensk Filmindustri att göra något specifikt om försäkringar men istället accepterat Werners förslag att istället göra någonting av Dagermans novell. Konsortiet var inte främmande för den sortens beställningsfilmer, utan under efterkrigstiden finansierade de ett antal kortfilmer, däribland *Det kan hända hos er också* (Alex. Jute, 1949), *Ingenting ovanligt* (Peter Weiss, 1957), *Bussen* (Lars-Magnus Lindgren, 1957) och *Den konstgjorda njuren* (Torgny Wickman, 1958). Flera av regissörerna till dessa filmer var länge verksamma som filmare. Ett antal år senare kom konsortiet att återigen anlita Werner för att skriva och regissera *Fjärilen och ljuslågan* (1956) för Svensk Filmindustris räkning.

Medan beställaren i det här fallet inte var särskilt involverad i skapandeprocessen fanns det ytterligare en aktör att ta hänsyn till, nämligen författaren. Werners förhållningssätt till de svenska modernistiska författare som kom fram under 1940-talet pekar på att han hade ett motsägelsefullt förhållande till ideologi och klass. Som jag diskuterat i föregående kapitel arbetade Werner under efterkrigstiden inte enbart med Dagerman utan också med fyrtilialisten Lars Ahlin. Båda deras författarskap har tolkats som format av andra världskrigets brutalitet.<sup>980</sup> Det faktum att Dagerman var syndikalist och Werner under kriget hade kopplingar till den andra sidan av det politiska spektrumet understryker vidare denna ambivalens. Werner skattade uppenbarligen Dagerman högt. Detta påvisas inte enbart av den vördnad han visar i sin bok om hans arbete utan också av den respekt han hade för Dagermans åsikter under filminspelningen. Exempelvis finns det flera noteringar i manuskriptet som lyder ”Reviderades efter samtal med Dagerman.”<sup>981</sup>

Beställarens stora förhoppningar om filmen framgår inte minst av den marknadsföringsbroschyr konsortiet tryckte upp som riktades mot biografägare och andra som skulle kunna tänka sig att visa filmen: ”En skakande filmberättelse, som utan falsk sentimentalitet berättar om ett barns död i trafiken. En konstnärligt fullödlig film med både laddade scener och vackra vyer. Trafiksäkerhetspropaganda, ja, men utan pek-pinnar och utan moraliseringar.”<sup>982</sup> Efter en pressvisning anordnad av Försäkringsbolagens Upplysningstjänst lovordades filmadaptionen redan före premiären och vissa kritiker såg den som ett tecken på en ny typ av

## FÖRSÄKRINGSBOLAGENS UPPLYSNINGSTJÄNST PRESENTERAR

# Att Döda Ett Barn

En skakande filmberättelse, som utan falsk sentimentalitet berättar om ett barns död i trafiken. En konstnärligt fullödlig film med laddade scener och vackra vyer. Trafiksäkerhetspropaganda, ja, men utan pekpinne och utan moraliseringar.



Reklambroschyr, "Försäkringsbolagens  
Upplysningstjänst presenterar *Att döda ett barn*".

trafikpropaganda.<sup>983</sup> Tidningen *Arbetet*, exempelvis, betonade det nyskapande i formen: "Det är en trafikfilm av helt nytt slag, starkt realistisk och utan gråtmild sentimentalitet."<sup>984</sup>

*Att döda ett barn* utspelar sig en vanlig dag i ett soligt sommarsverige. Familjen tar sig an sina bestyr i sakta mak: fadern rakar sig, modern skär upp bröd och dottern klär på sig. Ingenting tyder på att dottern denna dag ska dö i en bilolycka. Lika lyckligt framstår det unga paret som tankar sin bil och beger sig ut på vägarna. Mannen som ska döda ett barn är ingen ond man, förkunnar berättaren Gunnar Sjöberg. Snarare är det parets all daglighet som betonas. Tempot kan beskrivas som långsamt och precis som novellen vaggas filmen in publiken i lugn och harmoni.





Från inspelningen av *Att döda ett barn* sommaren 1952.  
Till vänster Sten Dahlgren, till höger Gösta Werner.

← I förgrunden syns Gösta Werner och Sten Dahlgren,  
i bilen syns Marie-Anne Condé och Karl-Erik Forsgårdh.

Samtidigt påminns åskådaren ständigt om den stundande tragedin. Filmen iscensätter minutiöst Stig Dagermans prosa och är strängt stiliserad. Precis som i många andra beställningsfilmer där Sten Dahlgren stått för filmfotot domineras *Att döda ett barn* av scener med fasta kamerainställningar och en i det närmaste stillastående kamera. De dekorativa bildkompositionerna och den genomtänka ljussättningen bidrar på så vis till den suggestiva stämningen.

Filmen visades som förfilm på biograf till Alfred Hitchcocks *Jag bekänner* (*I Confess*, 1953). Likt tidningskampanjen fick filmen mycket uppmärksamhet. Det är uppenbart att *Att döda ett barn* gjorde stort avtryck på kritikerna då kortfilmen ägnas utrymme i recensionerna i alla större dags- och kvällstidningar, något som inte tillhörde vanligheterna vad gäller beställningsfilm. Till exempel skrev Idestam-Almquist, som tidigare gått hårt åt Werners långfilmer, att *Att döda ett barn* är ”det bästa bevis för att propaganda kan bli konst”.<sup>985</sup> Flera anmälare menade vidare att förfilmen lämnade ett djupare intryck än Hitchcocks huvudnummer.<sup>986</sup> I genren trafikpropaganda ansågs den vara ypperligt framgångsrik. *Göteborgs-Tidningen* konstaterade exempelvis: ”Det var märkbart tyst i salongen när filmen var slut och det var säkert många av dem som per bil åkte hem som höll foten extra lätt på gaspedalen denna kväll – och kanske också gör det i fortsättningen. I så fall har filmen nått sitt syfte – ett syfte som aldrig uttalas och kanske just därför blir så obarmhärtigt starkt.”<sup>987</sup> Filmen översattes och visades också utomlands och den fick bland annat ta emot ett pris vid Edinburghs filmfestival.<sup>988</sup>

*Att döda ett barn* kan ses som ett inlägg i en pågående debatt. Trafikdödligheten var vid denna tidpunkt stor och bara under 1953 dog 921 personer i trafiken.<sup>989</sup> Olika insatser debatterades flitigt på ledarsidor och ett av huvudämnena var en eventuell högertrafikomläggning. Många efter sökte också mer utbildning och riktad propaganda. Några veckor efter filmen fått premiär uppmanade *Sydsvenska Dagbladet* till just detta: ”Vad kan göras för att utvecklingen skall hejdas? [...] En nitisk, gärna chockerande propaganda är nödvändig. Upplysningsverksamheten bör skötas med psykologisk finess, den bör ta sikte direkt på mannen bakom mopedstyret och barnet på trottoaren eller vägkanten.”<sup>990</sup> *Att döda ett barn*, menade skribenterna, var ett ”enastående” exempel på sådan propaganda. Filmen användes också exceptionellt brett utanför den traditionella biografen av exempelvis Motormännens riksförbund, Motorförarnas Hälso- och säkerhetsförbund och diverse föräldraföreningar.<sup>991</sup>

Med sina överlappande syften illustrerar *Att döda ett barn*, liksom många av de fall som diskuterats i detta kapitel, hur viktigt det är att ta ett brett

grepp om beställningsfilmen. Filmen gjordes i ett specifikt syfte – att propagera för ökad trafiksäkerhet. Mycket vikt lades på form och innehåll, delvis med ambitionen att nå en stor publik och delvis med potentiell kulturell prestige i åtanke. I början av sin karriär som beställningsfilmare argumenterade Werner kraftfullt mot beledsagande berättarröster och för bildspråkets förmåga att tala. Detta gick i linje med den stilriktning som han propagerade för i *Biografbladets* spalter. På sätt och vis utgör *Att döda ett barn* ett exempel på den pragmatism som i allt större utsträckning präglade Werners förhållningssätt till filmmediet i början av 1950-talet. Som Werner själv konstaterade i ett samtal på Göteborgs Studentfilmstudio: ”Jag reagerade mot tal som sade exakt samma sak som bilden. Numera finner jag ingen anledning att driva tesen om den talade textens förkastlighet så långt. Så länge bilden är det väsentliga har talet berättigande.”<sup>92</sup> Från att ha profilerats som djärv experimentfilmare och avantgardist sågs Werner alltmer som en nykter, realistisk och tekniskt kunnig dokumentärfilmare.

## Sammanfattande diskussion

Gösta Werner var självlärd inom filmens gebit. Redan på 1930-talet började han leka med tanken att göra film och under andra världskriget genomgick han en professionaliseringsprocess när han spelade in och redigerade film för Ufa:s räkning. Som redaktör för *Biografbladet* förknippades Werner alltmer med stora konstnärliga ambitioner och vid sidan om uppdragen för Kinocentralen regisserade han en rad långfilmer för mindre filmbolag. Medan långfilmsproduktionen närmast beskrivits som ett personligt nederlag för regissören är det tydligt att beställningsfilmen gav honom relativt stor frihet i skapandeprocessen samt möjligheter att tillsammans med Dahlgren experimentera med filmens bildspråk.

I rollen som beställningsfilmare verkade Werner oftast bakom kulisserna. Flera av de filmer han skapade under det första decenniet efter kriget, från *I tidens tjänst* till *För bättre bostäder*, gjordes för visning utanför biografen. Andra filmer, som *40 år med kungen* och *Våren*, nådde ut till stora publikert men större intresse ägnades filmernas stoff än dess regissör. När kontroverserna kring *Midvinterblot* var som mest i ropet fungerade beställningsfilmen således som en mer anonym del av filmbranschen att verka i. Samtidigt gjorde Werner och hans biografiska legend avtryck på flera beställningsfilmer som exempelvis *Tåget* och *Att döda ett barn*. Särskilt *Tåget* fick ett internationellt genomslag, och vid sidan om Arne Sucksdorff sågs han alltmer som Sveriges mest intressanta kortfilmare. Med andra

ord bidrog Kinocentralen och beställarnas internationella orientering till att omdana narrativet kring Werners biografiska legend. Båda dessa beställningsfilmer fick också stort utrymme i den svenska pressen. Min analys av mottagandet visar att det inte finns några spår av den nedsvärtande kritik som drabbade *Midvinterblot* och hans första långfilmer. Istället uppskattades Werners formspråk och hans förmåga att göra implicit, konstnärlig propaganda.

Men varför sökte sig beställande företag, organisationer och myndigheter till Kinocentralen och Gösta Werner? Detta kapitel pekar på att det fanns ett stort intresse för att nyttja kort- och dokumentärfilm för implicit upplysning och propaganda. Som analysen av *Tåget*, *Sagan om ljuset* och *Att döda ett barn* pekar på lade beställare, producenter och kritiker stor vikt vid konstnärlighet inom beställningsfilmen. Explicita reklamslogans undveks ofta och istället handlade det om att bädda in ett budskap eller koncept – från glädjen att åka tåg till iakttagande av försiktighet vid bilkörning – i en estetiskt och narrativt tilltalande form. Werners konstnärliga anspråk var i sin tur uttalade. Fokus i hans filmer lades ofta på visuellt bildberättande och minimalt användande av den för genren typiska berättarrösten, något som kritikerna lyfte fram både i Sverige och internationellt. Flera av filmerna lutar sig vidare mot en svensk litterär kanon och finkulturell konstmusik. Ofta inkorporerades kända författares verk i beställningsfilmerna, exempelvis Erik Blombergs lyrik i *Sagan om ljuset*, Karin Boyes diktverk i *Våren* och Stig Dagermans novell i *Att döda ett barn*. Likaså var flera av de anlitade kompositörerna välkända, exempelvis Sven-Erik Bäck som gjorde musiken till *Tåget*, Gunnar Sønstevoid till *Sagan om ljuset* och Erland von Koch till *Våren*. Dessa inslag bidrog till att linda in beställarens budskap i en för publiken välkänd och tilltalande form. Flera av de filmer som diskuteras i detta kapitel visades på internationella filmfestivaler vilket pekar på en symbios mellan beställare, producenter och filmskapare i jakten på prestige och kulturellt kapital.

Medan Werners inflytande inom långfilmsbranschen var relativt begränsat kunde han i stor utsträckning sätta stilistisk prägel på beställningsfilmerna. Detta kapitel visar att rytmisk klippning och berättande i bilder snarare än ord var de egenskaper som förknippades med hans filmstil. Influenserna från stumfilmen, som stundom märktes i långfilmerna, fick alltså här ta än större utrymme. Det finns också vissa stilistiska likheter med den brittiska dokumentärfilmsrörelsens främsta företrädare på 1930- och 1940-talen som John Grierson, Paul Rotha och Basil Wright. Tematiskt behandlar filmer som *Tåget*, *Sagan om ljuset* och *Våren* kopplingen mellan natur och teknologi, ett tema som går igen i många kanoniserade



brittiska beställningsfilmer. Det faktum att Werner under efterkrigstiden allt oftare började resa till Storbritannien och Edinburghs filmfestival tyder vidare på en omorientering mot den anglosaxiska kultursfären efter kriget. Som detta kapitel har visat såg många kritiker Gösta Werners beställningsfilmer som goda exempel på konstnärlig propaganda, och internationellt blev han ett alltmer välbekant namn under fortsättningen av 1950-talet.



## 7. Propaganda, upplysning och information: Tiden på Svensk Filmindustri

I rollen som frilansande beställningsfilmare fick Gösta Werners formspråk ett erkännande och många uppdragsgivare lockades av tanken på konstnärlig propaganda. Från mitten av 1950-talet kom det svenska storbolaget Svensk Filmindustri att bli hans huvudsakliga uppdragsgivare och totalt regisserade han över 20 beställningsfilmer för deras räkning. Flera av dessa var påkostade prestigeproduktioner som utnyttjade den biografvisade filmens egenskaper till max – från storslagna miljöskildringar till användandet av färgfilm. Redan under den så kallade svenska guldåldern under slutet av 1910-talet och början av 1920-talet intog SF en marknadsledande position och fram till mitten av 1960-talet var bolaget en av landets största producenter av filmer gjorda i syfte att upplysa och informera.<sup>993</sup> Efter fusionen mellan AB Svenska Biografteatern och Filmindustri AB Skandia 1919 tog bolaget steg mot vertikal integration med egen produktion, egen distribution, egna biografteater, eget filmlaboratorium och en egen marknadsföringsenhet. Verksamheten riktades inte bara mot spelfilm utan även mot flera andra genrer och format. Under 1920- och 1930-talen var SF:s produktionsenhet uppdelad i två sektioner: långfilmssektionen och andra produktioner. Under den andra rubriken verkade en rad avdelningar med olika inriktningar, exempelvis med fokus på journalfilm, kortfilm, skolfilm och beställningsfilm.<sup>994</sup> Även om SF producerat kortfilm sedan stumfilmstiden var det först på 1930-talet som bolaget började producera beställningsfilm och journalfilm i större skala.<sup>995</sup> På 1950-talet var Gösta Werner en av SF:s beställningsfilmsavdelnings flitigast anlitade regissörer.

Genom att studera tillkomsten och distributionen av ett stort antal filmer, med utgångspunkt i Werners omfattande personarkiv, belyser detta

kapitel Svensk Filmindustris roll som beställningsfilmsproducent i 1950-talets föränderliga medielandskap. Under samma decennium som televisionen introducerades minskade biografernas kortfilmutbud för att senare i det närmaste försvinna.<sup>96</sup> De huvudsakliga frågor som undersöks i det här kapitlet är: Hur förhöll sig Gösta Werner och SF:s beställningsfilmsavdelning till förändringarna i medielandskapet? Vilka strategier brukades och vilket handlingsutrymme fanns för regissören?

Föreliggande kapitel följer en något lösare kronologi än föregående. Detta beror främst på att kapitlet avhandlar en större mängd filmer än andra kapitel. Den ökade produktiviteten under tiden på SF innebar att Werner arbetade med flera projekt parallellt och att vissa filmer tog längre tid än andra att färdigställa. Därutöver klipptes filmer om och fortsatte att visas långt efter biografpremiären. Vissa tematiska kategoriseringar framträder också när det sammanhang som filmerna beställdes i studeras. Inledningsvis diskuterar jag således de beställningsfilmer om industrier och fabriker som Werner fick i uppdrag att regissera under sina första år på bolaget som *En svensk storindustri* (1954) och *Skymningsljus* (1955). Därefter undersöker jag ett antal beställningsfilmer som gjordes som del i kampanjer och pågående debatter som *Den förlorade melodien* (1957), *Ansvar* (1957) och *Ett glas vin* (1960). Sedan följer en analys av ett antal filmer som gjordes för att marknadsföra regioner och städer som *Guld och gröna skogar* (1959), *Vi väljer Västerbotten* (1960) och *Stad vid färdeväg* (1961). Därefter studeras de filmer SF satsade på för att mota konkurrensen från televisionen, nämligen påkostade dokumentärer inspelade utomlands som *Land of Liberty* (1958), *De kommer över gränserna* (1961) och *The Riddle of Sweden* (1963). Slutligen diskuteras Werners sista tid i filmbranschen under första halvan av 1960-talet som verksam på Svensk Filmindustris dotterbolag AB Filmkontakt och de filmer han regisserade under denna tid som *Sveaborg* (1965), *På Bibelns vägar* (1967) och *Lund* (1967). Gemensam nämnare för de sista beställningsfilmerna är att resurserna krympte alltmedan det visade sig vara betydligt svårare att hitta beställare.

## Beställningsfilmen och ett medielandskap i förändring

En utgångspunkt för denna avhandling är synen på Gösta Werner som en person som strategiskt använde sig av olika medier, från tidskrifter till filmer, för att forma och marknadsföra sig i offentligheten. Den här sortens intermediala relationer är intressanta på flera vis, både i förståelsen av Werners biografiska legend och hur den uppfattades inom den svenska

konstfilmsinstitutionen, men kanske särskilt i hans roll som beställningsfilmare under 1950- och 1960-talen. Under de decennier som Werner var som mest aktiv som beställningsfilmare förändrades medielandskapet grundligt. Fram till televisionens etablering var film, såväl på som utanför biografen, det dominerande sättet att konsumera rörliga bilder. I början av 1950-talet började det göras försök med television och i mitten av decenniet introducerades mediet brett i Sverige.<sup>997</sup> På 1960-talet grundades Svenska Filminstitutet med Harry Schein som drivande kraft och filmreformen fick stort genomslag på kulturklimatet.<sup>998</sup> Dessa omställningar kom inte enbart att ha stor inverkan på synen på beställningsfilmen och dess kommersiella bärighet utan även på Werners position inom branschen. Genom att studera hur Werner och de filmbolag han arbetade för förhöll sig till dessa kulturpolitiska och medieteknologiska förändringar kan förståelsen av beställningsfilmens kulturhistoriska roll vid denna historiska tidpunkt förbättras.

Inom det tvärvetenskapliga och löst sammansatta fält som betecknats som kulturhistorisk medieforskning poängteras att äldre medier ständigt står i dialog med nya medier och vice versa.<sup>999</sup> Med andra ord har medieformer inte bara samexisterat utan också kompletterat varandra, efterliknat varandra och stridit mot varandra.<sup>1000</sup> Sett ur det perspektivet framstår 1950- och 1960-talen som en särskilt viktig brytningstid. Som Mats Björkin argumenterat för förändrades beställningsfilmens *modus operandi* under denna tid, inte bara stilistiskt och berättartekniskt utan även sett till distributionsmönster och sättet som filmerna användes av olika publikker:

När bioagraernas kortfilmsutbud under 1950-talet minskade, och så småningom i det närmaste försvann, försvann även de platsspecifika filmerna från bioagraerna. Istället dök de upp på den då växande marknaden för icke biografvisad film, det vill säga föreningars, organisationers och företags egna filmvisningar. Beställningsfilmerna, dit näringslivets film hör, har från början varit beroende av den "vanliga" biograf-filmen. Det gäller i synnerhet den berättartekniska och stilistiska utvecklingen. Men från 1950-talet och framåt kommer beställningsfilmen att allt mer ingå i ett annat kunskapsmässigt sammanhang: hur man kommunicerar kunskap om organisatorisk funktion och förändring.<sup>1001</sup>

Förändringar i medielandskapet spelade naturligtvis en viktig roll i denna utveckling. Som Jonas Harvard och Patrik Lundell argumenterat i relation till den monomediala mediehistorien: "Förlagsbranschen sjunger inte i första hand televisionens lov, och filmindustrin framhäver inte radion.

Beroendet av och samspelet med andra medieformer har knappast stått i fokus, delvis därför att ett grundläggande syfte varit att marknadsföra den egna produkten ideologiskt och kommersiellt.<sup>1002</sup> Detta perspektiv är intressant då en medvetenhet om medielandskapet i stort präglade Werners förhandlingar med beställare. I dessa bedyrade Werner nämligen inte enbart sin hantverksskicklighet utan argumenterade också för filmens effektivitet som kommunikationsmedium. Detta väcker inte enbart frågor kring hur Werner och andra marknadsförde filmmediet gentemot olika beställare utan det understryker även det faktum att beställningsfilmer ofta var en av flera komponenter i multimediala marknadsföringskampanjer.

Svensk Filmindustri startade en särskild beställningsfilmsavdelning (till en början underställd skolfilmsavdelningen) på 1930-talet.<sup>1003</sup> Även om det fanns flera produktionsenheter med egen fast anställd personal samarbetade avdelningarna med varandra och bland annat delade de på den tekniska utrustning som fanns tillgänglig vid filmateljén i Råsunda.<sup>1004</sup> När Werner 1953 började arbeta regelbundet för SF var det Harald Molander, tidigare verksam i arbetet med *SF-journalen*, som var produktionschef vid Råsunda medan Christian A. Tenow var chef för avdelningen för beställningsfilm.<sup>1005</sup> Märk väl att beställningsfilmsavdelningen inte stod för produktionen av den reklamfilm som ibland ackompanjerade filmprogrammen (så kallad annonsfilm) utan det handlade snarare om längre och mer narrativt orienterade dokumentär- och kortfilmer.

En stor del av personalen vid Råsunda var likt Werner frilansare. Historiskt sett har den största delen av SF:s fast anställda personal arbetat med annat än filmproduktion, till exempel administration, marknadsföring, eller inom deras biografkedja.<sup>1006</sup> Bolagets olika produktionsavdelningar tog regelbundet in frilansande regissörer, skådespelare och kompositörer. Praxis såg liknande ut också under efterkrigstiden där de administrativa cheferna på beställningsfilmsavdelningen var fast anställda medan regissörer, manusförfattare och filmfotografer togs in utifrån. Exempelvis berättar Gunnar Fischer, filmfotograf och beställningsfilmare, om denna arbetsgång på SF: "Det var ytterst få i personalen som var fast anställda. Dan före julafton permitterades alla, dan efter trettondan anställdes alla igen. Dom gick utan lön i tre veckor, år efter år. Men dom blev kvar, för dom älskade sitt yrke."<sup>1007</sup> Christian A. Tenow har beskrivit de frilansande beställningsfilmarna som erfarna och kompetenta, något han såg som viktigt för detta "speciella slag av film".<sup>1008</sup> Såväl regissörerna som manusförfattarna, menade Tenow, ställdes inför särskilda utmaningar:

En producent av propagandafilm kan därför icke arbeta efter gamla mallar. Varje problem måste noga genomtänkas, genomarbetas och genomdiskuteras redan innan det hunnit till manuskriptstadiet. Manuskriptförfattaren och regissören måste arbeta med två mål för ögonen: dels att få fram de synpunkter och argument som beställaren önskar framförda, dels att göra en film som den för filmen avsedda publiken vill se. Och de måste lotsa fram filmskutan utan att stranda, varken på beställarens Scylla eller publikens Charybdis.<sup>1009</sup>

Även om Tenows beskrivning lyfter fram den enskilda regissören som en handlingskraftig aktör pekar den även på hur svårnavigerat det kunde vara när olika intressen och syften sammanstrålade.

Även om Tenow särskilt lyfter fram regissören och manusförfattarens roll är det också viktigt att notera att SF:s beställningsfilmsavdelning hade stora resurser och att den ofta använde förhållandevis stora filmteam. Medan mindre bolag som Kinocentralen endast tillhandahöll begränsat filmteknologiskt och logistiskt stöd erbjöd SF ett väloljat maskineri för exempelvis för- och efterproduktion. Även de olika cheferna för beställningsfilmsavdelningen, från Christian A. Tenow till Bertil Lauritzen, var inblandade i förhandlingarna med beställare om filmernas upplägg. När ett manuskript färdigställtts skulle det normalt även godkännas av SF:s distributionsavdelning eftersom det var denna som bedömde manuskriptets publikpotential via SF:s biografkedja.<sup>1010</sup> Då många av SF:s beställningsfilmer på detta vis fick stor spridning i landet var den här sortens kvalitetssäkring en viktig del av filmskapandet. Det kan jämföras med de filmer som Werner och Dahlgren spelade in för Kinocentralen varav huvuddelen spelades in i naturen eller på plats hos företag snarare än i ateljé. De begränsade ljussättningsmöjligheterna och det faktum att teamet ofta var litet (oftast endast bestående av regissör, filmfotograf och någon enstaka okvalificerad assistent) bidrog också till att filmerna såg ut som de gjorde rent berättartekniskt och stilistiskt.

Under de år som Werner arbetade för SF marknadsförde bolaget flera kategorier beställningsfilm som beställaren kunde välja mellan. En sådan kategori som förekom frekvent i SF:s marknadsföring var *informationsfilm*. Dess främsta distributionskanal var inte den traditionella biografen utan snarare visades informationsfilmer vid konferenser, evenemang eller föreläsningar. Eftersom de inte behövde passa in i biografernas program kunde speltiderna variera beroende på beställarens motiv. Detta var det billigaste alternativet som SF tenderade att erbjuda. En annan vanlig kategori var *reportagefilm*, filmer som oftast behandlade ett enklare centralt motiv, exempelvis en enskild industrinäring alternativt en stad, ett land-

skap eller en region. Dessa filmer spelades oftast in på 35-millimetersfilm och kunde få biografdistribution men då oftast regionalt. En tredje och sista dominerande kategori i SF:s marknadsföring gentemot beställare kallades för *idéfilm*. Detta åsyftade filmer där en konstnärlig tolkning av en förutbestämd tematik var det centrala. Den här sortens filmer kunde SF garantera ett längre visningsfönster på svenska biografer samtidigt som man lockade med internationell distribution via Europas filmfestivaler. Då dessa filmer krävde större för- och efterarbete var de också betydligt mer kostsamma än ovanstående kategorier. Som detta kapitel kommer att visa återkommer begreppet ”idéfilm” såväl i marknadsföringen av Werner som regissörsämne som i reklamen för hans filmer.

### Större resurser: *En svensk storindustri* (1954) och *Skymningsljus* (1955)

De första uppdragen för Svensk Filmindustri illustrerar tydligt hur stora resurser bolaget hade till sitt förfogande i jämförelse med sina mindre konkurrenter. Den allra första filmen som Gösta Werner regisserade för SF:s räkning var *En svensk storindustri* (1954), en 53 minuter lång dokumentärfilm om den svenska stål- och skogsindustrikoncernen Stora Kopparbergs Bergslags AB. Som många av de filmer som Werner regisserade för Kinocentralen var anslaget ambitiöst och filmen lyfter fram såväl företagets historia som dess nuvarande verksamhet. *En svensk storindustri* var vid denna tidpunkt Werners längsta beställningsfilmsproduktion och det tog över ett år från inspelningsstart till premiär. Samtidigt som Gösta Werner knöts till SF började även Sten Dahlgren arbeta mer för filmbolaget. Under filminspelningen kommunicerade de med ingenjörer och ämnesexperter som agerade rådgivare för filmens upplägg och de besökte Stora Kopparbergs hemort Falun.<sup>1011</sup> Under ett framträdande vid Göteborgs Studenters Filmstudio kommenterade Werner de omfattande förberedelserna:

Stora Kopparberg hade ett oerhört rikt material för film. Det gällde att vraka. Hellre visa färre och väsentliga avsnitt än att försöka få med så mycket som möjligt. Även om filmen koncentrerar sig på det viktigaste tog inspelningen lång tid. Tre månader gick åt att sätta sig in i det som skulle skildras, därefter tog manuskriptet två månader. Själva inspelningen tog betydligt längre tid.<sup>1012</sup>

Eftersom filmen skulle visa upp miljöer där svenskt koppar kommit till användning, i exempelvis Versailles, Bremen och Amsterdam, drog särskilt inspelningen ut på tiden.<sup>1013</sup> Det faktum att filmen gjordes i Agfacolor och



att musiken komponerades av Erland von Koch tyder på att det var en påkostad produktion.

Även om företags historia sträcker sig tillbaka ända till medeltiden har historiker påpekat att Stora Kopparberg genomgick en viktig förvandling under efterkrigstiden.<sup>1014</sup> Till exempel byggdes fler kraftverk och dess stora järnverk, Domnarvets Jernverk, genomgick en omfattande moderniseringsprocess. Det enskilt viktigaste syftet för Stora Kopparberg verkar ha varit att visa teknologins utveckling och verkens modernisering för omvärlden. Även om spåren efter förhandlingarna mellan producent, filmkapare och beställare är relativt få i det här fallet kan man konstatera att filmen riktade sig till både svensk och internationell publik då den gjordes i tre språkversioner: svenska, engelska och spanska. Därutöver rapporterades det i pressen att den världsberömde brittiske skådespelaren Laurence Olivier erbjöds rollen som berättarröst, vilket kan ses som en fingervisning om beställarens ambitioner.<sup>1015</sup> Till sist gick detta uppdrag till den brittiske skådespelaren Michael Redgrave som är mest känd för sina roller på scen men även för sina filmroller, exempelvis i Alfred Hitchcocks *The Lady Vanishes* (1938). *En svensk storindustri* fick stor galapremiär på Röda Kvarn i Stockholm och enligt rapporter bestod publiken av ett tusental inbjudna medarbetare.<sup>1016</sup>

Den andra filmen som Werner regisserade för Svensk Filmindustri var likaså påkostad. *Skymningsljus* (1955) beställdes för att uppmärksamma Lumalampanns 25-årsjubileum, ett företag som ägdes av Kooperativa Förbundet. Redan under tiden på Kinocentralen gjorde Werner en film om Lumalampan, *Sagan om ljuset*, och direkt efter avslutad inspelning började han skissa på en ny film med lampor och neon i centrum. Förproduktionen var dock inte friktionsfri. Christian A. Tenow beskrev det som att "ingen trodde på det manuskriptet – utom möjligen Gösta Werner själv, fotografen Sten Dahlgren och, lyckligtvis, direktören för Luma".<sup>1017</sup> Tenow var i egenskap av SF:s representant en mellanhand i förhandlingarna mellan filmarna och Lumalampan. Företaget företrädde av ingenjören och VD:n Mauritz Hyström, en man med ett dokumenterat intresse för amatörfotografi och film.<sup>1018</sup> SF satsade uppenbarligen på produktionen då Werner fick lång tid på sig att skriva och därutöver skickades han till Köpenhamn för att genomföra "ljusstudier".<sup>1019</sup> Väl på plats knöt Werner kontakt med Ove Sevel, chefen för Nordisk Film Junior, ett företag som grundades 1951 och som var inriktat på dokumentärfilm, reklamfilm och barnfilm, och han besökte deras ateljé.<sup>1020</sup> Medan medie- och kommunikationsvetaren





Ib Bondebjerg skriver att denna underavdelning till Nordisk Film varken blev särskilt lyckad eller långvarig pekar dessa kontakter på att det fanns ett småskaligt kunskapsutbyte inom det här fältet mellan två av Skandinavians största filmbolag.<sup>1021</sup>

Precis som *En svensk storindustri* spelades *Skymningsljus* in i färg. Denna gång handlade det dock om Eastman Color färgfilm. Inledningsvis var missnöjet med nattscenerna stort och det var nära att inspelningen stoppades.<sup>1022</sup> Samtidigt vädjade Tenow om mer tid: ”Vi hoppas och tror att vi efter jul skall finna att resultatet av herrar Werner och Dahlgrens artistteri och kamerakonst skall rättfärdiga ett fortsättande av filminspelningen.”<sup>1023</sup> SF framhävde alltså Werner och Dahlgrens konstnärlighet som en intäkt för att det i slutändan skulle bli en kvalitetsproduktion. Luma kom i slutändan att ha relativt få synpunkter på filmens upplägg.

*Skymningsljus* inleds med skymningsbilder och ett svep över Stockholm vilket följs av avsnitt där neonskyltar, vattenreflexer och fabriksprovningar står i centrum. Ett jazzliknande arrangemang av Gösta Theselius ackompanjerar bilderna. Filmen fick premiär som förfilm till Nils Poppefarsen *Ljuset från Lund* (Hans Lagerkvist, 1955). Många recensenter prisade filmen, särskilt i relation till programmets huvudfilm.<sup>1024</sup> Bland de filmkritiker som normalt ställde sig tveksamma till beställningsfilmen lyftes *Skymningsljus* fram som ett föredöme på grund av beställarens tillbakadragna roll. Till exempel hyllades filmens konstnärlighet i *Svenska Dagbladets* konstkommentar:

Kortfilmen som konstnärligt medium är en rätt sällsynt företeelse i denna filmkommersens gyllene epok. Så mycket mer anmärkningsvärt är det när en rent kommersiell film fått en utformning som tillfredsställer högt ställda estetiska krav.

[---] Rent filmatiskt är *Skymningsljus* överlägsen det mesta som produceras i landet även i långt mer pretentiösa sammanhang.<sup>1025</sup>

Bengt Idestam-Almquist framhävde på liknande vis att beställaren ”insett att det räcker med en diskret förtext ’Luma presenterar...’ och att den värdefullaste reklamen ligger i att filmen i sig själv är bra, att den fångslar, biter sig fast i minnet, så att folk efteråt säger till varann: jag såg en tjusig film, den var så och så... den handlade om Luma-lampor”.<sup>1026</sup> I samma artikel kommenterade Werner förnöjt skapandeprocessen och slog fast: ”Beställningssaker från industrier och dyl. är numera nästan det enda filmområde där filmskaparen kan arbeta fritt efter sin egen fantasi och får experimentera.”<sup>1027</sup> Som utlovat bidrog alltså filmens konstnärliga utformning till dess spridning och den positiva publiciteten.

### Beställningsfilmen som debattinlägg:

*Den förlorade melodien* (1957), *Ansvar* (1957) och *Ett glas vin* (1960)

Medan vissa beställare eftersträvade mer implicit marknadsföring – som exempelvis Statens Järnvägar i fallet *Tåget*, Svenska Institutet i fallet *Våren* och Kooperativa Förbundet i fallet *Skymningsljus* – gjorde Werner även film på uppdrag av intresseorganisationer med uttalade politiska och didaktiska budskap. Denna sorts beställningsfilmer var ofta del av större kampanjer (se analysen av *Att döda ett barn* i föregående kapitel) och bidrog på så vis till den offentliga debatten. Under sin tid på Svensk Filmindustri regisserade Gösta Werner ett antal sådana debattinlägg.

Den första i ordningen var *Den förlorade melodien* (1957), en film beställd av Svenska Lokaltrafikföreningen om de samtida trafikproblemen. Under 1950-talet började bilen få en allt viktigare roll i samhällsplaneringen och fler i arbetarklassen fick råd att själva äga bil.<sup>1028</sup> Samtidigt ringlade bilköerna från förorterna till Stockholms innerstad allt längre.<sup>1029</sup> Det fanns också en stark lobby för bilismen i Sverige, mycket till följd av de svenska bolagen Volvo och Saabs starka position på bilmarknaden. Dessutom genomfördes stora byggprojekt i Stockholms innerstad varpå trafiken blev en allt viktigare fråga. Debatten märktes inte enbart på tidningarnas ledarsidor utan även på kultursidorna där kolumnister nostalgiskt sörjde flanörens försvinnande samtidigt som tjusningen med ett lågt tempo i trafiken lyftes fram.<sup>1030</sup> På detta vis kan *Den förlorade melodien* ses som ett inlägg i en livlig samhällspolitisk debatt.

Svenska Lokaltrafikföreningen bildades 1905 med målet att marknadsföra kollektiva transportmedel som spårvagnar, tunnelbana och bussar. Intresseorganisationen bestod av de olika landstingens kollektivtrafikföretag och en av organisationens mest företagsamma representanter var Hans von Heland, en av cheferna för Stockholms Spårvägar. Han polemiserade återkommande mot privatbilismen som han ansåg täppte till trafiken i centrala Stockholm.<sup>1031</sup> SF:s filmproduktion började med att Werner företog ett antal studieresor till olika delar av landet för att undersöka vad de lokala kollektivtrafikföretagen ville ha ut av filmen ifråga.<sup>1032</sup> Särskild tonvikt lades inledningsvis på trafiksituationen i Stockholm, något som företrädare ute i landet reagerade på. Åke Hellman, chef för Göteborgs spårvägar, argumenterade exempelvis: ”Otvivelaktigt skulle filmen få större värde som propagandamedel, om åskådarna i andra städer än i Stockholm kände sig vara på ’hemmaplan’.”<sup>1033</sup> Efter studieresorna skrevs manuskriptet om från grunden och filmen kom att ta ett bredare grepp om problematiken med scener också från Göteborg, Malmö och Norrköping, något som visar att Werner lyssnade lyhört till beställarnas önskemål.<sup>1034</sup>

## Stockholm måste få åter ”Den förlorade melodien”

Den fantastiskt välgjorda kortfilmen med Oscar Anderssons teckningar från sekelskiftets Stockholm var en god introduktion till en annan kortfilm, den som Svenska lokaltrafikföreningen låtit Gösta Werner och SF framställa, ”Den förlorade melodien”, då denna hade premiär på Skandiabiografen på tisdagen inför en mycket talrik publik med överståthållare Hagander i spetsen, kommunalfolk och spårvägsfolk, press m. fl.

Sekelskiftets Stockholm hade sina mörka sidor. Men det rädde ingen trängsel på gatorna. Bilismens utveckling är glädjande, sa spårvägschefen Hans von Heland i ett kort tal. Människorna kan bland annat bättre utnyttja sin fritid. Men bilismen har också sina avigsidor. Den skapar hets i stadstrafiken. Staden har vuxit för fort. Trängseln har tagit bort stämningen över staden.

De kollektiva trafikmedlen måste ges företräde. I Stockholm ökar i

höst platsantalet i dessa med 15 procent, nämnde hr von Heland bl. a. och i den följande filmen visades de långa bilköerna och omtalades hur många människor en enda buss kunde ta med sej, och ännu mer ett tunnelbanetag på åtta vagnar! Det var idel välbekanta och kära stockholmsbilder som dök upp på duken, vackert fotograferade i färg av Sten Dahlgren. Man riktigt tyckte att staden var inbjudande och vacker trots trafiken — eller kanske

rentav till följd av den! Så tjugiga var bilderna. Men det var inte bara bilder från Stockholm utan även från Göteborg, Malmö och Norrköping, där man kommer att få samma problem som Stockholm, om man inte redan har dem. Nyttotrafiken måste få plats. Parkera i periferin och ta de kollektiva trafikmedlen i innerstaden — så fick man väl tolka filmens mening.

TV-tittarna kommer att få se filmen om torsdag, då den efterföljes av en trafikdiskussion.

—D.



De stockholmska broarna med sina svällande bilköer blir alltvärre flaskhalsar i huvudstadstrafiken. Den här bilden från Skanstullsbron berättar en del...

## Bilen tar struptag på sig själv i Stockholm

— Bilen tar struptag på sig själv i stockholmstrafiken. Den har blivit sin egen fiende, sa SS-chefen von Heland vid förhandsvisningen av trafikfilmen *Den förlorade melodien*. Och melodin som förlorats — det var trivseln på gatorna i huvudstaden.

Filmen är inspelad av Svensk Filmindustri på uppdrag av Svenska Lokaltrafikföreningen som är en sammanslutning av representanter för trafikföretag i hela landet.

### BILEN SKALL BORT . . .

Genomgående tema i filmen: bilen måste bort ur storstadstrafiken fränsett nyttotrafikens fordon. För personbefordran skall de kollektiva trafikmedlen användas.

Mera var det inte. Men som inlägg i debatten om privatbilismen i Stockholm och andra storstäder fyller den ändå en funktion.

Skall man yttra ett ord om filmen sedd ur filmisk synvinkel, lägger man märke till fotografen Sten Dahl-

grens arbete. Bilderna är reportagemässigt klargörande, hårt beskurna, men med levande intensitet. Att kameravopen är sämre kanske registrören Gösta Verner får ta på sig skulden för och för att illustrerats trängseln behöver man väl inte hela tiden röra sig med ultrarapidakt förevisandet.

Hugo.

Uppskattande artiklar om *Den förlorade melodien* i *Morgon-Tidningen* och *Ny Dag* 18/9 1957.

Som jag visade i föregående kapitel lyfte Werner ofta fram bildspråket, såväl i sina teoretiska texter som i kommunikationer med beställare. I vissa fall övertygades beställaren om att musik räckte som beledsagande ljudbild men ofta var en berättarröst av klassiskt snitt en del av de beställningsfilmer han regisserade. Så var också fallet med *Den förlorade melodien* där Torsten Lilliecrona hörs klaga luttrat på trafikflödet i storstäderna. Filmen visades aldrig som förfilm på biograf utan distribuerades istället via de så kallade *Spegelbilderna*, ett program sammanställt av SF där kortfilmer, animerade filmer och nyhetsjournaler blandades. Filmen deltog inte heller i några internationella filmfestivaler vilket tyder på att beställarens ambition främst var att påverka den inhemska debatten.

Samma år som *Den förlorade melodien* hade biografpremiär, 1957, beställde Försäkringsbolaget Ansvar, en grupp försäkringsbolag som främst riktade sig till helnyktra, en film av SF. Uppdraget gick till Gösta Werner som började arbeta med projektet parallellt med färdigställandet av *Den förlorade melodien*. Under namnet Ansvar hade verksamheten expanderat och flera dotterbolag hade startats utomlands vid tidpunkten för filmens premiär, till exempel i de skandinaviska grannländerna och i andra delar av Europa och Nordamerika. Bolaget hade starka kopplingar till den svenska nykterhetsrörelsen sedan starten 1932. Denna rörelse har stått bakom en rad uppmärksammade kampanjer och delar av rörelsen hade också finansierat och producerat propagandafilmer.<sup>1035</sup> När många svenskar köpte bil på 1950-talet utvecklade Ansvar ett samarbete med Motorförarnas Helnykterhetsförbund och tillsammans lanserade de en kampanj med slogan ”Hel försäkring till halvt pris”.<sup>1036</sup> Tack vare sin stora medlemsbas fungerade nykterhetsrörelsen också som en viktig röst i debatten om alkoholens inverkan på trafiken. Samma år som filmen *Ansvar* beställdes firade nykterhetsrörelsen en av sina största framgångar när Riksdagen sänkte den tillåtna promillehalten för motorister från 0,8 till 0,5.

Försäkringsbolaget Ansvar försökte påverka debatten genom sina kampanjer. Som dåvarande VD:n Gunnar Nelker uttryckte det i en broschyr om Ansvars upplysningspropaganda i nykterhetsfrågan: ”Ansvar finner det naturligt att i sin egen reklamverksamhet målmedvetet propagera för helnykterhet.”<sup>1037</sup> Av denna anledning tog företaget fram bland annat affischer, spel och broschyrer riktade mot de många mindre organisationer och klubbar som var inblandade i nykterhetsrörelsen runt om i landet. Exempelvis konstaterade Nelker: ”Kraven på upplysnings- och propagandamaterial ökar alltmer i det moderna samhällslivet och i varje fall de lokala organisationerna har mycket begränsade möjligheter att få tillgång till moderna hjälpmedel.”<sup>1038</sup> Att försäkringsbolaget beställde filmen *Ansvar*

några år tidigare kan på så vis ses som en del i en bredare ansats att skapa modern upplysningspropaganda riktad till både en lokal och en nationell publik.

Men i vilket konkret syfte – *Anlass* för att tala med Elsaesser – beställde Ansvar den här filmen? Sett till arbetsmanuskriptet verkar beställaren inte ha varit särskilt engagerad i skapandeprocessen, särskilt inte i jämförelse med andra beställningsfilmer som Werner arbetat med där liknande manuskript ofta var nedklottrade av tankar och förslag. I sina egna publikationskanaler fokuserade företaget på konstnärligheten: ”Filmen *Ansvar* har betydande konstnärliga kvaliteter, vilket ger den ett mångsidigt användningsområde.”<sup>1039</sup> I det här sammanhanget fungerade Werners curriculum vitae, dels som långfilmsregissör, dels som beställningsfilmare, som ett säljargument. I Ansvars medlemstidning beskrevs hans karriär inom filmen och tidningen lyfte fram hans ”internationellt uppmärksammade experimentfilm *Midvinterblot*”, *Våren* samt *Att döda ett barn*.<sup>1040</sup> Därutöver presenterades Werners teoretiska syn på filmmediet i uppskattande ordalag:

Film är för Werner *något visuellt*; det är bild, och ordet måste alltid underordnas bilden. Hans försök att gestalta idéer – t.ex. ansvarsbegreppet – på ett visuellt sätt, som inte endast klarlägger utan också utlöser ett känslgensvar har verkat nyskapande på svensk kortfilm.<sup>1041</sup>

På detta vis beskriver försäkringsbolaget Werner som en god hantverkare vars personliga stil genomsyrar hans filmer. Hyllandet av Werners konstnärlighet kan vidare tolkas som intern marknadsföring för filmen ifråga. Det faktum att Ansvar och andra tenderade att framhäva den enskilda konstnärens förtjänster kan också ses som ett sätt att internt motivera satsningen på vad som skulle kunna beskrivas som högkulturell beställningsfilm.

Många beställningsfilmer visades periodvis över lång tid och det var inte ovanligt att de klipptes om för nya syften, exempelvis för distribution på nya utländska marknader. I samband med öppnandet av ett dotterbolag i Storbritannien 1960 bads SF att klippa om *Ansvar* för att bättre passa den brittiska marknaden. Men istället för att översätta den speakertext som Werner författat bad försäkringsbolaget om en ny text där tonvikten lades på att presentera företaget och dess inriktning. SF och Werner gick beställaren till mötes och ändrade även filmens slut men i sina egna anteckningar beskrev han det hela som ”en slakt”.<sup>1042</sup> Det var varken första eller sista gången regissören skulle irritera sig på en beställares önskemål. Sannolikt var Ansvar nöjda med Werners arbete då bolaget sju år senare





**BLI MED  
I ANSVARS  
FILMKEDJA!**

Filmen erövrar en allt starkare ställning i våra mötesprogram. Behovet av filmprojektorer ökar ständigt. Hittills har 183 riks- och distriktsorganisationer inom nykterhets- och frikyrkorörelserna förmåligt anskaffat filmprojektorer genom Ansvars Filmkedja. Tillsammans har organisationerna härigenom kunnat nedbringa anskaffningskostnaderna med cirka 180.000 kronor.

Erbudandet utvidgas nu att gälla också lokala organisationer inom nykterhets- och frikyrkorörelserna. Styrelsen för en lokal avdelning kan rekommendera apparat. Likvid ska erläggas inom 10 dagar efter leverans. Organisationen förbinder sig att vid lämpliga tillfällen visa de filmer, som Ansvar kostnadsfritt ställer till förfogande.

Eia-Garant är den nya ljudfilmsprojektorn och levereras nu med 5 års garanti. Bakom dess konstruktion ligger många års erfarenhet, speciellt av svenska förhållanden. Tidigare modellers fördelar har bibehållits. Nya genomgripande förbättringar har förverkligats hos EIA-GARANT.

Eia-Grant har bl. a.:

- Driftsäkert filmtransportsystem med dubbla tandhjul och fallbara tryckbryggor.
- Lastberoende anordning för filmens upplindning på bakre hjularmen. Skonar Filmen.
- Extra tystgående asynkronmotor.
- Epokgörande belysningsystem — lampor med lång brännetid.
- Förmåligt ljudsystem med kraftig förstärkare.

Bruttopris: 2.690:—  
Pris genom filmkedjan: 1.600:—  
Föreligger behov av en apparat med större resurser, föreslår vi en kontakt med Ansvars programservice.

Filmdistribution via Ansvars medlemstidning  
Med Ansvar för en idé — programservice, 1961.

skickade honom på en lång expedition till Mellanöstern för att spela in ytterligare en film, *På Bibelns vägar* (1967), om de viktigaste platserna i Gamla Testamentet.<sup>1043</sup>

Ett annat exempel på en film med ett tydligt samhällspolitiskt budskap och som beskrevs som en konstnärlig idéfilm är *Ett glas vin* (1960), en film som gjordes på uppdrag av Systembolaget och den statligt ägda alkoholproducenten Vin & Sprit. Medan andra statliga företag och organisationer med sina beställningsfilmer torgförde relativt okontroversiella ståndpunkter, till exempel tågresandets tjusning och den svenska vårens skönhet, var Systembolaget part i en het debatt om statens styrning av alkoholkonsumtionen i landet. Det uttalade målet med *Ett glas vin* var att bidra till en förändring i den svenska alkoholkonsumtionen och att uppmuntra till övergången från sprit till vin.<sup>1044</sup> Från 1910 och framåt hade staten spelat

en stor roll i regleringen av individers alkoholkonsumtion genom diverse initiativ, bland annat genom Brattssystemet och den berömda motboken. När detta system övergavs 1955 övergick Sverige från individuell reglering till generell reglering. Systembolaget spelade en nyckelroll i denna förvandling med upplysningskampanjer, stöd till nykterhetsrörelsen och en aktiv prissättning.<sup>1045</sup> Mer specifikt var *Ett glas vin* en del av den stora kampanjen kallad Operation Vin som påbörjades 1957.<sup>1046</sup> I likhet med Systembolagets andra kampanjer kombinerade den två till synes oförenliga sysslor: att sälja alkohol och att skydda folkhälsan från alkoholens skadeverkningar. Historikern Jenny Björkman skriver att "[p]å många sätt är Operation Vin typisk för den nya alkoholpolitiken" där emfas lades mindre på nykterhet och mer på att få människor att "dricka rätt och bättre".<sup>1047</sup> VD:n Harry Älmeby var en av kampanjens frontfigurer och han argumenterade för reklamens vikt och effektivitet.<sup>1048</sup> Efter att tidigare ha stått för en mer passiv hållning blev Systembolaget en proaktiv aktör.<sup>1049</sup> Kampanjen innehöll reklam i dags- och veckopress, affischer som visades upp i butikernas fönster och reklampelare samt en massproducerad broschyr på ämnet "Nya tider nya seder" som kom att distribueras i över 700 000 exemplar.<sup>1050</sup> I sin analys av denna kampanj menar Björkman att det ändrade tonläget och den aktiva marknadsföringen av vin hängde samman med ett ökat intresse för det moderna. Enligt Björkman fanns det ett stort intresse för välgjorda propagandafilmer i nykterhetsfrågan och det faktum att Systembolaget finansierade beställningsfilmer bör således ses i ljuset av detta.<sup>1051</sup>

Idén till *Ett glas vin* kläcktes inom SF:s beställningsfilmsavdelning (Werner började skissa på upplägget redan 1959) och det var producenten som kontaktade Systembolaget och dess VD Harry Älmeby för att sälja in filmen.<sup>1052</sup> Denne uttryckte genast intresse för förslaget och särskilt uppskattades att manuset fokuserade på Systembolagets transportskepp Vinia och dess resor runt Medelhavet eftersom den avsedda propagandan då skulle stödjas organiskt.<sup>1053</sup> Att marknadsföra alkohol var känsligt, även om det gällde att minska konsumtionen av en sort till förmån för en annan, och av denna anledning var kommunikationerna mellan SF och beställaren särskilt omfattande. Exempelvis fokuserade *Ett glas vin* i Werners första utkast på Viniäs resa till ett vinproducerande land men eftersom Systembolaget inte ska favorisera ett visst lands viner var Werner och SF tvungna att utöka antalet hamnar och länder som filmen kunde kretsa kring för att på så sätt få en "komplett, fyllig och inbördes balanseerad representation".<sup>1054</sup> Därutöver krävde Systembolaget att filmen endast skulle visas i samband med filmer med 15-årsgräns, en önskan som SF med

sin stora biografkedja lätt kunde hörsamma.<sup>1055</sup> Även på detaljnivå kom Systembolagets representanter att ge förslag på scener och bilder som borde inkluderas eller exkluderas, exempelvis ville de att filmen även skulle presentera alkoholfria alternativ. Även om syftet var tydligt menade Systembolagets representanter att det var viktigt att det inte gjordes några värderingar av vinet.<sup>1056</sup> Det var på så vis en relativt långdragen produktion, något som vanligtvis var fallet när Werner regisserade filmer på beställning av statliga företag.

*Ett glas vin* inleds med en spelfilmscen där en kvinna, spelad av Siv Ericks, föreslår för sin man att de ska dricka vin till maten istället för brännvin. Därefter följer ett antal dokumentära sekvenser om vinproduktionen i Italien, Spanien, Frankrike och Algeriet som ackompanjeras av speakern Ingvar Kjellsons informationsrika kommentarer. Det viktigaste visningsfönstret för *Ett glas vin* var som förfilm till *Djävulens öga* (Ingmar Bergman, 1960). I Vin- & Spritcentralens personaltidning *Vi och spritcentralen* konstaterades nöjt: "Man sitter under femton minuters speltid inte bara passivt och underhålls av fängslade bilder från odlingar med vinbönder, vinskeppare och vinhanterare utan påverkas helt säkert också lätt av filmens underförstådda mening, nämligen: vin istället för sprit."<sup>1057</sup> Både i denna text och i Systembolagets personaltidning *Bouquet* lyftes regissören och filmfotografens konstnärlighet fram. Mycket utrymme ägnades åt det faktum att filmen fotograferades av Gunnar Fischer som tidigare fotograferat flera av Ingmar Bergmans mest ikoniska filmer, däribland *Sommarnattens leende* (1955) och *Det sjunde inseglet* (1957) samt en lång rad beställningsfilmer för Svensk Filmindustri. Därutöver fastslogs att "den konstnärliga ledaren, regissör Gösta Werner, undantagslöst framställt en naturlig komposition som förenats med många vackra naturscenerier".<sup>1058</sup> Med andra ord såg beställarna, såväl den allmänna intresseorganisationen Svenska Lokaltrafikföreningen som det statliga företaget Systembolaget, kortfilmen som ett effektivt propaganda- och marknadsföringsverktyg och de tilltalades också av Werners konstnärliga profil.

### Att sälja beställningsfilm till politiker:

*Guld och gröna skogar* (1959), *Vi väljer Västerbotten* (1960)  
och *Stad vid färdeväg* (1961)

Vid sidan om statliga företag var förmodligen landsting och kommuner de som flitigast beställde film av SF under 1950- och 1960-talen. Dessa filmer gjordes ofta i syfte att dokumentera omgivningen samt för att förmedla dess unika karaktär. Eftersom politiska beslut låg till grund för

beställningarna tenderade produktionsprocessen som sådan att vara komplicerad och ofta ställdes starka viljor mot varandra. Som andra intresserade produktionsbolag fick SF delta i en upphandlingsprocess där ett bud presenterades till beställaren. I denna process var Gösta Werner en viktig aktör.

Fallen *Guld och gröna skogar* (1959) och *Vi väljer Västerbotten* (1960) är illustrativa exempel på detta. När Västerbottens län annonserade att de ämnade upphandla en beställningsfilm om regionen svarade SF genom att beskriva sin organisation, sina ateljéer, distributionsmöjligheter, omkostnader och tidigare producerade filmer i genren. Som detta och föregående kapitel visat tog Werner ofta egna initiativ till synopsis. Dessa visade han sedan för sina chefer på SF, varpå idéerna antingen lades på is eller presenterades för en potentiell beställare. I korrespondensen med beställare beskrev Tenow ofta hur viktigt det var att hitta rätt regissör och manusförfattare. I det här fallet klagade han på kvaliteten på andra landstings och kommuners beställningsfilmer och menade att det var viktigt att ge den tilltänkta regissören tid och utrymme att själv ge form åt filmen: ”Jag tror man kan säga att orsaken till att så många s.k. landskapsfilmer inte fått den framgång som nedlagt arbete och nedlagda kostnader borde ha rättfärdigat, just berott på mängden av olika fakta, som man velat ha med i filmen.”<sup>1059</sup> Både Tenow och Bertil Lauritzen föreslog Werner som regissör. För att demonstrera SF:s och Werners långa erfarenhet anordnade de en visning av *En svensk storindustri* (1954) och den av Kungliga Vattenfallsstyrelsen beställda kortfilmen *Öden bortom horisonten* (1956).<sup>1060</sup> Detta var givetvis ett strategiskt val då filmerna ifråga behandlar lokalt förankrade industrier. När Västerbottens landshövding, som var nykterist, senare kom till Stockholm för att träffa SF valde de med ett liknande publikfriande resonemang att visa nykterhetspropagandafilmen *Ansvar*.<sup>1061</sup>

Att samarbeta med kommuner och landsting kunde leda till att filmprojekten drog ut på tiden. Medan statliga och privata företag ofta lät en huvudansvarig sköta förhandlingarna med producenterna behövde den här sortens filmer godkännas i antingen ett utskott eller i fullmäktige. Naturligtvis gjorde det skapandeprocessen invecklad för producenten. Med ekonomiskt stöd från flera kommuner satte Västerbottens län samman en tillfällig filmkommitté bestående av högt uppsatta tjänstemän i länet – däribland en landshövding, en rektor, en folkskoleinspektör, en landsantikvarie, en kyrkoherde och en bibliotekarie – för att rådgöra med Werner om filminspelningen.<sup>1062</sup> Det faktum att SF skickade 30 exemplar av manuskriptet till kommittén visar att det förmodligen var än fler än dessa som var inblandade i skapandeprocessen. Även om det inte hörde

till ovanligheterna att samarbeta med arbetsgrupper som dessa klagades det internt inom SF. Till exempel skrev Tenow irriterat efter ett möte med kommittén i Umeå: ”Det var ett ganska underligt sammanträde. Jag vet inte hur jag skall skriva om sammanträdet för att inte förvanska situationen. För det första hade dom inte enat sig om någon linje. [...] Först drog jag upp den vanliga frågan: Hur skall filmen visas, och för vem och varför? Då kom det fram alla sorters upplysningar.”<sup>1063</sup> Därefter konstaterade Tenow att han inte kunde ”ta ställning till några av de uppslag som mer eller mindre virrigt kom fram under sammanträdet”.<sup>1064</sup>

Det var med utgångspunkt i Tenows beskrivning av beställarens spretiga syften som Werner började skriva manuskript till två filmer. Det första förslaget var en kortfilm i färg gjord för biografvisning riktad i synnerhet mot boende utanför Västerbotten. Där lade Werner särskild tonvikt på olika färg effekter. I personaltidningen *Vi på SF* beskrev Tenow färgens betydelse för beställningsfilmen på följande vis:

Det är inte bara det att färg är modernt, det är också så att färgen spelar en stor roll just för beställningsfilm, framförallt när det gäller att visa hur en vara ser ut, eller hur en förpackning ser ut, då är färgfilm den svartvita filmen oerhört överlägsen. [...] För att inte tala om att färgen så kraftigt bidrar till att ge åskådarna de lustkänslor, som modern försäljnings- och övertygningspsykologi anser så värdefulla.<sup>1065</sup>

Argument som dessa riktades givetvis också mot potentiella beställare. Detta kan förstås i relation till televisionens ökade popularitet och det minskade antalet biografbesök under slutet av 1950-talet.<sup>1066</sup> Sett i relation till televisionens svartvita sändningar, som vid det här laget hade fått sitt stora genombrott i svenska hem, kunde rörlig bild i färg framställas som någonting speciellt för den biografvisade filmen. Den andra filmen som Werner föreslog riktades mot en lokal publik som skulle nås via andra metoder än reguljär biografvisning. Tanken med att göra två filmer, menade han, var att ”’sälja’ Västerbotten till olika publikker”.<sup>1067</sup> Att Werner sätter citationstecken runt ordet ”sälja” understryker vidare den tidigare diskuterade balansgång som genomsyrade hans produktion av implicita beställningsfilmer.

Efter nästan 20 år i filmbranschen fanns det vissa egenskaper, som tematisk enhetlighet och stort fokus på bildspråket, som Werner inte enbart marknadsförde sig själv med utan även slogs för i förhandlingar med uppdragsgivare. I en intervju med en lokaltidning beskrev Werner uppdraget som trivsamt men han underströk samtidigt vikten av avgränsningar:

Det är ingen lätt uppgift att göra en sån här film, konstaterar hr Werner. Kommitténs önskelista på vad som skall vara med är lång. Det går inte att klippa sönder den i pusselbitar och göra en film med bitarna som underlag. En sån film skulle bli intresselös, handlingsfri och därför värdelös. Se på alla landsting som låtit göra filmer. Vad har det blivit? Jo, filmer som säger: Vi har precis lika bra sjukhus som ni andra har.<sup>1068</sup>

Med andra ord, filmkommittén kom med flera förslag som Werner tvingades ta hänsyn till – i ett PM beskrev Tenow dem som ”mordkommissionen”<sup>1069</sup> – men det var upp till filmskaparna att göra filmen sammanhängande och intresseväckande. Som han konstaterade i ett utkast till en artikel i *Vi på SF* om inspelningen: ”Ibland tvingades vi avböja förslag och inviter, som kanske var bra i och för sig men som inte hade plats i vår film. Vi ville berätta en bestämd historia om Västerbotten.”<sup>1070</sup> Han betonade särskilt vikten av avgränsningar: ”Vi måste begränsa oss, och vi hoppas, att just i begränsningen av ett stoff ligger ökad verkan. Man kan lämna sammanhang och associationskedjor utsagda och ändå ha dem latent i bakgrunden. Liksom man i en bok kan ’läsa mellan raderna’ kan man då ana sammanhang bakom bilderna.”<sup>1071</sup> *Guld och gröna skogar* fick distribution som förfilm till den svenska thrillern *Brott i paradiset* (Lars-Eric Kjellgren, 1959). Recensenterna var överlag mycket positiva.<sup>1072</sup> *Svenska Dagbladet*, exempelvis, skrev uppskattande: ”Efter att ha sett den vet man verkligen en hel del om detta nordliga kustlandskap och som vanligt har Werner ömt tillvaratagit de poetiska värdena.”<sup>1073</sup> *Vi väljer Västerbotten* distribuerades på 16-millimetersfilm och stod bland annat till förfogande som skolfilm.<sup>1074</sup>

När arbetet med Västerbottensfilmerna börjat gå mot sitt slut våren 1960 tog Malmö Turisttrafikförening kontakt med SF om möjligheten att spela in en film om Malmö, vilket resulterade i kortfilmen *Stad vid färdeväg* (1961).<sup>1075</sup> Även i det här fallet hade en särskild filmkommitté bildats bestående av representanter från Turisttrafikföreningen och Stadshuset. Redan innan parterna började brevväxla om upplägg hade Tenow visat *Ett glas vin* (1960) för filmkommittén och föreslagit att Werner skulle skriva manus, klippa och regissera. I ett brev till Axel Strandberg, ordförande i kommittén, skrev produktionsledaren Bertil Lauritzen:

Vår produktionskvalitet är känd och vi visar gärna ytterligare exempel. Vi har möjlighet att bereda en lämplig kortfilm för biografdistribution med såväl svensk som utländsk spelfilm. Vi kan ge varje film effektivast möjliga smalfilmsdistribution genom vår egen skolfilmavdelning, som är Skandinavians största distributionscentral för smalfilm. Vi har goda utlandskontakter och bevakar filmfestivalerna.<sup>1076</sup>

Korrespondensen mellan de båda parterna visar att SF erbjöd filmkommittén flera alternativ att välja mellan beroende på deras syfte med filmen.

Svensk Filmindustri erbjöd filmkommittén tre filmkategorier som skiftade i *kontaktkostnad*, ett begrepp som åsyftade kostnaden för själva filmproduktionen och distributionen delat på antalet tilltänkta åskådare. Det i absoluta termer billigaste men i kontaktkostnad dyraste alternativet var en "informativ film", det vill säga en smalfilm "avsedd för av filmägaren själv arrangerade visningar".<sup>1077</sup> Priset beräknade SF till 33 000 kronor vilket delades på en uppskattad smalfilmspublik på cirka 100 000, det vill säga en kontaktkostnad på 33 öre per åskådare. Det andra alternativet beskrevs som "den traditionella turistfilmen" och kostnaden för denna uppgick till 90 000 kronor vilket delades på en tilltänkt biografpublik på 350 000 plus spridning på smalfilmsmarknaden till ytterligare 100 000 åskådare, vilket resulterade i en kontaktkostnad på 20 öre per åskådare. Det tredje alternativet som kallades för "idéfilm" var den allra dyraste med en kostnad på 120 000 kronor och med allra lägst kontaktkostnad. SF argumenterade att denna kategori film hade överlägset störst möjlighet att nå en stor publik. Enligt deras uppskattning skulle idéfilmen kunna nå en större biografpublik än den traditionella turistfilmen eftersom den senare endast sattes i program med utländsk film medan idéfilmen visades ihop med svensk film. SF beräknade att 750 000 människor kunde nås av en idéfilm via biografprogrammen. Därtill kunde den potentiellt kunna nå 450 000 åskådare via smalfilmsmarknaden och TV och då skulle kontaktkostnaden landa på 10 öre per åskådare.

Även om Lauritzen poängterade att beräkningarna var hypotetiska framstår löftena om idéfilmens publikpotential som ett starkt säljargument. Publikpotentialen hängde i sin tur samman med den konstnärliga formgivningen. Som Lauritzen vidare skrev om idéfilmen: "Detta är en film som mindre tar sikte på att med fullständighet redovisa alla miljöer än på att konstnärligt bearbeta sitt motiv och presentera en expressivt slående analys."<sup>1078</sup> Det var också inom denna genre, skrev Lauritzen, som Werner kom till sin rätt: "Werners förmåga utnyttjas bäst om hans uppdrag blir att skapa en 'idéfilm' kring Malmö stad. Han är ju Sveriges största internationella namn på kortfilmens område med åtskilliga festivalpriser bakom sig. Det är också vår uppfattning att en sådan inriktning av filmplanerna skulle innebära det effektivaste utnyttjandet av varje krona som anslås åt projektet."<sup>1079</sup>

Filmkommittén lät sig övertalas och snart påbörjades arbetet med manuskriptet. Efter en vända i filmkommittén skulle projektet godkännas i

stadsfullmäktige. För att övertyga politikerna att ge grönt ljus åt projektet lyftes filmens användbarhet och regissörens ryktbarhet fram:

Drätselkammaren, som tagit del av manuskriptet, anser att filmen bör kunna bli av stort propagandavärde för staden, till stor del därför att de överraskande mångsidiga malmöitiska motiven väl flyta in i den idé (story) varpå filmen är uppbyggd. Dialogen är trevlig och slagkraftig utan att vara allt för reklambetonad. Filmmanuskriptet vittnar om god smak. Regissör Werner är känd som en kräsen filmman med utpräglat sinne för lämpliga färgsammansättningar.<sup>1080</sup>

Med andra ord går SF:s retorik om propagandavärde och konstnärlig kvalitet igen i den politiska beslutsprocessen. Vid premiären fick *Stad vid färdeväg* draghjälp av stadens egen son, Nils Poppe, vars berättarröst ackompanjerade Malmöbilderna. Filmen fick främst spridning som förfilm till *Lustgården* (Alf Kjellin, 1961), ett prestigeprojekt i färg som kom till på initiativ av Ingmar Bergman.<sup>1081</sup> Precis som *Guld och gröna skogar* visades alltså *Stad vid färdeväg* som förfilm till en inhemsk filmproduktion.

Argumenten som framfördes när SF sålde in *Guld och gröna skogar*, *Vi väljer Västerbotten* och *Stad vid färdeväg* var relativt likartade och stor vikt lades vid den konstnärliga friheten för filmskaparen. Som dessa fall visar var det inte bara Werner som lyfte fram vikten av en konstnärlig vision utan denna trop återfinns även i Tenow och Lauritzens korrespondens. SF:s beställningsfilmsavdelning var relativt liten och de tre huvudpersonerna utvecklade inte bara en viss jargong tillsammans utan delade även en entusiasm för filmmediet på ett personligt plan. I privata meddelanden delade Werner och de två producenterna med sig av korta recensioner av deras färdigställda filmprojekt till varandra, ofta med fokus på små teknologiska detaljer eller implicita konstnärliga kvaliteter. Lauritzen och Werner delade vidare en bakgrund inom den svenska filmstudiorörelsen och på fritiden var de båda engagerade i Svenska Filmsamfundets aktiviteter.<sup>1082</sup> I föregående kapitel har jag visat att Werner skrev romantiskt om sina egna beställningsfilmer. Det här avsnittet visar att även andra inom SF:s beställningsfilmsavdelning hade en liknande romantisk, närmast cineastisk syn på filmmediet, något som kom att påverka hur de sålde in filmer till olika uppdragsgivare.



Långa resor och stora satsningar:

*Land of Liberty* (1958), *De kommer över gränserna* (1961)  
och *The Riddle of Sweden* (1963)

Mot slutet av 1950-talet framträdde televisionen som en allt skarpare konkurrent till SF. Sveriges Radios filmavdelning, som leddes av Lennart Ehrenborg, satsade på dokumentär- och kortfilm och under det kommande decenniet kom avdelningen att bli en plantskola för många unga filmare som Eric M Nilsson, Karsten Wedel och Bo Bjelfvenstam.<sup>1083</sup> När biograferna började tappa publik, något som redan då ofta hänfördes till televisionens ökade popularitet, försökte SF:s beställningsfilmsavdelning i större utsträckning sälja in den biografförevisade filmens mediespecifika egenskaper, exempelvis färgfilmens kvalitet och den stora dukens fördelar, i diskussioner med beställare. En annan förändring i SF:s beställningsfilmsavdelnings filmproduktion under den här tiden är att det blev allt vanligare med inspelningar förlagda utomlands och att bolaget i ökad utsträckning erbjöd sina tjänster till svenska företag med internationella verksamheter. Många av dessa projekt var inte tänkta som förfilmer på svenska biografer, som merparten av Werners tidigare beställningsfilmer, utan snarare var tanken att dessa filmer skulle användas av uppdragsgivarna själva i samband med möten, konferenser och evenemang. I Werners fall var uppdragen numerärt få men de långa resorna gjorde arbetet krävande.


Den första filmen som Werner gjorde på plats utomlands var *Land of Liberty*, en film om det svensk-amerikanska företaget Lamco Joint Ventures stora industriprojekt i Liberia. Lamco (Liberian American Swedish Mining Company) började utvinna järnmalm ur berget Nimba 1957. Industrikoncernen Grängesbergbolaget var majoritetsägare av bolaget men många andra stora svenska företag, såsom Skånska Cementgjuteriet (idag Skanska) och företag inom Wallenbergfären, var också delägare. Året därefter kontaktade de SF och frågade om ett filmteam skulle kunna dokumentera etableringen i landet. Under arbetstiteln *Modern Treasure Hunters* började Werner att skissa löst på ett manuskript. Till skillnad från andra beställningsfilmer han arbetat med ägde merparten av planeringen rum på plats i samråd med Lamco:s representanter. Med andra ord, när Gösta, hans fru Kaj och filmfotografen Åke Dahlqvist reste till Liberia gjorde de det utan att egentligen veta vad beställaren faktiskt ville ha.

När de väl anlant i Liberia började de med att resa runt och leta efter inspelningsplatser samtidigt som de gjorde en del spontana filmupptagningar.<sup>1084</sup> Bland annat dokumenterade teamet Atlas Copcos (bergbormaskiner) och Volvos (lastbilar och maskiner) arbete i regionen.<sup>1085</sup> Dessa

scener kom senare att användas i den stora industrifilmen *The Riddle of Sweden* (1963). Kort därefter beställdes en kortfilm för biografdistribution. Mycket material spelades in i huvudstaden Monrovia och vid berget Nimba under de kommande tre veckorna. Baserat på detta material klippte Werner ihop en 30 minuter lång dokumentärfilm, *Land of Liberty*, som sedan visades för Lamco:s representanter. Efter att ha sett den första versionen gjorde de amerikanska parterna klart att filmen överdrev de svenska ingenjörernas insats och att Sveriges roll borde tonas ner, särskilt i den ackompanjerande speakertexten.<sup>1086</sup> Som föregående analyser illustrerar var det ofta speakertexterna som uppdragsgivarna hakade upp sig på och de kunde anmärka på allt ifrån ordval till tematik. Något som emellertid var ovanligt var att Lamco efter denna kontrovers avstod från att färdigställa en kortfilm för biografvisning och Werners film kom aldrig att distribueras utanför Lamco.

Då Werner satt på ett stort filmmaterial som låg i malpåse började han att arbeta på ett manus till en långfilmsdokumentär med grund i det redan existerande bildmaterialet. Han lyckades dock aldrig övertala Lamco att stödja dessa ansatser. Istället fick han i uppdrag att redigera ihop materialet med obearbetade flygbilder ägda av företaget Sentab till en kortfilm: *Nimba* (1966). Samma år sände Sveriges Television det omtalade inslaget *Svart vecka i Nimba* (Roland Hjelte, Ingrid Dahlberg och Lars Hjelm, 1966) om en vild strejk vid Lamco:s anläggningar vilket ledde till en het debatt om hur liberiska arbetare behandlades av företaget.<sup>1087</sup> Om det faktum att *Nimba* heller aldrig distribuerades externt hade någon koppling till denna kontrovers är oklart.<sup>1088</sup> Turerna kring *Land of Liberty* och *Nimba* illustrerar dock att arbetet med beställningsfilm inte alltid var enkelt och att det inte var ovanligt att projekt pausades för att senare återupplivas.

Nästa internationella projekt kom till stånd när Rädda Barnen beställde filmen *De kommer över gränserna* (1961). Även om filmen producerades av SF gjordes den inte för visning på biograf utan istället skulle den visas av Sveriges Television som en del i en insamlingskampanj till förmån för flyktingbarn i Marocko och Hongkong. Precis som i fallet med *Land of Liberty* var arbetsprocessen omvänd eftersom Werner inte kunde leta efter passande inspelningsplatser medan han skrev på manuskriptet. Med ett fastslaget tema och med vetskapen om regissörens långa erfarenhet skickade Rädda Barnen Werner till Marocko och Hongkong med relativt stor autonomi när det kom till upplägget på filmen. Som Christer Ugglå,

Från inspelningen av *De kommer över gränserna* i Marocko. Till vänster Arne Lagercrantz, till höger Gösta Werner. 



styrelseordförande i Rädde Barnen, skrev i ett brev till Werner: ”Som sagt vi litat som alltid på din skicklighet att alltid finna just den bilden i rätt ögonblick, som behövs för att tillsammans med Marocko-delen få svenska folket att givmilt öppna på penningpungen efter den 29/10 [kampanjens startdatum].”<sup>1089</sup> Trots vissa problem med att hitta rätt motiv blev Werner nöjd med de scener han och fotografen Arne Lagercrantz fångade: ”Den [filmen] gjorde i alla fall stor verkan, gripande och suggestiv. Motsatserna Marocko-Hong Kong lät sig utmärkt utnyttjas och gav en stark spänning åt storyn och bristen på undernärda barn i HK kompenseras kraftigt (och väl kamouflerat) av överflödet av sådana från Marocko. Så alla parter var mycket nöjda.”<sup>1090</sup> Trots att organisationen drog in 5,5 miljoner kronor under kampanjen klagade Werner i korrespondens med Sveriges ambassadör i Hongkong på att filmen inte ansågs som en framgång inom Rädde Barnen. Han menade att detta berodde på dess avsaknad av magvändande bilder och att *De kommer över gränserna* i jämförelse med föregående års kampanjfilm om spetälska var betydligt mer återhållsam.<sup>1091</sup> Han avslutade brevet med ett konstaterande: ”Ja, jag hade nog inte riktigt förstått min uppgift när jag startade mot Marocko och Hong Kong.”

Samma år började förberedelserna inför en av Werners allra mest påkostade filmer: *The Riddle of Sweden* (1963). Projektet tog avstamp 1961 när Werner ombads skriva ett manuskript till en film om handelsutbytet mellan Sverige och Storbritannien. Snart bestämde sig dock uppdragsgivarna Svenska Institutet och Svenska Allmänna Exportföreningen att detta var ett för snävt koncept och istället ville de ha en film med ett bredare anslag.<sup>1092</sup> Att projektet var ambitiöst var något som märktes direkt: ”Filmen skall utföras som ’idéfilm’, d.v.s. den skall inte åsyfta fullständighet i skildringen av svensk exportindustri etc. utan istället söka samla representativ exemplifiering kring en handlingsbärande idélinje.”<sup>1093</sup> Syftet bakom filmproduktionen var klart och tydligt – exportföreningen ville nämligen uppmärksamma att det var 75 år sedan den bildades. Exportföreningen var villig att ge SF en budget på 200 000 kronor för ändamålet.<sup>1094</sup> Ännu en gång fick Werner diskutera upplägget med en filmkommitté. Den sammanträdde flera gånger inom loppet av ett par månader och till dess möten inbjöds förutom regissören Werner också Bertil Lauritzen och skådespelaren Gunnar Björnstrand (som var tilltänkt som berättare).

Protokollen från dessa möten visar att tankarna kring filmens syfte var många och heterogena. Exempelvis menade Torsten Vinell, ordförande i Svenska Allmänna Exportföreningen, att filmen inte enbart skulle lyfta fram industriexportens roll i den svenska ekonomin utan ett annat syfte

var ”[a]tt ge en bättre bild av Sverige. [...] Det gäller att slå ihjäl uppfattningen om Sverige som nakenbadarlandet – det bör vara en film, som visar den svenska välfärdsstaten.”<sup>1095</sup> Vinell hänvisade givetvis till den vid det här laget välkända stereotypen om den svenska synden i kölvattnet av internationella filmsuccéer som *Hon dansade en sommar* (Arne Mattsson, 1951) och *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953).<sup>1096</sup>

Efter att ha bearbetat kommitténs önskemål skrev Werner ett första utkast. Bertil Lauritzen, vars jobb det var att slutföra affären, tog till stora ord för att hylla hans arbete: ”Werner undviker skickligt den överhängande risken att skissera en film enligt det traditionella mönster, som ofta gör det svårt att skilja det ena landets exportfilmer från de andras. Detta mål har Werner nått redan genom att knyta bildmaterialet till en idélinje som hela tiden knyter åskådarens intresse till fortsättningen och organiskt löser ut den ena typiskt svenska problemställningen ur den andra.”<sup>1097</sup> Genom att sälja in Werners originalitet lyckades SF också övertyga exportföreningen att kontakta Sveriges största företag för att samla in pengar för att öka filmens budget. Totalt kontaktades 102 svenska företag och cirka en tredjedel av dessa valde att bidra till projektet.<sup>1098</sup> Av denna anledning höjdes budgeten till 330 000 kronor, nästan tre gånger dyrare än en vanlig idéfilm som vid denna tidpunkt alltså var SF:s dyraste slags beställningsfilm.<sup>1099</sup> Alla bolag som bidragit erbjöds en gratis filmkopia i valfri språkdräkt (det fanns fem språk att välja mellan).<sup>1100</sup> Precis som i fallet *Land of Liberty* var filmen aldrig tänkt att visas som förfilm på biograf utan istället lyfte exportföreningen fram möjligheten att visa filmen i samband med internationella presentationer och framträdanden.<sup>1101</sup> Att detta var det primära visningsfönstret indikeras också av att det trycktes en ackompanjerande broschyr som beskrev filmens bakgrund och målbild. Texten lyfter bland annat fram Sveriges höga levnadsstandard, starka demokratiska ideal, fredliga nutidshistoria, samförstånd mellan arbetsmarknadens parter och det starka välfärdssystemet.<sup>1102</sup>

På sätt och vis ger Svenska Allmänna Exportföreningens egen marknadsföring av *The Riddle of Sweden* en fingervisning om deras syn på filmmediet och dess användbarhet. I tidningen *Svensk export – Svensk utrikeshandel* skrev exempelvis en företrädare: ”Filmens uppgift är att utgöra ett led i den svenska informationsverksamheten i utlandet, och den ger en bild av Sveriges resurser, industriella teknik och sociala förhållanden.”<sup>1103</sup> VD:n Johan Nordenson, å sin sida, beskrev det som att ”filmen i fråga om bild, musik och text i väsentlig utsträckning siktar till att närmast i Förenta staterna bidra till att ge en levande, intressant och underhållande bild av det moderna Sverige” och att ”[t]emauppläggningsen av filmen

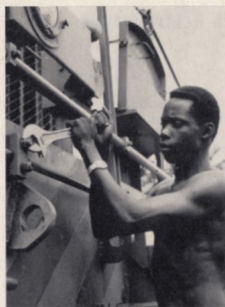
# The Riddle of SWEDEN

A film of Sweden of to-day

## Exportfilm ger ny information om Sverige

Med filmen »The Riddle of Sweden», som hade sin premiär den 16/9 på biografen Palladium i Stockholm, har Exportföreningen tillfört den svenska informationsverksamheten i utlandet en film som kompletterar de aktuella svenska framträdandena utomlands för att sprida kännedom om Sverige.

Exportföreningens verkställande direktör Jonas Nordenson underströk i sitt inledningsanförande, att filmen i fråga om bild, musik och text i väsentlig utsträckning siktar till att närmast i Förenta staterna bidra till att ge en levande, intressant och underhållande bild av det moderna Sverige — för premiärvisningen hade den amerikanska versionen av filmen valts. Filmen kommer emellertid även



Svenska »grunkor» — stora och små — över hela världen passerar revy i Exportföreningens film.

att kunna utnyttjas på andra industriellt utvecklade marknader. För att nå detta syfte har varje språkversion av filmen fått individuell speakertext. Föreliggande språkversioner av filmen — vid sidan av den amerikanska — är engelska, tyska, franska och svenska.

Temauppläggnngen av filmen bryter radikalt mot den typ av »katalog-

filmer», som är alltför vanlig i olika länder, när industrin och dess mångskiftande produkter skall skildras.

Närvarande vid premiären var Prins Bertil, representanter för regeringen, departementen, näringsorganisationerna och en representativ samling svenska företagsledare, inalles över 600 personer. Även diplomatiska kåren var väl företrädd. ■

bryter radikalt mot den typ av 'katalogfilmer' som är alltför vanlig i olika länder, när industrin och dess mångskiftande produkter skall skildras".<sup>1104</sup> Denna beskrivning påminner om de idéer som togs upp under kommitténs möten, nämligen att filmen skulle vara annorlunda än andra exportfilmer. I ett pressmeddelande med anledning av premiären av *The Riddle of Sweden* i Sverige betonade SF vidare att det inte handlade om att marknadsföra enskilda företag utan landet som sådant: "I denna film förekommer heller ingen märkes- eller firmareklam. Inget företag nämns ens vid namn, allt glider in under begreppet Sverige och temat 'svensk produkt'."<sup>1105</sup> Detta fall utgör ytterligare ett exempel på hur sociala budskap, tydlig information och implicit reklam värdesattes högt inom genren.

Medan informativ upplysning sågs som något potentiellt värdefullt påpekade kritiker under slutet av 1950-talet att mer direkt reklam kunde ha negativa effekter. Exempelvis väckte journalisten Sven Lindqvists attack på manipulativ reklam, *Reklamen är livsfarlig: En stridskrift* (1957), stor debatt i Sverige.<sup>1106</sup> Även om den radikala kritiken avfärdades av många speglar debatten i mångt och mycket tonläget i det offentliga samtalet: reklamen sågs inte som rumsren. Ska marknadsföringen främst vara intresseväckande eller informativ? Cirka ett decennium senare beskrevs detta i SOU:s Reklamutredning (1972) som: "Ett av de äldsta tvisteämnena beträffande reklamen [...] frågan om karaktären hos och effekterna av informativ respektive suggestiv reklam."<sup>1107</sup> Med sitt närmast bombastiska anslag och sina deklamationer om Sveriges särställning kan *The Riddle of Sweden* knappast enkelt kategoriseras som endera informativ eller intresseväckande. Dock är det tydligt att beställaren försökte anpassa tonfallet i förhållande till publikens smakkonventioner.

### Den sista beställningen: *Sveaborg* (1965), *På Bibelns vägar* (1967) och *Lund* (1967)

Televisionens stora genomslag innebar som sagt att biografbesöken minskade dramatiskt under slutet av 1950-talet och början av 1960-talet.<sup>1108</sup> Detta påverkade givetvis den svenska filmproduktionen och inte minst hade det en stor inverkan på den del av SF:s produktion som sysslade med annat än långfilm, däribland avdelningarna för journalfilm och beställningsfilm. Exempelvis lades den anrika *SF-journalen* ner 1960 och företagets stora journal- och kortfilmsarkiv såldes till Sveriges Television

← Broschyr om *The Riddle of Sweden*.  
Artikel om *The Riddle of Sweden* i *Svensk export*, nr 11 1964.

1964.<sup>1109</sup> Beställningsavdelningen lades dock inte ner utan reformerades. Som en reaktion på det förändrade medielandskapet valde SF att tillsammans med det konkurrerande filmbolaget Sandrews 1963 skapa ett delägt dotterbolag under namnet Filmkontakt vars uppgift var att producera reklamfilmer, kortfilmer och beställningsfilmer.<sup>1110</sup>

Denna omorganisation fick flera konsekvenser för dem som tidigare varit anknutna till produktionsavdelningarna på SF och Sandrews. I boken *Sandrews: De första femtio åren* noteras att flera långfilmsproducenter sade upp sig när de stod inför att bli omplacerade till Filmkontakt.<sup>1111</sup> Åren före och tiden kort efter sammanslagningen valde flera ledande figurer inom SF:s beställningsfilmsavdelning att söka nya uppdrag. Till exempel grundade Christian A. Tenow det fristående skolfilmsproduktionsbolaget Free Lance Filmproduktion 1961 vilket han också var chef för i ett antal år.<sup>1112</sup> Även om Bertil Lauritzen kom att producera ett antal beställningsfilmer för Filmkontakts räkning, däribland Lars Lennart Forsbergs *Samtal* (1964) och Jan Troells *Johan Ekberg* (1964), båda gjorda på uppdrag av Sparfrämjandet, lämnade han snart yrket för att bli biträdande rektor vid den nya Svenska Filminstitutets Filmskola i Stockholm 1964 (föregångaren till Dramatiska Institutet).<sup>1113</sup> När Filmkontakt bildades var det också nya personer som styrde SF: Kenne Fant var produktionsledare (senare tog han över som VD) och Bengt Forslund var chef för skolfilmsavdelningen.<sup>1114</sup> Till skillnad från sina forna kompanjoner valde den då 55-åriga Werner att arbeta vidare med Filmkontakt och även om uppdragen började sina gjorde han ett antal filmer för deras räkning mellan 1963 och 1967. Detta väcker frågor om hur Werners strategier och förhållningssätt till beställningsfilmen påverkades av de nya arbetsförhållandena. Som detta avsnitt illustrerar kom förändringarna att bli relativt omfattande både gällande de ekonomiska förutsättningarna och själva arbetsprocessen.

För Gösta Werner var den allra största förändringen att han gick från att arbeta som frilansare till att bli heltidsanställd. Under föregående år hade årsinkomsterna pendlat kraftigt.<sup>1115</sup> När Werner skrivit på kontraktet med Filmkontakt garanterades han istället en årsinkomst på 40 000 kronor per år.<sup>1116</sup> På Filmkontakt fanns ett uttalat mål att den anställda filmskaparen skulle tjäna in sin egen lön, det vill säga att via ersättningar från arbete som klippare, manusförfattare, regissör och översättare dra in större summor än företaget hade i löneomkostnader för personen ifråga. Snart insåg Werner att detta skulle bli svårt. Filmkontakt och dess



**f** **il** ab FILMKONTAKT  
SF- Sandrews



produktionschef Lennart Nordlund hade andra policys och arbetsrutiner än han var van vid på SF. När han arbetade som frilansare kompengades han exempelvis även för utkast och manuskript som inte ledde till en färdig film men Filmkontakt räknade endast sådant arbete som direkt kunde faktureras kunden. Werner var missnöjd med detta och menade att ”de andra tar färdiga arbeten” och att hans arbetsätt var annorlunda.<sup>1117</sup> På så vis uppstod det omgående en konflikt mellan Werner och ledningen för det nya produktionsbolaget.

Ett annat problem för Werner var att han inte kunde lägga ner tillräckligt med tid för att möta Filmkontakts krav. Detta berodde på att han hade åtagit sig att regissera ett antal kortfilmer för SF:s räkning för att arbeta av en skuld han ackumulerat genom olika förskott under tiden där.<sup>1118</sup> SF:s förhoppning var att dra in premier från Statens Filmpremienämnd, ett kortlivat statligt organ som använde 20 procent av nöjesskatten för att premiera långfilmer och kortfilmer av ”hög kvalitet”.<sup>1119</sup> Han regisserade bland annat dokumentärfilmen *Levande färg* (1961) om konstnären Eric H. Olsons optiska glaskonst, Lars Ahlin-adaptionen *Väntande vatten* (1965) med Anita Björk i huvudrollen samt de två symbolmättade kortfilmerna *Människans landskap* (1965) och *Människors möte* (1966) för SF:s räkning varav flera också fick ta del av kvalitetspremierna.<sup>1120</sup>

Eftersom arbetsinsatsen delades mellan SF och Filmkontakt kom Werners produktionstakt att göra ledningen i det nyskapade bolaget besviken. Under de fyra år han tillbringade på Filmkontakt färdigställde han det sedan tidigare påbörjade projektet *The Riddle of Sweden* (1963) samt tre beställningsfilmer: *Sveaborg* (1965), en svensk-finsk samproduktion med Helsingfors stad som uppdragsgivare, *På Bibelns vägar* (1967), beställd av Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, samt *Lund* (1967), beställd av Lunds stad. Dessutom visade det sig numera vara betydligt svårare att sälja den i sammanhanget dyraste formen av beställningsfilm, den så kallade idéfilmen. Faktum är att det endast var filmen *Lund* som fick en större budget och därmed mer tid för den konstnärliga utformningen. De andra två filmerna, *Sveaborg* och *På Bibelns vägar*, kostade 50 000 kronor styck – mindre än hälften av vad SF brukade begära för en idéfilm ett par år tidigare.<sup>1121</sup> Att det handlade om en låg budget var något som såväl Filmkontakt som Werner var medvetna om och i kontraktet mellan det finska produktionsbolaget Fennada-Filmi Oy och Filmkontakt stipulerades att de ”åtagit sig denna produktion i full vetskap om att av Beställaren tillhandahållna medel omöjliggör en normal produktion”.<sup>1122</sup>

Vid 59 års ålder regisserade Werner sin sista film för Filmkontakt, en 30 minuter lång dokumentärfilm om hans hemstad *Lund* (1967), ett motiv

som han skissat på under flera perioder av livet.<sup>1123</sup> Precis som i fallet med de landskaps- och stadsfilmer han regisserade för SF är produktionsprocessen väldokumenterad. Efter att ha tagit emot en propå från Werner bestämde sig Drätselkammaren att ansöka om pengar för ett manusutkast i Lunds stadsfullmäktige då de ansågs ”ha blivit övertygade om att en film över staden skulle vara av stort värde i flera avseenden, t.ex. ur turist-, undervisnings- och arkivssynpunkt”.<sup>1124</sup> Även om det tycks som att många beställare lättvindigt lät sig lockas av producenternas vidlyftiga löften var så inte alltid fallet. En socialdemokratisk politiker i stadsfullmäktige menade exempelvis att spekulationer kring eventuella PR-vinster var onödiga: ”[V]i får aldrig svar på frågan om en film ger valuta för pengarna eller inte.”<sup>1125</sup> Efter vändan i stadsfullmäktige, där flera politiker också kom med synpunkter på manuskriptet, godkändes ansökan och Filmkontakt tog hem ett relativt stort kontrakt på 150 000 kronor.<sup>1126</sup>

Ett gemensamt drag för alla de filmer Werner regisserade för Filmkontakt är att de inte gjordes med biografen som tilltänkt visningsfönster. Medan *Sveaborg* och *På Bibelns vägar* gjordes för enstaka specialvisningar och eventuell export var *Lund* tänkt för distribution via TV. När Werner kontaktade Sveriges Radio, som han några år tidigare gjort kortfilmen *Jag väntar inget svar* (1960) för, svarade deras representanter dock med tvekan och hänvisade till den uppsjö filmförslag de tagit emot under de senaste åren. De menade vidare att de inte ville ta ett beslut om sändning med anledning av att det kunde tas som ett prejudicerande beslut om sändningen av ”landskapsfilmer”.<sup>1127</sup> Med andra ord kunde inga löften ges. Werner svarade krasst: ”Någon önskan att värva turister, industrier eller dylikt till Lund förespeglar mig inte ett ögonblick. Därför känns det en smula bittert att Du jämställer denna film med allsköns bättre eller sämre med offentliga anslag bekostad turistpropaganda.”<sup>1128</sup> I ett senare skede gjorde Werner ett försök att sälja *Lund* till SF:s ännu aktiva skolfilmsavdelning men de tackade bestämt nej med hänvisning till filmens längd.<sup>1129</sup> Det skulle visa sig att distributionsmöjligheterna för en film av detta snitt nu var begränsade. Faktum är att *Lund* var en av Filmkontakts sista kortfilmsproduktioner. Snart började företaget fokusera på produktionen och distributionen av kortare reklamfilm som fick alltmer utrymme på biograferna före långfilmerna. Filmkontakt fortsatte som verksamt i den alltmer konkurrensutsatta reklamfilmsbranschen fram till 1985 då företaget rekonstruerades och döptes om till SF Media.<sup>1130</sup>

*Lund* kan ses som ett filmiskt testamente. I filmens öppningsscen ses Gösta Werner själv plocka fram sin studentmössa ur ett skrymsle varpå han packar ner den i sin väska inför avfärden till sin gamla hemstad.

Filmens undertitel, ”En osentimental resa av Gösta Werner”, understryker det självbiografiska inslaget och när Ernst-Hugo Järegårds berättarröst beskriver det gamla och det nya *Lund* är det svårt att inte tolka hans ord som en spegling av regissörens egna upplevelser. Som Erik Hedling skriver kännetecknas filmen av både ironi, vemod och nostalgi:

Inte utan ironi tecknas 1960-talets materiella expansion, med nya studentbostäder – uppförda med för tiden typiskt neobrutal arkitektur – som sträcker sig ut över det annars så lyriska, blommande och vackra slättlandskapet. Landskapen runt Vildanden eller Klostergården, två nya bostadsområden, har här invaderats av väsensfrämmande och hotfulla byggkranar. [...] Venerationen för det akademiska i tonläget är omisskännlig, i kontrast till modernitetens och det nya välfärdssamhällets till synes ofrånkomliga intrång i det allra mest heliga.<sup>1131</sup>

*Lund* präglas vidare av de ideal som kom att förknippas med Gösta Werner som beställningsfilmare under 1950- och 1960-talen: hög produktionskostnad, återhållsamt paketerad marknadsföring och en personlig, konstnärlig touch. Filmen kom att bli regissörens sista beställningsfilm. Som ett resultat av det minskade utrymmet för biografvisad kortfilm minskade också intresset för den påkostade idéfilmen. Konkurrentens om beställarnas gunst hårdnade och ovan nämnda stilistiska och berättartekniska kännetecken tappade i attraktionskraft. Samma år, 1967, lämnade Gösta Werner Filmkontakt för att istället arbeta med filmhistorisk forskning och därmed sattes punkt för en över 30 år lång karriär i filmbranschen.<sup>1132</sup>

## Sammanfattande diskussion

När Gösta Werner började regissera beställningsfilmer efter andra världskrigets slut verkade han inom en genre med förvånansvärt stor räckvidd. Medan vissa beställningsfilmer visades som förfilmer i program med populära långfilmer fick andra spridning via skolor, företagsevenemang, filmstudior och filmfestivaler. Detta och föregående kapitel visar att en lång rad företag, organisationer och institutioner tilltalades av filmmediets möjligheter att upplysa och informera. Men vilka var beställarna och varför kom de att ge sina uppdrag till Gösta Werner? Sett över hela hans regissörskarriär kan man konstatera att några av de mest frekvent förekommande uppdragsgivarna var statliga företag eller organ. Ofta underströk beställaren, exempelvis i fallen *Tåget* (1948), *Våren* (1953) och *Ett glas vin* (1960), vikten av att paketera propagandan på ett tilltalande vis. Producenterna, det vill säga Kinocentralen, Minerva Film och Svensk

Filmindustri, lade i sin tur tonvikten på begrepp som kvalitet, konstnärlighet och implicit reklam. På samma vis rörde sig landskaps- och stadsfilmen bort från förbehållslös propaganda, och uppdragsgivarna ville helst ha filmer som stack ut i jämförelse med andra filmer i genren, något som i fallet Werner illustreras av förhandlingarna i samband med *Guld och gröna skogar* (1959), *Vi väljer Västerbotten* (1960), *Stad vid färdeväg* (1961) och *Lund* (1967). I det här sammanhanget var löftet om originalitet det allra viktigaste. Sett till produktionshistorierna bakom de beställningsfilmer Werner gjorde på uppdrag av privata företag, däribland *Sagan om ljuset* (1949), *För bättre bostäder* (1952), *En svensk storindustri* (1954), *Skymningsljus* (1955), *Land of Liberty* (1958), *Ansvar* (1957) och *The Riddle of Sweden* (1963), var syftet med filmerna sällan att sälja specifika produkter utan snarare handlade det om varumärkesutveckling genom att visa upp beställarnas ideal och deras historia. Branschorganisationer utgör den grupp uppdragsgivare som allra oftast beställde filmer med ett tydligt samhällspolitiskt eller didaktiskt budskap, som exempelvis vikten av trafiksäkerhet i *Att döda ett barn* (1953), försäkringar i *Fjärilen och ljuslågan* (1956) eller kollektivtrafik i *Den förlorade melodien* (1957). Dessa filmer var också del i multimediala kampanjer som hamrade in budskapet på ett tydligare sätt än andra ovan nämnda beställningsfilmer.

Under hela Werners karriär som beställningsfilmare går det en röd tråd i förhandlingarna mellan uppdragsgivare, produktionsbolag och regissör: konstnärlighet. När han arbetade för Kinocentralen kategoriserade produktionsbolaget inte Werners filmer utefter något särskilt begrepp men som det förra kapitlet visar var konstnärlig kvalitet någonting som genomgående framhävdes. Detta kapitel visar att SF vid upprepade tillfällen använde begreppet *idéfilm* för att sälja in högre konstnärlig kvalitet, en större budget och en mer ambitiös distributionsplan. Under den korta tiden Werner var anställd på Filmkontakt förändrades produktionsbolagets inriktning vilket också innebar att Werners syn på beställningsfilmens förtjänster blev alltmer omodern och impopulär.

Werner tjänade sitt huvudsakliga uppehälle som filmare under mer än 30 år. Han gick från amatörfilm till journalfilm, från långfilm till beställningsfilm, och hans väg in i branschen var ovanlig. Under andra världskrigets andra hälft kom Werner att arbeta med inspelningen av lokala inslag till och redigeringen av propagandajournalen *Ufa-journalen*. Detta påverkade mottagandet av kortfilmen *Midvinterblot* och, i mindre utsträckning, de långfilmer han regisserade under den tidiga efterkrigstiden. Denna partiella stigmatisering bidrog sannolikt till att den förment mer anonyma beställningsfilmen blev det fält där han kunde konsolidera sin

position inom filmbranschen. Under åren på Kinocentralen kom Werner att skriva egna originalmanus och regissera en rad beställningsfilmer. Under de första efterkrigsåren handlade det om filmer där regissörsnamnet inte var av största vikt men med filmer som *Tåget*, *Våren* och *Sagan om ljuset* gjorde han sig ett namn som kortfilmare, såväl bland potentiella uppdragsgivare som bland internationella cineaster.

I mitten av 1950-talet gjorde Werner en övergång till Svensk Filmindustri, något som också påverkade hans självbild som yrkesman. Vid samma tidpunkt blev Werners egna filmproduktioner mer storskaliga, inte enbart budgetmässigt utan även formmässigt. Detta ledde bland annat till att Werner i större utsträckning än förut lyfte fram 35 millimetersfilmens överlägsenhet och sjöng färgfilmens lov, något som också kan tolkas som ett svar på den ökade konkurrensen från televisionen. Därutöver kan Werners mer omfattande förstudier, ofta bestående av en längre förberedelsefas följt av flera möten med uppdragsgivarna och andra experter på området, tolkas som att det yrkesmannamässiga alltmer tog överhanden över det experimentella och artistiska.

Sett till Werners karriär som filmskapare förefaller det som att han rörde sig mellan den framväxande konstfilmsinstitutionen och den kommersiella beställningsfilmsbranschen på ett relativt friktionsfritt vis. Visserligen stötte Werner på patrull när han försökte omsätta teori till praktik i långfilmsformatet, mycket på grund av att hans skarpa konstnärliga principer inte passade samman med vad som åstadkoms i praktiken. Under sina år som beställningsfilmare försattes Werner dock inte i ett ofördelaktigt läge inom något av dessa löst definierade fält. För att återknytta till Bourdieu kan detta möjligtvis tolkas som att Werner, vägledd av habitus, överförde olika former av symboliskt kapital – socialt, kulturellt och ekonomiskt – mellan de två fälten. Sett till det sociala kapitalet kan man notera att Werner sedan tidigt 1930-tal haft kontakter med många av Sveriges ledande producenter, distributörer och regissörer, däribland flera högt uppsatta personer inom Svensk Filmindustri såsom Harald Molander, C.A. Dymling, Birger Juberg och Kenne Fant, som samtliga var medlemmar i Svenska Filmklubben sedan lång tid tillbaka.<sup>1133</sup> Nätverken inom konstfilmsinstitutionen och beställningsfilmens produktionskultur har för övrigt vissa likheter, som det faktum att det var en nästintill helt manlig arena och att många nyckelpersoner kom från liknande klass- och uppväxtförhållanden. Werners tid vid universitetet var inte bara något som gav honom pondus inom konstfilmsinstitutionen utan hans akademiska bakgrund fick även ett värde i hans yrkesroll som beställningsfilmare, särskilt i förhandlingarna med VD:ar, chefer och

andra företagare. På så vis bidrog likheterna mellan fälten i viss mån till att göra överlappningen möjlig.

Werner använde sig också av sitt kulturella kapital i kommunikationen med uppdragsgivare. I egenskap av filmteoretiker och upplyft filmskapare vägde hans retorik kring konstnärlig film och mediets överlägsna potential som kommunikationsmedel tungt. Detta kapitel visar vidare att beställarna lade mycket vikt vid Werners bakgrund och person, något som också kommunicerades utåt i broschyrer, intervjuer och annat PR-material. Samtidigt var fältet allt annat än statiskt och spelreglerna förändrades. Medan Werners namn till en början gav löfte om ett nytt sätt att ta sig an beställningsfilmen kom det senare främst att konnotera hantverkskicklighet och rutin. Allt eftersom medielandskapet förändrades ställdes Werner inför utmaningar. När Werner började arbeta för Filmkontakt fick han allt svårare att sälja in sina koncept – något som den minskade försäljningen av så kallade idéfilmer tyder på – och han fick svårt att anpassa sig till de nya arbetsförhållandena. Han fick konkurrera på samma villkor som alla andra och anpassa sig efter ett produktionsklimat där hans kulturella kapital devalverats. Medan flera av de ledande figurerna inom Svensk Filmindustris beställningsfilmsavdelning snabbt bytte bana valde Werner att försöka stanna kvar. Detta tyder på att hans maktposition försköts i takt med att synen på filmmediet som kommunikationsmedium förändrades under efterkrigstiden.





## Avslutning

I Gösta Werners personarkiv har jag hittat ett program från Svenska Filmsamfundets årliga högtidssammankomst i maj 1964 på Tekniska museet i Stockholm. Temat som behandlades var filmens relation till de klassiska konstarterna. På plats representerade Artur Lundkvist litteraturen, Georg Riedel musiken, Hans Abramson teatern, Birgit Cullberg dansen och Stellan Mörner måleriet. Gösta Werner, som varit engagerad i filmsamfundets arbete sedan 1936, företrädde filmen och försökte ta ett samlat grepp om mediets släktskap med ovan nämnda konstarter. Svenska Filmsamfundet grundades redan 1933 och i deras stadgar slogs dess mål fast, ”att inom Sverige söka främja filmen i konstnärligt, allmänskulturellt och tekniskt avseende”.<sup>1134</sup> Från 1930-talet och framåt stod organisationen för flera initiativ för att bevara och vårda filmens historia.<sup>1135</sup> Som preses Bertil Lauritzen uttryckte det i ett brev till Lundkvist inför högtidssammankomsten: ”Filmsamfundet har under sina 30 år arbetat för att filmen skulle vinna en prestige, jämförbar med andra kommunikationsmedel och således även filmkonsten accepteras i sällskapet av våra klassiska musor.”<sup>1136</sup> Året innan hade Svenska Filminstitutet grundats och från statens sida skedde ett skifte från negativ skattepolitik till ett aktivt kulturstöd på filmens område. Det allra första filmavtalet trädde i kraft i juli 1963 och det innebar att en del av biografernas intäkter gick tillbaka till stiftelsen Svenska Filminstitutet som sedan använde pengarna för att stödja svensk filmkultur. Under många år framöver kom ”kvalitetsfilm” att vara ett viktigt ledord för svensk filmproduktion. Skapandet av Svenska Filminstitutet såg Lauritzen som ett tecken på att organisationens hårda arbete lönat sig. Avsikten med ovan nämnda programpunkt var således att markera vad Svenska Filmsamfundet uppfattade som en tydlig vändpunkt i synen på filmen som konstform. Deras mål hade uppnåtts. Att det var just Werner som gavs uppdraget att företräda filmen vid högtidssammankomsten kan ses som symptomatiskt för hans ställning inom den svenska filmkulturen.

Det är först i och med skapandet av SFI, menar flera forskare, som det är möjligt att tala om filmen som ett eget kulturellt fält i Bourdieus mening. För att ett fält ska konstitueras krävs dels autonomi och dels värdehierarkier och värderingssystem om vilka olika aktörer kan strida. När SFI införde regler för produktionsstöd där andra parametrar än strikt ekonomiska var avgörande, skriver Lars Gustaf Andersson och John Sundholm, skapades ett eget värderingssystem.<sup>1137</sup> Därmed ställdes ”bransch och ekonomi kontra kultur och kvalitet”.<sup>1138</sup> Även andra initiativ, som exempelvis grundandet av Svenska Filminstitutets filmskola 1964, bidrog till att befästa det filmkulturella fältet. Ett antal år senare, 1969, bildades ämnet filmvetenskap vid Stockholms universitet. Medan Werner var den första att disputera i ämnet tilldelades generationskamraten Rune Waldekrantz den första professuren. Även i Werners forna studentstad Lund började studenter från 1966 och framåt att läsa film på universitetet inom ämnet Drama-Teater-Film. Under filmvetenskapens första år, menar Andersson, kan konstfilmen tolkas som en överordnad norm för ämnet, något som bidrog ytterligare till fältets etablering.<sup>1139</sup> Med denna sorts autonomi följde ett erkännande av filmen som kulturverksamhet.

Denna avhandlings analys av Gösta Werners gärning som filmskribent och regissör fördjupar kunskapen om den tid då detta fält var i vardande. Som vi har sett var Gösta Werner på många sätt en centralgestalt inom den svenska filmkulturen, en person som gjorde starkt avtryck på den offentliga debatten om filmen som konstform. I denna undersökning använder jag den biografiska individens erfarenheter som en ingång till viktiga men historiskt negligerade filmpraktiker. Den här avhandlingen visar på vikten av arkivforskning för att kontextualisera och förstå filmer som länge legat orörda i filmarkiven. Genom att studera Werners karriär tar jag mig an några av de mest utforskade delarna av den svenska filmhistorien – från militärfilm till journalfilm, från beställningsfilm till experimentfilm. Min forskning bidrar således till ett växande forskningsfält som vittnar om den svenska filmhistoriens heterogenitet bortom speelfilmen. En vidare utgångspunkt har varit att Werners liv och verk kastar ljus på det samtida kulturella klimatet och den svenska filmkulturens förändrade ställning mellan 1930-talet och 1960-talet. Hans bana började inom universitetsvärlden, sedan började han skriva i filmtidningar och kulturtidskrifter varefter han arbetade över 30 år i filmbranschen. Denna undersökning visar att Werner stred för filmen som såväl konst- som kommunikationsform – som skribent, filmare och historiker – och att denna stridbarhet går som en röd tråd genom hans yrkesliv.

Gösta Werner trädde in i offentligheten i en tid där en filmkultur inriktad på att upphöja filmens status som konstform började etableras i Sverige. Internationellt har den filmvetenskapliga forskningen om förinstitutionella praktiker – såväl inom som utanför universitetsvärlden – bidragit till att nyansera förståelsen av ämnets förhistoria. I en svensk kontext framstår de många filmföreningar som uppstod på 1920- och 1930-talen, däribland de som var knutna till den svenska filmstudio-rörelsen, som särskilt viktiga och understuderade. Jag har kunnat visa att det mediala narrativet kring Lunds Studenters Filmstudio iscensattes av dess förgrundsgestalter, däribland Gösta Werner. Genom att retoriskt gå i polemik med andra konstformer och äldre branschföreträdare närdes en bild av verksamheten som radikal och andligt förbunden med avantgardistiska filmklubbar i andra delar av Europa. Samtidigt visar analysen att det fanns ansatser att efterlikna konstens och litteraturens institutioner och att ledande personer inom filmstudion hade goda relationer med filmbranschens företrädare. Werners framträdande roll i landets ledande filmtidskrifter tyder vidare på att rörelsen i stort accepterades snarare än att den uppfattades som subversiv.

Sett till Werners rörelser på det som jag har beskrivit som ett filmens fält i vardande kan man dra slutsatsen att hans etableringsprocess var lång, komplicerad och kontroversiell. Werner drevs av ett intresse av att göra karriär inom filmbranschen. Det skulle dock dröja lite mer än ett decennium från det att han började engagera sig i Lunds Studenters Filmstudio till att en film märkt med hans namn visades på biograf – och då under det nazistkontrollerade tyska bolaget Ufa:s flagg. Under 1930-talet reste Werner och filmstudion till Nazityskland och Sovjetunionen. Jag har kunnat visa att dessa resor fyllde en strategisk funktion inte bara för filmstudion utan också för värdländerna. Under resorna fick den teoretiskt lagda filmstudions medlemmar insyn i internationell filmproduktion medan värdarna såg det filmkulturella utbytet som en prestigevinst och som ett led i en mer allmän kulturpropaganda. Under den första resan till Ufa i Berlin beskrev Werner sig själv som en önskad outsider med kritisk blick, men berättelserna från senare resor vittnar om en entusiastisk inställning till ”det nya Tyskland” och en empatisk hållning till Nazitysklands auktoritära konst- och filmpolitik. Dessa resor bidrog vidare till att forma Werners tyska nätverk, något som var viktigt när han senare började arbeta med Ufa:s svenska kort- och journalfilmsverksamhet. Kartläggningen av denna verksamhet visar att Werner spelade in och redigerade svenska inslag till *Ufa-journalen* från sommaren 1941 till krigets slutskede. Därutöver regisserade han högstämda kortfilmer som *Sommarvind*

och *Tre 300-åriga städer*. Den svenska Ufa-filialens produktion av *Ufa-journalen* – som delvis dirigerades av representanter från Nazityskland – var del av en strategi för att locka fler svenskar att konsumera nazistisk propaganda på svenska biografer. Även om det inte finns något som tyder på att Werner själv var medlem i någon nazistisk organisation eller uttryckte sig antisemitiskt kan det ses som en försvårande omständighet att han teoretiserade om filmpropagandans vikt samtidigt som han själv ställde sin kompetens inom detta område till förfogande.

Idag väcks debatt när det avslöjas att svenska kulturpersonligheter har haft kopplingar till Nazityskland. Det bör noteras att Werner själv aldrig talade ut om sina erfarenheter, något som går att tolka som en strategi för att hantera anklagelserna i offentligheten. Förståelsen av detta har fordrat användandet av olika materialtyper och forskning i ett flertal arkiv. Genom att kombinera en källkritisk granskning av de spår som återfinns i det bevarade personarkivet med en granskning av AB Ufafilms korrespondens med huvudkontoret i Berlin har jag kunnat belysa Werners roll i produktionen av tysk propaganda avsedd för en svensk publik. En del frågor förblir obesvarade men jag har försökt att konsekvent redogöra för källäget och att problematisera vita fläckar i arkiven.

Min studie belyser också den biografiska legendens betydelse för hur de filmer Werner regisserat har mottagits och tolkats i offentligheten. I min tolkning framstår andra världskriget som en formativ period som kom att prägla bilden av Werners person och hans filmskapande, i synnerhet under den tidiga efterkrigstiden. Inträdet i den svenska filmbranschen blev nämligen långt ifrån smärtfritt. När Gösta Werners karriär summeras sticker *Midvinterblot* ut i katalogen inte enbart för att det är den enda film för vilken han ensam står för såväl produktion som manus och regi utan också för att den är hans allra mest kontroversiella film. Filmen fick ett klivet mottagande där den å ena sidan hyllades av filmkritiker som ett experimentellt konstverk och å andra sidan kritiserades på ideologiska grunder. Bland de skarpaste kritikerna sågs Werners kopplingar till Ufa som ett ställningstagande för den nazistiska ideologin och *Midvinterblot* lästes som en spegling av ett nazistiskt tankegods. På så vis upplevde Werner *partiell stigmatisering*, han svärtades ned av sitt förhållande till Nazityskland men han blev inte utestängd från sin profession och han marginaliserades enbart delvis.

Genom att studera bilden av Werner över tid bidrar avhandlingen till förståelsen av efterkrigstidens stigmatiseringsprocesser och hur dessa tog sig uttryck i filmens värld. Trots att *Midvinterblot* attackerades explicit bör det betonas att Werner aldrig ostraciserades i de filmkulturella kretsar där

han sedan länge hade stort förtroende. Många filmkritiker skrev också positivt om *Midvinterblot* och den vann pris för årets bästa kortfilm. Kort innan krigsslutet fick Werner uppdraget att som redaktör reformera *Biografbladet* – och i tidskriftens spalter vände han snabbt blicken mot den anglosaxiska kultursfären. I detta forum använde han sitt symboliska och kulturella kapital för att hitta nya orienteringspunkter. Bland de aktiva inom filmens föreningsliv uttalade sig ingen kritiskt om hans tid i Ufa:s tjänst, åtminstone inte i offentligheten, utan snarare finns det i dessa kretsar en tydlig kontinuitet i bilden av Werner före, under och efter andra världskriget.

Under de första efterkrigsåren tog Gösta Werner steget från kortfilm till långfilm men det stora genombrottet som konstnär uteblev. De höga anspråken ställde till problem för honom. I rollen som redaktör för *Biografbladet* skrev Werner om visionär filmkonst och han ställde sig ofta kritisk till den samtida svenska filmen. Pennan var ett lika viktigt verktyg för Werner som filmkameran och trots att han aldrig utvecklade någon distinkt filmteori hade han starka åsikter om definitionen av god filmkonst. När Bourdieu talar om kulturens fält pekar han på att agenterna binds samman av gemensamma trosföreställningar som exempelvis tron på kulturens värde. Samtidigt pågår just strider mellan fältets agenter om tolkningsföreträdet. Vilka verk ska upphöjas och vilka ska nedvärderas? Werners syn på vad som utgjorde god respektive undermålig konst var stundtals auktoritär och normativ. Den goda filmkonsten, förfäktade han länge, förlitade sig mer på visuellt berättande än det talade ordet. På så vis sågs Werner som en utmanare, både i relation till landets kritiker och den kommersiella filmbranschen, och i den svenska filmdebatten skaffade han sig både vänner och ovänner. Mottagandet av de långfilmer som Werner regisserade pekar på en spänning mellan högkultur och lågkultur, mellan regissörens teoretiska övertygelser och det stoff han i slutändan arbetade med. Företrädesvis gjorde Werner genrefilm för mindre bolag med små ekonomiska marginaler – lustspel, ”ungdom-på-glid”-filmer och sexualupplysningsfilmer – långt ifrån den filmkonst som han och de andra teoretikerna på *Biografbladet* hyllade. Medan hans öga för bildkomposition, och då i synnerhet valet av kameravinklar och passande miljöer, framhävdes som en styrka, ansåg andra kritiker att flera av hans långfilmer avslöjade en bristande känsla för mänsklig psykologi och personinstruktion. Werners symboliska kapital tillerkändes alltså inte det värde han hade förväntat sig.

Däremot visade sig Werners finkulturella nimbus vara mer gångbar inom beställningsfilmsbranschen. I rollen som beställningsfilmare verkade

Werner oftast bakom kulisserna. Under den tidiga efterkrigstiden skapade han dels filmer för visning utanför den traditionella biografen och dels filmer där stoffet och speakern tilldrog sig mer intresse än regissören. På Kinocentralen fick han alltså en möjlighet att verka relativt anonymt. Samtidigt fick flera av Werners beställningsfilmer – som exempelvis *Tåget* och *Att döda ett barn* – ett stort internationellt genomslag. Under tidigt 1950-tal sågs han alltmer som Sveriges mest intressanta kortfilmare, vid sidan om Arne Sucksdorff. Det internationella genomslaget bidrog med andra ord till att omdana historierna kring Werners biografiska legend. Som beställningsfilmare var han delaktig i uppbyggandet av och propagandandet för den svenska välfärdsstaten, inte minst under det decennium han arbetade för Svensk Filmindustri från mitten av 1950-talet och framåt. Under denna tid regisserade Werner mer än 20 påkostade filmer för olika beställare – som exempelvis *Skymningsljus*, *Ansvar* och *The Riddle of Sweden* – och i detta sammanhang uppskattades hans formspråk och hans förmåga att göra implicit, konstnärlig propaganda. Dessa filmer sågs av många men åtnjöt inte samma kulturella konsekreering som vissa av de omtalade beställningsfilmer han gjorde under Kinocentralens försorg. Under slutet av hans karriär som filmare tog det yrkesmannamässiga alltmer överhanden över det experimentella och artistiska, och hans lyhördhet gentemot beställarna blev större. Televisionens intåg ledde till stora förändringar i medielandskapet, något som inte minst påverkade SF:s verksamhet bortom spelfilmen, vilket också ledde till att Werners syn på beställningsfilmen blev alltmer omodern och impopulär. Genom att studera Werners metoder och strategier över tid bidrar denna avhandling med nya perspektiv på den svenska beställningsfilmens disposition under en tid då branschen var i rörelse.

Den här undersökningen visar således hur bilden av Werner växte fram och förändrades. Under unga år intog han en estetiskt radikal position men under slutet av hans karriär var hans hållning mer pragmatisk. Under filmstudioåren hade Werner en utmanande retorik och uppmanade den nya generationen cineaster att bryta med föregående generationers filmspråk. Efter kriget närde han drömmar om att göra banbrytande, experimentell filmkonst – något som produktionshistoriken bakom *Förvandling (Kärlekshunger)*, *Midvinterblot* och *Tåget* avslöjar. Ur ett kultursociologiskt perspektiv är det viktigt att konstatera att Werner skapade film på marknadens villkor. Det är tydligt att han anpassade sig efter hur vindarna blåste. När beställningsfilmen blev hans främsta kreativa utlopp tog han också ett steg tillbaka från rampljuset och på så vis kunde han utnyttja sin yrkeskunskap samtidigt som tonen i det kritiska mottagandet mildrades.

Den yrkesverksamma karriären avslutades som lärare och forskare i filmvetenskap i Filmhuset på Gärdet. På sätt och vis speglar Werners livs-kurva den svenska filmkulturens utveckling genom åren – från periferi till centrum, från oetablerad till institutionaliserad.

I linje med min teoretiska utgångspunkt har jag fokuserat mycket på Werners strategier och positioner på ett filmens fält i vardande. Det finns dock mer att säga om resultaten av min studie. Även om jag inte utfört någon systematisk nätverksanalys är det tydligt att Werners styrka främst låg i hans förmåga att identifiera och knyta kontakter med viktiga personer inom såväl filmbranschen som filmens föreningsliv. I dessa kretsar var han från 1930-talet och framåt en uppburen person. I den bild som jag har tecknat av Werners verksamhet framstår de nära relationerna till många av dåtidens svenska intellektuella filmentusiaster som centrala. Den svenska filmkulturens främsta förgrundsgestalt, Bengt Idestam-Almquist, framträder både som en förebild och som en tydlig rival genom nästan hela hans yrkesliv. Bland Werners nära allierade och förtrogna märks exempelvis Ragnar Allberg och Hugo Wortzelius. Under efterkrigstiden, och särskilt under tiden på Svensk Filmindustri, stod också Bertil Lauritzen honom nära. En slutsats är att Werners symboliska kapital var gångbart inom flera olika nätverk – såväl inom konstfilmsinstitutionen som inom den kommersiella beställningsfilmens produktionskultur. Genom att teckna dessa nätverks sammansättning i relation till en bredare samhällskontext kan avhandlingen vara användbar också när andra nyckelpersoners gärningar inom den svenska filmkulturen utforskas.

Ett exempel på en framtida studie som skulle kunna genomföras handlar just om den svenska filmkulturen och dess institutionalisering. Denna undersökning av Gösta Werner kretsar i stor utsträckning kring detta problemområde men eftersom det endast är ett tema av flera som berörs i avhandlingen har ingen bredare kartläggning kunnat genomföras. Trots att filmvetenskapen som ämne har sina rötter i denna filmkultur har många viktiga institutioners historia – Svenska Biografägarförbundet, Svenska Filmsamfundet, Filmhistoriska samlingarna, för att nämna några exempel – främst skrivits av deltagarna själva. Vidare har filmvetenskapens tidiga år – där Waldekrantz befann sig i centrum och Werner i periferin – inte ägnats någon större studie. Dessa tidiga år är särskilt intressanta då de kantas av konflikter mellan den positivistiska filmhistoriska forskning som bland andra Idestam-Almquist, Werner och Waldekrantz stod för och den framväxande vänsterrörelsens marxistiska vetenskapsideal. I en strids-skrift av Filmfronten, en grupp vänsterorienterade studenter i filmvetenskap, publicerad våren 1974, kallas filmvetenskapen för ”ett finkulturellt

alibi” för Svenska Filminstitutet och de varnar för risken att ”ämnet och institutionen blir en okritisk, tillbakahållande och konservativ faktor i samhället”.<sup>1140</sup> Jag efterlyser därför fler studier som sätter nätverken och maktrelationerna i centrum och som analyserar konsekvenserna av institutionaliseringen av filmkulturen på ett djupare plan.

Avhandlingens undersökning av Werner och Ufa:s verksamhet i Sverige under andra världskriget ger också upphov till nya frågor. Sveriges ställning som neutralt land gjorde det särskilt viktigt ur propagandahänseende. En systematisk och målmedveten propaganda riktades mot Sverige, inte minst på filmens område. I Sverige visades den svenska *SF-journalen*, den tyska *Ufa-journalen*, den brittiska *Fox-journalen* och den amerikanska *Paramount-journalen*, ofta sida vid sida om varandra. Med hjälp av nya digitala verktyg kan vi statistiskt kartlägga spridningen och distributionen av journalfilm och annan slags filmpropaganda i Sverige under andra världskriget och på så vis få kunskap om det faktiska genomslaget. Därutöver har de filmvisningar som skedde bortom Statens Biografbyrås kontroll – exempelvis under Tyska legationen och Samfundet Manhems försorg – knappt utforskats, något som vi kan lära oss mer om i takt med att tidningsarkiven digitaliseras och görs sökbara.



## Noter

1. Arbetet om Stillers tidiga verk publicerades först som populärvetenskaplig bok, se Gösta Werner, *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912–1916* (Stockholm: Norstedt, 1969). Denna omarbetades sedan till en akademisk avhandling, se *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912–1916* (Stockholm: Stockholms universitet, 1971).

2. Gösta Werner, *Den svenska filmens historia: En översikt* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1970); *Den svenska filmens historia: En översikt*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Norstedt, 1978); *Herr Arnes pengar: En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse* (Stockholm: Norstedt, 1979); *Svensk filmforskning* (Stockholm: Norstedt, 1982); *De grymma skuggorna: En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium* (Stockholm: Norstedt, 1986); *Hjalmar Bergman som filmförfattare* (Stockholm: Hjalmar Bergmansamfundet, 1987).

3. Jon Wengström, "Gösta Werner is 100 Years Old", *Journal of Film Preservation*, vol. 77/78, nr 10 2008, 56–57.

4. Gösta Werner, *Eros & Thanatos: Ett personligt porträtt av Gunnar Bjurman* (Malmö: Victor, 2008).

5. Gunnar Bergdahl & Freddy Olsson, red., *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare* (Stockholm: Svenska Filmakademin & Göteborgs Filmfestival, 1998), 1.

6. Gösta Werner & Per Olof Wredlund, "Den svenska filmstudiorörelsen: Från pionjärår till studiecirkelsrutin", *Filmboken: En bok om film och filmskapare*, red. Hugo Wortzelius & Nils Larsson (Uppsala: Orbis, 1953), 600–610.

7. Ingmar Bergman var en flitig författare av såväl självbiografier som skönlitterära verk, se till exempel självbiografin *Laterna magica* (Stockholm: Norstedt, 1987) samt dramerna *Jack hos skådespelarna: Skådespel i två akter*, (Stockholm: Bonnier, 1946) och *Moraliteter: Tre pjäser* (Stockholm: Bonnier, 1948). Under sin karriär skrev han även essäer om sitt arbete och filmkonsten i stort, se Jan Holmberg, *Författaren Ingmar Bergman* (Stockholm: Norstedt, 2018); Ingmar Bergman, *Artiklar, essäer, föredrag* (Stockholm: Norstedt, 2018). Arne Sucksdorff skrev två memoarer, *Gryning: Strövtåg med filmkamera* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1950) och *En drömmares väg: Memoarer* (Stockholm: Streiffert, 1994). Därutöver

skrev han essäer om filmskapande bland annat i *Biografbladet*. Werner, å andra sidan, livnärde sig under många år parallellt på filmarbete och filmjournalistik.

8. I Svenska Filmakademins festskrift *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare* (1998) noteras det i filmografin att han gjorde filmer för Ufa men vad detta innebar ur ett ideologiskt perspektiv eller för Werners karriär som filmskapare diskuterades inte, se Bergdahl & Olsson, 1998. Se också Intervju med Leif Furhammar, Stockholm den 21 september 2015 (intervjuare Emil Stjernholm, anteckningar i författarens ägo). Se också Bergdahl & Olsson, 1998. Likaså i översiktstexter om hans liv och verk går denna diskutabla period i hans karriär ofta okommenterad förbi trots att faktum som att han arbetade för Ufa eller att han redigerade journalfilm tas upp. Kopplingen till Ufa nämns exempelvis i Leif Furhammars nekrolog, se Leif Furhammar, "Minnesord: Gösta Werner", *Fokus* 21/8 2009, <https://www.fokus.se/2009/08/gosta-werner>, senast kontrollerad 13/6 2018. Det faktum att Werner redigerade journalfilm nämns i Michael Tappers översiktsartikel på Svenska Filminstitutets hemsida, se Michael Tapper, "Gösta Werner", *Svensk Filmdatabas*, 2011, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?-type=person&itemid=59119#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.

9. Bergdahl & Olsson, 1998; Wengström, 2008, 56–57.

10. Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 59–61; Astrid Söderbergh Widding, "En subjektiv sanningssägare", *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare*, red. Gunnar Bergdahl & Freddy Olsson (Stockholm: Svenska Filmakademien & Göteborgs Filmfestival, 1998), 23–25.

11. Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 19–40.

12. Malte Hagener, red., *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945* (New York: Berghahn Books, 2014), 1.

13. Ibid.

14. Bo Florin, "Victor Sjöström and the Golden Age", *Swedish Film: An Introduction and Reader*, red. Maria Larsson & Anders Marklund (Lund: Nordic Academic Press, 2010), 79. Om den svenska guldåldern, se Bo Florin, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura, 1997); Jan Olsson, red., *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik* (Stockholm: Symposium, 1990). För en kritik av guldåldersbegreppet, se Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rastereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Lund: Sekel, 2007), 23–26.

15. Lars Gustaf Andersson, "Interwar Film Culture in Sweden", *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*, red. Malte Hagener (New York: Berghahn Books, 2014), 228–229.

16. Lee Grieveson & Haidee Wasson, red., *Inventing Film Studies* (Durham: Duke University Press, 2008), xviii.

17. Dana Polan, *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* (Berkeley: University of California Press, 2007), 4.

18. Polan, 2007, 5.

19. Ibid.

20. Filmvetenskap blev ett universitetsämne i Sverige 1969 och den första professuren inrättades året därpå, se exempelvis Göran Bolin & Michael Forsman, ”Från filantropi till akademi. Det svenska filmvetandets framväxt och formationer”, *Nordicom Information*, vol. 18, nr 1–2 1998, 37–49; Olof Hedling & Pelle Snickars, ”Film Studies Anno 2013: A Bird’s Eye View”, *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 4, nr 1 mars 2014, 35–41.

21. Polan, 2007, 5. Om denna förhistoria ur ett amerikanskt perspektiv, se Dana Polan, ”Young Art, Old Colleges: Early Episodes in the American Study of Film”, *Inventing Film Studies*, red. Lee Grieveson & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2008), 93–120; Eric Smoodin, ”’What a Power for Education!’: The Cinema and Sites of Learning in the 1930s”, *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 17–33.

22. Ibid., 19.

23. Ibid., 7.

24. Filmvetaren Bengt Bengtsson har forskat om den svenska filmstudiorörelsen och i synnerhet Uppsala Studenters Filmstudio, se exempelvis Bengt Bengtsson, ”Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt”, *Mediala hierarkier*, red. Per Vesterlund (Gävle: Skrifter från avdelningen för medier, kommunikation och film, 2007), 13–48; ”Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 204–227; ”Ett medium med historia: Filmstudiorörelsen roll i synen på filmen som konst”, *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014), 71–87. Se även Andersson, 2014, 227–248.

25. Rune Waldekranz, ”Första filmprofessuren”, *Filmhäftet*, vol. 23, nr 1–2 1995, 78–81.

26. Leif Furhammar, ”Egocentrisk betraktelse över tillkomsten av ett universitetsämne”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 215–225.

27. Bolin & Forsman, 1998, 39. Se också Rune Waldekranz, ”Filmstudier och filmforskning: En orientering i internationell och svensk litteratur”, *Svensk filmforskning*, red. Gösta Werner (Stockholm: Norstedt, 1982), 28–31.

28. Bolin & Forsman, 1998, 39; Waldekranz, 1982, 28–31.

29. Donald Broady, *Sociologi och epistemologi: Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, andra reviderade upplagan (Stockholm: HLS, 1991), 269–271.

30. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity, 1993), 30.
31. Lars Gustaf Andersson, "Den svenska konstfilmsinstitutionen", *Filmhäftet*, vol. 23, nr 1-2 1995, 4-14.
32. Ibid., 10. Om den svenska 1940-talsfilmen, se Fredrik Gustafsson, "Swedish Cinema of the 1940s, a New Wave", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 313-331.
33. Andersson, 1995, 11-12. Om Svenska Filminstitutets institutionalisering, se Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Citizen Schein* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010). För en djupare diskussion om 1960-talets konstfilmsinstitution, se Mariah Larsson, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet* (Lund: Sekel, 2006), 59-94.
34. Bourdieu, 1993, 30.
35. Donald Broady, red., *Kulturens fält: En antologi* (Göteborg: Daidalos, 1998), 11.
36. Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, "Hellre fri än filmare": *Filmverkstan och den fria filmen* (Lund: Nordic Academic Press, 2014), 65.
37. Broady, 1998, 20.
38. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 170.
39. Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241-243.
40. Se exempelvis Lars M. Andersson & Mattias Tydén, red., *Sverige och Nazityskland: Skuldfrågor och moraldebatt* (Stockholm: Dialogos, 2007), 9-26. Klas Åmark, *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Bonnier, 2016), 30-33.
41. Åmark, 2016, 18.
42. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939-1945*, 9.
43. Åmark, 2016, 302.
44. Om den nazistiska kulturpropagandan i Sverige, se exempelvis Åke Thulstrup, *Med lock och pock: Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-45* (Stockholm: Bonnier, 1962); Birgitta Almgren, *Drömmen om Norden: Nazistisk infiltration i Sverige 1933-1945* (Stockholm: Carlsson, 2005); Gunnar Richardson, *Förtroligt och hemligt: Kunglig utrikespolitik och svensk neutralitet under andra världskriget* (Stockholm: Carlsson, 2007). Om nazisternas offensiva kulturpropaganda på ett internationellt plan, se exempelvis David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda* (London: Routledge, 1993); Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2016). Om utbytet mellan Sverige och Nazityskland inom kulturen men också inom andra områden som idrott, kyrkan och militären, se Gunnar Richardson, *Beundran och fruktan: Sverige inför Tyskland 1940-1942* (Stockholm: Carlsson, 1996).
45. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939-1945*, 9.

46. Ibid.
47. Maria Teresa Prendergast & Thomas A. Prendergast, "The Invention of Propaganda: A Critical Commentary on the Translation of *Inscrutabili Divinae Providentiae Arcano*", *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, red. Jonathan Auerbach & Ross Castronovo (Oxford: Oxford University Press, 2013).
48. Marshall Soules, *Media, Persuasion and Propaganda* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 3.
49. Jonathan Auerbach & Russ Castronovo, red., *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 2.
50. Gary S. Messinger, *British Propaganda and the State in the First World War* (Manchester: Manchester University Press, 1992); David Welch, *Germany and Propaganda in World War I: Pacifism, Mobilization and Total War*, (London: I.B. Tauris, 2014); Troy R. E. Paddock, red., *World War I and Propaganda* (Leiden: Brill, 2014).
51. Welch, 2002; Peter Zimmermann & Kay Hoffmann, red., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd 3, "Drittes Reich", 1933–1945* (Stuttgart: Reclam, 2005).
52. Nikolas Glover, *National Relations: Public Diplomacy, National Identity and the Swedish Institute, 1945–1970* (Lund: Nordic Academic Press, 2011), 26.
53. Åmark, 2016, 31.
54. Ibid., 301.
55. Se Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm, *De intellektuella förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket* (Lund: Arkiv förlag, 2016), 7–32.
56. Andreas Åkerlund, "Vilhelm Scharp – tyskvän, nationalist och antinazist?", *De intellektuella förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 35.
57. Mattias Tydén, "Svenska kyrkan och nazismen", *Svensk kyrkotidning*, nr 27–28 1998, 326.
58. Andersson & Tydén, 2007, 19.
59. Johan Svedjedal, "Skrivna ord, skrivna liv: Om den litterära biografins teori, medel och mål", *Med livet som insats: Biografen som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 68.
60. Åmark, 2016, 302.
61. Ibid., 31–32.
62. Andersson & Tydén, 2007, 21–25.
63. Johan Östling, *Nazismens sensmoral: Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning* (Stockholm: Atlantis, 2008), 13–50.
64. Ibid., 103–146.
65. Erving Goffman, *Stigma: Den avvikandes roll och identitet*, fjärde upplagan (Lund: Studentlitteratur, 2014).
66. Johan Östling, "Nya nyanser av brunt: Utblick över ett forskningsfält", *De intellektuella förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria

Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 337–350. Se också Östling, 2008.

67. Grieveson & Wasson, 2008, xvi.

68. Ibid.; Lee Grieveson, "Cinema Studies and the Conduct of Conduct", *Inventing Film Studies*, red. Lee Grieveson & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2008), 4–37.

69. Ett undantag är Bengt Bengtssons forskning om Uppsala Studenters Filmstudios i vilken förhållandet till Nazityskland före och under andra världskriget undersöks, Bengtsson, 2007, 13–48.

70. Lunds Studenters Filmstudios kontakter med Nazityskland omnämns i förbigående i den egna historieskrivningen, exempelvis i Werner & Wredlund, 1953, 603; Gösta Werner citeras i Lars Åhlander, *Filmen i Lund: Biograferna, filmerna, publiken* (Lund: Föreningen Gamla Lunds årsbok, 2000), 56–57. Historikern Sverker Oredsson beskriver resan 1935 i sitt översiktsverk om Lunds universitet under andra världskriget men han studerar inte relationerna på djupet, se Sverker Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget: Motsättningar, debatter och hjälpsatser* (Lund: Lunds Universitetshistoriska Sällskap, 1996), 36–37.

71. Se exempelvis François Truffaut, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", *Cahiers du Cinéma*, nr 31 1954.

72. Barrett Hodsdon, *The Elusive Auteur: The Question of Film Authorship Throughout the Age of Cinema* (Jefferson: McFarland, 2017), 3.

73. Se exempelvis Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon Books, 1988). Om filmvetenskapens utveckling efter "The New Film History"-vändningen, se James Chapman, Mark Glancy & Sue Harper, red., *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).

74. Se exempelvis Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau, red., *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009); Charles R. Acland & Haidee Wasson, red., *Useful Cinema* (Durham: Duke University Press, 2011); Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible, red., *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States* (New York: Oxford University Press, 2012).

75. Thomas Elsaesser, "Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media", *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 32.

76. För en kritik av auteursperspektivet, se Hediger & Vonderau, 2009. I flera andra inflytelserika antologier publicerade de senaste åren lyser det biografiska perspektivet i mångt och mycket med sin frånvaro, se till exempel Acland & Wasson, 2011; Orgeron, Orgeron & Streible, 2012.

77. Anna Heymer & Patrick Vonderau, "Industrial Films: An Analytical Bibliography", *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 408.

78. Floris Paalman, *Cinematic Rotterdam: The Times and Tides of a Modern City* (Rotterdam: 010 Publishers, 2011), 21.

79. Elsaesser, 2009, 23.

80. Acland & Wasson, 2011, 4.

81. Ibid.

82. Boris Tomasjevskij, ”Litteratur och biografi”, *Modern litteraturteori del I*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund: Studentlitteratur, 1992), 33–41.

83. Ibid., 41.

84. Se exempelvis David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley: University of California Press, 1981); David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (London: BFI, 1988).

85. Bordwell, 1981, 9.

86. Se exempelvis Per Vesterlund, *Den glömde mannen: Erik ”Hampe” Faustmans filmer* (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1999); Larsson, 2006; Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman’s The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen* (Seattle: University of Washington Press, 2010); Antony Todd, *Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood* (London: I.B. Tauris, 2012); Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies* (London: Wallflower Press, 2013).

87. För en kritik av biografien som form ur ett sociologiskt och samhällsvetenskapligt perspektiv, se exempelvis Pierre Bourdieu, ”Den biografiska illusionen”, *Praktiskt förnuft* (Göteborg: Daidalos, 2004), 68–75.

88. Flera relativt nya vetenskapliga verk diskuterar biografien ur ett teoretiskt och metodologiskt perspektiv, se exempelvis Lloyd E. Ambrosius, *Writing Biography: Historians & Their Craft* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004); Volker R. Berghahn & Simone Lässig, red., *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography* (New York: Berghahn Books, 2008); Barbara Caine, *Biography and History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010); Bernhard Fetz & Wilhelm Hemecker, red., *Theorie der Biographie: Grundlagentexte und Kommentar* (Berlin: De Gruyter, 2011); Thomas Etzemüller, *Biographien: Lesen – erforschen – erzählen* (Frankfurt am Main: Campus, 2012); Wilhelm Hemecker & Edward Saunders, red., *Biography in Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2017); Hans Renders, Binne de Haan & Jonne Harmsma, red., *The Biographical Turn: Lives in History*, Abingdon: Routledge, 2017). Också i Sverige har teoretiska och metodologiska perspektiv på biografien avhandlats, se exempelvis Henrik Rosengren & Johan Östling, red., *Med livet som insats: Biografien som humanistisk genre* (Lund: Sekel, 2007).

89. Gunnar Eriksson, *Platon och smitarna: Vägar till idéhistorien* (Stockholm: Atlantis, 1989), 139.

90. Om ”stora män”-historieskrivningens ursprung, se Caine, 2010, 13.

91. Ambrosius, 2004, 3.

92. Eva Helen Ulvros, ”Att skriva livet”, *Med livet som insats: Biografien som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 141–148.

93. Om den moderna kollektiv- och gruppbiografin, se Caine, 2010, 61–65. Om nya riktningar inom den biografiska forskningen, se *ibid.*, 103–121.

94. Henrik Rosengren, ”Biografin – den humanistiska vetenskapens primat”, *Med livet som insats: Biografin som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 84.

95. Ingmar Lundkvist, *Kulturprosten: Torsten Fogelqvist som DN-publicist och folkbildare* (Stockholm: Carlsson, 2005), 8.

96. För en diskussion om att skilja det ”yttre” från det ”inre”, se Eriksson, 1989, 142–153.

97. Se exempelvis Kristoffer Holt, *Publicisten Ivar Harrie: Ideologi, offentlighetsdebatt och idékritik i Expressen 1944–1960* (Stockholm: Carlsson, 2008), 12–13.

98. Lundkvist, 2005, 12.

99. Joan M. Schwartz & Terry Cook, ”Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, vol. 2, årg. 1–2 2002, 3.

100. Se ”Auslands-verträge” (1264), Index R 109 I, Universum Film AG, Bundesarchiv, Berlin (UFA BA).

101. Se exempelvis Mats Jönsson, *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund: Sekel, 2011); Mats Jönsson, ”Neutral Nazism?: Swedish-German Film Relations, 1941–1945”, *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, vol. 76, nr 2 2010, 47–79; Roel Vande Winkel, Mats Jönsson, Lars-Martin Sørensen & Bjørn Sørensen, ”German Film Distribution in Scandinavia during World War II”, *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 263–280; Lars-Martin Sørensen, Mats Jönsson & Tore Helseth, ”Nazi Newsreels in the North: The European Masterplan and its Nordic Inflections”, *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 285–298.

102. ”Sven Gösta Werner”, personakt nr 6278, Allmänna Säkerhetstjänstens arkiv, Riksarkivet, Arninge (ASA RA).

103. Reseberättelse, ”Resa till Tyskland 6–25 oktober 1944”, oförtecknat material i Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm (GWA SFI). I en registrationsbok ”Zentrale des Auswärtigen Amts” från 1944 noteras brevväxling mellan Gösta Werner och propagandaministeriet samt mellan Werner och Auswärtiges Amt, se ”Eingangsjournal 1944 des Referats Kult K”, Auswärtiges Amt, Politisches Archiv, Berlin. Brevet har ej bevarats, se Gerhard Keiper (Auswärtiges Amt), ”AW: 251.09 Stjernholm”, e-mail till Emil Stjernholm, 21/9 2017.

104. Janet Staiger, ”The Politics of Film Canons”, *Cinema Journal*, vol. 24, nr 3 1985, 4–23.

105. Gösta Werner, ”Biografer och filmbolag i Stockholm under 90 år”, *Föreningen Stockholms företagsminnen: Årsmeddelande 1987* (Stockholm: Föreningen Stockholms företagsminnen, 1987), 6–14.

106. Andersson, 1995, 4–14.

107. För att ta några exempel, Bengt Idestam-Almquist, grundaren av Stockholms filmstudio 1928, medgrundare till Svenska Filmsamfundet och inflytelserik filmkritiker i *Stockholms-Tidningen*, kom senare att bli produktionschef och manusförfattare, se Bolin & Forsman, 1998, 39 och Jonas Sima, ”Robin Hood: Den



förelskade filmkritikern”, <http://www.sima.nu/film-robinhood.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018. Rune Waldekranz, grundare av den ombildade Uppsala Studenters Filmstudio 1936 och recensent i *Svenska Dagbladet*, blev senare produktionschef för Sandrews, se Bengtsson, 2008, 204–227. Några andra exempel på aktiva i filmstudiorörelsen och som sedan arbetare i branschen är Jan-Gunnar Lindström, Bertil Lauritzen och Gösta Folke, se Werner & Wredlund, 1953, 605.

108. Se exempelvis Erik Hedling & Mats Jönsson, red., *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), Mats Jönsson & Pelle Snickars, red., *”Skosmörja eller arkivdokument?”: Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012); Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Massmedieproblem: Mediestudiets formering* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).

109. Om betydelsen av inträdet på det kulturella fältet, se Donald Broady & Mikael Palme, ”Inträde: Om litteraturkritik som ett intellektuellt fält”, *Ord och Bild*, vol. 100, nr 4 1991, 89–99, andra delen publicerades i *Ord och Bild*, vol. 101, nr 1 1992, 113–126. Samma text finns publicerad i Broady, 1998, 173–216.

110. ”Werner, Carl Olof Enok” i Paul Harnesk, red., *Vem är Vem? Skånedelen* (Örebro: Vem är Vem, 1948), 584.

111. Jan Torsten Ahlstrand, ”Gösta Werner”, *Svenska Dagbladet* 23/8 2009.

112. Carl Werner var aktiv medlem i flera föreningar och organisationer. Bland annat kan man nämna att han var engagerad i Svenska Röda Korset, Akademiska Föreningen i Lund och Lunds Konststudio samt flera intresseorganisationer relaterade till hans yrkesbana som teckningslärare, se HV, ”Carl Werner 65 år”, *Sydsvenska Dagbladet* 2/1 1944; Harnesk, 1948, 584. Se också Carl Werners arkiv, Handskriftssektionen, Universitetsbiblioteket, Lund.

113. Intervju med Tonie Lewenhaupt, Rydebäck 1/9 2014 (intervjuare Emil Stjernholm, bandupptagning i författarens ägo).

114. Per Lönn Dahl intervjuar Gösta Werner, *Känt filmfolk berättar* 11/1 1996.

115. Carl Fehrman, *Lärdomens Lund: Universitetets historia under 325 år: Epoker, episoder, miljöer, människor* (Lund: Lund University Press, 1984), 326.

116. Intervju med Tonie Lewenhaupt, Rydebäck 1/9 2014 (intervjuare Emil Stjernholm, bandupptagning i författarens ägo).

117. Lönn Dahl, 1996.

118. Brev från Bo Bergman till Gösta Werner, 7/5 1927, Gösta Werners arkiv, Handskriftssektionen, Universitetsbiblioteket, Lund (GWA LUB).

119. Brev från Bonniers Bok- och Tidskriftsförlag till Gösta Werner, 24/1 1931, i GWA LUB.

120. Yvonne Hirdman, Jenny Björkman & Urban Lundberg, *Sveriges historia: 1920–1965* (Stockholm: Norstedt, 2012), 178–231.

121. Se till exempel Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta: Studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlsson, 1989), 93, här beskrivs utställningen som en central mötesplats mellan två decennier. För en djupanalys av Stockholmsutställningens inflytande, se Ylva Habel, *Modern Media, Modern Audiences: Mass*

*Media and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare State* (Stockholm: Aura, 2002).

122. Werner genomförde sin värnplikt vid Kungliga Jönköping-Kalmar regementets kasernvakt i Eksjö med start den 15 juni 1928, Inskrivningsorder, 15/6 1928, i GWA LUB.

123. Fehrman, 1984, 188.

124. Ibid., 184.

125. Ibid., 188.

126. Ibid., 162.

127. Ibid., 164.

128. Fredrik Tersmeden, "Lidforss liv i AF-borgen". Föredrag presenterat på symposiet Bra vetenskap och god moral till samhällets båtnad? Om Areschoug, Lidforss och Nilsson-Ehle i förra sekelskiftets Lund, organiserat av Kungliga Fysiografiska Sällskapet i Lund och Lunds Universitetshistoriska Sällskap vid Akademiska Föreningen, Lunds universitet, 20/11 2013.

129. Fehrman, 1984, 188.

130. Jan Stenkvist, *Arnold Ljungdal, Clarté och tjugotalet* (Stockholm: Norstedt, 1971), 5–12.

131. "D.Y.G:s styrelse", *Arbetet* 5/2 1931. Se även "Medlemskort D.Y.G. VT 1928 (Fil.stud. Gösta Werner)", i GWA LUB.

132. Stenkvist, 1971, 17.

133. Program, Studentföreningen D.Y.G., Folkbildningskommittén, Lund, hösten 1929–våren 1930, i GWA LUB.

134. Ämnena Werner erbjöd sig att föreläsa om var "Primitiva folkens kultur (ev. med bilder)", "Den jämtländska fjällvärlden (ev. med bilder)" samt "Den moderna finska litteraturen (med uppläsning)", se Program, Studentföreningen D.Y.G., Folkbildningskommittén, Lund, hösten 1929–våren 1930, i GWA LUB.

135. Anteckningar, möte med Lunds filmstudio, 20/10 1932, i GWA LUB.

136. Affisch, D.Y.G. skaldeafton, odaterad, i GWA LUB. Se även "Skaldeafton i D.Y.G. med skalder från Axel Ahlman och Gösta Werner", *Lunds Dagblad* 15/5 1931. Om Fredrik Böök och litteraturvetenskapen i Lund, se Svante Nordin, *Fredrik Böök: En levnadsteckning* (Stockholm: Natur och kultur, 1994).

137. Gösta Werner, "Folke Holmér och filmstudios första år", opublicerat utkast till Lunds Studenters Filmstudios vårprogram, 1987, i GWA LUB.

138. Folke Holmér stödde även Ragnar Josephson, initiativtagaren till Arkiv för dekorativ konst, när det bildades 1934. Senare kom han att arbeta på Riksförbundet för bildande konst. Se Jan Torsten Ahlstrand, "Folke Holmér in memoriam", *Sydsvenska Dagbladet* 23/6 1987.

139. Stig Almqvist, "Filmstudio i Lund?", *Arbetet* 26/9 1929.

140. Under signaturen W. skrev Werner sin första filmrecension i januari 1929, se W. [Gösta Werner], "Montmartre midnatt", *Arbetet* 29/1 1929.

141. I en Q-vers, det vill säga en dikt om någon i Lund känd person, ett stående inslag i studenttidningen *Lundagård*, fångades Werners profil såhär våren 1931: "Han tjänt sina provår / som Arbetets dräng / och satt sina rovor / som tidnings-

gamäng / Filmatisk hans uppsyn / som filmslaskskribent / han sätter på pränt / små hundglävs och tuppgnyn [...] Poetiskt, politiskt / du gjort din succès / Frene-tiskt D.Y.G.-itiskt / Ditt mål tycks du se”, se Q, ”Arbetets ära”, *Lundagård*, nr 4 1931, 62.

142. Filmstudion i Stockholm grundades 1927 av Ragnar Hyltén-Cavallius med en medlemsbas främst bestående av journalister, konstnärer och andra yrkesverk-samma, se Werner & Wredlund, 1953, 600–610. Filmstudion i Uppsala grundades 1929 och var likt filmstudion i Lund en studentfilmstudio, se Bengtsson, 2007, 13–48.

143. ”Filmstudion blev verklighet”, *Arbetet* 17/10 1929.

144. Gösta Werner, ”Folke Holmér och filmstudions första år”, opublicerat utkast till Lunds Studenters Filmstudios vårprogram, 1987 i GWA LUB.

145. Stig Almqvist, ”Filmstudio i Lund?”, *Arbetet* 26/9 1929.

146. Under det första verksamhetsåret, 1929–1930, visades följande filmer under 11 sammanträden: *Paying the Penalty* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), *Pansarkryssaren Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, Sergej Eisenstein, 1925), *L'impossible amour* (Charles Burguet, 1922), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Det var i vår ungdom* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1928), *Dagar som skakat världen* (*Oktjabr*, Sergej Eisenstein, Grigorij Aleksandrov, 1928), *Turksib* (Victor Turin, 1929), *Mannen med filmkameran* (*Tjelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929), *Handelsbladfilm* (Cor Aafjes, 1927), *Le jardin du Luxembourg* (Man-nus Franken, 1929), *Bron* (*De Brug*, Joris Ivens, 1928), *Regn* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), *Jorden* (*Zemlja*, Alexander Dovzhenko, 1930), *La p'tite Lilie* (Alberto Caval-canti, 1927), *Cinq minutes de cinéma pur* (Henri Chomette, 1926), *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926), *Montparnasse* (Eugene Deslaw, 1929), *A Page of Madness* (*Kurutta Ippëji*, Teinosuke Kinugasa, 1926), *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Lot-te Reiniger, 1926), *La jalousie du barbouille* (Alberto Cavalcanti, 1927), *Vormittags-spuk* (Hans Richter, 1928) och *S:t Petersburgs sista dagar* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin och Michail Doller, 1927). Visningsprogrammen finns beva-rade i Lunds Studenters Filmstudios arkiv som är deponerat hos Folkets Bio, Lund (LSFA).

147. David Bordwell, *On the History of Film Style*, andra upplagan (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 21–26; Polan, 2007, 263–298.

148. Förteckning över filmer visade av Lunds Studenters Filmstudio, 16/10 1929 till 16/2 1933, i GWA LUB. Se även Åhlander, 2000, 57.

149. Antalet medlemmar ökade successivt under 1930-talet. År 1932 fanns cirka 200 medlemmar, se Medlemsförteckning Lunds Studenters Filmstudio, signerad av ordförande Folke Holmér och filmintendent Gösta Werner, 18/2 1932, i GWA LUB. År 1936 fanns cirka 350 medlemmar, se Brev från Erik Olofsson till Gösta Häggström, 17/3 1936, i LSFA.

150. Mellan 1929 och 1933 finns ingen information kring Lunds Studenters Filmstudio i Lunds universitets katalog som publicerades årligen men andra upp-gifter tyder på att Gösta Werner blev ordförande våren 1931, se exempelvis Cur-riculum vitae, Gösta Werner, 4/11 1933, i GWA LUB.

151. Lunds Studenters Filmstudios kallelser till sammanträde där tid, plats, lokal och film anges finns bevarade i Lunds Studenters Filmstudios arkiv, Folkets Bio Lund.

152. Åhlander, 2000, 45.

153. Bengtsson, 2007, 19.

154. "Förbjuden film smakar bäst", *Biografbladet*, nr 17 november 1928, 1.

155. "De kvasi-privata biografföreställningarna", *Biografbladet*, nr 3 1928, 1.

156. Gösta Werner, "Hugo Wortzelius in memoriam", *Upsala Nya Tidning* 5/11 1991.

157. Oredsson, 1996, 15.

158. Malte Hagener beskriver hur en liknande mytologi omgärdat den nederländska filmstudion Filmliga under 1920-talet, se exempelvis Hagener, 2007, 84.

159. W. [Gösta Werner], "Aladdins lampa och tsarismens fall på film", *Arbetet* 8/11 1930.

160. "Jörgensfesten' i Lunds filmstudio: Ett påpekande från statens biografcensur", *Sydsvenska Dagbladet* 30/11 1931.

161. Gösta Werner, "Jörgensfesten och Lunds Filmstudio", *Sydsvenska Dagbladet* 2/12 1931.

162. Inbjudningskortet från filmstudions tio första år (cirka) finns bevarade dels i GWA LUB, dels i LSFA.

163. "Filmproblem under debatt i Lundastudion", *Skånska Dagbladet* 9/10 1933.

164. Medlemsförteckning Lunds Studenters Filmstudio, signerad av ordförande Folke Holmér och filmintendent Gösta Werner, 18/2 1932, i GWA LUB.

165. Se exempelvis Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (New York: Columbia University Press, 1985); Gerd Lindgren, "Broderskapets logik", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, vol. 17, nr 1 1996, 4-14.

166. 160 män, 42 kvinnor, se Medlemsförteckning, Lunds Studenters Filmstudio, signerad av ordförande Folke Holmér och filmintendent Gösta Werner, 18/2 1932, i GWA LUB.

167. Utdrag ur protokoll, Lunds Studenters Filmstudio, 11/3 1931, i GWA LUB.

168. Fehrman, 1984, 79.

169. Werner & Wredlund, 1953, 604.

170. Polan, 2007, 25-26.

171. Duncan Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (New York: Columbia University Press, 2007), 83.

172. Det är värt att notera att socialistiska Clarté senare kommer att bilda en egen filmsektion i Lund (1937), se "Clartés filmsektion i Lund", *Biografbladet*, nr 4 1937, 28. Konflikten mellan estetiskt och ideologiskt intresserade filmentusiaster tog sig alltså uttryck redan här. Denna konflikt återkommer när filmvetenskapen konsolideras som akademiskt ämne, något som omskrivits av såväl Rune Waldekranz som Leif Furhammar, se exempelvis Se Rune Waldekranz, "Första filmprofessuren", *Filmhäftet*, vol. 23, nr 1-2 1995, 78-81; Furhammar, 2015, 215-224.

173. Gösta Werner, "Vad är filmstudion?", *Ateneum*, nr 1 1933, 14. Tidningen

*Ateneum* startades av Stellan Arvidsson, Per Nyström, Per Meurling, Allan Hagsten och Harald Rue, se Gunnar Gunnarson, ”Per Meurling”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9309>, senast kontrollerad 13/6 2018. De tre förstnämnda var för övrigt betalande medlemmar i filmstudio säsongen 1932, se Medlemsförteckning Lunds Studenters Filmstudio, signerad av ordförande Folke Holmér och filmintendent Gösta Werner, 18/2 1932, i GWA LUB.

174. Gösta Werner, ”Vad är filmstudio?”, *Ateneum*, nr 1 1933, 14.

175. ”Filmproblem under debatt i Lundastudion”, *Skånska Dagbladet* 9/10 1933.

176. Gösta Werner, ”Fröken får jag en bok om film!”, *Biografägaren*, nr 19 1934, 11–12. Se vidare Julius Regis & Edvin Thall, *Filmens roman: En världserövrarens historia berättad i korta kapitler* (Stockholm: Gebers, 1920); Bengt Idestam-Almquist & Ragnar Allberg, *Film i går, i dag, i morgon* (Stockholm: Bonnier, 1932).

177. Werner, 1934, 11–12.

178. Ibid.

179. Under lång tid ansågs samlingen i Lund vara landets största varpå Filmhistoriska samlingarna i Stockholm, senare grunden för Svenska Filminstitutets bibliotek och arkiv, blev störst. Se Gösta Werner, ”Europas mest omfattande filmbibliotek – studios eget”, *Lunds Dagblad* 20/3 1935. Se även Gunhild Tegen & Gösta Werner, *En judisk tragedi: Filmmanuskript* (Lund: Lindströms bokhandel, 1935).

180. E.W.O., ”Ett filmmanuskript av Gunhild Tegen”, *Svenska Dagbladet* 29/9 1935.

181. Åmark, 2016, 450.

182. Tegen & Werner, 1935.

183. Karin Boye, ”Tidstragedi i filmform”, *Svenska Dagbladet* 29/11 1935.

184. Ibid.

185. Ji-Shib [Ragnar Allberg], ”Filmmanuskript i bokform: Ett av SF:s hedersomnämnda manuskript utgivet i bokform”, *SF-nyheter: Svensk filmindustris veckoprogram*, nr 30 1935, 2, 5, 9, 11.

186. Ibid.

187. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitler*, tredje upplagan (Höganäs: Dialogos & Svenska Filminstitutet, 2003), 106.

188. Mötesanteckningar, Lunds Studenters Filmstudio, 31/10 1935, i GWA LUB.

189. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 27/2 1933, i LSFA; Förteckning över filmer visade av Lunds Studenters Filmstudio, 16/10 1929 till 16/2 1933, i GWA LUB.

190. Gösta Werner, ”Hugo Wortzelius in memoriam”, *Upsala Nya Tidning* 5/11 1991.

191. Hagener, 2014, 1.

192. Per Olov Qvist, *Folkhemets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995), 13. Vidare bör man notera att Qvist argumenterar för att 1930-talsfilmen inte alls var så utskälld som det gjorts gällande i historieskrivningen.

193. Furhammar, 2003, 151–152.

194. Michael Tapper, "Gösta Werner – ett liv med film", *Sydsvenska Dagbladet* 11/8 2009.

195. Lönndahl, 1996.

196. Gösta Werner skrev regelbundet i *SF-nyheter* och i SF:s veckoprogram sommaren 1934 och hösten 1935, se *SF-nyheter: Svensk Filmindustris veckoprogram* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1934–1935).

197. Tapper, 2009. Se också Arkivförteckning över Gösta Werners arkiv, GWA SFI.

198. Rune Waldekranz, "Blev landets mest lästa och inflytelserika filmrecensent", *Dagens Nyheter* 28/9 1983.

199. Leif Furhammar, "Hans filmkritik var en folkbildargärning", *Svenska Dagbladet* 28/9 1983.

200. Se exempelvis Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Sista minuten", *Biografbladet*, nr 11 1934, 18–20; Brev från Gösta Werner till Bengt Idestam-Almquist, 29/1 1934, i GWA LUB.

201. Ibid.

202. Citerat i Jing [Knut Jeurling], "Ordet fritt", *Biografbladet*, nr 4 1935, 23.

203. Gösta Werner, "Ordet fritt: Ungkamelen och nålsögat – ett genmäle", *Biografbladet*, nr 4 1935, 23.

204. Exempelvis hade Werner tidigare argumenterat: "Vad svensk film behöver just nu är inte i första hand ungt och entusiastiskt folk – det är en fras som kritiker länge för vårdslöst kastat ut – utan filmmänniskor, personer som det filmatiska berättandet har gått i blodet, för vilka filmen är ett tusen gånger naturligare uttrycksmedel än teatern, personer som verkligen ha möjligheten att se och återgiva ett intryck, en tanke, ett händelseförlopp i en bildserie som grundar sig helt och hållet på visuella uttrycksmedel. Där film är konst är den en visuell konst.", se Gösta Werner, "Svensk filmproduktion", *Lundagård*, nr 5 1931, 84–85. Se även Werners osignerade referat av Robin Hoods föreläsning hos Lunds Studenters Filmstudio, "Robin Hood chockerar Lund", *Biografbladet*, nr 18 1934, 2.

205. Se exempelvis Bengt Idestam-Almquist & Ragnar Allberg, *Vid den svenska filmens vagg* (Stockholm: Bonnier, 1936); Bengt Idestam-Almquist, *Svensk film före Gösta Berling*, Stockholm: PAN/Norstedt, 1974.

206. Inga Lewenhaupt, "Det var på de många stormötenas tid: Några minnen från Rune Waldekranz professorstid", *Wendelavisan*, nr 46 2011, 5–6.

207. Jing, 1935, 23.

208. Michael Tapper, "Gösta Werner", *Svensk Filmdatabas*, 2011, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=59119#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.

209. D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 11; Polan, 2007, 11.

210. Gösta Werner upprättade en annoterad förteckning för Lunds Studenters Filmstudios bibliotek där han kommenterade ovan nämnda verk. I denna skrev Werner entusiastiskt om nämnda teoretiker och han kallade Hans Richter för "[e]n av den tyska avantgardefilmens främsta representanter", Béla Balázs för "en

av filmkonstens skarpaste teoretiker” och Rudolf Arnheims *Film als Kunst* (1932) som ”[e]tt mångsidigt, grundligt och vederhäftigt teoretiskt arbete om filmens konstnärliga problem”, se Gösta Werner, *Förteckning över Lunds Studenters Filmstudios Bibliotek*, nr 1 1935. För en utförlig genomgång av Béla Balázs filmteori, se Béla Balázs, *Béla Balázs' Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film* (New York: Berghahn Books, 2010). Se även Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924). Om Hans Richter som filmare och teoretiker, se Stephen C. Foster, red., *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-Garde* (Cambridge: MIT Press, 1998). Se även Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (Berlin: H. Reckendorf GmbH, 1929). Om Rudolf Arnheims filmteorier, se Kent Kleinman & Leslie Van Duzer, red., *Rudolf Arnheim: Revealing Vision* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997). Se även Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (Berlin: Rowohlt, 1932). För engelska översättningar av flera av ovan nämnda författares nyckeltexter, se Anton Kaes, Nicholas Baer & Michael Cowan, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933* (Oakland: University of California Press, 2016).

211. Artur Lundkvist, ”Program och frihet”, *Fronten*, nr 10 1931, 8–10.

212. Werner bidrog aldrig till *Fronten* men i *Fönstret* var han bland annat inblandad i en debatt med Artur Lundkvist och Gösta Sandberg om rysk film och dess konstnärliga potential, se Gösta Werner, ”En kritiker”, *Fönstret*, nr 17 1931, 5. För en utförlig beskrivning av ”fronten mot esteticismen” och tidens kulturdebatt, se Birger Christofferson, *Sven Stolpe och den litterära debatten* (Stockholm: Bonnier, 1956), 75–110.

213. Christofferson, 1956, 82.

214. Se exempelvis Ebba Witt-Brattström, *Moa Martinson: Skrift och drift i trettio-talet* (Stockholm: Norstedt, 1989), 51–52.

215. ”Studentfilmstudions terminsstart: Redaktör Gösta Werner om ’Front mot filmesteticismen’”, *Upsala Nya Tidning* 21/9 1937.

216. Utöver Werner ställdes frågan till en rad andra filmpersonligheter, däribland Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist] och Jan-Gunnar Lindström (Stockholms studentfilmstudio), se Alonzo, ”Vad är svensk films fiende nr 1?”, *Scenen*, nr 5 1938, 26–27.

217. *Ibid.*, 27.

218. Sven Nordlund, ”Internationell solidaritet och handelspolitik – oförenliga? LO:s bojkott av tyska varor 1933”, *Presshistorisk årsbok* (Stockholm: Svensk Presshistorisk Förening, 2008), 157–172.

219. ”Biografägareförbundets landskapsmöte i Stockholm: Bokföring, brandskydd, förskottsväxlar och LO-blockaden”, *Biografbladet*, nr 7 1933, 17–18.

220. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Heroismens renässans eller Svärmor drives på porten”, *Biografbladet*, nr 5 1933, 9–10.

221. ”Den politiske Kandestöber”, *Social-Demokraten* 30/10 1933.

222. Knut Jeurling, ”Svar på förtal”, *Biografbladet*, nr 6 1933, 9.

223. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Heroism, pilsner och sura rönnbär”, *Biografbladet*, nr 6 1933, 18–19.

224. Ibid.
225. G.W. [Gösta Werner], "Vad menas med tysk film?", *Biografbladet*, nr 2 1935, 36.
226. Hans-Michael Bock, "Ernst Seeger – Jurist, Zensor", *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, tjugonde upplagan, red. Hans-Michael Bock (Hamburg: Hamburgisches Centrum für Filmforschung) 1992, 456–459.
227. G.W. [Gösta Werner], "Vad menas med tysk film?", *Biografbladet*, nr 2 1935, 36.
228. Åhlander, 2000, 57.
229. Jan Aghed, "Filmdoktorn grälar om Stiller", *Sydsvenska Dagbladet* 14/5 1993.
230. Om Statens Biografbyrås agerande under mellankrigstiden, se Arne Svensson, *Den politiska saxen: En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Stockholms universitet, 1976), 40–69.
231. Se exempelvis Gösta Werner, "Spricker den internationella filmkammaren?", *Filmjournalen*, nr 37 1935, 5. Den Internationella Filmkammaren grundades på 1930-talet för att bilda en europeisk front mot den amerikanska filmen, om den Internationella Filmkammarens verksamhet se Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber läromedel, 1979), 30–31; Martin, 2016, 44–73.
232. Sverker Oredsson beskriver detta fenomen i relation till studentkårerna, se Oredsson, 1996, 13.
233. Gösta Werner tog sin filosofie kandidatexamen 18 mars 1930, se *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1930). Som ordförande för Lunds Studenters Filmstudio efterträdde han 1935 av juris kandidat Gösta Häggström, som efter resan till Sovjetunionen 1936 efterträdde av juris kandidat William Bendtz, se *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1935); *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1936); *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1937).
234. Om avsaknaden av den politiska mitten bland de politiska föreningarna vid Lunds universitet under mellankrigstiden, se Oredsson, 1996, 15–16.
235. Se *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1939 & 1940). Om spekulationerna kring D.Y.G.:s dvala, se En som aldrig har frågat förr, "Insänt", *Lundagård*, nr 2 1938, 34.
236. Stellan Arvidsson, "Från Clartés första år", *Clarté: Socialistisk Tidskrift*, nr 5–6 1946, 6–9.
237. Oredsson, 1996, 15.
238. Ibid., 16–18.
239. Ibid., 41–71.
240. Ibid., 16.
241. Se exempelvis Oredsson, 1996; Ola Larsmo, *Djävulssonaten: Ur det svenska hatets historia* (Stockholm: Bonnier, 2007); Åmark, 2016; Björkman, Lundell & Widmalm, 2016.
242. Marie Cronqvist & Agneta Edman, "Resan i centrum: Bild, text, modernitet och tradition i reseskildringar av Maud von Rosen", *Mer än tusen ord: Bilden*



och de historiska vetenskaperna, red. Lars M. Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2001), 245.

243. Se Björkman, Lundell & Widmalm, 2016.

244. Martin, 2016, 1–12.

245. Björkman, Lundell & Widmalm, 2016, 20.

246. Martin, 2016, 44–73.

247. Åmark, 2016, 23.

248. Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History: An Introduction*, andra reviderade upplagan (Boston: McGraw-Hill, 2002), 116.

249. Om de omedelbara förändringarna inom tysk film, och i synnerhet Ufa, efter det nazistiska maktövertagandet, se Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918–1945* (New York: Hill & Wang, 1996), 205–228.

250. Oredsson, 1996, 36. Oredsson refererar i sin tur till Göran Andolf, *Sverige och utlandet 1930–1975: Indikatorer för mätning av Sveriges kulturella beroende* (Lund: Framtidsstudieprojektet Sveriges internationella villkor, 1977).

251. Filmen distribuerades i Sverige av Fribergs Filmbyrå och ställdes till filmstudions förfogande av vederbörande. För historik kring censuren av filmen i Tyskland, se Deutsches Filminstitut, ”Hände aus dem Dunkel”, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/fo10324.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018.

252. Premiären av *Hans Westmar* föregicks av kontroverser i Tyskland. Filmen skrevs och producerades i samarbete med flera representanter för SA i Berlin varefter Goebbels, till mångas förvåning, stoppade den med hänvisning till att den gav en felaktig bild av Horst Wessels liv. Klipp gjordes och titeln ändrades till pseudonymen Hans Westmar. Om tillkomsten av mottagandet av *Hans Westmar*, se David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, reviderad utgåva (New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001), 61–71.

253. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 27/2 1934, i LSFA.

254. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 14/2 1935, i LSFA.

255. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 16/3 1934, i LSFA.

256. ”Filmstudion får se på Ufa i Berlin”, *Lunds Dagblad* 20/3 1935.

257. Ufa och de andra bolagen hade svårt att producera filmer i den takt Goebbels önskade, mycket på grund av att nazisternas olika kontrollorgan försinkade produktionen i flera olika led. För en uttömmande analys av den tyska filmproduktionens ineffektivitet under den här tiden, se Kreimeier, 1996, 221–235.

258. ”Smånytt från in- och utlandet”, *Biografbladet*, nr 5–6 1935, 38–39. *Du skall inte begära...* beskrivs av historikern Harold James som tafflig och trots att filmen gjordes av vad han betecknar som en nazistisk regissör, baserad på ett nazistiskt manuskript, av en nazistisk författare, så kom den att angripas av partifunktionärer och den nationalsocialistiska pressen, se Harold James, *The Nazi Dictatorship and the Deutsche Bank* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 96. Den andra filmen, *Liebe, Tod und Teufel*, ses av många som ett undantag i den tyska 1930-talsproduktionen eftersom den innehåller fantastiska inslag

och var en av de tyska filmer från denna period som saknade propagandaelement, se Eric Rentschler, "Germany: Nazism and After", *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), 375.

259. "Smånytt från in- och utlandet", *Biografbladet*, nr 5-6 1935, 38-39. I en nederländsk kulturtidskrift kallas guiden Panunzi "presse-führer van den Ufa", se "Wat in Neu-Babelsberg op stapel staat", *Het Weekblad* 12/11 1932.

260. Om relationen mellan Carl Opitz och Zarah Leander, se Kreimeier, 1996, 299. Se även Lutz Koepnick, *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood* (Berkeley: University of California Press, 2002), 81-82.

261. "Lunds Studenters Filmstudio på Ufa-besök", *Biografägaren*, nr 9 1935, 4.

262. Björkman, Lundell & Widmalm, 2016, 20.

263. "Tjugofyra filmer avverkades första dagen", *Sydsvenska Dagbladet* 20/4 1935.

264. "Lunds Studenters Filmstudio på Ufa-besök", *Biografägaren*, nr 9 1935, 4.

265. Ciné [Gösta Werner], "Reportaget får ej vara målet", *Biografbladet*, nr 5-6 1935, 32-33.

266. Se exempelvis Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (London: Hutchinson, 2002), 43-94; Ingemar Karlsson & Arne Ruth, *Samhället som teater: Estetik och politik i Tredje riket* (Stockholm: Liber, 1983).

267. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963).

268. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1974), 94-95.

269. Oredsson, 1996, 43.

270. Émile [Gunnar Dahmén], "Filmstudion hos Ufa", *Lundagård*, nr 7 1935, 113.

271. "Schwedische Studenten studieren den deutschen Film", *Berliner Lokalnachrichten* 19/4 1935.

272. Fabian Riedel, "'Braun' und 'Rot' - Akteur in zwei deutschen Welten: Der Jurist Dr. Walter Neye (1901-1989). Eine Fallstudie", <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/132929/braun-und-rot-akteur-in-zwei-deutschen-welten?p=all>, senast kontrollerad 13/6 2018.

273. "Mit diesen Eindrücken von Deutschland und seinem kulturellen Wollen und Schaffen werden nun die schwedischen Studenten in ihre Heimat zurückkehren, nicht gleich zur Universität, sondern jeder zum Osterfest in seine Heimat, der eine nach dem Norden, der andere nach dem Süden seines Landes. Und überall werden sie berichten und erzählen von dem, was sie in Deutschland gesehen haben. Und das gegenseitige Sichkennenlernen wird auch hier der Verständigung der Völker dienen für die gerade zwischen Schweden und Deutschland die politischen Zeichen im Hinblick auf die schwedische Presseresonanz über Genf im Augenblick sehr günstig sind.", se "Swedische Filmstudenter i Berlin: Begeistering über den Reichsparteitag-Film", *Lichtbild-Bühne* 18/4 1935.

274. Gewe [Gösta Werner], "Tysklands nya filmansikte", *SF-nyheter: Svensk Filmindustris veckoprogram*, nr 21 1935, 10-11, 17.

275. Ciné [Gösta Werner], "Razzia vid Kurfürstendamm", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 19-20.
276. Om Arnold Raether, se David Stewart Hull, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945* (Berkeley: University of California Press, 1969), 48.
277. Björkman, Lundell & Widmalm, 2016, 18-19.
278. Gewe [Gösta Werner], "Tysklands nya filmansikte V: Med myror och älgdjurar som filmstjärnor", *SF-nyheter: Svensk Filmindustri sveckoprogram*, nr 29 1935, 6-9.
279. För en ingående diskussion kring begreppet "tyskvänlighet", se exempelvis Åkerlund, 2016, 33-57.
280. *Völkischer Beobachter* 3/3 1933, citerad i Welch, 2001, 33.
281. Gösta Werner, "Filmfestveckorna i München: Från Biografbladets utsände medarbetare", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 21.
282. Gösta Werner, "Avskräckande exempel", *Filmjournalen*, nr 33 1935, 5.
283. Om Franz Steinbacher, se Rolf Aurich, "The German Reich Film Archive in an International Context", *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, red. Malte Hagener (New York: Berghahn Books, 2014), 307.
284. Gösta Werner, "Avskräckande exempel", *Filmjournalen*, nr 33 1935, 5.
285. Utkast till artikel, "Festdagar i München", BA-6/BA-7 i GWA SFI.
286. Gösta Werners syn på hög- och lågkultur bestod genom åren. Recensionerna av Gösta Werners standardverk *Den svenska filmens historia* (1970) är en indikation på detta. Filmkritikern Nils Petter Sundgren, till exempel, argumenterade att "[v]ärderingarna i Werners bok är i stort sett konventionella och traditionella. Hans filmvärld är ett välordnat klassamhälle, med klara skiktningar mellan högre och lägre [...] Ibland har man en känsla av att han betraktar den svenska filmhistorien som ett regemente med regisserande och skådespelande furirer, majorer, malajer och generalspersoner", i Nils Petter Sundgren, "Soldat Bom och alla de andra", *Expressen söndag* 11/10 1970. Filmkritikern Jan Aghed menade att "[h]är avlåts inga omdömen som inte skulle finna sanktion i det svenska filmetablissemangets och finkulturens salonger, här hittar man många exempel på den paternalistiska konst- och konstnärssyn som ju förr filmen, filmestetiken och filmundervisningen gör sig av med den, desto bättre", i Jan Aghed, "Att se film", *Sydsvenska Dagbladet* 21/12 1970.
287. Ciné [Gösta Werner], "Razzia vid Kurfürstendamm", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 19-20.
288. Ibid.
289. Om Wilhelm von Dyk och övertagandet av *Lichtbild-Bühne*, se Ulrich Döge, "Er hat eben das heiße Herz": *Der Verleger und Filmunternehmer Karl Wolffsohn* (Hamburg: Tredition, 2016).
290. G.W. [Gösta Werner], "Tyskland ser på svensk film", *Filmjournalen*, nr 31 1935, 13 & 29.
291. Gösta Werner, "Filmstudier i Tyskland", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 23. I Werners personarkiv återfinns ett antal karbonkopior på kortare notiser som

svenska filminspelningar, biograföppningar och svensk film som visats utomlands, se G.W. [Gösta Werner], "Was wird gedreht – Was wird gezeigt", utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, oktober 1935; G.W. [Gösta Werner], "Neue Uraufführungstheater in Stockholm", utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, oktober 1935; G.W. [Gösta Werner], "Swedenhielms geht nach Brüssel, utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, oktober 1935; G.W. [Gösta Werner], "Deutsche Erfolge in Finland und Norwegen", *Lichtbild-Bühne*, oktober 1935, BA-6/BA-7 i GWA SFI.

292. "Nazi-Controlled 'Film Kurier,' Berlin Film Trade Paper, Pans Variety's German Picture News", *Variety*, vol. 110, nr 11 1933, 13.

293. Thomas Patrick Doherty, *Hollywood and Hitler, 1933–1939* (New York: Columbia University Press, 2013), 21–22.

294. Notering daterad 21/1 1942, se "Sven Gösta Werner", personakt nr 6278, i ASA RA.

295. "Romantiken icke död, säger Carl Opitz, Ufas presschef", *Lunds Dagblad* 21/11 1935.

296. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 20/11 1935, i LSFA.

297. W.W., "Lätt att samarbeta med Lilian Harvey", *Sydsvenska Dagbladet* 21/11 1935. Se även Ebe, "Filmklistrerskan blev primadonna: Ufa:s presschef om bolagets produktion i år", *Skånska Dagbladet* 21/11 1935.

298. Om Elis Sundells anställningsvillkor och korrespondens med huvudkontoret i Berlin, se "Sundell, Elis" (2906), Index R 109 I, UFA BA.

299. "Internationellt och kulturellt i Ufas ateljéer: Direktör Karl Opitz berättar om filmsituationen", *Uppsala Nya Tidning* 22/11 1935. Se också, "Lyckad filmpremiär i Estetiska föreningen", *Uppsala Nya Tidning* 23/11 1935.

300. Björkman, Lundell Widmalm, 2016, 13.

301. Oredsson, 1996, 14–15.

302. Larsmo, 2007, 11.

303. *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1936).

304. "Filmstudios", *Biografbladet*, nr 7–8 1936, 34.

305. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/2 1936, i LSFA.

306. Welch, 2001, 109.

307. Ibid.

308. Welch, 2002, 69.

309. Thomas Elsaesser, "Propagating modernity: German Documentaries from the 1930s: Information, Instruction, and Indoctrination", *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, red. Jonathan Auerbach & Russ Castronovo (New York: Oxford University Press, 2013), 249.

310. Hagener, 2007, 156.

311. Se exempelvis Ian Aitken, red., *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (New York: Routledge, 2013), 295.

312. Jamie Miller, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin* (London: I. B. Tauris, 2010), 42.

313. George O. Liber, *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film* (London: British Film Institute, 2002), 144–145.

314. Jc., "På Lundagård", *Sydsvenska Dagbladet* 13/2 1936.
315. "Smånytt från in- och utlandet", *Biografbladet*, nr 3 1936, 22.
316. Brev från Erik Olofsson till Gösta Häggström, 13/2 1936, i LSFA.
317. Brev från Hald (Projectio) till Gösta Werner, 22/4 1936, i GWA LUB.
318. Werner & Wredlund, 1953, 603.
319. "Studenternas ryska filmstudieresa", *Biografbladet*, nr 4 1936, 19.
320. Charlotte Tornbjer, "Att resa till framtiden?: Svenska resenärers föreställningar om kvinnan och familjen i Sovjetunionen", *Rysk spegel: Svenska berättelser om Sovjetunionen – och om Sverige*, red. Kristian Gerner & Klas-Göran Karlsson (Lund: Nordic Academic Press, 2008), 74. Om VOKS bakgrund och historia, se Olov Wenell, *Sovjetunionen och svenska vänsällskap 1945–1958: Sällskapen Sverige-Sovjetunionen som medel i sovjetisk strategi* (Umeå: Umeå universitet, 2015), 37–70.
321. Tornbjer, 2008, 74.
322. "Ryssland vill öka sin filmexport – dock ej propaganda", *Aftonbladet* 17/4 1936. Om Boris Sjumjatskijs position inom den sovjetiska filmindustrin, se Richard Taylor, "Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment", *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 6, nr 1 1986, 43–64.
323. "Unga krafter", *Biografbladet*, nr 4 1936, 1.
324. Ciné [Gösta Werner], "Purpur och guld", *Biografbladet*, nr 5–6 1936, 26–28.
325. Om VGIK, se exempelvis Birgit Beumers, *A Companion to Russian Cinema* (Chichester: John Wiley & Sons, 2016), 15.
326. Ciné [Gösta Werner], "Purpur och guld", *Biografbladet*, nr 5–6 1936, 26–28.
327. Gösta Werner, "Moskvas filmuniversitet", *Gaudeamus*, nr 9–10 1936, 17–19.
328. Ett par år innan Lunds Studenters Filmstudio reste till Sovjetunionen hade Werners kollega från *Biografbladet* Bengt Idestam-Almquist rest till landet och författat en längre reseskildring om läget i landet, se Bengt Idestam-Almquist, *Landet som skall skratta: Med teckningar av förf. och 16 planscher* (Stockholm: Natur och kultur, 1932). Även filmstudiobekantingen Marika Stiernstedt hade sedan tidigare publicerat en uppmärksammas reseskildring, se Marika Stiernstedt, *Ryskt: En resa på egen hand hösten 1934* (Stockholm: Bonnier, 1935).
329. Tornbjer, 2008, 72.
330. Under studieresan i maj 1931 besöktes bland annat Budapest, Belgrad, Sofia, Dubrovnik och Sarajevo, se Almanacka, Gösta Werner, 1931, i GWA LUB.
331. Paul Hollander, *Political Pilgrims: Western Intellectuals in Search of the Good Society* (New Brunswick: Transaction, 1997).
332. Tornbjer, 2008, 69.
333. Brev från Gunnar Dahmén till William Bendtz, 9/3 1936, i LSFA. Resenären ifråga, Hans Hansson, kom att vända sig ifrån kommunismen och istället ta värving i Waffen-SS, se Bosse Schön, *Svenskarna som stred för Hitler: Ett historiskt reportage* (Stockholm: DN, 1999), 106–107.
334. "Hollywood på Krim, god berggetsfilé", *Dagens Nyheter* 18/4 1936.
335. "Studenternas ryska filmstudieresa", *Biografbladet*, nr 4 1936, 19.

336. "Hollywood på Krim, god berggetsfilé", *Dagens Nyheter* 18/4 1936.
337. "Ryssland vill öka sin filmexport – dock ej propaganda", *Afionbladet* 7/4 1936.
338. Se exempelvis Sten Almberg, "Filmstudions Rysslandsfärd", *Lundagård*, nr 4 1936, 77–80.
339. "Hollywood på Krim, god berggetsfilé", *Dagens Nyheter* 18/4 1936.
340. Exempelvis visades *Vi från Kronstadt* (*My iz Kronstadta*, Efim Dzigán, 1936) kort efter hemkomsten till Lund, se Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 8/5 1936, i LSF.A.
341. "Rysk film i dag", *Norrskensflamman* 15/7 1936. Under våren ersattes Gösta Haggström som ordförande i filmstudion av William Bendtz, då juris kandidat, senare filmdistributör inom bolaget Ultrafilm, och med det minskade hans inflytande i filmstudion, se *Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1930).
342. Gösta Werner, "Teori och praktik inom filmen", *Lundagård*, nr 6 1938.
343. Oredsson, 1996, 19–71. Om den så kallade flyktingfrågan 1938 och framåt, se Karin Kvist Geverts, *Ett främmande element i nationen: Svensk flyktingpolitik och de judiska flyktingarna 1938–1944* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2008).
344. Till exempel visades *Mamma Krause far till lyckans land* (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, Phil Jutzi, 1929) och *Doktor Mabuses testamente* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933), se Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 11/3 1938 och Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/3 1938, i LSF.A.
345. Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/2 1938, i LSF.A. Om Svensk-tyska akademiska förbundet i Lund, se Oredsson, 1996, 46–48; Birgitta Almgren, "Svensk-tyska föreningar: Mål för nazistisk infiltration", *Historisk Tidskrift*, vol. 135, nr 1 2015, 67.
346. Rune Waldekranz, en av initiativtagarna till omstarten 1936, var samma år medlem i Nationella studentklubben i Uppsala, se Larsmo, 2007, 22. Se också Erik Hedling, "En god man", *Sydsvenska Dagbladet* 5/9 2007.
347. Nån [Nils Åke Nilsson], "Brev från Filmstudion i Berlin", *Lunds Dagblad* 11/4 1938.
348. Binjor, "Filmtripp till Prag", *Nya Dagligt Allehanda* 22/4 1938. *Das Mädchen vom Moorhof* var Detlef Siercks debutfilm och under kommande år regisserade han ett antal filmer för Ufa:s räkning. År 1937 flydde han tillsammans med sin judiska hustru, först till Schweiz och Nederländerna, och senare till USA där han tog namnet Douglas Sirk och blev en av världens mest omtalade melodramregissörer, se exempelvis Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
349. Gösta Werner, "Tösen från Stormyrtorpet i tysk tolkning", *Film-Forum*, nr 3 1938.
350. "Kommande resor", *Lundagård*, nr 4 1938, 74–75. Om Nordische Verbindungsstelle, se Thulstrup, 1962, 20–22.
351. Se exempelvis Nån [Nils Åke Nilsson], "Brev från Filmstudion i Berlin",

*Lunds Dagblad* 11/4 1938; Gustaf Petrén, "Berlin–Dresden–Prag", *Lundagård*, nr 7 1938, 138–139.

352. Nån [Nils Åke Nilsson], "Brev från Filmstudion i Berlin", *Lunds Dagblad* 11/4 1938. Gösta Werners programkatalog från utställningen såldes 1998 av Antikvariat Antiqua i Stockholm, se Antiqua nr 14, "Modern Art Movements 1900–1945" (Stockholm: Antikvariat Antiqua, 1998), 20.

353. Emanuel Lilieroth, "Filmresa söderut", *Biografägaren*, nr 9 1938, 24–25.

354. Benjamin G. Martin, "European Cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935–42", *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, red. Roel Vande Winkel & David Welch (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 30.

355. Welch, 2001, 26.

356. Gösta Werner, "Tyska filmakademien: Ett universitet för praktisk forskning", *Nordisk familjeboks månadskronika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 572. För *Nordisk familjeboks månadskronika* skrev Werner samma år även en artikel om stiltendenser i amerikansk film och en rapport från filmfestivalen i Venedig, se Gösta Werner, "Stiltendenser inom amerikansk film", *Nordisk familjeboks månadskronika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 417–421 och Gösta Werner, "Filmolympiaden i Venedig. Den enda årliga internationella filmtävlingen", *Nordisk familjeboks månadskronika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 625–629.

357. Werner, 1938, 577.

358. "Studenternas filmtripp till Prag", *Biografbladet*, nr 5–6 1938, 41.

359. Werner, 1938, 578.

360. Barton Byg & Evan Torner, "Divided *Dirigisme*: Nationalism, Regionalism, and Reform in the German Film Academies", *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*, red. Mette Hjort (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 106–108.

361. Gösta Werner, "Två tyska filmregissörer", *Biografägaren*, nr 9 1938, 23.

362. Regissören Otto Schulz-Kampfenkel var medlem i NSDAP och SS, om *Rätsel der Urwaldhöhle* se Jens Glüsing, *Das Guayana-Projekt: Ein deutsches Abenteuer am Amazonas* (Berlin: Links, 2008), 190–214.

363. "Carl Opitz hedersledamot i filmstudion", *Sydsvenska Dagbladet* 19/4 1938.

364. Åke Thulstrup, *Aggressioner och allianser: Huvudlinjer i europeisk storpolitik 1935–39* (Stockholm: Bonnier, 1957), 399–400.

365. Nån [Nils Åke Nilsson], "Ett möte med mellaneuropa", *Lunds Dagblad* 23/4 1938.

366. "Leni Riefenstahl med olympiafilmen till Lund", *Aftonbladet* 6/6 1938; "Teater, musik, film", *Dagens Nyheter* 7/6 1938; Filmson [Sven Jan Hanson], "Sen sist: kulturnotiser", *Aftonbladet* 14/8 1938.

367. *Den stora olympiaden (Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit, 1938)* fick svensk premiär på Royal i Stockholm 28/11 1938.

368. Författaren Lars Åhlander har kortfattat behandlat Leni Riefenstahls besök i Lund, se Åhlander, 2000, 67–68.

369. O-r, "Leni Riefenstahls studentafton", *Sydsvenska Dagbladet* 16/10 1938.
370. "Hur 400 km. film blev en helafton: Leni Riefenstahl om Olympiafilms tillkomst inför Lunds studenter", *Lunds Dagblad* 17/10 1938.
371. E.L. [Emanuel Lillieroth], "Lunds Studenters Filmstudio", *Film-Forum*, nr 4 1938, 4.
372. "Leni Riefenstahls studentafton", *Arbetet* 17/10 1938.
373. Martin, 2016, 6, 12-43.
374. Olsson, 1979; Jönsson, 2011; Roel Vande Winkel & David Welch, red., *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basings-toke: Palgrave Macmillan, 2011).
375. Lönndahl, 1996.
376. H. E. Kjellberg, red., *Svenska Dagbladets årsbok: Adertonde årgången (Händelserna 1940)* (Stockholm: Svenska Dagbladet, 1941), 9.
377. Heather Norris Nicholson som ingående studerat amatörfilmkulturen i Storbritannien skriver exempelvis att "Typically, Britain's early hobby enthusiasts were affluent, white, middle-class, and male", se Heather Norris Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-77* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 6. Lars Gustaf Andersson och John Sundholm diskuterar Riksförbundet Sveriges Filmamatörer och då i synnerhet under efterkrigstiden och pekar på att amatörfilmen var "klassmarkerad", se Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, "Amatör och avantgarde: De mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige", *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 228-245.
378. Om förhållandet mellan konst och teknologi inom den tidiga amatörfilmkulturen, se Nicholson, 2012, 5; Charles Tepperman, "Mechanical Craftsmanship: Amateurs Making Practical Films", *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 291-292. Om Werners intresse för filmberättande, se Injudan Stockholms filmamatörer, "Hur scenariot kommer till", 17/5 1939; Injudan Stockholms filmamatörer, "Sveriges filmamatörer anordnar utflykt med picknick och filmning", 6/6 1939, GWA LUB.
379. "Sven Gösta Werner", stamkort för mantalsskrivna i Stockholm, värnpliktsnummer 11 3/28, Krigsarkivet, Stockholm. En av de kraftigaste beredskaps-höjningarna under kriget skedde vintern 1939-1940, se Åmark, 2016, 149.
380. Se Gösta Werner, "Problemet Edvard Persson", *Kustposten*, nr 29 1940, 20.
381. Se exempelvis Kate Betz, Jonas Broström & Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda: Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget* (Stockholm: Liber, 1982); Hanna Kjellgren, *Staten som informatör eller propagandist?: Om stats-syners betydelse i svensk informationspolitik* (Göteborg: Statsvetenskapliga institutio-nen, Göteborgs universitet, 2002); Marie Cronqvist, "Vi går under jorden: Kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm", *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 167-180; Jönsson, 2011; Fredrik Norén, "Statens informa-



tionslogik och den audiovisuella upplysningen 1945–1960”, *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, nr 2 2014, 66–92.

382. Annika Wickman, *Filmen i försvarets tjänst: Undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* (Stockholm: Stockholms universitet, 2018). Under andra världskriget satt Gunnar Dyhlén i Filmrådet som var en underavdelning till Statens Informationsstyrelse, se Jönsson, 2011, 13.

383. ”Militärt filmjubileum”, *Svenska Dagbladet* 10/11 1940. Om föreningens omorganisering under kriget, se Cyrano [Torsten Flodén], ”Filmen i fält”, *Dagens Nyheter* 5/4 1942.

384. SOU 1945:21, *Upplysningsverksamhet om och inom försvaret*, 20–21.

385. Ibid.

386. Ibid.

387. ”750.000 besök på fältbiograf”, *Dagens Nyheter* 25/7 1940.

388. Gregory A. Waller, ”Projecting the Promise of 16 mm, 1935–45”, *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 126.

389. Se exempelvis ”I dagens spegelbilder”, *Dagens Nyheter* 26/8 1940; ”I dagens spegelbilder”, *Dagens Nyheter* 22/9 1941.

390. ”Honnör för filmmajor”, *Aftonbladet* 8/12 1941.

391. ”750.000 besök på fältbiograf”, *Dagens Nyheter* 25/7 1940.

392. SOU 1945:21, *Upplysningsverksamhet om och inom försvaret*, 21.

393. Cyrano [Torsten Flodén], ”Filmen i fält”, *Dagens Nyheter* 5/4 1942.

394. Ibid.

395. Lönndahl, 1996.

396. G.Wr. [Gösta Werner], ”Fältfilm och filmfältliv”, *Biografägaren*, nr 4 1940, 6.

397. Ibid.

398. Ibid.

399. Utkast till artikel, ”Fältfilm och filmfältliv”, BA-7 i GWA SFI.

400. Åmark, 2016, 81.

401. Gösta Werner, ”Majbrev från någonstans i Sverige”, *Foto: Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, nr 5 1940, 103–104.

402. Gösta Werner, ”Militärfilm vid köldgrader”, *Smalfilmaren*, 1940–41, 98.

403. ”Fältbion drar jättepublik”, *Svenska Dagbladet* 25/7 1940.

404. I Gösta Werners personarkiv återfinns redigerade speakertextlistor och annat material rörande filmerna, se K-34 till K-47 i GWA SFI.

405. ”Nästa veckas aktuella militärfilm”, *Svenska Dagbladet* 26/10 1940; Roderick [Rune Waldekrantz], ”Storslagen lapplandsfilm på Riviera”, *Svenska Dagbladet* 27/12 1940; Cyrano [Torsten Flodén], ”Filmen i fält”, *Dagens Nyheter* 5/4 1942.

406. ”Stort intresse för fältbiograferna”, *Svenska Dagbladet* 17/10 1940.

407. ”Armé-, marin- och flygfilm”, *Dagens Nyheter* 10/11 1940.

408. ”Någonstans i Sverige”, *Biografägaren*, nr 2 1940, 10.

409. Werner, 1940–41, 100.

410. G.Wr. [Gösta Werner], ”Applåd för Major Dyhlén” *Biografägaren*, nr 18–19 1941, 11–12.

411. Se exempelvis Fille, "Glansfull fest i filmklubben", *Biografägaren*, nr 20 1940, 10–11.
412. Björkman, Lundell & Widmalm, 2016, 20.
413. Thulstrup, 1962, 218–230.
414. *Ibid.*, 221.
415. Almgren, 2015, 66.
416. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, 27–28.
417. Programblad, "Svensk-Tyska Föreningen Stockholm, Det allmänna sammanträdet fredagen den 6 dec. 1940 kl 8 e.m. i Grand Hotels festvåning", i BA-7 i GWA SFI. Om kulturfilmens roll i Nazityskland, se Kreimeier, 1996, 271–273.
418. Se Dirk Alt, "'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945", *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 31, nr 1 2011, 43–60.
419. Ian Aitken, *Encyclopedia of the Documentary: Film 3-Volume Set* (New York: Routledge, 2013), 1127–1128.
420. "Das einzige, was von gewisser Seite kritisiert wurde, war die Aufführung des Films Alpenkorps im Angriff, vielleicht hätte hier ein weniger kriegsbetonter Film mehr Nutzen gemacht." Brev från Elis Sundell till Universumfilm Aktiesällskapet Auslandsabteilung, "Brief Nr. 7612 betr. Besuch des Herrn Doktor Kaufmann in Stockholm", 10/12 1940, F8EA:4 i ASA RA.
421. "Der Vortrag war sehr gut besucht und gewann allgemeinen Beifall [---] Man kann auch ruhig sagen, dass Dr. Kaufmann durch seine Persönlichkeit und sein Auftreten eine sehr gute Propaganda für deutsche Kultur bzw. [beziehungsweise] den deutschen Kulturfilm gemacht hat." *Ibid.*
422. G.Wr. [Gösta Werner], "Kulturfilmarens kamp för tillvaron", *Biografägaren*, nr 20 1940, 5.
423. Gösta Werners signatur återfinns under texten i programmet, se Programblad, "Svensk-Tyska Föreningen Stockholm, Det allmänna sammanträdet fredagen den 6 dec. 1940 kl 8 e.m. i Grand Hotels festvåning", i BA-7 i GWA SFI.
424. *Ibid.*
425. *Ibid.*
426. Bordwell, 1999, 20–21.
427. Programblad, "Svensk-Tyska föreningen Stockholm, Det allmänna sammanträdet fredagen den 6 dec. 1940 kl 8 e.m. i Grand Hotels festvåning", i BA-7 i GWA SFI.
428. *Ibid.*
429. *Ibid.*
430. "Upprop", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1938, 1.
431. Patrik Lundell, "De välvilligas rationalitet: Objektivitetsideal och mediekritik inom Riksföreningen Sverige-Tyskland 1938 till 1958", *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 277.

432. Maria Björkman, "Ras, vetenskap och objektivitet: Några lojaliteter hos Folke Henschen", *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 170.

433. "Inför ett nytt år", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1941, 1.

434. G.W. [Gösta Werner], "Den nya tyska filmen", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1941, 11–13.

435. Jfr. Tobias Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen: Medlemmar och sympatisörer 1931–1945* (Stockholm: Carlsson, 2002).

436. K-50 i GWA SFI.

437. Lena Berggren, *Nationell upplysning: Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria* (Stockholm: Carlsson, 1999), 325–344.

438. Samfundet Manhem annonserade för filmvisningen av "Den evige juden – en dokumentarisk film belysande judendomens utbredning och väsensskillnaden mellan german och jude" i "tyskvänliga" *Aftonbladet*. Denna beskrivning hämtas från annonsen i *Aftonbladet* 8/12 1941. Annonser infördes också i *Aftonbladet* 20/1 1941, *Aftonbladet* 26/1 1942 och *Aftonbladet* 16/2 1942.

439. Berggren, 1999, 207–208.

440. Textlistorna till *Segern i väster*, "översatt och redigerad av Gösta Werner", återfinns i chefen för Statens Biografbyrå Gunnar Bjurmans personarkiv, se Textlista Sieg im Westen, odaterad, Gunnar Bjurmans arkiv, Riksarkivet, Marieberg.

441. *Segern i väster* fick Sverigepremiär den 17 april 1941, se exempelvis "Segern i väster", *Dagens Nyheter* 17/4 1941. Se vidare G.Wr. [Gösta Werner], "Hur långt tål du kallt stål?", *Biografägaren*, nr 9–10 1941, 14.

442. Ultrafilms distributionsavtal om *Segern i väster* knöts i konkurrens med ett mindre bolag vid namn AB Scanticfilm. Efter att ha förlorat kontraktet till Ultrafilm kontaktade en företrädare Scanticfilm den svenska filialen med upplysningen att Bendtz icke var arier, något som den utpekade försökte motbevisa genom att insända ett intyg över släktens historia. En företrädare för Scanticfilm, Stig Berns, regissör av informationsfilmer som exempelvis *Finlands barn* (1943), kontaktade Bendtz och bad om ursäkt för anklagelserna som riktats mot honom. För en längre redogörelse kring händelseförloppet, se rapporten till det tyska moderbolaget: Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 20/6 1941, F8EA:4 i ASA RA. Se även Brev från Stig Berns (AB Scanticfilm) till William Bendtz (Ultrafilm), 12/6 1941, F8EA:4 i ASA RA.

443. "den Gipfelpunkt aller bisherigen deutschen Wochenschauen", se Hilmar Hoffmann, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit: Propaganda im NS-Film, Band 1* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988), 209. Tillsammans har filmerna *Feuertaufe* (Hans Bertram, 1939), som totalförbjöds i Sverige, *Segern i väster* och *Blixtkrig* beskrivits som "documentaries of intimidation", se Thomas Sakmyster, "Nazi Documentaries of Intimidation: 'Feldzug in Polen' (1940), 'Feuertaufe' (1940) and 'Sieg im Westen' (1941)", *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 16, nr 4 1996, 485–514.

444. ”Skandia: Segern i väster”, *Dagens Nyheter* 18/4 1941.

445. Werners signatur återfinns också på inlämningen för stämpling av filmen till Statens Biografbyrå, se DNR: 062.748 i Filmdiarier C2:4A, Statens Biografbyrås arkiv, Riksarkivet, Arninge (SBA RA).

446. Vid sidan om Gösta Montelin ställde sig Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning positivt till ett förbud och konstaterar angående påståendet att filmen inte har någon defaitistisk effekt att ”[i]ngenting kan vara falskare”, se exempelvis Lg, ”En av filmcensurerna har reserverat sig”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 18/4 1941.

447. Gösta Montelin, ”Lektor Montelin mot Segern i väster”, *Biografägaren*, nr 9-10 1941, 4.

448. ”Bättre att man vet vad krig är”, *Svenska Dagbladet* 17/4 1941.

449. G.Wr. [Gösta Werner], ”Hur långt tål du kallt stål?”, *Biografägaren*, nr 9-10 1941, 14.

450. Gösta Montelin, ”Replik till herr Werner”, *Biografägaren*, nr 11-12 1941, 4.

451. Se kapitlet om Sveriges Biograf- och Filmkammare och Internationella Filmkammaren i Olsson, 1979, 23-61.

452. *Ibid.*, 214.

453. *Ibid.*, 203.

454. Jönsson, 2011, 12-15.

455. *Ibid.*, 138-139.

456. Vande Winkel & Welch, 2011, xxi.

457. *Ibid.*, xxii. Om Hollywoods expansion på den europeiska marknaden, se John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950* (New York: Cambridge University Press, 2002).

458. Se exempelvis Bjørn Sørenssen, Hannu Salmi, Edvin Vestergaard Kau & Jan Olsson, ”World War II and Scandinavian cinema: An overview”, *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 201-212; Vande Winkel, Jönsson, Sørensen & Sørenssen, 2012, 263-280; Sørensen, Jönsson & Helseth, 2012, 285-298; Lars-Martin Sørensen, *Dansk film under nazismen* (Köpenhamn: Lindhardt og Ringhof, 2014).

459. Welch, 2001, 36.

460. Svensson, 1976, 41.

461. Olsson, 1979, 23-61.

462. Svensson, 1976, 40.

463. *Ibid.*, 69.

464. *Ibid.*, 76.

465. *Ibid.*

466. Se exempelvis Jönsson, 2010, 47-79; Jönsson, 2011.

467. Jönsson, 2011, 10.

468. *Ibid.*, 169-170.

469. *Ibid.*, 171.

470. Se exempelvis Welch, 2001, 163–172. För en mer ingående analys av nyhetsjournalernas historia och estetik, se exempelvis Kay Hoffmann, ”Wirklichkeitsberichte als ’Sauerteig’ der neuen Films: Die Deutsche Wochenschau als Kriegspropaganda”, *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, red. Peter Zimmermann & Kay Hoffmann (Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 2003), 305–318; Zimmermann & Hoffmann, 2005.

471. Jönsson, 2010, 69.

472. Jönsson, 2011, 171.

473. Ibid.

474. Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 16/5 1941, F8EA:4 i ASA RA.

475. ”Die Verleiher schwedischer Filme weigern praktisch eine ausländische Wochenschau, welche sie ausserdem als propagandistisch ansehen, zu übernehmen. Sie spielen aus patriotischen Gründen schwedische Beiprogramme, insbesondere diejenigen Propagandafilme, welche von den diesbezüglichen schwedischen Behörden hergestellt werden und deren zahlreiche Abspiegelung als erwünscht betrachtet wird.” Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 16/5 1941, F8EA:4 i ASA RA.

476. Se exempelvis Jönsson, 2011, 175.

477. DNR: 063.763 i Filmdiarier C2:4A i SBA RA.

478. Brev från AB Ufafilm till Clearingsnämnden, 17/8 1945, FV:394 i Flyktkapitalbyråns arkiv, Riksarkivet, Arninge (FA RA).

479. Brev från T. Millqvist (Flyktkapitalbyrån) till E. Sundell (Ufafilm A/B), 22/10 1945, FV:394 i FA RA.

480. Ibid.

481. ”Wir wollen nun keine zweite Kraft fest engagieren, wir werden bis auf weiteres, wie es bis jetzt der Fall war, gelegentlich Herrn Gösta Werner für bestimmte Reklameaufträge von Fall zu Fall engagieren. Herr Werner wird dann u.a. solche Angelegenheiten erledigen, für welche laut der populären Auffassung eine Dame nicht gut passt.” Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 4/7 1941, F8EA:4 i ASA RA.

482. Brev från Elis Sundell Aktiebolaget Ufafilm Stockholm till Universum-Film Aktiengesellschaft, Auslandsabteilung, ”Betr. Büropersonal”, 7/2 1942, F8EA:4 i ASA RA:

483. Om mobiliseringen se Åmark, 2016, 149. Se vidare Sven Gösta Werner, stamkort för mantalsskrivna i Stockholm, värnpliktsnummer 11 3/28, Krigsarkivet, Stockholm.

484. ”Einen ersatz, qualitativ jedoch nicht zureichend, haben wir gefunden für ihn.” Från Elis Sundell Aktiebolaget Ufafilm Stockholm till Universum-Film Aktiengesellschaft, Auslandsabteilung, ”Betr. Büropersonal”, 7/2 1942, F8EA:4 i ASA RA.

485. K-50 i GWA SFI.

486. Jönsson, 2011, 180.

487. ”Bericht über das Geschäftsjahr 1941/1942: Ausführungen betreffend die

Deutsche Wochenschau”, i ”Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm” (507), Index R 109 I, UFA BA.

488. ”der Straße der Verleihfirmen und großen Uraufführungshäuser”, se ”Stockholmer Filialen der Tobis und Ufa”, *Film Kurier* 24/11 1941.

489. ”Bericht über das Geschäftsjahr 1941/1942: Ausführungen betreffend die Deutsche Wochenschau”, i ”Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm” (507), Index R 109 I, UFA BA. Det faktum att Kinocentralen och C.F. ”Kino-Anders” Andersson fick uppdraget att framkalla *Ufa-journalen* uppmärksammades också i pressen i samband med kontorets öppnande, se ”S:t E:son i nyckelhålet”, *Aftonbladet* 21/11 1941.

490. ”Propagandaröster i film censureras”, *Social-Demokraten* 27/11 1941, citerad i Svensson, 1976, 107.

491. Kort- och journalfilmsprogrammet ”Dagens spegelbilder” som visades från eftermiddag till kväll på biograf Spegeln på Birger Jarlsgatan i Stockholm recenserades med viss regelbundenhet i svenska dags- och kvällstidningar och ger viss inblick i hur de olika ländernas nyhetsjournaler behandlades under olika perioder av kriget. Se exempelvis –nilla, ”Veckans spegelbilder”, *Dagens Nyheter* 27/5 1942; R-k, ”Spegelns middagsprogram”, *Svenska Dagbladet* 24/2 1942; –n, ”Dagens spegelbilder”, *Svenska Dagbladet* 10/3 1942.

492. Exempelvis skickades detaljerade redogörelser för innehållet i de amerikanska bolagen Paramount och Fox nyhetsjournaler samt översättningar av vad svenska kritiker skrev om filmprogrammen till huvudkontoret i Berlin, se exempelvis Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 14/8 1941, F8EA:4 i ASA RA.

493. ”Tyskarna i Sverige”, *Ny Dag* 30/7 1942.

494. Sven-Erik Larsson, ”Filmreportage och propaganda”, *Arbetet* 4/8 1942. Artikeln är författad av Sven-Erik Larsson som på 1940-talet var ordförande i *Lunds Studenters Filmstudio* och senare kom att bli berömd chefredaktör för *Dagens Nyheter*, se Oredsson, 1996, 158.

495. ”Vidrig nazistpropaganda av speaker i Ufa-journal”, *Arbetartidningen* 23/10 1942.

496. ”Bärplockning framför tyska kameror”, *Ny Dag* 29/8 1942.

497. ”Ufa-journalen nr. 574”, *Dagens Nyheter* 13/9 1942.

498. ”Ufa: ’Vår utrikesminister’ Günther”, *Trots Allt!*, nr 38 1942.

499. Ibid.

500. Se exempelvis ”Gunder Häggs världsrekordlopp filmat”, *Svenska Dagbladet* 7/9 1942. Lindhagens speakerröst kommenterades i pressen, se ”Boxningslandskampen på film”, *Aftonbladet* 6/2 1943; ”Fotbollssegern i Berlin”, *Dagens Nyheter* 25/9 1942.

501. ”Sportnytt i Ufa-journalen”, *Ufa:s filmspegel*, nr 8 1942, 7.

502. Se ”Göring beundrar Hägg”, *Svenska Dagbladet* 10/9 1942, ”[D]å han ser svensken på UFA-journalen. Det tyska filmbolagets upptagningar av svenskens världsrekord visas nu på samtliga tyska fronter till soldaternas stora glädje. Bland Häggs utländska beundrare finns även generalerna Rommel och Dietl”. Den

svenska filialen skrev till Berlin och rapporterade: ”Vad beträffar den här filmen observerar vi att vi under sommaren behövde åtskilliga ’Hägg-filmer’. ”Was dieses Bild betrifft, so bemerken wir dass wir während des Sommers mehrere ’Hägg-Bilder’ brachten.”, brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 2/9 1942, F8EA:4 i ASA RA.

503. ”Ufa-journalen”, *Ufa:s filmspegel*, nr 21 1943, 6.

504. DNR: 065.248 i Filmdiarier C2:5A i SBA RA.

505. Jörg Arnold, *The Allied Air War and Urban Memory: The Legacy of Strategic Bombing in Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 31–36.

506. DNR: 065.363 i Filmdiarier C2:5A i SBA RA.

507. DNR: 065.432 i Filmdiarier C2:5A i SBA RA.

508. Klaus P. Fischer, *Hitler & America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011), 10.

509. Åmark, 2016, 88.

510. Om mötet med Tyska legationens sekreterare Hermann Kappner, ”der Kulturfilm-Attachee der Gesandtschaft”, se Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 28/3 1941, F8EA:4 i ASA RA. För mer om Kappner, kulturattachén vid Tyska legationen, se SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, 26; Birgitta Almgren, *Drömmen om Norden: Nazistisk infiltration 1933–1945* (Stockholm: Carlssons, 2005), 273–349. För en rapport om ett möte med Paul Grassmann, Tyska legationens pressattaché, se Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslands-Pressestelle, 28/3 1941, F8EA:4 i ASA RA. Om Paul Grassmann, se Jönsson, 2011, 185.

511. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, 33–34.

512. *Ibid.*, 25.

513. ”Program 8–14 mars”, *Dagens Nyheter* 8/3 1943.

514. DNR: 065.523 i Filmdiarier C2:5A i SBA RA.

515. ”Sven Gösta Werner”, personakt nr 6278, i ASA RA. I personakten noteras också att Werner hade kontakt med en oidentifierad ”dr. Bonde” vid Tyska legationen i filmärenden.

516. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, 29; Thulstrup, 1962, 46–49.

517. Anteckningar, ”Redigerade utländska propagandafilmer under kriget (1941–1944)”, K-50 i GWA SFI.

518. Odaterat handskrivet dokument, ”Boenings filmer”, K-50 i GWA SFI.

519. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, 30.

520. Lill [Ellen Liliedahl], ”Lyckan kommer på Royal”, *Svenska Dagbladet* 18/8 1942.

521. Peo, ”Lyckan kommer på Royal”, *Aftonbladet* 18/8 1942.

522. ”Der Gipfelpunkt unserer schwedischen Aufnahmen ist die ’Sommer-Chronik’ welche wir gestern zusammen mit einem erstklassigen schwedischen Film in dem sehr vornehmen Uraufführungstheater Royal herausbrachten. Betreffend der Finanzierung dieser ’Sommer-Chronik’ beziehen wir uns auf die Unterhaltung zwischen Ihrem Herrn Direktor Opitz und unserem Fräulein

Lindborg bei ihrer Anwesenheit in Berlin. Sie erklärten sich dabei mit unserem Vorschlag in dieser Sache einverstanden. Wir haben allen Anlass zu vermuten, dass diese 'Sommer-Chronik' im besten Sinne eine gute Propaganda ausmachen wird. Sobald diese 'Sommer-Chronik' im grössten Masstabe exploatiert worden ist, werden wir darüber ausführlich zurückkommen." Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslands-Pressestelle, 18/8 1942, F8EA:4 i ASA RA.

523. Se exempelvis "Royal", *Dagens Nyheter* 14/10 1943; "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 18/10 1943.

524. Lill [Ellen Liliedahl], "Borgmästarinnan badar på Royal", *Svenska Dagbladet* 15/10 1943. *Ufa:s filmspegel* skriver också om filmen, se "Sommarvind", *Ufa:s filmspegel*, nr 7 1942, 8.

525. Furhammar, 2003, 168.

526. *Ibid.*, 169.

527. Se "Personalöversikt per Ende September 1942", i "Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm" (507), Index R 109 I, UFA BA. Se även "Utredning", 8/10 1945, AB Ufa-film, FV:394 i FA RA.

528. Stockholms Rådhusrätt 1943/24, Avdelning 3: Avdelning för brottmål, Stockholms stadsarkiv. (24-1943) Se också "Politiska skäl bakom Ufas intyg till DN-medarbetaren?", *Aftonbladet* 7/5 1943.

529. Filmson [Sven Jan Hanson], "Adam hade fyra söner", *Aftonbladet* 25/11 1941; "Den mystiske hr Styx", *Aftonbladet* 23/5 1943.

530. "Vidrig nazistpropaganda av speaker i Ufa-journal", *Arbetartidningen* 23/10 1942.

531. *Ibid.*

532. Det är värt att notera att Werner under kriget, närmare bestämt den 12 oktober 1942, kontaktade Tyska legationen och beställde propagandatidskriften *Tyska Röster* (inklusive äldre nummer) till Sten Dahlgren, se "Sven Gösta Werner", personakt nr 6278, i ASA RA. Dahlgren kom senare att samarbeta med Werner i filmbranschen under cirka 20 års tid. Tyska Informationscentralen, en filial till Deutsche Informationsstelle, gav ut *Tyska Röster* mellan 1941 och 1943, se SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939-1945*, 10.

533. Om AB Ufafilms ekonomiska svårigheter, se Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 21/1 1943, F8EA:4 i ASA RA. Om bristen på råfilm, se Brev från A.B. Ufafilm till Deutsche Wochenschau GmbH, Auslands-abteilung, 2/2 1943, F8EA:4 i ASA RA. En handlingsplan gjordes av Ufa:s Auslands-Abteilung, se Brev från Auslands-Abteilung till Ufa Stockholm, "Aktennotiz", 18/2 1943, F8EA:4 i ASA RA.

534. Jönsson, 2011, 190.

535. Flera dags- och kvällstidningar skrev entusiastiskt om nyheten, se exempelvis "Journalfilm i färg!", *Aftonbladet* 23/12 1944; "Journalfilm i färg", *Svenska Dagbladet* 23/12 1944.

536. Jönsson, 2011, 191.

537. Almgren, 2005, 56-59.

538. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939-1945*, 11.



539. Hübinette, 2002.
540. "Sven Gösta Werner", personakt nr 6278, i ASA RA.
541. Heléne Lööw, *Hakkorset och Wasakärven: En studie av nationalsocialismen i Sverige 1924–1950* (Göteborg: Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg, 1990), 209.
542. Ibid., 210.
543. Reseberättelse, "Resa till Tyskland 6–25 oktober 1944", oförtecknat material i GWA SFI. I en registreringsbok "Zentrale des Auswärtigen Amts" från 1944 noteras brevväxling mellan Gösta Werner och propagandaministeriet samt mellan Werner och Auswärtiges Amt, se "Eingangsjournal 1944 des Referats Kult K", Auswärtiges Amt, Politisches Archiv, Berlin. Brevet har ej bevarats, se Gerhard Keiper (Auswärtiges Amt), "AW: 251.09 Stjernholm", e-mail till Emil Stjernholm, 21/9 2017.
544. Reseberättelse, "Resa till Tyskland 6–25 oktober 1944", GWA SFI, 2–3.
545. Utställningen avsåg visa konst i nationalsocialisternas smak. I reseberättelsen beskriver Werner sitt besök på utställningen, se Reseberättelse, "Resa till Tyskland 6–25 oktober 1944", oförtecknat material i GWA SFI, 7. Werners exemplar av den officiella utställningskatalogen, signerad "Gösta Werner, München, 14–15/10 1944", finns i författarens ägo.
546. Reseberättelse, "Resa till Tyskland 6–25 oktober 1944", oförtecknat material i GWA SFI, 5 & 8.
547. Ibid., 2.
548. "Intyg: Den svenske medborgaren Gösta Werner, född den 15.5.08 i Östra Wermenhög [sic!], från det i Stockholm belägna dotterbolaget till Univer-sum-Film A.G., befinner sig i samförstånd med Riksmministeriet för folkupplysning och propaganda till och med den 26 oktober innevarande år på en Tysklandsresa, för att bekanta sig med våra filmateljéer i Berlin, München, Wien och Prag. Behöriga myndigheter ombedes ge herr Werner sitt stöd om behov skulle uppstå. Hälsningar / Ministerråd", Ibid.
549. Ibid., 3.
550. Ibid., 13.
551. Ibid., 14.
552. Wilhelm Agrell, "SV: Fråga ang. ev. underrättelserapport", e-mail till Emil Stjernholm, 19/6 2017.
553. Jönsson, 2011, 163.
554. Ibid., 162.
555. Ibid., 164–165.
556. "Biskop i nattskjorta hoppade över fackelbål", *Aftonbladet* 13/12 1944.
557. M.K., "Veckans spegelbilder", *Expressen* 13/2 1945.
558. M.K., "Spegelbilderna", *Expressen* 10/4 1945.
559. –th, "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 24/4 1945.
560. "Sven Gösta Werner", personakt nr 6278, i ASA RA.
561. Richard Breitman, "A Deal with the Nazi Dictatorship?: Himmler's Alleged Peace Emissaries in Autumn 1943", *Journal of Contemporary History*, vol. 30, nr 3

1995, 416. Om David McEwan, se Klemens von Klemperer, *German Resistance against Hitler: The Search for Allies Abroad, 1938–1945* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 338–339.

562. Brev från Olof Andersson till Flyktkapitalbyrån, 16/9 1946, AB Ufa-film, FV:394 i FA RA.

563. Ibid.

564. Ibid.

565. Se Åmark 2016, 274–288.

566. Ingvar Svanberg & Mattias Tydén, *Sverige och Förintelsen: Debatt och dokument om Europas judar 1933–1945* (Stockholm: Bokförlaget Arena, 1997), 46.

567. Östling, 2016, 337.

568. Östling, 2008, 15.

569. Ibid., 43.

570. Goffman, 2014.

571. Svenska Akademiens ordlista, ”stigma”, *Svenska Akademiens ordböcker*, <http://www.svenska.se>, senast kontrollerad 13/6 2018.

572. Östling, 2008, 113.

573. Ibid.

574. Ibid.

575. Ibid., 114.

576. Ibid.

577. Ibid.

578. Ibid., 115.

579. Ibid.

580. Ibid., 115–116.

581. Ibid., 138.

582. Om det svenska kungahusets förhållande till Nazityskland, se exempelvis Richardson, 2007. Om svenska forskares förhållande till Nazityskland, se exempelvis Björkman, Lundell & Widmalm, 2016. Om det svenska näringslivets förhållande till Nazityskland, se exempelvis Martin Fritz, Birgit Karlsson, Ingela Karlsson & Sven Nordlund, *En (o)moralisk handel?: Sveriges ekonomiska relationer med Nazityskland* (Stockholm: Forum för levande historia, 2006). Om det svenska kulturlivets förhållande till Nazityskland och den tyska kulturoffensiven, se Thulstrup, 1962.

583. I Sverige hade högt uppsatta representanter inom filmbranschen, som Svensk Filmindustri Olof Andersson, dokumenterat utbyte med den av Nazityskland skapade organisationen Internationella Filmkammaren, och enskilda skådespelerskor som Zarah Leander och Kristina Söderbaum åtnjöt enorm popularitet i landet, något som under senare år genomlysts inom den filmvetenskapliga forskningen. Om Kristina Söderbaums förhållande till Nazityskland, se Jana Francesca Bruns, *Nazi Cinema's New Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 171–224; Erik Hedling, ”Joseph Goebbels, Kristina Söderbaum, and Jud Süß (1940): Seventy Years Later”, *Religious Stereotyping and Interreligious Relations*, red. Jesper Svartvik & Jakob Wirén (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 235–

245; Erik Hedling, "Kristina Söderbaum: Swedish Citizen, Nazi Superstar", *Journal of Scandinavian Cinema*, vol 2, nr 3 2012, 343–356. Om Zarah Leanders förhållande till Nazityskland och hennes eftermäle, se Bruns, 2009, 109–170; Rochelle Wright, "Swedish Film and Germany, 1933–45", *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, red. Roel Vande Winkel & David Welch (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 265–275.

584. Bergman, 1987, 148.

585. Bengt Idestam-Almquist & Gösta Werner, red., *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1935–36* (Stockholm: Svenska Filmsamfundet, 1936), 170.

586. Förteckningsplan för Svenska Filmklubben, A1 i Svenska Filmklubbens arkiv, Centrum för näringslivshistoria, Stockholm (SFA CFN).

587. Protokoll, "Svenska Filmklubben", 1/11 1944, A1 i SFA CFN.

588. Protokoll, "Svenska Filmklubben: Förslag till stadgeändring", A1 i SFA CFN. Utdrag ur protokollet citeras i "Svenska filmklubben 40 år", F1 i SFA CFN.

589. Andersson, 1995, 4–14.

590. G.Wr. [Gösta Werner], "Filmisk frågesport", *Biografägaren*, nr 17 1941, 12.

591. I samband med Stockholms filmamatörers julfirande i december 1941 kåserade Werner under rubriken "En journalreporter debuterar", se Inbjudan, "Stockholms filmamatörers julkväm", 3/12 1941, oförtecknat material i GWA SFI.

592. Utkast till föredrag, "En tysk experimentfilm", 10/12 1944, BA-6/BA-7 i GWA SFI; "Filmpublicister in corpore", *Biografägaren*, nr 20 1944, 2.

593. "Anmälan", *Biografbladet*, nr 1 1944, 1. Under perioder var Svensk Filmindustri en stor minoritetsägare men man avvecklade sitt engagemang gradvis efter kriget. Se Protokoll, "Extra bolagsstämma med aktieägarna i Aktiebolaget Biografbladet", 10/12 1943, A2 i SFA CFN.

594. Protokoll, "Biografbladets sammanträde", 27/3 1945, A2 i SFA CFN.

595. Gösta Werner, "Ett nytt Biografblad", *Biografbladet*, nr 1–2 1945, 1.

596. Ibid.

597. Ibid.

598. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Slaven på triumfvagnen", *Stockholms-Tidningen* 30/5 1945.

599. Stig Almqvist, "Och ändå rör det sig...", *Aftontidningen* 4/8 1945.

600. G. L-tz, "Bildstil och galopperande vildsvin", *Sydsvenska Dagbladet* 3/6 1945.

601. Se Per Vesterlund, "Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 145–161.

602. Kulturskribenten Bengt Chambert, filmkritikern Gerd Osten (Pavane) och Gösta Werner skrev varsitt inlägg i debatten om *Kris* (Ingmar Bergman, 1946). Werner var den mest skeptiska av de tre. Bildmässigt tyckte han att filmen var "genomgående torftig" och en nyckelscen menade han hade "tydliga reminiscenser från dålig 20-talsteater", se "Debatt om Kris", *Biografbladet*, nr 2 1946, 114–120.

603. Thomas Millroth, *Rum utan filial?: "1947 års män"* (Lund: Cavefors, 1977), 24; Lennart Rodhe, "Mot en ny realism: En målare ser på stillbilder", *Biografbladet*, nr 4 1945, 3–13.
604. E.L., "Fakta och funderingar om film", *Svenska Dagbladet* 2/12 1944; S.E., "Bokrevy", *Reformatorn* 29/10 1944; Per Gunvall, "Anteckningar i marginalen", *Biografbladet*, nr 1 1944, 12.
605. N, "Kameran går", *Arbetartidningen* 2/12 1944.
606. Ibid.
607. Östling, 2008, 212.
608. Se Jönsson, 2011, 169–198; Benjamin G. Martin, "Svensk film i Hitlers Europa: Nationell filmindustri och internationella nätverk", *De intellektuella förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 253–276.
609. Karl Roos, "Filmen og Frihedskampen", *Biografbladet*, nr 4 1945, 15–18. Om Karl Roos under *besättelsen*, se Sørensen, 2014, 353–355; Elsa Brita Marcussen, "Norsk film under ockupationen", *Biografbladet*, nr 1 1946, 30–33; Harry Enquist, "Ett härjat Polen bygger upp sin filmindustri: Intryck från ett besök i Polen", *Biografbladet*, nr 1 1947, 32–36.
610. Protokoll, "Biografbladets sammanträde", 27/3 1945, A2 i SFA CFN.
611. Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, "I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild: från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 30.
612. Catharina Raudvere, "The Power of the Spoken Word as Literary Motif and Ritual Practice in Old Norse Literature", *Viking and Medieval Scandinavia*, vol. 1, nr 1 2005, 179–202.
613. Idag Skissernas museum. *Midvinterblot* deponerades till Arkiv för dekorativ konst i Lund 1942, idag hänger den på Nationalmuseum i Stockholm.
614. Görel Cavalli-Björkman, "Carl Larsson och Midvinterblot", *Midvinterblot* (Stockholm: Nationalmuseum, 2007), 13–16.
615. Per Bjurström, *Nationalmuseum: 1792–1992* (Stockholm: Nationalmuseum, 1992), 266.
616. "Midvinterblot", *Vår kamp: Huvudorgan för nationalsocialismen i Sverige* 15/1 1932, citeras i Per Bjurström, "Vad berättar Midvinterblot?", *Konsthistorisk tidskrift: Revy för konst och konsthistorisk forskning*, vol. 64, nr 1 1995, 10–11.
617. Cavalli-Björkman, 2007, 15. Sedan 1992 hänger tavlan återigen på Nationalmuseum.
618. Lönndahl, 1996.
619. Werner, 2008, 21–22.
620. Fille, "Glansfull fest i filmklubben", *Biografägaren*, nr 20 1940, 10–11.
621. Werner, 2008, 22.
622. I *Eros & Thanatos* (2008) anger Gösta Werner att samtalet nämns i Gunnar Bjurmans dagbok men detta har ej kunnat bekräftas. För information om filmens finansiering, se K-1 i GWA SFI.

623. "Ultramodern svensk film från hedenhös: Midvinterblot urpremiär på Konserthusfesten", *Aftontidningen* 23/5 1946.

624. Film Sound Sweden, "Centrumateljéerna – Sandrewateljéerna", [http://www.filmsoundsweden.se/ljudbilder/atelj\\_e\\_bilder/pages/cent\\_a\\_138.htm](http://www.filmsoundsweden.se/ljudbilder/atelj_e_bilder/pages/cent_a_138.htm), senast kontrollerad 13/6 2018.

625. "Bericht über das Geschäftsjahr 1941/1942: Ausführungen betreffend die Deutsche Wochenschau", i "Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm" (507), Index R 109 I, UFA BA. Se också "S:t E:son i nyckelhålet", *Aftonbladet* 21/11 1941.

626. Brev från Aktiebolaget Ufa-film till Aktiebolaget Centrumateljéerna, 9/3 1944, K-1 i GWA SFI.

627. "Midvinterblot i tretton timmar", *Morgon-Tidningen* 24/3 1944.

628. Ibid.

629. Verksamhetsberättelse, "Svenska Filmklubbens styrelseberättelse för verksamhetsåret 1941", A1 i SFA CFN.

630. Utkast till dementi av *Morgon-Tidningens* artikel, 24/3 1944, K-1 i GWA

631. Närmare bestämt spenderades 19 734 kronor på filmen, se Handskriven ekonomisk redovisning för *Midvinterblot*, 25/5 1946, K-1 i GWA SFI. 19 734 kronor år 1944 kunde köpa lika mycket varor och tjänster som 418 438 kronor år 2017 mätt med konsumentprisindex, se Rodney Edvinsson & Johan Söderberg, "A Consumer Price Index for Sweden 1290–2008", *Review of Income and Wealth*, vol. 57, nr 2 2011, 270–292.

632. Censurkort nr 68530, tillverkningsfirma Gösta Werner i SBA RA.

633. "Sverige dominerar internationella filmveckan", *Dagens Nyheter* 5/9 1945.

634. Pir Ramek [Thorsten Eklann], "Psykoanalys och parodi, spex och show", *Upsala Nya Tidning* 29/1 1946.

635. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 60.

636. Pir Ramek [Thorsten Eklann], "Psykoanalys och parodi, spex och show", *Upsala Nya Tidning* 29/1 1946.

637. Ibid.

638. "Blixintervju med filmisk allround-man", *Vestmanlands Läns Tidning* 18/1 1946.

639. "Gösta Werners Midvinterblot visas i SDS:s filmcirkel", *Sydsvenska Dagbladet* 19/3 1946.

640. Lena Rydén, "Bror Hjorth–Flickan och spegeln", *Bukowskis*, [https://www.bukowskis.com/en/auctions/594/46-bror-hjorth-flickan-och-spegeln?from\\_language=fi](https://www.bukowskis.com/en/auctions/594/46-bror-hjorth-flickan-och-spegeln?from_language=fi), senast kontrollerad 13/6 2018.

641. "Glänsande program vid Charlie-festen", *Aftontidningen* 21/5 1946.

642. Trycksak, "Aftontidningens filmtroféer 1946", K-1 i GWA SFI.

643. Stig Almqvist, "Ungdom, individualitet", *Aftontidningen* 2/6 1946.

644. Sweep, "Svensk avantgardefilm", *Sydsvenska Dagbladet* 2/6 1946.

645. "Årets bästa kortfilm"–nazistiskt gesällprov", *Stockholms Extrablad* 24/6 1946.

646. "Känd filmjournalist drullig mot Kristina", *Stockholms Extrablad* 5/10 1942.

647. "Politiska skäl bakom Ufas intyg till DN-medarbetaren?", *Aftonbladet* 7/5 1943.

648. Stockholms Rådhusrätt 1943/24, Avdelning 3: Avdelning för brottmål, Stockholms stadsarkiv.

649. Den första filmfestivalen i Cannes skulle äga rum den 1–20 september 1939 men ställdes in till följd av andra världskrigets utbrott och därför skulle det dröja till september 1946 innan den första festivalen gick av stapeln, se ”The History of the Festival”, *Festival de Cannes*, <http://www.festival-cannes.com/en/69-editions/history>, senast kontrollerad 13/6 2018.

650. Brev från Sven Rynell till okänd, ”Angående filmolympiaden i Cannes”, 25/9 1946, F 1:91 till F 1:97 i Svenska Institutets arkiv, Riksarkivet, Arninge.

651. Filmson [Sven Jan Hanson], ”Filmson på filmolympiaden”, *Aftonbladet* 21/9 1946.

652. Filmson [Sven Jan Hanson], ”Bio och svart börs bland svenskar i Cannes”, *Aftonbladet* 27/9 1946.

653. Gösta Werner, ”Film-Festivalen i Cannes”, *Biografbladet*, nr 4 1946, 220.

654. Brev från Sven Rynell till legationsrådet Kjell Strömberg, 15/10 1946, F 1:91 till F 1:97 i Svenska Institutets arkiv, Riksarkivet, Arninge.

655. Se till exempel Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Äga – eller inte?”, *Stockholms-Tidningen* 11/11 1947; Lill [Ellen Liliedahl], ”Äga – eller inte?”, *Svenska Dagbladet* 11/11 1947; Helge Åkerhielm, ”Äga eller inte”, *Morgon-Tidningen* 11/11 1947; Alfa, ”Äga eller inte?”, *Aftonbladet* 11/11 1947; S. Almqvist, ”Äga–eller inte?”, *Aftontidningen* 11/11 1947.

656. S. Almqvist, ”Äga–eller inte?”, *Aftontidningen* 11/11 1947.

657. Hugo Wortzelius, ”Svensk kortfilm av världsklass”, *Filmjournalen*, nr 47 1947. Wortzelius hyllade även filmen i en genomgång av biografisåsongen 1947/48 i Högerpartiets tidskrift, se Hugo Wortzelius, ”På bio: spelåret 1947–1948”, *Svensk linje*, nr 5 1948, 14–17.

658. Östling, 2008, 110.

659. Holt, 2008, 187–189.

660. ”Midvinterblot”, *Expressen* 29/11 1947.

661. Ibid.

662. Ibid.

663. Kajaz, ”Nio filmpremiärer: Skratt”, *Ny Tid* 13/4 1948; Tr-ie, ”Äga eller inte?”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13/4 1948.

664. Peter E. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 11.

665. För en översikt om forskningen om Rossellinis filmer under fascismen, se Angel Quintana & Jordi Xifra, ”Visual-Spatial Intelligence in Propaganda and Public Relations Discourse: The Case of Roberto Rossellini’s Early and Educational-Historical Films”, *Public Relations Review*, vol. 42, nr 2 2016, 288–297.

666. Eric Rentschler, red., *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1990), 18–20.

667. Eric Rentschler, ”Georg Wilhelm Pabst”, *Deutsches Filminstitut*, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0044.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018.

668. Om G.W. Pabsts efterkrigsfilmer, se Michael Töteberg, "Hitler's Shadow Still Looms over Us': G.W. Pabst's *The Last Ten Days* as Film and Event", *Hitler – Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945*, red. Karolin Machtans & Martin A. Ruehl (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 56–71.

669. Se exempelvis Kontrakt mellan Gösta Werner och Continentalfilm AB, 4/11 1947, K-1 i GWA SFI; Kontrakt mellan Gösta Werner och Walter Fuchs, 14/4 1946, K-1 i GWA SFI.

670. "Museum of Modern Art i New York", *Aftonbladet* 21/5 1947. Om Iris Barry, se Robert Sitton, *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film* (New York: Columbia University Press, 2014).

671. "Stort intresse i Amerika för svenska filmer", *Ny Tid* 21/8 1955.

672. Olle H, "Fin svensk kortfilm bör få belgienpris", *Aftontidningen* 16/7 1949.

673. K-1 i GWA SFI.

674. Forsyth Hardy, *Scandinavian Film* (London: The Falcon Press, 1952), 34.

675. Richard Griffith, "The Film since Then", *The Film till Now: A Survey of World Cinema*, andra reviderade upplagan, red. Paul Rotha (New York: Funk & Wagnalls, 1949), 602.

676. *Midvinterblot* visades bland annat av Stockholms Studentfilmstudio hösten 1950, Göteborgs Filmsällskap vintern 1954 och Umeå Filmstudio våren 1954, samt av ett stort antal filmstudior i mindre städer som Härnösand, Hedemora och Eskilstuna. Se material i K-1 i GWA SFI.

677. Peter Weiss, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956), 136.

678. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2006, 43–49.

679. Lars Gustaf Andersson, "I filmen fann han sina sanningar", *Svenska Dagbladet* 8/11 2006.

680. Se Peter Weiss, "Början: Skiss till en kortfilm", *Biografbladet*, nr 2 1947, 93–97; Peter Weiss, "Tysk efterkrigsfilm: Reseinyck från sommaren 1947", *Biografbladet*, nr 3 1947, 185–190.

681. Owe Sjöblom & Elisabeth Sörenson, "Filmare hittar rätt i världens filmarkiv", *Svenska Dagbladet* 13/5 1998.

682. Eivor Burbeck, "Rene Clair, Rune Hagberg och lite Gösta Werner", *Svensk Experimentalfilmstudio*, nr 8–9 1952, 12–14. Om Eivor Burbeck, se Lars Gustaf Andersson, "Eivor Burbeck i fantasins museum", *Magasinet Walden*: <http://www.magasinetwalden.se/walden/2012/11/eivor-burbeck-i-fantasins-museum.html>, senast kontrollerad 13/6 2018.

683. Eivor Burbeck, 1952, 12.

684. *Ibid.*, 13.

685. Gösta Werner, "Destruktionsdriften och den moderna konsten", *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1937–1938* (Stockholm: Svenska Filmsamfundet, 1938), 35–54.

686. *Ibid.*, 43.

687. Se exempelvis Michael Cowan, *Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism* (London: Igrs Books, 2011).

688. Östling, 2016, 341.

689. Ibid., 347.

690. Janet Staiger, "The Politics of Film Canons", *Cinema Journal*, vol. 24, nr 3 1985, 4-23.

691. Se exempelvis Jonas Sima, "Sista ordet... med Gösta Werner, som firar 90 - ...med ny film. Är du världens äldsta filmare?", *Expressen* 8/5 1998; Michael Tapper, "Nittioett år med film är inte nog", *Sydsvenska Dagbladet* 31/10 1999; Jeanette Gentele, "Filmnestor med passionen kvar vid 100", *Svenska Dagbladet* 10/5 2008; Tapper, 2009.

692. Rune Waldekranz, "Gösta Werner – filmskapare och forskare", *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare*, red. Gunnar Bergdahl & Freddy Olsson (Stockholm: Svenska Filmakademin & Göteborgs Filmfestival, 1998), 7-12; Furhammar, 2009.

693. Magnus Rosborn (Svenska Filminstitutet), privat meddelande till författaren, 18/7 2017.

694. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 103-109.

695. Betydelsen av filmens sköra materialitet diskuteras i kapitlet "Materialet" i Jan Holmberg, *Slutet på filmen o.s.v.* (Göteborg: Daidalos, 2011), 31-52.

696. Furhammar, 2003, 199.

697. Ibid.

698. Ibid., 200.

699. SOU 1951:1, *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*, 21.

700. Furhammar, 2003, 128. Idestam-Almquist skrev för övrigt själv manus till *Ett brott* tillsammans med regissören, se Qvist, 1995, 135.

701. Gösta Werner, "Svensk film under 1940-talet", *Svensk filmografi 4, 1940-1949*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedt, 1980), 11. Om Werners syn på den svenska 1940-talsfilmen, se Werner, 1978, 82; Gösta Werner, "Svenskt filmfoto under 1940-talet: En analys av historisk bakgrund, influenser och stilsträvanden", *Chaplin*, nr 6 1980, 244-252.

702. Furhammar, 2003, 199-211. Filmvetaren Fredrik Gustafsson argumenterar för att den svenska 1940-tals-filmen utgjorde en "filmvåg" avant la lettre, se Gustafsson, 2016.

703. Se Qvist, 1995.

704. Werner fick 300 kronor per nummer plus viss ersättning för representation, se Styrelsen för Biografbladets AB, "Utdrag ur protokoll", 13/2 1947, oförtecknat material i GWA SFI.

705. Trots genomgående reformer och en större marknadsföringskampanj växte inte antalet prenumeranter från de 860 som prenumererade året innan, och i balansräkningen kallades prenumerationsanskaffningen "en besvikelse", se Balansräkning, "Biografbladets AB", 30/6 1946, A2 i SFA CFN.

706. Skrivelse, Gösta Werner, "Beträffande annonseringen i Biografbladet", 15/3 1947, oförtecknat material i GWA SFI.

707. Protokoll, "Styrelsen för Biografbladets AB", 21/11 1947, A2 i SFA CFN.



708. Nils Beyer, ”Spelat och skrivet”, *Morgon-Tidningen* 24/8 1952. Om Nils Beyer, se ”Nils Beyer”, *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/nils-beyer>, senast kontrollerad 13/6 2018.

709. Filmson [Sven Jan Hanson], ”Sjöberg, filmen och tiden”, *Aftonbladet* 24/8 1952.

710. Millroth, 1977, 32.

711. Se exempelvis Ulf Linde, ”Det ahlinska alternativet”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 6 1960, 464–475.

712. Sverker Göransson, Gunnar D. Hansson & Hans Erik Johannesson, ”Fyrtioalet – modernismens genombrott”, *Den svenska litteraturen 5: Modernister och arbetardiktare 1920–1950*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc (Stockholm: Bonnier, 1989), 220.

713. Roger Holmström, *Hagar Olsson och den växande melankolin: Liv och diktning, 1945–1978* (Esbo: Schildt, 1995), 22.

714. ”Lars Ahlin skriver film – hemligt kring rollerna!”, *Expressen* 16/2 1946.

715. ”Lars Ahlin skriver film åt Gösta Werner”, *Göteborgs Morgon Post* 23/2 1946.

716. ”Lars Ahlin skriver film – hemligt kring rollerna”, *Skånska Aftonbladet* 18/2 1946.

717. Brev från Yngve Nordwall till Gösta Werner, 26/2 1946; Brev från Gertrud Fridh till Gösta Werner, 27/1 1946, LP-5 i GWA SFI.

718. Manuskript, Lars Ahlin, ”Förvandling”, LP-5 i GWA SFI.

719. ”Nytt telefonsvep hos filmfirmorna”, *Biografbladet*, nr 11 1942, 2.

720. Furhammar, 2003, 168.

721. ”Kärlekshunger”, *Aftontidningen* 5/4 1946.

722. Manuskript, Lars Ahlin, ”Förvandling”, LP-5 i GWA SFI.

723. David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, åttonde upplagan (New York: McGraw-Hill Education, 2007), 17.

724. Om Rodhes teckningar till *Kärlekshunger*, se Millroth, 1977, 32–39.

725. Sweep, ”Svensk avantgardefilm”, *Sydsvenska Dagbladet* 2/6 1946.

726. Brev från Lennart Rodhe till Gösta Werner, 9/7 1946, LP-5 i GWA SFI.

727. Jolo, ”Fyrtitalister i svensk film mest illusion”, *Dagens Nyheter* 13/11 1946.

728. U. Sm. [Urban Stenström], ”Staten bör skaffa egen filmindustri”, *Stockholms-Tidningen* 13/11 1946.

729. Jolo, ”Fyrtitalister i svensk film mest illusion”, *Dagens Nyheter* 13/11 1946.

730. Anteckningar, ”Kärlekshunger – Synpunkter av Hagberg”, 30/3 1947, LP-5 i GWA SFI.

731. Arne Mehrens tid som verksam inom den svenska filmbranschen var relativt kort (1947–1950). Alexander Faragó (far till Katinka Faragó) var en ungersk jude och kommunist som flytt nazismen och fascismen via Wien, Prag, Warszawa och Helsingfors varpå familjen till sist hamnade i Stockholm, se Eva Redvall, ”En klippa bland nerviga genier”, *Sydsvenska Dagbladet* 10/5 2008. Även Faragós tid som filmarbetare var relativt kort och inskränkte sig till de filmer han skrev tillsammans med Mehrens.

732. Jenny Westerström, *Nils Ferlin: Ett diktarliv* (Stockholm: Bonnier, 1998), 75.

733. Marknadsföringspamflett, AB Kungsfilm, "Loffe på luffen", L-5 i GWA SFI.
734. Snok, "Från Stockholms horisont", *Allas veckotidning*, nr 33 1947.
735. Marco Polo [Olle Eklund], "Loffe på luffen", *Expressen* 9/7 1947.
736. Ibid.
737. Frans B. Liljenroth, "Loffe på luffen på Astoria", *Expressen* 4/1 1948.
738. Jerome [Göran Traung], "Loffe på luffen", *Dagens Nyheter* 4/1 1948. Se också -hn [Birger Svahn], "Loffe på luffen", *Arbetaren* 7/1 1948.
739. Lill [Ellen Liliedahl], "Loffe på luffen", *Svenska Dagbladet* 4/1 1948.
740. Pierrot, "Loffe på luffen", *Aftontidningen* 4/1 1948.
741. Nils Beyer, "Loffe på luffen: Svensk regissörsdebut på Astoria", *Morgon-Tidningen* 4/1 1948.
742. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Loffe på luffen", *Stockholms-Tidningen* 4/1 1948.
743. Ibid.
744. Gunnar Tannerfors, "Loffe på luffen", *Vecko-Revyn*, nr 3 1948, 24.
745. Pavane [Gerd Osten], "Nya filmer: Jag är med eder och Loffe på luffen", *Vi*, nr 10 1948, 14.
746. "Bio i blickfånget", *Upsala Nya Tidning* 24/1 1948.
747. Avtal undertecknat av Arne Mehrens, Alexander Faragó och Gösta Werner, 12/1 1948, L-6 i GWA SFI.
748. Ibid.
749. Se exempelvis Jeff, "Småstadskomedier tar form hos Imagofilm i Stocksund", *Djursholms Tidning* 2/7 1948.
750. Anmälan till Stockholms Rådhusrätt, käre Harry Dobson och Claes Åkerblad och svarande Svea Film, karbonkopia, 14/7 1950, L-6 i GWA SFI.
751. Ibid.
752. Ibid.
753. Ibid.
754. Furhammar, 2003, 140.
755. Anmälan till Stockholms Rådhusrätt, käre Harry Dobson och Claes Åkerblad och svarande Svea Film, karbonkopia, 14/7 1950, L-6 i GWA SFI.
756. E, "Solkatten", *Aftontidningen* 28/11 1948.
757. -h, "Solkatten", *Gefle Dagblad* 3/5 1949.
758. Se exempelvis Jung, "Solkatten", *Aftonbladet* 28/11 1948; Helge Åkerhielm, "Solkatten", *Morgon-Tidningen* 28/11 1948.
759. Gösta Wernlöf, "Solkatten", *Expressen* 28/11 1948.
760. Lillenius, "Fröken Solkatt", *Lunds Dagblad* 4/1 1949.
761. U Sm [Urban Stenström], "Solkatten", *Svenska Dagbladet* 28/11 1948.
762. Brev från Hugo Wortzelius till Gösta Werner, 7/12 1948, L-6 i GWA SFI.
763. Anmälan till Stockholms Rådhusrätt, käre Harry Dobson och Claes Åkerblad och svarande Svea Film, karbonkopia, 14/7 1950, L-6 i GWA SFI.
764. Karsten Wimmermark [Nils Idström], *Birger Jarls gatan* (Stockholm: Carl B. Svensson AB, 1948).

765. "Birger Jarlsgatan", *Filmjournalen*, nr 36 1948, 8.
766. Om Idströms skådespelarkarriär, se "Nils Idström", *Svensk Filmdatabas*, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=60554#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018. Se även *Pin-Up*, nr 7-19 1946. Enligt uppgift skrev Wimmermark sammanlagt sju böcker och debuten gjordes 1945 med *Döda själars hus*, se "Karsten Wimmermark", *Libris (Kungliga bibliotekets databas)*, <http://libris.kb.se/hitlist?q=karsten+wimmermark&r=&f=simp&t=v&s=r-c&g=&m=10>, senast kontrollerad 13/6 2018.
767. Annonser infördes av distributören AB Succéböcker i stora dags- och kvällstidningar, se exempelvis "Två trappor över gården", *Stockholms-Tidningen* 27/11 1949; "Två trappor över gården", *Expressen* 3/11 1949.
768. Mårten Edlund, "Krokot filmmanus", *Aftonbladet* 27/3 1949.
769. Mårten Edlund gjorde författardebut med *Tag vad du vill ha* (1944) men blev förmodligen mest känd som översättare av bland annat Ernest Hemingway och William Faulkner, se "Mårten Edlund", *Svenskt översättarlexikon*, [http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Mårten\\_Edlund](http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Mårten_Edlund), senast kontrollerad 13/6 2018.
770. Pressmaterial, "Kungsfilm presenterar Gatan", L-7 i GWA SFI.
771. Se exempelvis Saverio Giovacchini & Robert Sklar, red., *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style* (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 3-18.
772. Om Sten Dahlgren, se Emil Stjernholm, "Sten Dahlgren", *Svensk Filmdatabas*, 2016, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=60765#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
773. Se exempelvis Stig Almqvists recension av *Livet måste levas* (Elof Ahrlé, 1943) där han konstaterar att Sten Dahlgrens bilder "är sakliga och har atmosfär, stundom intensitet. Människorna har fått kött och blod och lever mer påtagligt än folk på film brukar", "Livet måste levas", *Dagens Nyheter* 30/9 1943.
774. Furhammar, 2003, 194.
775. Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara: Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942-62* (Stockholm: Stockholms universitet, 1998), 11-12. Se också Lars Gustaf Andersson, "Nattens ljus: Drömmar om staden", *Blågult flimmer: Svenska filmanalyser*, red. Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998).
776. Stephen Neale, *Genre and Hollywood* (London: Routledge, 2000), 31-32.
777. *Ibid.*, 112-118.
778. Däribland *Boys Town* (Norman Taurog, 1938), *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) och *Knock on Any Door* (Nicholas Ray, 1949). Se också Bengtsson, 1998, 48-66.
779. C-B-n [Carl Björkman], "Gatan", *Dagens Nyheter* 1/3 1949.
780. E., "Gatan", *Aftonbladet* 1/3 1949.
781. Se exempelvis Erik Müller, "Gatan", *Morgon-Tidningen* 1/3 1949; Hugo Wortzelius, "Gatan", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 4 1949, 318-319.
782. Casper [Lennart Ehrenborg], "Gatan", *Svenska Dagbladet* 1/3 1949.
783. Bert Bodén, "Gatan", *Arbetaren* 1/3 1949.

784. Se exempelvis Big Ben, "Gatan", *Göteborgs Handelstidning* 15/3 1949; Filmson [Sven Jan Hanson], "Gatan", *Aftonbladet* 1/3 1949.

785. Erik Müller, "Gatan", *Morgon-Tidningen* 1/3 1949.

786. Casper [Lennart Ehrenborg], "Gatan", *Svenska Dagbladet* 1/3 1949.

787. Filmson [Sven Jan Hanson], "Gatan", *Aftonbladet* 1/3 1949.

788. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Gatan", *Stockholms-Tidningen* 1/3 1949.

789. Filmen exporterades bland annat till Norge, Danmark, Frankrike, Nederländerna, Tyskland, Schweiz och Belgien, se pressklipp i L-7 i GWA SFI.

790. Se exempelvis L.V., "Svarte visjoner", *Verdens Gang* 15/11 1949; I.C.L., "Halvdokumentarisk og heltriviel", *Politiken* 31/8 1950.

791. Michel Caumont, "Le cinéma suédois a-t-il découvert dans 'La Rue' une nouvelle Ingrid Bergman?", *Cinéma*, nr 1 1950.

792. Veve, "Problemet Sverige på Champs-Élysées", *Dagens Nyheter* 2/2 1950.

793. S.Ö., "Fransk filmkrönika med svenskt inslag", *Dagens Nyheter* 2/8 1953.

794. För en mer ingående redogörelse för hur den svenska filmen blev förknippad med den svenska synden, se Elisabet Björklund & Mariah Larsson, red., *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays* (Jefferson: McFarland, 2016), 1–10.

795. *Gatan* gick upp i 25 filmkopior medan exempelvis *Solkatten* gick upp i 12 kopior och *Loffe på luffen* gick upp i 15 kopior, se Censurkort nr 73019, nr 74513 och nr 74914 i SBA RA.

796. Kirsten Wimmermark [Nils Idström], *Två trappor över gården: Verklighets-skildring om ett människooide i en storstad* (Stockholm: Carl B. Svensson, 1949).

797. Casper [Lennart Ehrenborg], "Filmteoretikerns dilemma debatterat", *Svenska Dagbladet* 8/4 1949.

798. Ibid.

799. Pressmaterial, "Kungsfilm presenterar Två trappor över gården", L-8 i GWA SFI.

800. Budget, "Kalkyl över filmen", 18/3 1950, L-7 i GWA SFI.

801. Pressmaterial, "Kungsfilm presenterar Två trappor över gården", L-8 i GWA SFI.

802. Exempelvis skrev *Filmjournalen* att Werner målmedvetet "arbetat för att få ett manuskript som passar hans filmkunnande och det han strävar efter är att göra en film som direkt anknyter till hans berömda kortfilmer", se "Anrikt upp-landsbruk blev filmiskt skyddshem", *Filmjournalen*, nr 38 1949, 29.

803. Casper [Lennart Ehrenborg], "Filmglimtar", *Svenska Dagbladet* 25/9 1949.

804. I *Dagens Nyheter* beskrevs förlagan som "mycket annonserad", se Ruter Tweed, "Filmrutan", *Dagens Nyheter* 2/4 1950; Harry Schein underströk förlagens populära ansats genom att kalla den för "postorderlitteratur", se Harry Schein, "Filmkrönika", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 10 1950, 800. Filmson stämplade Idström som "känd som exploatör av storstadens kloakavfall", se Filmson [Sven Jan Hanson], "Två trappor över gården", *Aftonbladet* 9/11 1950.

805. Se exempelvis "Från smygarfronten", *Stockholms-Tidningen* 22/1 1950.
806. "Filmblicken", *Sydsvenska Dagbladet* 22/1 1950.
807. Pemde, "År ni ordinärt genomsnitt?", *Tidningen Uppsala* 26/1 1950.
808. Censurkort nr 76497 i SBA RA.
809. Brev från Gösta Werner till Hans-Erik Rinning, 11/8 1949, L-8 i GWA SFI.
810. Mikael Katz, "Två trappor över gården", *Expressen* 9/11 1950.
811. Lill [Ellen Liliedahl], "Två trappor över gården", *Svenska Dagbladet* 9/11 1950.
812. Nils Beyer, "Två trappor över gården", *Morgon-Tidningen* 9/11 1950.
813. "Två trappor över gården", *Kvällsposten* 29/8 1950.
814. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Två trappor över gården", *Stockholms-Tidningen* 9/11 1950.
815. Filmson [Sven Jan Hanson], "Två trappor över gården", *Aftonbladet* 9/11 1950.
816. Bengtsson, 1998, 280–281.
817. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Två trappor över gården", *Stockholms-Tidningen* 9/11 1950.
818. Fredrik Gustafsson, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema, and the Long Shadow of Ingmar Bergman* (New York: Berghahn Books, 2017).
819. Se exempelvis Lill [Ellen Liliedahl], "Två trappor över gården", *Svenska Dagbladet* 9/11 1950; Penninah, "Två trappor över gården", *Skånska Socialdemokraten* 29/8 1950; von Oben, "Två trappor över gården", *Örebro Kuriren* 2/7 1950; C.O.B, "Två trappor över gården", *Nerikes Allehanda* 2/7 1950. I en scen i *Två trappor över gården* som utspelar sig på skyddshemmet faller föreståndarinnan (spelad av Sif Ruud) och eleven (spelad av Gertrud Fridh) i varandras armar vilket gav upphov till skrivelser om lesbisk tematik, något som också diskuterats i samband med premiären av *Törst* (1949), se Nils-Peter Eckerbom, "Den lesbiska filmkryddan", *Expressen* 23/6 1950.
820. Jerome [Göran Traung], "Två trappor över gården", *Dagens Nyheter* 9/11 1950.
821. Filmson [Sven Jan Hanson], "Djupdykare fastnade i dyn", *Aftonbladet* 12/11 1950.
822. Harry Schein, "Filmkrönika", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 10 1950, 799–805.
823. Ibid.
824. Filmen visades i Danmark, Norge, Skottland, Tyskland, Frankrike, Österrike, se pressklipp i L-8 i GWA SFI.
825. Tiden före premiären i Tyskland korresponderade Werner och Boening återkommande, se Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 14/2 1952; Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 16/2 1952; Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 20/2 1952, L-8 i GWA SFI.
826. Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 20/2 1952, L-8 i GWA SFI.

827. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Filmskott", *Stockholms-Tidningen* 27/4 1952.
828. "Kungsfilm i konkurs", *Dagens Nyheter* 5/7 1950.
829. Furhammar, 2003, 199-246.
830. "2 miljoner i skuld – 50.000 i aktiekapital", *Expressen* 6/6 1950.
831. "Kungs-film går nu i konkurs: Kämt filmfolk fordringsägare", *Expressen* 4/7 1950.
832. "2 miljoner i skuld – 50.000 i aktiekapital", *Expressen* 6/6 1950. Se även Brev från Carl Anders Dymling (Svensk Filmindustri) till Inge Ivarsson (Kungsfilm), 22/3 1950, L-9 i GWA SFI.
833. Eric Schaefer, "Exploitation as Education", *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (New York: Oxford University Press, 2012), 329-333.
834. Ibid., 329.
835. Ibid., 317.
836. Ibid., 321.
837. Elisabet Björklund, *The Most Delicate Subject: A History of Sex Education Films in Sweden* (Lund: Centre for Language and Literature, Division of Comparative Literature, Lund University, 2012), 93.
838. Manuskript, "Complete Dialogue Sheets for The Story of Life", februari 1950, L-9 i GWA SFI.
839. Björklund, 2012, 93.
840. Pressmaterial, "Reklam för Möte med livet", Fribergs filmbyrå, L-9 i GWA SFI.
841. Björklund, 2012, 75-78.
842. Kar de Mumma [Erik Harald Zetterström], "Dagens Kar de Mumma", *Svenska Dagbladet* 4/2 1952.
843. Jurgen Schildt, "Möte med livet", *Morgon-Tidningen* 2/2 1952.
844. C. B-n [Carl Björkman], "Möte med livet", *Dagens Nyheter* 2/2 1952.
845. Se exempelvis Jurgen Schildt, "Möte med livet", *Morgon-Tidningen* 2/2 1952; Filmson [Sven Jan Hanson], "Möte med livet", *Aftonbladet* 2/2 1952; Jill, "Möte med livet", *Ny Tid* 19/2 1952.
846. Se exempelvis "Problems of Youth", *Weekly Scotsman* 10/9 1953.
847. Mikaela Kindblom, "Jules Sylvain", *Svensk Filmdatabas*, 2012, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=59042#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
848. Brita Berglund, "T Armas Morby", *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9491>, senast kontrollerad 13/6 2018.
849. Sveriges Radio, *Svenska radiopjäser 1954* (Stockholm: Sveriges Radio, 1954), 29-58.
850. "Friarannonsen på film", *Skaraborgs Läns Tidning* 6/9 1955; Este, "Friarannonsen", *Västgöta Korrespondenten* 7/9 1955.
851. I., "Friarannonsen", *Södermanlands Nyheter* 20/9 1955.
852. "17 västgötabiografer kör 'Friarannonsen'", *Västgötalands Annonsblad* 6/9 1955.

853. Eliza, "Friarannonsen", *Svenska Dagbladet* 27/12 1955; Micro, "Friarannonsen", *Stockholms-Tidningen* 27/12 1955.

854. Jurgen Schildt, "Friarannonsen", *Vecko-Revyn*, nr 2 1956.

855. N.B. [Nils Beyer], "Friarannonsen", *Morgon-Tidningen* 27/12 1955.

856. Intervju med Bengt Forslund, Stockholm den 18/11 2014 (intervjuare Emil Stjernholm, minnesanteckningar i författarens ägo).

857. Om kortfilmsbiograferna, se Carl Anders Dymling, Daniel Engdahl & Vilhelm Bryde, "SF-biograferna, deras utveckling och repertoar", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse*, red. Bengt Idestam-Almqvist (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), 33.

858. För en översikt över det eklektiska dokumentärfilmsfältet under den här perioden, se Mats Jönsson, "Non-Fiction Film Culture in Sweden circa 1920–1960: Pragmatic Governance and Consensual Solidarity in a Welfare State", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 125–147.

859. Statens inblandning i filmproduktionen tog sig olika uttryck i de skandinaviska länderna. I Danmark har staten spelat en central roll i produktionen av beställningsfilm, vad som i Danmark oftast benämns som *kulturfilm* efter tysk modell, via statliga bolag som Statens Filmcentral och Dansk Kulturfilm. Om kortfilmen i Danmark, se Carl Nørstedt & Christian Alsted, *Kortfilmen og staten* (Köpenhamn: Eventus, 1987); Claire Thomson, "Education, Enlightenment, and General Propaganda": Dansk Kulturfilm and Carl Th. Dreyer's Short Films", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 78–98; Claire Thomson, *Short Films from a Small Nation: Danish Informational Cinema 1935–1965* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018). I Norge har staten aktivt understött produktionen av diverse slags dokumentärfilm genom undantag från den så kallade *luksusskatten*. Om kortfilmen i Norge, se Gunnar Iversen, "Opplysning til folket – Informasjonsfilmen og kinoene", *Den andre norske filmhistorien*, red. Eva Bakøy & Tore Helseth (Oslo: Universitetsförlaget, 2011), 41–54. I Sverige skulle det dröja till 1960 och inrättandet av Statens Filmpremiénämnd innan beställningsfilmen omfattades av ett konkret statligt filmstöd. Om Statens Filmpremiénämnd, se Lars Diurlin, "Filmreformens förste avantgardist": *Experimentfilmaren Peter Kylberg* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017), 104–113.

860. Om dokumentärfilmen i Storbritannien, se exempelvis Patrick Russell & James Piers Taylor, red., *Shadows of Progress: Documentary Film in Post-War Britain* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010). Om situationen i Danmark, se Thomson, 2018.

861. SOU 1942:36, *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*; SOU 1945:22, *Ungdomen och nöjeslivet*; SOU 1951:1, *Statligt stöd åt svensk filmproduktion: betänkande*; SOU 1956:23, *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.*; SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjesskatt*. Om svensk filmpolitik, se Roger Blomgren, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998).

862. Broady, 1998, 16.

863. Om tyska avantgardets kopplingar till reklam- och beställningsfilm, se Sabine Hake, ”Das Kino, die Werbung und die Avant-garde”, *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne*, red. Malte Hagener, Johann Schmidt & Michael Wedel (Berlin: Bertz, 2004), 193–206. Om Joris Ivens, se Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema: The Films of Joris Ivens 1926–1989* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016). Om Dziga Vertov och den statliga sovjetiska propagandafilmen, se Joshua Malitsky, *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations* (Bloomington: Indiana University Press, 2013).

864. Michael Cowan, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-garde, Advertising, Modernity* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 12–13.

865. Om Kinocentralens historia, se ”Jubilerande filmföretag – AB Kinocentralen tjugo år”, *Biografägaren*, nr 19 1938, 14; ”Kinocentralen 25 år”, *Biografägaren*, nr 17–18 1943, 15.

866. ”Kinocentralen”, *Filmteknik: Tekniskt fackorgan*, nr 10 1926, 30–31.

867. Om C.F. Andersson och Gösta Sandin, se Sven Nygren, *Svenskt biograf- och filmfolk i ord och bild: Ett porträttgalleri med biografiska uppgifter över inom svenska biograf- och filmfacket verksamma personer* (Stockholm: Biografiskt galleri, 1940).

868. Furhammar, 2003, 117.

869. Bertil Andersén var även en av grundarna av Sveriges Annonörer 1924, se Sveriges Annonörer, ”Sveriges Annonörer flyttar till ny adress”, <http://www.annons.se/artiklar/sveriges-annonsorer-flyttar-till-ny-adress>, senast kontrollerad 13/6 2018.

870. Furhammar, 2003, 118.

871. Ibid.

872. Denna stora mängd små bolag berodde dels på en stark aptit för svensk film och del på systemet med biografväxlar som gjorde att små bolag kunde få in kapital. För en mer ingående beskrivning av 1930-talets produktionsklimat, se Qvist, 1995, 48–51.

873. En annan delägare i Centrumateljéerna var filmbolaget Sandrews, se Klas Freund, Bengt Haslum & Göran Lindgren, *Sandrews: De första femtio åren* (Stockholm: Norstedt, 1988), 16; ”Kinocentralen 25 år”, *Biografägaren*, nr 17–18 1943, 15.

874. Om Kinocentralens verksamhet under andra världskriget, se exempelvis Furhammar, 2003, 168–169.

875. Jönsson, 2011, 137. Se också Sørenssen, Salmi, Vestergaard Kau & Olsson, 2012, 202.

876. Om SF-journalens institutionella historia, se Mats Jönsson, ”Svenskt nationaldagsfirande under kalla kriget: Om sannfärdigheten i en SF-journal från 1953”, *”Skosmörja eller arkivdokument?”: Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012).

877. I det stora översiktsverket *Svensk filmografi* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977–2000), ett bokverk i nio delar som täcker svensk filmhistoria från 1897 till 1999, behandlas endast svenska långfilmer. Därför saknas ofta lättillgänglig filmografisk information om bolag, filmare och enskilda filmer.

878. Björn Norström, ”Svensk kortfilm i dag”, *Filmrutan*, nr 1 1964, 9.



879. Lennart Ehrenborg, "Sucksdorff och 91:an", *Expressen* 29/11 1953.
880. Om Alex. Jute, se Emil Stjernholm, "Alex. Jute", *Svensk Filmdatabas*, 2016, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=63870#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
881. Jurgen Schildt, "Författaren vill nog glömma kvällens film", *Aftonbladet* 11/6 1961.
882. Om Gunnar Höglund, se Jan Lumholdt, "Gunnar Höglund", *Svensk Filmdatabas*, 2013, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=60532#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
883. Journalfilmen visar boxningsmatcher mellan Olle Tandberg och Karel Sys och fotograferades av Sten Dahlgren, som senare kom att jobba som filmfotograf tillsammans med Gösta Werner, och Adrian Bjurman, som var en regissör och kameraman med många uppdrag från Kinocentralen. För mer information se "Olle Tandberg möter Karel Sys om Europamästerskapet i tungvikt 30/5", *Svensk Filmdatabas*, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=49733>, senast kontrollerad 13/6 2018.
884. "När kommer tidningståget?", *Dagens Nyheter* 16/6 1945.
885. Synopsis, "Kortfilm om pressbyrån", K-52 i GWA SFI.
886. Av denna anledning argumenterar Charles R. Acland och Haidee Wasson för att även didaktiska filmer med experimentella inslag eller spelfilmsinslag ska inkluderas i begreppet *useful cinema*, Acland & Wasson, 2011, 4.
887. Se Patrik Lundell, "Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning 1945", *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlsson, 2005), 170–200.
888. Filmson [Sven Jan Hanson], "Bruden kom genom taket", *Aftonbladet* 13/4 1947.
889. Heymer & Vonderau, 2009, 408.
890. Svenska Europahjälpen existerade mellan 1946 och 1950, se *Sveriges internationella hjälpverksamhet 1939–1950: En redogörelse från Svenska kommittén för internationell hjälpverksamhet och Svenska Europahjälpen* (Stockholm: Svenska Europahjälpen och Svenska kommittén för internationell hjälpverksamhet, 1957). Se också "40 år med Kungen", synopsis, L-11 i GWA SFI.
891. För en analys av redigeringen av detta arkivmaterial, se Pelle Snickars, "Storstrejken 1909 – en mediehistoria", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), 49–100.
892. "Midvinterblot", *Expressen* 29/11 1947. Om Kungahusets agerande under andra världskriget och Gustav V:s förhållande till Nazityskland, se Erik Carlsson, *Gustav V och andra världskriget* (Lund: Historiska media, 2006).
893. M.A. Heed, "40 år med kungen", *Aftonbladet* 9/12 1947.
894. M-a Sj-n, "40 år med kungen", *Expressen* 9/12 1947.
895. Brev från Bror Lindström till Gösta Werner, 27/10 1945, K-4 i GWA SFI.
896. "Tåget ny 'Oscar' för Werner?", *Sydsvenska Dagbladet* 23/7 1946.
897. Brev från Gösta Werner till Nils Mård, "Synopsis", 25/9 1945, K-4 i GWA SFI.

898. Handskriven anteckning av Gösta Werner, "Tåget", K-4 i GWA SFI.
899. Brev från Bror Lindström till Gösta Werner, 27/10 1945, K-4 i GWA SFI.
900. Brev från Gösta Werner till Nils Mård, "Synopsis", 25/9 1945, K-4 i GWA SFI.
901. Se exempelvis Kjellgren, 2002; Larsåke Larsson, *Upplysning och propaganda: Utvecklingen av svensk PR och information* (Lund: Studentlitteratur, 2005); Fredrik Norén, "Information som lösning, information som problem: En digital läsning av tusentals statliga utredningar", *Nordicom Information*, vol. 38, nr 3 2016, 9–26.
902. "SJ spelar in filmer för att visa för miljonpublik", *Dagens Nyheter* 7/3 1946.
903. Ibid.
904. Ibid.
905. Ibid.
906. P-G Selking, "SJ-filmer på segertåg", *SJ-Nytt*, nr 6 1953, 14.
907. "SJ spelar in filmer för att visa för miljonpublik", *Dagens Nyheter* 7/3 1946.
908. Selking, 1953, 14.
909. Ibid.
910. Ibid.
911. Om Sergej Eisensteins teorier kring montagefilmen, se exempelvis Sergej Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* (New York: Hartcourt, 1949); David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (New York: Routledge, 2005); Richard Taylor, red., *The Eisenstein Reader* (London: British Film Institute, 1998).
912. Gösta Werner, "Tåget – En kortfilms tillblivelse", *Biografbladet*, nr 1 1949, 6.
913. Ibid.
914. Brev från Gösta Werner till Amos Vogel, 19/5 1950, K-4 i GWA SFI.
915. Paul Patera, "Musikexperiment!", *Expressen* 25/6 1950.
916. Ibid.
917. Pierrot, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Aftontidningen* 15/8 1948.
918. Cowan, 2014, 14.
919. Gösta Werner, "Tåget – En kortfilms tillblivelse", *Biografbladet*, nr 1 1949, 7.
920. Douglas G. Pearce, "Tourist organizations in Sweden", *Tourism Management*, vol. 17, nr 6 1996, 421.
921. Gösta Werner, "Tåget – En kortfilms tillblivelse", *Biografbladet*, nr 1 1949, 7.
922. I *Arbetaren* tyckte anmälaren att Ekmans film var gjord "utan konstnärliga ambitioner", se L.B-m, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Arbetaren* 16/8 1948. *Stockholms-Tidningen* menade att uppföljaren "inte på långa vägar når upp mot ursprungsfilmen", se Movie, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Stockholms-Tidningen* 15/8 1948. *Aftontidningen* kommenterade att "så har hon [Lilla Märta] kommit tillbaka men tyvärr inte med samma framgång", se Pierrot, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Aftontidningen* 15/8 1948.
923. Jerome [Göran Traung], "Lilla Märta kommer tillbaka", *Dagens Nyheter* 15/8 1948.

924. Malm, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Morgon-Tidningen* 15/8 1948.
925. Mikael Katz, "Gösta Werners kortfilm", *Expressen* 16/8 1948.
926. Marijke de Valck, exempelvis, har forskat om de europeiska filmfestivalernas ökade inflytande under mellankrigstiden och efterkrigstiden: "It was the specific European geopolitical situation in the period preceding World War II and the immediate post-war era that brought together the necessary incentives to initiate their development, which would later expand to a global phenomenon." Se Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 14.
927. Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, "9. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Premi", <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=21&c=p>, senast kontrollerad 13/6 2018.
928. Enligt den berömda filmteoretikern och dokumentärfilmaren John Grierson var filmstudion Edinburgh Film Guild, som grundade festivalen, nyskapande: "The old London Film Society [...] was the first to break from somewhat exclusive attention to the avant-garde and take the longer and harder way of the Russians and more purposive users of the cinema. But it was the Edinburgh Film Guild which completed the movement – as the London Film Society did not – and saw the infinite variety of a Film Society's obligations to all categories of the medium." John Grierson citeras i Phillip French, "A Bit of History: Philip French on the Edinburgh Film Guild at the Time of its 75th Anniversary in 2004": [http://edinburghfilmguild.org.uk/wordpress/?page\\_id=4](http://edinburghfilmguild.org.uk/wordpress/?page_id=4), senast kontrollerad 13/6 2018.
929. Se James F. English, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (Cambridge: Harvard University Press, 2005). Om begreppet konsekreering, se Bourdieu, 1993, 38–40.
930. Kopia från oidentifierad tidskrift, Dr. W. Meile (president för C.F.F.), "The International Railway Congress in Lucerne", *La Suisse Switzerland La Suiza*, 1947, i K-4 i GWA SFI.
931. Hans Bergrahm, "Märklig bilddikt", *Kvällsposten* 3/10 1948. För en kommentar från Werner om tävlingen i Luzern, se Brev från Gösta Werner till Legation de Suède (Svenska ambassaden) i Montevideo, 2/1 1952, K-4 i GWA SFI.
932. Selking, 1953, 14.
933. Ibid.
934. Ibid.
935. Ibid.
936. Om Arne Sucksdorff som kortfilmare, se Mauritz Edström, *Sucksdorff-Främlingen i hemmaskogen* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1968); Emil Stjernholm, "Visions of Post-Independence India in Arne Sucksdorff's Documentaries", *Bioscope: South Asian Screen Studies*, vol. 8, nr 1 2017, 81–102.
937. Hardy, 1952, 34.
938. Fredric Bedoire, *Stockholms byggnader: Arkitektur och stadsbild* (Stockholm: Norstedt, 1988), 345.
939. Peder Aléx, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm: Symposion, 1994), 205.

940. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, *Den svenska litteraturen 5, Modernister och arbetardiktare: 1920–1950* (Stockholm: Bonnier, 1989), 31–33.

941. Om Gunnar Sønstevoid se Arvid O. Vollsnes, ”Gunnar Sønstevoid”, *Norsk biografisk leksikon*, [https://nbl.snl.no/Gunnar\\_Sonstevoid](https://nbl.snl.no/Gunnar_Sonstevoid), publicerad 13/2 2009, senast kontrollerad 13/6 2018.

942. Mauritz Hystrom, *Vi säljer Luma: En handbok i Luma-frågor* (Stockholm: Tryckeri A.B Säterlund och Krook, 1937).

943. Tepperman, 2011, 294.

944. Casper [Lennart Ehrenborg], ”Dokumentärfilm”, *Svenska Dagbladet* 20/11 1949.

945. Om tillkomsten av *Song of Ceylon*, se Scott Anthony & James G. Mansell, *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 233–241. Om tillkomsten av *Louisiana Story*, se Doug Newsom, Judy VanSlyke Turk & Dean Kruckeberg, *This is PR: The Realities of Public Relations* (Belmont: Wadsworth/Thomson Learning, 2004), 36.

946. Bengt Janzon, ”Janzons frestelser”, *Expressen* 27/8 1951.

947. ”Kooperativa Förbundet, KF”, *Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se/ekonomi/kooperativa-forbundet-kf/>, publicerad 25/6 2012, senast kontrollerad 13/6 2018.

948. Synopsis, ”Dokumentärfilm om hela Gustafsberg”, 15/8 1951, L-12 i GWA SFI.

949. Synopsis, ”Dokumentärfilm om hela Gustafsberg”, 15/8 1951, L-12 i GWA SFI.

950. H. E. Kjellberg, red., *Svenska Dagbladets årsbok: Händelserna 1935* (Stockholm: Svenska Dagbladet, 1936).

951. Glover, 2011, 9.

952. Ibid., 25.

953. Ibid., 188.

954. Manuskript, ”Våren”, K-6 i GWA SFI.

955. Om Erland von Koch och Ingmar Bergmans samarbete se Alexis Luko, *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman* (New York: Routledge, 2015), 50–51.

956. Manuskript, ”Våren”, K-6 i GWA SFI.

957. Ibid.

958. Handskriven anteckning av Gösta Werner, ”Våren”, K-6 i GWA SFI.

959. Brev från Sven Rynell till Gösta Werner, 17/2 1951, K-6 i GWA SFI.

960. Brev från Gösta Werner till Sven Rynell, 20/2 1951, K-6 i GWA SFI.

961. Ibid.

962. Ibid.

963. Karin Boye, *För trädets skull: Dikter* (Stockholm: Bonnier, 1935).

964. Brev från Gösta Werner till Sven Rynell, 20/2 1951, K-6 i GWA SFI.

965. Flera bolag har verkat på den svenska filmmarknaden under namnet Minerva Film. År 1925 grundades Minerva Film AB som ett dotterbolag till Svensk Filmindustri med ett särskilt fokus på att producera filmer för den svenska marknaden. Dotterbolaget började fasas ut för att sedan läggas ner under början

av 1930-talet, se Furhammar, 2003, 106–108. Ett bolag med namnet Minerva-Film fanns också i Danmark. Detta bolag började producera dokumentärfilm 1935 och var fortsatt verksam på den danska filmmarknaden till och med 2013 då det gick i konkurs, se exempelvis Ib Bondebjerg, *Virkelighedens fortællinger: Den danske tv-dokumentarismes historie* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008). Om Sjöbergs företag, se Furhammar, 2003, 317.

966. Furhammar, 2003, 260.

967. Sten Dahlgren regisserade filmen *Nattens lekar* (1955) baserad på en novellsamling av Stig Dagerman som de båda arbetat med ett antal år tidigare när de spelat in *Att döda ett barn* (1953). Även denna film, som gjordes efter Dagermans bortgång, var del av en marknadsföringskampanj. Efter motbokens avskaffande den 1 oktober 1955 lanserade staten en multimedial nykterhetskampanj vid namn *Ansvar och Nykterhet* och en stor mängd propaganda producerades fram till 1957, däribland flera kortfilmer. Om kampanjen, se Åke Elmér, ”När motboken skulle avskaffas: 1944 års nykterhetskommitté”, *Socialvetenskaplig tidskrift*, vol. 99, nr 1 1999, 99.

968. Gösta Werner, *De grymma skuggorna: En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium* (Stockholm: Norstedt, 1986), 129.

969. Furhammar, 2003, 317.

970. Handskriven anteckning av Gösta Werner, ”Kortfilm åt Försäkringsbolagens Upplysningstjänst”, K-7 i GWA SFI. 500 kronor år 1952 kunde köpa lika mycket varor och tjänster som 7 610 kronor år 2017 mätt med konsumentprisindex, se Edvinsson & Johan Söderberg, 2011.

971. Werner, 1986, 211.

972. Handskriven anteckning av Gösta Werner, ”Kortfilm åt Försäkringsbolagens Upplysningstjänst”, K-7 i GWA SFI.

973. Gunnar Hallingberg, ”Stig Dagermans filmnovell *Att döda ett barn*”, *Novell-analys*, red. Vivi Edström & Per-Arne Henricson (Stockholm: Prisma, 1970), 159–167.

974. Leif Eriksson, Jerry Bengtsson & Lars Falk, *Lite svensk reklamhistoria* (Malmö: Reklam & designhistoriska föreningen, 2002), 20.

975. Werner, 1986, 126.

976. Ibid., 128.

977. Olof Lagercrantz, *Stig Dagerman* (Stockholm: Norstedt, 1958), 50.

978. Werner, 1986, 128–129.

979. Ibid., 129.

980. Bengt Holmqvist & Birger Vikström, red., *40-tal: En prosaantologi* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964).

981. Regimanuskript, ”Att döda ett barn”, 1952, K-7 i GWA SFI. I arkivet återfinns också en handskriven anteckning som beskriver ett möte med Stig Dagerman och hans fru Anita Björk, se Handskriven anteckning av Gösta Werner, ”Vaxholms hotell” 5/7 1952.

982. Reklambroschyr, ”Försäkringsbolagens Upplysningstjänst presenterar *Att döda ett barn*”, K-7 i GWA SFI.

983. "Att döda ett barn", *Försäkringstidningen*, nr 8–9 1952, 23–24.
984. "Realistisk trafikfilm inspelas i Smygehamn", *Arbetet* 17/7 1952.
985. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Jag bekänner", *Stockholms-Tidningen* 28/8 1953.
986. Se exempelvis C. B-n [Carl Björkman], "Jag bekänner", *Dagens Nyheter* 28/8 1953; Filmson [Sven-Jan Hanson], "Jag bekänner", *Aftonbladet* 28/8 1953; Anderzon, "Jag bekänner", *Östergötlands Dagblad* 1/9 1953.
987. Freje, "Jag bekänner", *Göteborgs-Tidningen* 1/9 1953.
988. "Att döda ett barn gav diplom", *Dagens Nyheter* 4/4 1954.
989. Trafikanalys, "Vägfrafikskador 2011" (Stockholm: Trafa, 2012), 113. Antalet omkomna var som störst under 1950- och 1960-talen men har därefter minskat stadigt på grund av ökad trafiksäkerhet, se Trafikanalys, "Vägfrafikskador 2011" (Stockholm: Trafa, 2012), 9.
990. "Den blodiga vägen", *Sydsvenska Dagbladet* 20/9 1953.
991. Se exempelvis "550 000 bilar i Sverige har ratten felplacerad", *Östersunds Posten* 28/2 1955; "Att döda ett barn", *Öresunds Posten* 18/11 1955.
992. "Från Johanna till Poseidon", *Göteborgs-Tidningen* 8/10 1954.
993. Jönsson, 2016, 125–147.
994. Även om Svensk Filmindustris arkiv inte är öppet för forskning finns det vissa spår av hur SF:s organisation såg ut i offentligheten. För en bild av hur SF var organiserat 1944, se Birger Juberg, "SF i data och fakta", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse*, red. Bengt Idestam-Almquist (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), 25.
995. Christian A. Tenow, "Film i propagandatjänst", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse*, red. Bengt Idestam-Almquist (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), 172.
996. Mats Björkin, "Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium", *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, red. Pelle Snickars & Cecilia Trenter (Lund: Studentlitteratur, 2004), 245.
997. Se exempelvis Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genrerna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995).
998. Se exempelvis Ilshammar, Snickars & Vesterlund, 2010.
999. Se exempelvis Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red., *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008); Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red., *Återkopplingar* (Lund: Mediehistoria, Lunds Universitet, 2014).
1000. Asa Briggs & Peter Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*, tredje upplagan (Cambridge: Polity, 2009), 19.
1001. Björkin, 2004, 245.
1002. Jonas Harvard & Patrik Lundell, red., *1800-talets mediesystem* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 8.
1003. Tenow, 1944, 172.
1004. Juberg, 1944, 25.
1005. Christian A. Tenow, "Att göra beställningsfilm", *Vi på SF*, nr 2 1957, 10–11.

1006. Juberg, 1944, 32.
1007. Birgitta Steene, "Intervju med Gunnar Fischer", *Regi Bergman*, red. Paul Duncan & Bengt Wanselius (Stockholm: Max Ström, 2008), 248.
1008. Tenow, 1944, 172
1009. Ibid.
1010. Se exempelvis Brev från Christian A. Tenow till Hans von Heland, 22/2 1957, K-13 i GWA SFI.
1011. Om hur Falun har representerats på film, se Cecilia Mörner, "Film in Falun – Falun on Film: The Construction of an Official Local Place Identity", *Regional Aesthetics: Locating Swedish media*, red. Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 153–168.
1012. GT-aren, "GT: Stan runt", *Göteborgs-Tidningen* 8/10 1954.
1013. "De säjs", *Expressen* 27/10 1953.
1014. Sven Rydberg & Peter Gullers, *Stora Kopparberg: 1000 Years of an Industrial Activity* (Stockholm: Gullers international, 1979), 88–89.
1015. GT-aren, "GT: Stan runt", *Göteborgs-Tidningen* 8/10 1954.
1016. "På filmfronten", *Aftonbladet* 8/5 1954.
1017. Tenow, 1957, 10.
1018. Det var Werner och Hyström som träffades i Lumafabriken och diskuterade filmens upplägg, se Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 27/10 1954, K-10 i GWA SFI. Om Hyström, se "Hyström, Mauritz", i Paul Harnesk, red., *Vem är vem? Stor-Stockholm* (Stockholm: Vem är vem, 1962).
1019. Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 27/10 1954, K-10 i GWA SFI.
1020. Bondebjerg, 2008, 55. Se också Ove Sevel, *Nordisk film – set indefra* (Köpenhamn: Aschehoug dansk forlag for Nordisk Film, 2006).
1021. Bondebjerg, 2008, 55.
1022. Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 27/11 1954, K-10 i GWA SFI.
1023. Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 15/12 1954, K-10 i GWA SFI.
1024. Se exempelvis Filmson [Sven Jan Hanson], "Ljuset från Lund", *Aftonbladet* 27/12 1955; Per Olof Wredlund, "Ljuset från Lund", *Aftontidningen* 27/12 1955.
1025. H. af S., "Konstkommentarer", *Svenska Dagbladet* 31/12 1955.
1026. Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Filmskott", *Stockholms-Tidningen* 9/1 1956.
1027. Ibid.
1028. Se exempelvis Martin Emanuel, *Trafikslag på undantag: Cykeltrafiken i Stockholm 1930–1980* (Stockholm: Stockholmia, 2012).
1029. Göran Hägg, *Välfärdsåren: Svensk historia 1945–1986* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2005), 217.
1030. Se exempelvis "Kapa topparna!", *Expressen* 5/4 1957; "Plåtslagarna tjänar mest på gruff mellan bilister", *Dagens Nyheter* 8/4 1957.

1031. "von Heland, Hans", *Vem är det: Svensk biografisk handbok 1969*, red. Sten Lagerström (Stockholm: Norstedt, 1968), 385. För ett exempel på hur han argumenterade mot den växande privatbilismen och för kollektivtrafiken se "Nu måste Stockholmarna välja: Bil eller buss", *Aftonbladet* 30/4 1957.

1032. Regimanuskript, "Den förlorade melodien", 1957, K-13 i GWA SFI.

1033. Brev från Åke Hellman till Gösta Werner, 30/4 1957, K-13 i GWA SFI.

1034. Ibid.

1035. Om nykterhetsrörelsens mediehistoria under 1800-talet, se Patrik Lundell, "Nykterhetsfrågans mediala förutsättningar och karaktär", *1800-talets mediesystem*, red. Jonas Harvard & Patrik Lundell (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010). Om nykterhetsrörelsens kampanjer under 1900-talet, se Åke Elmér, *Nykterhetsupplysning i Sverige 1888–1961: Studier i anslutning till Centralförbundets för nykterhetsundervisning (CFN) 60-åriga tillvaro* (Stockholm: Centralförbundet för nykterhetsundervisning, 1961).

1036. Arne Winerdal, "Vad kommer efter Ansvar?", *Motorföraren*, nr 2 2013.

1037. Gunnar Nelker, "Ansvar", *Med Ansvar för en idé – programservice*, 1961, 3.

1038. Ibid.

1039. Ibid., 5.

1040. Ibid.

1041. Ibid.

1042. Brev från Gösta Werner till Uno Hjärkvist, 19/12 1960, K-12 i GWA SFI.

1043. Filmen anses idag vara förlorad och informationen kring dess uppkomst är knapphändig, se L-17 i GWA SFI.

1044. Brev från Bengt Risberg till Italienska ambassaden, 17/6 1959, K-16 i GWA SFI.

1045. Jenny Björkman, "Systemskiftet", *Populär Historia*, <http://www.popularhistoria.se/artiklar/systemskiftet/>, publicerad 29/1 2004, senast kontrollerad 13/6 2018.

1046. Jenny Björkman, "Operation Vin", *Spiritus: Skriftserie från Vin & Sprithistoriska Museet*, vol. 6, nr 6 2004, 1–15.

1047. Ibid., 4.

1048. Harry Älmeby, "Vinpropagandans värde", *Dagens Nyheter* 15/8 1960.

1049. Trycksak, "Harry Älmeby försöker ändra svenska folkets alkoholvanor", *S:t Eriksmässan*, 1960, K-16 i GWA SFI.

1050. Ibid.

1051. Björkman, 2004, 9.

1052. Synopsis, "Idé för kortfilm: Vin", 2/3 1959, K-16 i GWA SFI; Synopsis, "Förslag till kortfilm av Gösta Werner", 13/3 1959, K-16 i GWA SFI.

1053. Avtal skrivet av Bertil Lauritzen, "Avskrift", 7/4 1959, K-16 i GWA SFI.

1054. Promemoria, Bertil Lauritzen, "PM: för läsaren av följande synopsis", 25/5 1959, K-16 i GWA SFI.

1055. Brev från K.G. Erbacke till Bertil Lauritzen, 27/4 1959, K-16 i GWA SFI.



1056. Brev från K.G Erbacke till Bertil Lauritzen, 5/6 1959, K-16 i GWA SFI.
1057. "Ett glas vin", *Vi och spritcentralen*, Personaltidning vid AB Vin- & Spritcentralen, nr 2 1960, 1.
1058. "Ett glas vin", *Bouquet*, nr 6 1959, 20-21.
1059. Brev från Christian A. Tenow till Gustaf Waara-Grape, 18/10 1956, K-15 i GWA SFI.
1060. Brev från Christian A. Tenow till Gustaf Waara-Grape, 18/10 1956, K-15 i GWA SFI. *Öden bortom horisonten* (1956) handlar om vattenreglering i norra Sverige och beställdes av det statliga energibolaget Vattenfall. Materialet om dess tillkomstshistoria är mycket knapphändig och därför behandlas den endast kortfattat i detta kapitel, se K-11 i GWA SFI.
1061. Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 16/1 1957, K-15 i GWA SFI.
1062. Kontaktlista, "Filmkommittén", K-15 i GWA SFI.
1063. Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 16/1 1957, K-15 i GWA SFI.
1064. Ibid.
1065. Tenow, 1957, 10-11.
1066. I slutet av 1950-talet minskade besöksfrekvensen på biograferna, se SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjesskatt*, 64-65.
1067. Promemoria, Gösta Werner, "P.M. angående film om Västerbotten", 7/3 1957, K-15 i GWA SFI.
1068. "SF gör två filmer om länet: Premiärerna blir nästa höst", *Västerbottens Folkblad* 10/7 1958.
1069. Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 27/2 1959, K-15 i GWA SFI.
1070. Utkast till artikel, "Underlag för artikeln i SF-nytt", 17/8 1959, K-15 i GWA SFI.
1071. Ibid.
1072. Se exempelvis Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Brott i paradiset", *Stockholms-Tidningen* 8/9 1959; Ulph, "Spegelbilderna", *Aftonbladet* 8/9 1959.
1073. -za, "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 8/9 1959.
1074. Gunnar Westin & Ernst Westerlund, red., *Västerbotten 1961: Västerbottens läns hembyggsförenings årsbok* (Umeå: Västerbottens läns hembygdsförening, 1961), 198.
1075. Brev från Christian A. Tenow till Malmö Turisttrafikförening, 11/4 1960, K-18 i GWA SFI.
1076. Brev från Bertil Lauritzen till Axel Strandberg, 6/9 1960, K-18 i GWA SFI.
1077. Promemoria, Bertil Lauritzen, "P.M. angående Turistfilm om Malmö", 5/9 1960, K-18 i GWA SFI.
1078. Ibid.
1079. Brev från Bertil Lauritzen till Axel Strandberg, 6/9 1960, K-18 i GWA SFI.

1080. Bilaga, "Om anslag för åstadkommande av en turistfilm över Malmö", Stadsfullmäktiges i Malmös handlingar, nr 119, 1961, K-18 i GWA SFI.

1081. Torsten Jungstedt, "Ingmar Bergman: En nästan vit synd", *Röster i Radio/TV*, nr 13 1970, 17.

1082. Bertil Lauritzen blev preses i Svenska Filmsamfundet 1959, se Protokoll, oktober 1936, vol. 1 i Svenska Filmsamfundets och Svenska Filmakademiens arkiv, Svenska Filminstitutets arkiv.

1083. Se exempelvis Tobias Janson & Malin Wahlberg, red., *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).

1084. Inspelningsrapport, "Modern Treasure Hunters inspelningsrapport nr. 1", 17/11 1957, LP-8 i GWA SFI.

1085. Inspelningsrapport, "Modern Treasure Hunters inspelningsrapport nr. 2", 17/12 1957, LP-8 i GWA SFI.

1086. Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 29/5 1958, L-14 i GWA SFI.

1087. Om kontroverserna kring *Svart vecka i Nimba*, se Torsten Thurén, *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbärare och samhällskritiker* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1997), 116–130.

1088. Promemoria, Gösta Werner, "P.M. angående Sentab-film om Liberia", 28/5 1965, L-14 i GWA SFI.

1089. Brev från Christer Ugglå till Gösta Werner, 2/10 1961, L-15 i GWA SFI.

1090. Brev från Gösta Werner till Bo Elfwendahl (svensk konsul i Hongkong), 10/11 1961, L-15 i GWA SFI.

1091. Brev från Gösta Werner till Bo Elfwendahl (svensk konsul i Hongkong), 5/4 1962, L-15 i GWA SFI.

1092. Brev från Bertil Lauritzen till Hans Swedberg (Sveriges Allmänna Exportförening), 21/3 1961, L-16 i GWA SFI.

1093. Ibid.

1094. 300 000 kronor år 1952 kunde köpa lika mycket varor och tjänster som 390 000 kronor år 2017 mätt med konsumentprisindex, se Edvinsson & Söderberg, 2011.

1095. Promemoria, Sveriges Allmänna Exportförening, "Sammanträde rörande svensk exportreklamfilm", 12/4 1961, L-16 i GWA SFI.

1096. Se exempelvis Michael Tapper, "'More than ABBA and Skinny-Dipping in Mountain-Lakes': Swedish Dystopia, Henning Mankell and the British Wallander Series", *Film International*, vol. 7, nr 38 2009, 60–69. Om synen på *Sommaren med Monika* i exempelvis USA, se Mark Sandberg, "Re-writing God's Plot: Ingmar Bergman and the Feminine Narrative", *Scandinavian Studies*, vol. 63, nr 1 1991, 1–29.

1097. Brev från Bertil Lauritzen till Sveriges Allmänna Exportförening, 1/6 1961, L-16 i GWA SFI.

1098. Beställarna som nämndes var: Addo, AGA, ASEA, Atlas Copco, Bahco, Ballografverken, Billman-Regulator, Bofors, Defibrator, L.M. Ericsson, ESAB, Gadelius, Grängesbergbolaget, Victor Hasselblad, Malcus Holmqvist, Höga-

näs-Billesholm, Karlstads Mek. Werkstad, Kooperativa Förbundet, SAS, Sentab, SKF, Skånska Cementgjuteriet, STAB, Statens Järnvägar, Svenska Fläktfabriken, Svenska Slöjdföreningen, Sveriges Radio, Trelleborgs Gummifabrik, Urfabriken, Vattenbyggnadsbyrån, Widmark & Platzer, Volvo, Åkerlund & Rausing, Åtvidaberg Industrier. Svenska Institutet och Sveriges Radio bidrog med stöd till distributionen.

1099. Promemoria, ”P.M. rörande sammanträde beträffande Exportföreningens jubileumsfilm”, 28/3 1962, L-16 i GWA SFI.

1100. Brev från Bertil Lauritzen till Gösta Werner, 26/9 1961, L-16 i GWA SFI.

1101. Promemoria, Sveriges Allmänna Exportförening, ”Sammanträde rörande svensk exportreklamfilm”, 3/7 1962, L-16 i GWA SFI.

1102. Trycksak, ”The Riddle of Sweden: A film of Sweden of to-day”, L-16 i GWA SFI.

1103. ”Exportföreningens film premiärvisas”, *Svensk export*, nr 11 1964, 6.

1104. ”Exportfilm ger ny information om Sverige”, *Svensk export*, nr 11 1964, 20.

1105. Pressmaterial, ”The Riddle of Sweden pressrelease”, L-16 i GWA SFI.

1106. Sven Lindqvist, *Reklamen är livsfarlig: En stridsskrift* (Stockholm: Bonnier, 1957).

1107. SOU 1972:7, *Reklam: Delbetänkande. 2, Beskrivning och analys*, 29. Om reklamhistorisk forskning om utvecklingen från 1960-talet och framåt, se Karl Erik Gustafsson, *Reklamens makt över medierna* (Stockholm: SNS, 2005).

1108. SOU 1973:53, *Samhället och filmen* 4, 97.

1109. Per Vesterlund, ”Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde”, *”Skosmörja eller arkivdokument?”: Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 51–55.

1110. Klas Freund, Bengt Haslum & Göran Lindgren, *Sandrews: De första femtio åren* (Stockholm: Norstedt, 1988), 21.

1111. *Ibid.*, 22.

1112. ”Christian A. Tenow”, *Svenska Dagbladet* 8/10 1977.

1113. Göran Gunér, ”Filmskolan & Dramatiska institutet: Om Harry Schein & svensk filmutbildning”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 192.

1114. Brev från Kenne Fant till Gösta Werner, 16/11 1964, oförtecknat material i GWA SFI.

1115. Mellan 1959 och 1963, hans sista år på SF, låg hans inkomst mellan 21 200 och 29 150 kronor per år, med lägst inkomster 1962 och högst inkomster 1963. Utöver detta fick han traktamente när han arbetade utomlands. Se Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 16/1 1963; Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 28/1 1964, oförtecknat material i GWA SFI. 21 200 kronor år 1952 kunde köpa lika mycket varor och tjänster som 228 571 kronor år 2017 mätt med konsumentprisindex, se Edvinsson & Söderberg, 2011.

1116. 40 000 kronor år 1952 kunde köpa lika mycket varor och tjänster som 406 117 kronor år 2017 mätt med konsumentprisindex, se Edvinsson & Söderberg, 2011.

1117. Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 19/10 1964, oförtecknat material i GWA SFI.

1118. Filmkontakt tillät Werner att arbeta två månader om året med att göra den sortens kortfilm för Svensk Filmindustri, se Brev från Gösta Werner till Kenne Fant, 20/10 1966, oförtecknat material i GWA SFI.

1119. Om Statens Filmprämienämnds verksamhet, se Lars Diurlin, *"Filmreformens förste avantgardist": Experimentfilmaren Peter Kylberg* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017), 104–113.

1120. Statens Filmprämienämnd tilldelade kvalitetspremier på 30 000 kronor styck till *Levande färg* och *De kommer över gränserna* och nämnden gav även förhandsstöd till *Väntande vatten*, se oförtecknat material i GWA SFI.

1121. Kontrakt mellan Fennada-Filmi Oy och AB Filmkontakt, 11/2 1965, L-17 i GWA SFI.

1122. Ibid.

1123. Se kategorin "Långfilmsprojekt" i GWA SFI.

1124. Bilaga till Lunds stadsfullmäktiges protokoll, "Om anslag för framställande av film", 11/1 1965, K-24 i GWA SFI.

1125. "Inspelning av film om Lund vållade debatt i stadsfullmäktige", *Sydsvenska Dagbladet* 30/1 1965.

1126. Brev från Gösta Werner till Sven Garpinger (Stadsombudsman Lund), 15/12 1964, K-24 i GWA SFI.

1127. Brev från Mats Rehnberg (Sveriges Radio) till Gösta Werner, 23/10 1964, K-24 i GWA SFI.

1128. Brev från Gösta Werner till Mats Rehnberg (Sveriges Radio), 26/10 1964, K-24 i GWA SFI.

1129. Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 27/11 1967, K-24 i GWA SFI.

1130. SF Media, "Reklam är bäst på bio", <http://www.sfmedia.se/PageArticle.aspx?SiteMenuID=21&ParentSiteMenuID=22&ListSortMode=2&SubSiteMenuID=170>, senast kontrollerad 13/6 2018.

1131. Erik Hedling, "Förflutna fragment: Nya rörliga bilder från 1900-talet", *"Skosmörja eller arkivdokument?": Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 275–280.

1132. Efter att Gösta Werner gick i pension regisserade han dokumentärfilmerna *Victor Sjöström: Ett porträtt av Gösta Werner* (1980) och *Mauritz Stiller* (1987) samt kortfilmerna *Den röda fläcken* (1996) och *Spökskepp* (1998).

1133. Protokoll, Svenska Filmklubben, 29/11 1959, oförtecknat material i GWA SFI.

1134. Svenska Filmsamfundets presidium, "Till Filmsamfundets ledamöter", oktober 1958, vol. 1 i Svenska Filmsamfundets och Svenska Filmakademiens arkiv, Svenska Filminstitutets arkiv.

1135. Einar Lauritzen, "Filmhistoriska samlingarna: en period i det svenska filmarkivets historia", *Dædalus: Tekniska museets årsbok* (Stockholm: Tekniska museet, 1996), 97–118.

1136. Brev från Bertil Lauritzen till Artur Lundkvist, 27/4 1964, oförtecknat material i GWA SFI.
1137. Andersson & Sundholm, 2014, 65.
1138. Ibid., 66.
1139. Andersson, 1995, 13.
1140. Filmfronten, ”Mot liberalism och anarki – för en marxistisk filmvetenskap”, *Omtagning*, nr 3 1974, 7–10.



# Källor och litteratur

## Otryckt material

### Arkivmaterial

#### *Bundesarchiv, Berlin*

##### Universum Film AGs arkiv

”Sundell, Elis” (2906), Index R 109 I.

”Auslands-verträge” (1264), Index R 109 I.

”Bericht über das Geschäftsjahr 1941/1942: Ausführungen betreffend die Deutsche Wochenschau”, i ”Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm” (507), Index R 109 I.

”Personalöversikt per Ende September 1942”, i ”Aktiebolaget Ufa Film, Stockholm” (507), Index R 109 I.

#### *Centrum för näringslivshistoria, Stockholm*

##### Svenska Filmklubbens arkiv

”Svenska Filmklubben: Förslag till stadgeändring” (A1).

”Svenska filmklubben 40 år” (F1).

Balansräkning, ”Biografbladets AB”, 30/6 1946 (A2).

Förteckningsplan för Svenska Filmklubben (A1).

Protokoll, ”Biografbladets sammanträde”, 27/3 1945 (A2).

Protokoll, ”Svenska Filmklubben”, 1/11 1944 (A1).

Protokoll, ”Extra bolagsstämma med aktieägarna i Aktiebolaget Biografbladet”, 10/12 1943 (A2).

Protokoll, ”Styrelsen för Biografbladets AB”, 21/11 1947 (A2).

Verksamhetsberättelse, ”Svenska Filmklubbens styrelseberättelse för verksamhetsåret 1941” (A1).

*Folkets Bio, Lund*

## Lunds Studenters Filmstudios arkiv

- Brev från Erik Olofsson till Gösta Häggström, 13/2 1936.  
 Brev från Erik Olofsson till Gösta Häggström, 17/3 1936.  
 Brev från Hald (Projectio) till Gösta Werner, 22/4 1936.  
 Brev från Gunnar Dahmén till William Bendtz, 9/3 1936.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 27/2 1933.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 27/2 1934.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 16/3 1934.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 14/2 1935.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 20/11 1935.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/2 1936.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 8/5 1936.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/2 1938.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 11/3 1938.  
 Inbjudningskort Lunds Studenters Filmstudio, 18/3 1938.  
 Kallelser till sammanträde med Lunds Studenters Filmstudio.

*Krigsarkivet, Stockholm*

- ”Sven Gösta Werner”, stamkort för mantalsskrivna i Stockholm, värnpliktsnummer 11 3/28.

*Lunds universitetsbibliotek*

## Gösta Werners arkiv

- Affisch, D.Y.G. skaldeafton, odaterad.  
 Almanacka, Gösta Werner, 1931.  
 Anteckningar, möte med Lunds filmstudio, 20/10 1932.  
 Brev från Bo Bergman till Gösta Werner, 7/5 1927.  
 Brev från Bonniers Bok- och Tidskriftsförlag till Gösta Werner, 24/1 1931.  
 Brev från Gösta Werner till Bengt Idestam-Almquist, 29/1 1934.  
 Curriculum vitae, Gösta Werner, 4/11 1933.  
 Förteckning över filmer visade av Lunds Studenters Filmstudio, 16/10 1929 till 16/2 1933.  
 Inskrivningsorder, värnplikt vid Kungliga Jönköping-Kalmar regementets kasernevakt i Eksjö, 15/6 1928.  
 Inbjudan Stockholms filmamatörer, ”Hur scenariot kommer till”, 17/5 1939.  
 Inbjudan Stockholms filmamatörer, ”Sveriges filmamatörer anordnar utflykt med picknick och filmning”, 6/6 1939.  
 Medlemskort D.Y.G. VT 1928 (Fil.stud. Gösta Werner).  
 Medlemsförteckning Lunds Studenters Filmstudio, signerad av ordförande Folke Holmér och filmintendent Gösta Werner, 18/2 1932.  
 Mötesanteckningar, Lunds Studenters Filmstudio, 31/10 1935.  
 Program, Studentföreningen D.Y.G., Folkbildningskommittén, Lund, hösten 1929–våren 1930.



Utdrag ur protokoll, Lunds Studenters Filmstudio, 11/3 1931.  
 Werner, Gösta, "Folke Holmér och filmstudions första år", opublicerat utkast  
 till Lunds Studenters Filmstudios vårprogram, 1987.

*Riksarkivet, Arninge*

Allmänna Säkerhetstjänstens arkiv

- "Sven Gösta Werner", personakt nr 6278.  
 Brev från Elis Sundell till Universumfilm Aktiegesellschaft Auslandsabteilung, "Brief Nr. 7612 betr. Besuch des Herrn Doktor Kaufmann in Stockholm", 10/12 1940 (F8EA:4).  
 Brev från Elis Sundell Aktiebolaget Ufafilm Stockholm till Universum-Film Aktiegesellschaft, Auslandsabteilung, "Betr. Büropersonal", 7/2 1942 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 28/3 1941 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 16/5 1941 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 20/6 1941 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 4/7 1941 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 14/8 1941 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 2/9 1942 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslandsabteilung, 21/1 1943 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till UFA Auslands-Pressestelle, 18/8 1942 (F8EA:4).  
 Brev från A.B. Ufafilm till Deutsche Wochenschau GmbH, Auslands-abteilung, 2/2 1943 (F8EA:4).  
 Brev från Auslands-Abteilung till Ufa Stockholm, "Aktennotiz", 18/2 1943, (F8EA:4).  
 Brev från Stig Berns (AB Scanticfilm) till William Bendtz (Ultrafilm), 12/6 1941 (F8EA:4).

Flyktkapitalbyråns arkiv

- "Utredning", 8/19 1945 (FV:394).  
 Brev från AB Ufafilm till Clearingsnämnden, 17/8 1945 (FV:394).  
 Brev från Olof Andersson till Flyktkapitalbyrån, 27/8 1946 (FV:394).  
 Brev från Olof Andersson till Flyktkapitalbyrån, 16/9 1946 (FV:394).  
 Brev från T. Millqvist (Flyktkapitalbyrån) till E. Sundell (Ufafilm A/B), 22/10 1945 (FV:394).

Statens Biografbyrås arkiv

- DNR: 062.748 i Filmdiarier C2:4A.  
 DNR: 063.763 i Filmdiarier C2:4A.  
 DNR: 065.248 i Filmdiarier C2:5A  
 DNR: 065.363 i Filmdiarier C2:5A  
 DNR: 065.432 i Filmdiarier C2:5A  
 Censurkort nr 68530, tillverkningsfirma Gösta Werner.  
 Censurkort nr 73019.

Censurkort nr 74513.  
Censurkort nr 74914.  
Censurkort nr 76497.

Svenska Institutets arkiv

Brev från Sven Rynell till legationsrådet Kjell Strömberg, 15/10 1946 (F 1:91 till F 1:97).  
Brev från Sven Rynell till okänd, "Angående filmolympiaden i Cannes", 25/9 1946 (F 1:91 till F 1:97).

*Riksarkivet, Marieberg*

Gunnar Bjurmans arkiv

Textlista Sieg im Westen, odaterad.

*Stockholms stadsarkiv*

Stockholms Rådhusrätt 1943/24, Avdelning 3: Avdelning för brottmål.

*Svenska Filminstitutet, Stockholm*

Gösta Werners arkiv

Arkivförteckning över Gösta Werners arkiv.  
Anmälan till Stockholms Rådhusrätt, kärke Harry Dobson och Claes Åkerblad och svarande Svea Film, karbonkopia, 14/7 1950 (L-6).  
Anteckningar, "Redigerade utländska propagandafilmer under kriget (1941-1944)" (K-50).  
Anteckningar, "Kärlekshunger – Synpunkter av Hagberg", 30/3 1947 (LP-5).  
Avtal undertecknat av Arne Mehrens, Alexander Faragó och Gösta Werner, 12/1 1948 (L-6).  
Avtal skrivet av Bertil Lauritzen, "Avskrift", 7/3 1959 (K-16).  
Bilaga, "Om anslag för åstadkommande av en turistfilm över Malmö", Stadsfullmäktiges i Malmös handlingar, nr 119, 1961 (K-18).  
Bilaga till Lunds stadsfullmäktiges protokoll, "Om anslag för framställande av film", 11/1 1965 (K-24).  
Brev från Aktiebolaget Ufa-film till Aktiebolaget Centrumateljéerna, 9/3 1944 (K-1).  
Brev från Bengt Risberg till Italienska ambassaden, 17/6 1959 (K-16).  
Brev från Bertil Lauritzen till Axel Strandberg, 6/9 1960 (K-18).  
Brev från Bertil Lauritzen till Hans Swedberg, 21/3 1961 (L-16).  
Brev från Bertil Lauritzen till Sveriges Allmänna Exportförening, 1/6 1961 (L-16).  
Brev från Bertil Lauritzen till Gösta Werner, 26/9 1961 (L-16).  
Brev från Bror Lindström till Gösta Werner, 27/10 1945 (K-4).  
Brev från Carl Anders Dymling till Inge Ivarson, 22/3 1950 (L-9).  
Brev från Gertrud Fridh till Gösta Werner, 27/1 1946 (LP-5).  
Brev från Christer Uggla till Gösta Werner, 2/10 1961 (L-15).  
Brev från Christian A. Tenow till Gustaf Waara-Grape, 18/10 1956 (K-15).

- Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 16/1 1957 (K-15).
- Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 29/5 1958 (L-14).
- Brev från Christian A. Tenow till Gösta Werner, 27/8 1959 (K-15).
- Brev från Christian A. Tenow till Hans von Heland, 22/2 1957 (K-13).
- Brev från Christian A. Tenow till Malmö Turisttrafikförening, 11/4 1960 (K-18).
- Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 27/10 1954 (K-10).
- Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 27/11 1954 (K-10).
- Brev från Christian A. Tenow till Mauritz Hyström, 15/12 1954 (K-10).
- Brev från Hugo Wortzelius till Gösta Werner, 7/12 1948 (L-6).
- Brev från Gösta Werner till Amos Vogel, 19/5 1950 (K-4).
- Brev från Gösta Werner till Bo Elfwendahl, 10/11 1961 (L-15).
- Brev från Gösta Werner till Bo Elfwendahl, 5/4 1962 (L-15).
- Brev från Gösta Werner till Hans-Erik Rinning, 11/8 1949 (L-8).
- Brev från Gösta Werner till Kenne Fant, 20/10 1966 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Brev från Gösta Werner till Legation de Suède (Svenska ambassaden) i Montevideo, 2/1 1952 (K-4).
- Brev från Gösta Werner till Mats Rehnberg, 26/10 1964 (K-24).
- Brev från Gösta Werner till Nils Mård, "Synopsis", 25/9 1945 (K-4).
- Brev från Gösta Werner till Sven Garpinger, 15/12 1964 (K-24).
- Brev från Gösta Werner till Sven Rynell, 20/2 1951 (K-6).
- Brev från Gösta Werner till Uno Hjärtkvist, 19/12 1960 (K-12).
- Brev från K.G. Erbacke till Bertil Lauritzen, 27/4 1959 (K-16).
- Brev från K.G. Erbacke till Bertil Lauritzen, 5/6 1959 (K-16).
- Brev från Kenne Fant till Gösta Werner, 16/11 1964 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Brev från Lennart Rodhe till Gösta Werner, 9/7 1946 (LP-5).
- Brev från Mats Rehnberg till Gösta Werner, 23/10 1964 (K-24).
- Brev från Sven Rynell till Gösta Werner, 17/2 1951 (K-6).
- Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 16/1 1963 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 28/1 1964 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 19/10 1964 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Brev från Uno Hjärtkvist till Gösta Werner, 27/11 1967 (K-24).
- Brev från Yngve Nordwall till Gösta Werner, 26/2 1946 (LP-5).
- Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 14/2 1952 (L8).
- Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 16/2 1952 (L8).
- Brev från Werner Boening till Gösta Werner, 20/2 1952 (L8).
- Brev från Åke Hellman till Gösta Werner, 30/4 1957 (K-13).
- Budget, "Kalkyl över filmen", 18/3 1950 (L-7).
- Handskriften anteckning av Gösta Werner, "Tåget" (K-4).
- Handskriften anteckning av Gösta Werner, "Våren" (K-6).

- Handskriven anteckning av Gösta Werner, "Kortfilm åt Försäkringsbolagens Upplysningstjänst" (K-7).
- Handskriven anteckning av Gösta Werner, "Vaxholms hotell", 5/7 1952 (K-7).
- Handskriven ekonomisk redovisning för *Midvinterblot*, 25/5 1946 (K-1).
- Inbjudan, "Stockholms filmamatörers julkväm", 3/12 1941 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Inspelningsrapport, "Modern Treasure Hunters inspelningsrapport nr. 1", 17/11 1957 (LP-8).
- Inspelningsrapport, "Modern Treasure Hunters inspelningsrapport nr. 2", 18/12 1957 (LP-8).
- Kontaktlista, "Filmkommittén" (K-15).
- Kontrakt mellan Fennada-Filmi Oy och AB Filmkontakt, 11/2 1965 (L-17).
- Kontrakt mellan Gösta Werner och Walter Fuchs, 14/4 1946 (K-1).
- Kontrakt mellan Gösta Werner och Continentalfilm AB, 4/11 1947 (K-1).
- Kopia från oidentifierad tidskrift, Dr. W. Meile (president för C.F.F.), "The International Railway Congress in Lucerne", *La Suisse Switzerland La Suiza*, 1947 (K-4).
- Manuskript, Lars Ahlin, "Förvandling" (LP-5).
- Manuskript, "Complete Dialogue Sheets for The Story of Life", februari 1950 (L-9).
- Manuskript, "Våren" (K-6).
- Marknadsföringspamflett, AB Kungsfilm, "Loffe på luffen" (L-5).
- Odaterat handskrivet dokument, "Boenings filmer" (K-50).
- Pressmaterial, "Kungsfilm presenterar Gatan" (L-7).
- Pressmaterial, "Kungsfilm presenterar Två trappor över gården" (L-8).
- Pressmaterial, "Reklam för Möte med livet", Fribergs filmbyrå (L-9).
- Pressmaterial, "The Riddle of Sweden pressrelease" (L-16).
- Pressklipp, "Gatan" (L-7).
- Pressklipp, "Två trappor över gården" (L-8).
- Programblad, "Svensk-Tyska Föreningen Stockholm, Det allmänna sammanträdet fredagen den 6 dec. 1940 kl 8 e.m. i Grand Hotels festvåning" (BA-7).
- Promemoria, "P.M. rörande sammanträde beträffande Exportföreningens jubileumsfilm", 28/3 1962 (L-16).
- Promemoria, Bertil Lauritzen, "PM: för läsaren av följande synopsis", 25/5 1959 (K-16).
- Promemoria, Bertil Lauritzen, "P.M. angående Turistfilm om Malmö", 5/9 1960 (K-18).
- Promemoria, Gösta Werner, "P.M. angående film om Västerbotten", 7/3 1957 (K-15).
- Promemoria, Gösta Werner, "P.M. angående Sentab-film om Liberia", 28/5 1965 (L-14).
- Promemoria, Sveriges Allmänna Exportförening, "Sammanträde rörande

- svensk exportreklamfilm", 12/4 1961 (L-16).
- Promemoria, Sveriges Allmänna Exportförening, "Sammanträde rörande svensk exportreklamfilm", 3/7 1962 (L-16).
- Protokoll, Svenska Filmklubben, 29/11 1959 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Regimanuskript, "Att döda ett barn", 1952 (K-7).
- Regimanuskript, "Den förlorade melodien", 1957 (K-13).
- Reklambroschyr, "Försäkringsbolagens Upplysningstjänst presenterar *Att döda ett barn*" (K-7).
- Reseberättelse, "Resa till Tyskland 6-25 oktober 1944" (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Speakertextlistor Försvarsstabens Filmdetalj (K-34 till K-47).
- Skrivelse, Gösta Werner, "Beträffande annonseringen i Biografbladet", 15/3 1947 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Synopsis, "Dokumentärfilm om hela Gustafsberg", 15/8 1951 (L-12).
- Synopsis, "Förslag till kortfilm av Gösta Werner", 13/3 1959 (K-16).
- Synopsis, "Idé för kortfilm: Vin", 2/3 1959 (K-16).
- Synopsis, "Kortfilm om pressbyrån" (K-52).
- Trycksak, "Aftontidningens filmtroféer 1946" (K-1).
- Trycksak, "Harry Älmeby försöker ändra svenska folkets alkoholvanor", *S:t Eriksmässan*, 1960, (K-16).
- Trycksak, "The Riddle of Sweden: A film of Sweden of to-day" (L-16).
- Utdrag ur protokoll, "Styrelsen för Biografbladets AB", 13/2 1947 (oförtecknat material i Gösta Werners arkiv).
- Utkast till artikel, "Fältnöje och filmfältliv" (BA-7).
- Utkast till artikel, "Festdagar i München" (BA-6/BA-7).
- Utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, "Was wird gedreht—Was wird gezeigt", oktober 1935 (BA-6/BA-7).
- Utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, "Neue Uraufführungstheater in Stockholm", oktober 1935 (BA-6/BA-7).
- Utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, "Swedenhielms geht nach Brüssel, oktober 1935 (BA-6/BA-7).
- Utkast till artikel för *Lichtbild-Bühne*, "Deutsche Erfolge in Finland und Norwegen", *Lichtbild-Bühne* oktober 1935 (BA-6/BA-7).
- Utkast till artikel, "Underlag för artikeln i SF-nytt", 17/8 1959 (K-15).
- Utkast till dementi av *Morgon-Tidningens* artikel, 24/3 1944 (K-1).
- Utkast till föredrag, "En tysk experimentfilm", 10/12 1944 (BA-6/BA-7).

Svenska Filmsamfundets och Svenska Filmakademiens arkiv  
 Protokoll, oktober 1936 (vol. 1).

## Intervjuer, samtal och brevväxlingar

- Intervju med Bengt Forslund, Stockholm, 18/11 2014 (intervjuare Emil Stjernholm, minnesanteckningar i författarens ägo).
- Intervju med Leif Furhammar, Stockholm, 21/9 2015 (intervjuare Emil Stjernholm, anteckningar i författarens ägo).
- Intervju med Tonie Lewenhaupt, Rydebäck, 1/9 2014 (intervjuare Emil Stjernholm, bandupptagning i författarens ägo).
- Agrell, Wilhelm (Lunds universitet), ”SV: Fråga ang. ev. underrättelserapport”, e-mail till Emil Stjernholm, 19/6 2017.
- Keiper, Gerhard (Auswärtiges Amt), ”AW: 251.09 Stjernholm”, e-mail till Emil Stjernholm, 21/9 2017.
- Rosborn, Magnus (Svenska Filminstitutet), privat meddelande till författaren, 18/7 2017.

## Föredrag

- Tersmeden, Fredrik ”Lidforss liv i AF-borgen”. Föredrag presenterat på symposiet Bra vetenskap och god moral till samhällets båtnad? Om Areschoug, Lidforss och Nilsson-Ehle i förra sekelskiftets Lund, organiserat av Kungliga Fysiografiska Sällskapet i Lund och Lunds Universitetshistoriska Sällskap vid Akademiska Föreningen, Lunds universitet, 20/11 2013.

## Tryckt material

### Artiklar och recensioner ur dagspress

- ”2 miljoner i skuld – 50.000 i aktiekapital”, *Expressen* 6/6 1950.
- ”17 västgötabiografer kör ’Friarannonsen’”, *Västgötalands Annonsblad* 6/9 1955.
- ”550 000 bilar i Sverige har ratten felplacerad”, *Östersunds Posten* 28/2 1955.
- ”750.000 besök på fältbiograf”, *Dagens Nyheter* 25/7 1940.
- ”Armé-, marin- och flygfilm”, *Dagens Nyheter* 10/11 1940.
- ”Att döda ett barn”, *Öresunds Posten* 18/11 1955.
- ”Att döda ett barn gav diplom”, *Dagens Nyheter* 4/4 1954.
- ”Bio i blickfånget”, *Upsala Nya Tidning* 24/1 1948.
- ”Biskop i nattskjorta hoppade över fackelbål”, *Aftonbladet* 13/12 1944.
- ”Blixtintervju med filmisk allround-man”, *Vestmanlands Läns Tidning* 18/1 1946.
- ”Boxningslandskampen på film”, *Aftonbladet* 6/2 1943.
- ”Bärplockning framför tyska kameror”, *Ny Dag* 29/8 1942.
- ”Bättre att man vet vad krig är”, *Svenska Dagbladet* 17/4 1941.
- ”Carl Opitz hedersledamot i filmstudion”, *Sydsvenska Dagbladet* 19/4 1938.

- ”Christian A. Tenow”, *Svenska Dagbladet* 8/10 1977.
- ”D.Y.G:s styrelse”, *Arbetet* 5/2 1931.
- ”Dagens spegelbilder”, *Svenska Dagbladet* 18/10 1943.
- ”De säjs”, *Expressen* 27/10 1953.
- ”Den blodiga vägen”, *Sydsvenska Dagbladet* 20/9 1953.
- ”Den evige juden”, *Aftonbladet* 8/12 1941.
- ”Den mystiske hr Styx”, *Aftonbladet* 23/5 1943.
- ”Den politiske Kandestöber”, *Social-Demokraten* 30/10 1933.
- ”Filmblicken”, *Sydsvenska Dagbladet* 22/1 1950.
- ”Filmproblem under debatt i Lundastudion”, *Skånska Dagbladet* 9/10 1933.
- ”Filmstudion blev verklighet”, *Arbetet* 17/10 1929.
- ”Filmstudion får se på Ufa i Berlin”, *Lunds Dagblad* 20/3 1935.
- ”Fotbollssegern i Berlin”, *Dagens Nyheter* 25/9 1942.
- ”Friarannonser på film”, *Skaraborgs Läns Tidning* 6/9 1955.
- ”Från Johanna till Poseidon”, *Göteborgs-Tidningen* 8/10 1954.
- ”Från smygarfronten”, *Stockholms-Tidningen* 22/1 1950.
- ”Fältbion drar jättepublik”, *Svenska Dagbladet* 25/7 1940.
- ”Glänsande program vid Charlie-festen”, *Aftontidningen* 21/5 1946.
- ”Gunder Häggs världsrekordlopp filmat”, *Svenska Dagbladet* 7/9 1942.
- ”Göring beundrar Hägg”, *Svenska Dagbladet* 10/9 1942.
- ”Hollywood på Krim, god berggetsfilé”, *Dagens Nyheter* 18/4 1936.
- ”Honnör för filmmajor”, *Aftonbladet* 8/12 1941.
- ”Hur 400 km. film blev en helafton: Leni Riefenstahl om Olympiafilms tillkomst inför Lunds studenter”, *Lunds Dagblad* 17/10 1938.
- ”I dagens spegelbilder”, *Dagens Nyheter* 26/8 1940.
- ”I dagens spegelbilder”, *Dagens Nyheter* 22/9 1941.
- ”Inspelning av film om Lund vållade debatt i stadsfullmäktige”, *Sydsvenska Dagbladet* 30/1 1965.
- ”Internationellt och kulturellt i Ufas ateljéer: Direktör Karl Opitz berättar om filmsituationen”, *Upsala Nya Tidning* 22/11 1935.
- ”Journalfilm i färg!”, *Aftonbladet* 23/12 1944.
- ”Journalfilm i färg”, *Svenska Dagbladet* 23/12 1944.
- ”Jörgensfesten i Lunds filmstudio: Ett påpekande från statens biografcensur”, *Sydsvenska Dagbladet* 30/11 1931.
- ”Kapa topparna!”, *Expressen* 5/4 1957.
- ”Kungs-film går nu i konkurs: Känt filmfolk fordringsägare”, *Expressen* 4/7 1950.
- ”Kungsfilm i konkurs”, *Dagens Nyheter* 5/7 1950.
- ”Kärlekshunger”, *Aftontidningen* 5/4 1946.
- ”Lars Ahlin skriver film – hemligt kring rollerna!”, *Expressen* 16/2 1946.
- ”Lars Ahlin skriver film – hemligt kring rollerna”, *Skånska Aftonbladet* 18/2 1946.
- ”Lars Ahlin skriver film åt Gösta Werner”, *Göteborgs Morgon Post* 23/2 1946.
- ”Leni Riefenstahl med olympiafilmen till Lund”, *Aftonbladet* 6/6 1938.
- ”Leni Riefenstahls studentafton”, *Arbetet* 17/10 1938.
- ”Lyckad filmpremiär i Estetiska föreningen”, *Upsala Nya Tidning* 23/11 1935.

- ”Livet måste levas”, *Dagens Nyheter* 30/9 1943.
- ”Midvinterblot”, *Expressen* 29/11 1947.
- ”Midvinterblot i tretton timmar”, *Morgon-Tidningen* 24/3 1944.
- ”Militärt filmjubileum”, *Svenska Dagbladet* 10/11 1940.
- ”Museum of Modern Art i New York”, *Aftonbladet* 21/5 1947.
- ”Nu måste Stockholmsarna välja: Bil eller buss”, *Aftonbladet* 30/4 1957.
- ”När kommer tidningståget?”, *Dagens Nyheter* 16/6 1945.
- ”Nästa veckas aktuella militärfilm”, *Svenska Dagbladet* 26/10 1940.
- ”Plåtslagarna tjänar mest på gruff mellan bilister”, *Dagens Nyheter* 8/4 1957.
- ”Politiska skäl bakom Ufas intyg till DN-medarbetaren?”, *Aftonbladet* 7/5 1943.
- ”Program 8–14 mars”, *Dagens Nyheter* 8/3 1943.
- ”Propagandaröster i film censureras”, *Social-Demokraten* 27/11 1941.
- ”Realistisk trafikfilm inspelas i Smygehavn”, *Arbetet* 17/7 1952.
- ”Romantiken icke död, säger Carl Opitz, Ufas presschef”, *Lunds Dagblad* 21/11 1935.
- ”Royal”, *Dagens Nyheter* 14/10 1943.
- ”Rysk film i dag”, *Norrskensflamman* 15/7 1936.
- ”Ryssland vill öka sin filmexport – dock ej propaganda”, *Aftonbladet* 17/4 1936.
- ”S:t E:son i nyckelhålet”, *Aftonbladet* 21/11 1941.
- ”Swedische Filmstudenten in Berlin: Begeisterung über den Reichsparteitag-Film”, *Lichtbild-Bühne* 18/4 1935.
- ”Schwedische Studenten studieren den deutschen Film”, *Berliner Lokalnachrichten* 19/4 1935.
- ”Segern i väster”, *Dagens Nyheter* 17/4 1941.
- ”SF gör två filmer om länet: Premiärerna blir nästa höst”, *Västerbottens Folkblad* 10/7 1958.
- ”SJ spelar in filmer för att visa för miljonpublik”, *Dagens Nyheter* 7/3 1946.
- ”Skaldeafton i D.Y.G. med skalder från Axel Ahlman och Gösta Werner”, *Lunds Dagblad* 15/5 1931.
- ”Skandia: Segern i väster”, *Dagens Nyheter* 18/4 1941.
- ”Stort intresse för fältbiograferna”, *Svenska Dagbladet* 17/10 1940.
- ”Stort intresse i Amerika för svenska filmer”, *Ny Tid* 21/8 1955.
- ”Studentfilmstudions terminsstart: Redaktör Gösta Werner om ’Front mot filmestetisismen’”, *Uppsala Nya Tidning* 21/9 1937.
- ”Sverige dominerar internationella filmveckan”, *Dagens Nyheter* 5/9 1945.
- ”Teater, musik, film”, *Dagens Nyheter* 7/6 1938.
- ”Tjugofyra filmer avverkades första dagen”, *Sydsvenska Dagbladet* 20/4 1935.
- ”Två trappor över gården”, *Expressen* 3/11 1949.
- ”Två trappor över gården”, *Stockholms-Tidningen* 27/11 1949.
- ”Två trappor över gården”, *Kvällsposten* 29/8 1950.
- ”Tyskarna i Sverige”, *Ny Dag* 30/7 1942.
- ”Tåget ny ’Oscar’ för Werner?”, *Sydsvenska Dagbladet* 23/7 1946.
- ”Ufa-journalen nr. 574”, *Dagens Nyheter* 13/9 1942.
- ”Ultramodern svensk film från hedenhös: Midvinterblot urpremiär på Konserthusfesten”, *Aftontidningen* 23/5 1946.



- "Vidrig nazistpropaganda av speaker i Ufa-journal", *Arbetartidningen* 23/10 1942.
- "Wat in Neu-Babelsberg op stapel staat", *Het Weekblad* 12/11 1932.
- "Åga – eller inte?", *Svenska Dagbladet* 11/11 1947.
- n, "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 10/3 1942.
- h, "Solkatten", *Gefle Dagblad* 3/5 1949.
- hn (Birger Svahn), "Loffe på luffen", *Arbetaren* 7/1 1948.
- nilla, "Veckans spegelbilder", *Dagens Nyheter* 27/5 1942.
- th, "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 24/4 1945.
- za, "Dagens spegelbilder", *Svenska Dagbladet* 8/9 1959.
- Aghed, Jan, "Att se film", *Sydsvenska Dagbladet* 21/12 1970.
- Aghed, Jan, "Filmdoktorn grälar om Stiller", *Sydsvenska Dagbladet* 14/5 1993.
- Ahlstrand, Jan Torsten, "Gösta Werner", *Svenska Dagbladet* 23/8 2009.
- Ahlstrand, Jan Torsten, "Folke Holmér in memoriam", *Sydsvenska Dagbladet* 23/6 1987.
- Alfa, "Åga eller inte?", *Aftonbladet* 11/11 1947.
- Almqvist, S., "Åga–eller inte?", *Aftontidningen* 11/11 1947.
- Almqvist, Stig, "Filmstudio i Lund?", *Arbetet* 26/9 1929.
- Almqvist, Stig, "Och ändå rör det sig...", *Aftontidningen* 4/8 1945.
- Almqvist, Stig, "Ungdom, individualitet", *Aftontidningen* 2/6 1946.
- Andersson, Lars Gustaf, "I filmen fann han sina sanningar", *Svenska Dagbladet* 8/11 2006.
- Anderzon, "Jag bekänner", *Östergötlands Dagblad* 1/9 1953.
- Bergraham, Hans, "Märklig bilddikt", *Kvällsposten* 3/10 1948.
- Beyer, Nils, "Loffe på luffen: Svensk regissörsdebut på Astoria", *Morgon-Tidningen* 4/1 1948.
- Beyer, Nils, "Två trappor över gården", *Morgon-Tidningen* 9/11 1950.
- Beyer, Nils, "Spelat och skrivet", *Morgon-Tidningen* 24/8 1952.
- Big Ben, "Gatan", *Göteborgs Handelstidning* 15/3 1949.
- Binjor, "Filmtripp till Prag", *Nya Dagligt Allehanda* 22/4 1938.
- Bodén, Bert, "Gatan", *Arbetaren* 1/3 1949.
- Boye, Karin, "Tidstragedi i filmform", *Svenska Dagbladet* 29/11 1935.
- C-B-n [Carl Björkman], "Gatan", *Dagens Nyheter* 1/3 1949.
- C. B–n [Carl Björkman], "Möte med livet", *Dagens Nyheter* 2/2 1952.
- C. B–n [Carl Björkman], "Jag bekänner", *Dagens Nyheter* 28/8 1953.
- C.O.B., "Två trappor över gården", *Nerikes Allehanda* 2/7 1950.
- Casper [Lennart Ehrenborg], "Gatan", *Svenska Dagbladet* 1/3 1949.
- Casper [Lennart Ehrenborg], "Filmteoretikerns dilemma debatterat", *Svenska Dagbladet* 8/4 1949.
- Casper [Lennart Ehrenborg], "Filmglimtar", *Svenska Dagbladet* 25/9 1949.
- Casper [Lennart Ehrenborg], "Dokumentärfilm", *Svenska Dagbladet* 20/11 1949.
- Cyrano [Torsten Flodén], "Filmerna i fält", *Dagens Nyheter* 5/4 1942.
- E., "Solkatten", *Aftontidningen* 28/11 1948.
- E., "Gatan", *Aftontidningen* 1/3 1949.
- E.L., "Fakta och funderingar om film", *Svenska Dagbladet* 2/12 1944.
- E.W.O., "Ett filmmanuskript av Gunhild Tegen", *Svenska Dagbladet* 29/9 1935.

- Ebe, "Filmklistrerskan blev primadonna: Ufa:s presschef om bolagets produktion i år", *Skånska Dagbladet* 21/11 1935.
- Eckerbom, Nils-Peter, "Den lesbiska filmkryddan", *Expressen* 23/6 1950.
- Edlund, Mårten, "Krokot filmmanus", *Aftonbladet* 27/3 1949.
- Ehrenborg, Lennart, "Sucksdorff och 91:an", *Expressen* 29/11 1953.
- Eliza, "Friarannonsen", *Svenska Dagbladet* 27/12 1955.
- Erik Müller, "Gatan", *Morgon-Tidningen* 1/3 1949.
- Este, "Friarannonsen", *Västgöta Korrespondenten* 7/9 1955.
- Furhammar, Leif, "Hans filmkritik var en folkbildargärning", *Svenska Dagbladet* 28/9 1983.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Sen sist: kulturnotiser", *Aftonbladet* 14/8 1938.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Adam hade fyra söner", *Aftonbladet* 25/11 1941.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Filmson på filmolympiaden", *Aftonbladet* 21/9 1946.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Bio och svart börs bland svenskar i Cannes", *Aftonbladet* 27/9 1946.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Bruden kom genom taket", *Aftonbladet* 13/4 1947.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Gatan", *Aftonbladet* 1/3 1949.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Två trappor över gården", *Aftonbladet* 9/11 1950.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Djupdykare fastnade i dyn", *Aftonbladet* 12/11 1950.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Möte med livet", *Aftonbladet* 2/2 1952.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Sjöberg, filmen och tiden", *Aftonbladet* 24/8 1952.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Jag bekänner", *Aftonbladet* 28/8 1953.
- Filmson [Sven Jan Hanson], "Ljuset från Lund", *Aftonbladet* 27/12 1955.
- Freje, "Jag bekänner", *Göteborgs-Tidningen*, 1/9 1953.
- G. L-tz, "Bildstil och galopperande vildsvin", *Sydsvenska Dagbladet* 3/6 1945.
- GT-aren, "GT: Stan runt", *Göteborgs-Tidningen* 8/10 1954.
- Gentele, Jeanette, "Filmmestor med passionen kvar vid 100", *Svenska Dagbladet* 10/5 2008.
- H. af S., "Konstkommentarer", *Svenska Dagbladet* 31/12 1955.
- HV, "Carl Werner 65 år", *Sydsvenska Dagbladet* 2/1 1944.
- Hedling, Erik, "En god man", *Sydsvenska Dagbladet* 5/9 2007.
- I., "Friarannonsen", *Södermanlands Nyheter* 20/9 1955.
- I.C.L., "Halvdokumentarisk og heltriviel", *Politiken* 31/8 1950.
- Janzon, Bengt, "Janzons frestelser", *Expressen* 27/8 1951.
- Jc., "På Lundagård", *Sydsvenska Dagbladet* 13/2 1936.
- Jeff, "Småstadskomedi tar form hos Imagofilm i Stocksund", *Djursholms Tidning* 2/7 1948.
- Jerome [Göran Traung], "Loffe på luffen", *Dagens Nyheter* 4/1 1948.
- Jerome [Göran Traung], "Lilla Märta kommer tillbaka", *Dagens Nyheter* 15/8 1948.
- Jerome [Göran Traung], "Två trappor över gården", *Dagens Nyheter* 9/11 1950.
- Jill, "Möte med livet", *Ny Tid* 19/2 1952.
- Jolo, "Fyrtitalister i svensk film mest illusion", *Dagens Nyheter* 13/11 1946.
- Jung, "Solkatten", *Aftonbladet* 28/11 1948.
- Kajaz, "Nio filmpremiärer: Skratt", *Ny Tid* 13/4 1948.

- Kar de Mumma [Erik Harald Zetterström], "Dagens Kar de Mumma", *Svenska Dagbladet* 4/2 1952.
- M A Heed, "40 år med kungen", *Aftonbladet* 9/12 1947.
- M-a Sj-n, "40 år med kungen", *Expressen* 9/12 1947.
- M.K., "Veckans spegelbilder", *Expressen* 13/2 1945.
- M.K., "Spegelbilderna", *Expressen* 10/4 1945.
- Malm, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Morgon-Tidningen* 15/8 1948.
- Marco Polo [Olle Eklund], "Loffe på luffen", *Expressen* 9/7 1947.
- Micro, "Friarannonsen", *Stockholms-Tidningen* 27/12 1955.
- Mikael Katz, "Gösta Werners kortfilm", *Expressen* 16/8 1948.
- Mikael Katz, "Två trappor över gården", *Expressen* 9/11 1950.
- Movie, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Stockholms-Tidningen* 15/8 1948.
- N.B. [Nils Beyer], "Friarannonsen", *Morgon-Tidningen* 27/12 1955.
- L.B-m, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Arbetaren* 16/8 1948.
- L.V., "Svarte visjoner", *Verdens Gang* 15/11 1949.
- Larsson, Sven-Erik, "Filmreportage och propaganda", *Arbetet* 4/8 1942.
- Lg, "En av filmcensurerna har reserverat sig", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 18/4 1941.
- Liljenroth, Frans B., "Loffe på luffen på Astoria", *Expressen* 4/1 1948.
- Lill [Ellen Liliedahl], "Lyckan kommer på Royal", *Svenska Dagbladet* 18/8 1942.
- Lill [Ellen Liliedahl], "Borgmästarinnan badar på Royal", *Svenska Dagbladet* 15/10 1943.
- Lill [Ellen Liliedahl], "Äga – eller inte?", *Svenska Dagbladet* 11/11 1947.
- Lill [Ellen Liliedahl], "Loffe på luffen", *Svenska Dagbladet* 4/1 1948.
- Lill [Ellen Liliedahl], "Två trappor över gården", *Svenska Dagbladet* 9/11 1950.
- Lillenius, "Fröken Solkatt", *Lunds Dagblad* 4/1 1949.
- N, "Kameran går", *Arbetartidningen* 2/12 1944.
- Nån [Nils Åke Nilsson], "Brev från Filmstudion i Berlin", *Lunds Dagblad* 11/4 1938.
- Nån [Nils Åke Nilsson], "Ett möte med mellaneuropa", *Lunds Dagblad* 23/4 1938.
- O-r, "Leni Riefenstahls studentafton", *Sydsvenska Dagbladet* 16/10 1938.
- Olle H, "Fin svensk kortfilm bör få belgienpris", *Aftontidningen* 16/7 1949.
- Patera, Paul, "Musikexperiment!", *Expressen* 25/6 1950.
- Pemde, "Är ni ordinärt genomsnitt?", *Tidningen Uppsala* 26/1 1950.
- Penninah, "Två trappor över gården", *Skånska Socialdemokraten* 29/8 1950.
- Peo, "Lyckan kommer på Royal", *Aftonbladet* 18/8 1942.
- Pierrot, "Loffe på luffen", *Aftontidningen* 4/1 1948.
- Pierrot, "Fram för lilla Märta", *Aftontidningen* 15/8 1948.
- Pierrot, "Lilla Märta kommer tillbaka", *Aftontidningen* 15/8 1948.
- Pir Ramek [Thorsten Eklann], "Psykoanalys och parodi, spex och show", *Uppsala Nya Tidning* 29/1 1946.
- R-k, "Spegelns middagsprogram", *Svenska Dagbladet* 24/2 1942.
- Redvall, Eva, "En klippa bland nerviga genier", *Sydsvenska Dagbladet* 10/5 2008.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Slaven på triumfvagnen", *Stockholms-Tidningen* 30/5 1945.

- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Loffe på luffen", *Stockholms-Tidningen* 4/1 1948.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Äga – eller inte?", *Stockholms-Tidningen* 11/11 1947.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Gatan", *Stockholms-Tidningen* 1/3 1949.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Två trappor över gården", *Stockholms-Tidningen* 9/11 1950.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Filmskott", *Stockholms-Tidningen* 27/4 1952.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Jag bekänner", *Stockholms-Tidningen* 28/8 1953.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Filmskott", *Stockholms-Tidningen* 9/1 1956.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Brott i paradiset", *Stockholms-Tidningen* 8/9 1959.
- Roderick [Rune Waldekranz], "Storslagen lapplandsfilm på Riviera", *Svenska Dagbladet* 27/12 1940.
- Ruter Tweed, "Filmrutan", *Dagens Nyheter* 2/4 1950.
- S.E., "Bokrevy", *Reformatorn* 29/10 1944.
- S.Ö., "Fransk filmkrönika med svenskt inslag", *Dagens Nyheter* 2/8 1953.
- Schildt, Jurgen, "Möte med livet", *Morgon-Tidningen* 2/2 1952.
- Schildt, Jurgen, "Författaren vill nog glömma kvällens film", *Aftonbladet* 11/6 1961.
- Sima, Jonas, "Sista ordet... med Gösta Werner, som firar 90 – ... med ny film. Är du världens äldsta filmare?", *Expressen* 8/5 1998.
- Sjöblom, Owe & Elisabeth Sörenson, "Filmare hittar rätt i världens filmarkiv", *Svenska Dagbladet* 13/5 1998.
- Sundgren, Nils Petter, "Soldat Bom och alla de andra", *Expressen söndag* 11/10 1970.
- Sweep, "Svensk avantgardefilm", *Sydsvenska Dagbladet* 2/6 1946.
- Tapper, Michael, "Nittioett år med film är inte nog", *Sydsvenska Dagbladet* 31/10 1999.
- Tapper, Michael, "Gösta Werner – ett liv med film", *Sydsvenska Dagbladet* 11/8 2009.
- Tr-ie, "Äga eller inte?", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13/4 1948.
- U. Sm. [Urban Stenström], "Staten bör skaffa egen filmindustri", *Stockholms-Tidningen* 13/11 1946.
- U Sm [Urban Stenström], "Solkatten", *Svenska Dagbladet* 28/11 1948.
- Ulph, "Spegelbilderna", *Aftonbladet* 8/9 1959.
- Veve, "Problemet Sverige på Champs-Élysées", *Dagens Nyheter* 2/2 1950.
- von Oben, "Två trappor över gården", *Örebro Kuriren* 2/7 1950.
- Waldekranz, Rune, "Blev landets mest lästa och inflytelserika filmrecensent", *Dagens Nyheter* 28/9 1983.
- W. [Gösta Werner], "Montmartre midnatt", *Arbetet* 29/1 1929.
- W. [Gösta Werner], "Aladdins lampa och tsarismens fall på film", *Arbetet* 8/11 1930.

- W.W., "Lätt att samarbeta med Lilian Harvey", *Sydsvenska Dagbladet* 21/11 1935.
- Wernlöf, Gösta, "Solkatten", *Expressen* 28/11 1948.
- Werner, Gösta, "Jörgensfesten och Lunds Filmstudio", *Sydsvenska Dagbladet* 2/12 1931.
- Werner, Gösta, "Hugo Wortzelius in memoriam", *Upsala Nya Tidning* 5/11 1991.
- Werner, Gösta, "Europas mest omfattande filmbibliotek – studios eget", *Lunds Dagblad* 20/3 1935.
- Wredlund, Per-Olof, "Ljuset från Lund", *Aftontidningen* 27/12 1955.
- Åkerhielm, Helge, "Äga eller inte", *Morgon-Tidningen* 11/11 1947.
- Åkerhielm, Helge, "Solkatten", *Morgon-Tidningen* 28/11 1948.
- Älmeby, Harry, "Vinpropagandans värde", *Dagens Nyheter* 15/8 1960.

## Artiklar och recensioner ur tidskrifter och veckotidningar

- "Anmälan", *Biografbladet*, nr 1 1944, 1.
- "Anrikt upplandsbruk blev filmiskt skyddshem", *Filmjournalen*, nr 38 1949, 29.
- "Att döda ett barn", *Försäkringstidningen*, nr 8–9 1952, 23–24.
- "Biografägareförbundets landskapsmöte i Stockholm: Bokföreläsning, brandskydd, förskottsväxlar och LO-blockaden", *Biografbladet*, nr 7 1933, 17–18.
- "Birger Jarlsgatan", *Filmjournalen*, nr 36 1948, 8.
- "Clartés filmsektion i Lund", *Biografbladet*, nr 4 1937, 28.
- "De kvasi-privata biografföreställningarna", *Biografbladet*, nr 3 1928, 1.
- "Debatt om Kris", *Biografbladet*, nr 2 1946, 114–120.
- "Ett glas vin", *Bouquet*, nr 6 1959, 20–21.
- "Ett glas vin", *Vi och spritcentralen*, Personaltidning vid AB Vin- & Spritcentralen, nr 2 1960, 1.
- "Exportfilm ger ny information om Sverige", *Svensk export*, nr 11 1964, 20.
- "Exportföreningens film premiärvisas", *Svensk export*, nr 11 1964, 6.
- "Filmpublicister in corpore", *Biografägaren*, nr 20 1944, 2.
- "Filmstudios", *Biografbladet*, nr 7–8 1936, 34.
- "Förbjuden film smakar bäst", *Biografbladet*, nr 17 1928, 1.
- "Inför ett nytt år", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1941, 1.
- "Jubilerande filmföretag – AB Kinocentralen tjugo år", *Biografägaren*, nr 19 1938, 14.
- "Kinocentralen", *Filmteknik: Tekniskt fackorgan*, nr 10 1926, 30–31.
- "Kinocentralen 25 år", *Biografägaren*, nr 17–18 1943, 15.
- "Kommande resor", *Lundagård*, nr 4 1938, 74–75.
- "Känd filmjournalist drullig mot Kristina", *Stockholms Extrablad* 5/10 1942.
- "Lunds Studenters Filmstudio på Ufa-besök", *Biografägaren*, nr 9 1935, 4.
- "Nazi-Controlled 'Film Kurier,' Berlin Film Trade Paper, Pans Variety's German Picture News", *Variety*, nr 11 1933, 13.
- "Nytt telefonsvop hos filmfirmorna", *Biografbladet*, nr 11 1942, 2.

- "Någonstans i Sverige", *Biografägaren*, nr 2 1940, 10.
- "Studenternas filmtripp till Prag", *Biografbladet*, nr 5-6 1938, 41.
- "Sommarvind", *Ufa:s filmspegel*, nr 7 1942, 8.
- "Sportnytt i Ufa-journalen", *Ufa:s filmspegel*, nr 8 1942, 7.
- "Smånytt från in- och utlandet", *Biografbladet*, nr 5-6 1935, 38-39.
- "Smånytt från in- och utlandet", *Biografbladet*, nr 3 1936, 22.
- "Studenternas ryska filmstudieresa", *Biografbladet*, nr 4 1936, 19.
- "Stockholmer Filialen der Tobis und Ufa", *Film Kurier* 24/11 1941.
- "Problems of Youth", *Weekly Scotsman* 10/9 1953.
- "Robin Hood chockerar Lund", *Biografbladet*, nr 18 1934, 6.
- "Ufa-journalen", *Ufa:s filmspegel*, nr 21 1943, 6.
- "Ufa: 'Vår utrikesminister' Günther", *Trots Allt!*, nr 38 1942, 1.
- "Upprop", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1938, 1.
- "Unga krafter", *Biografbladet*, nr 4 1936, 1.
- "Årets bästa kortfilm'-nazistiskt gesällprov", *Stockholms Extrablad*, 24/6 1946.
- Almberg, Sten, "Filmstudions Rysslandsfärd", *Lundagård*, nr 4 1936, 77-80.
- Alonzo, "Vad är svensk films fiende nr 1?", *Scenen*, nr 5 1938, 26-27.
- Arvidsson, Stellan, "Från Clartés första år", *Clarté: Socialistisk Tidskrift*, nr 5-6 1946, 6-9.
- Burbeck, Eivor, "Rene Clair, Rune Hagberg och lite Gösta Werner", *Svensk Experimentalfilmstudio*, nr 8-9 1952, 12-20.
- Caumont, Michel, "Le cinéma suédois a-t-il découvert dans 'La Rue' une nouvelle Ingrid Bergman?", *Cinémonde*, nr 1 1950.
- Ciné [Gösta Werner], "Reportaget får ej vara målet", *Biografbladet*, nr 5-6 1935, 32-33.
- Ciné [Gösta Werner], "Razzia vid Kurfürstendamm", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 19-20.
- Ciné [Gösta Werner], "Purpur och guld", *Biografbladet*, nr 5-6 1936, 26-28.
- E.L. [Emanuel Lillieroth], "Lunds Studenters Filmstudio", *Film-Forum*, nr 4 1938, 4.
- Émile [Gunnar Dahmén], "Filmstudion hos Ufa", *Lundagård*, nr 7 1935, 113.
- Fille, "Glansfull fest i filmklubben", *Biografägaren*, nr 20 1940, 10-11.
- G.W. [Gösta Werner], "Vad menas med tysk film?", *Biografbladet*, nr 2 1935, 36.
- G.W. [Gösta Werner], "Tyskland ser på svensk film", *Filmjournalen*, nr 31 1935, 13 & 29.
- G.W. [Gösta Werner], "Den nya tyska filmen", *Sverige-Tyskland: Organ för riksföreningen med samma namn*, nr 1 1941, 11-13.
- G.Wr. [Gösta Werner], "Fältilm och filmfältliv", *Biografägaren*, nr 4 1940, 6.
- G.Wr. [Gösta Werner], "Applåd för Major Dyhlén", *Biografägaren*, nr 18-19 1941, 11-12.
- G.Wr. [Gösta Werner], "Kulturfilmarens kamp för tillvaron", *Biografägaren*, nr 20 1940, 5.
- G.Wr. [Gösta Werner], "Hur långt tål du kallt stål?", *Biografägaren*, nr 9-10 1941, 14.

- G.Wr. [Gösta Werner], "Filmisk frågesport", *Biografägaren*, nr 17 1941, 12.
- Gewe [Gösta Werner], "Tysklands nya filmansikte", *SF-nyheter: Svensk Filmindustri veckoprogram*, nr 21 1935, 10–11, 17.
- Gewe [Gösta Werner], "Tysklands nya filmansikte V: Med myror och älgdjurar som filmstjärnor", *SF-nyheter: Svensk Filmindustri veckoprogram*, nr 29 1935, 6–9.
- Gunvall, Per, "Anteckningar i marginalen", *Biografbladet*, nr 1 1944, 12.
- Jeurling, Knut, "Svar på förtal", *Biografbladet*, nr 6 1933, 9.
- Ji-Shib [Ragnar Allberg], "Filmmanuskript i bokform: Ett av SF:s hedersomnämnda manuskript utgivet i bokform", *SF-nyheter: Svensk Filmindustri veckoprogram*, nr 30 1935, 2, 5, 9, 11.
- Jing [Knut Jeurling], "Ordet fritt", *Biografbladet*, nr 4 1935, 23.
- Jungstedt, Torsten, "Ingmar Bergman: En nästan vit synd", *Röster i Radio/TV*, nr 13 1970, 17.
- Lewenhaupt, Inga, "Det var på de många stormötenas tid: Några minnen från Rune Waldekrantz professorstid", *Wendelavisan*, nr 46 2011, 5–6.
- Lilieroth, Emanuel, "Filmresa söderut", *Biografägaren*, nr 9 1938, 24–25.
- Lundkvist, Artur, "Program och frihet", *Fronten*, nr 10 1931, 8–10.
- Linde, Ulf, "Det ahlinska alternativet", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 6 1960, 464–475.
- Montelin, Gösta, "Lektor Montelin mot Segern i väster", *Biografägaren*, nr 9–10 1941, 4.
- Montelin, Gösta, "Replik till herr Werner", *Biografägaren*, nr 11–12 1941, 4.
- Nelker, Gunnar, "Ansvar", *Med Ansvar för en idé – programservice*, 1961.
- Norström, Björn, "Svensk kortfilm i dag", *Filmrutan*, nr 1 1964, 3–11.
- P-G Selking, "SJ-filmer på segertåg", *SJ-Nytt*, nr 6 1953, 12–15.
- Pavane [Gerd Osten], "Nya filmer: Jag är med eder och Loffe på luffen", *Vi*, nr 10 1948, 14.
- Petrén, Gustaf, "Berlin–Dresden–Prag", *Lundagård*, nr 7 1938, 138–139.
- Q, "Arbetets ära", *Lundagård*, nr 4 1931, 62.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Heroismens renässans eller Svärmor drives på porten", *Biografbladet*, nr 5 1933, 9–10.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Heroism, pilsner och sura rönnbär", *Biografbladet*, nr 6 1933, 18–19.
- Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], "Sista minuten", *Biografbladet*, nr 11 1934, 18–20.
- Rodhe, Lennart, "Mot en ny realism: En målare ser på stillbilder", *Biografbladet*, nr 4 1945, 3–13.
- Schein, Harry, "Filmkrönika", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 10 1950, 799–805.
- Schildt, Jurgen, "Friarannonsen", *Vecko-Revyn*, nr 2 1956, 33.
- Snok, "Från Stockholms horisont", *Allas Veckotidning*, nr 33 1947, 22–23.
- Tannerfors, Gunnar, "Loffe på luffen", *Vecko-Revyn*, nr 3 1948, 24.
- Tenow, Christian A., "Att göra beställningsfilm", *Vi på SF*, nr 2 1957, 10–11.
- Truffaut, François, "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", *Cahiers du Cinéma*, nr 31 1954.

- Tydén, Mattias, "Svenska kyrkan och nazismen", *Svensk kyrkotidning*, nr 27–28 1998, 325–327.
- Werner, Gösta, "Svensk filmproduktion", *Lundagård*, nr 5 1931, 84–85.
- Werner, Gösta, "En kritiker", *Fönstret*, nr 17 1931, 5.
- Werner, Gösta, "Vad är filmstudion?", *Ateneum*, nr 1 1933, 14.
- Werner, Gösta, "Fröken får jag en bok om film!", *Biografägaren*, nr 19 1934, 11–12.
- Werner, Gösta, "Ordet fritt: Ungkamelen och nålsögat – ett genmäle", *Biografbladet*, nr 4 1935, 23.
- Werner, Gösta, "Avskräckande exempel", *Filmjournalen*, nr 33 1935, 5.
- Werner, Gösta, "Spricker den internationella filmkammaren?", *Filmjournalen*, nr 37 1935, 5.
- Werner, Gösta, "Filmfestveckorna i München: Från Biografbladets utsände medarbetare", *Biografbladet*, nr 7–8 1935, 21.
- Werner, Gösta, "Filmstudier i Tyskland", *Biografbladet*, nr 7–8 1935, 23.
- Werner, Gösta, "Teori och praktik inom filmen", *Lundagård*, nr 6 1938, 103–104.
- Werner, Gösta, "Moskvas filmuniversitet", *Gaudeamus*, nr 9–10 1936, 17–19.
- Werner, Gösta, "Tösen från Stormmyrtorpet i tysk tolkning", *Film-Forum*, nr 3 1938, 5–6.
- Werner, Gösta, "Två tyska filmregissörer", *Biografägaren*, nr 9 1938, 23.
- Werner, Gösta, "Majbrev från någonstans i Sverige", *Foto: Tidskrift för foto och film i Skandinavien*, nr 5 1940, 30.
- Werner, Gösta, "Problemet Edvard Persson", *Kustposten*, nr 29 1940, 20.
- Werner, Gösta, "Militärfilm vid köldgrader", *Smalfilmaren*, 1940–41, 98–101.
- Werner, Gösta, "Ett nytt Biografblad", *Biografbladet*, nr 1–2 maj 1945, 1.
- Werner, Gösta, "Film-Festivalen i Cannes", *Biografbladet*, nr 4 1946, 203–221.
- Werner, Gösta, "Tåget – En kortfilms tillblivelse", *Biografbladet*, nr 1 1949, 3–11.
- Werner, Gösta, "Svenskt filmfoto under 1940-talet: En analys av historisk bakgrund, influenser och stilsträvanden", *Chaplin*, nr 6 1980, 244–252.
- Weiss, Peter, "Början: Skiss till en kortfilm", *Biografbladet*, nr 2 1947, 93–97.
- Weiss, Peter, "Tysk efterkrigsfilm: Resentryck från sommaren 1947", *Biografbladet*, nr 3 1947, 185–190.
- Winerdal, Arne, "Vad kommer efter Ansvar?", *Motorföreläsaren*, nr 2 2013, 4.
- Wortzelius, Hugo, "Svensk kortfilm av världsklass", *Filmjournalen*, nr 47 1947, 7.
- Wortzelius, Hugo, "På bio: spelåret 1947–1948", *Svensk linje*, nr 5 1948, 14–17.
- Wortzelius, Hugo, "Gatan", *Bonniers Litterära Magasin*, nr 4 1949, 318–319.

## Böcker, vetenskapliga artiklar och kapitel ur antologier

- Acland, Charles R., & Haidee Wasson, red., *Useful Cinema* (Durham: Duke University Press, 2011).
- Aitken, Ian, red., *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (New York: Routledge, 2013).



- Aitken, Ian, red., *Encyclopedia of the Documentary Film: 3-Volume Set* (New York: Routledge, 2013).
- Aléx, Peder, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm: Symposion, 1994).
- Almgren, Birgitta, *Drömmen om Norden: Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945* (Stockholm: Carlsson, 2005).
- Almgren, Birgitta, ”Svensk-tyska föreningar: Mål för nazistisk infiltration”, *Historisk Tidskrift*, vol. 135, nr 1 2015, 63–91.
- Alt, Dirk, ”’Front in Farbe’: Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 31, nr 1 2011, 43–60.
- Ambrosius, Lloyd E., *Writing Biography: Historians & Their Craft* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004).
- Andersson, Lars Gustaf, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, vol. 23, nr 1–2 1995, 4–14.
- Andersson, Lars Gustaf, ”Interwar Film Culture in Sweden”, *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*, red. Malte Hagener (New York: Berghahn Books, 2014), 228–229.
- Andersson, Lars Gustaf, ”Nattens ljus: drömmar om staden”, *Blågult flimmer: Svenska filmanalyser*, red. Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998), 126–145.
- Andersson, Lars Gustaf & John Sundholm, ”*Hellre fri än filmare*”: *Filmverkstan och den fria filmen* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).
- Andersson, Lars Gustaf & John Sundholm, ”Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 228–245.
- Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, ”I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film”, *Konst som rörlig bild: från Diagonalsymfonin till Whiteout*, i red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 15–94.
- Andersson, Lars Gustaf, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Andersson, Lars M. & Mattias Tydén, red., *Sverige och Nazityskland: Skuldfrågor och moraldebatt* (Stockholm: Dialogos, 2007).
- Andolf, Göran, *Sverige och utlandet 1930–1975: Indikatorer för mätning av Sveriges kulturella beroende* (Lund: Framtidsstudieprojektet Sveriges internationella villkor, 1977).
- Antiqua nr 14, *Modern Art Movements 1900–1945* (Stockholm: Antikvariat Antiqua, 1998).
- Anthony, Scott & James G. Mansell, *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst* (Berlin: Rowohlt, 1932).

- Arnold, Jörg, *The Allied Air War and Urban Memory: The Legacy of Strategic Bombing in Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
- Auerbach, Jonathan & Russ Castronovo, red., *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* (New York: Oxford University Press, 2013).
- Aurich, Rolf, "The German Reich Film Archive in an International Context", *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*, red. Malte Hagener (New York: Berghahn Books, 2014), 306–338.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924).
- Balázs, Béla, *Béla Balázs' Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film* (New York: Berghahn Books, 2010).
- Bedoire, Fredric, *Stockholms byggnader: Arkitektur och stadsbild* (Stockholm: Norstedt, 1988).
- Bengtsson, Bengt, *Ungdom i fara: Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62* (Stockholm: Stockholms universitet, 1998).
- Bengtsson, Bengt, "Vad suckar gästboken? Uppsala Studenters Filmstudio som arena för konstfilmsinstitution och filmdebatt", *Mediala hierarkier*, red. Per Vesterlund (Gävle: Skrifter från avdelningen för medier, kommunikation och film, 2007), 13–48.
- Bengtsson, Bengt, "Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola", *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 204–227.
- Bengtsson, Bengt, "Ett medium med historia: Filmstudiorörelsen roll i synen på filmen som konst", *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014), 71–87.
- Bergdahl, Gunnar & Freddy Olsson, red., *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare* (Stockholm: Svenska Filmakademin & Göteborgs Filmfestival, 1998).
- Berggren, Lena, *Nationell upplysning: Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria* (Stockholm: Carlsson, 1999).
- Berghahn, Volker R. & Simone Lässig, red., *Biography Between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography* (New York: Berghahn Books, 2008).
- Bergman, Ingmar, *Jack hos skådespelarna: Skådespel i två akter* (Stockholm: Bonnier, 1946).
- Bergman, Ingmar, *Moraliteter: Tre pjäser* (Stockholm: Bonnier, 1948).
- Bergman, Ingmar, *Laterna magica* (Stockholm: Norstedt, 1987).
- Bergman, Ingmar, *Artiklar, essäer, föredrag* (Stockholm: Norstedt, 2018).
- Betz, Kate, Jonas Broström & Aleksander Kwiatkowski, *Film, samhälle och propaganda: Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget* (Stockholm: Liber, 1982).
- Bjurström, Per, "Vad berättar Midvinterblot?", *Konsthistorisk tidskrift: Revy för konst och konstforskning*, vol. 64, nr 1 1995, 3–15.

- Bjurström, Per, *Nationalmuseum: 1792–1992* (Stockholm: Nationalmuseum, 1992).
- Björkin, Mats, ”Industrifilm som dokument och kommunikationsmedium”, *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, red. Pelle Snickars (Lund: Studentlitteratur, 2004), 245–258.
- Björklund, Elisabet, *The Most Delicate Subject: A History of Sex Education Films in Sweden* (Lund: Lunds universitet, 2012).
- Björklund, Elisabet & Mariah Larsson, red., *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays* (Jefferson: McFarland, 2016).
- Björkman, Jenny, ”Operation Vin”, *Spiritus: Skriftserie från Vin & Sprithistoriska Museet*, vol. 6, nr 6 2004, 1–15.
- Björkman, Maria, Patrik Lundell & Sven Widmalm, red., *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket* (Lund: Arkiv förlag, 2016).
- Björkman, Maria, ”Ras, vetenskap och objektivitet: Några lojaliteter hos Folke Henschen”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 161–183.
- Blomgren, Roger, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998).
- Bock, Hans-Michael, ”Ernst Seeger – Jurist, Zensor”, *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, tjugonde upplagan, red. Hans-Michael Bock (Hamburg: Hamburgisches Centrum für Filmforschung, 1992), 456–459.
- Bolin, Göran & Michael Forsman, ”Från filantropi till akademi. Det svenska filmvetandets framväxt och formationer”, *Nordicom Information*, vol. 18, nr 1–2 1998, 37–49.
- Bondanella, Peter E., *The Films of Roberto Rossellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Bondebjerg, Ib, *Virkelighedens fortællinger: Den danske tv-dokumentarismes historie* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008).
- Bordwell, David, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley: University of California Press, 1981).
- Bordwell, David, *Ozu and the Poetics of Cinema* (London: BFI, 1988).
- Bordwell, David, *On the History of Film Style*, andra upplagan (Cambridge: Harvard University Press, 1999).
- Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein* (New York: Routledge, 2005).
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, åttonde upplagan (New York: McGraw-Hill Education, 2007).
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity, 1993).
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).
- Bourdieu, Pierre, ”Den biografiska illusionen”, *Praktiskt förnuft* (Göteborg: Daidalos, 2004), 68–75.
- Bourdieu, Pierre, ”The Forms of Capital”, *Handbook of Theory and Research for the*

- Sociology of Education*, red. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241–258.
- Boye, Karin, *För trädets skull: Dikter* (Stockholm: Bonnier, 1935).
- Breitman, Richard, "A Deal with the Nazi Dictatorship?: Himmler's Alleged Peace Emissaries in Autumn 1943", *Journal of Contemporary History*, vol. 30, nr 3 1995, 411–430.
- Briggs, Asa & Peter Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*, tredje upplagan (Cambridge: Polity, 2009).
- Broady, Donald, & Mikael Palme, "Intråde: Om litteraturkritik som ett intellektuellt fält, del 1", *Ord och Bild*, vol. 100, nr 4 1991, 89–99.
- Broady, Donald, & Mikael Palme, "Intråde: Om litteraturkritik som ett intellektuellt fält, del 2", *Ord och Bild*, vol. 101, nr 1 1992, 113–126.
- Broady, Donald, red., *Kulturens fält: En antologi* (Göteborg: Daidalos, 1998).
- Broady, Donald, *Sociologi och epistemologi: Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, andra reviderade upplagan (Stockholm: HLS, 1991).
- Bruns, Jana Francesca, *Nazi Cinema's New Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- Byg, Barton & Evan Torner, "Divided *Dirigisme*: Nationalism, Regionalism, and Reform in the German Film Academies", *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*, red. Mette Hjort (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 105–126.
- Caine, Barbara, *Biography and History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).
- Carlsson, Erik, *Gustav V och andra världskriget* (Lund: Historiska media, 2006).
- Cavalli-Björkman, Görel, "Carl Larsson och Midvinterblot", *Midvinterblot* (Stockholm: Nationalmuseum, 2007), 13–16.
- Chapman, James, Mark Glancy & Sue Harper, red., *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).
- Christofferson, Birger, *Sven Stolpe och den litterära debatten* (Stockholm: Bonnier, 1956).
- Cowan, Michael, *Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism* (London: Igrs Books, 2011).
- Cowan, Michael, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-garde, Advertising, Modernity* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014).
- Cronqvist, Marie & Agneta Edman, "Resan i centrum: Bild, text, modernitet och tradition i reseskildringar av Maud von Rosen", *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, red. Lars M. Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2001), 245–255.
- Cronqvist, Marie, "Vi går under jorden: Kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm", *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 167–180.
- Cronqvist, Marie, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red., *Återkopplingar* (Lund: Mediehistoria, Lunds Universitet, 2014).
- Diurlin, Lars, "Filmreformens förste avantgardist": *Experimentalfilmaren Peter Kylberg* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017).

- Doherty, Thomas Patrick, *Hollywood and Hitler, 1933–1939* (New York: Columbia University Press, 2013).
- Duncan, Paul & Bengt Wanselius, red., Regi Bergman (Stockholm: Max Ström, 2008).
- Dymling, Carl Anders, Daniel Engdahl & Vilhelm Bryde, "SF-biograferna, deras utveckling och repertoar", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse*, red. Bengt Idestam-Almquist (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), 33–57.
- Döge, Ulrich, "Er hat eben das heiße Herz": *Der Verleger und Filmunternehmer Karl Wolffsohn* (Hamburg: Tredition, 2016).
- Edström, Mauritz, *Sucksdorff - Främlingen i hemmaskogen* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1968).
- Edvinsson, Rodney & Johan Söderberg, "A Consumer Price Index for Sweden 1290–2008", *Review of Income and Wealth*, vol. 57, nr 2 2011, 270–292.
- Eisenstein, Sergej, *Film Form: Essays in Film Theory* (New York: Hartcourt, 1949).
- Elmér, Åke, *Nyktershetsupplysning i Sverige 1888–1961: Studier i anslutning till Centralförbundet för nyktershetsundervisnings (CFN) 60-åriga tillvaro* (Stockholm: Centralförbundet för nyktershetsundervisning, 1961).
- Elmér, Åke, "När motboken skulle avskaffas: 1944 års nyktershetskommitté", *Socialvetenskaplig tidskrift*, vol. 99, nr 1 1999, 60–71.
- Elsaesser, Thomas, "Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media", *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 19–34.
- Elsaesser, Thomas, "Propagating modernity: German Documentaries from the 1930s: Information, Instruction, and Indoctrination", *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, red. Jonathan Auerbach & Russ Castronovo (New York: Oxford University Press, 2013), 237–260.
- Emanuel, Martin, *Trafikslag på undantag: Cykeltrafiken i Stockholm 1930–1980* (Stockholm: Stockholmia, 2012).
- English, James F., *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (Cambridge: Harvard University Press, 2005).
- Eriksson, Gunnar, *Platon och smitarna: Vägar till idéhistorien* (Stockholm: Atlantis, 1989).
- Eriksson, Leif, Jerry Bengtsson & Lars Falk, *Lite svensk reklamhistoria* (Malmö: Reklam & designhistoriska föreningen, 2002).
- Etzemüller, Thomas, *Biographien: Lesen – erforschen – erzählen* (Frankfurt am Main: Campus, 2012).
- Fehrman, Carl, *Lärdomens Lund: Universitetets historia under 325 år: Epoker, episoder, miljöer, människor* (Lund: Lund University Press, 1984).
- Fetz, Bernhard & Wilhelm Hemecker, red., *Theorie der Biographie: Grundlagentexte und Kommentar* (Berlin: De Gruyter, 2011).
- Fischer, Klaus P., *Hitler & America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011).
- Florin, Bo, "Victor Sjöström and the Golden Age", *Swedish Film: An Introduction*

- and Reader*, red. Mariah Larsson & Anders Marklund (Lund: Nordic Academic Press, 2010), 76–85.
- Florin, Bo, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura, 1997).
- Fossati, Giovanna, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Foster, Stephen C., red., *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-Garde* (Cambridge: MIT Press, 1998).
- Freund, Klas, Bengt Haslum & Göran Lindgren, *Sandrews: De första femtio åren* (Stockholm: Norstedt, 1988).
- Fritz, Martin, Birgit Karlsson, Ingela Karlsson & Sven Nordlund, *En (o)moralisk handel?: Sveriges ekonomiska relationer med Nazityskland* (Stockholm: Forum för levande historia, 2006).
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*, tredje upplagan (Högnäs: Dialogos & Svenska Filminstitutet, 2003).
- Furhammar, Leif, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genererna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995).
- Furhammar, Leif, "Egocentrisk betraktelse över tillkomsten av ett universitetsämne", *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 215–225.
- Giovacchini, Saverio & Robert Sklar, red., *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style* (Jackson: University Press of Mississippi, 2013).
- Glover, Nikolas, *National Relations: Public Diplomacy, National Identity and the Swedish Institute 1945–1970* (Lund: Nordic Academic Press, 2011).
- Goddard, Michael, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies* (London: Wallflower Press, 2013).
- Goffman, Erving, *Stigma: Den avvikandes roll och identitet*, fjärde upplagan (Lund: Studentlitteratur, 2014).
- Grievesson, Lee & Haidee Wasson, red., *Inventing Film Studies* (Durham: Duke University Press, 2008).
- Grievesson, Lee, "Cinema Studies and the Conduct of Conduct", *Inventing Film Studies*, red. Lee Grievesson & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2008), 4–37.
- Gunér, Göran, "Filmskolan & Dramatiska institutet: Om Harry Schein & svensk filmutbildning", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 190–207.
- Gustafsson, Fredrik, "Swedish Cinema of the 1940s, a New Wave", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 313–331.
- Gustafsson, Fredrik, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema, and the Long Shadow of Ingmar Bergman* (New York: Berghahn Books, 2017).
- Gustafsson, Tommy, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Lund: Sekel, 2007).

- Glüsing, Jens, *Das Guayana-Projekt: Ein deutsches Abenteuer am Amazonas*, Berlin: Links, 2008.
- Göransson, Sverker, Gunnar D. Hansson & Hans Erik Johannesson, "Fyrtioalet – modernismens genombrott", *Den svenska litteraturen 5: Modernister och arbetardiktare 1920–1950*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc (Stockholm: Bonnier, 1989), 220–259.
- Habel, Ylva, *Modern Media, Modern Audiences: Mass Media and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare State* (Stockholm: Aura, 2002).
- Hagener, Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).
- Hagener, Malte, red., *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945* (New York: Berghahn Books, 2014).
- Hake, Sabine, "Das Kino, die Werbung und die Avant-garde", *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne*, red. Malte Hagener, Johann Schmidt & Michael Wedel (Berlin: Bertz, 2004), 193–206.
- Hallingberg, Gunnar, "Stig Dagermans filmnovell *Att döda ett barn*", *Novellanalyser*, red. Vivi Edström & Per-Arne Henricson (Stockholm: Prisma, 1970), 159–167.
- Hardy, Forsyth, *Scandinavian Film* (London: The Falcon Press, 1952).
- Harnesk, Paul, red., *Vem är Vem? Skånedelen* (Örebro: Vem är vem, 1948).
- Harnesk, Paul, red., *Vem är vem? Stor-Stockholm* (Stockholm: Vem är vem, 1962).
- Harvard, Jonas & Patrik Lundell, red., *1800-talets mediasystem* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Hediger, Vinzenz & Patrick Vonderau, red., *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Hedling, Erik, "Kristina Söderbaum: Swedish Citizen, Nazi Superstar", *Journal of Scandinavian Cinema*, nr 3 2012, 343–356.
- Hedling, Erik, "Förflutna fragment: Nya rörliga bilder från 1900-talet", *Skosmörja eller arkivdokument?": Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 277–278.
- Hedling, Erik, "Joseph Goebbels, Kristina Söderbaum, and Jud Süß (1940): Seventy Years Later", *Religious Stereotyping and Interreligious Relations*, red. Jesper Svartvik & Jakob Wirén (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 235–245.
- Hedling, Erik & Mats Jönsson, red., *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Hedling, Olof & Pelle Snickars, "Film Studies Anno 2013: A Bird's Eye View", *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 4, nr 1 mars 2014, 35–41.
- Hemecker, Wilhelm & Edward Saunders, red., *Biography in Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2017).
- Heymer, Anna, & Patrick Vonderau, "Industrial Films: An Analytical Bibliography", *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 405–462.

- Hirdman, Yvonne, Jenny Björkman & Urban Lundberg, *Sveriges historia: 1920–1965*, Stockholm: Norstedt, 2012.
- Hirdman, Yvonne, *Att lägga livet tillrätta: Studier i svensk folkhemsolitik* (Stockholm: Carlsson, 1989).
- Hodsdon, Barrett, *The Elusive Auteur: The Question of Film Authorship Throughout the Age of Cinema* (Jefferson: McFarland, 2017).
- Hoffmann, Hilmar, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit: Propaganda im NS-Film, Band 1* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988).
- Hoffmann, Kay, ”Wirklichkeitsberichte als ’Sauerteig’ der neuen Films: Die Deutsche Wochenschau als Kriegspropaganda”, *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, red. Peter Zimmermann & Kay Hoffmann (Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 2003), 305–318.
- Hollander, Paul, *Political Pilgrims: Western Intellectuals in Search of the Good Society* (New Brunswick: Transaction, 1997).
- Holmberg, Jan, *Slutet på filmen o.s.v.* (Göteborg: Daidalos, 2011).
- Holmberg, Jan, *Författaren Ingmar Bergman* (Stockholm: Norstedt, 2018).
- Holmström, Roger, *Hagar Olsson och den växande melankolin: Liv och diktning, 1945–1978* (Esbo: Schildt, 1995).
- Holmqvist, Bengt & Birger Vikström, red., *40-tal: En prosaantologi* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964).
- Holt, Kristoffer, *Publicisten Ivar Harrie: Ideologi, offentlighetsdebatt och idékritik i Expressen 1944–1960* (Stockholm: Carlsson, 2008).
- Hübinette, Tobias, *Den svenska nationalsocialismen: Medlemmar och sympatisörer 1931–1945*, (Stockholm: Carlsson, 2002).
- Hull, David Stewart, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933–1945* (Berkeley: University of California Press, 1969).
- Hyström, Mauritz, *Vi säljer Luma: En handbok i Luma-frågor* (Stockholm: Tryckeri A.B Säterlund och Krook, 1937).
- Hyvönen, Mats, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Massmedieproblem: Mediestudiets formering* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).
- Hägg, Göran, *Välfärdsåren: Svensk historia 1945–1986* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2005).
- Idestam-Almquist, Bengt, *Landet som skall skratta: Med teckningar av förf. och 16 planscher* (Stockholm: Natur och kultur, 1932).
- Idestam-Almquist, Bengt, red., *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944).
- Idestam-Almquist, Bengt, *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1974).
- Idestam-Almquist, Bengt & Ragnar Allberg, *Film i går, i dag, i morgon* (Stockholm: Bonnier, 1932).
- Idestam-Almquist, Bengt & Ragnar Allberg, *Vid den svenska filmens vagga* (Stockholm: Bonnier, 1936).
- Idestam-Almquist, Bengt & Gösta Werner, red., *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1935–36* (Stockholm: Svenska Filmsamfundet, 1936).



- Ilshammar, Lars, Pelle Snickars & Per Vesterlund, red., *Citizen Schein* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
- Iversen, Gunnar, "Oppløsning til folket – Informasjonsfilmen og kinoene", *Den andre norske filmhistorien*, red. Eva Bakøy & Tore Helseth (Oslo: Universitetsforlaget, 2011), 41–54.
- James, Harold, *The Nazi Dictatorship and the Deutsche Bank* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Janson, Tobias & Malin Wahlberg, red., *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Juberg, Birger, "SF i data och fakta", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse*, red. Bengt Idestam-Almquist (Stockholm: Svensk filmindustri, 1944), 20–32.
- Julich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red., *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Jönsson, Mats, "Neutral Nazism?: Swedish-German Film Relations, 1941–1945", *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, vol. 76, nr 2 2010, 47–79.
- Jönsson, Mats, *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund: Sekel, 2011).
- Jönsson, Mats & Pelle Snickars, red., "Skosmörja eller arkivdokument?": *Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012).
- Jönsson, Mats, "Non-Fiction Film Culture in Sweden circa 1920–1960: Pragmatic Governance and Consensual Solidarity in a Welfare State", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 125–147.
- Jönsson, Mats, "Svenskt nationaldagsfirande under kalla kriget: Om sannfärdigheten i en SF-journal från 1953", "Skosmörja eller arkivdokument?": *Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 210–218.
- Kaes, Anton, Nicholas Baer & Michael Cowan, *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933* (Oakland: University of California Press, 2016).
- Karlsson, Ingemar & Arne Ruth, *Samhället som teater: Estetik och politik i Tredje riket* (Stockholm: Liber, 1983).
- Kjellberg, H. E., red., *Svenska Dagbladets årsbok: Händelserna 1935* (Stockholm: Svenska Dagbladet, 1936).
- Kjellberg, H. E., red., *Svenska Dagbladets årsbok: Adertonde årgången (Händelserna 1940)* (Stockholm: Svenska Dagbladet, 1941).
- Kjellgren, Hanna, *Staten som informatör eller propagandist?: Om statssyners betydelse i svensk informationspolitik* (Göteborg: Statsvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2002).
- Kleinman, Kent & Leslie Van Duzer, red., *Rudolf Arnheim: Revealing Vision* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).
- von Klemperer, Klemens, *German Resistance against Hitler: The Search for Allies Abroad, 1938–1945* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

- Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
- Koepnick, Lutz, *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood* (Berkeley: University of California Press, 2002).
- Koskinen, Maaret, *Ingmar Bergman's The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen* (Seattle: University of Washington Press, 2010).
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985).
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963).
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1974).
- Kreimeier, Klaus, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918–1945* (New York: Hill & Wang, 1996).
- Kvist Geverts, Karin, *Ett främmande element i nationen: Svensk flyktingpolitik och de judiska flyktingarna 1938–1944* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2008).
- Lagercrantz, Olof, *Stig Dagerman* (Stockholm: Norstedt, 1958).
- Lagerström, Sten, red., *Vem är det: Svensk biografisk handbok 1969* (Stockholm: Norstedt, 1968).
- Larsmo, Ola, *Djävulssonaten: Ur det svenska hatets historia* (Stockholm: Bonnier, 2007).
- Larsson, Larsåke, *Upplysning och propaganda: Utvecklingen av svensk PR och information* (Lund: Studentlitteratur, 2005).
- Larsson, Mariah, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextioalet* (Lund: Sekel, 2006).
- Liber, George O., *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film* (London: British Film Institute, 2002).
- Lindqvist, Sven, *Reklamen är livsfarlig: En stridsskrift* (Stockholm: Bonnier, 1957).
- Lundell, Patrik, "Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning 1945", *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlsson, 2005), 170–200.
- Lundell, Patrik, "Nykterhetsfrågans mediala förutsättningar och karaktär", *1800-talets mediasystem*, red. Jonas Harvard & Patrik Lundell (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 85–100.
- Lundell, Patrik, "De välvilligas rationalitet: Objektivitetsideal och mediekritik inom Riksföreningen Sverige-Tyskland 1938 till 1958", *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 277–306.
- Lindgren, Gerd, "Broderskapets logik", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, vol. 17, nr 1 1996, 4–14.
- Luko, Alexis, *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman* (New York: Routledge, 2015).
- Lundkvist, Ingmar, *Kulturprosten: Torsten Fogelqvist som DN-publicist och folkbildare* (Stockholm: Carlsson, 2005).

- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1930).
- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1935).
- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1936).
- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1937).
- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1939).
- Lunds universitets katalog* (Lund: Akademiska Föreningen, 1940).
- Lönnroth, Lars & Sven Delblanc, *Den svenska litteraturen 5, Modernister och arbetardiktare: 1920–1950* (Stockholm: Bonnier, 1989).
- Lööw, Heléne, *Hakkorset och Wasakärven: En studie av nationalsocialismen i Sverige 1924–1950* (Göteborg: Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg, 1990).
- Malitsky, Joshua, *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations* (Bloomington: Indiana University Press, 2013).
- Martin, Benjamin G., ”European Cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935–42”, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, red. Roel Vande Winkel & David Welch (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 25–42.
- Martin, Benjamin G., ”Svensk film i Hitlers Europa: Nationell filmindustri och internationella nätverk”, *De intellektuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 253–276.
- Martin, Benjamin G., *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2016).
- Messinger, Gary S., *British Propaganda and the State in the First World War* (Manchester: Manchester University Press, 1992).
- Miller, Jamie, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin* (London: I. B. Tauris, 2010).
- Millroth, Thomas, *Rum utan filial?: ”1947 års män”* (Lund: Cavefors, 1977).
- Mörner, Cecilia ”Film in Falun – Falun on Film: The Construction of an Official Local Place Identity”, *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, red. Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 153–168.
- Neale, Stephen, *Genre and Hollywood* (London: Routledge, 2000).
- Newsom, Doug, Judy VanSlyke Turk & Dean Kruckeberg, *This is PR: The Realities of Public Relations* (Belmont: Wadsworth/Thomson Learning, 2004).
- Nordin, Svante, *Fredrik Böök: En levnadsteckning*, Stockholm: Natur och kultur, 1994.
- Nordlund, Sven, ”Internationell solidaritet och handelspolitik – oförenliga? LO:s bojkott av tyska varor 1933”, *Presshistorisk årsbok* (Stockholm: Svensk Presshistorisk Förening, 2008), 157–172.
- Norén, Fredrik, ”Statens informationslogik och den audiovisuella upplysningen 1945–1960”, *Scandia: Tidskrift för historisk forskning*, vol. 80, nr 2 2014, 66–92.
- Norén, Fredrik, ”Information som lösning, information som problem: En digital läsning av tusentals statliga utredningar”, *Nordicom Information*, vol. 38, nr 3 2016, 9–26.

- Norris Nicholson, Heather, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–77* (Manchester: Manchester University Press, 2012).
- Nygren, Sven, *Svenskt biograf- och filmfolk i ord och bild: Ett porträttgalleri med biografiska uppgifter över inom svenska biograf- och filmfacket verksamma personer* (Stockholm: Biografiskt galleri, 1940).
- Nørrested, Carl & Christian Alsted, *Kortfilmen og staten* (Köpenhamn: Eventus, 1987).
- Orgeron, Devin, Marsha Orgeron & Dan Streible, red., *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States* (New York: Oxford University Press, 2012).
- Olsson, Jan, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber läromedel, 1979).
- Olsson, Jan, red., *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik* (Stockholm, Symposium, 1990).
- Oredsson, Sverker, *Lunds universitet under andra världskriget: Motsättningar, debatter och hjälpsatser* (Lund: Lunds Universitetshistoriska Sällskap, 1996).
- Paalman, Floris, *Cinematic Rotterdam: The Times and Tides of a Modern City* (Rotterdam: 010 Publishers, 2011).
- Paddock, Troy R. E., red., *World War I and Propaganda* (Leiden: Brill, 2014).
- Pearce, Douglas G., "Tourist organizations in Sweden", *Tourism Management*, nr 6 1996, 413–424.
- Polan, Dana, *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* (Berkeley: University of California Press, 2007).
- Polan, Dana, "Young Art, Old Colleges: Early Episodes in the American Study of Film", *Inventing Film Studies*, red. Lee Grieverson & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2008), 93–120.
- Prendergast, Maria Teresa & Thomas A. Prendergast, "The Invention of Propaganda: A Critical Commentary on the Translation of *Inscrutabili Divinae Providentiae Arcano*", *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, red. Jonathan Auerbach & Ross Castronovo (Oxford: Oxford University Press, 2013), 19–27.
- Quintana, Angel & Jordi Xifra, "Visual-Spatial Intelligence in Propaganda and Public Relations Discourse: The Case of Roberto Rossellini's Early and Educational-Historical Films", *Public Relations Review*, vol. 42, nr 2 2016, 288–297.
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv, 1995).
- Raudvere, Catharina, "The Power of the Spoken Word as Literary Motif and Ritual Practice in Old Norse Literature", *Viking and Medieval Scandinavia*, vol. 1, nr 1 2005, 179–202.
- Reekie, Duncan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (New York: Columbia University Press, 2007).
- Regis, Julius & Edvin Thall, *Filmens roman: En världserövrars historia berättad i korta kapitel* (Stockholm: Gebers, 1920).
- Renders, Hans, Binne de Haan & Jonne Harmsma, red., *The Biographical Turn: Lives in History* (Abingdon: Routledge, 2017).
- Rentschler, Eric, "Germany: Nazism and After", *The Oxford History of World*

- Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), 374–382.
- Rentschler, Eric, red., *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1990).
- Richardson, Gunnar, *Beundran och fruktan: Sverige inför Tyskland 1940–1942* (Stockholm: Carlsson, 1996).
- Richardson, Gunnar, *Förtroligt och hemligt: Kunglig utrikespolitik och svensk neutralitet under andra världskriget* (Stockholm: Carlsson, 2007).
- Richter, Hans, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (Berlin: H. Reckendorf GmbH, 1929).
- Rodowick, D.N., *The Virtual Life of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 2007).
- Rosengren, Henrik & Johan Östling, red., *Med livet som insats: Biografin som humanistisk genre* (Lund: Sekel, 2007).
- Rosengren, Henrik, ”Biografin – den humanistiska vetenskapens primat”, *Med livet som insats: Biografin som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 81–92.
- Rotha, Paul, red., *The Film till Now: A Survey of World Cinema*, andra reviderade upplagan (New York: Funk & Wagnalls, 1949).
- Russell, Patrick & James Piers Taylor, red., *Shadows of Progress: Documentary Film in Post-War Britain* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).
- Rydberg, Sven & Peter Gullers, *Stora Kopparberg: 1000 Years of an Industrial Activity* (Stockholm: Gullers international, 1979).
- Sakmyster, Thomas, ”Nazi documentaries of intimidation: ’Feldzug in Polen’ (1940), ’Feuertaufe’ (1940) and ’Sieg im Westen’ (1941)”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 16, nr 4 1996, 485–514.
- Sandberg, Mark, ”Re-writing God’s Plot: Ingmar Bergman and the Feminine Narrative”, *Scandinavian Studies*, vol. 63, nr 1 1991, 1–29.
- Schaefer, Eric, ”Exploitation as Education”, *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (New York: Oxford University Press, 2012), 316–338.
- Schatz, Thomas, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon Books, 1988).
- Schwartz, Joan M., & Terry Cook, ”Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, vol. 2, nr 2 2002, 1–19.
- Schön, Bosse, *Svenskarna som stred för Hitler: Ett historiskt reportage* (Stockholm: DN, 1999).
- Sevel, Ove, *Nordisk film – set indefra* (Köpenhamn: Aschehoug dansk forlag for Nordisk Film, 2006).
- Sitton, Robert, *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film* (New York: Columbia University Press, 2014).
- Smoodin, Eric, ”’What a Power for Education!’: The Cinema and Sites of Learning in the 1930s”, *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 17–33.

- Snickars, Pelle, "Storstrejken 1909 – en mediehistoria", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), 49–100.
- SOU 1942:36, *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*.
- SOU 1945:21, *Upplysningsverksamhet om och inom försvaret*.
- SOU 1945:22, *Ungdomen och nöjeslivet*.
- SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*.
- SOU 1951:1, *Statligt stöd åt svensk filmproduktion*.
- SOU 1956:23, *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.*
- SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjesskatt*.
- SOU 1972:7, *Reklam: Delbetänkande. 2, Beskrivning och analys*.
- SOU 1973:53, *Samhället och filmen 4*.
- Soules, Marshall, *Media, Persuasion and Propaganda* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015).
- Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics* (London: Hutchinson, 2002).
- Staiger, Janet, "The Politics of Film Canons", *Cinema Journal*, vol. 24, nr 3 1985, 4–23.
- Stenkvist, Jan, *Arnold Ljungdal, Clarté och tjugotalet* (Stockholm: Norstedt, 1971).
- Stiernstedt, Marika, *Ryskt: En resa på egen hand hösten 1934* (Stockholm: Bonnier, 1935).
- Stjernholm, Emil, "Visions of Post-Independence India in Arne Sucksdorff's Documentaries", *BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 8, nr 1 2017, 81–102.
- Sucksdorff, Arne, *Gryning: Strövtåg med filmkamera* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1950).
- Sucksdorff, Arne, *En drömmares väg: Memoarer* (Stockholm: Streiffert, 1994).
- Svanberg, Ingvar & Mattias Tydén, *Sverige och Förintelsen: Debatt och dokument om Europas judar 1933–1945* (Stockholm: Bokförlaget Arena, 1997).
- Svedjedal, Johan, "Skrivna ord, skrivna liv: Om den litterära biografins teori, medel och mål", *Med livet som insats: Biografen som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 63–80.
- Sveriges Radio, *Svenska radiopjäser 1954* (Stockholm: Sveriges Radio, 1954).
- Sveriges internationella hjälpverksamhet 1939–1950: En redogörelse från Svenska kommittén för internationell hjälpverksamhet och Svenska Europahjälpen* (Stockholm: Svenska Europahjälpen och Svenska kommittén för internationell hjälpverksamhet, 1957).
- Svensson, Arne, *Den politiska saxen: En studie i Statens Biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (Stockholm: Stockholms universitet, 1976).
- Söderbergh Widding, Astrid, "En subjektiv sanningssägare", *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare*, red. Gunnar Bergdahl & Freddy Olsson (Stockholm: Svenska Filmakademin & Göteborgs Filmfestival, 1998), 23–25.
- Sørensen, Bjørn, Hannu Salmi, Edvin Vestergaard Kau & Jan Olsson, "World War II and Scandinavian cinema: An overview", *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 201–212.

- Sørensen, Lars-Martin, Mats Jönsson & Tore Helseth, "Nazi newsreels in the North: The European masterplan and its Nordic inflictions", *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 285–298.
- Sørensen, Lars-Martin, *Dansk film under nazismen*, Köpenhamn: Lindhardt og Ringhof, 2014.
- Tapper, Michael, "More than ABBA and Skinny-Dipping in Mountain-Lakes': Swedish Dystopia, Henning Mankell and the British Wallander Series", *Film International*, vol. 7, nr 38 2009, 60–69.
- Taylor, Richard, "Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment", *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 6, nr 1 1986, 43–64.
- Taylor, Richard, red., *The Eisenstein Reader* (London: British Film Institute, 1998).
- Tegen, Gunhild & Gösta Werner, *En judisk tragedi: Filmmanuskript* (Lund: Lindströms bokhandel, 1935).
- Tenow, Christian A., "Film i propagandatjänst", *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biograförelse*, red. Bengt Idestam-Almquist (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1944), 170–174.
- Tepperman, Charles, "Mechanical Craftsmanship: Amateurs Making Practical Films", *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 289–314.
- Thompson, Kristin & David Bordwell, *Film History: An Introduction*, andra reviderade upplagan, (Boston: McGraw-Hill, 2002).
- Thomson, Claire, "Education, Enlightenment, and General Propaganda": Dansk Kulturfilm and Carl Th. Dreyer's Short Films", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016), 78–98.
- Thomson, Claire, *Short Films from a Small Nation: Danish Informational Cinema 1935–1965* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).
- Thulstrup, Åke, *Aggressioner och allianser: Huvudlinjer i europeisk storpolitik 1935–39* (Stockholm: Bonnier, 1957).
- Thulstrup, Åke, *Med lock och pock: Tyska försök att påverka svensk opinion 1933–45* (Stockholm: Bonnier, 1962).
- Thurén, Torsten, *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbärare och samhällskritiker* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1997).
- Todd, Antony, *Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood* (London: I.B. Tauris, 2012).
- Tomasjevskij, Boris, "Litteratur och biografi", *Modern litteraturteori del I*, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (Lund: Studentlitteratur, 1992), 33–41.
- Tornbjær, Charlotte, "Att resa till framtiden?: Svenska resenärers föreställningar om kvinnan och familjen i Sovjetunionen", *Rysk spegel: Svenska berättelser om Sovjetunionen – och om Sverige*, red. Kristian Gerner & Klas-Göran Karlsson (Lund: Nordic Academic Press, 2008), 53–112.
- Trafikanalys, *Vägtrafikskador 2011* (Stockholm: Trafika, 2012).

- Trumbour, John, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950* (New York: Cambridge University Press, 2002).
- Töteberg, Michael, "Hitler's Shadow Still Looms over Us': G.W. Pabst's *The Last Ten Days* as Film and Event", *Hitler – Films from Germany: History, Cinema and Politics since 1945*, red. Karolin Machtans & Martin A. Ruehl (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 56–71.
- Ulvros, Eva Helen, "Att skriva livet", *Med livet som insats: Biografen som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 141–148.
- de Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).
- Vande Winkel, Roel & David Welch, red., *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- Vande Winkel, Roel, Mats Jönsson, Lars-Martin Sørensen & Bjørn Sørensen, "German Film Distribution in Scandinavia during World War II", *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, nr 3 2012, 263–280.
- Vesterlund, Per, *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer* (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1999).
- Vesterlund, Per, "Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein", *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 145–161.
- Vesterlund, Per, "Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde", *Skosmörja eller arkivdokument?": Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 49–66.
- Waldekranz, Rune, "Filmstudier och filmforskning: En orientering i internationell och svensk litteratur", *Svensk filmforskning*, red. Gösta Werner (Stockholm: Norstedt, 1982), 9–81.
- Waldekranz, Rune, "Första filmprofessuren", *Filmhäftet*, vol. 23, nr 1–2 1995, 78–81.
- Waldekranz, Rune, "Gösta Werner – filmskapare och forskare", *Gösta Werner 90 år: En hyllning till vår äldste filmare*, red. Gunnar Bergdahl & Freddy Olsson (Stockholm: Svenska Filmakademin & Göteborgs filmfestival, 1998), 7–12.
- Waller, Gregory A., "Projecting the Promise of 16 mm, 1935–45", *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson (Durham: Duke University Press, 2011), 125–148.
- Waugh, Thomas, *The Conscience of Cinema: The Films of Joris Ivens 1926–1989* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016).
- Weiss, Peter, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956).
- Welch, David, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, reviderad utgåva (New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001).
- Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda*, andra utgåvan (London: Routledge, 2002).
- Welch, David, *Germany and Propaganda in World War I: Pacifism, Mobilization and Total War* (London: I.B. Tauris, 2014).



- Wenell, Olov, *Sovjetunionen och svenska vänsällskap 1945-1958: Sällskapen Sverige-Sovjetunionen som medel i sovjetisk strategi* (Umeå: Umeå universitet, 2015).
- Wengström, Jon, "Gösta Werner is 100 Years Old", *Journal of Film Preservation*, vol. 77/78, nr 10 2008, 56-57.
- Werner, Gösta, *Förteckning över Lunds Studenters Filmstudios Bibliotek*, nr 1 1935.
- Werner, Gösta, "Tyska filmakademien: Ett universitet för praktisk forskning", *Nordisk familjeboks månadskrönika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 572-578.
- Werner, Gösta, "Destruktionsdriften och den moderna konsten", *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1937-1938* (Stockholm: Svenska Filmsamfundet, 1938), 35-54.
- Werner, Gösta, "Stiltendenser inom amerikansk film", *Nordisk familjeboks månadskrönika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 417-421.
- Werner, Gösta, "Filmolympiaden i Venedig: Den enda årliga internationella film-tävlingen", *Nordisk familjeboks månadskrönika*, red. Yngve Lorents (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1938), 625-629.
- Werner, Gösta, *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916* (Stockholm: Norstedt, 1969).
- Werner, Gösta, *Mauritz Stiller och hans filmer: 1912-1916* (Stockholm: Stockholms universitet, 1971).
- Werner, Gösta, *Den svenska filmens historia: En översikt* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1970).
- Werner, Gösta, *Den svenska filmens historia: En översikt*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Norstedt, 1978).
- Werner, Gösta, *Herr Arnes pengar: En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse* (Stockholm: Norstedt, 1979).
- Werner, Gösta, "Svensk film under 1940-talet", *Svensk filmografi 4, 1940-1949*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedt, 1980), 9-24.
- Werner, Gösta, red., *Svensk filmforskning* (Stockholm: Norstedt, 1982).
- Werner, Gösta, *De grymma skuggorna: En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium* (Stockholm: Norstedt, 1986).
- Werner, Gösta, *Hjalmar Bergman som filmförfattare* (Stockholm: Hjalmar Bergman-samfundet, 1987).
- Werner, Gösta, "Biografer och filmbolag i Stockholm under 90 år", *Föreningen Stockholms företagsminnen: Årsmeddelande 1987* (Stockholm: Föreningen Stockholms företagsminnen, 1987), 6-14.
- Werner, Gösta, *Eros & Thanatos: Ett personligt porträtt av Gunnar Bjurman* (Malmö: Victor, 2008).
- Werner, Gösta & Per Olof Wredlund, "Den svenska filmstudiorörelsen: Från pionjärår till studiecirkelsrutin", *Filmboken: En bok om film och filmskapare*, red. Hugo Wortzelius & Nils Larsson (Uppsala: Orbis, 1953), 600-610.
- Westerström, Jenny, *Nils Ferlin: Ett diktarliv* (Stockholm: Bonnier, 1998).
- Westin, Gunnar & Ernst Westerlund, red., *Västerbotten 1961: Västerbottens läns hembygdsförenings årsbok* (Umeå: Västerbottens läns hembygdsförening, 1961).

- Wickman, Annika, *Filmen i försvarets tjänst: Undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* (Stockholm: Stockholms universitet, 2018).
- Wimmermark, Karsten [Nils Idström], *Birger Jarlsgatan* (Stockholm: Carl B. Svensson AB, 1948).
- Wimmermark, Karsten [Nils Idström], *Två trappor över gården: Verklighetskildring om ett människooöde i en storstad* (Stockholm: Carl B. Svensson, 1949).
- Witt-Brattström, Ebba, *Moa Martinson: Skrift och drift i trettioalet* (Stockholm: Norstedt, 1989).
- Wright, Rochelle, "Swedish Film and Germany, 1933–45", *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, red. Roel Vande Winkel & David Welch (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 265–275.
- Zimmermann, Peter & Kay Hoffmann, red., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd 3, "Drittes Reich", 1933–1945* (Stuttgart: Reclam, 2005).
- Åkerlund, Andreas, "Vilhelm Scharp – tyskvän, nationalist och antinazist?", *De intelleuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 33–58.
- Åhlander, Lars, *Filmen i Lund: Biograferna, filmerna, publiken* (Lund: Föreningen Gamla Lunds årsbok, 2000).
- Åmark, Klas, *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förtintelsen*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Bonnier, 2016).
- Östling, Johan, *Nazismens sensmoral: Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning* (Stockholm: Atlantis, 2008).
- Östling, Johan, "Nya nyanser av brunt: Utblick över ett forskningsfält", *De intelleuellas förräderi? Intellektuellt utbyte mellan Sverige och Tredje riket*, red. Maria Björkman, Patrik Lundell & Sven Widmalm (Lund: Arkiv förlag, 2016), 337–350.

## Övrigt material

### *Kungliga Bibliotekets avdelning för audiovisuella medier*

Per Lönn Dahl intervjuar Gösta Werner, *Känt filmfolk berättar* 11/1 1996.

### *Elektroniskt material*

"The History of the Festival", *Festival de Cannes*, <http://www.festival-cannes.com/en/69-editions/history>, senast kontrollerad 13/6 2018.

"Karsten Wimmermark", *Libris (Kungliga bibliotekets databas)*, <http://libris.kb.se/hitlist?q=karsten+wimmermark&r=&f=simp&t=v&s=rc&g=&m=10>, senast kontrollerad 13/6 2018.

"Kooperativa Förbundet, KF", *Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se/ekonomi/kooperativa-forbundet-kf/>, publicerad 25/6 2012, senast kontrollerad 13/6 2018.

"Mårten Edlund", *Svenskt översättarlexikon*, [http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Mårten\\_Edlund](http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Mårten_Edlund), senast kontrollerad 13/6 2018.

- "Nils Beyer", *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/nils-beyer>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- "Nils Idström", *Svensk Filmdatabas*, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=60554#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- "Olle Tandberg möter Karel Sys om Europamästerskapet i tungvikt 30/5", *Svensk Filmdatabas*, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=49733>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Andersson, Lars Gustaf, "Eivor Burbeck i fantasins museum", *Magasinet Walden*: <http://www.magasinetwalden.se/walden/2012/11/eivor-burbeck-i-fantasins-museum.html>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, "9. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Premi", <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=21&c=p>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Berglund, Brita, "T Armas Morby", *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9491>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Björkman, Jenny, "Systemskiftet", *Populär Historia*, <http://www.popularhistoria.se/artiklar/systemskiftet>, publicerad 29/1 2004, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Kindblom, Mikaela, "Jules Sylvain", *Svensk Filmdatabas*, 2012, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=59042#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Deutsches Filminstitut, "Hände aus dem Dunkel", <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/fo10324.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- French, Phillip, "A Bit of History: Philip French on the Edinburgh Film Guild at the Time of its 75th Anniversary in 2004", [http://edinburghfilmguild.org.uk/wordpress/?page\\_id=4](http://edinburghfilmguild.org.uk/wordpress/?page_id=4), senast kontrollerad 13/6 2018.
- Furhammar, Leif, "Minnesord: Gösta Werner", *Fokus* 21/8 2009, <https://www.fokus.se/2009/08/gosta-werner>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Film Sound Sweden, "Centrumateljéerna – Sandrewateljéerna", [http://www.filmsoundsweden.se/ljudbilder/atelje\\_bilder/pages/cent\\_a\\_138.htm](http://www.filmsoundsweden.se/ljudbilder/atelje_bilder/pages/cent_a_138.htm), senast kontrollerad 13/6 2018.
- Gunnarson, Gunnar, "Per Meurling", *Svenskt biografiskt lexikon*, <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/9309>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Lumholdt, Jan, "Gunnar Höglund", *Svensk Filmdatabas*, 2013, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=60532#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Rentschler, Eric, "Georg Wilhelm Pabst", *Deutsches Filminstitut*, <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0044.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Riedel, Fabian, "'Braun' und 'Rot' – Akteur in zwei deutschen Welten: Der Jurist Dr. Walter Neye (1901–1989). Eine Fallstudie", <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/132929/braun-und-rot-akteur-in-zwei-deutschen-welten?p=all>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Rydén, Lena, "Bror Hjorth–Flickan och spegeln", *Bukowskis*, <https://www.bu>

- kowskis.com/en/auctions/594/46-bror-hjorth-flickan-och-spegeln?from\_language=fi, senast kontrollerad 13/6 2018.
- SF Media, ”Reklam är bäst på bio”, <http://www.sfmedia.se/PageArticle.aspx?SiteMenuID=21&ParentSiteMenuID=22&ListSortMode=2&SubSiteMenuID=170>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Sima, Jonas, ”Robin Hood – Den förälskade filmkritikern”, <http://www.sima.nu/film-robinhood.htm>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Svenska Akademiens ordlista, ”stigma”, *Svenska Akademiens ordböcker*, <http://www.svenska.se>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Sveriges Annonsörer, ”Sveriges Annonsörer flyttar till ny adress”, <http://www.annons.se/artiklar/sveriges-annonsorer-flyttar-till-ny-adress>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Stjernholm, Emil, ”Sten Dahlgren”, *Svensk Filmdatabas*, 2016, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=60765#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Stjernholm, Emil, ”Alex. Jute”, *Svensk Filmdatabas*, 2016, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=63870#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Tapper, Michael, ”Gösta Werner”, *Svensk Filmdatabas*, 2011, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=59119#biography>, senast kontrollerad 13/6 2018.
- Vollsnes, Arvid O., ”Gunnar Sønstevold”, *Norsk biografisk leksikon*, [https://nbl.snl.no/Gunnar\\_Sonstevold](https://nbl.snl.no/Gunnar_Sonstevold), publicerad 13/2 2009, senast kontrollerad 13/6 2018.

#### *Författarens egen samling*

Offizieller Ausstellungskatalog, *Große Deutsche Kunstausstellung 1944*, München: Haus der Deutschen Kunst, 1944.

#### *Filmer (i kronologisk ordning)*

- Terje Vigen* (Victor Sjöström, 1917)
- Herr Arnes pengar* (Mauritz Stiller, 1919)
- Kungens mätress (Madame DuBarry)* (Ernst Lubitsch, 1919)
- Den obesegrade döden (Der müde Tod)* (Fritz Lang, 1921)
- A Page of Madness (Kurutta Ippēji)* (Teinosuke Kinugasa, 1926)
- Cinq minutes de cinéma pur* (Henri Chomette, 1926)
- Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Lotte Reiniger, 1926)
- Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926)
- Pansarkryssaren Potemkin (Bronenosets Potiomkin)* (Sergej Eisenstein, 1925)
- L'impossible amour* (Charles Burguet, 1922)
- Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)
- Handelsbladfilm* (Cor Aafjes, 1927)
- La jalousie du barbouille* (Alberto Cavalcanti, 1927)
- La p'tite Lilie* (Alberto Cavalcanti, 1927)

- Paying the Penalty* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927)  
*S:i Petersburgs sista dagar* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin och Michail Doller, 1927)  
*Bron* (*De Brug*, Joris Ivens, 1928)  
*Det var i vår ungdom* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1928)  
*Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1928)  
*Dagar som skakat världen* (*Oktjabr*, Sergej Eisenstein och Grigorij Aleksandrov, 1928)  
*Le jardin du Luxembourg* (Mannus Franken, 1929)  
*Mannen med filmkameran* (*Tjelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929)  
*Montparnasse* (Eugene Deslaw, 1929)  
*Generallinjen* (*Staroje i novoje*, Sergej Eisenstein, 1929)  
*Regn* (*Regen*, Joris Ivens, 1929)  
*Turksib* (Victor Turin, 1929)  
*Jorden* (*Zemlja*, Alexander Dovzhenko, 1930)  
*Jörgensfesten* (*Prazdnik svjatogo Jorgena*, Jakov Protazanov, 1930)  
*Falsa miljonären* (Paul Merzbach, 1931)  
*Fladdermöss* (Olle Ryberg, 1931)  
*Philips-Radio* (Joris Ivens, 1931)  
*Skepparkärlek* (Ivar Johansson, 1931)  
*Atlantis* (*L'Atlantide*, G.W. Pabst, 1932)  
*Brustna drömmar* (*Unmögliche Liebe*, Erich Waschneck, 1932)  
*Det blå ljuset* (*Das blaue Licht*, Leni Riefenstahl, 1932)  
*Desertören* (*Dezertir*, Vsevolod Pudovkin, 1933)  
*Djurgårdsnätter* (Gösta Rodin, 1933)  
*Don Quijote* (*Don Quixote*, G.W. Pabst, 1933)  
*Du skall inte begära...* (*Du sollst nicht begehren*, Richard Schneider-Edenkoben, 1933)  
*Hans Westmar: Einer von vielen: Ein deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929* (Franz Wenzler, 1933)  
*Industrial Britain* (Robert J Flaherty, Arthur Elton och Basil Wright, 1933)  
*Mysteriet i 6:te våningen* (*Hände aus dem Dunkel*, Erich Waschneck, 1933)  
*Pettersson & Bendel* (Per-Axel Branner, 1933)  
*Liebe, Tod und Teufel* (Heinz Hilpert och Reinhart Steinbicker, 1934)  
*Polskt blod* (*Polenblut*, Carl Lamac, 1934)  
*Schönheit der Arbeit* (Svend Noldan, 1934)  
*Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)  
*Aerograd* (Aleksandr Dovzjenko, 1935)  
*Barcarole* (Gerhard Lamprecht, 1935)  
*Das Mädchen vom Moorhof* (Detlef Sierck, 1935)  
*Det gudomliga äventyret* (*Amphitryon*, Reinhold Schünzel, 1935)  
*Echo der Heimat* (Gerhard Huttula, 1935)  
*En bengalisk lansiär* (*The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935)  
*Mot höjderna: På skidor till Kebnekajses topp* (Sten Nordenskiöld, 1935)

- Shipyard* (Paul Rotha, 1935)  
*Skänk mig ditt hjärta* (*Ich liebe alle Frauen*, Carl Lamac, 1935)  
*Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life* (Fred Waller, 1935)  
*Viljans triumf* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935)  
*Jugend der Welt* (Carl Junghans, 1936)  
*Söder om landsvägen* (Gideon Wahlberg, 1936)  
*Vi från Kronstadt* (*My iz Kronstadta*, Efim Dzigan, 1936)  
*Winterolympiad 1936* (okänd regissör, 1936)  
*En fuldendt Gentleman* (Alice O'Fredericks, 1937)  
*Orkanen* (*The Hurricane*, John Ford och Stuart Heisler, 1937)  
*Som en tjuv om natten* (*History Is Made at Night*, Frank Borzage, 1937)  
*Den stora olympiaden* (*Olympia 1. Teil – Fest der Völker & Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*, Leni Riefenstahl, 1938)  
*Dimmornas kaj* (*Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, 1938)  
*Kloka gubben* (Sigurd Wallén, 1938)  
*Permission på hedersord* (*Urlaub auf Ehrenwort*, Karl Ritter, 1938)  
*Rätsel der Urwaldhöhle* (Otto Schulz-Kampfenkel, 1938)  
*Svensson ordnar allt!* (Theodor Berthels 1938)  
*The Lady Vanishes* (Alfred Hitchcock, 1938)  
*Alpjägarna gå till angrepp* (*Alpenkorps im Angriff*, Gösta Nordhaus, 1939)  
*Dagen gryr* (*Le jour se lève*, Marcel Carné, 1939)  
*Feuertaufe* (Hans Bertram, 1939)  
*Attack* (Gunnar Dyhlén, 1940)  
*Bland sjölejon, drakar och delfiner* (Ragnar Brandhild, 1940)  
*Blixtkrig* (*Feldzug in Polen*, Fritz Hippler, 1940)  
*Bunte Kriechtierwelt* (Wolfram Junghans, 1940)  
*Den evige juden* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940)  
*Ett brott* (Anders Henriksson, 1940)  
*Mina i lovart* (Försvarsstabens Filmdetalj, 1940)  
*Skogen i fara!* (Gunnar Dyhlén, 1940)  
*Skärgårdens män i vitt* (Ragnar Brandhild, 1940)  
*Svetspatrullen* (Gunnar Dyhlén, 1940)  
*Wissenschaft weist neue Wege* (Martin Rikli, 1940)  
*En beta att minnas!* (Försvarets Filmdetalj, 1941)  
*Frihetens pris* (*Rund um die Freiheitsstatue – Ein Spaziergang durch die USA*, Fritz Hippler, 1941)  
*Från träd till brasa* (Försvarets Filmdetalj, 1941)  
*Havsfästet* (Ragnar Brandhild, 1941)  
*Klart: Tåg ut!* (Lennart Bernadotte, 1941)  
*Komödianten* (G.W. Pabst, 1941)  
*La nave bianca* (Roberto Rossellini, 1941)  
*Segern i väster* (*Sieg im Westen*, Svend Noldan, 1941)  
*Doktor Glas* (Rune Carlsten, 1942)  
*Lyckan kommer* (Hasse Ekman, 1942)

- Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942)  
*Ungdom i bojor* (Anders Henriksson, 1942)  
*Borgmästarinnan badar* (*Das Bad auf der Tenne*, Volker von Collande, 1943)  
*Finlands barn* (Stig Berns, 1943)  
*Kungsgatan* (Gösta Cederlund, 1943)  
*L'uomo dalla croce* (Roberto Rossellini, 1943)  
*Paracelsus* (G.W. Pabst, 1943)  
*Vinden från väster* (Arne Sucksdorff, 1942)  
*Nyordning på Sjögårda* (Weyler Hildebrand, 1944)  
*Rännstensungar* (Ragnar Frisk, 1944)  
*Trut!* (Arne Sucksdorff, 1944)  
*Vändkorset* (Rune Carlsten och Lauritz Falk, 1944)  
*Blåjackor* (Rolf Husberg, 1945)  
*Fram för lilla Märta* (Hasse Ekman, 1945)  
*Skuggor i snön* (Arne Sucksdorff, 1945)  
*... och efter skymning kommer mörker* (Rune Hagberg, 1946)  
*Befriande eld* (*Paisà*, Roberto Rossellini, 1946)  
*Kris* (Ingmar Bergman, 1946)  
*Nattligt spår* (Lennart Bernadotte, 1946)  
*Rötägg* (Arne Mattsson, 1946)  
*Äga – eller inte?* (*Preludio d'amore*, Giovanni Paolucci, 1946)  
*Bruden kom genom taket* (Bengt Palm, 1947)  
*Människor i stad* (Arne Sucksdorff, 1947)  
*Because of Eve* (Howard Bretherton, 1948)  
*Den förlorade sonen* (*Der Prozess*, G.W. Pabst, 1948)  
*En kluven värld* (Arne Sucksdorff, 1948)  
*Hamnstad* (Ingmar Bergman, 1948)  
*Landsbykirken* (Carl Theodor Dreyers, 1948)  
*Lilla Märta kommer tillbaka* (Hasse Ekman, 1948)  
*Loffe som miljonär* (Gösta Bernhard, 1948)  
*Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948)  
*Stanna en stund!* (Alex. Jute, 1948)  
*Det kan hända hos er också* (Alex. Jute, 1949)  
*Fängelse* (Ingmar Bergman, 1949)  
*Post på hjul* (Bo Bjelfvenstam, 1949)  
*Törst* (Ingmar Bergman, 1949)  
*Loffe blir polis* (Elof Ahrlé, 1950)  
*Sånt händer inte här* (Ingmar Bergman, 1950)  
*Indisk by* (Arne Sucksdorff, 1951)  
*Hon dansade en sommar* (Arne Mattsson, 1951)  
*Gycklarnas afton* (Ingmar Bergman, 1953)  
*Jag bekänner* (*I Confess*, Alfred Hitchcock, 1953)  
*Som i drömmar* (Carl Gyllenberg, 1953)  
*Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953)

- Östermans testamente* (Ragnar Frisk, 1954)  
*Hitlers sista dagar* (*Der letzte Akt*, G.W. Pabst, 1955)  
*Karusellen i fjällen* (Ragnar Frisk, 1955)  
*Ljuset från Lund* (Hans Lagerkvist, 1955)  
*Nattens lekar* (Sten Dahlgren, 1955)  
*Sanningen om 20 juli* (*Es geschah am 20. Juli*, G.W. Pabst, 1955)  
*Sommarnattens leende* (Ingmar Bergman, 1955)  
*Det sjunde inseglet* (Ingmar Bergman, 1957)  
*Made in Sweden* (Hans Lagerkvist, 1956)  
*Bussen* (Lars-Magnus Lindgren, 1957)  
*Ingenting ovanligt* (Peter Weiss, 1957)  
*Den konstgjorda njuren* (Torgny Wickman, 1958)  
*Brott i paradiset* (Lars-Eric Kjellgren, 1959)  
*Den blodiga tiden* (Erwin Leiser, 1960)  
*Djävulens öga* (Ingmar Bergman, 1960)  
*Souvenirs from Sweden* (Henning Carlsen, 1960)  
*Lustgården* (Alf Kjellin, 1961)  
*Adam och Eva* (Åke Falck, 1963)  
*Ferrum* (Gunnar Höglund, 1963)  
*Kvarteret Korpen* (Bo Widerberg, 1963)  
*Bröllopsbesvär* (Åke Falck, 1964)  
*Johan Ekberg* (Jan Troell, 1964)  
*Samtal* (Lars Lennart Forsberg, 1964)  
*Kärlek 65* (Bo Widerberg, 1965)  
*Ormen* (Hans Abramson, 1966)  
*Svart vecka i Nimba* (Roland Hjelte, Ingrid Dahlberg och Lars Hjelm, 1966)  
*Bränt barn* (Hans Abramson, 1967)  
*Fanny Hill* (Mac Ahlberg, 1968)  
*Vindingevals* (Åke Falck, 1968)  
*Robin Hood – Den förälskade filmkritikern* (Jonas Sima, 1975)



## Biografiska hållpunkter

- 1908 Den 15 maj föddes Sven Gösta Werner i Östra Vemmenhögs församling i södra Skåne. Den information som finns om barndomen och familjebakgrunden härrör från de få gånger Werner diskuterar ämnet i intervjuer och texter. Detta har han exempelvis gjort i intervjuerien *Känt filmfolk berättar* (1996). Fadern Carl var utbildad teckningslärare vid den Högre konst-industriella skolan (en föregångare till Konstfack) och han började undervisa vid Katedralskolan i Lund 1909. Fadern beskrivs som konstintresserad och som en engagerad föreningsman. Modern Elisabeth Cederberg växte upp på en prästgård och kom att vara den som tog hand om hemmet. Hennes stora intresse var mode och hon sydde fantasifulle kreaturer till barnen under uppväxtåren. I hemmet fanns senare också tre yngre bröder.
- 1927 Studentexamen på latinlinjen vid Lunds högre allmänna läroverk.
- 1928 Studier vid Lunds universitet påbörjas.
- 1929 Medgrundare av Lunds Studenters Filmstudio och dess ordförande mellan 1931 och 1935.
- 1930 Filosofie kandidatexamen avlades våren 1930 på grundval av studier i teoretisk och praktisk filosofi, psykologi, pedagogik, religionsfilosofi, -psykologi, och -historia. Efter avlagd examen studerade han konsthistoria och slaviska språk.
- 1931 Ordförande för den radikala studentföreningen Den Yngre Gubben (D.Y.G.).
- 1935 Gösta Werner flyttar till Stockholm. Börjar arbeta för Universal och skriver regelbundet för filmtidskrifter som *Biografbladet* och *Filmjournalen*. Reser tillsammans med Lunds Studenters Filmstudio till Tyskland och gör studiebesök vid det tyska filmbolaget Ufa:s ateljéer.

- 1936 Studieresa till Sovjetunionen med Lunds Studenters Filmstudio.
- 1937 Medgrundare av Filmpublicisternas förening.
- 1938 Lunds Studenters Filmstudios andra resa till Tyskland. Reportageresa i landet resulterar i ett 30-tal artiklar i svensk press.
- 1940 Militärtjänst inleds.
- 1941 Utför sina första uppdrag för det tyska filmbolaget Ufa:s svenska filial.
- 1945 Lyckas inte placera *Midvinterblot* vid svenska biografer trots filmfestivalframgångar. Tar över redaktörskapet för *Biografbladet*, en facktidning som under Werners ledning alltmer förvandlas till ett forum för högkulturell filmkritik och diskussioner om filmkonst.
- 1946 Belönas med *Aftontidningens* Charlie-statyett för bästa svenska kortfilm för *Midvinterblot*. Filmen får ett delat mottagande där många kritiker hyllar formspråket medan andra menar att filmen bär spår av ett nazistiskt tanke-gods.
- 1947 Werner avgår som huvudredaktör för *Biografbladet* och ersätts av Henning Österberg. Mindre produktiv som filmskribent. Spelar in beställningsfilmer för Kinocentralens räkning.
- 1948 Debutlångfilmen *Loffe på luffen* har premiär. Filmen får ljumma recensioner. *Tåget*, beställt av Statens Järnvägar, blir Werners andra internationella kortfilmssuccé.
- 1949 *Gatan* får premiär.
- 1950 *Två trappor över gården* kommer ut.
- 1953 Beställningsfilmen *Att döda ett barn* efter Stig Dagermans förlaga kommer ut och blir en stor succé, förmodligen Werners största under karriären. Senare skrev Werner en bok om Dagerman som filmförfattare.
- 1954 Werner börjar regissera beställningsfilm för Svensk Filmindustris beställningsfilmsavdelning. Många av beställningsfilmerna han gör för bolaget, från *En svensk storindustri* (1954) till *The Riddle of Sweden* (1963), är påkostade och når stor publik.
- 1963 Börjar arbeta för Filmkontakt, ett samägt dotterbolag till Svensk Filmindustri och Sandrews.

- 1967 Werner gör sin sista film för Filmkontakt, *Lund: En osentimental resa*. Svenska Filmsamfundet omvandlas till Svenska Filmakademin med Gösta Werner som preses.
- 1969 Boken *Mauritz Stiller och hans filmer 1912–1916* publiceras.
- 1971 Gösta Werner disputerar på avhandlingen *Mauritz Stiller och hans filmer 1912–1916*.
- 1973 Pension efter ett par års docentur och undervisning i filmvetenskap på Stockholms universitet.
- 1988 Tilldelas Professors namn i filmvetenskap.
- 1995 *Den röda fläcken* visas på Berlins Internationella Filmfestival och Werner omskrivs som världens äldsta ännu aktiva filmregissör.
- 1998 Den då 90-åriga regissörens sista film, *Spökskepp*, får premiär på Göteborgs filmfestival.
- 2009 Werner avlider den 23 juli 2009 i Stockholm.



## Filmografi

*Sommarvind* (1942)

Produktionsbolag: Universum Film AG (Ufa)

Längd: 12 minuter

Foto: Uppgifter saknas

Censurnummer: 64661

*Tre 300-åriga städer* (1943)

Alternativ titel: *Tre 300-åriga städer: En film om Askersund, Lindesberg och Nora*

Produktionsbolag: Universum Film AG (Ufa)

Längd: 12 minuter

Foto: Uppgifter saknas

Censurnummer: 66353

*Lucia i Lund* (1944)

Produktionsbolag: Universum Film AG (Ufa)

Längd: 4 minuter

Foto: Adrian Bjurman

Censurnummer: 68054

*Midvinterblot* (1945)

Produktionsbolag: Gösta Werner

Längd: 12 minuter

Manus: Gösta Werner

Musik: Björn Schildknecht

Foto: Sten Dahlgren

Medverkande: Gunnar Björnstrand, Henrik Schildt, Yngve Nordwall

Speaker: Olof Widgren

Censurnummer: 68530

*I tidens tjänst* (1945)

Alternativ titel: *I tidens tjänst: En kortfilm om pressens väg till allmänheten*

Produktionsbolag: Kinocentralen för Pressbyrån

Längd: 13 minuter  
Musik: Per-Martin Hamberg  
Foto: Adrian Bjurman  
Censurnummer: 68604

*Morgonväkt* (1945)  
Alternativ titel: *Morgonväkt: En studie i kontraster*  
Produktionsbolag: Gösta Werner  
Längd: 12 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Sten Dahlgren  
Musik: Björn Schildknecht  
Speaker: Folke Hamrin  
Censurnummer: 69078

*Skansen vår* (1947)  
Produktionsbolag: Kinocentralen  
Längd: 14 minuter  
Foto: Adrian Bjurman, Harry Lindberg  
Musik: Sven Rüno  
Speaker: Irma Christenson  
Censurnummer: 71770

*40 år med kungen* (1947)  
Alternativ titel: *40 år med kungen: En krönika 1907–1947*  
Produktionsbolag: Kinocentralen för Svenska Europahjälpen  
Längd: 46 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Sten Dahlgren  
Musik: Gunnar Stern  
Speaker: Sven Jerring  
Censurnummer: 72947

*Tåget* (1948)  
Alternativ titel: *Tåget: En film om resor och jordbundenhet*  
Produktionsbolag: Kinocentralen för Statens Järnvägar  
Längd: 21 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Sten Dahlgren  
Musik: Sven-Erik Bäck  
Censurnummer: 72004

*Loffe på luffen* (1948)

Produktionsbolag: Kungsfilm

Längd: 97 minuter

Manus: Arne Mehrens, Alexander Faragó

Foto: Karl-Erik Alberts

Musik: Jules Sylvain

Medverkande: Elof Ahrle, Wiktor "Kulörten" Andersson, Erik "Bullen" Berglund

Censurnummer: 73019

*Solkatten* (1948)

Produktionsbolag: Svea Film

Längd: 88 minuter

Manus: Arne Mehrens, Alexander Faragó

Foto: Karl-Erik Alberts

Musik: Gunnar Johansson, Sven-Erik Bäck

Medverkande: Annalisa Ericson, Nils Ericson, Georg Funkquist

Censurnummer: 74513

*Gatan* (1949)

Produktionsbolag: Kungsfilm

Längd: 87 minuter

Manus: Mårten Edlund

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Charles Wildman

Medverkande: Maj-Britt Nilsson, Keve Hjelm, Peter Lindgren

Censurnummer: 74914

*Sagan om ljuset* (1949)

Produktionsbolag: Kinocentralen för Kooperativa Förbundet (Luma)

Längd: 22 minuter

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Gunnar Sønstevoid

Speaker: Ulf Palme, Anita Björk

Censurnummer: 75738

*Två trappor över gården* (1950)

Produktionsbolag: Kungsfilm

Längd: 99 minuter

Manus: Nils Idström (Karsten Wimmermark)

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Charles Wildman

Medverkande: Gertrud Fridh, Bengt Eklund, Irma Christenson

Censurnummer: 76497

*Möte med livet* (1952)

Produktionsbolag: Fribergs Filmbyrå

Längd: 75 minuter

Manus: Ivar Ahlstedt

Foto: Martin Bodin

Musik: Carl-Olof Anderberg

Medverkande: Doris Svedlund, Per Oscarsson, Lars Ekborg

Censurnummer: 78438

*För bättre bostäder* (1952)

Produktionsbolag: Kinocentralen för Gustavsberg

Längd: 30 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Censurnummer: 81375

*Våren* (1953)

Produktionsbolag: Kinocentralen för Svenska Institutet

Längd: 14 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Erland von Koch

Censurnummer: 82242

*Att döda ett barn* (1953)

Produktionsbolag: Minerva Film för Försäkringsbolagens Upplysningstjänst

Längd: 9 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Medverkande: Karl-Erik Forsgårdh, Marie-Anne Condé, Kerstin Thörn

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 81314

*En svensk storindustri* (1954)

Alternativ titel: *En svensk storindustri: En film om Stora Kopparbergs Bergslags AB*

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Stora Kopparbergs Bergslags AB

Längd: 53 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Erland von Koch

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 84205



*Friarannonsen* (1955)

Produktionsbolag: Triofilm

Längd: 88 minuter

Manus: Gunnar Falkås, Lennart Palme

Foto: Jan Lindeström

Musik: Jules Sylvain

Medverkande: Adolf Jahr, Elof Ahrle, Inga Gill

Censurnummer: 86695

*Skymningsljus* (1955)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Kooperativa Förbundet (Luma)

Längd: 9 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Gösta Theselius

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 87342

*Fjärilen och ljuslågan* (1956)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Försäkringsbolagens upplysningstjänst

Längd: 12 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Erik Nordgren

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 88242

*Öden bortom horisonten* (1956)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Kungliga Vattenfallsstyrelsen

Längd: 14 minuter

Manus: Gösta Werner, Christian A. Tenow

Foto: Sten Dahlgren

Speaker: Åke Engerstedt

Censurnummer: 89104

*Ansvar* (1957)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Försäkrings AB Ansvar

Längd: 16 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 89557

*Den förlorade melodien* (1957)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Svenska Lokaltrafikföreningen

Längd: 13 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Sten Dahlgren

Musik: Jerry Högstedt

Speaker: Torsten Lilliecrona

Censurnummer: 90796

*Land of Liberty* (1958)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Lamco

Längd: 19 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Åke Dahlqvist

Speaker: Bob Trebor

Censurnummer: Censurgranskades ej

*Guld och gröna skogar* (1959)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Västerbottens läns landsting

Längd: 17 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Robert Lundahl

Speaker: Gunnar Sjöberg

Censurnummer: 94502

*Vi väljer Västerbotten* (1959)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Västerbottens läns landsting

Längd: Uppgifter saknas

Manus: Gösta Werner

Foto: Robert Lundahl

Censurnummer: Censurgranskades ej

*Jag väntar inget svar* (1960)

Produktionsbolag: Sveriges Television

Längd: 20 minuter

Manus: Erik Drehn-Knudsen

Foto: Åke G. Nilsson

Medverkande: Olof Bergström, Annika Tretow

Censurnummer: Censurgranskades ej

*Ett glas vin* (1960)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Systembolaget

Längd: 15 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Gunnar Fischer, Edith Krausse, Ragnar Frisk  
 Medverkande: Siv Ericks, Bengt Blomgren  
 Censurnummer: 96571

*Levande färg* (1961)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri  
 Längd: 6 minuter  
 Manus: Gösta Werner  
 Foto: Arne Lagercrantz  
 Musik: Erik Nordgren  
 Medverkande: Eric H. Olson  
 Censurnummer: 97358

*De kommer över gränserna* (1961)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Riksförbundet Rädda Barnen  
 Längd: 22 minuter  
 Manus: Gösta Werner  
 Foto: Arne Lagercrantz  
 Speaker: Irma Christenson, Hans Strååt  
 Censurnummer: 98970

*Stad vid färdeväg* (1961)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Malmö Turisttrafikförening  
 Längd: 13 minuter  
 Manus: Gösta Werner  
 Foto: Martin Bodin, Åke Dahlqvist, Arne Lagercrantz, Gösta Roosling  
 Speaker: Nils Poppe  
 Censurnummer: 98532

*Skördar i vinden* (1963)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Brödinstitutet  
 Längd: 11 minuter  
 Manus: Gösta Werner  
 Foto: Gösta Roosling  
 Speaker: Ulf Palme  
 Censurnummer: 100539

*The Riddle of Sweden* (1963)

Produktionsbolag: Filmkontakt för Sveriges Allmänna Exportförening  
 Längd: 30 minuter  
 Manus: Gösta Werner  
 Foto: Martin Bodin, Gösta Roosling  
 Musik: Erik Nordgren  
 Censurnummer: Censurgranskades ej

*Människans landskap* (1965)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri

Längd: 9 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Martin Bodin

Censurnummer: 103301

*Väntande vatten* (1965)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri

Längd: 14 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Gunnar Fischer

Medverkande: Anita Björk, Morgan Andersson, Björn Gustafsson

Censurnummer: 103296

*Sveaborg* (1965)

Produktionsbolag: Filmkontakt och Fennada-Filmi Oy för Helsingfors stad

Längd: 16 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Unto Kumpulainen

Musik: Erkki Ertama

Speaker: Leif Wager

Censurnummer: Censurgranskades ej

*Nimba* (1966)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri för Lamco

Längd: 13 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Åke Dahlqvist

Speaker: Ulf Palme

Censurnummer: 104966

*Människors möte* (1966)

Produktionsbolag: Svensk Filmindustri

Längd: 12 minuter

Manus: Gösta Werner

Foto: Martin Bodin

Musik: Erik Nordgren

Censurnummer: 104913

*På Bibelns vägar* (1967)

Strövtåg i Gamla Testamentets värld

Produktionsbolag: Filmkontakt för Försäkrings AB Ansvar

Längd: 16 minuter

Manus: Gösta Werner  
Foto: Lasse Björne  
Censurnummer: 105586

*Lund* (1967)

Alternativ titel: *Lund: En osentimental resa*  
Produktionsbolag: Filmkontakt för Lunds stad  
Längd: 32 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Andrej Gavrilusjov, Martin Bodin  
Speaker: Ernst-Hugo Järegård  
Censurnummer: 105570

*Victor Sjöström: Ett porträtt av Gösta Werner* (1981)

Produktionsbolag: Stiftelsen Svenska Filminstitutet och Norddeutscher Rundfunk  
Längd: 67 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Lasse Björne  
Medverkande: Ingmar Bergman  
Speaker: Erland Josephson  
Censurnummer: 126597

*Mauritz Stiller* (1987)

Produktionsbolag: Stiftelsen Svenska Filminstitutet  
Längd: 58 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Censurnummer: 126942

*Den röda fläcken* (1996)

Produktionsbolag: Stiftelsen Svenska Filminstitutet och GLproduction  
Längd: 7 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Lasse Björne  
Medverkande: Jan-Olof Strandberg, Anna Wallander  
Censurnummer: 134524

*Spökskepp* (1998)

Produktionsbolag: Stiftelsen Svenska Filminstitutet, GLproduction och  
FilmhusAteljéerna AB  
Längd: 10 minuter  
Manus: Gösta Werner  
Foto: Lasse Björne  
Medverkande: Erik Linde  
Censurnummer: Censurgranskades ej



## Summary

### *Gösta Werner and Film as Art and Propaganda*

Theorist, filmmaker, and scholar Gösta Werner (1908–2009) was a Swedish film pioneer who made a lasting impression on the public debate about film as an art form. By studying this influential figure's texts and films, this dissertation shines light on several key cultural-political conflicts and debates that permeated the emerging Swedish art film institution – from the formation of the study of film to the status of film as art. Despite Werner's central role in the institutionalization of film culture there has been no in-depth study that scrutinizes his contributions to the field.

This dissertation focuses on Gösta Werner's career as a theorist and as a filmmaker. The main purpose of this study is to understand Werner's shifting and contested position within the Swedish film industry. Throughout six decades, Werner directed about 50 films of which a majority were short films. His entry into the film industry was unusual in a Swedish context. During World War II, Werner worked for the Nazi controlled German film company Universum Film AG (Ufa for short) and its Swedish subsidiary AB Ufafilm. Following changes in the Swedish film censorship laws, Ufa decided to start in-house production of a Swedish language newsreel in the fall of 1941. My research shows that Werner worked as a freelance editor of *Ufa-journalen* (1941–1945), combining the shooting of original footage in Sweden with the editing of images from the war. While several film scholars have mapped the connections between the German and Swedish film industries in the past, focusing particularly on cultural and economic ties between the two countries, less emphasis has been placed on individual agents and the entangled positions that they occupied. Tracing Werner's biography, drawing on comprehensive primary sources collected from both private and public archives, this thesis charts

the individual actor's acting space and contextualizes the development of his thinking about cinema, ideology and aesthetics. Taking sociological theories about stigma and different forms of cultural, social and economic capital as a starting point, this dissertation analyzes the discourse surrounding Werner and his filmmaking also in the post-war years.

★

In this dissertation, the cultural and social context of film is in the limelight. The aim is neither to study the intentions of the filmmaker nor to explain the relationship between his life and his works, but rather the analysis centers on Werner's place in the film production process and his position in the contemporary cultural climate. In other words, this study does not include close readings of the films that Werner directed from a stylistic and narrative point-of-view. Instead, his relationships to producers, critics, and colleagues take center stage. Therefore, it is crucial to analyze the historical situation and the different institutional contexts that have influenced him.

By studying an individual agent, Werner, and his experiences in film historical environments, this dissertation shines light on the institutionalization of Swedish film culture. In the oft-cited article "Den svenska konstfilmsinstitutionen", Lars Gustaf Andersson traces the emergence of an art film institution in Sweden. In doing so, Andersson, drawing on sociologist Pierre Bourdieu, highlights the 1940s as a particularly transformative period. Although the 1930s saw the birth of an infrastructure devoted to a discussion on film, Andersson notes that these efforts primarily celebrated popular genre films and film stars. By contrast, in the 1940s, numerous organizations (such as the student film studios), journals (such as *Biografbladet*), collections (Filmhistoriska samlingarna) and essay books (written by among others Rune Waldekranz, Bengt Idestam-Almqvist and Gösta Werner) gained momentum and came to form what Andersson characterizes as an art film institution. This correlated, as the author argues, with filmmakers with an artistic provenance, such as Ingmar Bergman, Hasse Ekman, Alf Sjöberg, Hampe Faustman and Arne Sucksdorff gaining more interest from the public. This emerging field, to speak with Bourdieu, undoubtedly had an impact on the birth of the Swedish Film Institute and the forthcoming Swedish boom of "quality cinema" in the 1960s. Moreover, many of the cinephiles involved in the Swedish film society movement were key agents in the establishment of the discipline of film studies in the country. By focusing on debates about



film and its role in society, conflicts about what should be regarded as good and bad art, and the competition among agents on the field, this dissertation contributes knowledge about the study of film before film studies proper.

Moreover, this dissertation contributes new perspectives on German film propaganda in Sweden during the Second World War. In current scholarship, moral and ethical perspectives have become central in the analysis of the relationship between Sweden and Nazi Germany. Studying cultural practitioners and their views on Nazism, a discussion which recurs both in the public debate and within humanistic research, a central question is how the individual actor's acting space should be interpreted. Whereas previous research on Ufa's international subsidiaries have focused on providing an overview of Ufa's operations and its impact, this study approaches these practices from a bottom-up point-of-view focusing on one individual actor, Gösta Werner, and his role in the production process. In contrast to many other European countries Swedish society did not experience major turmoil following the end of the war – parliamentary democracy was intact, there were no major constitutional reforms and there were no trials against collaborators – something which historian Johan Östling, drawing on a survey of a large body of writing on Sweden and the Second World War, argues fundamentally shaped the way Nazism was treated in the post-war years. Furthermore, using sociologist Erving Goffman's theories on *stigma*, Östling argues that many Swedes active in the public sphere, from the geographer Sven Hedin to the actress Zarah Leander, were stigmatized and suffered to a different degree from their connections to Nazism. By focusing on Werner's biography, dealing with his film practices both before, during and after World War II, this dissertation accounts for not only for how these stigmatization processes affected him, but also for his ideological shifts and his strategies in the public sphere over time.

Furthermore, this thesis re-asserts the importance and agency of individual practitioners in the production, distribution and exhibition of "films that work" and "useful cinema". When debating how to best approach this particular film culture in all its diversity and immeasurable scope, many scholars have argued that the auteur paradigm is both flawed and unproductive. By focusing on the biography of Werner, a freelancing filmmaker, this investigation contributes with knowledge about the tactics of such practitioners and identifies overlooked stories of initiative, interaction and engagement that have shaped the Swedish sponsored film tradition. One could argue that little attention has been paid the dynamic

between filmmakers and their sponsors, despite this relationship being important, because such information is unavailable and ephemeral. The fact that Werner early on started to gather film historical material, debate film in the public sphere and write about film meant that he showed a rare eagerness to save material for posterity when he himself became a practitioner. Deposited at the Swedish Film Institute in Stockholm, the archive encompasses correspondences, contracts, drafts, manuscripts, pamphlets and notes and much of the material is annotated. Moreover, it is important to point out that Werner did not have one sponsoring body, but rather worked as a freelance filmmaker for a multitude of commissioners, from state-owned companies to trade associations. As such, Werner's corpus offers the opportunity to contextualize, to speak with Thomas Elsaesser, which sponsors requested films, for what reason and to what use. Although the focus on organizations, sponsors and larger corpuses has proved a fruitful way of approaching these types of films, this thesis shows that it in many cases is individual initiative that drives the production and circulation of sponsored films.

★

After the introduction, the dissertation is divided in seven chapters and it is principally organized chronologically. The first chapter, "Film culture in a university town", provides an overview of Gösta Werner's film related activities during his years as a student at Lund University. The chapter deals with his film criticism, journalism and work as a film programmer and head of Lund Student Film Society, which he co-founded in September 1929. In that way, Werner's biographical legend is contextualized in relation to the growing film culture and the debate about film as an art form during the interwar period. In doing so, the aim is to highlight the structure of the emerging networks, their media strategies and Werner's position on a field in the making.

The next chapter, "Lund Student Film Society and the Cultural Propaganda during the Interwar Period", centers on the development of Werner's personal and professional relationship to Germany. Historians have shown that many students and faculty members at the two prestigious universities in Uppsala and Lund were drawn to National Socialism in the 1930s. Even though Lund Film Society occasionally screened Nazi propaganda films, which were sent to them from the German Legation in Stockholm and Copenhagen, their programming was eclectic and propaganda from other countries, such as the Soviet Union, was also part of

their program. However, their relationship to the leading German film company Ufa would have a strong impact on Werner's career trajectory. Following an invitation from the company, Lund Film Society travelled twice to Nazi Germany, first in 1935 and then in 1938. During these trips, Werner not only gained insight into German film production, but he also became acquainted with Ufa's influential press chief Carl Opitz. Given that Werner was a diligent journalist at this time – writing about 30 pieces on German cinema in influential Swedish film journals – it is possible to trace the impact that Nazism had on him, and in many articles he wrote positively about the International Film Chamber (IFC) and expressed admiration for certain characteristics of the so-called “new Germany”. For Lund Film Society, these trips afforded a theoretically oriented group of students' insight into film production, while the hosts gained positive press in Sweden, which at the time was the subject of much German cultural propaganda.

Chapter three, “German Relations: The Nazi Newsreel *Ufa-journalen* and Film as Propaganda”, deals with the following research question: What was Werner's role in the transnational production of German propaganda and what was his position on Nazi ideology? Following changes in the Swedish film censorship laws, Ufa's Swedish subsidiary AB Ufa-film, which previously mostly was engaged in the distribution and marketing of German films and newsreels, decided to start in-house production of a Swedish language newsreel in the fall of 1941. The newsreel *Ufa-journalen* from this point and onwards typically began with a Swedish segment, for example reports from sporting or cultural events, followed by images from the ongoing war's different fronts. Typically, these newsreels would be screened alongside Swedish, British and American newsreels in special short film theaters, or as pre-films to Swedish or other international feature films. This dissertation shows that Werner worked as a freelance editor of *Ufa-journalen*, combining the shooting of original footage in Sweden with the editing of images from the war. Besides working with *Ufa-journalen*, Werner also made his actual debut as a film director under the auspices of Ufa with the short film *Sommarvind* (1942), which went on to be screened as pre-film to the popular Swedish director Hasse Ekman's comedy *Lyckan kommer* (1942). Despite the setbacks on the battlefields, the propaganda newsreel *Ufa-journalen* was circulated in Sweden until the very end of the war. A travel diary from Werner's visit to German film studios in Berlin, Munich, Vienna and Prague in October 1944 shows that he continued to work with the newsreel until late stages of the war. Moreover, the *Bescheinigung* that the Propaganda Ministry

afforded him during his stay indicates that he had a privileged position in the production of film propaganda intended for a Swedish audience.

The fourth chapter, “*Midvinterblot* and Stigmatization Processes in the Early Post-War Period”, reconsiders the Swedish filmmaker Gösta Werner’s experimental short film *The Sacrifice* (*Midvinterblot*, 1945) and places its production history in an ideological context. This chapter shows that *The Sacrifice*, which depicts gruesome old Norse pagan rituals of sacrifice, evoked a debate on the director’s collaboration with the Nazi controlled German film company Ufa and the representation of violence in the aftermath of World War II. While some critics accused *The Sacrifice* of being influenced by ‘Blut und Boden’ and other elements of Nazi ideology others praised the film for its formal innovations and it was named the Swedish short film of the year. Tracing how these practices affected the authorial discourse surrounding Werner during and after the war, the chapter raises questions not only concerning how other media practitioners handled this chapter of his life, but also how he himself treated the war years in the construction of his own biographical legend.

Next chapter, entitled “The Films that Made his Enemies Rejoice”, concerns Werner’s production of feature films in the post-war period and charts the ambivalent reception of these films. The main aim is to understand how Werner’s biographical legend, in particular his persona as a theorist and as a critic, influenced the reception of his filmmaking. In this case, the transition from theory to practice was not easy, and the fields were at times incompatible.

Chapter six “Sponsored Film in the Early Post-War Period” and chapter seven “Propaganda, Enlightenment and Information: The Time at Svensk Filmindustri” both focus on Werner’s role as a director of sponsored films. Having been met with resistance from critics and commentators in the early post-war years, Werner began working mostly behind-the-scenes. Many of these sponsored films were made for non-theatrical settings and the narrator – rather than the director or ‘the auteur’ – was the main attraction of the films. In this sense, sponsored film production was a more anonymous, nameless context for the partially stigmatized director. At the same time, many of his sponsored films were made for an international audience and several films gained attention at prestigious film festivals, like the Venice International Film Festival and Edinburgh Film Festival. In this sense, Werner’s international success as a sponsored filmmaker helped shift the narrative about his career domestically. In the 1950s, when Werner began working for the major Swedish film company Svensk Filmindustri, he directed many high-budget sponsored films for

Swedish commissioners in both the private and public sector. In this context, Werner's aesthetic sensibility – mainly his formalism and his ability to make subtle, implicit propaganda – was appreciated.

In the conclusion, the main findings of the dissertation are discussed. In this section, questions about Werner's legacy and his role in Swedish film historiography are also brought to the fore.

★

To conclude, when examining Werner's film practices, questions regarding power and historiography become of great importance. After his career, Werner became a scholar and historian – writing several biographies on Swedish authors and filmmakers – something which makes him a particularly self-assured agent. In this sense, his personal archive is in itself not a neutral place but rather actively constructed, and during the course of my work, it has become clear that there are gaps in the historiography that need further scrutiny. In his own narrative about his career, the war years are glossed over and his early work within the film industry is described as having been comprised of merely menial tasks. However, my research shows that during a time when Gösta Werner was becoming a more central figure in Swedish film culture, he was an important agent in the propaganda war that took place in Swedish cinemas. As a commissioned filmmaker working for Ufa, Werner occupied an entangled position which would serve both as an entry ticket into the film business and the profession of filmmaking as well as a stigma that intermittently would resurface and shape the discourse surrounding his work.



## Tack

Jag har många personer att tacka för deras stöd och hjälp under arbetet med avhandlingen. Först och främst vill jag tacka mina handledare Ann-Kristin Wallengren och Lars Gustaf Andersson för era kloka synpunkter. Båda har ägnat många timmar åt att läsa och kommentera allt från halvfärdiga utkast till det nästintill färdiga manuset. Ann-Kristin har varit en engagerad huvudhandledare och hon har kommit med många goda råd genom hela avhandlingsprocessen. Lars Gustaf har som biträdande handledare även han varit ett fantastiskt stöd och han har generöst delat med sig av sin kunskap om det tidsskeende i den svenska filmhistorien som avhandlingen behandlar.

Under min vistelse som gästdoktorand vid University College London fick Claire Thomson mig att känna mig välkommen och hennes kritiska blick bidrog till att vidareutveckla själva avhandlingssidén. Jag vill även tacka Erik Hedling för att han läst och delat med sig av sin stora sakkunskap om andra världskriget. Tack också till alla på filmvetenskapen i Lund för er öppenhet: Olof Hedling, Anders Marklund, Elisabet Björklund, Aténé Mendelyte och Åsa Bergström. Jag är även tacksam över att få ha delat kontor med Lars Diurlin som har varit ett fint bollplank. Andra som har läst och kommenterat på seminarier och som jag vill tacka är Tommy Gustafsson, Mariah Larsson och Michael Tapper.

En av de roligaste sakerna med att doktorera har varit att lära känna en rad kloka och trevliga kollegor på Lunds universitet. Jag vill tacka Felix Ahlner, Frits Gåvertsson, Ingrid Dunér, Anna Hultman, Victor Malm, Peter Henning, Evelina Stenbeck, Jimmie Svensson, Kenneth Lindegren, Nina Ernst, Daniel Helsing, Ragni Svensson, Lisa-Marie Teubler och David Larsson Heidenblad. Ett särskilt stort tack till Isak Hyltén-Cavallius för alla luncher, promenader och *Peep Show*-referenser. Jag skulle även vilja tacka två doktorandkollegor som arbetar på andra lärosäten, Fredrik Norén och Erik Florin Persson, för att de hjälpt mig fokusera på andra forskningsprojekt än bara avhandlingen.

Tack också till alla som har hjälpt mig under arbetets gång: Patrik Lundell på Mediehistoriskt arkiv, Johan Laserna för grafisk formgivning, Per Vesterlund för kritisk granskning vid slutseminariet, Caroline Degerfeldt för korrekturläsning, Nils-Martin Lundsgård för hjälp med tyska citat, Linus Stjernholm-Billing för läsning av olika utkast. De arkivarier och bibliotekarier som hjälpt mig med stort och smått förtjänar särskild uppskattning. På Svenska Filminstitutet vill jag tacka Ola Törjas, Mats Skärstrand, Markus Blomfeldt, Martin Jansson, Magnus Rosborn och Maja Bergeå. Joop de Gruiter hjälpte mig att få tillgång till Lunds Students Filmstudios arkiv, stort tack för det. Ett tack även till Kristina Nilsson på HT-biblioteken i Lund.

Utan min familj och mina vänner hade jag haft svårt att ro i land projektet. Stort tack till Kjell Stjernholm, Linda Stjernholm, Lilian Persson, Jakob Olsson, Alexander Engström, Erik Hellberg, Tomas Sjöqvist, Alaina Piro Schempp, Elsbeth Bronswijk, Simon Kee, Thomas Delpout, Alex Manthei, Francesca Whitlum-Cooper, Anna Karlsson och Taliah Pollack. Slutligen vill jag tacka Anna Persson för att hon är den bästa livskamrat man kan tänka sig.

Denna bok tillägnas min mor.



## Bildregister

- Omslag: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: Svenska Filminstitutet.
- 2: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 38: Ur Lunds Studenters Filmstudios arkiv som är deponerat hos Folkets Bio, Lund. Reproduktion: författaren.
- 42, 45, 47, 53, 58: Ur Gösta Werners arkiv, Handskriftssektionen, Universitetsbiblioteket, Lund. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 68, 75, 76, 79: Ur Lunds Studenters Filmstudios arkiv som är deponerat hos Folkets Bio, Lund. Reproduktion: författaren.
- 80: "Swedische Filmstudenten in Berlin: Begeisterung über den Reichsparteitag-Film", *Lichtbild-Bühne* 18/4 1935. Reproduktion: Svenska Filminstitutet.
- 83: Ciné [Gösta Werner], "Razzia vid Kurfürstendamm", *Biografbladet*, nr 7-8 1935, 19-20. Reproduktion: författaren.
- 87: "Romantiken icke död, säger Carl Opitz, Ufas presschef", *Lunds Dagblad* 21/11 1935. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 92: Ur Gösta Werners arkiv, Handskriftssektionen, Universitetsbiblioteket, Lund. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 97: "Lunds Studenters Filmstudio på Ufa-besök", *Biografägaren*, nr 9 1935, 4.
- 99: "Hur 400 km. film blev en helafton: Leni Riefenstahl om Olympiafilmens tillkomst inför Lunds studenter", *Lunds Dagblad* 17/10 1938. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 102: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: Svenska Filminstitutet.
- 109: Gösta Werner, "Militärfilm vid köldgrader", *Smalfilmaren*, 1940-41, 98. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 123, 124: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 126: "Bärplockning framför tyska kameror", *Ny Dag* 29/8 1942; "Ufa: 'Vår utrikesminister' Günther", *Trots Allt!*, nr 38 1942, 1. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 127: Annons för *Ufa-journalen*, *Dagens Nyheter* 7/9 1942. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.

- 130: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: Svenska Filminstitutet.
- 131, 133, 134, 138, 145: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 158: "Midvinterblot i tretton timmar", *Morgon-Tidningen* 24/3 1944. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 159, 160, 163: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 164: Stig Almqvist, "Ungdom, individualitet", *Aftontidningen* 2/6 1946; Sweep, "Svensk avantgardefilm", *Sydsvenska Dagbladet* 2/6 1946. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 169: "Årets bästa kortfilm' – nazistiskt gesällprov", *Stockholms Extrablad* 24/6 1946; "Midvinterblot", *Expressen* 29/11 1947. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 176: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 181: Ur Svenska Filminstitutets fotoarkiv. Reproduktion: Svenska Filminstitutet.
- 187, 195, 198, 201, 203: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 209: Annons för *Möte med livet* i *Dagens Nyheter* 19/2 1952. Reproduktion: Lunds universitetsbibliotek.
- 214, 224: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 227: "SJ spelar in filmer för att visa för miljonpublik", *Dagens Nyheter* 7/3 1946. Reproduktion: författaren.
- 228, 231, 241–243, 245, 256–257: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.
- 260: –D, "Stockholm måste få åter *Den förlorade melodien*", *Morgon-Tidningen* 18/9 1957; Hugo, "Bilen tar struhtag på sig själv i Stockholm", *Ny Dag* 18/9 1957. Reproduktion: författaren.
- 263, 273, 276, 279: Ur Gösta Werners arkiv, Svenska Filminstitutet, Stockholm. Reproduktion: författaren.

## Personregister

- Abramson, Hans 238, 287, 398  
Acland, Charles R. 26  
Adrian-Nilsson, Gösta 52  
Agrell, Wilhelm 139  
Ahlberg, Mac 238  
Ahlin, Lars 182–186, 240, 280  
Ahlstedt, Ivar 194, 200  
Ahrle, Elof 186, 188, 190, 193, 210  
Aitken, Ian 112  
Alberts, Karl-Erik 134–135, 189–190  
Aléx, Peder 232  
Allberg, Ragnar 31, 55–56, 78, 293  
Almgren, Birgitta 112  
Almqvist, Stig 31, 46, 48, 55, 57, 152, 162, 167  
Andersén, Bertil 219  
Andersson, C.F. ”Kino-Anders” 156, 219, 222  
Andersson, Lars Gustaf 15, 17, 39, 288  
Andersson, Lars M. 21–22  
Andersson, Olof 141  
Andersson, Wiktor ”Kulörten” 187  
Arbman, Holger 155  
Arnheim, Rudolf 55, 62  
Arvidsson, Stellan 52, 71  
Aspenström, Werner 183  
Atterberg, Kurt 148  
Auerbach, Jonathan 20  
  
Balázs, Béla 55, 62  
Barry, Iris 171  
Bendtz, William 116  
  
Bengtsson, Bengt 50, 196–197, 205  
Bengtsson, Frans G. 52  
Benktsson, Benkt-Åke 135  
Berggren, Lena 116  
Berglund, Carl 223  
Berglund, Erik ”Bullen” 64, 184, 187–188  
Bergman, Bo 43  
Bergman, Hjalmar 9, 29  
Bergman, Ingmar 11, 17, 145, 149, 152, 158, 172, 180, 197, 199, 205, 235, 265, 270, 275  
Berndadotte, Lennart 225  
Bernhard, Gösta 190  
Berthels, Theodor 94  
Beyer, Nils 182, 189, 204, 211–212  
Bjelfvenstam, Bo 229, 271  
Bjurman, Adrian 132, 220  
Bjurman, Gunnar 10, 51, 124, 156  
Bjurström, Per 155  
Björk, Anita 232–233, 280  
Björkin, Mats 251  
Björklund, Elisabet 207–208  
Björkman, Carl 197, 208  
Björkman, Jenny 264  
Björkman, Maria 21, 73, 87  
Björnstrand, Gunnar 158, 161, 274  
Blomberg, Erik 233, 246  
Bode, Gustaf 57  
Bodin, Martin 106, 194  
Boening, Werner 129–130, 206  
Bondebjerg, Ib 258

- Bordwell, David 27, 49, 113  
 Bornebusch, Arne 233  
 Borzage, Frank 107  
 Bourdieu, Pierre 17–18, 31, 40, 218,  
 230, 284, 291  
 Boye, Karin 56, 236  
 Brandhild, Ragnar 106, 109, 132  
 Branner, Per-Axel 81  
 Bretherton, Howard 207  
 Broman, Sten 52  
 Bryde, Vilhelm 57, 150  
 Burbeck, Eivor 172–173  
 Bäck, Sven-Erik 227  
 Böök, Fredrik 46, 148
- Cain, James M. 153  
 Carlson, Stig 185  
 Carlsen, Henning 235  
 Carlsten, Rune 184  
 Carné, Marcel 152–153, 196, 212  
 Castronovo, Ross 20  
 Cederberg, Elisabeth 41  
 Cederlund, Gösta 197  
 Chaplin, Charlie  
 Christensen, Benjamin 153  
 von Collande, Volker 132  
 Condé, Marie-Anne 243  
 Cook, Terry 30  
 Cowan, Michael 218, 229  
 Cronqvist, Marie 72  
 Cullberg, Birgit 287
- Dagerman, Stig 9, 12, 29, 183, 221 ,  
 237–240, 244  
 Dahlberg, Ingrid 272  
 Dahlgren, Sten 135, 152, 159, 161, 167,  
 180, 194, 196, 199–200, 204, 212,  
 215, 220, 222–223, 232–235, 237–  
 238, 243–245, 253–254, 258  
 Dahlqvist, Åke 194, 271  
 Dahmén, Gunnar 78, 98  
 Danielsson, Axel 44  
 Doherty, Thomas 86  
 Doller, Michail 51, 89
- Dovzjenko, Aleksandr 89, 226  
 Dreyer, Carl Th. 27, 230  
 Dulac, Germaine 180  
 Duvivier, Julien 153, 205  
 Dyhlén, Gunnar 105–106, 108–110  
 von Dyk, Wilhelm 83, 85  
 Dymling, Carl Anders 150, 284
- Edgren, Nils 157  
 Edlund, Mårten 193–194, 200  
 Edman, Agneta 72  
 Edström, Mauritz 208  
 Ehrenborg, Lennart 197, 202, 233, 271  
 Eisenstein, Sergej 89, 172, 180, 226  
 Eklund, Bengt 202, 206  
 Eklund, Olle 188  
 Ekman, Hasse 17, 132, 205, 229  
 Elsaesser, Thomas 24–26, 89, 262  
 Elton, Artur 233  
 Engdahl, Per 148  
 English, James 230  
 Enquist, Harry 154  
 Epstein, Jean 180  
 Ericks, Siv 265  
 Ericson, Annalisa 191–192  
 Eriksson, Gunnar 28  
 Erlander, Tage 44, 52, 71
- Falck, Åke 238  
 Falk, Lauritz 184  
 Falkås, Gunnar 210  
 Fant, Kenne 278  
 Faragó, Alexander 186, 190, 193  
 Faustman, Hampe 17  
 Fehrman, Carl 43–44  
 Fischer, Gunnar 235, 252, 265  
 Fischinger, Oskar 218  
 Flaherty, Robert J 233  
 Flodén, Torsten 109, 135, 166  
 Ford, John 24, 107  
 Forsberg, Lars Lennart 278  
 Forsgårdh, Karl-Erik 243  
 Forslund, Bengt 278  
 Fossati, Giovanna 178

- Frazer, James George 155  
 Freud, Sigmund 28, 173  
 Fridh, Gertrud 183, 202, 206  
 Fries, Karl 139  
 Friman, Lawe 220  
 Frisk, Ragnar 184, 210  
 Funkquist, Georg 191  
 Furhammar, Leif 16, 59–60, 132, 178–  
 179, 184, 191, 194, 207, 219, 238  
 Furugård, Bengt 148
- Geijer, Lennart 52  
 George, Heinrich 81  
 Gill, Inga 210  
 Glover, Nikolas 235  
 Godard, Jean-Luc 180  
 Goebbels, Joseph 73–74, 81, 95–96,  
 115, 118, 142  
 Goffman, Erving 22, 147  
 Grierson, John 246  
 Grieveson, Lee 23, 40  
 Griffith, Richard 171  
 Gullberg, Hjalmar 52  
 Günther, Christian 125  
 Gunvall, Per 152, 180, 218  
 Gustafsson, Fredrik 205  
 Gustav V, kung 129, 131, 222, 224–  
 225  
 Gyllenberg, Carl 172  
 Göring, Hermann 64, 95
- Habel, Ylva 43  
 Hagberg, Rune 172, 186  
 Hagener, Malte 14–15, 54, 57,  
 Haglund, Göran 94  
 Hanson, Sven Jan 124, 166, 182, 197,  
 205, 212  
 Hardy, Forsyth 171, 232  
 Harlan, Veit 153, 166  
 Harrie, Ivar 52, 168  
 Harvard, Jonas 251  
 Hathaway, Henry 107  
 Hediger, Vinzenz 24–25,  
 Hedling, Erik 282
- Heisler, Stuart 107  
 von Heland, Hans 259  
 Hellman, Åke 259  
 Henriksson, Anders 179, 197  
 Heymer, Anna 222  
 Hildebrand, Weyler 191  
 Hilpert, Heinz 75  
 Himmler, Heinrich 138  
 Hinkel, Hans 139  
 Hippler, Fritz 89, 116  
 Hirdman, Yvonne 43  
 Hitchcock, Alfred 24, 153, 200, 244  
 Hitler, Adolf 64, 73, 77–78, 82, 84, 97  
 Hjelm, Keve 196  
 Hjelm, Lars 272  
 Hjelte, Roland 272  
 Hjorth, Bror 162  
 Hodell, Åke 184  
 Hollander, Paul  
 Holmberg, Jan 178  
 Holmér, Folke 46  
 Holmgren, Per G. 220  
 Hübinette, Tobias 136  
 Husberg, Rolf 191  
 Huttula, Gerhard 88  
 Hyström, Mauritz 233, 255  
 Håkansson, Per 191  
 Hägg, Gunder 103, 125–126  
 Häggström, Gösta 92–93  
 Höglund, Gunnar 220–221
- Idestam-Almquist, Bengt 10, 17, 31,  
 55, 60–61, 64, 78, 93, 149, 151–152,  
 179, 189, 197, 205–206, 213, 244,  
 258, 293  
 Idström, Nils, 193, 199–201  
 Ivarson, Inge 186, 193, 206, 210  
 Ivens, Joris 218, 233
- Jacobsson, Ulla 236  
 Jahr, Adolf 184, 210  
 Janzon, Bengt 234  
 Jerring, Nils 106  
 Jerring, Sven 222

- Jeurling, Knut 60–62, 64, 78, 104, 141, 150  
 Johansson, Ivar 30, 57  
 Johansson, Johan 52  
 Johansson, Sven Erik 229  
 Josephson, Ragnar 48, 65  
 Juberg, Birger 238, 284  
 Junghans, Carl 88  
 Junghans, Wolfram 112  
 Jute, Alex. 218, 220–221, 240  
 Järegård, Ernst-Hugo 282  
 Jönsson, Mats 33, 104, 118, 120, 135–136, 139  
  
 K:son Kjellberg, Georg 19  
 Katz, Mikael 204, 230  
 Kaufmann, Nicholas 112  
 Kindblom, Mikaela 210  
 Kjellin, Alf 270  
 Kjellgren, Lars-Eric 268  
 Kjellson, Ingvar 265  
 Klackenber, Gustav 94  
 Koch, Erland von 235, 246, 255  
 Kock, Jens Edvard 52, 88  
 Kracauer, Siegfried 77  
 Kreimeier, Klaus 73  
 Kubelka, Peter  
  
 Lagercrantz, Arne 272–274  
 Lagercrantz, Olof 239  
 Lagerkvist, Hans 235, 258  
 Lagerlöf, Selma 95  
 Lamac, Carl 64, 78  
 Lamprecht, Gerhard 77  
 Lang, Fritz 86, 96, 153, 205, 212  
 Larsmo, Ola 87  
 Larsson, Carl 155  
 Larsson, Sven-Erik 125  
 Lauritzen, Bertil 31, 35, 93, 253, 266, 268–270, 274–275, 278, 287, 294  
 Lauritzen, Einar 17  
 Leander, Zarah 77, 148–149  
 Leiser, Erwin 238  
 Lidforss, Bengt 44  
 Liebeneiner, Wolfgang 153  
 Liliedahl, Ellen 124, 132, 188, 204  
 Liljenroth, Frans B. 188  
 Lilliecrona, Torsten 261  
 Lillieroth, Emanuel 94, 98  
 Lindborg, Sigrid "Loulou" 121–122, 132, 143, 150  
 Linder, Kurt 31, 152  
 Lindeström, Jan 210  
 Lindgren, Lars-Magnus 240  
 Lindgren, Peter 196  
 Lindhagen, Sven 126, 135  
 Lindholm, Sven Olov 136, 148  
 Lindqvist, Sven 277  
 Lindström, Bror 224–225  
 Lubitsch, Ernst 85–86, 96  
 Lumière, Louis 153  
 Lundell, Patrik 21, 73, 87, 114, 251  
 Lundkvist, Artur 62–63, 152, 185–186, 287  
 Lundkvist, Ingmar 29  
 Lundmark, Knut 90  
 Lööw, Heléne 136  
  
 Malraux, André 153  
 Marcussen, Elsa Brita 152, 154  
 Marmstedt, Lorens 188  
 Martin, Benjamin G. 73, 98  
 Martin, Knut 106  
 Mattsson, Arne 197, 199, 236, 275  
 McEwan, David 141  
 Mehrens, Arne 186, 190–191, 193  
 Merzbach, Paul 57  
 Millroth, Thomas 182, 185  
 Mitry, Jean 180  
 Molander, Harald 238, 252, 284  
 Montelin, Gösta 90  
 Morby, Armas 210  
 Mussolini, Benito 64, 140  
 Mård, Nils 224–227, 230  
 Mörner, Stellan 287  
  
 Nauckhoff, Sigurd 181  
 Neale, Steve 196–197

- Nelker, Gunnar 261  
 Nerman, Ture 125  
 Nilsson, Eric M 271  
 Nilsson, Maj-Britt 196–197, 199  
 Nilsson, Nils Åke 97  
 Nilsson, Wiwen 52, 98  
 Noldan, Svend 88–89, 116  
 Nordemar, Olle 106  
 Nordenskiöld, Sten 88  
 Nordenson, Johan 175  
 Nordhaus, Gösta 112  
 Nordlund, Lennart 280  
 Nordwall, Yngwe 183  
 Norgren, Rudolf 135, 166  
 Norlind, Ernst 52
- O'Fredericks, Alice 94  
 Olivier, Laurence 255  
 Olson, Eric H. 280  
 Olsson, Arvid 219  
 Olsson, Hagar 183  
 Olsson, Jan 104, 118–119  
 Opitz, Carl 75–78, 86–87, 92, 97, 101, 132  
 Oredsson, Sverker 50, 71–72, 78–79, 94  
 Oscarsson, Per 207–208  
 Osten, Gerd 17, 145, 152, 189  
 Ozu, Yasujirō 27
- Paalman, Floris 25  
 Pabst, G.W. 74, 170  
 Palm, Bengt 222  
 Palme, Ulf 232  
 Paolucci, Giovanni 167  
 Patera, Paul 227–228  
 Pergament, Moses 148  
 Persson, Edvard 64, 107  
 Polan, Dana 15–16, 23, 40, 65  
 Poppe, Nils 184, 191, 258, 270  
 Protazanov, Jakov 51  
 Pudovkin, Vsevolod 51, 89, 92, 153, 226
- Qvist, Per Olov 57, 59, 179
- Ray, Nicholas 24  
 Raether, Arnold 83  
 Redgrave, Michael 255  
 Reed, Carol 205  
 Reekie, Duncan 54  
 Regis, Julius 55  
 Renoir, Jean 153  
 Richter, Hans 62, 218  
 Riedel, Georg 287  
 Riefenstahl, Leni 54, 77, 98–99  
 Rikli, Martin 112  
 Ritter, Karl 96, 153  
 Rivette, Jacques 180  
 Rodhe, Edvard 139, 152–153  
 Rodhe, Lennart 145, 182, 185  
 Rodin, Gösta 107  
 Roos, Karl 154  
 Roosling, Gösta 194  
 Rosenberg, Alfred 84–85  
 Rosengren, Henrik 28  
 Rossellini, Roberto 170  
 Rotha, Paul 55, 233, 246  
 Ruttmann, Walter 218  
 Ryberg, Olle 57  
 Rynell, Sven 166–167, 236
- Sandin, Gösta 184, 219  
 Sandrew, Anders 150  
 Sarauw, Paul 94  
 Schaefer, Eric 207  
 Schein, Harry 31, 145, 152, 185, 205–206, 251  
 Schildknecht, Björn 152, 167  
 Schildt, Henrik 158  
 Schildt, Jurgen 208, 211, 220  
 Schneider-Edenkoben, Richard 75  
 Schulz-Kampfenkel, Otto 96  
 Schünzel, Reinhold 78  
 Schwartz, Joan M. 30  
 Seeger, Ernst 64  
 Selander, Sten 148  
 Selking, P-G 226

- Sevel, Ove 255  
 Sirk, Douglas 95  
 Sjumjatskij, Boris 90  
 Sjöberg, Alf 17, 145, 152, 180  
 Sjöberg, Gunnar 241  
 Sjögren, Dora 238  
 Sjögren, Tore 238  
 Sjöström, Victor 15, 30, 57, 113, 153  
 Skoglund, Gunnar 106  
 Staiger, Janet 35, 178  
 Stalin, Josef 64, 89–90,  
 Steinbacher, Franz 84  
 Steinbicker, Reinhart 75  
 Stenkvist, Jan 44  
 Stenström, Urban 192  
 von Sternberg, Josef 49  
 Stiernstedt, Marika 56  
 Stiller, Mauritz 9, 29, 30, 57, 113, 153  
 Stolpe, Sven 62  
 Strandberg, Axel 268  
 Stravinskij, Igor 227  
 Sucksdorff, Arne 11, 17, 145, 152, 167,  
 180, 197, 218, 232–235, 245, 292  
 Sundell, Elis 86–87, 120–122, 128, 132,  
 141, 143, 150  
 Sundholm, John 17, 288  
 Svanberg, Ingvar 146  
 Svedjedal, Johan 21  
 Svedlund, Doris 207–208  
 Svensson, Arne 119  
 Sylvain, Jules 210  
 Söderbaum, Kristina 166  
 Söderberg, Hjalmar 184  
 Sønstevoid, Gunnar 233, 246
- Tannerfors, Gunnar 189  
 Tapper, Michael 59  
 Tegen, Gunhild 56  
 Tegnér, Torsten 162  
 Tenow, Christian A. 35, 252–253, 255,  
 258, 266–268, 270, 278  
 Thall, Edvin 55  
 Thermænius, Sven 106  
 Theselius, Gösta 258
- Thomsen, Hans 129–130  
 Thulstrup, Åke 111  
 Tomasjevskij, Boris 27  
 Tornbjer, Charlotte 90  
 Trenker, Luis 81  
 Troell, Jan 278  
 Truffaut, François 180  
 Tydén, Mattias 21–22, 146
- Uggla, Christer 272  
 Undén, Östen 44
- Vande Winkel, Roel 104, 118  
 Vennberg, Karl 162, 183  
 Vertov, Dziga 180, 218  
 Victor av Wied, prins 129  
 Vinell, Torsten 274  
 Vonderau, Patrick 24–25, 222
- Wadsten, Carl-Erik 135  
 Wahlberg, Gideon 64, 107  
 Waldekranz, Rune 10, 16–17, 31, 57,  
 60, 93, 95, 109, 145, 152, 178–181,  
 288, 294  
 Wallén, Sigurd 64, 94  
 Wallengren, Axel "Falstaff, fakir" 44  
 Waller, Fred 88  
 Waschneck, Erich 74  
 Wasson, Haidee 23, 26, 40  
 Wedel, Karsten 271  
 Weiner, Alfred 86  
 Weiss, Peter 145, 152, 172, 174, 240  
 Welch, David 88–89, 104, 118  
 Welles, Orson 153, 202  
 Wenzler, Franz 74  
 Werner, Carl 41, 140  
 Wernlöf, Gösta 192  
 Wessel, Horst 74  
 Wickman, Torgny 240  
 Widerberg, Bo 210  
 Widgren, Olof 159–160  
 Widmalm, Sven 21, 73, 87  
 Wigforss, Ernst 44  
 Wilhelm, prins 225



- Wolffsohn, Karl 79  
Wortzelius, Hugo 31, 57, 145, 167–  
168, 193, 212, 293  
Wright, Basil 233, 246  
Wyler, William 153  
Wagner, Elin 184
- Zetterström, Erik ”Kar de Mumma”  
208
- Åhlander, Lars 98  
Åkerlund, Andreas 21  
Åkerhielm, Annie 148  
Åmark, Klas 19–20, 22, 73, 129
- Älmeby, Harry 264
- Östling, Johan 22, 147–149, 154, 167,  
173–174

I rollen som redaktör, regissör och forskare gjorde Gösta Werner starkt avtryck på den offentliga debatten om filmen som konstform. Vägen in i filmbranschen var för svenska förhållanden ovanlig och gick genom det av nazisterna kontrollerade tyska filmbolaget Ufa och dess svenska filial. Detta kom att präglade bilden av Werners filmskapande, och hans första film efter kriget, *Midvinterblot*, kallades för ett "nazistiskt gesällprov". Det stora genomslaget som filmkonstnär uteblev och istället var det som beställningsfilmare han nådde störst framgångar.

I *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda* ger Emil Stjernholm en fångslände inblick i den svenska filmkulturen. Genom att studera Werners gärning som filmskribent och regissör kastar avhandlingen ljus över filmkulturens institutionalisering, filmbranschens förhållande till Nazityskland och beställningsfilmens roll i efterkrigstidens välfärdsstat.

Emil Stjernholm är filmvetare verksam vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda* är hans doktorsavhandling.

ISBN 978-91-983809-6-5



MEDIEHISTORISKT ARKIV  
NR 38