

SVENSK FILM OCH VISUELL MASSKULTUR 1900

Pelle Snickars

AURA FÖRLAG

INLEDNING

"Man känna nog igen sig på duken", skrev liberala *Ystads Allehanda* i maj 1907 efter premiären på BILDER FRÅN YSTAD. Från Biografteatern vid Stortorget rapporterade tidningen att "flere personligheter äro fotograferade och bland stadens sevärdheter har man upptagit vår gamla klosterruin, storgatorna, rådhuset, torget en vardagsmorgon [och] hamnen."¹ Ivriga att för första gången se sin stad i rörliga bilder skyndade Ystadsbor till. Inte minst lockade möjligheten att kanske se sig själva på film.

BILDER FRÅN YSTAD var mycket populär och blev ett stående inslag i Ystads Biografteaters programtablå ovanligt länge i nära nog två veckor. Tio minuter lång ingick den i ett bioprogram med "SKIDTÄVLING I ST. MORITZ (Mycket intressant), EN SNOBB SOM SKRIDSKOÅKARE (Komisk), JÄRNVÄGSIDYLL (Edison films) [och] HAPPY BOB PÅ RÅTTJAKT (Mycket komisk)."² När programmet byttes kvarstod BILDER FRÅN YSTAD, ett tecken på att lokalfilm var mer omtyckt än dråpliga burlesker och bilder från fjärran – åtminstone under en kortare tid. *Ystads Allehanda* påpekade att "de lyckade Ystadsbilderna, som under förra veckan visats å Ystads biografteater, har varit en god 'dragningskraft' på publiken, varför dessa bilder bibehållas."³

Filmen, numera förkommen, spelades in av AB Biokronan. Bakom kameran stod sannolikt Charles Magnusson, som med tiden blev verkställande direktör i filmbolaget AB Svenska Biografteatern, föregångaren till Svensk Filmindustri. Svenska Bio, som AB Svenska Biografteatern ofta kallades, var hemmahörande i Kristianstad. Som ett av de dominerande bolagen på den svenska filmmarknaden ägde Svenska Bio mot slutet av 1907 ett tjugotal biografteatrar runt om i Sverige. Som brukligt hyrde eller köpte man in film från

¹ "Ystadsbilder å biograf", osignerad *Ystads Allehanda* 17/5, 1907.

² Bioprogrammannons i *Ystads Allehanda* 17/5, 1907.

andra bolag, främst det internationellt ledande franska Pathé om man följer bolagets liggare, och sammanställde dem till program att visa på sina biografer.⁴

Svenska Bio började vid den här tiden utveckla en egen filmproduktion. För att ta upp konkurrensen med bland andra Biokronan anställde man till exempel i oktober 1907 fotografen Robert Olsson. Han var känd i filmkretsar för sin äventyrliga kinematografexpedition till Norrland året innan som resulterat i filmen LAPPBILDERNA (Svensk Kinematograf, 1906).⁵ Under sitt första år på Svenska Bio filmade Olsson allt från marknadsdagar till kungabesök och brandkårsutryckningar. Filmerna framkallade och kopierade han själv tillsammans med assistenten Ernst Dittmer.⁶

I samband med att Svenska Bio öppnade ny biograf i en stad förädrades den ofta med ett porträtt i rörliga bilder. Lördagen den 11:e april 1908 övertog till exempel Svenska Bio Malmöbiografen Arena och invigningsprogrammets höjdpunkt var bolagets egen BILDER FRÅN MALMÖ (Svenska Bio, 1908).⁷ Olsson kom just att inrikta sig på att kinematografera svenska städer. I regel förevisades stadsfilmer som den från Malmö efter ett tag på den nya biografen och ofta inkluderade de en metasekvens filmad utanför bion. Olsson och Dittmer torde ha spelat in ett trettiootal stadsfilmer för Svenska Bios räkning 1907 och 1908, av vilka flera bevarats.⁸ Om dessa och andra geografiska

³ "Levande bilder", osignerad *Ystads Allehanda* 21/5, 1907.

⁴ Svenska Bio "Kladd till Filmbok 1906-1909". Svensk Filmindustris arkivalie nr 14, SFI-bibliotekets arkiv.

⁵ LAPPBILDERNA finns i fragmentariskt skick bevarad på Sveriges Televisions Tevearkiv i Stockholm under beteckningen SF 2074. Som de första rörliga bilderna från norra Sverige hade filmen premiär på Göteborgs Kinematograf den 24/3 1906. För en diskussion av Robert Olssons fotografiska insatser i den svenska filmhistorien, se Lars Lindström "Jorden runt med Robert 'Korpen' Olsson" *Film och TV* nr 4, 1981.

⁶ Dittmer fortsatte senare sin karriär som chefsfotograf hos den Malmö-baserade filmdirektören Frans Lundberg. För en diskussion av Lundberg, se Jan Olsson *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm: Symposion, 1989). Med utgångspunkt i det nationellt geografiska perspektiv som råder i den här avhandlingen kan man göra den filmhistoriskt kartografiska iakttagelsen att Sydsverige vid den här tiden satte agendan för landets biografkultur. Ett par år tidigare, kring 1905, hade Göteborg innehaft samma ledande ställning med 11 fasta biografer och Skandinavien främsta importhamn för film. Efter det att Svenska Bio 1911 flyttar sin verksamhet till den nybyggda filmateljén på Lidingön utanför Stockholm är det huvudstaden som i sin tur blir tongivande.

⁷ Bioprogrammannons för Svenska Biograf-Teatern i Malmö, *Arbetet* 11/4, 1908.

⁸ Se inventeringsrapporten "Bevarad svensk reportagefilm före 1911" av Birgit Janrup-Dünkelberg från 1977. Inventeringen är en genomgång av det tidiga, så kallade SF-materialet i Tevearkivet, bland vilka Svenska Bios stadsfilmer återfinns.

filmer, samt den masskulturella visuella tradition de infogar sig i, handlar denna avhandling.



De rörliga bildernas genomslag under 1890-talet innebar knappast ett radikalt brott i visuellt hänseende. Som de senaste årens internationella stumfilmsforskning visat bör filmen snarare betraktas som ett medium bland andra i tidens visuella och teknologiska kultur.⁹ Filmens historia börjar inte på en parisisk boulevard en decemberdag 1895, utan tidigare och på olika platser. Om man uppfattar det notoriskt svårtydda och undanglidande begreppet modernitet som en tilltagande visuellt orienterad tidsperiod, framträder under den mängder av kommersiellt nöjesorienterade innovationer bland vilka filmen rent av kan beskrivas som ett perifert teknologiskt medium.¹⁰

Ändå inleder filmen sitt segertåg världen över några år efter sekelskiftet 1900. På sikt konkurrerar den ut eller marginaliserar andra liknande kommersiella visuella medier, även om det är problematiskt att konstruera filmhistoria utifrån en sådan premiss. I denna avhandling diskuteras svensk visuell masskultur kring 1900. Avsikten är att placera den tidiga filmen inom ramen för en samtida nöjeskultur och betrakta mediet som en innovation i paritet med andra masskulturella företeelser. Så är exempelvis de massproducerade

⁹ Litteraturen kring den tidiga filmens historia är omfattande. Bland flertalet publikationer kan man nämna antologierna *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* red. Thomas Elsaesser (London: BFI, 1990), *Cinema and the Invention of Modern Life* red. Leo Charney och Vanessa R. Schwartz (Berkeley: University of California Press, 1995) och *Cinema at the Turn of the Century* red. Claire Dupré la Tour, André Gaudreault och Roberta Pearson (Québec: Nota bene, 1999). Jonathan Crarys *Techniques of the Observer - On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1990) har haft stort inflytande på forskningen samt en rad artiklar av Tom Gunning, bland andra "An Aesthetic of Astonishment - Early Film and the (In)credulous Spectator" *Art & Text* Spring 1989, "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity" *Yale Journal of Criticism* 7, nr 2, 1994 och "The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis world's fair, 1904" *Film History* vol 6, 1994.

¹⁰ Medier förstås i den här avhandlingen som större diskursiva system som organiserar, tar hand om och lagrar information. Skriften är till exempel ett sådant centralt medium, men film och bildteknologier ingår också i en liknande medial materialism som lagrar, bearbetar och överför kulturell innebörd. Dessa tankar, hämtade från en historiskt orienterad tysk medieteorier [Mediendiskursanalyse] utgör en antydd metodologisk referensram för min avhandling, även om jag inte diskuterar teorierna *per se*. Det är framför allt Friedrich A. Kittler som angivit denna riktning; för en genomgång av hans mediala praktik, se *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985; München: Fink, 1995) och *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkman & Bose, 1986).

geografiska stereobilder och vykort, laterna magica och skioptikonbilder som tas upp till granskning i väsentliga avseenden besläktade med Svenska Bios senare stadsfilmer. Som mediala riktmärken skisserar de en kartografisk topografi av den terräng avhandlingen genomkorsar.¹¹ Men det innebär inte att dessa "förfilmiska" media upprättar "naiva successionskedjor"¹² framåt i tiden med filmmediet som hägrande teknologiskt slutmål. Ett begrepp som förfilmisk inbjuder naturligtvis till teleologiska läsningar, men det är inte min avsikt att hierarkiskt värdera de masskulturella visuella medier jag diskuterar. De är samtliga laddade med kulturell signifikans vars historiska innebörd avhandlingen strävar efter att kartlägga, och trots textens kronologiska upplägg har jag vinnlagt mig om att inte göra någon "radikal skillnad mellan dem."¹³

Svensk film och visuell masskultur 1900 undersöker såtillvida en expanderande visuell mediekultur i skarven mellan två sekler. Den historiska optik som riggas belyser inledningsvis det sena 1800-talets visuella medier med fokus på vad Friedrich A. Kittler kongenialt kallat *Mediengründerzeit*, men kastar även ljus över 1900-talets medielandskap. Ambitionen har varit att historisera olika mediala förflyttningar i tid och rum, för att lägga grunden till en ökad förståelse av det förra seklets visuella mediekultur. Som bland andra panoramat och stereobilds-genren visar är få masskulturella företeelser helt igenom nya. De tenderar att återkomma i uppgraderad form och genom att studera dåtidens mediala verklighet kan kommande förändringar spåras.

Visuell masskultur förstås i den här avhandlingen utan nedsättande förtecken som en publikt orienterad nöjeskultur. Den skiljer sig från såväl tidens

¹¹ Parallellt med en historisk medieteori anlägger avhandlingen ett geo-visuellt perspektiv på det förflutna, ett område som på engelska ibland kallas *visual mobility studies*. Framför allt är det arbeten av Franco Moretti, *Atlas of the European Novel* (London: Verso, 1998) och Guiliana Bruno som stakat ut detta forskningsområde. För filmvetenskapligt vidkommande är Brunos arbeten av störst vikt, till exempel *Streetwalking on a Ruined Map* (Princeton: Princeton University Press, 1993), "Site-seeing: Architecture and the Moving Image" *Wide Angle* nr 4, 1997 och *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (London: Verso, 2001). Två av mina egna texter utgör dessutom försök i genren: "Arkitektur i rörelse: fotografiskt, filmiskt, fantasmagoriskt" *Häftet för kritiska studier* nr 3 1997 och "Architectonics of Seeing - Architecture as Moving Images" *Moving Images: from Edison to the Webcam* red. John Fullerton och Astrid Söderbergh Widding (London: John Libbey/Aura, 2000).

¹² Michel Foucault *Vetandets arkeologi* (1969; Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag, 1972), 162.

¹³ Ibid.

litterärt orienterade finkultur som den etnologiskt inriktade folkkulturen, även om en företeelse som Skansen visar att det förelåg likheter och överlappningar mellan folk- och masskultur. Den visuella masskulturen var företrädesvis kollektiv och offentlig, något som accentuerades i takt med biografkulturens framväxt efter 1900. Men eftersom stereoskopiska fotografier och vykort förekom hemmavid var den också privat. Sådillvida inkluderar den visuella masskulturen även bilder i olika illustrerade tidningar och tidskrifter, ett presshistoriskt område min avhandling emellertid inte diskuterar. Själva begreppet visuell masskultur förekom dock sällan i den allmänna debatten kring sekelskiftet 1900. Visserligen publicerade Vitalis Norström redan 1910 en filosofisk traktat med titeln *Masskultur*, men övergripande benämningar på tidens nöjesutbud och inrättningar var ovanliga.¹⁴ I tidens ordböcker var ordet inte inkluderat och termen "masskultur" torde erhållit sin nuvarande innebörd först långt senare i kritisk-teoretiska publikationer under Frankfurtskolans egid.

Svensk film och visuell masskultur 1900 diskuterar främst den nationella visuella masskulturen och dess relation till filmmediet. Eftersom det producerades få svenska fiktiva filmer under den period som granskas, refererar film i det följande nästan enbart till dokumentära upptagningar. Säljande visuella föreställningar inom masskulturen påverkade naturligtvis den tidiga filmens utseende. De var långt ifrån nationsspecifika, varför min avhandling gör en mängd internationella svep. Traditionell svensk filmhistoriografi har för lite betonat filmens delaktighet i en vidare internationell nöjeskultur, i vilken Sverige kring sekelskiftet 1900 uppfattades som ett slags Europas Norrland. Stockholm var en perifer nod i den ännu lyckliga europeiska gemenskapen, och huvudstaden inlemmade girigt de attraktioner och nöjesinrättningar som var populära på kontinenten. Internationella utblickar till 1800-talets metropoler Paris och Berlin är därför nödvändiga för att förstå tidig svensk film och visuell masskultur.

¹⁴ Vitalis Norström *Masskultur* (Stockholm: Hierta, 1910).

Inom en film- och kulturteoretisk tradition, med tänkare som Siegfried Kracauer och Walter Benjamin, har filmen betraktats som det medium som tydligast formulerade den moderna människans erfarenheter. "Onekligen var filmen det medium som bäst uttryckte seendets och det synligas kris, blickens mobilitet och mobilisering", skriver Mats Björkin, "och därmed den perception som kopplades samman med flanör en, det moderna stadsrummets mest perfekta invånare."¹⁵ Till denna urbana och cinematiska kultur har historiker lockats att knyta samtida diskurser kring museer och världsutställningar, nöjesfält och skyltfönster. Min avhandling knyter an till en sådan tradition och diskuterar till exempel filmiskt anstrukna attraktioner som tittskåp, dioramor och utsiktstorn. Sådana historiska analogier förankrar de rörliga bilderna i moderniteten, där film med fördel kan diskuteras parallellt med masskulturella företeelser som boulevardkultur, bårhus och vaxmuseer.¹⁶

Samtidigt kan man instämma i den kritik som riktats mot ett ensidigt kulturteoretiskt sätt att undersöka tidig film. David Bordwell har till exempel frågat sig hur historiskt relevanta benjaminska teorier om den tidiga filmens likheter med ett urbant distraherat seende egentligen är.¹⁷ Charlie Keil har i sin tur kritiserat de film- och kulturhistoriker som, enligt hans mening, försökt cementera relationerna mellan moderniteten och den cinematiska kulturen. Keil har ställt sig undrande till de forskare som tycks ägna mer tid åt att förklara tidig film med hjälp av varuhus och postorderkataloger än med äldre bildmedia. Problemet med *laterna magica* och stereoskopbilder är att de pekar bakåt i

¹⁵ Mats Björkin *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* (Stockholm: Aura, 1998), 53. Blickens mobilitet har främst diskuterats av Anne Friedberg, för en genomgång se *Window Shopping - Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993).

¹⁶ Se till exempel Vanessa R. Schwartz *Spectacular Realities - Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998).

¹⁷ David Bordwell *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997), 139-146.

tiden, snarare än att befästa ett filmiskt seende i centrum för sekelskiftets visuella kultur.¹⁸

Även om föreliggande avhandling nog ter sig skyldig i Bordwells och Keils ögon, har den tagit fasta på deras kritik. Den undersöker främst tidiga *bilder* inom ramen för en visuell bildkultur. Utifrån Svenska Bios stadsfilmer drar avhandlingen till exempel inga vittgående teoretiska slutsatser kring en filmisk urbanitet. Snarare ligger det närmare till hands att visa att ganska lite skiljer till exempel 1850-talets geografiska stereobilder från senare icke-fiktiva filmer från samma platser. Med vinst för ögonen förstod skickliga entreprenörer att saluföra mer eller mindre identiska bildmotiv medierade över tiden i skiftande teknologisk dräkt.

Den topografiska bildgenren dominerade den period i västerlandets mediehistoria som avhandlingen fokuserar. Platserna består, medan bildformat och apparaturer varierar. När en filmisk geografi introduceras kring sekelskiftet 1900 har generationer redan betraktat representationer av samma topografier. Rörliga bilder presenterade dessa platser som en tillrättaklippt geografi, vilken bara existerade på filmduken, även om publiken inte alltid uppfattade den så. Att filmmakare styrde representationen av rum låg i mediets natur, men detsamma gällde 1800-talets fotografer. Det är lätt att tro att de vyer som tidens resefotografer avbildade såg ut som i de färdiga fotografierna. Konventionen att framför en vy fotografera en betraktare, befäste därtill föreställningen om fotografiet som en naturlig avbild av vad man såg på plats (illustration 1.). Fotografiska bilder hade en märklig förmåga att mimetiskt förleda, eftersom betraktare förmodade att motivet såg ut på samma sätt i verkligheten. Även om

¹⁸ Charlie Keil "'Visualised Narratives', Transitional Cinema and the Modernity Thesis" *Cinema at the Turn of the Century*, 134. Jan Holmberg har i sin avhandling *Förtätade bilder: filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Stockholm: Aura, 2000) givit ett bidrag till diskussionen och kommenterat såväl Keils som Bordwells cinematiska modernitetskritik. Holmberg skriver att den tidiga filmen "ofta ensidigt privilegierats som exempel på en specifikt modern erfarenhet." Men den tidiga filmen har knappast ensamrätt på förbindelsen med moderniteten. Laddade med kulturell innebörd kan till exempel Fritz Langs filmer lika gärna "läsas som allegorier över moderniteten", påpekar Holmberg med stöd i Tom Gunnings *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (London: BFI, 2000). Holmberg, 80. Det bör dock noteras att fördelen med den tidiga filmen som kulturell praktik, är att man i den finner förhållandevis få kanoniserade spelfilmsregissörer. Om man ska tro Kracauer räcker verklighetens oansenliga ytfenomen [*die unscheinbaren Oberflächenäußerungen*] som betydande speglingar av en tid.

man i vissa kretsar redan under 1850-talet diskuterade fotografisk mediering, var det i tidens tankar vanligt att man blandade ihop människans sätt att se med kamerans objektiv.¹⁹

Kamerans objektiv var dock långt ifrån objektivt. Arbetande för sig själva eller på kommission konstruerade fotografer och senare kinematografer sina stads- och landskapsbilder utifrån föreställningar hur dessa borde se ut. Naturligtvis inspirerades de av rådande estetiska konstideal, men även apparaturen och dess begränsningar styrde hur man avbildade. Man – för det handlade naturligtvis mest om män – *iscensatte* ett landskap. Motiv valdes ut och ramades noggrant in; man såg till att fotografera i fördelaktigt ljus och från rätt vinkel, och efter att bilden framkallats på ett gynnsamt sätt beskar man den. Det är på så vis man idag bör förstå och historisera den topografiska bildgenren. Även den skenbart enklaste vy överlagrar information om dåtidens visuella koder och föreställningar.

Svensk film och visuell masskultur 1900 utgår från två sätt att förhålla sig till massproducerade bilder. Den första idén är att betrakta film och fotografier som ett slags historiska källor i visuell form. En term som filmhistoria refererar inte entydigt till (spel)filmens historia utan även till mediets sätt att dokumentera historien. Alan Trachtenberg har påpekat att "historisk kunskap tillkännager sitt sanna värde genom sin fotograferbarhet"²⁰ och avhandlingens inledningscitrat från tidskriften *Biografen* antyder att redan tidig svensk film betraktades som ett löftesrikt historiskt dokument.

Då avhandlingen främst diskuterar geografiska bilder är min andra övergripande idé föreställningen om film och fotografier som substitut för resande, (vilket inte skall tolkas alltför bokstavligt.) Det brukar anföras att

¹⁹ John Tagg påpekar till exempel att fotografier redan under det tidiga 1840-talet i England gavs en instrumentell funktion inom rättsväsendet. Som opartiska juridiska utlåtanden, med en till synes objektiv visuell beviskraft, utlovade fotografier möjligheten att lösa de mest komplicerade fall. För en diskussion, se *The Burden of Representation - Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

²⁰ "historical knowledge declares its true value by its photographability." Alan Trachtenberg "Albums of War: On Reading Civil War Photographs" *Representations* nr 9, 1985, 1, (min översättning).

filmmediets stora förtjänst var dess förmåga att upphäva rummets gränser och visuellt transportera publikens blickar till fjärran länder. "Jag har sett Niagaras ofantliga vattenmassor smulas sönder i dimma", kunde man 1909 till exempel läsa i *Nordisk Filmtidning*, "araber på kamelryggen glida genom brännheta öknar, eskimåer på valrossjakt, indiska fakirer [och] Italiens konstverk ... Hela jordytan med alla dess intressanta och lärorika företeelser, hvars flertal kinematografien förutan aldrig skulle ses af våra ögon, avslöjar sig numera på biografduken."²¹ Eftersom den tidiga filmen var "de fattigas teater" innebar denna transport en demokratiserande tendens; de som inte hade råd att resa på riktigt kunde resa i bilder. Detsamma gällde för tidigare fotografier, stereo- och ljusbilder även om de betraktades av en mer exklusiv publik.

Med utgångspunkt i dessa två förståelsesystem av publika praktiker är det min avsikt att diskutera det moderna bildsamhällets framväxt. Svenska förhållanden står i fokus men internationella utblickar är nödvändiga, den gränsöverskridande bildindustrialism Lena Johannesson behandlat ligger nära till hands som jämförelse.²² Historiskt handlar det om att förstå hur publik en då uppfattade dessa bilder men perspektivet inkluderar av naturliga skäl även dagens sätt att betrakta dem.²³

Tyvärr vet man ganska lite om vilka människor som besökte olika masskulturella attraktioner kring 1900 och på vilket sätt de fascinerades av

²¹ Levi Carlsson "Om våra dagars kinematografi" *Nordisk Filmtidning* nr 3, 1909. Det kan noteras att en nästintill ordagrann beskrivning av filmens förmåga att upphäva avstånd, publicerades av professorn Frederick Starr i *Chicago Tribune* 7/2, 1909. Eftersom uttalandet kom från en aktad person omnämndes det bland annat i *Moving Picture World*, och med all förmodan använde Carlsson det som uppslag till sin text.

²² Lena Johannesson *Den massproducerade bilden* (1977; Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1997).

²³ *Svensk film och visuell masskultur 1900* är en historisk studie men skisserar även konturerna och genealogin till samtidens bild- och medialandskap. Den digitala bildens möjligheter och problem låter sig faktiskt förstås och beskrivas utifrån visuella föreställningar 1900. På en mängd sajter på Internet kan man idag till exempel företa virtuella resor till andra länder, där filmer och virtuella panoramor med QuickTime-teknik försöker ge en simulerad känsla av visuell närvaro liknande den i filmens barndom. Den digitala bildens besvärliga dokumentära status är ytterligare en likhet. På många sätt tycks det som om vår samtids epistemologiska problem kring numeriska bilder är en logisk förlängning av det tvivel som alltid vidhäftat teknologiskt producerade bilder. Även om det kring förra sekelskiftet fanns en tilltro till filmens dokumenterande kvalitéer – 1898 författade Boleslas Matuszewski ett filmarkivariskt uttåg, *Une nouvelle Source de l'Histoire*, där han argumenterade för film som historisk källa – har fotografier och film främst använts i illustrativa syften. Under hela 1900-talet, filmens århundrade, har professionella historiker nästan aldrig använt sig av mediet som historisk källa. Tyvärr lär det inte bli enklare att övertyga dem i digital form, eftersom numeriska bilders matematiska indexikalitet paradoxalt nog visat sig långt mer instabil än traditionell kemisk indexikalitet.

samtidens bilder och visuella teknologier. Allmänhetens upplevelser och intryck skymtar ibland i tidningar och branschpress, men att bedriva historisk receptionsforskning är ett notoriskt vanskligt företag. Forskningsläget är minst sagt minerat, även om försök att historisera och lokalisera den tidiga filmens publik har gjorts av bland andra Miriam B. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Emilie Altenlohs pionjärsats *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* bör också nämnas, en klassiker inom receptionsgenren publicerad redan 1913.²⁴

I stadsfilmen BILDER FRÅN NYKÖPING (Svenska Bio, 1908) ingår en illustrativ sekvens, där själva publiken filmats när kommer ut från en föreställning på stadens biograf. Först går några barn och rökande läroverkselever, tätt följda av ett par män i arbetskläder. Efter dem närmar sig några bättre klädda herrar och damer i hatt den uppställda kameran framför Nyköpings Biografteater. Traditionellt brukar det anföras att den tidiga biografpubliken till största delen bestod av människor ur arbetarklassen.²⁵ Inträdet till Nyköpings Biografteater 1908 var billigt, 10 öre för barn och 25 öre för vuxna, en kostnad som även en diversearbetare kunde haft råd med.²⁶ Till

²⁴ Miriam Hansen *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991) samt Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Leipzig: Diederichs, 1913).

²⁵ Frågan om den tidiga biografkultur ens sammansättning har under senare år uppmärksammats inom den internationella filmforskningen. Mest känd torde en debatt i *Cinema Journal* varit, där Ben Singer och Robert C. Allen tvistat om huruvida biopubliken på Manhattans småbiografer, så kallade "nickelodeons", åren innan 1910 främst bestod av arbetar- eller medelklassbesökare. Med stöd i en samtida sociologisk undersökning, *The Exploitation of Pleasure* (1911), har till exempel Singer påpekat, att tidens biopublik till 72 % bestod av besökare ur arbetarklassen. De flesta av de flera hundra småbiograferna på Manhattan låg även i områden som demografiskt var socialt täta och bebodda av främst arbetarklass. Allen, har å andra sidan med stöd i branschpress som *Moving Picture World*, hävdade att biograferna precis som samtidens vaudeville föreställningar, ofta frekventerades av människor från medelklassen. Men som Singer påpekat, gav branschpressen ofta uttryck för ett önsketänkande beträffande tidens biobesökare, eftersom det låg i biobranschens eget intresse att höja mediets sociala status. Se, Singer "Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors" *Cinema Journal* nr 3, 1995, Allen "Manhattan Myopia; or, Oh! Iowa!", Singer "New York, Just Like I Pictured it ..." och Sumiko Higashi "Dialogue: Manhattan's Nickelodeons" alla i *Cinema Journal* nr 3 1996, samt William Uricchio och Roberta E. Pearson "Dialogue: Manhattan's Nickelodeons", Judith Thiessen "Oy, Myopia!" och Singer "Manhattan Melodrama" alla i *Cinema Journal* nr 4, 1997. För ytterligare receptionshistoriska forskningsbidrag, se antologin *American Movie Audiences* red. Melvyn Stokes och Richard Maltby (London: BFI, 1999).

²⁶ Bioprogrammannons för Nyköpings Biografteater i *Södermanlands Läns Tidning* 18/5, 1908. Enligt Åke Elmér, *Från fattigsverige till välfärdsstaten* (Stockholm: Aldus|Bonniers, 1963), hade en verkstadsarbetare 1900 omkring 40 öre i timlön – att jämföras med en kvinnlig textilarbeterska som

skillnad från tidigare visuella medier, som till exempel stereobildsgenren, vilken introducerades som en exklusiv visuell nöjeskultur för att sedermera enligt marknadsekonomins lagar sprida sig ner i folklagren och erbjudas en masspublik, var filmen från början ett publikt massmedium. Som bland annat biografsekvensen i *BILDER FRÅN NYKÖPING* antyder var publiken dock inte alltid klassmässigt homogen. Speciellt i landets mindre orter och på den kringliggande landsbygden – 75 % av Sveriges befolkning levde 1900 fortfarande på landet – torde filmmediet attraherat en mer varierad publik ur olika samhällsskick. En liknande skiftande publik kännetecknade också den internationella varietékultur, där film ofta var ett inslag innan fasta biografer etablerades kring 1905. Varietéföreställningar med film var inte speciellt vanliga i Stockholm, men i till exempel Berlin lär samma föreställning ofta attraherat olika publikers på olika dagar.²⁷ Det var främst inträdespriset som bestämde publikens sammansättning och entréavgiften till sekelskiftets olika visuella attraktioner kan just tjäna som ett slags markör för vilken publik nöjesentreprenörer hade i åtanke. Åren efter 1900 lockade till exempel vaxmuseet Svenska Panoptikon besökare med sina "folksöndagar"; 25 öre i entré var en fjärdedel av vad det vanligtvis kostade att gå in. Samtidigt berättas det att välsituerade besökare några år tidigare lär ha betalat tio kronor i entré invigningsdagen på Stockholmsutställningen 1897, en summa som räckte till hyra och mat för en arbetarfamilj i huvudstaden en vecka.²⁸



tjänade 15 öre i timmen. När det gäller att lokalisera besökare till sekelskiftets masskulturella nöjen är det dock inte enbart inkomsten som har betydelse. Normal arbetstid kring 1900 var 60 till 75 timmar i veckan, något som lämnade lite fritid för till exempel biografbesök. Elmér, 24.

²⁷ För en diskussion, se Iris Kronauers opublicerade doktorsavhandling "Vergnügen, Politik und Propaganda: Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896-1905)" framlagd vid Humboldt-Universität zu Berlin, Tyskland, 1999, 86-90.

²⁸ Programmannons för Svenska Panoptikon *Aftonbladet* 3/2, 1900 samt Lena Högberg *Människor kring en verkstad, Stockholm 1897* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1985), 39.

Även om historiker förhållit sig skeptiska till visuella media, berättas det att preussaren Johann Gustav Droysen använde sig av fotografier i sina föreläsningar i Berlin på 1860-talet. Att en så prominent historiker drog nytta av det nya bildmediet säger en del om dess samhällseliga betydelse. Förvisso lär Droysen nyttjat fotografier i metaforiskt hänseende snarare än praktiskt, men han menade att de kunde lära människan en hel del om hennes förhållande till verkligheten och tiden. Droysen påpekade till exempel att fotografier hade en mikroskopisk detaljtrogenhet [der mikroskopischen Richtigkeit der Photographie] som var överlägsen den måleriska konstens, vars maskinära realism och rikedom historikern borde ge akt på.²⁹

I tidens föreställningsvärld kan man emellanåt skönja att fotografier betraktades som ett slags mikrohistoriska utsagor. Émile Zola påtalade till exempel att man knappast sett något förrän man fotograferat det. För den franske naturalisten gav fotografiet bilden av en fullödigare – och modernare – åskådningsform med historisk relevans. Men om man förstod fotografier som ur tiden lossryckta bilder av verklighet var deras egentliga funktion enbart referentiell. Som avbilder av det som en gång existerat var det ofta först genom fotografiets förklarande bildtext som relationen till det förflutna gav sig till känna. Tittar man till exempel i en bok med fotografiska illustrationer instämmer nog de flesta i att man snabbt läser de texter som beledsagar bilderna. Först genom kontextualisering blir fotografiers abstrakta förflutenhet historiskt konkret.

Illustrationerna i *Svensk film och visuell masskultur 1900* utgör just ett försök att använda fotografiska bilder i ett analytiskt syfte. Bilderna i texten är tänkta att fungera som ett slags mikrohistoriska källor, som belyser visuella detaljer och informerar om tidens sätt att se. Fotografier och filmer ingår i

²⁹ Johann Gustav Droysen *Historik: Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologi der Geschichte* (Berlin: Oldenbourg, 1937), 126. Vid mitten av 1800-talet var annars den baudelairska uppfattningen att fotografier endast var resultatet av en själslös maskin, som utan tillstymmelse till kreativitet producerade avbilder av det som befann sig framför kamerans lins, mycket vanlig. Den fotografiska bilden var helt enkelt till sin natur teknologiskt determinerad att aldrig bli konst. Så sent som på världsutställningen 1862 klassificerades fotografiet till exempel som ett rent tekniskt medium.

högsta grad i det mediala dokumentationssystem kulturhistorien ständigt bygger och där "foucaultska" textarkiv alltmer kompletterats med "kittlerska" mediearkiv. Som samtida mediediskursanalys visat är bilder *ur* det förflutna minst lika viktiga för att framkalla bilden av det förflutna som textuella källor.³⁰

Likväl förblir förhoppningen att historiografiskt kunna använda sig av fotografier eller filmbilder som historiska källor något av en chimär.³¹ För det första kan film och fotografier knappast agera som "historia" eftersom en sådan homogen entitet svårligen låter sig omtalas. Det förflutna utgörs av en mängd "historier" besvärliga att foga samman till Leopold von Rankes dictum om hur det egentligen förhöll sig [wie es eigentlich gewesen]. För det andra förintar bildmedia sin historiska tillblivelsekontext. "Fotografi är möjligheten att återge ett bortsminkat sammanhang", för att citera Bertolt Brecht.³² Utan annan information än bilders grafiska innehåll är det svårt, för att inte säga omöjligt, att använda sig av dem som källdokument. Ett omtalat filmhistoriskt exempel är en sekvens i den brittiska filmen WARTIME LONDON (okänt bolag, 1917) där en engelsk soldat i mörk uniform framför sig håller ett vitt pappersark med

Huruvida Droysen ansåg att fotografiet var konstlöst framgår inte, men väl att det kunde tjäna vetenskapen och konsten.

³⁰ Kittler har medgivit att han i sin inflytelserika studie *Aufschreibesysteme 1800/1900* för lite betonat den massproducerade bildens funktion i mediehistorien. Hans uppgörelse med Foucault består i huvudsak av en kritik av fransosens ovilja att reflektera över de diskursiva systemens medialitet. Enligt Kittler glömde Foucault att även skriften var ett medium som påverkade diskursens utseende: "Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken", för att tala med Nietzsche. För Kittler är det symptomatiskt att Foucaults textuella diskursanalyser upphör vid den tidpunkt då arkiven började fyllas av andra lagringsmedier som fotografier, ljudupptagningar och film. I centrum för Kittlers *mediendiskursanalyse* står just förmedlingen, det vill säga medieringen, av diskursen genom dessa medier. Friedrich Nietzsche *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe* red. Giorgio Colli och Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter, 1975-84), band I, 172.

³¹ För en diskussion kring fotografier och film som historiska källor, se antologin *Geschichte in Bildern - Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle* red. Irmgard Wilharm (Paffenhiller: Centaurus Verlag, 1995) och min egna texter "Eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lufs levande för sig - om fotografi och film som historia" *Häften för kritiska studier* nr 3 1999 och "To Cite and Sight History: On the Usage of Nonfiction Footage" *Aura* nr 4 2000. Bland senare års forskning förtjänar även Hayden Whites artikel "Historiography and Historiophoty" *American Historical Review* nr 5, 1988 lyftas fram, samt Marc Ferro *Cinéma et Histoire* (1977; Paris: Gallimard, 1993) och inte minst Michèle Lagnys arbeten, till exempel *De l'Histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma* (Paris: Armand Colin, 1992) och essän "Film history: or history expropriated" *Film History* nr 6, 1994.

³² "Die Fotografie ist die Möglichkeit einer Wiedergabe, die den Zusammenhang wegschminkt." Bertolt Brecht *Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 443, (min översättning). Brecht var en ganska sen kommentator av fotografiets döljande förmåga, något som redan Charles Baudelaire retade sig på under 1850-talet. För Baudelaire var fotografiet konstlöst; det förvrängde det förflutna under förevändningen att bevara det, samtidigt som han insåg dess arkivariska potential. Se, Baudelaire "Salon de 1859. Le public moderne et la photographie" *Oeuvres II* (Paris: Le Dantec, 1932), 222-224.

tidsangivelsen SEPT. 26 1917 (illustration 2.). Bakom soldaten står två pojkar och i bildens bakgrund skymtar Houses of Parliament. Givet bildsekvensens indexikala förhållanden råder det knappast något tvivel om att filmkameran registrerat dessa skeenden i London. Det filmiska rummet äger en autenticitet genom att vara geografiskt placerbart, men med tidpunkten är det värre. Det textade pappersarket är naturligtvis på dagstidningsmanér tänkt att fungera som tidsmarkör, men logiskt betraktad är denna fullständigt godtycklig. Även om det är troligt att filmsekvensen spelades in under första världskriget så existerar det få tidliga bevis för att så var fallet.³³

Samtidigt ska man inte frånta filmbilder och fotografier förmågan att aktualisera det förflutna. Om man påstår att ett fotografi är ett index av något som hänt är den mest stringenta följdfrågan vilken "historia" som bilden ger uttryck för.³⁴ För att tala med Jennifer Green-Lewis gäller det att se och läsa fotografier och filmbilder inom historien själv, snarare än som historia [to read photographs in, rather than 'as' history].³⁵

John Tagg har illustrerat en sådan fotohistoriografisk problematik genom att lyfta fram 1800-talsfotografier av arbetarklassen. Det var ovanligt att samhällets mindre bemedlade fotograferades. Tagg använder denna anomali för att belysa skillnaden mellan att studera fotografiet som historia och fotografiet i historien. "Varför fotograferades representanter för arbetarklassen, deras yrken, hushåll och nöjen under 1800-talet?", frågar Tagg. "Under vilka omständigheter? Av vilken anledning? Vem var fotograf och vilka avbildades? Hur användes bilderna? Vad gjorde man med dem? För vem var de meningsfulla? Och vad var

³³ Under tiotalet började dock Eastman Kodak att stansa in grafiska trianglar, kvadrater och cirklar som en chiffererad årtalskod i råfilmens kant. Liknande inskriptioner kom framöver att användas av de flesta filmbolag för att underlätta datering av film. För en diskussion, se Harold Brown *Physical Characteristics of Early Films as aids to Identification* (Bryssel: FIAF, 1990). För svenskt vidkommande kan det noteras att firma Numa Peterson konstruerade två rullfilmskameror – med ett utbytbart dubbelt objektiv för tagning av stereoskopiska bilder – inför Andrée-expeditionen 1897. På ett liknande sätt gav de fotografen Nils Strindberg möjligheten att med symboler grafiskt indexera rullfilmen och fastställa väderstreck, datum och klockslag för varje taget fotografi.

³⁴ Graham Roberts har till exempel i sin *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR* (London: I.B. Taurus, 1999) undersökt den icke-fiktiva filmens roll i framkallandet av en mytologiserad bild av Sovjetunionen årtiondena efter ryska revolutionen.

³⁵ Jennifer Green-Lewis *Framing the Victorians - Photography and the Culture of Realism* (London: Cornell University Press, 1996), 17.

konsekvensen av betraktandet av dem som meningsfulla, sanna, realistiska? ... Den här typen av frågor ... sysslar inte med fotografier som 'vittnesbörd' av historia, utan betraktar dem i historien."³⁶

Redan under 1920-talet fanns ett akademiskt intresse av att etablera film som historiskt källmaterial. Bland annat tillsatte International Commission of Historical Science en ikonografisk kommitté med uppgift att utröna filmbildens historievetenskapliga möjligheter. Tanken på film som visuell historiografi går dock tillbaka till den tidiga filmen. Efter att ha sett några av bröderna Lumière s filmer sommaren 1896 förfärad sig till exempel Maksim Gorkij över det odödliggjorda nu som tycktes härska i skuggornas rike. Gorkij publicerade sina intryck i tre texter, i vilka han uttryckte sin fascination över att på en marknad i Nznjij-Novgorod se Paris gatuliv, samtidigt som förflutenhetens gråa verklighet tyckes honom mycket kuslig.³⁷ Även på nordligare breddgrader finner man tidiga utkast om film och historia. Med anledning av utställningen 1897 skrev bland annat *Stockholmstidningen*: "Vilja vi forska i forntiden, får vi vackert ta till spaden eller söka efter ett knappt material i gulnande luntor. Eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lufs lefvande för sig. Lycklig eftervärld! Vi undra om den skall tacka oss för allt hvad vi göra till dess bekvämlighet."³⁸

³⁶ "Why were photographs of working-class subjects, working-class trades, working-class housing, and working-class recreations made in the nineteenth century? By whom? Under what conditions? For what purposes? Who pictures? Who is pictured? And how were the pictures used? What did they do? To whom were they meaningful? And what were the consequences of accepting them as meaningful, truthful, or real? ... Such questions ... do not deal with the photograph as 'evidence' of history, but as historical." Tagg, 119, (min översättning).

³⁷ För en diskussion, se Maksim Gorkij "Lumières kinematograf" (1896) *Aura* nr 2, 1995. I tidskriften *KINtop* nr 4, 1995, återfinns Gorkijs två andra filmtexter från 1896: "Von der Gesamtrossischen Ausstellung (Von unserem Korrespondenten) 'Der Kinematograph von Lumière'" och "Gerächt - Skizze".

³⁸ "'Undren' på utställningen", osignerad *Stockholmstidningen* 4/8 1897. Till "undren" på utställningen hörde definitivt kinematografen. De "levande bilderna" lät publiken se verkligheten på nytt förbildligad genom "nutidens underverk". Intressant är att biografen på utställningsområdet 1897 låg i närheten av en lokal där de experimenterades med röntgenstrålar. Filmen och röntgenstrålen hade bägge ett spektakulärt underhållningsvärde. På samma sätt som röntgentekniken hade en medicinsk potential tycks filmmediet tillskrivits en funktion som verklighetens historiska dokumentator. Precis som röntgenapparaturen framvisade materialets okända sidor hade filmmediet förmågan att aktualisera det förlutna för framtida generationer. Faktum är att filmbilder och röntgenstrålar förevisades tillsammans redan under Malmö industriutställning 1896 – första gången rörliga bilder visades i Sverige. Strålarna demonstrerades av Ole Olsen, sedermera grundare av det danska filmbolaget Nordisk Films Kompagni, något som ytterligare styrker att filmmediet initialt var en spektakulär visuell teknologi bland andra. För en diskussion, se Solveig Jülich "Seeing in the Dark: Early X-ray Imaging and Cinema" *Moving Images: from Edison to the Webcam*.

Artikeln i *Stockholmstidningen* är ett av de första trevande försöken i Sverige att beskriva filmens relation till tiden och historien. Tilltron till mediet, som ytterst vilade på den fotohistoriska föreställningen att (film)kameran inte kunde ljuga, är också framträdande i Frans Hallgrens filmvetenskapliga pionjärinsats. Folkskolläraren Hallgren är en alltför lite uppmärksammas person i den svenska filmhistorien. Eftersom han ansvarade för granskningen av film i Malmö från 1908 fram till Statens biografbyrå tog över all sådan verksamhet 1911, brukar han nämnas i filmcensoriska sammanhang. Men Hallgren var även en ivrig filmpedagog med blick för mediets särart och möjligheter. I en artikel i nationellt liberala *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* påtalar han till exempel att "inom vetenskapens, konstens och industriens olika områden utgör [filmen] ett åskådningsmedel af förut oanad tydlighet och verklighetstrohet."³⁹ Kinematogrammet var en kunskapskälla och kinematografien ett bildningsmedel, för att travestera två av Hallgrens artiklar.⁴⁰

300 biografbesök redovisades i Hallgrens årsöversikter 1909 till 1911, en indikation om att han kunde film, och hans verksamhet sällar sig till den filmdebatt som då fördes i Sverige. I korthet turnerade den filmutbudets föregivet fördärvande egenskaper, i synnerhet fiktionsfilmens förråande inverkan på den yngre publiken. I Sverige och i övriga västvärlden propagerade filmreformister för att bioprogrammens innehåll borde granskas för samhällets bästa.⁴¹ Det var framför allt spelfilmens "idiotiska upptåg, vilka ... verka

³⁹ "Våra biografier", -en (signatur för Frans Hallgren) *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 24/2, 1909.

⁴⁰ Frans Hallgren "Kinematogrammet, en kunskapskälla?" *Tidskrift för det svenska folkbildningsarbetet* nr 3, 1914 och "Kinematografien som bildningsmedel" *Svensk läraretidning* nr 31, 1912. Hallgren bidrog även med texten "Kinematografien som kulturhistoriskt organ" i en av de första svenska filmtidskrifterna, *Biografen*, nr 3, 1913

⁴¹ I Sverige tog till exempel Pedagogiska sällskapet i Stockholm som var tongivande i filmdebatten, intryck från Tyskland, där den pedagogiska filmreformrörelsen var stark. Som Scott Curtis påpekat, lierade sig den tyska filmreformrörelsen, med namn som Hermann Lemke och Hermann Häfker (Tysklands kanske första filmtaletiker), med samtida progressiva skolpedagogiska idéer. För en diskussion, se Curtis "The taste of a nation: Training the senses and sensibility of cinema audiences in Imperial Germany" *Film History* vol 6, 1994. Det var även vanligt att svenska filmreformister företog studieresor till Tyskland. Hallgren reste till exempel dit liksom den blivande filmcensorn Marie-Louise Gagner. I en utförlig artikel i *Stockholms Dagblad* 14/11, 1909, "Biografväsendet i Tyskland. Intryck från en studieresa", rapporterade hon bland annat om "den dåliga biografsmaken" i landet. Tyskland hade förvisso inte lika rå smak som Sydamerika eller Ryssland, men de tyska reformister som arbetade idogt för att få filmmediet att "bli till gagn istället för till skada för människosläktet", behövdes verkligen. I likhet med Gagner var de tyska reformisterna varma anhängare av en folkbildande kinematografi; det gällde att få bukt med det mest smaklösa "biografeländet" utan att fördöma biografens funktion som folknöje. "Tvärtom", summerade Gagner, "fröjdas man ju öfter att

smakfördärvande genom sin horribla dumhet"⁴² som irriterade, och även Hallgren ondgjorde sig över fiktiva "hyperbefängda osmakligheter".⁴³ Jan Olsson, som behandlat debatten inom ramen för en övergripande receptionshistorisk forskning, har lanserat begreppet "den vita diskursen" som en beteckning på det officiella mottagandet av film. Inom diskursen förelåg en distinkt boskillnad mellan uppskattandet av den icke-fiktiva filmen, verklighetsbilderna som var mediets sanna mission, och ett pejorativt nedvärderande av spelfilmen med dess underhållningsorienterade syndfullhet.⁴⁴ Olsson har påtalat "att nästan samtliga debattörer främst uppskattade de programinslag som hade dokumentär prägel."⁴⁵

De texter Hallgren publicerade ansluter till denna vita diskurs. Men som få andra trodde han på mediets möjligheter, då "biograferna ha en i vidaste mening demokratisk läggning."⁴⁶ De flesta av Hallgrens reflektioner kring filmmediet i allmänhet och dess pedagogiska funktion i synnerhet, sammanfattades 1914 i boken *Kinematografien som bildningsmedel*. Ett kapitel i denna svenska filmhistoriska klassiker diskuterade även kinematogrammet som historiskt dokument.

Tänkom oss för ett ögonblick, att kinematografen varit en äldre företeelse! Vi föreställa oss då möjligheten att nu kunna framtaga en väl konserverad film från de minnesrika midsommardagarna 1523, då den förste vasakonungen höll intåg i sin erövrade huvudstad, eller från det tillfälle, då Gustav Adolvs krigsflotta sågs sticka ut från Elvsnabben. ... Alla dessa handlingar hade då framställts för oss i sin äkta historiska miljö av dräkter,

det finns möjlighet äfven för den mest ogynnsamt ställda i samhället att för en stund glömma slitet och släpet och fylla sinnet med andra tankar och bilder än dem fabriken eller verkstaden eller det trånga hemmet med de få böckerna kunna skänka honom."

⁴² "Biografteatrarne", osignerad *Södertelge Tidning* 9/12, 1910.

⁴³ "Biografkontrollen i Malmö", H-en (signatur för Hallgren) *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 8/2, 1910.

⁴⁴ Jan Olsson "Svart på vitt: film, makt och censur" *Aura* nr 1, 1995.

⁴⁵ Jan Olsson "I offentlighetens ljus - några notiser om filmstoff i dagspressen" *I offentlighetens ljus: stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik* red. Jan Olsson (Stockholm: Symposium, 1990), 250.

⁴⁶ Hallgren 1910.

byggnader m. m. 'Historiska verklighetsbilder' kunde man väl säga.⁴⁷

För Hallgren förefaller filmmediet i kraft av sin teknologi ägt förmågan att åstadkomma objektiv visuell samtidshistoria. Ett liknande resonemang hittar man i samband med att BILDER FRÅN HALMSTAD (Svenska Bio, 1908) premiärvisades på den nyöppnade Biorama-teatern i Halmstad 1908.⁴⁸ Premiären sammanföll med en lokal tidningsredaktörs begravning vilken påpassligt filmades. "Biorama idag", stod att läsa i annonserna, "de stora begravningshögtidligheterna i söndags, även den omtyckta Halmstadsrevyn visas".⁴⁹ Konservativa *Hallands-Posten* skrev i en längre recension att "bilderna äro ... särdeles lyckade. Såväl likbåren och vagnarne som den långa begravningsprocessionen synas med all önskvärd tydlighet." Av texten att döma blandade skribenten inte ihop filmens bilder med den verkliga händelsen, men intressant nog försvarade tidningen filmen mot kritiker som förefaller hävdad att de stred mot god sed att låta en så lågkulturell tingest som en filmkamera närvara vid en högtidlig begravning: "för en och annan kan kanske detta återgivande å biograferna ... synas mindre lämpligt", som tidningen uttryckte sig. "Dessa böra dock besinna, att detta bevarande till eftervärlden av en i vår stads annaler enastående begravningsakt, har sitt stora k u l t u r h i s t o r i s k a värde, vilket man ej får bortse ifrån."⁵⁰

Recensionen i *Hallands-Posten* ger vid handen att filmmediet emellanåt associerades med arkivariska föreställningar. Det fanns en tro till (film)bildens historicitet och den realism som mediet till sin natur tycktes förlänat med. I en not skrev till exempel Hallgren, att "inför den realistiska kinokamerans bevis skulle nog en och annan av de lögner, som ofta avsiktligt slungas ut över världen,

⁴⁷ Frans Hallgren *Kinematografien som bildningsmedel* (Lund: Folkskolelärareföreningens litteratursällskap, 1914), 91.

⁴⁸ BILDER FRÅN HALMSTAD återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2048.

⁴⁹ Bioprogramannons i *Hallands-Posten* 7/10, 1908.

⁵⁰ "Söndagens imponerande sorgeshögtidligheter", osignerad *Hallands-Posten* 6/10, 1908.

falla tämligen platt tillsammans."⁵¹ Det är därför knappast ägnat att förvåna att Hallgren i en av sina artiklar argumenterade för finansieringen och upprättandet av ett nationellt filmarkiv. Filmen bör, skrev han "kunna göra anspråk på att... bli bevarad som dokument för kommande tider." Han påpekade att redan 1911 "inlades den första filmen, BILDER FRÅN MALMÖ på Malmö museum."⁵² För Hallgren låg det i kinematografins natur att, som han elegant uttryckte det, "den på ett verkningsfullt sätt [kan] förläna nutiden möjligheten att leva i framtiden."⁵³



Hallgren var även på det klara med filmmediets förmåga att i biomörkret optiskt frammana ett slags närvaro av främmande platser. Begäret efter att se film, och i bilder uppleva hur andra platser såg ut torde varit den främsta anledningen att den geografiska bildgenren så länge behöll sin popularitet.⁵⁴ Under perioden 1850 till 1930 förändrar sig de topografiska motiven mycket lite medan de visuella bildteknologierna växlar desto oftare.

Programbeskrivningen till filmen GENOM PARIS PÅ 1 TIMME ELLER RESEBYRÅN 'BLIXTEN' (okänt bolag, troligen 1909) kan med fördel anföras som exempel på filmmediets sätt att upphäva tidens och rummets gränser.

Att bese en världsstad sådan som Paris på 1 timme, i synnerhet när det sker med apostlahästarna och icke pr automobil – se där något nytt! Den lycklige uppfinnaren

⁵¹ Hallgren 1914, 91, 90. Att Hallgren värderade filmbilden högt framgår inte minst av att illustrationerna i hans bok består av skalenligt reproducerade filmremsor.

⁵² Det var inte Svenska Bio som spelade in filmen utan Frans Lundberg, som för övrigt donerade en ansevärd mängd filmer till Malmö museum. Olsson 1989, 45.

⁵³ Hallgren 1913, 6, 7.

⁵⁴ Som motvikt till Bill Nichols sakliga sätt att betrakta dokumentära bilder och dokumentärfilm i *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), har Michael Renov från en psykoanalytisk infallsvinkel lanserat begreppet "begär" som en term att förstå dokumentära bildmedia. Precis som fiktiv film ibland orsakar visuellt begär hos åskådare, kan dokumentära bilder åstadkomma ett liknande kunskapsbegär efter till exempel det förflutnas utseende [historiographical curiositas]. Renov har försökt bereda plats för ett betraktande av dokumentär film som inte exkluderar kategorier som begär och visuell njutning. Hans teorier kan enkelt föras över på det sena 1800-talets fascination inför geografiska bildmedia eftersom begäret efter att se nya okända platser i princip var omätligt. För en diskussion, se Renov "Ett förtäta seende" *Aura* nr 3-4, 1997.

af denna metod är resebyrån 'Blixten' i Paris. Man ser hur resande stanna framför byråns annonser och därpå i stora skaror strömma till byrån. Så tager en förare den elektriska apparaten på ryggen, de resande taga hvarandra i hand, föraren trycker på en knapp i apparaten – och det bär iväg med vindens hastighet. På få minuter se de resande alla sevärdheter i Paris och äfven frukosten expedieras med samma svindlande hast.⁵⁵

Precis som personerna som forslades genom Paris upplevde publiken på Tranås-Biografen i november 1909 kanhända en liknande tillgång till några av den franska metropolens sevärdheter. GENOM PARIS PÅ 1 TIMME ELLER RESEBYRÅN 'BLIXTEN' var en genrehybrid mellan trickfilm - och resefilm, som för publiken iscensatte en mobil blick där beskådandet av de ilande resenärerna tjänade som visuellt substitut för ett besök i Paris. Ett liknande resonemang om medierade resor till Paris hittar man vid samma tid i *Nordisk Filmtidning*. Filmmediets sätt att upphäva rummets gränser liknades där vid att "resa på en trollmatta."⁵⁶ Jan Holmberg, som diskuterat artikeln, påpekar att den här typen av svenska kommentarer var sällsynta. Det var inte så konstigt med tanke på att det 1910 vid sidan av *Nordisk Filmtidning* inte fanns några nationella filmtidskrifter. Icke desto mindre var resonemang kring filmmediets upphävande av avstånd och resande i bilder legio i den svenska dagspressen och en ofta nyttjad kommersiell strategi i tidens programblad och bioannonser. Speciellt gällde det geografiska filmer; ETT BESÖK I STOCKHOLM (okänt bolag, troligen 1909) uppmanade till exempel den som ej varit i huvudstaden "att göra en billig resa dit [och] den som varit där bör liva upp sitt minne med att se de platser man mäst besöker."⁵⁷

⁵⁵ Beskrivning av filmen GENOM PARIS PÅ 1 TIMME ELLER RESEBYRÅN 'BLIXTEN' citeras från bioprogrammet för Tranås-Biografen 20-21/11, 1909.

⁵⁶ "Några reflektioner", osignerad *Nordisk Filmtidning* nr 21, 1910.

⁵⁷ Holmberg, 82-83. Beskrivningen av ETT BESÖK I STOCKHOLM citeras från ett biografprogram för en okänd biograf 1909.

Vid sidan av att resa i bilder brukar det anföras att tidiga geografisk film strävade efter att imitera den mänskliga seendeakten. Tom Gunning har till exempel hävdade att dåtidens publik inte enbart upplevde bilder av vyer i tidiga filmer som framställningar av den avfilmade platsen – det vill säga vad mediet registrerade – utan samtidigt som ett representationellt mimesis över betraktandet självt [a mimesis of the act of observing] – det vill säga hur mediet registrerade.⁵⁸ Anledningen till synen på film och fotografiskt reproducerade bilder som ställföreträdande vyer var deras genomskinlighet. I dem fanns inte några tecken på att någon fotograferat dem. Fotopionjären Nicéphore Niépces praktik är här illustrativ. Han brukar traditionellt anföras som upphovsmannen till den första bevarade fotografiska bilden. Följer man en fotohistorisk kanon sägs Niépce ha behövt åtta timmars exponeringstid för att 1826 fästa utsikten från sitt fönster på en asfaltemulsion. Det första fotografiet tematiserar med andra ord den metaforik man senare tillskrev den fotografiska bilden; fotografiet som ett transparent fönster ut mot verkligheten.

Trots skrymmande fotoutrustning införlivades fotografier snabbt i en resenärskontext vid mitten av 1800-talet (illustration 3.). Den fotografiska bildens mekanik hade därtill sin analogi i själva resandets teknologisering. "Att mekaniskt ta bilder måste teta sig lockande för människor vilka reste med en ny känsla av hastighet som tekniken möjliggjorde."⁵⁹ Precis som järnvägen kunde kameran snabbt erövra tid och rum. Fotografier hade på så vis del i konstruktionen av sevärda platser, även om resefotografer mer var popularisatorer av turistiska platser än upptäckare av dem. Om reseindustrins utveckling kring 1850 innebar ett allt mer säkerhetsbetonat resande, torde dessa fotografer varit bland de första som utnyttjade det. Heinz och Bridget Henisch menar därför att det tidigt uppstod en symbios mellan kameran och resenären,

⁵⁸ Tom Gunning "Before Documentary - Early nonfiction films and the 'view' aesthetic" *Uncharted Territory - Essays on Early Nonfiction Film* red. Daan Hertogs och Nico de Klerk (Amsterdam: Stitching Nederlands Filmmuseum, 1997), 15.

⁵⁹ "Making pictures by mechanical means must have appealed to people with the new sense of speed that travel by machine gave them." Rainer Fabian och Hans-Christian Adam *Masters of Early Travel Photography* (Paris: Vendome Press, 1983), 9, (min översättning).

där resor stimulerade att man fotograferade och fotografier lockade till resande. "Fotografen tog pittoreska bilder som besökare förväntades att se och turisterna kände snart ett begär att besöka de platser som fotografier redan konstruerat en upplevelse kring."⁶⁰

Geografiska fotografier lockade med andra ord 1800-talsborgaren att företa resor, men inbjöd också till spatial konsumtion hemmavid. Länstolsresande [armchair travelling] blev just en vanlig sysselsättning för den amerikanska och västeuropeiska bourgeoisien. Kanske kunde man säga att denna typ av visuell konsumtion signalerade uppkomsten av ett nytt och annorlunda betraktelsesmodus, där fotografier dels kunde tjäna som minnen över en resa, dels ge förningar om en kommande. Ellen Strain påpekar att för västerlänningen tycktes världen erbjuda sig för *hans* blick – medierad i tecknen av kapitalism, kolonialism och fotografisk konsumism. Med blicken kunde han lägga under sig det "främmande andra", utan att nödvändigtvis förflytta sig. Som sent som 1893 har Strain till exempel funnit referenser till "antropologer och resande antropologer."⁶¹ Lanserandet av amatörkameran gav därtill ytterligare kraft åt ett slags visuell kolonialism. "Stillasittande populärkulturella konsumenter fick nöja sig med att köpa bilder av världen som ett spektakel att titta på hemmavid", påpekar Strain, "medan överklassens turister såg världen genom sina egna kameralinser."⁶²

Begäret efter föreställningen att befinna sig någon annanstans drevs kanske längst av den stereoskopiska industrin. Det berättas att det amerikanska bolaget Keystone View Company på 1890-talet började saluföra stereobilder *en masse*, topografiskt arrangerade i större boxar. Affärsidén var inte ny utan hade

⁶⁰ "The photographer took pictures of scenes that visitors were expected to see, and the tourist soon felt an irresistible compulsion to add those sites to his life-list, on the strength of photographs that had already shaped his experience." Heinz K. och Bridget A. Henisch *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994), 400, (min översättning).

⁶¹ Ellen Strain "Exotic Bodies, Distant Landscapes - Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century" *Wide Angle* nr 2, 1996, 81.

⁶² "Immobile popular culture consumers could buy images of the world as spectacle at home, while upper-class tourist viewed the world as commodity through their own view-finders." Strain, 76, (min

förekommit i England och Frankrike redan under 1860-talet. Men lådorna från Keystone View Company innehöll inte bara hundratalet bilder utan även utförliga beskrivningar vad de föreställde samt kartor där kameraposition och blickriktning noga markerats. Med dessa data för ögonen kunde betraktaren inte enbart se hur olika geografiska platser såg ut utan även orientera sig i och uppleva omgivningen. Känslan av närvaro och visuell transparens förefaller paradoxalt ha ökat i takt med en intensivare mediering när Keystone View Company nyttjade fler strategier för mimetisk avbildning.

Liknande visuellt retoriska effekter användes inom ljusbildsindustrin. Mot slutet av 1800-talet var det vanligt att offentligt förevisa projicerade ljusbilder på lokal. Ljusbildsförevisaren opererade inte enbart *laterna magica* utan fungerade även som uttolkare av de visade bilderna. När det handlade om geografiska bilder var det följaktligen hans uppgift att retoriskt och narrativt måla upp för publiken de förevisade miljöernas natur. Hos de flesta ljusbildsproducenter kunde man dessutom få med sig bildmanualer om man köpte eller hyrde bilder för eget bruk. I Storbritannien gick de under namnet *Optical Lantern Readings*, vilka inkluderade noggranna bildtexter skrivna i en reseretorisk stil med en visuellt simulerad närvaro för ögonen.

Stereo- och ljusbilder, samt de bildreproduktioner som trycktes i den illustrerade pressen, hade liksom senare filmmediet stort genomslag i de bredare folklagens föreställningar om jordens geografi. Tidiga skolböcker var i regel skralt illustrerade, även om vissa geografiska planschverk i folkskolan säkert gjorde intryck.⁶³ Naturligtvis var det inte enbart bilder som hade förmågan att förflytta människor i rummet. Litterära eller exotiskt spännande reseskildringar var förstås populära och liknande geografiska simuleringstendenser dyker under 1800-talet också upp i till exempel

översättning). Kodak introducerade för övrigt amatorkameran mot slutet av 1880-talet med devisen: "You push the button, we do the rest."

⁶³ *Läsebok för folkskolan* (Stockholm: Norstedt, 1868) innehåller till exempel inte många bilder. Endast ett fåtal litografier av typiska svenska platser som Stockholms slott, Trollhättefallen och Tännforsen illustrerar avsnitten kring "naturskildringar från fäderneslandet". Detsamma gäller för Ernst Carlsons *Skolgeografi uti två kurser* (Stockholm: Norstedt, 1887) som användes som geografisk lärobok långt in på 1900-talet.

naturhistoriska museer med främmande miljöer förevisade i montrar. Konstruerade exotiska platser var även vanliga attraktioner i de för tiden karakteristiska världsutställningarna. Alltsedan utställningen i Paris 1867 var uppbyggda, främmande platser en standardattraktion på utställningsområdena. Man kan anta att de för publiken gav föreställningen att befinna sig på en annan ort och kanske i en annan tid.

På tidens utställningar fanns det även gott om avancerade virtuella reseattraktioner, bland andra målade, upprullade topografiska panoramor. När man mekaniskt vevade fram dem åstadkom de illusionen av resande. På världsutställningen i Paris 1900 var attraktionen "Maréorama" ett sådant 15 meter högt och 1.000 meter långt panorama, där vind- och rökmaskiner svepte in sittplatserna på skeppsdäck, och rullande sjögång simulerade en båtfärd på Medelhavet.⁶⁴ Förmodligen var det dock främst filmmediets rörliga bilder som på allvar väckte resebegär och samtidigt dialektiskt stillade det genom virtuella resor i rummet. På samma utställning 1900 lär ett fåtal besökare till exempel njutit av illusionen att med ballong lyftas över Paris hustak i Raoul Grimoin-Sansons "Cinéorama", där tio synkroniserade filmkameror projicerade handkolorerade 70 mm filmbilder av Paris på en panoramisk 360 gradersduk. "Cinéorama" var belägen i en rund byggnad invid Eiffeltornet och var tänkt att konkurrera om den bästa utsikten över staden, men det förblir oklart huruvida attraktionen fungerade någon längre tid.⁶⁵

Förvisso specialiserade sig redan bröderna Lumière på topografiska filmer men det är ändå illustrativt att det främsta exemplet på tidig cinematisk geografisk simulering – Hale's Tours – sägs ha lanserats på världsutställningen i St. Louis. Liksom utställningsområdet var biosalongen en plats "utom alla andra platser, trots att den ändå verkligen [var] lokalisierbar", för att använda Michel

⁶⁴ *Paris und die Weltausstellung 1900* Griebens Reisebücher (Berlin: Albert Goldschmitt, 1900), xxxvii.

⁶⁵ Jean-Jacques Meusy har i en artikel, "L'Enigme du Cinéorama de l'Exposition Universelle de 1900" *Archives* nr 37, 1991, med utgångspunkt i samtida finansiella dokument till och med hävdad att förevisandet av "Cinéorama" innebar så många tekniska problem att attraktionen överhuvudtaget aldrig öppnade för allmänheten. För en generell diskussion om film på utställningen 1900, se Emmanuelle Toulet "Cinema at the Universal Exposition, Paris, 1900" *Persistence of Vision* nr 9, 1991.

Foucaults heterotopi -begrepp. Hale's Tours var just en heterotopisk attraktion, där man på plats visuellt kunde färdas till en mängd andra platser. Foucaults tes att moderniteten var "rummets epok" och det "simultanas tidevarv" illustrerades förbluffande väl av Hale's Tours.⁶⁶ Attraktionen byggde på traditionen från de upprullade, målade panoramorna: i en järnvägsvagn, som tjänade som biosalong, förevisades geografiska filmer alltmedan vagnen illusoriskt och mekaniskt rörde sig. Filmduken, placerad i vagnens ena kortsida, tjänade som ställföreträdande vy för det man skulle sett genom vagnsfönstret om man rest på riktigt (illustration 4.). Enligt Raymond Fielding var illusionen så övertygande att publiken skrek åt människor i filmen att gå ur vägen.⁶⁷ Men som Lauren Rabinovitz och Gunning påpekat bör Hale's Tours snarare förstås som en billigare – och mera lönsam – utveckling av tidens resesimuleringsattraktioner.⁶⁸ Med filmmediets hjälp kunde publiken enklare invaggas i reseillusionen än med mekaniska panoramor. Gunning hävdar dock att Hale's Tours inte lanserades på världsutställningen i St. Louis 1904 som brukar anföras, utan året efter. Ändå påtalar Rabinovitz att det redan under sommarsäsongen 1906 fanns fler än 500 Hale's Tours i Nordamerika. Idén kopierades och det blev snart möjligt att göra filmiska resor i såväl bil som ångbåt. Hale's Tours etablerades också i några av Europas huvudstäder, bland annat London, Paris, Berlin och Köpenhamn. Några kopplingar till Sverige verkar inte funnits, däremot har Gunnar Iversen redogjort för bolagets inspelningar i Norge.⁶⁹ Norska statens järnvägar tillät uppenbarligen Hale's-fotografen H.M Lomas att i mars 1907 rigga upp sin kamera längst fram på något av de ånglok som trafikerade landets mer pittoreska rutter. Filmerna lär dock inte visats i Norge givet Hale's Tours institutionaliserade visningskontext.

⁶⁶ Michel Foucault "Des espace autres" (1967). Foucaults arkitekturföreläsning är översatt med titeln "Om andra rum" *MAMA/Divan* februari 1998, 17, 16.

⁶⁷ Raymond Fielding "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture" *Smithsonian Journal of History* nr 3, 1968/69, 101.

⁶⁸ Lauren Rabinovitz "Travelling at the Limit: Spectatorship and Techno-Spectacles" *The Bounds of Representation* red. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo och Laura Vichi (Udine: University of Udine, 2000) samt Gunning 1994b.

⁶⁹ Gunnar Iversen "Norge i levende billeder - Hale's Tours i 1907" *M* nr 2, 1997.



Precis som Hale's Tours hade sina föregångare i olika förfilmiska teknologiska installationer för imaginära resor, föregrep etablissemanget kommande virtuella reseattraktioner.⁷⁰ De visuella lockelser som diskuteras i det följande förhåller sig på liknande sätt till teknikhistorien. Även gamla teknologier var en gång nya och uppstod ur en tradition av visuella innovationer.⁷¹ Vart och ett av kapitlen i min avhandling turnerar såväl föreställningar kring (film)bildens historicitet som bildmedias sätt att simulera perceptuell mobilitet.

Det första kapitlet cirkulerar kring det så kallade Kaiserpanorama, ett stort runt tittskåp med plats för upptill tjugofem personer. I tittskåpet roterade kolorerade stereoskopiska fotografier av topografisk natur. Kapitlet behandlar uppfinningen och den masskulturella tradition av stereoskopiska bilder maskinen tillhörde. Geografiska stereobilder var populära i England och Frankrike redan under 1850-talet. Eftersom någon massproduktion av bilder aldrig uppstod i Sverige, skisseras stereobildernas historia med fokus på den tidiga franska stereobildsindustrin. En filial av Kaiserpanorama öppnade likväl i Stockholm 1889. I samma veva inledde en rad liknande visuella nöjesetablisseman sin verksamhet i huvudstaden, till exempel vaxkabinettet Svenska Panoptikon och rundmålningsbyggnaden på Djurgården. Denna förändring i nöjesutbudet granskas med betoning på de nya attraktionernas popularitet och mottagande i samtida press.

Kapitel två tar sin utgångspunkt dels i Svenska turistföreningens visuella strategier, dels i förevisandet av bröderna Lumières filmer i Stockholm 1897. Föreningen förlitade sig på den fotografiska bildens samhälleliga genomslagskraft men ville inte bli förknippad med den visuella masskultur som

⁷⁰ Angela Miller "The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular" *Wide Angle* nr 2, 1996, 58.

⁷¹ För en diskussion av problemet kring teknisk teleologi, se Carolyn Marvin *When Old Technologies were New* (New York: Oxford University Press, 1988).

kulminerade med filmen. I kapitlet diskuteras de mediala klasskillnader som prismatiskt bröts mot varandra, samt geografiska bildmedias förhållande till den ökande turismen. Geografiska skioptikonbilder och den samtida vykortsindustrin drog till exempel nytta av den nymornade turismen under 1890-talets nationella pånyttfödelse. Hasselblads fotografiska AB var ledande på ljusbildsområdet, och via företaget och hamnarna i Göteborg införlivades den brittiska skioptikontraditionen i Sverige. Geografiska ljusbilder kom i sin tur att influera den nationella vykortsproduktionen, där Axel Eliasson Konstförlag tas upp till granskning.

Svensk filmproduktion kring 1905 tog över produktionsstrategier som visat sig lönsamma inom skioptikon- och vykortsgenren. Platser i landet som redan avbildats i dessa bildmedier filmades och erbjöds en publik som fortfarande fascinerades av det rörliga bildernas illusoriska magi. Med utgångspunkt i liknande frågeställningar fokuserar kapitel tre Svenska Bios stadsfilmer från Kalmar, Oskarshamn, Eskilstuna och Härnösand. Stadsfilmerna var mycket populära lokalt och strategin att öppna en biograf med en stadsfilm var lyckad. Samtida pressmaterial ger dessutom en inblick i hur filmerna togs emot och kapitlet diskuterar receptionen av svensk geografisk film.

I kapitel fyra summeras ett flertal av de spatiala och bildmediala spörsmål som berörts i diskussionen av platsinskriftiva bildfigurer i den tidiga filmen. Kapitlet resonerar kring filmbildens geo-autentiska status och den så kallade "bricolagemodellens" utveckling, samt det sätt som den topografiska bildtraditionen letade sig in i den snart helt dominerande fiktiva helaftonsfilmen. Till exempel skickade Svenska Bio 1911 en filmexpedition till Europa och Amerika. För bolagets räkning höll en ny filmateljé på att iordningställas ute på Lidingön. Den orsakade ett produktionsstopp vilket direktör Magnusson försökte kringgå genom att skicka ut en liten ensemble på resa. Tanken var att spela in dokumentära och fiktiva sekvenser till några spelfilmsproduktioner i autentiska miljöer, med inslag från Venedig, Paris och New York. Resan är intressant

eftersom den delvis – i modifierad form – baserade sig på den platsinskriftiva strategin Svenska Bio använt sig av i sina stadsfilmer.



Svensk film och visuell masskultur 1900 är resultatet av arbete i en mängd arkiv och bibliotek. Drömmen om att genom inventarielistor till fullo förstå en tidsperiod är förvisso en chimär. Men att utsätta sig för en empiri vars gränser till en början syns oändliga torde ändå vara en av historikerns mest nödvändiga uppgifter. Trots sin bildfattigdom är dagspress paradoxalt nog den främsta källan till tidens visuella föreställningar. Avhandlingens empiri är hämtad från ett till en början blint famlande, men så småningom mera precist inventarieartade arbetet i olika tidningslägg. Rune Waldekranz opublicerade licentiatavhandling "Levande Fotografier - film och biograf i Sverige 1896-1906" har här tjänat som förebild.⁷²

Bildmaterial har framför allt granskats på Tekniska museet, Nordiska museet s bildarkiv, Kungliga biblioteket och Bibliothèque Nationale i Paris. Samlaren Erhard Senf i Berlin har därtill frikostigt upplåtit sitt hem för återkommande betraktelser av några av de 12.000 kolorerade glasstereobilder han förvarar i sitt garage. När det gäller rörliga bilder har Sveriges Television Tevearkivet gästvänligt ställt sitt material till förfogande. Bundesarchiv-Filmarchiv i Berlin erbjöd också generösa möjligheter för filmforskning. En liknande entusiasm och nyfikenhet intresse att stödja filmvetenskaplig forskning kännetecknar inte alltid Svenska Filminstitutet, vars forskningspolicy gjort det finansiellt omöjligt att arbeta med deras filmmaterial. Eftersom de filmer jag diskuterar till största delen spelades in före 1911, det vill säga det år filmcensuren började sin verksamhet i Sverige har censur korten på Statens biografbyrå (vanligen filmhistorikerns främsta källa) endast utnyttjats i undantagsfall.

⁷² Rune Waldekranz "Levande Fotografier - film och biograf i Sverige 1896-1906", opublicerad licentiatavhandling framlagd vid institutionen för Teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet, höstterminen 1969.

ETT. 1889: Panorama international

Breslau – Berlin – Stockholm

Imperialismus des Auges

Vad är avstånd för den moderna människan! Med järnväg, luftskepp och ångfartyg, post och telegraf försvinner de så att man i dagens kulturella liv knappast märker dem. Naturligtvis låg då önskan nära att också ge sinnet vingar och att ögat skulle få något som telefonen var för örat och språket. [...] Vårt öga tar in flyktiga ögonblick, men det förmår inte hålla fast dem. För detta ändamål har vi skapat en konstgjord näthinna, den fotografiska plåten, och som det mest fullkomliga stödet för ögat – stereoskopin ... fotografiets drottning.⁷³

⁷³ "Was ist für den modernen Menschen die Entfernung! Eisenbahn, Luft- und Dampfschiff, Post und Telegraph überbrücken sie, so daß man ihrer im heutigen Kulturleben kaum noch gewahr wird. Natürlich lag da der Wunsch nahe, auch dem Sinne Flügel zu geben und für das Auge etwas zu haben, was für das Ohr und für die Sprache das Telephon ist. [...] Unser Auge nimmt den flüchtigen Eindruck des Moments wohl auf, vermag ihn aber nicht festzuhalten. Dafür haben wir eine künstliche Netzhaut

Samtidigt som August Fuhrmann formulerade reflektionen ovan bestämde han sig för att ta värvning. Trogen den tyske kejsaren Wilhelm II rättade han hösten 1915 in sig i ledet – trots att han var över sjuttio år gammal. Fuhrmann var vid denna tiden välkänd i Centraleuropa som ägare till Kaiserpanorama, det stora cirkulära tittskåp han konstruerat i sin ungdom, kring vilket 25 personer samtidigt kunde titta på kolorerade stereoskopiska fotografier (illustration 5.). Fuhrmann ryckte in som bildreporter, men det sägs att hans otympliga kamerautrustning hindrade honom att fotografera skyttegravarna. Som den patriot han var nöjde han sig med propagandistiska idyller bakom fronten; ett hundratal stereografiska bildserier av tyskt soldatliv lär under kriget cirkulerat bland de panoramor som fortfarande var i bruk.⁷⁴

Det brukar anföras att Fuhrmanns bildimperium var som störst åren kring 1910. Han hade då kontroll över programutbudet i omkring 25 panoramafilialer runt om Europa (illustration 6.) och i centralarkivet i Berlin fanns mer än 100.000 kolorerade

stereobilder i glas. Eftersom det inte låg i Fuhrmanns natur att vara modest gav han vid den här tiden ut en hyllningsbok till sig själv: *Goldenes Buch der Zentrale für Kaiser-Panoramen* (1909). Där beskrev han sin livsuppgift som "att stereoskopiskt låta fotografera det allra mest sevärda på jorden, förevisade i ordnade rese- och stadsserier, och att med ett så lågt inträdespris som möjligt göra dem tillgängliga för skolbarn och stora mängder av befolkningen."⁷⁵ För sina bildserier valde Fuhrmann motiv från städer och natursköna platser i Tyskland.

geschaffen, die photographische Platte, und als den vollkommensten Vorspann für unser Auge – das Stereoskop ... die Königin der Photographie." August Fuhrmann *Das Kaiser-Panorama und das Welt-Archiv polychromer Stereo-Urkunden auf Glas* (Berlin: eget förlag, 1916), 3, (min översättning).

⁷⁴ Astrid Weiduer *Berliner Panoramen der Kaiserzeit* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996), 38.

⁷⁵ "das Sehenswerte der Erde stereoskopisch aufnehmen zu lassen, in geordneten Reise- und Städte-Zyklen vorzuführen und durch einen möglichst niedrigen Eintrittspreis den Schulkindern und der grossen Menge der Bevölkerung ... zugänglich zu machen." August Fuhrmann *Goldenes Buch der Zentrale für Kaiser-Panoramen* (Berlin: eget förlag, 1909), ii, (min översättning).

Verksamheten med fotografier ute på uppdrag växte snabbt och redan vid mitten av 1890-talet omfattade kollektionen de flesta länder i Europa – inklusive Sverige. reklam slogans som "Resor genom hela världen" [Reisen durch die ganze Welt] och "Att göra världen bekant med världen" [Die Welt mit der Welt bekannt zu machen] gjorde de kejsarliga tittskåpen kända.

Vid sidan av de geografiska bilderna visade kejsarpanoramorna även mer aktuella dokumentära bilder. Den tyske Kaiserns – framför allt den medialt medvetne Wilhelm II som snart blev Europas förste filmstjärna – göranden och låtanden bevakades noga, liksom andra begivenheter med kungligt lyster (illustration 7.). Ett flertal bildserier förevisades från tidens världsutställningar, storkonflikter och krig. Bland annat berättas det att två av Fuhrmanns fotografier omkom vid bevakningen av rysk-japanska kriget. Fuhrmann började också tidigt – redan 1896 – med filmförevisningar, men publiken uteblev och han fortsatte istället att bygga ut panoramors verksamhet.⁷⁶ Att kejsarpanoramorna trots det hade en kinematografisk koppling framgår av en notis, skriven 1911 i en sedermera bekant dagbok: "Kejsarpanoramat. [...] Bilderna [är] livfullare än på biograf, eftersom de bevarar verklighetens lugn. Den oro som på biografen framkallas genom bildernas rörlighet överförs till det man ser, den lugna, orörliga blicken tycks mig viktigare. ... Varför gör man inte en liknande kombination av kinema och stereoskop?"⁷⁷

Franz Kafkas förundran var lika profetisk som den var ooriginell. Den förutspådde 1950-talets 3D-film. Men redan på 1860-talet sysselsatte sig faktiskt uppfinnare och entreprenörer med att söka optiska lösningar för att projicera stereobilder och kombinera dem med fenokistoskopiska apparaturer för att frambringa rörliga bilder. Den tyska filmpionjären Oskar Messter skall dessutom ha experimenterat med stereofilmiska föreställningar på sin Alabastra Theater i Berlin 1910.⁷⁸ Kafkas notis är emellertid relevant för tidens biografkultur i vilken

⁷⁶ Fuhrmann 1916, 10.

⁷⁷ Franz Kafka *Dagböcker 1910-1923* (Göteborg: Anthropos, 1996), 371-372.

⁷⁸ Friedrich von Zglincki *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1956), 338.

geografiska filmer ofta kallades "stereoskopiska" när de skulle framstå som mer "levande". Filmer åstadkom knappast ett tredimensionellt seende, utan i reklamsyfte försökte annonsörer locka publik genom att accentuera de filmade vyernas perspektiv och djupkänsla. Eftersom tidiga geografiska filmer i regel kinematograferades med kameralinser som hade stor brännvidd, vilket gav bibehållet fokus i såväl bildens för- och bakgrund, uppfattades detta skärpedjup ibland som just stereoskopiskt. Filmerna gavs titlar som STEREOSKOPIKA BILDER FRÅN RYSSLAND (okänt bolag, troligen 1910) eller TILL VALORCINE FRÅN CHAMONIX (okänt bolag, troligen 1910) – "en underbart vacker stereoskopisk bild [med] storartat natursceneri."⁷⁹

Hyperbolisk annonsering var vanlig i tidens reklam, men det förefaller som om stereobilder hade ett pålitligt rykte och var allmänt kända. Förevisare av tittskåp med stereobilder hade rest runt sedan 1850-talet, men det var först Fuhrmann som började industrialisera förevisandet av stereoskopiska fotografier. Filialer till hans Kaiserpanorama gick under namnen Photoplasticon, Welt-Panorama, Panorama international och Diorama imperial. Fuhrmann hävdade att hans apparaturer var att betrakta som ett vida spritt "vetenskapligt geografiskt konstinstitut" som främjade "lands-, folks- och nationalkunskaper, [samt tjänade] religiösa, historiska, faderländska [och] koloniala intressen."⁸⁰ Att panoramat gick under flera namn förvånar. Det kan ha sin enkla förklaring i att den tyske Kaisern inte var populär överallt och det verkar som om filialerna i princip fick heta vad de ville. Vid sekelskiftet 1900 fanns det förmodligen fyra kejsarpanoramor i Sverige. Ett skall ha rest kring i södra Sverige, två panoramor var uppställda i Stockholm under namnen Panorama international och Passage

⁷⁹ STEREOSKOPIKA BILDER FRÅN RYSSLAND visades enligt ett biografprogram för Stora Biografen i Eskilstuna i mars 1910. Beskrivningen av filmen TILL VALORCINE FRÅN CHAMONIX citeras från ett biografprogram för Cleve-Biografen, Stockholm 1910.

⁸⁰ "ein wissenschaftlich geographisches Kunst-Institut, fördert die Länder-, Völker-, und Heimatkunde, dient religiösen, geschichtlich historischen, vaterländischen [und] kolonialen ... Interessen." Fuhrmann 1909, 268b, (min översättning). Sekundärlitteraturen kring Kaiserpanorama är knappast omfattande trots att tittskåpet nämns i de flesta filmhistoriska översiktsverk. Längre texter hittar man bara på tyska, till exempel Erhard Senfs "August Fuhrmann - Ein Unternehmer in Berlin um 1900" *Katalog der Berliner Festspiele* (Berlin: Berliner Festspiele, 1984), eller Karsten Hälbig *Das Kaiser-Panorama Celle, Filiale von Berlin* (Celle: Stadt Celle, 1992) samt Bernd Poch "Das Kaiserpanorama.

panorama, och ytterligare ett Panorama international fanns i Göteborg. Fuhrmann själv sysslade såtillvida mest med bildproduktion och distribution. Intressenter köpte ett panorama med filialrättigheter, varefter Fuhrmann på veckobasis hyrde ut och distribuerade sina bilder. "Packade i transportkistor om 25 stycken", skriver Doris Rauschgatt, "reste resebilderna själva i veckointervall genom det allt tätare nätet av panoramafilialer."⁸¹ Distributionskedjan erinrar om transporter av tidiga filmburkar, vars logistik Fuhrmann alltså föregrep.

Fuhrmann öppnade sitt första panorama i Breslau 1880. En av de mer intressanta aspekterna av hans verksamhet var att den främst kom att etablera sig i Central- och Östeuropa, områden som i vanliga fall tillhör mediehistoriens bakgård. Till skillnad från Fuhrmanns misslyckade försök att göra telefonkonserter populära,⁸² blev hans maskin omedelbart en publikframgång. De första bildserierna föreställde stereovyer av det fransk-tyska kriget 1870-71, vars nationalchauvinistiska motiv lär givit Fuhrmann uppslaget att kalla sitt tittskåp för Kaiser-panorama.

"Das Kaiser-Panorama kommt" kunde man våren 1883 läsa i liberala *Berliner Tageblatt*.⁸³ Liksom tidigare stereobildsutställningar förde kejsarpanoramats till en början en ambulerande tillvaro i den växande Reichshauptstadt. Under 1883 stod Kaiserpanorama bland annat uppställt invid den populära Leipzigerstraße och på Moritzplatz, och i *Berliner Tageblatt* "Vergnügungs-anzeigen" annonserade Fuhrmann tillsammans med nöjesattraktioner som hygienutställningar, konserter och det målade National-

Das Medium, seine Vorgänger und seine Verbreitung in Nordwestdeutschland" *Rrrr! Ein anderer Bild!* red. Friedrich Scheele (Oldenburg: Isensee Verlag, 1999).

⁸¹ "Verpackt in eigenen Transportkisten zu 25 Stück, gingen die Reisebilder im wöchentlichen Intervallen ... selbst auf die Reise und fluktuierten innerhalb des immer dichter werdenden Netzes von Panoramafilialen." Doris Rauschgatt "Stereoskopische Bildereisen im Kaiserpanorama - Fern-Sehen um 1900" *Die Mobilisierung des Blicks* red. Ernst Kieninger och Doris Rauschgatt (Wien: Pvs Verlag, 1995), 54, (min översättning).

⁸² Man kan notera att en centraleuropeisk variant av Fuhrmanns telefonverksamhet uppstod i Budapest tioalet år senare – Telefon Hirmondó – ett slags radio via telefon. Telefon Hirmondó var en statligt organiserad informationservice, som på ett givet klockslag ringde upp dem som abonnerade på tjänsten – mer än 6.000 personer år 1900 – och via telefon förmedlade nyheter, ekonomi, kultur och just telefonkonserter.

⁸³ "Kaiser-Panorama", annons i *Berliner Tageblatt* 1/5, 1883.

Panorama. Den första bildserien som visades i Berlin var "Amerika-Californien" som bland andra följdes av "Besteigung des Mont Blanc."⁸⁴ Mot hösten hårdnade konkurrensen om publiken, inte minst på grund av öppnandet av det likaledes patriotiska Sedan-Panorama på Alexanderplatz. Inträdet till den enorma rotundan, en mark, var fem gånger dyrare än till Kaiserpanorama, och bataljmålningen av slaget vid Sedan invigdes av Kaisern själv.

1885 flyttade Fuhrmann sin verksamhet till det luxuösa Kaisergalerie (illustration 8.). Ljusarkaden, belägen parallellt med stadens kommersiella huvudgata, Friedrichstraße, var Berlins svar på Passage de Panorama i Paris.

I dess glasbetäckta inre lockade butiker och nöjesattraktioner till sig de flanerande besökarnas uppmärksamhet. Vaxkabinetten Castans Panoptikum, som öppnat redan 1873, var Kaisergaleries främsta publikmagnet och Fuhrmann förevisade lägligt sina bilder precis ovanför denna attraktion.⁸⁵ 1888 flyttade Castans och ersattes av Passage-Panopticum (illustration 9.). Samtida annonser i bland annat liberala *Vossische Zeitung*, med de tre visuella attraktionerna listade bredvid varandra, antyder att de konkurrerade om samma publik.⁸⁶ I denna rivalitet stod sig Fuhrmann väl och hans maskin lät tala om sig bland berlinarna. Baedeker tvekade inte att ta med Kaiserpanorama i sin *Berlin und umgebungen* från 1887, och under 1890-talet steg Fuhrmanns renommé.⁸⁷ I 1896 års upplaga av Baedekers stadsguide ansågs Kaiserpanorama som en mer betydande berlinsk sevärdhet – markerad med en stjärna – än både Passage-Panopticum och Castans vaxkabinetter liksom det stora målade Sedan-panoramat.⁸⁸

Fuhrmanns bildestetisk signum utgjordes av återhållsamma landskapsbilder (illustration 10.) och stadsporträtt med perspektiv (illustration 11.). Motiven styrde bildkompositionen och hans fotografer vann sig ofta om

⁸⁴ Annonser för Kaiser-Panorama i *Berliner Tageblatt* 5/5 och 2/6, 1883.

⁸⁵ Johann Friedrich Geist *Die Kaisergalerie - Biographie der Berliner Passage* (München: Prestel, 1997), 44.

⁸⁶ Annonser för Castan's Panopticum, Passage-Panopticum och Kaiser-Panorama i *Vossische Zeitung* 11/12, 1888.

⁸⁷ Karl Baedeker *Berlin und Umgebungen* (Leipzig: Verlag Karl Baedeker, 1887), 42, 59.

att hålla människor utanför bildramen. Det mest slående med Fuhrmanns stereobilder var deras kolorit. Samtliga bilder kolorerades för hand och Fuhrmann lade stor vikt vid deras färgsättning. Bilderna, som bestod av tre glaslager, handkolorerades genom att den matta baksidan färglades i olika fält. När man tittade på stereobilden genom det främre skyddsglasat, belystes färgfälten inifrån tittskåpet av en ljuskälla, och den mittersta motivskivan framstod kolorerat förskönad. Stereobilden "Boote im Hafen zu Stockholm", fotograferad kring sekelskiftet 1900 (illustration 12.), antyder att Fuhrmann även föreskrev sina fotografer att beakta den samtida piktorialism estetik. Som en reaktion mot fotografiets maskinära avbildning av verkligheten strävade piktorialismen mot en fotograferingskonst som löste upp konturer i mild ljussättning. Bildestetiken återfinns i många av de stereobilder som Fuhrmann lät tillverka för distribution till kejsarpanoramorna. De bleka ljusa färger som användes för kolorering underströk därtill piktorialismens ideal. Som kontrast inkluderade Fuhrmann emellanåt mer naturalistiska stereobilder i sina serier. De idealiserade skutorna i bildserien *Schweden: Stockholm und eine interessante Wanderung durch Jämtland und Lappland* följdes till exempel av några fotografier av hamnarbete vid Stadsgårdskajen i Stockholm (illustration 13. och illustration 14.). Bilder som dessa hörde dock till undantagen hos Fuhrmann och de var sällan hans fotografer avbildade vanligt folk i arbete.

Stereobildernas kolorit förklarar bland annat varför Fuhrmann så länge lyckades konkurrera med till exempel filmmediet. Men hans bilders popularitet kan också förstås mot bakgrund av att hans bildimperium sammanföll med Tysklands uppmarsch som europeisk stormakt mot slutet av 1800-talet. Om landet av Bismarck enades med blod och järn, sammanförde bildfabrikörer som Fuhrmann dess förbundsstater med nationella bildserier av tysk topografi i nära nog Blut-und-Boden-stil. Under 1880-talet började Tyskland även utmana Storbritannien med sin Weltpolitik och 1886 hade man lagt under sig en rad kolonier i Afrika. Den kaiservänlige Fuhrmann var inte sen att visuellt bistå

⁸⁸ Karl Baedeker *Berlin und Umgebungen* (Leipzig: Verlag Karl Baedeker, 1896), 37, 39.

kolonialpolitiken med imperialistiska vyer. Stephan Oettermann betecknar träffande hans bildsamlande som "den visuella motsvarigheten till tidens politiska imperialism."⁸⁹ Det var som om Fuhrmann med sina bilder föresatte sig att visa upp, och inte minst arkivera Tysklands framsteg. Som historiska dokument var Fuhrmanns stereobilder preussiska klenoder och det sägs att man till och med murade in dem i färdiga monument och kanaler för framtiden att beundra. Berlins Kaiserpanorama – vars blotta namn var en lukrativ homage – var under 1880-talet inget annat än en nationalistisk, för att inte säga imperialistisk peep-show.

Visuell pedagogik i optisk karusell

Det fanns en väldig tjusning i kejsarpanoramats resebilder som bestod i att det inte spelade någon roll var man började rundan. Eftersom bildytan [Schauwand] med sittplatserna runt om var cirkelformig, passerade varje bild samtliga stationer från vilka man genom ett dubbelfönster blickade ut i dess blekfärgade fjärran. Det fanns alltid gott om plats. Och särskilt mot slutet av min barndom, när modet redan vände kejsarpanoramorna ryggen, vände man sig vid att göra resan i halvtomma rum. Musikackompanjemang, som gör resor på film så avslappnade, existerade inte i kejsarpanoramats. En liten, egentligen störande effekt tycktes mig den musiken överlägsen. Det var en ringning som klingade några sekunder innan bilden med ett ryck drogs bort, för att först lämna en lucka och sedan plats åt den följande bilden. Och varje gång den ljud genomsyrades bergen ända ner i dalgångarna, städerna

⁸⁹ "the visual equivalent to the political imperialism of the age." Stephan Oettermann *The Panorama - History of a Mass Medium* (1980; New York: Zone Books, 1997), 230, (min översättning). Det bör noteras att det främst var Deutsche Kolonialgesellschaft som tog sig an uppgiften att visuellt propagera för de annekterade tyska besittningarna. Wolfgang Fuhrmann påpekar att föredrag med ljusbilder ansågs som det lämpligaste sättet att informera om kolonialpolitiken. Några år in på det nya seklet började Deutsche Kolonialgesellschaft även med filmförevisningar. För en diskussion kring tysk visualiserad imperialism, se Fuhrmann "Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien" *KINtop* nr 8, 1999.

med sina spegelblanka fönster, järnvägsstationerna med sin gulaktiga rök och vinbergen in i minsta blad av avskedets smärta.⁹⁰

Att ett besök i Kaiserpanorama skildras i Benjamins *Barndom i Berlin kring 1900* är naturligt. Boken beskriver sekelskiftets Berlin genom ett barns ögon, för vilken panoramats ständigt nya platser måste teta sig lockande. I gulnande sagofotografier, för att låna Theodor Adornos beskrivning, framkallade Benjamin melankoliskt stadens förflutna. Som liten förefaller han ofta besökt det stora tittskåpet i passagen mellan Unter den Linden och hörnet av Friedrich- och Behrenstraße. Benjamins prosaskiss snuddar vid kejsarpanoramornas didaktiska kvaliteter. Dialektiskt pendlade de mellan att vara optiska leksaker och visuell reselitteratur. Kejsarpanoramorna stillade människors nyfikenhet och resebegär efter att se hur andra platser såg ut, och Fuhrmann såg sig gärna som folkbildare. Men han visste också att hans nöjesattraktion främst lockade som förnöjsam förströelse. Likväl var det knappast förströdda blickar som kastades in i rotundan. Tvärtom var betraktare tvungna att titta aktivt för att den optiskt stereografiska hallucination skulle framträda. Jonathan Crary menar att kejsarpanoramorna var en av många optiska apparaturer mot slutet av 1800-talet som mekaniskt uppehöll betraktarens uppmärksamhet. I hans studie kring uppmärksamhetens historia är dessa panoramor centrala eftersom man i dem kan lokalisera vad Crary suggestivt kallar den visuella konsumtionens industrialisering. Det seriella förevisandet av ett mekaniskt band av bilder föregrep inte bara filmmediet, utan även kommande fordristiska industriella processer.⁹¹

⁹⁰ Walter Benjamin *Barndom i Berlin kring 1900* (1932/38; Stockholm: Symposion, 1994), 21. Man kan notera att Benjamin i sin *Einbahnstrasse* (Berlin: Rowohlt, 1928) inkluderade kapitlet "Kasierpanorama", med den satiriska undertiteln "Reise durch die Deutsche Inflation".

⁹¹ Jonathan Crary *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Mass: MIT Press 1999), 136-138.

Kanske var det åskådarnas koncentrerade vetgiriga blickar som gjorde att Fuhrmanns panorama hyllades i stort sett var det än ställdes upp. I en recension av ett genom södra Sverige ambulerande kejsarpanorama, underströks till exempel att "vi hafva mångfaldiga gånger påpekat, att Panorama international ej är någon af dessa affärer, som ockra på folks godtrogenhet, ett marknadsplanorama, der tioöringarna hagla tätt. Det är tvärtom en högelingen instruktiv och på samma gång nöjsam inrättning."⁹² Faktum är att *Goldenes Buch*, Fuhrmanns egen festskrift, består av en omfattande citatsamling av uppskattande brev från folkskole- och gymnasielärare, präster och statsanställda. Uppenbarligen skrev människor från Czernovitz till Helsingfors och tackade Fuhrmann för hans etablissemang. Den lundensiske läraren Nils Lundahl påtalade till exempel 1901 i ett brev, att han och hans skolklasser ofta besökt det Panorama international som reste runt. "Enligt min åsikt är de utställda [bilderna] verkligen bra, ja nästan naturen själv. De [utgör] det allra bästa åskådningsmaterial [Anschauungsmaterial] för geografiska och naturhistoriska begrepp ... och intresserade i högsta grad såväl barn som vuxna."⁹³ Lundahl var inte ensam – Fuhrmann fick värtaliga hedersbetygelser från tusentals lärare och böcker skrevs i ämnet. Intressant nog författade bland andra den tidigare omtalade filmpedagogen Hermann Lemke *Das Kaiserpanorama; seine Geschichte, seine Entwicklung und seine hohe Bedeutung für Schule und Volk* 1908.⁹⁴ Lemkes bok antyder att Kaiserpanoramat tjänade som optiskt ideal bland reformister av samtidens visuella kultur. Fuhrmanns maskin åtnjöt prestige hos dessa pedagoger, vilket han naturligtvis inte var sen att dra nytta av. Till exempel var det vanligt att locka lärare och skolklasser med rabatterade föreställningar med löfte om åskådningsvänliga geografielektioner.

⁹² "Panorama international", osignerad *Landskrona-Posten* 5/5, 1900.

⁹³ "Nach meiner Ansicht ist das Ausgestellte etwas besonderes Gutes, ja zunächst fast die Natur selbst. Das allerbesten Anschauungsmaterial für die geographischen und naturgeschichtlichen Begriffe ... dass in hohem Grade sowohl Kinder als auch Erwachsene interessiert hat." Brev från Nils Lundahl 27/4, 1901, citerat ur Fuhrmann 1909, 143, (min översättning).

⁹⁴ Hermann Lemke *Das Kaiserpanorama; seine Geschichte, seine Entwicklung und seine hohe Bedeutung für Schule und Volk* (Berlin: Schultechnik Verlag, 1908).

Den visuella folkbildning Fuhrmann iscensatte, med dess säregna blandning av topografiskt nöje och aktivt seende, utgör en skärningspunkt för flertalet av 1800-talets bilddiskurser. Stereobilderna tillhörde förvisso en nöjessfär, men den dominerande geografiska genren innehöll också upplysande drag. Samtidigt erinrade Fuhrmanns belysta vyer om samtidens magiska ljusbilder. Dessa började kring 1880 bli allt mer sakliga och ljusbildernas magi minskade i takt med att en mera vetenskaplig skioptikongenre etablerades. Trollyktan fortfor dock att vara populär bland barn, och följer man Fuhrmann förstod han sitt Kaiserpanorama som ett konstinstitut ämnat för barn och skolungdom. Som Benjamin påpekar var just barn panoramats sista stora publik årtiondena efter sekelskiftet. I Fuhrmanns panoramor förenar sig således den pedagogiskt vetenskapliga bilddiskurs som framför allt skioptikonbildens företrädde och stereobildens nöjesdiskurs med barnets fascination inför laterna magican. Kejsarpanoramornas långvariga popularitet torde vilat på dessa visuella symbioser.

Liten stereografisk tillkomsthistoria

Oetterman framhåller i sin studie över panoramat att Fuhrmanns maskin utgjorde en synkretism av flera av 1800-talets bildtyper och teknologier. Fotograferingskonsten gav perfekta avbilder, från dioramat hämtades optisk föränderlighet och från panoramat en cirkulär betraktelseposition.⁹⁵ Kejsarpanoramornas cirkulära form visar att det målade panoramat hade inflytande på tidens sätt att se. I tidig filmproduktion kring 1900 var det till exempel vanligt med filmer som enbart bestod av en 360 graders panorering. Ett panoramiskt, för att inte säga panoptiskt seende, utlovade en total överblick och en medial möjlighet att orientera sig.

⁹⁵ Oettermann, 232.

Men kejsarpanoramorna vilade framför allt på stereobildens illusion av djupseende. Precis som i den målade panoramarotundan tycktes betraktaren av ett stereoskopiskt fotografi befinna sig i själva bilden. Denna visuella virtualitet tog sig olika optiska uttryck. I panoramarotundan omslöt betraktaren av bilden, medan hon i den tidiga filmens så kallade fantomfärder [phantom rides], där en filmkamera ofta placerats längst fram på ett tåg, istället färdades in i bilden på samma sätt som vid anblicken av en stereobild. Det intressanta med kejsarpanoramorna var att de kombinerade dessa olika betraktelsehorisonter; Fuhrmanns skapelse var en cirkulär apparat som baserade sig på ett linjärt djupseende.

Om stereografiska fotografier och teorin bakom dem har åtskilligt skrivits. Benjamin tillskrev dem en pedagogisk potential och hoppades till och med använda en stereoskopiskt influerad metodik i studiet av det förflutna: "att träna ens bildskapande kapacitet att se stereoskopiskt och dimensionellt in i historiens djupa skuggor."⁹⁶ Att människan ser olika med sina två ögon kände redan de gamla grekerna till. Men först under 1830-talet lanserade fysikern Charles Wheatstone en rimlig teori om ögats fysiologi. I sitt laboratorium konstruerade han ett stereoskop som fungerade och inför Royal Societys ledamöter presenterade han 1838 sina rön.⁹⁷ Det var emellertid David Brewster som 1849 slog mynt av Wheatstones teorier. Brewster tillverkade prototypen för det slutna stereoskop som kom att dominera marknaden. Hans tittskåp bestod av en kikaraktig låda med två linser i vilken stereobilden lades in. Med tiden dök varianter upp, i Amerika blev till exempel det så kallade öppna Holmes-stereoskopet populärt⁹⁸, och mot slutet av 1850-talet fanns det för enskilt bruk multipla stereomaskiner i vilka man kunde ladda hundratals bilder.

⁹⁶ "Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensionalen Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen." Citat från Rudolf Borchardt, anført av Benjamin för att beskriva de pedagogiska avsikterna med hans Passagearbete, *Gesammelte Schriften V1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 571.

⁹⁷ För en genomgång av vetenskapliga publikationer relaterade till stereoskopet, se Cray 1990, 118ff.

⁹⁸ Oliver Wendell Holmes var en av samtidens mest värtaliga förespråkare för stereobildens sätt att kombinera nytta med nöje. Som författare till den klassiska texten "The Stereoscope and Stereograph" *The Atlantic Monthly* nr 3, 1859, gjorde Holmes mycket för att höja stereobildens

William C. Darrah påpekar att det var tre trender som sattes i rörelse när produktionen av stereobilder startade under det tidiga 1850-talet. För det första innebar det nya bildmediet att konstnärliga fotografer mer och mer etablerade sig som fotografiska entreprenörer, för det andra, att fotografiets högkulturella status profanerades och slutligen att fotograferingsmediet fick en ökad praktisk betydelse.⁹⁹ I Frankrike blev stereobilder populära i början av 1850-talet. England följde tätt efter och det brukar anföras att London Stereoscopic Company – med devisen "inget hem utan ett stereoskop" – snart tog kontroll över den engelska marknaden. 1856 hade man enligt uppgift sålt en halv miljon Brewsterstereoskop och i firmans katalog fanns över 10.000 stereobilder att välja mellan. Samma år inräknades den franska stereobranschen under beteckningen "Stéréoscopes" i *L'Annuaire général du Commerce et de l'Industrie*.

Stereobilds-genren omfattade de flesta motiv och för borgarklassen blev dess bilder ett kärt hemmanöje. Britt Salvesen hävdar att "stereoskopet presenterades för allmänheten som en interaktiv, bärbar och demokratisk form av visuell kultur."¹⁰⁰ Denna allmänhet omfattade till en början en tämligen exklusiv och välbeställd publik. Med tiden, och i takt med att priset på stereobilderna sjönk, gavs emellertid fler människor möjligheten att beundra dem. Till skillnad från Fuhrmanns kejsarpanoramor hörde stereobilder under 1850- och 1860-talen till en privat sfär och det är till exempel inte förvånande att erotiska och pornografiska bilder snart dök upp på marknaden. En aspekt av Fuhrmanns insats i stereobildshistorien är att hans maskin öppnade upp en publik sfär för stereografisk konsumtion. Beträffande stereo- och ljusbilder under andra hälften av 1800-talet finns det en märklig dialektik mellan privat och publik

status, vars rykte naturligtvis fläckades i takt med att stereofotografierna blev billigare och kom fler människor till del.

⁹⁹ William C. Darrah *The World of Stereographs* (1977; Nashville: Land Yacht Press, 1997), 15.

¹⁰⁰ "stereoscopy was presented to the public as an interactive, portable, and democratic form of visual culture". Britt Salvesen "Selling Sight: Stereoscopy in Mid-Victorian Britain" opublicerad doktorsavhandling framlagd vid University of Chicago, U.S.A, 1997, (min översättning).

visningskontext, där det kanske först var filmmediet som till fullo befäste den senare.¹⁰¹

Senhösten 1853 gav den kejsrerliga firman Lerebours ut en liten broschyr om stereoskopi. Den vände sig till amatörfotografer, intresserade av att lära sig hur man tillverkade stereoskopiska bilder. "Stereoskopet, denna lysande upptäckt av herr Wheatstone, har blivit fotograferingskonstens komplement", skrev en viss A. Claudet, "oumbärligt för att ge en förklaring av teorierna kring det binokulärt seende."¹⁰² En stereobild består av två nästan identiska fotografiska bilder placerade bredvid varandra på en avlång kartongbit (illustration 15.). När man tittar på bilderna genom ett stereoskop, ser det högra ögat den högra bilden och det vänstra ögat den vänstra bilden, varvid illusionen av en tredimensionell bild framträder. För att kunna tillverka en sådan bild menade Claudet, bör man när man fotograferar den andra bilden skjuta kameran några centimeter i sidled, samma avstånd som motsvarar det mellan ögonen, för att uppnå ett fullgott resultat. Med tiden utvecklades stereokameror med dubbla linser. Men i de tidigaste stereobilderna var det ganska vanligt att fotografierna var olika. När man tittade på sådana bilder genom stereoskopet framträdde till exempel personer som bara var med på det ena fotografiet som skugglika fantomer.

Claudets broschyr är ett av många exempel i fotohistorien på hur teoretisk kunskap om nya bildmedia spreds via praktiska handböcker. Fotohandböcker för amatörer om dagerrotypi och kalotypi gavs ut redan under 1840-talet, och när Brewster 1856 publicerade sin *The Stereoscope: Its History, Theory and Construction* – den främsta tidiga studien kring stereoskopet – var många redan bekanta med hur det fungerade.¹⁰³ De flesta lär också känt till att personer med bara ett fungerande öga inte kunde bruka stereoskop, vilket

¹⁰¹ För en filmhistorisk diskussion kring "publika" visningskontexter, se Hansen 8ff.

¹⁰² "Le stéréoscope, cette brillante découverte de M. Wheatstone, étant devenu le complément de la photographie ... indispensable de donner la théorie des principes de la vision binoculaire." A. Claudet *Du Stéréoscope et de ses applications à la photographie* (Paris: Lerebours et Secretan, 1853), 6, (min översättning).

Brewster inledningsvis noterade. Hade man inte två goda ögon kunde man inte ordentligt uppskatta denna nymodighet. Brewsters bok utgör en legering mellan vetenskaplig traktat och kommersiell handledning, en inte ovanlig kombination i mediehistorien. Oblygt hade firman London Stereoscopic Company inkluderat sin titelkatalog i bokens slut – i vilken man gjorde reklam för Brewsters stereoskop – och själv skrev han lika obesvärat om förträffligheten hos firmans bilder. Brewster avhandlade annars hur stereoskopet teoretiskt-matematiskt fungerade och diskuterade praktiska användningsområden för stereobilder. Naturligtvis var de ett utomordentligt hjälpmedel för målaren och skulptören, men man kunde också ha nytta av dem i skolundervisningen. Brewster gav såtillvida 1856 uttryck för liknande tankegångar som de reformrörelsen formulerade efter sekelskiftet 1900. Följer man Brewster tillhörde stereobilden inte bara modernitetens växande visuella nöjesdiskurs, vid sidan av nöjesaspekten pläderade han för att dess dokumentära kvaliteter pedagogiskt borde utnyttjas.

Det teoretiskt mest fascinerande med Brewsters bok var emellertid avsnittet kring den stereografisk synvilla. Tittade man genom ett stereoskop på ett stereofotografi fick man enligt honom intrycket av att det var ett slags visuell hallucination som framträdde. Stereobilder väckte redan från början förundran och kommentatorer i Brewsters efterföljd fascinerades länge av dem: Ernst Jünger menade till exempel att den stereoskopiska förnimmelsen samtidigt gav en känsla av svindel och sinnlighet.¹⁰⁴ När stereobilden framträdde upplevdes den som ungefär dubbelt så stor och den stereografiska illusionen presenterade en skiktad bild, omöjlig att reproducera. Människor såg ut som pappfigurer utplacerade i rum som liknade teaterkulisser eller filmdekorer. Om bilden var kolorerad, något man började med redan under 1850-talet, framträdde de färgade partierna i större relief. Det märkliga med den optiska hallucinationen var att den fordrade en aktiv blick, även om fysikern M. Lamy redan 1862

¹⁰³ David Brewster *The Stereoscope: Its History, Theory and Construction* (London: John Murray, 1856).

¹⁰⁴ Ernst Jüngers kommentarer kring stereoskopi återfinns i ett textfragment, "Der stereoskopische Genuß", skrivet under 1930-talet och opublicerat i *Capriccios* (Stuttgart: Reclam, 1995), 12-16.

konstaterade att med viss träning kunde ögonen själva, utan stereoskop, framkalla denna synvilla.¹⁰⁵

Brewster noterade också att när stereobilden väl blev synlig tittade man på den på ett annorlunda sätt. Rädd för att tappa fixeringen vandrade blicken varsamt runt i bilden. Det var ett seendemodus som mobiliserade ett visuellt flanerande i bilden, och man kan förmoda att detta var anledningen till att flera 1850-talskommentatorer uppmärksammade stereobildens förmåga att synliggöra vardagens detaljer. Det stereografiska sättet att se, erinrade också om hur man betraktade den tidiga icke-fiktiva filmen. Den var ofta inriktad på att visa upp händelser eller platser utan direkt centrering, varför bilderna själva inte riktade åskådarens blick.

Stereobildens detaljskarpa realism framträdde bäst i bilder fyllda med objekt. 1800-talsbourgeoisens våningar, fulla med tunga möbler, orientaliska mattor och märkliga föremål, var särskilt lämpade för stereoskopisk fotografering. Rädslan för *horror vacui* gjorde den stereografiska interiörgenren till den illusionsmässigt mest spektakulära. Det är därför något förvånande att den topografiska genre n var så dominerande. Geografiska vyer kom snabbt på modet, och "den mest anmärkningsvärda stereografiska insatsen under 1850-talet var fotograferandet av nästan varje Europeisk stad"¹⁰⁶ (illustration 16.). I ett föredrag 1857 gick Hermann von Helmholtz så långt att han hävdade att stereoskopiska fotografier av landskap gav en klarare föreställning av dess utseende [eine viel deutlichere Vorstellung von der Form der Landschaft], åtminstone, tillade han, för en betraktare som inte kände till trakten.¹⁰⁷ Denis Pellerin har hävdad att produktionen av geografiska stereobilder under 1850-talet just utgjorde inledningen på samlandet av världen i bilder.

¹⁰⁵ M. Lamy *Note sur la vision stéréoscopique - sans le secours du stéréoscope* (Lille: L. Danel, 1862).

¹⁰⁶ "The most remarkable accomplishment in stereo in the 1850s was the photographing of almost every city in Europe." Darrah, 20, (min översättning).

¹⁰⁷ Hermann von Helmholtz "Das Telestereoskop" (1857) *Abhandlungen zur Geschichte des Stereoskops* red. M. von Rohr (Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1908), 96.

Liksom dagerrotypisterna före dem ställde franska stereografer upp sina kameror framför Paris monument. ... 1857 började man utforska Frankrike och företog fotografiska resor till Bretagne, Normandie, Provence och Pyrenéerna. För de beresta var stereobilderna hänföraende souvenirer och för de som skulle till att åka stillade de nyfikenheten. För de som i brist på pengar aldrig reste, var bilderna något att drömma kring. [...] Femtio år före vykortet och filmen, ett sekel före videon och syntetiserade tredimensionella bilder, arkiverade

redan våra förfäder världen i ett träschatull knappt större än en skokartong.¹⁰⁸

Som Pellerin skriver började franska stereofotografer mot slutet av 1850-talet att dokumentera landets geografi. Städer, landskap och monument avbildades och genren växte snabbt till den mest omfattande med ett stort utbud av pittoreska vyer. Eftersom tiden präglades av en förhållandevis fattig bildkultur, där till exempel tidningar nästan aldrig var illustrerade, blev bilderna populära. Specialiserade på topografiska motiv, skickade bland andra bolaget Furne i Paris 1857 ut fotografer till hela Frankrike. De kom raskt tillbaka med regioner, orter och platser kartograferade genom stereokamerans linser.¹⁰⁹

Bilderna, sålda i serier med titlar som "Voyage en Bretagne", "Voyage dans les Pyrénées" eller "Souvenirs de Cherbourg", var uppbyggda kring en återkommande växelverkan av motiv. Det verkar ha funnits en idé om att inleda

¹⁰⁸ "Comme avant eux les daguerrotypistes, les stéréoscopistes français installent leurs appareils devant les monuments de Paris ... Ils explorent la France à partir de 1857 bouclant des 'voyages photographiques' en Bretagne, en Normandie, en Provence, dans les Pyrénées. Les stéréogrammes ... ravissant les souvenirs de ceux qui les connaissent, attisant la curiosité de ceux qui s'apprentent à les visiter, faisant rêver ceux qui, faute de moyens, ne partiront jamais. [...] Cinquante ans avant la carte postale et le cinéma, un siècle avant la vidéo et les images de synthèse tridimensionnelle, nos aïeux archivant déjà le monde dans un coffret de bois à peine plus grande qu'une boîte à chaussures." Denis Pellerin *La photographie stéréoscopique sous le second Empire* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995), 14-15, 16, (min översättning).

¹⁰⁹ På Bibliothèque Nationale, site Richelieu, i Paris finns omkring 20.000 franska stereografiska bilder bevarade. När inget annat anges refereras det i det följande till denna samling. För en genomgång av samtidens kommersiella franska fotografi, se Elisabeth Anne McCauley *Industrial Madness - Commercial Photography in Paris 1848-1871* (London: Yale University Press, 1994).

de topografiska serierna med lokaliseringsbilder och emellanåt indikerar bildtitlarna ett gradvis rumsligt närmande som princip för hur serierna var uppbyggda.¹¹⁰ Med en filmvetenskaplig vokabulär kunde man tala om en rörelse från etableringsbilder ner mot, om inte närbilder, så åtminstone helbilder. Vad fotofirmorna dokumenterade var de olika städernas attraktioner och sådant som ansågs typiskt för trakten. Dåtidens uppfattningar om regionala skillnader och särdrag kan därför väl utläsas ur bildserierna. Samtidigt är dessa stereobilder de första exemplen på regionala bildklichéer, där det med tiden var bilderna själva som gjorde motiven kända. Just den topografiska stereobilds-genren skriver enkelt in sig i vad man kunde kalla en kopierandets intertextuella diskurs. Å ena sidan approprierades bilder genom skrupelfri kopiering. Å andra sidan fotograferades samma topografiska motiv om och om igen.

De flesta franska städer bestods med någon form av panoramabild eller vy. Motiv från Paris stod naturligtvis i särklass. Någon tid efter 1860 började fotografer krympa exponeringstiden så att det gick att ta ögonblicksbilder av rörelse. Framför allt kom de stereografiska ögonblicksbilderna [*vues instantanées*] att skapa en subgenre av bildserier från städer. Serien *Vues instantanées de Paris* salufördes till exempel av firman Houssin 1863, firman Jouvin samma år och firman Bertrand 1865. Shelley Rice påpekar insiktsfullt att dessa gatustereobilder, liksom tidens guideböcker till Paris, utgör den främsta informationen om samtida föreställningar kring stadens utseende och topografi.¹¹¹

Det speciella med de stereografiska gatubilderna var att människor och fordon ofta var på väg in eller ut ur dem. Till skillnad från samtidens konstfotografer brydde sig stereofotografen mindre om att estetiskt komponera sin bild. Istället, liksom sekelskiftets filmfotografer, favoriserade de platser med

¹¹⁰ Vreni Hockenjos har gjort mig uppmärksam på att lokaliseringstanken även förekom i och praktiserades av tidens guideböcker. I dessa rekommenderades ofta resenärer och turister när de anlände till en stad, att först bestiga en höjd eller ett torn, för en första orienterande överblick av stadens utseende.

¹¹¹ Shelley Rice *Parisian Views* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1997), 105.

mycket rörelse. Från hög vinkel tog de en bild ner på gatulivet, samtidigt som man försökte åstadkomma perspektivistiskt djup i bilden. Branschen förefaller medvetet ha vinnlagt sig om att framställa stereobilder i vilka rörelsen förvisso var fryst, men fortfarande påtaglig. På en stereobild av bolaget Jouvin från 1863, "Perspective des boulevarts [sic] de la Madeleine et des Capucines", ses till exempel mängder av ekipage och människor som promenerar ända in i bilddjupets osynlighet (illustration 17.). 1800-talets huvudstad var en trafikmaskin som gjorde sig utmärkt i stereoformat. Förutom interiörbilder var topografiska gatubilder fulla av människor och fordon populära, då illusionen av tredimensionalitet i dem var stor.¹¹²

För dem med pengar låg städer, regioner, länder och rent av världen inom räckhåll. Men de bredare folklagren hade inte råd att betala för att se de märkliga stereobilderna ens vid något enstaka tillfälle. Det var först under den sista tredjedelen av 1800-talet som Västeuropas arbetare fick tillräcklig lön och tid över för att överhuvudtaget ha råd att ta del av de enklaste inom samtidens nöjeskultur. Ökade inkomster var emellertid inte den enda anledningen till masskulturens uppsving. Vanessa Schwartz påpekar att det inom vissa sektorer av näringslivet, till exempel pressen och de många varuhusen, spreds en ny kommersiell logik där de lägre klasserna började uppfattas som en enorm kundbas. Det var framför allt under 1860-talet, som entreprenörer på kontinenten upptäckte att man kunde tjäna stora pengar på att producera "kulturevenemang" eller "kulturprodukter" förutsatt att de lockade många människor eller sålde i massupplaga. Schwartz' diskussion gäller panoramat, men hennes iakttagelser kan också användas för att förstå stereobildernas

¹¹² Även om stereogenren dominerades av vyer bör man hålla i minnet att de också tillverkades bilder med fiktiva berättelser. Religiösa bilder med historier från Bibelns testamenten var bland annat populära. Det förekom också bildserier med amorösa historier, sagomotiv och litterära adaptationer. Firma Marinier Jules var till exempel specialiserad inom den fiktiva genren. Med skådespelare agerade i tablåartade scenerier, gav man under 1860-talet ut stereobildsserier med Riddar Blåskägg – "Barbe-Bleu" (1866) – "Hamlet" och "Roméo et Juliette" (1868). I sin stilistiska tablåestetik erinrar de om tidiga fiktionfilmer och 1876 befäste Marinier ytterligare denna relation genom serien "Voyage dans la Lune" som kan ha inspirerat Georges Méliès.

spridning.¹¹³ Deras kommersiella genomslag låg i bildernas med tiden förhållandevis ringa pris. När stereobilder under 1890-talet åter blev på modet var en av anledningarna att företag som Keystone View Company genom en industrialiserad massproduktion kunde sälja dem billigt. London Stereoscopic Companys devis om ett stereoskop i varje hem lär knappast ha uppfyllts, men kring sekelskiftet 1900 torde ett stereoskop och en uppsättning stereobilder varit ganska vanliga som hemmanöje även i Sverige. "I stereoskopet på fönsterbordet finnes bland 42 bilder endast 2 från Sverige", kan man till exempel läsa i en av bilagorna till Emigrationsutredningen, en märklig källa för upplysningar om sociala förhållanden i sekelskiftets Sverige. Bygdeundersökningen *Jösse härad i Värmland* publicerad 1908, ger besked om att det i hem på landsbygden i Värmland kring 1900 förekom stereobilder, (som i det här fallet förmodligen skickats från utvandrade släktingar i Amerika.) I stereobilderna påtalades det anti-amerikanskt – utredningen var tillsatt för att minska emigrationen – "kunde man få se hur gentilt man bor i New York, hur man gifter sig i glänsande salonger med festklädda bröllopsgäster ... hur man spatserar i bedårande parker med porlande vattenkonster [och] hur man åker i väldiga spårvagnar och luftbanor."¹¹⁴

Årtiondena före sekelskiftet 1900 kom allmänheten främst i kontakt med stereobilder på olika utställningar. Det var just genom ambulerande utställningar, en tradition Fuhrmann byggde vidare på, som flertalet västeuropéer introducerades för stereobilder. På kontinenten hörde stereografiska utställningar till standardrepertoaren på bymarknader och folkfester årtiondena efter 1850, och som visuell attraktion spred sig stereobilderna på så vis upp mot Skandinavien. I Stockholm lär stereobilder ha förevisats offentligt för första gången 1855.¹¹⁵

¹¹³ Schwartz, 152ff. Vid sidan av stereobilderna var förmodligen visitkortsgenren – med fabrikanter André Adolphe-Eugène Disdéri i spetsen – det bästa exemplet på denna nya masskulturella affärsmetod. Se, Elizabeth Anne McCauley A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography* (London: Yale University Press, 1985).

¹¹⁴ Gerhard Magnusson *Jösse härad i Värmland* (Stockholm: Norstedt, 1908), 83.

¹¹⁵ Under 1860-talet besöktes Stockholm ett flertal gånger av framför allt franska stereofotografer. Någon omfattande inhemsk produktion av stereobilder bedrevs dock inte förrän på 1890-talet, då till exempel Axel Rydin förevigade utställningen 1897 i 150 stycken vyer. För en genomgång av den svenska stereografiska historien, se Åke Abrahamsson "Häxkonstlådans hemlighet - om några gamla

De flesta stereobilder som visades på tidens utställningar var av geografisk natur. Ofta gav tillverkare de topografiska bilderna beteckningen vy. Av de 42 stereobilderna i A. Gaudin & Frères katalog från floden Rhen hade till exempel inte mindre än 17 stycken titlar som "Vue de" eller "Vue général".¹¹⁶ Det finns därför anledning att reflektera över beteckningen vy eftersom den kommer att häfta vid olika teknologiskt medierade topografiska framställningar. Under 1890-talet blev *vykort* allt vanligare och bröderna Lumière kallade alla sina filmkataloger för *Catalogue des vues*. I en artikel har Rosalind Krauss tagit fasta på det faktum att den franska, liksom den engelska stereobildindustrin, redan under 1850-talet använde termen vy som ett slags samlingsbeteckning för den topografiska genren.¹¹⁷ Hon frågar sig varför stereobilder av land-, stads- eller sjölandskap kallades för "vues" eller "views". Till skillnad från det konstnärliga landskapsmåleriet, påpekar Krauss, var tidens stereofotografer inte intresserade av att tolka eller ge en egen version av topografin. Den stereoskopiska geografigenren var istället sakligt dokumenterande. Krauss skriver att genren bestod av ett slags kartografisk katalogisering [images of geographic order] medan landskapsmåleriet representerade konsten så som den yttrade sig i samtidens estetiska diskurs.

Det förefaller som om betraktare av stereobilder vid mitten av 1800-talet vanligen hade tillgång till *serier* av stadsvyer. Katalogiseringsfiguren är såtillvida skönjbar i såväl de stereoskopiska bildernas innehåll som i den form de förevisades. De stereoskopiska bilderna dokumenterade delar av rum, vilka i bildserier fogades till större spatiala kataloger. A. Gaudin & Frères fotokatalog vittnar just om en foto-kartografisk inventering av förflutenhetens landskap. Termen vy användes eftersom den antydde ett geografiskt panorama – eller myriorama, för att använda en samtida beteckning – av ett flertal topografier

Stockholmsfotografier *Under Stockholms himmel* red. Björn Hallerdt (Stockholm: Samfundet S:t Erik, 1999) samt min egen artikel "Topografier i stereo - om tidig svensk icke-fiktiv films stereografiska ursprung" *Filmhäftet* nr 111, 2000.

¹¹⁶ A. Gaudin & Frères *Catalogue général épreuves stéréoscopiques* (Paris, 1856).

¹¹⁷ Rosalind Krauss "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View" *Art Journal* nr 4, 1982.

snarare än enskilda landskapskompositioner. Men termen aviserar även att själva seendeakten och den stereoskopiska illusionen av djupseende stod i centrum. Att man använde sig av beteckningen torde därför ha en kommersiell förklaring. För att bilderna skulle sälja var det nödvändigt att ta med betraktaren i räkningen redan när bilden togs. Termen vy kom att signalera ett topografiskt seendemodus, det vill säga på vilket sätt som betraktaren skulle se motivet om hon köpte bilden. Hur man såg var lika viktigt som vad man såg.

P a n o r a m a i n t e r n a t i o n a l i S t o c k h o l m

I *Fotografisk tidskrift* 1893 förvånade sig skribenten Peter Knudsen över det måttliga intresse som "tagningen af stereoskopbilder hittills ... åtnjutit här hemma."¹¹⁸ Den uppståndelse som stereobilder på kontinenten ånyo orsakat hoppades Knudsen skulle sprida sig, och han satte sin tillit till det upprop Svenska turistföreningen publicerat i föregående nummer av tidskriften. Föreningen hade där manat "Sveriges herrar fotografer" att beakta tillverkanget av stereoskopbilder, ty "väl utförda fotografier af hvad ett land i turistiskt hänseende har att uppvisa äro ett verksamt medel att locka till resor [varför det] ligger ... Turistföreningen synnerligen om hjärtat att i sin mån bidra till ... fotograferingen af svenska landskap, svensk byggnadskonst samt af fornminnen, folkliif och annat inom Sverige, som vara af intresse för turister." Turistföreningen ondgjorde sig över att de "jättestereoskop, 'panorama international', kallade, ... f. n. ... uppställda i Stockholm, Göteborg, Malmö och Lund" bara förevisat en enda bildserie från Sverige. Eftersom allmänheten inte försummade att mot en låg avgift se dessa bilder, tillät sig föreningen att rikta uppmärksamhet "att det

¹¹⁸ Peter Knudsen "Om stereoskopbilder" *Fotografisk tidskrift* löpnr 60, 1893, 97.

vore synnerligen önskvärdt, att flera omgångar med bilder från Sverige blefvo genom [Panorama international] uppvisade."¹¹⁹

Svenska turistföreningens vädjan ger vid handen att Fuhrmanns panorama i början av 1890-talet låtit höra om sig även i det oskarianska samhällets övre skikt. *Fotografisk tidskrift* var en högborgerlig publikation som vanligtvis inte skrev om tittskåp som gästade landet, än mindre om de folkliga nöjesetablissemangen kring Hamngatan i Stockholm. Det var där Sveriges första filial av Kaiserpanorama börjat med bildförevisningar hösten 1889. Kejsarpanoramorna är en av de viktigare förfilmiska apparaturerna och som Rune Waldekranz påpekar introducerades rörliga fotografier på samma sätt som Fuhrmanns kolorerade stereobilder.¹²⁰ Såväl Edisons Kinetoskop som Anschütz' Schnellseher var tittskåp – med rörliga bilder.¹²¹ Som kommersiell seendeteknologi var kejsarpanoramorna med sina multipla tittgluggar mer avancerade än filmtittskåpen, vars ringa ekonomiska framgång torde berott på att endast en person åt gången kunde se.¹²²

I sin studie ägnar Waldekranz mest uppmärksamhet åt det så kallade Passage Panorama som var uppställt i Birger Jarls Passage i Stockholm. Det var tillverkat av Fuhrmann och öppnade vid jultid 1899. Waldekranz påpekar att Passage Panorama inte var det första kejsarpanoramamat i Stockholm, utan ett som kallades Panorama international som under 1890-talet varit i bruk.¹²³ Waldekranz' studie är ett imponerande pionjärbete, men beträffande tittskåpspanoramorna misstar han sig något. Att en del smärre faktafel smugit sig in i framställningen är

¹¹⁹ "Svenska Turistföreningens upprop till Sveriges herrar fotografer", Svenska turistföreningens styrelse *Fotografisk tidskrift* löpnr 59, 1893, 87.

¹²⁰ Waldekranz 1969, 6.

¹²¹ Beträffande titeln på Waldekranz' studie, "Levande fotografier" och de automater där de första "levande fotografierna" förevisades, kan man lite kuriöst notera att beteckningen "levande bilder" under 1890-talet var namnet på föreställningar där lättklädda damer poserade i scener från antikens mytologi. För en diskussion kring den tidiga filmens tittskåpsautomater, se Martin Loiperdinger *Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1999).

¹²² Schwartz hävdar till exempel att ledningen för vaxkabinettet Musée Grévin i Paris sommaren 1894, då Edisons Kinetoskop förevisades, avböjde att investera i denna uppfinning. Mötesprotokoll gör gällande att dess marknadspotential ansågs måttlig eftersom endast en person åt gången kunde titta på maskinens rörliga bilder. Schwartz, 180-183.

¹²³ Waldekranz 1969, 4.

lappri. Värre är det att Waldekranz hävdar att stereoskopiska panoramor först blev vanliga kring sekelskiftet. Faktum är att Panorama international – som öppnade redan i oktober 1889 – var en av de första utländska filialerna hos Fuhrmann. Programblad och annonser vittnar om att etablissemanget var mycket aktivt redan under det tidiga 1890-talet. Axel Rydin – sedermera biografägare med stort intresse för filmcensurfrågor – förevisade dessutom kring 1890 sitt Svenska Stereorama, med titlar som "En tur genom Östergötland" och "Stockholm". Waldekranz' diskussion blir begriplig i ljuset av att han i teleologisk anda sökt förena stereopanoramats och kinematografin till ett slags fullkomlig medial slutstation för en mimetisk bildtradition. Det är han nu inte ensam om i svensk filmhistoriografi; Bengt Idestam-Almquist betecknar till och med Panorama international som biograf.¹²⁴ Även om kejsarpanoramorna var populära konkurrenter till filmen ännu 1910, tillhör de främst tidigare visuella diskurser. Erinrar man sig att det 1857 fanns multipla stereoskop, var Kaiserpanorama egentligen en anakronism. Fuhrmanns genialitet bestod i att han förstod hur man kunde tjäna pengar på att förevisa samma vyer än en gång, i en maskin med plats för flera människor och i färg.

Till Öfverståthållar Embetet för Polisärenden i Stockholm ankom den femte oktober 1889 repslagaren Robert Brehmer ansökan om att få "öppna en permanent utställning af stereoskopvyer."¹²⁵ Lokal hade anskaffats på Hamngatan 18b, intill den populära Sveasalen (illustration 18.). Ärendet remitterades till brandinspektionen som några dagar senare inkom med rapport. "Lokalen, som är belägen en trappa upp består af ett större rum med tvenne fönster åt Hamngatan och ett åt gården, afdelat medelst ett förhänge" (illustration 19.). Rapporten gick noga igenom hur Fuhrmanns maskin var beskaffad: "i apparaten äro anbringade 25 st titthål eller ljusöppningar försedda med s.k. normalglas [och] belysningen af bilderna består af 25 st oljelampor." Brehmer uppgav att "stereoskopbilderna

¹²⁴ Bengt Idestam-Almquist *När filmen kom till Sverige* (Stockholm: Norstedt, 1959), 118.

¹²⁵ Ansökan 974, 5/10, 1889, "Äldre Poliskammarens Tillställningsdiarium 1889", Stockholms stadsarkiv.

skola gång efter annan utbytas mot nya" och det noterades att lokalen var upplyst med gas. Mot det senare anförde tillståndsmyndigheten invändningar, men Brehmers ansökan beviljades mot att han anskaffade ett reservljus och att det inte fick vistas mer än 50 personer samtidigt i lokalen.¹²⁶

Öppnandet av Panorama international i Stockholm noterades av ett flertal tidningar. Bland andra rapporterade konservativa *Stockholms Dagblad* om händelsen:

Panorama international. I huset på n:r 18 B Hamngatan, 1 tr. upp, har under ofvanstående benämning öppnats en utställning af stereoskopbilder, som företer åtskilligt nytt. Åskådarna slå sig bekvämt ned i stolar omkring ytterväggen af en stor, cirkelrund, pryddlig träskärm, i hvilken med stereoskopiska normalglas försedda 'kik-hål' äro anbragta framför hvarje plats. Genom en automatisk apparat framskjutes successivt den ena landskapsbilden efter den andra, samtliga framställda i glas och belysta inifrån. Det är för närvarande en serie af bilder från Berner Oberland i Schweiz som förevisas. Vyerna framträda ovanligt väl; särdeles äro gletscherbilderna och isgrottorna från Grindewald af en verkligen öfverraskande illusorisk effekt. Tjugofem personer i sänder kunna åskåda hvarje förevisning, som varar i tjugufem minuter och omfattar femtio landskapsbilder. Hvarje vecka kommer en ny serie att förevisas. Det hela bildar filialen nr 39 till det internationella panoramasällskapet, som har sin hufvuddepot i Berlin. Detta panorama förtjenar väl att tagas i betraktande, särdeles som priset är billigt: 30 öre för vuxna och 20 öre för barn.¹²⁷

Även de likaledes konservativa tidningarna *Nya Dagligt Allehanda* och *Aftonbladet* införde positiva recensioner.¹²⁸ Det handlade om korta notiser men

¹²⁶ "Rapport, nr 974, 8/10 1889", nr 157 "Äldre Poliskammarens Säkerhetsdiarium 1889", Stockholms stadsarkiv.

¹²⁷ "Panorama international", osignerad *Stockholms Dagblad* 7/10, 1889.

¹²⁸ "Panorama international", osignerad *Nya Dagligt Allehanda* 7/10, 1889 samt "Panorama international", osignerad *Aftonbladet* 8/10, 1889.

mängden förevisade bilder imponerade, och kanske än mer att man utlovade att de varje vecka skulle bytas ut mot nya serier. Tidningarna prisade också stereobildernas illusorisk effekt och det lovvärt ringa priset. Opolitiska *Svenska Dagbladet* visste i sin tur besked om att Fuhrmann hade flera hundra bildserier på lager. De ökade ständigt i antal eftersom "vid alla större expeditioner och fursteresor m.m har bolaget någon fotograf med." Det påpekades även att bolaget var etablerat "på olika platser i Holland, Belgien, Tyskland, Österrike-Ungern och Danmark." Det allra senaste kejsarpanoramats som öppnats var det i Stockholm och tidningen förtäljde att Göteborg och Kristiania stod på tur.¹²⁹ Liberala *Dagens Nyheter* sparade å sin sida inte på lovorden för Panorama international när man slog fast att:

Det lider intet tvifvel att dessa slags bilder böra vara till stort nöje i synnerhet för ungdom och barn, ja, att de kunna vara verkligt instruktiva som synnerligen lämpligt undervisningsmaterial vid geografiläsningen. Man har därför också ställt så att partibiljetter med betydlig rabatt tillhandahållas skolungdom och barn. Vi kunna rekommendera detta panorama i föräldrars och målsmäns åtanke.¹³⁰

Stockholms journalister förefaller således ha uppskattat Fuhrmanns didaktiska mission. Panorama international var en attraktion som förenade nytta med nöje, något som samtidens publikattraktioner ofta utlovade, men sällan infriade. Recensenternas uppfostrande ton stämmer dock till eftertanke. Att man lovordade panoramat hänger samman med att kejsarpanoramorna förenade tidstypiska oskarianska förväntningar om underhållning i bildningens tjänst. Fuhrmanns apparat var på samma gång en optisk leksak som attraherade massorna som ett slags topografiskt-nationell uppfostringsmaskin.

¹²⁹ "Panorama International", osignerad *Svenska Dagbladet* 7/10, 1889.

¹³⁰ "Panorama international", osignerad *Dagens Nyheter* 8/10, 1889.

Man bör erinra sig, att om kejsarpanoramorna potentiellt erbjöd förevisandet av massproducerade bilder

till alla, blev de genom sitt låga inträdespris främst ett arbetarklassnöje. För att gå med vinst krävdes att många människor tittade, inte minst barn och skolungdom, och för de mindre bemedlade fanns det bara ett sätt att se hur till exempel Berlin såg ut. Till skillnad från många andra nöjesetablissemang under 1890-talet annonserade Panorama international följdriktigt i arbetarpressen. I *Social-Demokraten*s tablå över "nöjen och sevärdheter" brukade panoramat nämnas såsom värt ett besök. Som ett led i arbetarnas allmänna strävan att "skaffa sig bildning, upplysning och vetande"¹³¹, förefaller tittskåpet spelat en viss roll. "Panorama International är väl värt talrika besök", kunde man till exempel läsa i tidningen i september 1891, "denna vecka förevisas: *Spanien*. Se för övrigt Panoramats talrika annonser i *Soc.-D.*, hvilket gör det äfven ur en annan synpunkt än den egoistiska att få god valuta rekommendabelt för våra partivänner."¹³² För Crary var det just som arbetarklassnöje kejsarpanoramornas instruktiva underhållning fick en socio-ekonomisk relevans. Men Crary vänder på resonemanget och hävdar att genom apparaturens fostrande av en uppmärksam blick övade sig arbetaren även på fritiden att bli mer fokuserad och effektiv framför sin maskin.¹³³

Man kan bara spekulera i huruvida Panorama international i Stockholm blev en ekonomisk framgång. Redan i mitten av november 1889 öppnade dock ytterligare en filial i Sverige. Det senare utlovade att bli "mötesplats för hela Göteborg" och visa "vyer af så slående likhet från verdens alla land, att man med ens tro sig förflyttad som genom ett trollslag från Göteborg hvart helst man vill."¹³⁴ Positiva recensioner säger inte mycket om hur många som gick och

¹³¹ "Till demonstrationen 1 maj!", distriktsstyrelsen *Social-Demokraten* 26/4, 1890.

¹³² "Panorama International", osignerad *Social-Demokraten* 22/9, 1891.

¹³³ Crary 1999, 137ff.

¹³⁴ Annons i *Göteborgs-Posten* 16/11, 1889.

tittade, men verksamheten bedrevs aktivt, åtminstone om man får tro regelbundna annonser i Stockholm och Göteborg under 1890-talet.

Panorama international i Stockholm flyttade 1891 till en ny lokal på Hamngatan 26. Där förevisades stereobilder åtminstone fram till 1905 och emellanåt infördes artiklar i dagspressen om etablissemang. 1899 hade till exempel *Dagens Nyheter* en längre artikel med anledning av panoramats bilder av Andrée expedition. "Äfven om man sett flerfaldiga fotografier därifrån förut, äro dessa dock af intresse, ty de stereoskopiska och ... färglagda bilderna göra att figurerna verka fristående och mera lefvande än på den vanliga fotografien."¹³⁵ På Kungliga biblioteket finns programblad från panoramat bevarade och utifrån dem kan man göra sig en föreställning om vad som visades. Det äldsta programblad är från februari 1890 och beskriver en bildserie från Savoyen. Samtliga femtio bildtitlar är listade och i annonser påpekades att en serie som visats aldrig återkom till samma panorama, en sanning med modifikation eftersom samma bilder från Savoyen visades i Stockholm fem år senare.

Panorama international var öppet varje dag från klockan tio till tio, och den så kallade "resan" varade en halvtimme. Programsättningen dikterades från Berlin, för huvudkontoret var Stockholmsfilialen enbart *en* länk i den logistiska distributionskedjan. Geografiska serier dominerade, men aktualitetsbilder visades också. Utbudet förefaller varit tämligen godtyckligt planerat och inte särdeles nationsspecifikt. Den stortyska nationalism som till en början kännetecknat Kaiserpanoramas bildserier förefaller med tiden givit vika för en mer pragmatisk bildpolicy. Allteftersom Fuhrmann kom över intressant stereomaterial från olika – mestadels anonyma fotografer – lät han tillverka bilder, vars aktualitetsvärde gjorde att man distribuerade dem så snabbt som möjligt. I Stockholm visades tredje veckan i november 1892 bildserien "Verdun, Pont à Mousson, Nancy", följt av "Österrike-Steiermark" och "H. M:t Kejsar

¹³⁵ "Andrée i Panorama International", X.X. *Dagens Nyheter* 29/3, 1899.

Wilhelm II:s båt 'Herthas' resa till Ost-Asien och Söderhafs-öarne" samt "Verldsutställningen i Paris 1889".¹³⁶ Man stoltserade med att Panorama international "eger den största fotografisamling i världen" och att ett besök var "billigaste och bekvämaste sättet att resa jorden runt".

Ett programblad med bilder från Berlin 1894 antyder att Fuhrmann främst var intresserad att förevisa arkitektoniska attraktioner (illustration 14.). Museer, slott, monument, statyer och broar var välrepresenterade och endast ett fåtal stereofotografier avbildade interiörer. Av bildtitlarna att döma handlade det inte om visa upp stadens gatuliv mer än i förbigående, och tvivelsutan var Fuhrmann mer intresserad av den preussiska huvudstadens topografi än dess etnografi. Bildserien från Berlin skulle kunna beskrivas som optisk kartografisk exposé över en rad bemärkta platser där åskådaren togs med på visuell sightseeing från "Brandenburger-porten" över "Friedrichsgatan" och "Alexanderplatsen" tillbaka till "Thiergarten".

Ett av de mer intressanta bevarade programbladen härrör från något av de ambulerande panoramorna i Sverige. 1897 befann det sig i Jönköping och där verkar direktionen sett sig tvungen att upplysa lokalbefolkningen vilken ära det var att gästas av denna institution:

Panorama international ... är en filial af det verldsbekanta Kaiser Panorama i Berlin, Passage. För närvarande finnas 154 filialer, under namnet Panorama international, i alla verldsdelar [sic], de flesta dock i Europa. I Sverige finnes utom denna ambulerande filial 2 permanenta, en i Stockholm och en i Göteborg. Dessa rundresor, som Kaiser Panorama och dess filialer förevisar, kallas för optiskt fotografiskt plastiska förevisningar. Öfverallt i världen, der detta i sitt slag enastående panorama öppnat sina portar eller nedslagit sig, har det omfattats med största intresse.

¹³⁶ Alla programblad som det refereras till i det följande återfinns på Kungliga biblioteket under rubriken "Okat - Panorama international".

Det påpekades att högljutt tal under visningen skulle undvikas och därtill förklarades hur man skulle se in i tittskåpet: "Håll ögonen intill glasen, och tag dem från glasen då klockan ringer för ombyte af bild." Ville man se bildserien två gånger fick man betala extra. Lokalen i Jönköping var dessutom uppenbarligen förhyrd till april 1898. Eftersom programbladet gällde november 1897, kan man sluta sig till att det panorama som reste runt stannade förhållandevis länge på samma plats.

I skarven mellan oktober och november 1893 förevisade Panorama international i Stockholm bildserien *En turisttripp genom Sverige* (illustration 21.). Enligt programbladet utlovades imaginära besök i huvudstaden, Vaxholm, Gripsholm, Laholm, Göteborg, Trollhättefallen och Malmö. Samma bildserie återfinns med tyska titlar i en skrift Fuhrmann gav ut 1905 – *Kaiser-Panorama: 25-jährige Jubileumsfestschrift*.¹³⁷ Programmen stämmer helt överens, så när som på en bildtitel av en båtfärd på Malmö kanal, som i det svenska programmet sades vara tagen i Trollhättan. "Kahnfahrt im Kanal bei Malmö" översattes till "En båtfärd på kanalen vid Trollhättan". Med tanke på omfånget av Fuhrmanns bildproduktion förekom naturligtvis misstag: Kungliga biblioteket sades till exempel i en annan svensk serie vara ett museum och Nationalmuseum ett hotell! Det var brukligt att alla stereobilder innehöll information på bildramen: Fuhrmanns namn, bildserienumret och bildens nummer inom serien samt en titel som angav vad bilden föreställde. Fuhrmanns jubileumsskrift är intressant eftersom den innehåller en katalog över de numrerade bildserier som firman fram till 1905 hade tillverkat. Bildserierna 135, 136 och 137 samt 574 var tagna i Sverige. De första tre bildserierna torde ha producerats under det tidiga 1890-talet och den sistnämnda något år efter sekelskiftet 1900. Stereobildernas utseende förändrade sig dock mycket lite serierna emellan. Bilden "Stockholm. Opernhaus und Grand Hotel" (illustration 22.) ur bildserie 137, *Eine Bequeme Wanderung durch Stockholm*, är såtillvida representativ för hur de flesta stockholmsbilderna såg ut. 1890-talets fascinationen inför Norrland som till

exempel Svenska turistföreningen bidrog till, avsatte även spår i Fuhrmanns bildproduktion. Att serien *Schweden: Stockholm und eine interessante Wanderung durch Jämtland und Lappland* ställdes samman åren efter sekelskiftet är därför symptomatiskt. I den ingick såväl natursköna vyer (illustration 23.) som nordiskt exotiska motiv (illustration 24.). I ett senare prospekt som Fuhrmann gav ut 1916 fanns ytterligare två bildserier från Sverige listade: *Bequeme Wanderung durch die Residenzstadt Stockholm* och *Stockholm. Einweihung des Stadion. Olympische Spiele* (1912).¹³⁸ Sammantaget fanns alltså sex stycken svenska bildserier i omlopp i kejsarpanoramornas distributionsnät fram till första världskriget. Från Danmark fanns två, medan Norge var populärt med hela 18 stycken bildserier, nästan lika många som Storbritannien tillsammans.

De bildserier filialerna förevisade hade på tyska snarlika titlar med beskrivningar som: "Ein interessanter Spaziergang", "Eine hochinteressante Reise", "Was sieht der Fremde in" eller "Die Fahrt nach". Även om undantag gjordes, översatte de svenska programbladen dessa titlar torftigt, ofta endast med platsernas namn som titel. Går man igenom prospektet från 1916 är framför allt användningen av adjektivet "bekväm" [bequemes Reisen] illustrativt. Det användes som beskrivning för otaliga bildserier, och signalerade ett stillasittande tryggt resande, till skillnad från det underförstådda obehaget i att verkligen resa.

Invokationen av mobilt seende och simulerad platsnärvaro var en retorisk standardfigur i serietitlarna hos Fuhrmann och gällde även de svenska bildserierna. Den första bildserien från Sverige innehöll 40 stycken stereobilder från Stockholm med omnejd, varefter man förflyttades till Trollhättans forsar och domkyrkan i Uppsala. Det kan vara värt att notera att denna bildserie förevisades ganska snabbt efter det att Svenska turistföreningen i *Fotografisk tidskrift* gick ut med sin vädjan. Huruvida stereobilderna fotograferades på

¹³⁷ August Fuhrmann *Kaiser-Panorama: 25-jährige Jubiläumsschrift* (Berlin: eget förlag, 1905).

¹³⁸ Fuhrmann 1916, 24. Olympiska spelen i Stockholm 1912 filmades naturligtvis också. Enligt *Aftontidningen* 28/6, 1912, bevakade sex stycken filmfotografer från Pathé tävlingarna på Stockholms stadion, som hade ensamrätt och producerade filmerna för Svensk Amerikanska Filmkompaniet. Även om iakttagelsen kan verka banal visar just händelser som OS 1912, att olika typer av visuella medier existerade parallellt. Filmen ersatte inte alla tidigare bildmedier; på Stadions inneplan konkurrerade Fuhrmanns stereofotografer med tidens film-, skioptikon- och vykortsfotografer.

uppdrag av Fuhrmann eller var de som segrade i turistföreningens tävlan 1893 är svårt att veta. Liksom i Svenska Bios senare stadsfilmer anlände man i vilket fall som imaginär besökare i seriens första bilder. De svenska stereobilderna i kejsarpanoramorna signalerade såtillvida fiktiva besök i en optisk simulerad resenarrativ.

Visuell kultur under det glada 90-talet

Stockholm var den enda svenska stad under 1890-talet som erbjöd ett bredare utbud av en visuellt orienterad nöjeskultur. Huvudstaden var landets främsta turistmål och hade med sina omkring 250.000 invånare utvecklats till en modern storstad med telefon, vatten, avlopp och elektrisk gatubelysning. Guideböcker listade trettioalet sevärdheter som turister på besök inte fick missa, antingen man kom från andra delar av Sverige eller kontinenten.¹³⁹ Än fler bilder av dessa sevärdheter cirkulerade naturligtvis i olika mediala distributionsnät vilket ytterligare bidrog till deras ryktbarhet. Bland stadens märkvärdigheter fanns några visuella attraktioner som etablerade sig precis samtidigt som tittskåpet Panorama international. Hösten 1889 öppnade till exempel vaxkabinettet Svenska Panoptikon och rundmålnings-byggnaden ute på Djurgården. I jämförelse med dessa var Panorama international en blygsammare lockelse, men alla ingick de i en allt mer vittförgrenad visuell utställnings- och nöjeskultur som kom stockholmarna och tillresande till del (illustration 25.).

I huvudstaden hade denna visuella kultur sin förhistoria i olika kringresande utställningar som sedan länge gjort nedslag i staden. Vid mitten av

¹³⁹ För en genomgång av 1800-talets guideböcker till Stockholm, se Carl-Olov Sommar "Vägvisare i huvudstaden: En blick på turisthandböcker för stockholmsbesökare" *Sankt Eriks årsbok 1982* (Stockholm: Samfundet S:t Erik, 1982) samt Henrik Weston "Sakta vi gå genom stan: Om turism och guideböcker över Stockholm" *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 34, 1997.

1800-talet fanns ett par någorlunda fasta etablissemang, men först under 1870-talet blev utbudet större, bland annat slog Skandinavisk-etnografiska samlingen permanent upp sina portar på Drottninggatan (lokalen hade tidigare hyst ett tillfälligt vaxkabinett). Där och på Zoologiskt museum, inrymt i Vetenskapsakademiens hus, kunde besökare titta i montrar och på så kallade tableaux vivant med uppstoppade djur och utställda staffagefigurer. Platsen var väl vald eftersom Drottninggatan var Stockholms huvudgata och "här passerade en ständig ström av resande genom stadens förnämsta bostads-, affärs- och nöjesområden."¹⁴⁰ På Skandinavisk-etnografiska samlingen fanns bland annat dioramor av interiörer med klädda mannekänger i naturlig storlek, insatta i autentiska miljöer tillsammans med föremål och redskap. Utställningarna invid Drottninggatan var knappast uttalade masskulturella företeelser men de ingick i en arkitektonisk diskurs av uppvisande och exponering. Arthur Hazelius lär gjort stor succé på utställningen i Paris 1878 med sina realistiska mannekängfigurer. Hans Skandinavisk-etnografiska samling, som 1880 bytte namn till Nordiska museet, byggde vidare på denna visuella praxis under de kommande decenniernas nationella renässans. Efter att Skansen invigdes 1891, bytte Hazelius ut sina tablåartade kulisser mot verkliga miljöer och även mannekängerna ersattes av inhyrda människor i folkdräkt.

Mark Sandberg menar att den här typen av utställningar kastar nytt ljus på olika simuleringsaspekter som är kännetecknande för det sena 1800-talets mediehistoria "eftersom [utställningarna] använde sig av virtuella rörelseeffekter [effects of virtual mobility] med de mest materiella hjälpmedel." För till exempel Hazelius var rumslig autenticitet viktig – tablåerna på Skandinavisk-etnografiska samlingen var fulla av originalobjekt – och idén om Skansen som en heterotopisk plats vilade på premissen att man på en kulle i Stockholm byggde upp och iscensatte äkta nationella ursprungsmiljöer. Besökaren skulle panoramiskt omges med genuin kulturhistorisk miljö [cultural immersion] och själv nyfiket flanera

¹⁴⁰ Bengt Nyström "Att göra det förflutna levande" *Nordiska museet under 125 år* red. Hans Meldius, Bengt Nyström och Elisabet Stavenow-Hidemark (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998), 58.

runt in och ut ur utställningarna. "Till skillnad från cirkulationen av fotografier och andra former av upptagningar (inklusive film)", sammanfattar Sandberg, "förutsatte 'reseupplevelsen' på folkmuseet [därför] verkliga rum."¹⁴¹ Det är även på sin plats att påminna att den första filmen som spelades in i Sverige, bröderna Skladanowskys KOMISCHE BEGEGNUNGEN IM TIERGARTEN ZU STOCKHOLM (Skladanowsky, 1896) upptogs invid Novilla utanför Skansens nuvarande entré.

Under det sena 1800-talet kom museibesök att handla allt mindre om att läsa och allt mer om att se och uppleva. Tidens visuellt orienterade nöjeskultur bidrog till denna förändring. En inrättning som Panorama international hade på så vis en del gemensamt med Skansen, eftersom de båda visade upp olika platser. Det bästa exemplet på tidens masskulturella koppling till en museal sfär var emellertid Biologiska museet.¹⁴² Fortfarande i bruk invigdes det 1893 på Djurgården nedanför Skansen som ett diorama i form av en ekologisk teater med ambitionen att förevisa hela den skandinaviska faunan. Illusionen av en naturtrogen miljö upprätthölls med uppstoppade djur och en tromp l'œil-artad panoramisk fond signerad Bruno Liljefors.¹⁴³ Till skillnad från de få miljömontrarna på till exempel Naturhistoriska riksmuseet, som tjänade som illustrationer av djurlivet i olika världsdelar, var det Biologiska museets folkbildande intention att för betraktaren i utsiktsrotundan skapa en illusion om att verkligen vara på plats i den svenska naturen.¹⁴⁴ Att Biologiska museet var granne med ett riktigt panorama, "Rundmålningen å Kaptensudden", förstärkte ytterligare dess illusoriska förfilmiska koppling.

¹⁴¹ "because it accomplishes effects of virtual mobility with the most insistently material means", samt, "Unlike the circulation made possible by the photograph or other forms of recording (including film), the 'travel experience' at the folk museum used real space". Mark Sandberg *Living Pictures, Missing Persons: Visual Mobility in Turn-of-the-century Scandinavia* (Princeton: Princeton University Press, under utgivning), manus, 194, (min översättning).

¹⁴² För en diskussion av svenska tankar om museer kring sekelskiftet, se Jenny Beckman *Naturens palats - Nybyggnad, vetenskap och utställning vid Naturhistoriska riksmuseet 1866-1925* (Stockholm: Atlantis, 1999).

¹⁴³ För en genomgång av Biologiska museets utställningspraktik, se Karen Wonders *Habitat Dioramas - Illusions of Wilderness in Museums of Natural History* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1993) och *Natur och illusion* red. Gunnar Brusewitz (Stockholm: Informationsförlaget, 1993).

I *Sverige. Illustrerad handbok för resande* utgiven 1892, finns en tabell som redogör för Stockholms turistiska sevärdheter. Tabellen, som innehåller öppettider och prisuppgifter, vittnar om att stadens fasta visuella attraktioner trots allt inte var så många till antalet: Orientaliska irrgångs-salongen, rundmålningsbyggnaden, kejsarpanoramats och Svenska Panoptikon. De två senare samt Skansen och det nästan färdigbyggda Biologiska museet tilldelades alla en stjärna som tecken på att de ansågs värda ett besök.¹⁴⁵ Att Svenska Panoptikon och Biologiska museet vände sig till en mer välsituerad publik framgår av inträdesavgiften, en krona, vilket var mer än tre gånger så mycket som till Panorama international. Förvisso var kejsarpanoramornas affärsidé, liksom senare biografernas, att locka samma publik fler gånger genom att växla program. Men den förhållandevis låga entréavgiften – sänkt till 25 öre på söndagar den enda dag då vanligt folk var ledigt – bekräftar ytterligare att Panorama international främst vände sig till en publik bestående av arbetarklass och skolungdom. Gustaf af Geijerstams studie *Anteckningar om arbetarförhållanden i Stockholm*, publicerad 1894, visar med all tydlighet att även om det förelåg skillnader i inkomstnivåer mellan huvudstadens arbetare, var en krona i inträde till en nöjesinrättning – mer än fyra portioner "från Folkköket à 22 öre" – mycket pengar för en familj med en veckoinkomst på omkring 20 kronor.¹⁴⁶

Även irrgångs-salongen, en attraktion i paritet med kejsarpanoramats, hade enkronan som inträde. Irrgångs-salongen, "ett verkligt fépalats"¹⁴⁷, öppnade i samma hus som Panorama international ovanför Sveasalen vid årsskiftet 1890. Det var ett kombinerat vaxkabinett och spegelsal med optiskt

¹⁴⁴ "Om folkskolans hembygdsundervisning fann sin parallell i Biologiska museet, var det den svenska forskningens troféer som skulle inspirera läroverkseleverna på Riksmuseet. Olika skolor, olika pedagogik, olika museer, olika mål." Beckman, 248.

¹⁴⁵ *Sverige. Illustrerad handbok för resande* (Stockholm: Bonniers, 1892), 8-9.

¹⁴⁶ Gustaf af Geijerstam *Anteckningar om arbetarförhållanden i Stockholm* (Stockholm: Samson & Wallin, 1894), 97.

¹⁴⁷ "En modern labyrint", X. *Aftonbladet* 2/1, 1890.

illusionsmakeri och "skickligt anbragta spegelreflektorer."¹⁴⁸ Att irrgångs-salongen 1892 inte ansågs värd någon stjärna är kanske inte så förvånande, mera överraskande däremot var att rundmålningbyggnaden tappat sin attraktionsförmåga, med tanke på att den i samband med invigningen firades som ett tecken på att huvudstaden blivit en metropol.¹⁴⁹ Sensommarens begivenheter i Stockholm 1889 var just öppnandet av rundmålningbyggnaden och Svenska Panoptikon. En receptionshistorisk genomgång ger vid handen att de mottogs annorlunda än till exempel Panorama international och Biologiska museet. Rundmålningbyggnaden hyllades i en rad artiklar och *Stockholms Dagblad* skrev att "till de främsta sevärdheter i utlandets större städer räknas numera rundmålningar eller de s.k. panoramorna"¹⁵⁰ (illustration 26.). Rundmålningen finansierades av Allmänna Rundmålningssaktiebolaget och innehöll en 16 meter hög och 116 meter lång panoramamålning som avbildade nedmejade arbetare, "Pariser-Kommunens sista dag: Striden på Buttes Chaumont den 27 maj 1871". Som Åke Abrahamsson påpekar föreföll valet av motiv nästan som en visuell-politisk kommentar till det Socialdemokratiska partiet som bildats några månader tidigare. "Budskapet var ej att missta sig på: se hur det går om arbetarna får makten!"¹⁵¹

Men det var framför allt panoramats överväldigande känsla av att befinna sig någon annanstans som noterades av pressen:

När man på en liten spiraltrappa kommit dit upp på höjden, står man ofrivilligt slagen med öfverraskning inför den syn som ter sig. Man är midt i Paris. Illusionen är fullständig och har uppnåtts därigenom att man

¹⁴⁸ "Orientaliska irrgångssalongen", osignerad *Stockholms Dagblad* 2/1, 1890.

¹⁴⁹ I tabellen över sevärdheter i *Sverige. Illustrerad handbok för resande* ansågs rundmålningen inte värd någon stjärna, men i själva guideboken betraktades den som "mycket sevärd", 92. Det kan noteras att det i Stockholm tidigare funnits permanenta rundmålningar i mindre skala. Redan 1843 invigdes det så kallade Kalotheama och några år senare det mer kända Villa Diorama på Djurgården. För en historisk genomgång, se Åke Abrahamsson "Panoramats skenvärld - 1800-talets bildteatrar" *Stadsvandringar* 15 red. Britt Olstrup *et al* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1992).

¹⁵⁰ "Rundmålningbyggnaden å Djurgården", osignerad *Stockholms Dagblad* 27/8, 1889.

¹⁵¹ Abrahamsson 1992, 10.

endast ser målningen, som oafbrutet fortsätter åt vilket håll man blickar. Men öfver orsakerna till denna effekt reflekterar man ej genast, man har till en början endast ett intryck: man befinna sig i Seinestaden.¹⁵²

Aftonbladet jämförde i sin tur det nya panoramat med Sedan-panoramats i Berlin och panoramat "L'histoire du siècle 1789-1889" i Paris. Tidningen menade att den svenska rundmålningen stod sig väl i konkurrensen och säkert skulle komma "att tilldraga sig mycket uppmärksamhet."¹⁵³ Det mest använda ordet i recensionerna var verbet "se". Kanske var det känslan att visuellt, för att inte säga virtuellt, befinna sig i rundmålningens bild som fick recensenter att fundera över den mänskliga perceptionen.

Även på systerattraktionen Svenska Panoptikon stod seendet i centrum. *Svenska Dagbladet* som under flera år fört en kampanj för att få ett panoptikon och ett panorama till Stockholm – "inrättningar [som] för den stora allmänheten ... anses med nödvändighet tillhöra en stor stad"¹⁵⁴ – uttryckte stolt att Stockholm var den femte staden i Europa, efter "Londons *Madame Tussaud*, Paris *Musée Grévin*, Berlins *Castans* och Köpenhamns *Skandinavisk Panoptikum*, som eger ett panoptikum."¹⁵⁵ Svenska Panoptikon var beläget på Kungsträdgårdsgatan och torde varit huvudstadens mest populära visuella attraktion årtiondena kring sekelskiftet 1900 (illustration 27.).¹⁵⁶ Öppningsåret 1889 presenterade man 12 tablåer med mer än 70 stycken vaxfigurer och

¹⁵² "Rundmålningsbyggnaden", osignerad *Dagens Nyheter* 28/8, 1889.

¹⁵³ "Rundmålningsbyggnaden på Djurgården", osignerad *Aftonbladet* 28/8, 1889.

¹⁵⁴ "Ett Panoptikum i Stockholm", osignerad *Svenska Dagbladet* 17/9, 1885.

¹⁵⁵ "Svenska Panoptikon", osignerad *Svenska Dagbladet* 1/8, 1889.

¹⁵⁶ För en diskussion om Svenska Panoptikon, se Staffan Tjerneld *Stockholmsliv* (Stockholm: Norstedt, 1949) och Hans Lepp "Svenska panoptikon" *Sankt Eriks årsbok 1978* red. Björn Hallerdt (Stockholm: Samfundet S:t Erik, 1978). Det kan noteras att några scener i Ragnar Widestedts film *HEMSLAVINNOR* (Bonnierfilm, 1923) utspelades på Panoptikon och att ett inslag i SF:s veckorevy i december 1923 behandlade vaxmuseet som då snart skulle stänga. Intressant nog handlar även ett av Sveriges Televisions första program om Svenska Panoptikon. Från studion på Tekniska Högskolan i Stockholm direktsändes 1956 – med berättarrösten live – *EJ FÖR SVAGA NERVER: ETT PROGRAM OM SVENSKA PANOPTIKON*. Programmet gjordes av Alf Nordström och Lennart Ehrenborg. Manus och de rörliga bilderna utan ljud finns bevarade på Tevearkivet.

förhandsintresset var stort.¹⁵⁷ Recensenter påpekade att vad som gjorde tablåerna levande var den dramatiska grupperingen av figurerna, och publiken sades vara "synbarligen intresserad."¹⁵⁸ Beträffande sättet att se iscensatte de realistiska tablåerna inte minst märkliga blickriktningar vaxfigurerna emellan. Beträktaren tittade i sin tur in utifrån, samtidigt som programbladet konstruerade en spännande historia kring de uppställda figurerna. Tablå nummer två föreställde till exempel "Stanley och löjtnant P. Möller vid Kongo-floden" (illustration 28.). "Det är en scen från Central-Afrika – från *Kongo*, som vi här hafva framför oss", stod att läsa i Svenska Panoptikons vägvisare. "Till höger synes den berömde upptäcktsresanden Stanley; hans vis à vis är löjtnant Möller, med hvilken han uppgör planen för en tilltänkt expedition till floden Niadi ... Figuren i fonden ... är en af dessa 'zanzibariter' ... [och] i hörnet till venster synes en inföding af 'Bakongostammen'."¹⁵⁹

Med förebild i Musée Grévin försökte Svenska Panoptikon vara en aktuell tidskrönika. Vaxtablåerna utökades och byttes ut med tiden. Men framför allt var etablissemangent en nöjesattraktion, något som inte minst framgick av den populära källarvåningen där betraktare kunde låta sig skrämmas av likplundrare och avrättningar. Under 1890-talet uppfördes dessutom ett par tablåer med voyeuristiskt anstrykning som ytterligare befäste Svenska Panoptikon som en i första hand spektakulär nöjesinrättning som på olika sätt försökte locka publik – senare även med sänkt inträde på "folksöndagar". Varken rundmålningsbyggnaden eller Svenska Panoptikon betraktades därför i pressen som attraktioner med någon form av instruktiv underhållning. De var båda uppskattade men till skillnad från den visuellt didaktiska potential Panorama international tillskrevs, var recensenterna tämligen överens om att de större

¹⁵⁷ Veckotidningen *Svea* hade till exempel ett förhandsreportage om vaxmuseet i nr 31, 1889 och en liknande artikel var införd i *Ny illustrerad tidning*, "Förstudier i Svenska Panoptikon" nr 50, 1888, där det rapporterades om tillverkningsprocessen av vaxdockorna.

¹⁵⁸ "Bland Panoptikons vaxgubbar", osignerad *Aftonbladet* 3/8, 1889.

¹⁵⁹ *Svenska Panoptikons katalog* (Stockholm, 1889), 14.

etablissemangen var värda ett besök – men enbart i underhållningssyfte. Någon visuell folkbildning fanns där inte att hämta.

När Biologiska museet öppnade 1893 återkom samma pedagogiska hyllningskör som när kejsarpanoramats invigdes. *Dagens Nyheter* skrev till exempel att avsikten med det nya museet var "att genom fristående bilder gifva allmänheten en föreställning om Sveriges fauna"¹⁶⁰, *Stockholms Dagblad* prisade "det praktiska och instruktiva ... sätt på hvilket museet anordnats"¹⁶¹ och i *Nya Dagligt Allehanda* hette det att museet tvivelsutan borde väcka "ett lifligt intresse, icke allenast för det originella i realiserandet af idén att åskådliggöra vårt lands naturlif, utan äfven för det lärorika, som ett sådant åskådande erbjuder."¹⁶² Den visuella masskultur som rundmålningsbyggnaden, Svenska Panoptikon, Panorama international och Biologiska museet ingick i, värderades med olika normer. Samtliga attraktioner var populära, men de två senare rönkte också uppmärksamhet för sin instruktiva visuella underhållning. Resonemangen erinrar om den vita diskursen i receptionen av den tidiga filmen. Som påtalats uppskattade recensenter och filmreformister icke-fiktiv film, eftersom den ansågs andligt berika publiken, detta till skillnad från den eskapistiska fiktionsfilm. Precis som icke-fiktiv film gillades av recensenter åren efter sekelskiftet, var det en viss typ av visuell masskultur som ansågs mer lärorik åren innan sekelskiftet.

En del av denna uppskattning kan förklaras med att Panorama international och Biologiska museet var topografiskt baserade utställningar utan alltför spektakulära drag. Liksom de geografiska sevärdheterna på tidens världsutställningar hämtade de mycket av sin attraktionskraft ur ett heterotopiskt faktum; på en plats förevisade de realistiskt andra platser. Förvisso simulerade även Svenska Panoptikon andra platser, men i mera

¹⁶⁰ "Ett nytt museum i Stockholm", osignerad *Dagens Nyheter* 13/11, 1893.

¹⁶¹ "Biologiska museet i Stockholm", osignerad *Stockholms Dagblad* 13/11, 1893.

¹⁶² "Biologiska museet", osignerad *Nya Dagligt Allehanda* 31/10, 1893.

uppseendeväckande exotisk gestaltning. Den visuella underhållning som erbjöds på Panorama international och Biologiska museet förlitade sig istället på publikens fascination över att se hur det egna landet, och i förlängningen världen, egentligen var beskaffad. Det var naturligtvis något som journalister uppskattade, inte minst eftersom de i förment demokratisk anda gav folk möjligheten att skaffa sig olika geografiska föreställningar. Även om inträdet till Biologiska museet var förhållandevis dyrt berättas det att 30.000 personer betalade inträde under det första året. Att veta hur den egna nationen såg ut var dessutom extra viktigt under 1890-talet, detta nationalismens och nationalromantik årtionde. Man får förmoda att det också var därför som Svenska turistföreningens styrelse publicerade sitt vädjande upprop i *Fotografisk tidskrift* och efterlyste fler nationella bildserier i Panorama international.

TVÅ. 1897: Turistens öga

Tåg och turism

Den femtonde september 1893 hade Svenska turistföreningens styrelse sammanträde i Stockholm. Ett av ärendena gällde en skrivelse från Berlin undertecknad A. Fuhrmann. Brevet lästes upp och i protokollet noterades en "begäran om föreningens medverkan för utställning av vyer från Sverige genom det i flera av Europas större städer befintliga Panorama international."¹⁶³ Frågan bordlades, men aktualiserades på nytt i januari 1894. Föreningens utrikeskommitté föreslog att tillskriva Fuhrmann att man "vore villiga att anskaffa en serie (50 st.) dylika [stereoskopiska] bilder" om Fuhrmann själv sköt till medel.¹⁶⁴ Affären verkar därefter ha runnit ut i sanden, åtminstone finns det inga belägg för ytterligare korrespondens i turistföreningens efterlämnade papper. Fuhrmanns förfrågan är icke desto mindre intressant. Dels visar den på att han inte drog sig för att ta kontakt med den nationella turistförening i ett annat land för att vinna prestige och kommersiell slagkraft, och det finns ingen anledning att tro att Svenska turistföreningen var den enda som tillskrevs. Dels visste han att det låg i föreningens intresse att svenska stereobilder cirkulerade i hans enorma distributionsnät. Turistföreningens svar antyder i sin tur att den inte var avogt inställd till ett samarbete med visuellt masskulturella förtecken, något som knappast låg i linje med dess allmänborgerliga framtoning.

Redan 1884 formulerades i Uppsala ett upprop till bildandet av en svensk turistförening. Under den akademiska tillställningen framhölls den tiotalet år äldre Norske Turistförenings som förebild vilken genom sin verksamhet väsentligt bidragit till ett nationellt "utveckladt turistlif." Uppropsmännen skrev:

¹⁶³ Svenska turistföreningens styrelseprotokoll 15/9, 1893. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

¹⁶⁴ Anteckningar från svenska turistföreningens utrikeskommittés sammanträde 29/1, 1894. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

Genom byggandet af norra stambanan hade vidsträckta och på naturscenerier rika trakter af vårt land, hvilka förut endast med kostnad och tidsutdrägt kunnat uppnås, gjorts tillgängliga och lätt åtkomliga för turister från såväl Sverige som utlandet. Härigenom borde det för oss svenskar hädanefter blifva mera öfverflödigt att göra våre rekreationsresor till utlandet eller Norge. Men hittills har ingenting blifvit gjordt, för att utveckla turistlifvet inom vårt land. För att den stora allmänheten må kunna resa måste dock resan på förhand noga kunna planläggas i afseende på tid och kostnader – de ställen som böra ses – de 'rutter' efter hvilken resan måste företagas och efter hvilken man lättast kan komma fram – hvarest pålitliga förare kunna anskaffas och nattkvarter erhållas.¹⁶⁵

Uppropet var en uppmaning till kraftigare utbyggnad av landets resmöjligheter och underförstått menade man att det nationella järnväg sbyggandet gick allt för sakta. Allt sedan 1850-talets järnvägsdebatt, där staten till sist gick med på att överta privata järnvägar för att få till stånd ett nationellt statsbanesystem, fortskred så sakteliga utbyggnaden av stambanan. Rallandet var tidsödande och först 1882 blev det till exempel möjligt att åka tåg till Storlien i Jämtland. Denna gigantiska infrastrukturella förändringen var naturligtvis inte primärt tänkt att tjäna en presumtiv turistindustri. Tvärtom var tanken med järnvägsnätets utbyggnad att i logistiskt avseende förenkla jord- och skogsbrukets distribution samt allmänt förbättra landets industriella infrastruktur. *Till belysning af järnvägarnas betydelse för Sveriges ekonomiska utveckling* kallade Eli F. Heckscher träffande sin doktorsavhandling från 1907.¹⁶⁶

Likafullt medgav Heckscher senare att "järnvägarnas viktigaste allmänna insats ... förmodligen [var] att öka sammanhållningen mellan landets

¹⁶⁵ Svenska turistföreningens årsskrift nr 1 (Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1886), 4, 3.

¹⁶⁶ Eli F. Heckscher *Till belysning af järnvägarnas betydelse för Sveriges ekonomiska utveckling* (Stockholm: ej förlagd, 1907).

olika delar, vilket för ett land med Sveriges utsträckning var av stor betydelse.¹⁶⁷ Det var något turistföreningen tog fasta på eftersom man var på det klara med att turism inte var en aktivitet som uppstod av sig själv. Den krävde stimulans och ett geografiskt nätverk av signifikanta platser till vilka det skulle vara någorlunda smidigt att transportera sig. Framför allt gällde detta norra Sverige som föreningen brann mest för.

Den sene Heckschers iakttagelse, att järnvägen förenade riket till en nation, var framför allt viktigt för Norrland. När stambanenätet kring sekelskiftet var färdigt – Boden nåddes 1894 och Narvik 1902 – kunde Norrbotten stoltsera med nästan dubbelt så mycket järnväg som något annat län. Järnvägen förändrade bilden av Norrland och öppnade "på förlåten till en ny och intensivare norrlandsexotism, som dessutom nu kunde bli mer allmän och spridd", skriver Sverker Sörlin. "Turisten ... var förstås den främste representanten för denna äventyrsromantik."¹⁶⁸ I en samtida betraktelse, "Sverige som turistland", beskrev en sådan turist sina resor i norra Sverige. "Vår kosa går vidare norrut genom södra Norrlands vackra och omväxlande näjder öfver och uppför de majestätiska floderna till Lappmarkens snöhöljda fjäll, [där] nomaden ströfvar omkring på stiglös stråt, under det att midnattssolen glöder på bergens toppar."¹⁶⁹

Föreställningarna om Norrland som en otillgänglig skogig obygd – med tillmälet "lapphelvetet" – övergick under 1890-talet till att uppfattas som en nationell sevärdhet. Svenska turistföreningen hade del i denna förändring, men den var också järnvägens förtjänst. Dess spår visade vägen mot framtiden, och Norrland blev följaktligen det svenska "framtidlandet", för att citera Sörlin. För samtidens turister tjänade järnvägsakupén som utsiktsplats. Ständigt nya vyer erbjöds till beskådan, något som kom att utnyttjas av filmens pionjärer. Några av de allra första filmerna var resebilder [travelogues] och fantomfärder som

¹⁶⁷ Eli F. Heckscher *Svenskt arbete och liv* (1941; Stockholm: Bonniers 1960), 284.

¹⁶⁸ Sverker Sörlin *Framtidlandet - debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet* (Stockholm: Carlssons, 1988), 80.

¹⁶⁹ Frithiof Hellberg "Sverige som turistland", *Turisten - illustrerad tidning för rese-, vandrings- och kurortslif* nr 1, 1896, 2.

spelades in från tåg.¹⁷⁰ Den som främst undersökt järnvägens förändring av den mänskliga varseblivningen under 1800-talet är Wolfgang Schivelbusch. Om man får tro honom gav järnvägsresandet upphov till en ny perceptionsteknik. Precis som turismen iscensatte järnvägen ett nytt landskap; vilket var en del i förändringen av bilden av Norrland. Detta järnvägsmedierade turistiskt seende omtalar Schivelbusch intressant nog som ett panoramiskt seende. Utifrån det framstod "inte landskapets måleriska skönhet som förstörd av järnvägen utan omvänt [var] det järnvägen som [gav] det i sig enformiga landskapet ett estetiskt tilltalande perspektiv."¹⁷¹ Till skillnad från målade panoramor och stereoskopiska fotografier, där betraktaren cirkulärt omslöt av bilden, visade geografiska resebilder ofta upp en linjär rumslighet som föreföll öppna sig för att perceptuellt genomfaras.

Turismens beroende av järnvägen framgick även av samtida press. I *Skandinaviske Turisten - Tidning för rese- och kurortslif* från 1902, påtalades till exempel att trots "alla de ansträngningar, som under årens lopp gjorts för att uppdrifva turisttrafiken i Sverige, har denna likväl ej nått fram till den blomstring landets utmärkta kommunikationer och sevärdheter betinga."¹⁷² *Skandinaviske Turisten* är ett av många samtidsvittnen kring turismens beroende av järnvägen kring sekelskiftet. Teknologiseringen av resandet i turistisk skepnad hade emellertid tack vare järnvägen varit i full utveckling på den europeiska kontinenten sedan mitten av 1800-talet.¹⁷³ Gunnar Broberg och Karin Johannisson

¹⁷⁰ Järnvägen och filmmediet är alltsedan L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Lumière, 1895) ömsesidigt förbundna med varandra. För en diskussion, se Lynne Kirby *Parallell Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Durham: Duke University Press, 1997).

¹⁷¹ Wolfgang Schivelbusch *Järnvägsresandets historia* (1977; Stockholm: Gidlunds, 1984), 55.

¹⁷² "Anmälan", osignerad *Skandinaviske Turisten - Tidning för rese- och kurortslif* nr 1, 1902.

¹⁷³ Den tidiga turismens viktigaste entreprenörer var Thomas Cook och Karl Baedeker. Under 1840-talet grundade Cook den första resebyrån, som redan från början drog nytta av Storbritanniens tidiga järnvägsnät. Cook förstod sig på att sälja reseupplevelser på samma sätt som bruksvaror. Den tidiga turismen baserade sig på ett säkerställt resande i form av en organiserad mobilitet med förarrangerade platser som skulle besökas. Det var något som Carl Jonas Love Almqvist redan 1840 irriterade sig över i sin resebetraktelse "Hvad är en tourist?" som publicerades i *Aftonbladet* (omtryckt i *Hvad är en tourist* (Göteborg: Gumperts, 1961). Det var framför allt tidens guideböcker som förberedde turisten på vad hon skulle se och uppleva. Almqvist nämnde inte Baedeker, men hans kommersiella genidrag tycks ha varit att standardisera sina guideböcker och ständigt uppdatera dem. Genom att stå till ansvar för den information som presenterades, framstod Baedeker inte som en privatperson i sina handböcker utan som en (rese)institution. Baedekerguiden kom att bli den

har påpekat att denna infrastrukturella förändring gav upphov till "en turismens teknologi med järnvägen som främsta exponent. Turismens teknologi innefattade också "resehandböcker, hotell, vägvisare och bärare", men även teknologi i "vardaglig bemärkelse i form av apparater av olika slag, främst kameran."¹⁷⁴

Som nationalistiskt sällskap agiterade Svenska turistföreningen för etableringen av funktionella resenätverk som skulle göra det möjligt att se Sverige. Föreningen var på sikt framgångsrik att framställa sig själv som en nationell nödvändighet och förmodligen var man landets främsta representant när det gällde att utveckla vad Broberg och Johannison betecknar som "en borgerlig natursyn."¹⁷⁵ "Kärleken till fosterlandet är ingenting annat än ett vidgande av kärleken till hemmet och hembygden", skrev Verner von Heidenstam 1897.¹⁷⁶ Nittiotialisten Heidenstam och den Norrlandsfascination han gav uttryck för i bland annat uppsatsen "Storlien" ett år senare, kan ses som en vältalig företrädare för den nationalromantiska syn på Sverige som turistföreningen uppmuntrade. "Utöver den känslösamma natursynen rymde det en rad populärt gångbara inslag: en stark betonad individualism och idealisering av folkliga kulturformer ... idylldikt och nationellt patos", skriver Broberg och Johannisson: "[Den] borgerliga natursynen [hade] ett *romantiskt* och *sentimentalt* förhållande till naturen."¹⁷⁷

Romantiken var den moderna nationalismens grogrund och dess betoning av känsla på förnuftets bekostnad införlivades i nationalromantiken. Samtidigt inbegrep nationalromantiken en linnéansk tradition vilket innebar en mer systematisk syn på framför allt hembygden. Svenska turistföreningen var klart nationalromantisk i sin verksamhet, samtidigt som man på ett tidstypiskt

europäische 1800-talsturistens Bibel med sina handfasta råd över sevärdheter, reseruttor och priser, samt inte minst de grafiska stjärnor som fungerade som rankingsystem över tidens mest attraktiva byggnader och platser.

¹⁷⁴ Gunnar Broberg och Karin Johannisson "Styr som örnen din färd till fjällen" - några linjer i den tidiga turismens idéhistoria" *Svenska Turistföreningen 100 år - årsskrift 1986* red. Halvar Sehlin (Uppsala: Esselte, 1986), 71.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Verner von Heidenstam "En grav på landet" *Samlade verk IX* (Stockholm: Bonniers, 1943), 154.

sätt lyckades kombinera en modern teknikvurm med en romantisk syn på naturen. Tidens teknologi *par préférence*, järnvägen, var som sagt förutsättningen för den nationalromantiska turism man försökte organisera till Norrland. Staffan Björck torde i sin *Heidenstam och sekelskiftets Sverige* från 1946 varit en av de första att uppmärksamma den borgerliga natursynens nationalromantiska dialektik som den tog sig uttryck i turistföreningens verksamhet.

Otvivelaktigt [hade] turistföreningen sin andel i det Norrlandsintresse, som [var] så markant redan under 90-talet. [Man kan] följa de olika arterna av denna romantik: å ena sidan en entusiastisk blick för de slumrande möjligheterna, en dröm om Norrland som framtida härd för svensk företagsamhet, å andra sidan svärmeriet för de stora tysta vidderna, den orörda naturen.¹⁷⁸

Järnvägens moderna möjligheter och de romantiska naturuppfattningar som till exempel Heidenstam förfäktade, utgjorde delar av turistföreningens tankegod. Dessa idéer bildade förutsättningen för föreningens intresse för landets orörda nord under 1890-talet. "[Men] föreställningen om det orörda landskapet och den orörda historien är ledbilder som fortfarande kännetecknar turismen", enligt Hans Magnus Enzensberger. Under 1950-talet, i s begynnelse, påpekade han att denna föreställning inte var något "annat än ett försök att förverkliga en i romantiken s fjärran projicerad önskedröm. Desto mer det borgerliga samhället sluter sig, desto mer anstränger sig borgaren att som turist undkomma det."¹⁷⁹

¹⁷⁷ Broberg och Johannisson, 62. För en historiserad syn på naturen, se även *Paradiset och vildmarken* red. Tore Frängsmyr (Stockholm: Liber, 1984).

¹⁷⁸ Staffan Björck *Heidenstam och sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Natur och Kultur, 1946), 44.

¹⁷⁹ "Dies, die unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte, sind die Leitbilder des Tourismus bis heute geblieben. Er ist nicht anderes als der Versuch, den in die ferne projizierten Wunschtraum der Romantik leibhaftig zu verwirklichen. Je mehr sich die bürgerliche Gesellschaft schloß, desto angestrenzter versuche der Bürger, ihr als Tourist zu entkommen." Hans Magnus Enzensberger "Eine Theorie des Tourismus" (1958) *Einzelheiten I - Bewußtseins-Industrie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964), 190-191, (min översättning).

Uppropet att bilda en turistförening bör förstås mot bakgrund av en liknande romantisk natursyn. Appellen i Uppsala ledde till uppkomsten av Svenska turistföreningen 1885, vars stadgar utarbetades av ett illustrert sällskap av prominenta personer med akademisk prestige. Efter fem år fanns omkring 5.000 medlemmar och man arbetade idogt med "spridandet af kännedom om land och folk."¹⁸⁰ Med en Hazelius-inspirerad tablå deltog man till exempel på den nordiska utställningen i Köpenhamn 1888 (illustration 29.). På världsutställningen i Chicago 1893 tillhörde man en av de mer uppmärksammade utställarna, med den föga modesta föresatsen att "visa 'svensk natur och kultur, utvecklingen av transportväsendet, penningväsendet, typografin, pressen, idrott [och] gymnastik."¹⁸¹ I Sverige arbetade föreningen med att införskaffa hyddor och roddbåtar uppe i fjällvärlden och man bekostade byggnationen av utsiktstorn och anläggandet av vandringsleder.

Utbyggnaden av ett nationellt turistiska nätverk, omtalat som ett herkulesarbete, slukade naturligtvis en stor del av föreningens resurser. Intressant nog drevs projektet ideellt och man förefaller ha räknat med sina bemedlade medlemmars vilja till finansiellt bistånd. Även om föreningens verksamhet uttrycktes i en nationell, klassöverskridande retorik, riktade sig dess aktiviteter kring sekelskiftet till ett fåtal privilegierade. Det rörde sig om en turism i form av mer eller mindre privata tillställningar, något som rimmade synnerligen illa med det nationella uppsåtet och den bokstavligt föreställd gemenskap en.¹⁸² Medlemmarna kunde titulera sig landshövding, brukspatron eller professor och i föreningens propåer för ökat nationellt resande riktade man sig alltid mot en burgen och bildad övre medelklass. Denna utgjorde det oskarianska samhällets kulturbärande skikt och hade tid och pengar att resa. För

¹⁸⁰ *Svenska turistföreningens årsskrift för år 1891* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1891), 156. Föreningen beslutade sig tidigt för att årligen ge ut en årsskrift. Det första numret utkommer 1886 och under 1890-talet inkluderar publikationsverksamheten även resehandböcker, kartor och turistiska vägvisare.

¹⁸¹ Rune Lagerqvist "STF i stora världen" *Svenska Turistföreningen 100 år*, 260.

¹⁸² För en kritisk diskussion av nationalismen under 1800-talet som en medveten konstruktion och kulturell artefakt, se Benedict Anderson *Den föreställda gemenskapen: Reflektioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1992) samt *The Invention of Tradition* red. Eric Hobsbawm och Terence Ranger (London: Cambridge University Press, 1983).

den samtida arbetarrörelsen hade turistföreningen föga till övers. "Vid den tid Turistföreningen bildades var Sverige ett utpräglat klassamhälle. Där fanns överklass och , sedan kom ingenting och ingenting och först efter ett oöverstigligt gap kom arbetarklassen – eller underklassen som man uttryckte det utan att skämmas", skriver Olof Thaning. Svenska turistföreningen gav därtill gärna uttryck för sin avsky gentemot den spirande arbetarrörelsen: signaturen A. W-e beklagade sig till exempel 1891 över "'städernas trumpna, missnöjda, bortskämda och 'upplyste' arbetare'."¹⁸³

Trots att massorna inte på något sätt deltog i de reseaktiviteter som turistföreningen anordnade dök det faktiskt redan kring 1900 upp ilska notiser mot masssturismens utbredning. Turismnäringslivet upplevde åren efter sekelskiftet ett bakslag och det gick så långt att Svenska turistföreningen i förordet till några av sina resehandböcker, till exempel den över Dalarna, utdelade bannor och förmaningar till sina småborgerliga resenärer:

Vedernamnet 'turist' har i Dalarna ingen god klang. Genomsnittsturisten anser Dalarna som ett 'Skansen' i förstorad skala, där allt är så behändigt anordnat, honom [sic] till nöje och förströelse. ... Genomsnittsturisten uppträder ... i bästa fall nedlåtande, ofta pockande, påfluget och ogrannlaga. Han betänker icke att han står inför ett folk hemma hos sig, med sin egenartade sekelgamla kultur, ett folk i besittning af en medfödd nobless, som den modärne penningeuppkomlingen ofta saknar, en sinnelagets finhet och grannlagenhet, som många gånger starkt kontrastera mot den påträngande turistjargongen. [...] Den resande allmänheten [uppmanas därför] att uppträda höfligt och anständigt. [...] turistväsende har många skuggsidor och dessa måste med all makt

¹⁸³ Olof Thaning "Hundra år med årsskriften" *Svenska turistföreningen 100 år*, 83.

motarbetas, såvida icke vårt land skall taga obotlig skada däraf.¹⁸⁴

"a t t s e v å r t s k ö n a f o s t e r l a n d"

"Fotografi och turistlif" påtalade redan 1886 hur behändigt och lätt det var att resefotografi "En hvar, som strövat omkring något i vårt härliga land och ej är lycklig nog att kunna teckna raskt och säkert", skrev signaturen S-s, "har tvivelsutan många gånger önskat att kunna med fotografiens tillhjälp på ett varaktigt sätt bevara minnet av de många vackra tavlor han skådat."¹⁸⁵ Att fotografera var ett sätt att minnas, men man bör också notera att skribenten beskrev naturupplevelsen som en serie tavlor. Att betrakta naturen som en målad tavla har en lång förhistoria. Gina Crandell har i sin *Nature Pictorialized - 'The View in Landscape History* redogjort för de historiska villkoren varför man kom att betrakta landskapet som bild. Crandell påpekar att genom hela konsthistorien har bilder haft stor inverkan och i förlängningen styrt hur människan såg på naturen och dess landskap.¹⁸⁶ Skribentens måleriska syn, i vilken naturen framstod som en tavla att teknologiskt bevara, torde just haft en konsthistorisk upprinnelse.¹⁸⁷ Det sena 1800-talets nordiska landskapsmåleri, företrätt av den så kallade Düsseldorfskolan, var en av influenserna bakom Svenska turistföreningens estetiska ideal. Düsseldorfskolans konstnärer, som till exempel Bengt Nordenberg

¹⁸⁴ *Dalarna*, resehandbok utgiven av Svenska turistföreningen (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1908), 1-2.

¹⁸⁵ "Fotografi och turistlif", S-s *Svenska turistföreningens årsskrift 2* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1886), 12.

¹⁸⁶ Se, Gina Crandell *Nature Pictorialized - 'The View' in Landscape History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).

¹⁸⁷ Det pittoreska och sublimes landskapet var naturligtvis inte enbart något som tidens konstnärer inspirerades av. Turistföreningens estetiska föreställningar kring landskap och natur kan också hänföras till en litterär tradition av bland annat reseskildringar. För en diskussion, se till exempel Bengt Lewan *Drömmen om Italien - Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky* (Stockholm: Natur och Kultur, 1966).

eller norrmannen Adolph Tidemand, kombinerade i sina målningar ett detaljrikt naturstudium med en förkärlek för historiskt nationalromantiska miljöer.¹⁸⁸

Düsseldorfskolans nordiskt fosterländska landskapsmåleri påverkade turistföreningens syn på och föreställningar om naturen. Det är inte förvånande att en liknande bildestetik utgjorde normen för de fotografier föreningen senare införskaffade. "Fotografi och turistlif" var faktiskt en av de första texter turistföreningen publicerade och den illustrerar den vikt man fäste vid fotografiet (illustration 30.). I en historisk tillbakablick påpekades att de första åren av föreningens tillvaro sammanföll "med ingången av den fotografiska bildens tidevarv. Svensk natur och svenskt liv i bild blir från början ett verksamt medel i vår strävan efter att föra svenskarna ut i Sverige."¹⁸⁹

Den ideale turist som skyttade i turistföreningens skrifter tycks emellanåt varit en människa med fotografisk blick. Turismen innebar en mediering av seendets mediering och precis som fotograferande baserade den sig på att framkalla bilder. "[Det] dröjde länge innan vi kommo underfund med [vattenfallets] verkliga storhet", stod till exempel att läsa i en osignerad text i årsskriften 1891. "Under nästan hela ditfärden denna dag hade vi haft det i sikte. Då såg det helt litet ut ... Men allteftersom vi nalkades, växte det. Och när vi stodo alldeles invid vattenstrålen och skummet yrde kring oss, då var det ej frågan om kritik utan blott beundran. Några fotografier togos, ej utan besvär."¹⁹⁰

Jakten på turistiska blickfång under 1800-talet – inte minst de utsiktstorn föreningen finansierade – innebar samma typ av mediering av naturen som den som fotografier och sedermera filmen åstadkom. Precis som i den fotografiska praktiken – där verklighet förvandlades till bild – innefattade det turistiska seendet *a priori* betraktandet av naturen som bild. Svenska turistföreningen stöpte naturen i bildmässig form. Vyer ramades in, ibland med

¹⁸⁸ Se, *Düsseldorfmålare* (Stockholm: Nationalmusei utställningskatalog nr 397, 1976).

¹⁸⁹ "Inledning", osignerad *En krönika om Svenska turistföreningen tillägnad dess ordförande Arthur Lindhagen 21/7 1934* red. Hilding Kjellman *et al* (Stockholm: Svenska turistföreningen, 1934), 19.

¹⁹⁰ "Ofvan Polcirkeln", osignerad *Svenska turistföreningens årsskrift 1891*, 10.

arkitektens hjälp i föreningens utsiktstorn, vilka riktade åskådarens blick. Att förskansa en plats som en sevärdhet innebar att platsen underordnades vad man kunde kalla en turistisk bildmässighet, vilken styrde sättet att se. Som en inskriptiv aktivitet förändrade turismen därför anblicken av ett givet rum till sevärdhet, en process i vilken natur övergick till att bli bild.¹⁹¹

1887 anordnade Svenska turistföreningen sin första fotografiutställning. Det blev en företeelse som återkom, ofta i samarbete med Fotografiska Föreningen för att "väcka landsmännens håg att se vårt sköna fosterland."¹⁹² Turistföreningen anslog tidigt medel för att införskaffa fotografiska bilder av landets geografi. Efter tio år lär fotografisamlingen uppgått till 2.500 bilder och i årsskriften 1905 hävdades det att föreningen förfogade över "landets största fotografisamling."¹⁹³ Årsskriften illustrerades därtill tidigt med för sin tid "ovanlig kvalitet."¹⁹⁴ Turistföreningen hade dock inte mycket till övers för rörliga bilder. I 50-årskrönikan över föreningens arbete omnämns filmmediet för första gången 1923.¹⁹⁵ Föreningen verkar ha förlitat sig på den fotografiska bildens samhälleliga genomslagskraft, utan att vilja bli förknippad med den visuella lågkultur filmen tillhörde.

Föreningens förhållande till den fotografiska bilden är illustrativt eftersom man genom den får en inblick i de mediala klasskillnader som

¹⁹¹ Daniel J. Boorstin försökte redan i sin *The Image* (New York: Harper, 1961) skissera de historiska relationerna mellan bild och turism. Med Dean MacCannells *The Tourist: a New Theory of the Leisure Class* (1976; Berkeley: University of California Press, 1999) lades under 1970-talet grunden till studiet av turism som ett socio-kulturellt fenomen. MacCannells bok grep i sin tur tillbaka på Thorstein Veblens klassiska *The Leisure Class* från 1899 – översatt som *Den arbetsfria klassen* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1926). Veblens ambition var att kring sekelskiftet 1900 undersöka "den arbetsfria klassen som ekonomisk faktor i nutiden", 7. Han försökte förstå varför ledig tid och nöjen under 1800-talet blev lika viktiga markörer för bourgeoisien som tillgången till pengar och hur fritidsaktiviteter kom att reflektera social tillhörighet. Eric Hobsbawm har i *Imperiernas tidsålder* (Stockholm: Tidens förlag, 1994) just påpekat att tidens turism var ett symptom på en relativt nyuppkommen borgerlig sysslöshet. En förlängning av Veblens teorier finner man därtill i Staffan Burenstam Linders *Den rastlösa välfärdsmänniskan: tidsbrist i överflöd - en ekonomisk studie* (Stockholm: Bonnier, 1969). För en vidare diskussion kring turism, se till exempel Georges van den Abbeele "Sightseers: the Tourist as Theorist" *Diacritics* vol 10, 1980, Eric J. Leed *The Mind of the Traveller: From Gilgamesh to Global Tourism* (New York: BasicBooks, 1991), John Urry *Consuming Places* (London: Routledge, 1995) eller John Frow *Time & Commodity Culture* (Oxford: Clarendon Press, 1997).

¹⁹² *Svenska turistföreningens årsskrift för år 1888* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1888), 4.

¹⁹³ *Svenska turistföreningens årsskrift 1905* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1905), 352.

¹⁹⁴ Halvar Sehlin *Känn ditt land: STF:s roll i den svenska turismens historia* (Stockholm: Svenska turistföreningen, 1998), 57.

¹⁹⁵ *En krönika om Svenska turistföreningen*, 96.

etablerades inom föreningens arbete. I slutet av oktober 1896 anlände till exempel en långväga förfrågan till turistföreningen angående sällskapets fotografiska samling. Emigranten Alf Åkerlind, bosatt i Ottawa, anhöll värtaligt om att från "de mest passande platser i Sverige bekomma en serie fotografier." Han avsåg att omkopiera dem till skioptikonformat för att "begagna vid en eller annan föreläsning undder [sic] den instundande vintern." Framfusigt ansåg Åkerlind dessutom att föreningen "borde låta utarbete en eller flera serier af stereoskopiska vyer, utgörande en rundresa i Sverige af alla de mest sevärda platser". Om föreningen bidrog finansiellt åtog Åkerlind sig att sköta det praktiska, "förmedelst denna plan torde vi kanhända uppbringa ett ej så litet sällskap af turister till Sverige under nästa års stora Utställning i Stockholm."¹⁹⁶

Åkerlinds brev kastar ljus över turistföreningens förhållande till samtidens visuell masskultur masskultur. Fotografier nyttjades från föreningens första år som ett instrument för att propagera och sprida föreställningar om svensk topografi. Utbyggnaden av den fotografiska samlingen prioriterades och tilldelades generösa anslag i föreningens budget. Etableringen av fotografiet som en konstart gjorde det möjligt att använda massreproducerade bilder även inom den idealistiska diskurs som genomsyrade föreningens bildningsarbete. Men som ett högborgerligt sällskap ville man naturligtvis på intet sätt associeras med den parallella och snarlika geografiskt orienterade visuella masskulturen. De fotografier föreningen införskaffade emanerade ur en nationalromantisk estetik, snarare än ur en dokumentär estetik rande bildgenre.¹⁹⁷ Men föreningen var naturligtvis medveten om – något som inte minst det fallerade samarbetet med Fuhrmann indikerar – genomslagskraften i den populära geografiska skioptikon- och stereobildsgruppen.

¹⁹⁶ Alf Åkerlinds brev, daterat 23/10, 1896, återfinns i Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1B:1".

¹⁹⁷ I Rolf Söderbergs och Pär Rittsels *Den svenska fotografins historia* (Stockholm: Bonnier, 1983) framhålls dock att turistföreningens återkommande "pristäflan" innebar "ett program för en systematisk fotografisk dokumentation [och] ett regelrätt dokumentärfotografiskt handlingsprogram, vilket kom att få en mycket stor betydelse för svensk fotografi i en tid, då fotografin var på väg in i konstnärlighetens impressionism", 170.

Åkerlinds förfrågan fördes upp på dagordningen vid styrelsemötet i november 1896. Propån om tillverkning av stereobilder negligerades, men föreningen beslöt "att tillsända honom [Åkerlind] ett antal fotografier för förfärdigande av skioptikonbilder."¹⁹⁸ Faktum är att vid sidan av turistföreningens mellanhavanden med Fuhrmann står det ingenting i styrelseprotokollen om stereobilder. De verkar ha ansetts tillhöra en nöjessfär som föreningen inte ville befatta sig med. Detsamma gäller filmmediet som inte nämns någon gång i protokollen under den tidsperiod som här står i fokus.

Trots att turistföreningen redan från början förlitade sig på fotografiets förmåga att förmedla information om landet, etablerades aldrig någon egentlig bildpolicy för hur den fotografiska samlingen, som 1910 sägs omfattat 20.000 bilder, skulle användas. Förvisso anordnade man fotografiska pristävlingar och fotografier ställdes regelbundet ut på olika utställningar. Dessa evenemang var dock jämförelsevis glest besökta, med undantag av föreningens turist- och sportpaviljong på Stockholmsutställningen 1897. Även om föreningen primärt riktade sig till landets borgerlighet, närde den också vaga idéer och föreställningar om en bredare folkbildning. Mot slutet av 1890-talet började man till exempel dela ut resestipendier till landets folkskoleklasser i samarbete med folkskolans reserörelse. Halvar Sehlin påpekar att man 1903 började samarbeta med Folkbildningsförbundet, där föredrag illustrerade föredrag med projicerade skioptikonbilder ställdes till deras förfogande. Men i visuellt avseende levde man knappast upp till devisen "Känn ditt land" och det var först 1906 som man på allvar började bygga upp samlingen av skioptikonbilder. Redan 1894 anslogs förvisso medel för inköp av ett antal skioptikonbilder och i mars 1896 föreslogs "anskaffande af en serie scioptikonbilder för exponering i England."¹⁹⁹ De skioptikonbilder föreningen förfogade över användes just främst till visuellt upplysningsarbete utomlands.

¹⁹⁸ Svenska Turistföreningens styrelseprotokoll 9/11, 1896. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

¹⁹⁹ Svenska Turistföreningens styrelseprotokoll 6/3, 1896. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

Den mest ambitiösa satsningen turistföreningen gjorde på bred visuell folkbildning kom till uttryck i publikationsserien

"Svenska Geografiska Bilder för skola och hem"

1901 lanserades idén att valda delar av föreningens fotografiska samling borde massproduceras och spridas i nationella fotoalbum i billighetstryck. Tanken var att de skulle användas i geografiundervisningen i landets folkskolor. Vid styrelsens sammankomst i januari 1902 rapporterades emellertid "att frågan om utgivande af ett geografiskt bilderalbum för skolorna tillvidare må få hvila."²⁰⁰ Tre år senare dök förslaget upp igen och i december 1905 beslutades att "utgifva en så rik samling att dessa bilder kunde användas vid den undervisning i hembygdslära som under senare tid alltmer vunnit insteg i folkskolorna inom landets olika delar."²⁰¹ Retoriken i inledningen till publikationsserien erinrade om Fuhrmanns sätt att beskriva sina stereobilder. Med tanke på föreningens vädjande upprop om nationella bildserier i *Fotografisk tidskrift* i början av 1890-talet, samt inte minst den avstannande korrespondensen med Fuhrmann, är det sannolikt att man sneglade på hans verksamhet som en förebildlig modell.²⁰²

Man strävar i våra dagar att göra undervisningen mer och mer konkret och åskådlig, och man söker närma det meddelade undervisningsmaterialet till lärjungens öga för att låta det omedelbart verka på hans iakttagelseförmåga och inbillningsgåva. Icke minst visar sig denna strävan vid geografiundervisning en. För att i sin mån medverka till att göra denna senare

²⁰⁰ Svenska turistföreningens styrelseprotokoll 13/1, 1902. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

²⁰¹ Svenska turistföreningens styrelseprotokoll 6/2, 1905. Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen A1A:1-3".

²⁰² I *Fotografisk tidskrift* påpekades det emellanåt att skioptikonbilder borde användas i skolundervisningen. Eftersom turistföreningen ofta samarbetade med Fotografiska föreningen som gav ut tidskriften, är det inte orimligt att anta att idéer till undervisningspublikationerna även kom därifrån. Se till exempel, "Skioptikonet i skolans tjänst", G.M-g *Fotografisk tidskrift* löpnr 185, 1900.

undervisning, särskilt den om *vårt eget land och folk*, mera levande och intresseväckande har Svenska Turistföreningen börjat utgiva en rikhaltig samling bilder. ... Vilken betydelse dessa bilder kunna få som hjälpmedel åt en intresserad och kunnig lärare, är lätt att inse. Vilket annat liv skall icke undervisningen få, då de små i sina bilderböcker finna det präktigaste illustrationsmaterial till lärarens muntliga framställning.

Syftet var att fylla åskådningsmaterial bristen på "*lämplig åskådningsmaterie*ll för geografiundervisningen." De "fosterländska bilderböckerna" publicerades landskapsvis tillsammans med ett texthäfte "innehållande lättfattliga redogörelser för de i serien ingående bilderna."²⁰³ Med start 1906 lät turistföreningen reproducera 850 fotografier ur sin samling och Folkbildningsförbundet fick samma år fem nya illustrerade skioptikonföredrag till låns. Fotografierna gick i en stramt förskönad vykortsestetik och texterna tillhandhöll fakta om historia och geografi, biologi och ekonomi. Avsikten med "Svenska Geografiska Bilder för skola och hem" var som sagt att de skulle utgöra ett komplement till hembygdsundervisning en, men i vilken utsträckning folkskoleväsendet kom att nyttja publikationerna förtäljer inte föreningens efterlämnade papper. Bildkatalogerna publicerades likväl i åtminstone sex upplagor och torde varit i omlopp en bit in på tiotalet. Kvarstår gör att "Svenska Geografiska Bilder för skola och hem" samt Folkbildningsförbundets skioptikonföreläsningar var Svenska turistföreningens enda folkbildningsinsats med visuella förtecken kring sekelskiftet 1900.

Lumières kinematograf

²⁰³ "Text till Svenska Turistföreningens Geografiska Bilder" (Stockholm: Magnus Bergvall förlag, 1906). Riksarkivets föreningsarkiv: "Svenska turistföreningen B6:2".

Under 1890-talet etablerade sig Svenska turistföreningen i den nationella offentligheten. I dagstidningar kunde man ofta läsa om föreningens verksamhet och med jämna mellanrum rapporterades det om deras fotografiutställningar, nya publikationer eller talrika möten för att öka turisttrafiken i landet. *Stockholms Dagblad* införde till exempel i oktober 1895 en artikel om "turisttrafikens höjande" i huvudstaden. Det framgick att föreningen hade för avsikt att utnyttja stadens kommande stora utställning för att få fler besökare att se Stockholm och det övriga landet. Intressant nog var det åter bilder – "reklamtaflor i färgtryck" – som skulle locka.²⁰⁴

Under Stockholmsutställningen 1897 var en av de mer beundrade paviljongerna den välbesökta turist- och sportutställningen. Initiativet till den togs just från turistföreningen samt Stockholms allmänna skridskoklubb. Paviljongen upptogs till största delen av några målade panoramiska naturscenerier med motiv från fjällvärlden. Mest uppskattad, framför allt av tidens kritiker, var Johan Tiréns panorama "Jemtländskt vinterlandskap med hvilande renhjord". Precis som på utställningarna i Köpenhamn och Chicago kompletterades panoramamålningarna med utställda objekt – några till och med av turister i vax – "allt för att åstadkomma en så naturtrogen bild som möjligt."²⁰⁵ Märkvärdigt nog var turistpaviljongen inhyst i den gamla ombyggda rundmålningsbyggnaden från 1889. Anders Ekström har uppmärksammat att, till skillnad från rundmålningen, uppskattades de panoramor som ställdes ut i turistpaviljongen för det sätt som de tjänade som "åskådningsmaterial" eller "åskådningsundervisning", för att använda tidens terminologi. Begreppet åskådningsmaterial hade figurerat i receptionen av Fuhrmanns kejsarpanoramor, vars geografiskt instruktiva underhållning redan under 1880-talet framhållits som föredömlig visuell undervisning. Liknande resonemang användes 1897 och Ekström påpekar att med sin exemplarisk realism a realism lånade sig

²⁰⁴ "Den utländska turisttrafiken på Stockholm", osignerad *Stockholms Dagblad* 14/10, 1895.

²⁰⁵ *Illustrerad handbok under allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897* (Stockholm, 1897), 91.

turistpaviljongens panoramor väl till samtida pedagogiska reflektioner i vilka ögat sågs som en formbar resurs.²⁰⁶

Man kan fråga sig varför rundmålningen 1889 inte ansågs vara en pedagogisk attraktion när man åtta år senare tillskrev liknande panoramor en didaktisk potential. Förklaringen ligger förmodligen i valet av motiv och dess estetik, men också att Biologiska museet uppförts intill. Museet baserade sin verksamhet på en visuellt masskulturell tradition, vilken gavs en mer undervisande och folkbildande riktning. Den typ av visuell pedagogik museet använde hade på så vis fått ett visst genomslag i tidens tankar kring utställningar. Det var naturligtvis något som panoramorna under utställningen 1897 drog nytta av.

Några ansåg likväl att turistpaviljongens panoramor var gammalmodiga. Andreas Hasselgren hävdade till exempel apropå fondmålningen över Storböfallet i Jämtland, att man "kunnat uppnå större illusion, om man med någon slags maskin sökt efterhärma det döfva brus, som är karaktäristiskt för större vattenfall." Följer man Hasselgren fanns det på utställningsområdet däremot andra attraktioner som verkligen kunde åstadkomma illusionen av att befinna sig på en annan geografisk plats. "Vi se telegrafstolpar, hus, klippor, träd, människor dansa öfver skärmen med rasande fart under det landskapet därbakom oupphörligt skiftar utseende" skrev han efter att ha bevistat Lumières Kinematograf belägen i det rekonstruerade Gamla Stockholm (illustration 31.).²⁰⁷

Utställningen 1897 handlade mycket om att se. Projicerade rörliga bilder var en av många visuella attraktioner, och bland alla panoramor, gallerier och kabinetter lär det också funnits två allseende camera obscuror på utställningsområdet. Mellan medier som camera obscura och film låg hela 1800-

²⁰⁶ För en diskussion se, Anders Ekström "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet" *Publika kulturer - att tilltala allmänheten, 1700-1900* Martin Bergström, Anders Ekström och Frans Lundgren (Uppsala: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 2000). Barbara Maria Strafford resonerar också om tidig visuell undervisning i sin *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1994). Det kan även noteras att Frans Hallgrens kollega, Sveriges förste chef över filmcensuren, Walter Fevrell, 1915 publicerade ett föredrag med titeln *Åskådningsundervisning och de kinematografiska bilderna* (Stockholm: ej förlagd, 1915).

²⁰⁷ Andreas Hasselgren *Utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Fröleen, 1897), 115.

talets visuella spektrum av seendeteknologier och optiska leksaker. När det kom till attraktioner förlitade sig utställningen just på en bred fördelning av olika typer av visuell masskultur. Med tanke på att rundmålningsbyggnaden såväl som Biologiska museet låg på själva utställningsområdet fanns det till och med en arkitektonisk förbindelse till huvudstadens repertoar av förfilmiska visuella attraktioner.

Samtidigt blickade utställningen framåt mot nya visuella lockelser, framför allt filmen. Det var på utställningen 1897 som filmmediet på allvar introduceras i Sverige med bröderna Lumières filmer, även om man förevisat rörliga bilder föregående sommar, först i Malmö och sedan i Stockholm. Introduktionen av filmen i Sverige är väldokumenterad.²⁰⁸ I *Fotografisk tidskrift*, en publikation turistföreningen ofta samarbetade med, finner man till exempel en av de första svenska texterna om filmmediet. I artikeln "Kinematografen" påpekades att bröderna Lumière, "ett för alla fotografiens utöfvare välkändt namn" hade lyckats konstruera en apparat som projicerade "seriebilder på [en] skioptikonskärm". Att den nya teknologin omtalades med en tekniskt invand vokabulär förvånar inte; även efter sekelskiftet 1900 beskrevs film ofta som serier av fotografier som likt skioptikonbilder projicerades på en vägg. Det intressanta är emellertid att man redan i den tidigaste svenska receptionen finner spår av det nya mediets turistiska kvalitéer. I *Fotografisk tidskrift* påpekades det att parisarna under våren 1896 vallfärdade för att ta filmen i betraktande.

Den visas på en liten teater och föreställningen räcker endast tjugominuter. Men inom denna trånga ram och denna korta tidsrymd ser man en hel värld draga förbi sig. Icke döda bilder, utan lif och rörelse, en värld, som lefver och rör sig alldeles som i verkligheten. [Det] kommer ett järnvägståg, lokomotivet röker,

²⁰⁸ Se till exempel Waldekrantz 1969, Olsson 1990 samt Jan Olsson *Från filmljud till ljudfilm. Svenska experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903-1914* (Stockholm: Proprius förlag, 1985).

lokomotivföraren stiger af, de ankommande strömma in på bangården. ... Sedan ser man en gata i Paris med vagnar, omnibussar, velocipedister, promenerande, brådslande affärsmän, trippande arbetskor, damer, barn och barnjungfrur. ... Det hela åstadkommes genom en serie ögonblicksfotografier, hvilka snabbt följa på hvarandra förbi den förstorande linsen. Resultatet gränsar emellertid till det underbara.²⁰⁹

Bröderna Lumières affärsidé var att snabbt sprida sin uppfinning över hela världen, sälja koncessionsrättigheter och dra kommersiell nytta av den uppmärksamhet det nya bildmediet tilldrog sig vart än det förevisades. Redan i deras första utgivningskatalog *Catalogue des vues 1897*, fanns en mängd städer i Frankrike representerade med ett kinematografiskt porträtt. Lumières filmproduktion baserade sig till en början på en amatörfotografisk tradition med topografiska förtecken. L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Lumière, 1895), inspelad i flera versioner, filmades till exempel på den lokala järnvägsstationen i närheten av familjens sommarnöje. Faktum är att från La Ciotat vid Côte d'Azur kinematograferade bröderna Lumière inte mindre än 34 filmer, ofta av familjen och vänner och bekanta på besök. Vid sidan av detta amatörfilmade kom firman att bygga vidare sin filmproduktion på en stereografiska tradition av topografiska bilder. Man bestämde sig dock tidigt att vara modernt internationell i utbudet. I *Catalogue des vues 1897* fanns därför filmer från Egypten, Algeriet, Tunisien, Spanien, England, Tyskland, Italien, Österrike-Ungern, Schweiz, Ryssland, Sverige, Mexico, U.S.A. och Kanada. Bröderna Lumières kinematograf var en global bildmaskin vars geografiska filmer visades på plats där de spelats in, men också distribuerades jorden runt. Stereobildsindustrins sätt att praktiska införskaffa topografiska bilder utgjorde

²⁰⁹"Kinematografen", osignerad *Fotografisk tidskrift* löpnr 127, 1896, 86. Recensionen kan jämföras med Walter Benjamins klassiska påpekande i "Konstverket i reproduktionsåldern" (1935/36): "Våra ölkaféer och storstadsgator, våra kontor och möblerade rum, våra järnvägsstationer och fabriker tycktes hålla oss instängda och inte lämna oss något hopp om att slippa ut. Då kom filmen och sprängde denna fängelsevärld i bitar med tiondelssekundernas dynamit, så att vi nu med stillsam äventyrlust kan företa resor bland de vitt kringspidda resterna." *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991), 81.

mallen för insamlandet av film och bolaget Lumière hade tioalet fotografer på ständig rundresa för att kinematografera.²¹⁰

Bland Lumières filmfotografer stod Alexandre Promio i särklass. Som chefsfotograf lär han ha filmat omkring 350 stycken enminutersfilmer.²¹¹ Samtliga filmer var 15 meter långa – den längd som filmkameran kunde laddas med – och det var just Promio som under sommaren 1897 representerade bolaget Lumière på Stockholmsutställningen. Den lilla kinematografen i Gamla Stockholm med plats för 60 besökare, drevs av Numa Petersons Handels- och Fabriks-AB på koncession från bolaget Lumière. Promio hade där uppdraget att övervaka filmförevisandet, samtidigt som han – med assistans av Ernest Florman (som han lärde upp för Petersons räkning) – kinematograferade nya filmer på plats i Stockholm. Dessa framkallades och kopierades på Numa Pettersons fotolaboratorium för att senare visas på utställningsbiografen.

Promios svenska filmer är intressanta dels som en visuellt geografisk verksamhet parallell med Svenska turistföreningens, dels eftersom Svenska Bio tioalet år senare kom att basera sin tidiga filmproduktion på liknande filmer och stadsporträtt. Svenska Bios stadsfilmer såg ut som de lumierska filmerna, men publikt riktade de sig till olika åskådare. Om Lumières filmproduktion var global, spelade mindre nationella filmproducenter som Svenska Bio in geografiska stadsfilmer för en mer lokal publik publik. Samma typ av filmestetik uppfattades med andra ord olika av olika publik. Naturligtvis förelåg skillnader mellan Lumières produktion och senare geografiska filmer. De lumierska filmerna bestod till exempel bara av en enda tagning och företagets ensartade programsättning skilde sig avsevärt från den senare biografkultur ens omväxlande programutbud.

²¹⁰ Se, *La Production cinématographique des Frères Lumière* red. Michelle Aubert och Jean-Claude Sequin (Paris: BIFI, 1996).

²¹¹ Sekundärlitteraturen kring bolagets Lumières filmproduktion och deras kinematografer är mycket omfattande. För en genomgång av Promios verksamhet se, Jean-Claude Sequin *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière* (Paris: Éditions L'Harmattan, 1999). Vid sidan av Promio var Gabriel Veyre den av bolagets fotografer som filmade flest filmer. Veyres produktion är geografiskt intressant eftersom den filmades under två stycken långa resor 1896-1900. Hans resekorrespondens har givits ut med titeln *Gabriel Veyre, opérateur Lumière* red. Philippe Jacquer och Marion Pranal (Lyon: Actes Sud, 1996). Ett liknande tidsdokument från en av Lumières filmfotografer, Felix Mesguich, är hans memoarer: *Tours de Manivelle - Souvenirs d'un chasseur d'images* (Paris: Editions Grasset, 1933).

Att Svenska Bio kring 1910 fortfarande kunde använda en liknande produktionsstrategi som bröderna Lumière säger dock en del om publikens fascination inför den rörliga bilden. Det är därför något förvånande att turistföreningen inte använde film i sin visuella upplysningsverksamhet, inte minst eftersom lumierskt anstrukna filmgeografiska strategier fortfarande var populära under tiotalet. Svenska Bio förevisade då alltså framgångsrikt platser i kinematograferad form till en publik som ännu trollbands av det rörliga mediets magi.

På utställningen 1897 bestod repertoaren dock än så länge av filmer från Lumières katalog. Under sommaren växades programmet ett par gånger. I frisinna *Stockholms-Tidningen* annonserades till exempel i juli att kinematografen nu visade "Svenska bilder". I den globala lumierska filmstrategi var det just lika mycket filmfotografens uppgift att på plats i en stad förevisa film, samtidigt spela in nya filmer. Sammantaget kinematograferade Promio 17 stycken filmer i Sverige. Det handlade mest om vyer av Stockholm och upptagningar från utställningsområdet som alla förefaller ha varit mycket populära.²¹² Någon egentlig besöksstatistik finns inte, men det berättas att 75.000 personer besökte biografen under hela sommaren, och upp emot 3.000 personer lär besökt Gamla Stockholm samma helg som de svenska bilderna hade premiär.

Kinematografen i Gamla Stockholm har nu lyckats förskaffa sig äfven en del svenska bilder. Så får man se de brusande strömvirflarna från vattenfallet vid Avesta i Dalarna, ett lawn-tennisparti vid Saltsjöbaden (där de spelande dock synbarligen äro alltför gripna af stundens betydelse för att spela väl), Slottsporten i Gamla

²¹² Enligt *Svensk filmografi 1: 1897-1919* red. Lars Åhlander (Stockholm: SFI, 1986) skall Florman, vid sidan av Promio, själv spelat in och regisserat två korta spelfilmer under utställningssommaren, BYRAKSTUGAN (Numa Peterson, 1897) och AKROBAT MED OTUR (Numa Peterson, 1897). Den första icke-fiktiva film som Florman själv kinematograferade var KONUNGENS AV SIAM LANDSTIGNING VID LOGÅRDSTRAPPAN (Numa Peterson, 1897), som spelades in i juli 1897 efter det att Promio rest tillbaka till Paris. Som Waldekranz påpekar förelåg det ingen överenskommelse mellan bolaget Lumière och Numa Peterson att de svenska filmer som spelades in med Lumières filmkamera skulle skickas till Frankrike. Waldekranz 1969, 90.

Stockholm och ett slagsmål darsammanstädes och sist
men ej sämst Stockholms egen vaktparad med hela dess
vanliga åtfölje samt musik – från *grafofon*.²¹³

Till skillnad från Fuhrmanns stereoskopiska bilder var de flesta av Lumières filmer inriktade på att visa upp sociala rum. Det var inte berömda byggnader som stod i fokus, utan stadsmiljöer med människor och fordon i rörelse. Lumières rundresande kinematografer strävade efter att avbilda det som professionella fotografer ansåg störande. Man ställde gärna upp filmkameran mitt på dagen i starkt ljus på platser där det var som mest rörelse. Sociologiskt dokumenterande, fäste man stadsliv, gående människor och blickar in i kameran på dess celluloid. Utifrån en bildteknologisk tradition erinrar dessa filmer om de stereoskopiska ögonblicksbilder [vues instantanées] som var populära under 1860-talet; de filmer *Stockholms-Tidningen* rapporterade om avvek inte från denna mall.

Två av filmerna i programmet är speciellt intressanta. Eftersom biografen på utställningsområdet var belägen i Gamla Stockholm måste alla besökare gå igenom det gamla uppbyggda portvalvet för att komma dit. Filmen *SLOTTSPORTEN I GAMLA STOCKHOLM* tjänade såtillvida som ett slags kinematografisk metaupptagning. Då alla i publiken passerat valvet visste de att det befann sig i närheten när de såg filmen. Det var för övrigt en metastrategi Svenska Bios senare skulle använda sig av i sina stadsfilmer.

VATTENFALL VID AVESTA JERNVERK (Lumière, 1897) var annars den film som mest liknade Svenska Bios senare produktion (illustration 32.). Man kan fråga sig varför Promio reste till Avesta för att kinematografera, med tanke på att det fanns mer kända och sevärda plaster i Stockholms omgivning. Att Promio till exempel begav sig till Saltsjöbaden berodde på att det var en av huvudstadens mest fashionabla förorter, men att han åkte till Avesta är något förvånande. Den

²¹³ "Dagbok från utställningen", osignerad, samt annons i *Stockholms-Tidningen* 3/7, 1897. I biografprogrammet ingick följande titlar: *AVESTA: LES CHUTES / VATTENFALL VID AVESTA JERNVERK* (Lumière, 1897), *UNE PARTIE DE LAWN-TENNIS / LAWNTENNISPARTI I SALTSJÖBADEN* (Lumière, 1897), *ENTRÉE DU CHÂTEAU DANS LE VIEUX STOCKHOLM / SLOTTSPORTEN I GAMLA STOCKHOLM* (Lumière, 1897), *STRANDVÄGEN: PANORAMA / PANORAMA AF STRANDVÄGEN* (Lumière, 1897), *UNE BATAILLE DANS LES VIEUX STOCKHOLM / SLAGSMÅL I GAMLA STOCKHOLM* (Lumière, 1897), samt *ARRIVÉE DE LA GARDE AU PALAIS ROYAL / VAKTPARADEN I STOCKHOLM* (Lumière, 1897).

gamla bruksorten, där kopparen från Falun förr renades, var förvisso lätt att resa till med järnväg. Men till skillnad från utflykten till Saltsjöbaden – som bland annat resulterade i resebilden SALTSJÖBADEN: DÉPART EN CHEMIN FER, PANORAMA / SALTSJÖBADEN (Lumière 1897) – tog Promio inte tillfället i akt att filma från tåget. I Avesta fanns förvisso "utmärkta vattenfall" men staden var 1897 i huvudsak en industriort.²¹⁴

Den troligaste förklaringen till varför Promio valde att filma i Avesta var Dalälvens forsar och vattenfall. Liberala *Avesta Tidning* tog tyvärr ingen notis om Promio. Tidningen skrev ingenting om hans besök, och naturligtvis kunde Avestaborna inte heller se hans film på plats. Det undgick också *Avesta Tidning* att det på Stockholmsutställningens enda kinematograf faktiskt förevisades en film som var upptagen i Avesta – ett märkvärdigt tidsdokument för en liten svensk bruksort – trots att tidningen under sommaren 1897 var fylld av rapporter från utställningsområdet.

Liksom Promios övriga svenska filmer kom VATTENFALL VID AVESTA JERNVERK med tiden att ingå i Lumières distributionsnät. Avestafilmen förevisades bland annat i oktober samma år i Lyon och den var ett tidigt exempel på den besynnerliga klippor-och-våg-genren [rocks-and-waves].²¹⁵ Filmmediet förmådde i kraft av sin teknologi avbilda vatten i rörelse, något som lockade och fascinerade samtidens publik. Filmer med vattenmotiv var vanliga i den tidiga filmen. Att avbilda vatten var också en genre i den samtida vykortindustrin och långt tidigare i stereogenrens ögonblicksbilder. I det franska bolaget Ferrier s katalog från 1864 fanns till exempel serien *Marines instantanées*, och titlarna på de 30 havsbilderna gjorde gällande att det rörde sig om fotograferade sjölandskap [vue de mer instantanée]²¹⁶ Att just ögonblicksfotografier och film togs av vatten i rörelse är därför inte ägnat att förvåna. Promio visste att få

²¹⁴ *Sverige. Illustrerad handbok för resande* (Stockholm, 1892), 178.

²¹⁵ *La Production cinématographique des Frères Lumière*, 383.

²¹⁶ Ferrier père-fils, et Soulier *Catalogue général épreuves stéréoscopique sur verre* (Paris, 1864), 26-28.

motiv bättre än vattenfallet i Avesta påvisade filmmediets teknologiskt överlägsna sätt att registrera.

Populariteten hos Lumières kinematograf sporrade Numa Peterson och hans son Mortimer att öppna en fast biograf i Stockholm. Någon större produktion av egna filmer tog dock aldrig fart, utan man förlitade sig på filmimport från utländska bolag. I närheten av Svenska Panoptikon på Kungsträdgårdsgatan 12 tog Lumières Kinematograf under hösten 1897 upp konkurrensen om biografpubliken med Blanchs' biograf, som var belägen intill och hade varit verksam under sommaren. Rune Waldekranz hävdar att då både Lumières Kinematograf och Blanchs' biograf låg invid fashionabla promenadstråk i ett av stadens nöjesdistrikt torde de attraherat en mer borgerlig publik. Efter ett år var man dock tvungen att lägga ned verksamheten. Waldekranz skriver:

Petersons boulevardbiograf hade samma avsikter som Lumières Kinematograf ... i Paris – att kontinuerligt visa film och ingenting annat än film, så länge det fanns en publik för denna typ av filmvisningar. När Peterson ger upp som biografägare inför höstens inbrott 1898 så är anledningen troligen inte den att Lumières Kinematograf saknat publik. Det händer boulevardbiografen vid Kungsträdgårdsgatan detsamma som de första småbiograferna ute i Europa: de måste sluta sin verksamhet av brist på film, på grund av svårigheterna att anskaffa en varje vecka förnyad, omväxlande repertoar. Utan en ständigt ny ... repertoar [kunde] en stampublik inte skapas. Och utan en fast publik [kunde] heller inte en fast biograf i längden existera.²¹⁷

Under perioden 1898 till 1905 sker mycket lite filmvisning i Sverige på fasta biografer. Lumières Kinematograf och Blanchs' biograf är att betrakta som undantag i huvudstadens visuella nöjeskultur. Det här var istället tiden för

²¹⁷ Waldekranz 1969, 103, 105.

kringresande biograf- och skioptikonföreläsare. Från att ha varit ett fåtal under slutet av 1800-talet ökar antal ambulerande föreläsare i landet till omkring 50 stycken 1905. Waldekranz har i geografisk detalj kartlagt var dessa föreläsare uppträdde i olika svenska städer och orter under perioden. Av intresse är dels att många av dessa föreläsare blandade filmföreläsningar med att projicera skioptikonbilder – det fanns projektorer som klarade av bägge bildmedia – dels att det var vanligt att föreläsningarna och de föredrag som emellanåt hölls, hade en geografisk karaktär. Närmare en fjärdedel av visningarna skedde dessutom i frikyrkliga lokaler varför didaktiska inslag knappast var ovanliga.²¹⁸

Waldekranz berättar till exempel att en viss August Blom i november 1898 gästade Avesta på en av sina föreläsningsturnéer. Föredraget "Jorden runt" illustrerades av

geografiska skioptikonbilder liksom med filmer inspelade i fjärran länder.²¹⁹ Bloms geografiska föredrag sägs varit mycket populära och med honom och andra föreläsare som reste runt spreds topografiska föreställningar över landet. Det är denna tradition som Svenska turistföreningen med sina skioptikonbilder för folkbildning anslöt sig till åren efter 1905. Turistföreningen var dock sent ute då skioptikonbilder redan under det tidiga 1880-talet börjat användas för att illustrera föredrag.²²⁰ Religiösa och geografiska tillställningar var vanligast och Waldekranz påpekar dessutom att "för många [på landsorten] var skioptikon ... de enda visuella förmedlarna av nyheter, särskilt på det

²¹⁸ Leif Furhammar menar i sin *Filmen i Sverige* (Stockholm: Bra Böcker/SFI, 1991) att filmmediet under sin framväxtperiod därför snarare associerades till tidens folkrörelser än till den etablerade nöjesvärlden. Kring sekelskiftet 1900 må det varit fallet beträffande landsbygd en, men självfallet inte för Stockholm och Göteborg, till syvende og sidst de enda platserna i landet med ett etablerat visuellt nöjesutbud.

²¹⁹ Waldekranz 1969, 126ff.

²²⁰ I Sverige är det sena 1800-talets illustrerade föredragsskultur lite undersökt. Internationellt har framför allt den geografiskt-visuella föredragsscenen i U.S.A belysts, med välkända föreläsare som John Stoddard, Lyman H. Howe och Burton Holmes. Genren var klart förfilmisk och dessa föredrag tjänade ofta som modell för den senare geografiska filmgenren. För en diskussion se, Charles Musser *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition 1880-1920* (Princeton: Princeton University Press, 1991) samt Jennifer Lynn Petersons ännu opublicerade doktorsavhandling "World Pictures: Travelogue Films and the Lure of the Exotic, 1890-1920" framlagd vid University of Chicago, U.S.A, 1999.

utrikespolitiska planet."²²¹ Det var en av anledningarna till att skioptikonbilderna fortfor att konkurrera med filmen åren efter sekelskiftet 1900. Skioptikonbilder hade större aktualitet och bättre bildkvalité, de kunde bytas oftare och dessutom var de pålitligare att förevisa än film.

Geografiska skioptikonbilder och svenska vykort

Så släcktes kronorna i den stora salen och en utmärkt förevisning af Scioptikon-bilder egde rum. Under väl en timmes tid fördes åskådarne från den ena fläcken af jordklotet till den andra. På den stora bländhvita pappersväggen i fonden, strålande upplyst af kalkljus, framträdde hänförande bilder från Hindostan, från Kina och Japan och från de skotska högländerna; Venedigs arkitektoniska mästerverk omväxlade med pittoreska vyer från Rotterdam och det gamla Pompeji, bilder af tjugande lantliga scener med stora regattor, där kuttrarne ilade fram med fyllda segel, medan vattnet stod som ett skum kring bogen.

Aftonbladets utsände var en av de inbjudna till Fotografiska föreningens "allmänna samkväm" på Hotel Continental i Stockholm en februarikväll 1892. Han verkar ha trivts och beskrev tillställningen som "en ovanligt lyckad och angenäm fest."²²² På Fotografiska föreningens årsfest fem år senare visades inte bara skioptikonbilder utan även kinematografbilder: "Efter en kort paus följde förevisning af rörliga bilder medelst en hr Numa Petersons affär tillhörig kinematograf; dessa väckte stort bifall."²²³ Under senare delen av 1890-talet var skioptikonbilden mer eller mindre synonym med kinematografbilden i Sverige.

²²¹ Waldekranz 1969, 20.

²²² "En fotografisk fest", osignerad *Aftonbladet* 18/2, 1892.

²²³ "Fotografiska föreningens årsfest", osignerad *Fotografisk tidskrift* nr 3, 1897, 115.

Kringresande förevisare projicerade dem parallellt och publiken gjorde ingen större skillnad mellan medierna.²²⁴ Den geografiska bildestetik som rådde inom skioptikongenren påverkade hur filmen topografiskt valde motiv. Traditionen bakom Svenska Bios senare stadsfilmer finner man därför dels i Lumières tidiga produktion, dels inom den nationella skioptikonindustrin med Hasselblads fotografiska AB som största svenska producent.

Ytterligare en samtida artikel ur *Aftonbladet* bekräftar emellertid att en tredje bildtradition bör beaktas för att förstå Svenska Bios geografiska filmproduktion. "Brefkort", påtalade en okänd skribent sommaren 1891, "med olika vyer öfver Stockholm och dess omgivningar samt Göteborg är något nytt, som i dessa dagar på pappersengrosfirman Axel Eliassons förlag utkommit i marknaden."²²⁵ Konstförlaget Eliasson påbörjade under 1890-talet en regelrätt topografisk kartografering av svenska platser, orter och städer i vykortsförm. Det brukar anföras att redan bröderna Lumières filmproduktion vid sidan av stereogenren förlitade sig på en vykortstradition [la tradition de la carte postale] och bildfigurer och visuella strategier kom framöver att vandra mellan medierna.²²⁶ Det var framför allt i samband med utställningen 1897 som svenska vykort började att massproduceras. Det berättas till exempel att man kunde göra en färd upp i en av minareterna i Ferdinand Bobergs industrihall, där möjligheten fanns att "för den som önskade ett intyg på sitt besök i tornet ... förse sina brevkort med en särskild stämpel på samma sätt som skett i Paris 1889."²²⁷ Från 1897 fram till första världskriget var just vykort den vanligaste fotografiska bilden i Sverige – av Sverige. 1904 lär svenskarna till exempel ha skickat 48,7

²²⁴ De senaste årens internationella filmforskning har bevitnat ett ökat intresse att historisera olika intermediala teknologier som till exempel film- och skioptikonmediet. För en diskussion se bland annat publikationerna *Projections, les transports de l'image* Jacques Aumont *et al* (Le Fresnoy: Éditions Hazan, 1997) och temanumren i tidskrifterna *KINtop* nr 8 "Film und Projektionskunst", 1999 och *Fotogeschichte* nr 74 "Fotografie und Projektion", 1999.

²²⁵ "Brefkort med olika vyer", signerad *Aftonbladet* 16/7, 1891.

²²⁶ Se, Jean-Louis Leutrat *Le Cinéma en perspective: une histoire* (Paris: Nathan, 1992), 62 ff.

²²⁷ Anders Ekström *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), 141.

miljoner vykort.²²⁸ Naturligtvis påverkade vykortsindustrin tidens topografiskt orienterade filmproduktion, även om filmbildens förhållande till vykortet var en fråga om avsevärd skalskillnad.

Vykort och geografiska skioptikonbilder av Sverige var såtillvida mycket vanliga kring sekelskiftet 1900. De provböcker med vykort Axel Eliassons konstförlag distribuerar och de priskuranter med skioptikonbilder Hasselblad publicerar vid denna tid är förmodligen de främsta historiska källorna till samtidens geografiska föreställningar om hur Sverige geografiskt såg ut 1900.²²⁹ De ger en bild av hur en nationell-topografisk representationsdiskurs etablerades. Vykorten var billiga och kom många människor till del, men skioptikonbilderna är lika intressanta eftersom geografiska föreställningar via förevisningslokal och rundresande lanternister nådde en stor publik. Eliassons vykortsindustri och Hasselblads produktion av skioptikonbilder utgör därför ett inte oväsentligt bidrag till den svenska modernitetens massproduktion av nationella bilder vilka med tiden fick ett allt större genomslag i människors föreställningar kring Sveriges topografi.

Vad vykortet och de projicerade skioptikonbilderna egentligen vittnade om och befäste var visuella föreställningar kring nationen, den regionala trakten och kanske den egna orten. Det fanns dock en säregen dialektik i framställningen av vykortet och ljusbilderna. Å ena sidan fotograferades platser som ansågs betydelsefulla – samtidigt som själva fotograferingsakten gjorde platserna signifikanta. Blev vykort och skioptikonbilder från någon ort inte populära å andra sidan och sålde dåligt, entledigade man dem. Det var denna topografiskt visuella tradition – i sista hand styrd av marknaden – som Svenska Bio byggde vidare på.

²²⁸ Ulla Ehrensverd *Gamla vykort* (Stockholm: Bonniers, 1972), 37.

²²⁹ Konstförlaget Axel Eliasson höll sig med en rad "Profvböcker öfver Brefkort" från och med det sena 1890-talet. Ett femtiotal av dem deponerades 1941 på Nordiska museets arkiv. Hasselblad publicerade å sin sida kataloger, till exempel *Illustrerad Priskurant å Scioptikon med tillbehör och Scioptikonbilder jemte fullständiga bruksanvisningar* (Göteborg: F.W. Hasselblad & Co, 1896).

De äldsta kända svenska vykorterna utgjorde ett slags legering av brevkort och vykort – så kallade *brefkort med vyer* – vilka trycktes under det tidiga 1890-talet och det var dem *Aftonbladet* rapporterade om. Martin Willoughby hävdar att vykort internationellt utvecklades ur den franska visitkortstraditionen [*carte de visite*] i kombination med resefotografiet.²³⁰ På kontinenten började de första vykorterna skickas under 1860-talet och omorganiseringar inom postväsendet i Västeuropa gjorde det snart möjligt att skicka vykort billigare än brev. Affärsmän började använda liknande kort i reklamsyfte, men viktigare för vykortets utveckling var att det på tidens stora utställningar blev på modet att köpa vykortslänkande fotografiska bilder som souvenirer.²³¹

Först under världsutställningen i Paris 1889 blev dock vykort med topografiska motiv vanliga, och det var denna typ av brevkort som konstförlaget Eliasson började tillverka i Sverige under 1890-talet. Till en början bestod vykortets framsida av en mindre bild, under vilken man kunde skriva ett litet meddelande (illustration 33.). Vykortets baksida var reserverade för adressuppgifter – först kring 1905 utvecklades den karakteristiska formen med en stor bild på framsidan och en tudelad baksida. Kring sekelskiftet hade vykort en kommunikativ funktion, inte olik telefonen. Man skickade korta meddelanden till bekanta, även om Bells uppfinning med tiden naturligtvis konkurrerade ut korten som kommunikationsmedel.

Vykort hade redan från början en textuell ortsinskrift tryckt på eller under bilden på framsida. Äldre vykort var oftast mindre specifika i beskrivningen av vad bilden föreställde. På ett par vykort från Sala kring sekelskiftet har det till exempel enbart tryckts "Sala", medan liknande kort tillverkade efter 1905 eller 1906 hade beskrivningar som: "Sala. Vy i järnvägs kvarteret" eller "Utsikt från kyrktornet. Sala."²³² Från orter och städer

²³⁰ Martin Willoughby *A History of Postcards* (London: Studio Editions, 1992), 7.

²³¹ För en diskussion kring tidiga vykort och fotografier, se Karin Walter *Postkarte und fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion* (Würzburg: Böhrer, 1995).

²³² Vykorten återfinns på Kungliga bibliotekets kart- och planschavdelning, i vykortsask nr 134, "Rönneholm - Sala".

blev just topografiska vykort populära. Ofta var det den lokala lanthandel som köpte ett par bilder från orten av den gästande vykortsfotografen. Upplagan överskred sällan 1.000 bilder och dessa lokala topografiska vykort kunde vanligen bara införskaffas på orten. Tittar man närmare på äldre lokala vykort är nästan samtliga poststämplade i den ort de föreställer.

Vykortsgenren uppvisade även en mängd andra former, till exempel stereoskopiska vykort vykort (illustration 34.). Ofta sammanställdes en rad olika motiv på kortet som på så vis blev mer turistiskt representativa eftersom flera vyer togs med. Åren efter sekelskiftet utvecklades denna konvention i kinematografisk riktning, med så kallade montagevykort (illustration 35.).

Till skillnad från turism och senare film tillhörde vykort inte en offentlig sfär, utan man tittade på dem privat, hemmavid. Eftersom korten var billiga, i regel kostade de tio öre, illustrerar genren en demokratiserande ansats med en möjlighet att resa i bilder. Vykort var ett vanligt sätt att kommunicera med familj och bekanta, och antalet skickade kort ger vid handen att de var vida spridda. "Bruket att från resor, utflykter, ja snart sagt från spatserturer sända illustrerade hälsningar till vänner och bekanta har ... urartat till en vurm," beklagade sig likväl signaturen H. B. i *Fotografisk tidskrift*. "Syndafloden av vykort" profanerade fotograferingskonsten.²³³ Somliga började samla vykort, även om frimärket – vykortets nödvändiga motor – var ett hetare samlarobjekt. De representationella strategier som kom till uttryck på frimärke t, gav därtill i det lilla besked om en turistiskt-nationell emblemantik.

Att handel med vykort i Sverige kring sekelskiftet 1900 växte explosionsartat var till stor del konstförlaget Eliassons förtjänst. Eliassons tillverkade såväl gratulationskort som julkort – Jenny Nyström kontrakterades till exempel 1897 – men verksamheten var från början inriktad på svenska topografiska motiv. Så berättas det att Eliasson själv åren efter företagets tillkomst 1890, gav sig iväg tidiga mornar från lokalerna vid Drottninggatan i Stockholm för att fotograferade stadens gator och byggnader. Ett årtionde senare

omfattade den topografiska vykortproduktionen de flesta svenska orter och städer: från vyer av Abisko och Bjuf till bilder av Åstorp och Örnsköldsvik.

Eliassons vykort komponerades efter ett estetiskt ideal dominerat av folktomma vyer tagna på avstånd. Liksom i senare svenska vykort under 1900-talet skulle det vara moln på vyerna, en nationell väderemblematik som inte var lika vanlig på kort från kontinenten. Väl på plats fokuserade fotografen – nästintill alltid okänd – de platser på orten som av olika anledningar ansågs speciella (illustration 36.). Eliassons samling på Nordiska museet, med upp emot 50.000 vykort, vittnar om en fotografisk konstruktion av svensk topografi åren kring sekelskiftet, samt inte minst de visuella föreställningar och idéer som styrde denna. Under den tidsperiod som här behandlas tillverkade Eliasson omkring 10.000 vykort av svensk topografi och samlingens provliggare ger en god bild av vad som ansågs kommersiellt gångbart.²³⁴

De äldsta vykorterna i Eliassons samling tillverkades mot slutet av 1890-talet. Bilderna var små och redan i dessa spröda svartvita fotografier gavs en föräning om den nationella dokumentation som förlaget senare iscensatte. Att det från Ljungby trycktes vykort av såväl "Jernvägsstationen", "Jernvägsområdet", "Jernvägshotellet" som "Jernvägsgränd" är illustrativt och talande för Eliassons dokumentationsiver. Under åren experimenterade Eliasson med olika format på sina topografiska vyer. Efter sekelskiftet började man tillverka flerbildskort med olika vyer från samma ort, och senare bland annat panoramakort, vykort att veckla ut, topografiska telegramvykort, kort med en lucka med utvickningsbara vyer och montagekort med ortens namn. Konstförlaget började även tidigt kolorera sina vykort, till en början för hand, men färgsättningen varierades senare i lika hög grad som formen: stencilkolorerade vyer, sepiafärgade vyer, blanka vyer och halvkolorerade vyer. Topografiska vykort tillverkades dock mest i

²³³ "Vykortet", H.B. *Fotografisk tidskrift* löpnr 279, 1908, 33

²³⁴ Förutom de första femhundra vykorterna i den äldsta liggaren är alla bilder omsorgsfullt numrerade för hand. De vykort från Axel Eliassons konstförlag som framöver kommer att undersökas återfinns på Nordiska Museets arkiv under rubriken "Eliasson". Det är framför allt vykort ur provliggare 101, 102, 104 och 106 som granskats. Beträffande vykortens numrering har dessvärre varken Nordiska Museets arkiv eller Axel Eliasson AB idag något dokument för dechiffring av dem. Möjligheten att exakt datera vykorterna eller bestämma vem som fotograferat dem är såtillvida ringa. Otvivelaktigt hade

svartvit matta bilder, i linje med den dokumenterande diskurs som i regel bestämde genren.

Den topografiska genren hade naturligtvis nackdelen att man inte kunde fotografera och sälja hur många vykort som helst från samma ort. Bilder av nationella sevärdheter som till exempel Lunds domkyrka kunde tryckas i en upplaga av 10.000 bilder (illustration 37.), och kur- och societetsorter som till exempel Lysekil figurerade även i åtskilliga av Eliassons vykort. Jämför man Eliassons topografiska vykort med de stadsfilmer Svenska Bio senare spelade in är framför allt *en* skillnad iögonfallande: mängden människor som figurerar i bild. Svenska Bio, liksom redan Lumières kinematografer, favoriserade platser med rörelse, medan Eliassons svenska vykort var nästintill folktomma. Människor återfanns emellanåt i bilderna, men dessa centrerades sällan. Likt Fuhrmann ansåg Eliasson uppenbarligen att arkitektoniska sevärdheter var mer kommersiellt gångbara än sociala rum med blickar som störde.

Eliasson kopierade och lånade ofta uppdrag från samtidens bildestetiska kanon. Vykorten uppvisar därför en säregen dialektik mellan ett topografiskt dokumenterande och ett estetiskt förskönade av svenska platser. Göta Kanal blev snabbt motiv för en sådan esteticerad bildserie, liksom Stockholm (illustration 38.) och serien *Från Sveriges bygder*. Även när det gällde aktuella händelser höll sig Eliassons konstförlag framme. Man förvärvade till exempel de officiella bildrättigheterna till Gefle-utställningen 1901 och Norrköpingsutställningen 1906. Det var emellertid nästintill enbart svensk topografi som Eliasson reproducerade. Det är knappast förvånande att det föreligger en nära koppling till den topografiska skioptikongenren och det är rimligt att anta att motiv, bildklichéer och pittoreska platser utväxlades i tysta överenskommelser mellan företag som Eliasson och Hasselblad. Faktum är att även Hasselblad åren efter sekelskiftet 1900 började att tillverka vykort. "I våra dagar har ... industrien med *fotografiska vy-brefkort* tagit ett ofantligt

numren dock en funktion; från omkring 1904 eller 1905 började förlaget självt att trycka nummer på vykortet, även om det inte tycks ha gällt alla kort.

uppsving," påpekade företaget i en försäljningsbroschyr 1902, "i det sådana i milliontal tillverkas och försäljas, erbjudande vyer från alla upptänkliga ställen af världen, från de mest berömda och besökta till de mera undangömda och blygsamma, öfverallt finnande sin publik och mottaga med den största tillfredsställelse såsom ett både *vackert* och *prisbilligt*, för enhvar *lätt tillgängligt* minne af platsen." I broschyren från 1902 fanns 350 topografiska vykort från Sverige förtecknade, ett år senare var omkring 1.000 bilder listade. Produktionen verkar därefter ha stagnerat, men man kan notera att Hasselblad dels erbjöd sina kunder att reproducera inskickade negativ till vykort, dels att möjligheten fanns för återförsäljare att införskaffa vykort från olika platser i Sverige; det är med andra ord tänkbart att den förtecknade bilden "301 Hernösand", kunde köpas på en rad olika platser i Sverige. Det mest intressanta med Hasselblads vykortproduktion är emellertid att bolaget försökte erövra marknadsandelar för sina bilder genom tidens automatkultur. Hasselblad avsåg att konkurrera med kejsarpanoramor och kinetoskop med sin bildmaskin "Brefkort-Automaten Perfekt", en postlådeliknande maskin som laddades med vykort att köpa för en tioöring. "Dylika *automater* uppställda på starkt trafikerade platser, där de lätt af den förbipasserande allmänheten observeras", menade firman, "ha visat sig utöfva en *ofantligt stor dragningskraft*."

Som ett enda exempel bedja vi att få omnämna att på en af de större badorterna å vestkusten under sistlidne säsong försålts det stora antalet af c:a *60,000 brefkort* à 10 öre pr st., hvilket sålunda gifvit en bruttoinkomst af *6,000 Kronor*. Brefkort-Automaten är sålunda en *utmärkt inkomstkälla, en pålitlig och samvetsgrann expedit*, som af allmänheten är *särdeles omtyckt*, och bör därför *ej heller saknas på någon plats* i vårt vackra land, där korresponderande allmänhet finnes bofast eller tillfälligt passerar.²³⁵

²³⁵ Hasselblad "Fotografiska Vy-Brefkort och Brefkort-Automaten 'Perfekt'" (Göteborg, 1902 och 1903). Försäljningsbroschyren återfinns bland Kungliga bibliotekets okatalogiserade affärstryck – "Hasselblad 1900".

Hasselblad ägnade sig kring 1900 emellertid framför allt åt produktion av skioptikonbilder, kanske beroende på att ljusbildstraditionen hade äldre anor. Målade ljusbilder för *laterna magica* tillverkades redan under 1700-talet, och från Athanasius Kircher s allegoriskt religiösa ljusbilder till Etienne Gaspard Robertson s gotiska fantasmagorier löpte en tradition av spektakulärt folknöje.²³⁶ Det berättas att under fransk-tyska kriget transporterade brevduvor mikrograferade ljusbilder med strategisk information från det belägrade Paris. Meddelandena förstörades genom projicering och kopierades av notarier vilka läste från duken. Anekdoten antyder att bruket av *laterna magica* bilder omkring 1870 förändrades i en mer instrumentell och saklig riktning. Förvisso kunde man redan under 1850-talet tillverka så kallade diapositiv, det vill säga fotografiska ljusbilder, men det kom att dröja ett kvarts sekel innan en industrialiserad fotografisk ljusbildproduktion tog fart.²³⁷

Det var framför allt i Storbritannien som skioptikonbilder tidigt kom att massproduceras. Fotografiska laternabilder hade en karakteristisk svart inramning, vilket gav dem ett diabilsläkande utseende. Waldekrantz skriver att de detaljskarpa fotografiska ljusbilderna "tålde kraftigare förstoringar än handmålade glasskivor, de kunde därför också ge uttrycksfullare bilder."²³⁸ Geografiska ljusbilder var vanligast och köpte eller hyrde man dem fick man ofta en handledning till bildföreläsandet som ett slags textuell reseguide.

²³⁶ Se, David Robertson "Shows and Slides" *Magic Images - The Art of Hand-Painted and Photographic Lantern Slides* red. Dennis Crompton, David Henry och Stephen Herbert (London: The Magic Lantern Society, 1990).

²³⁷ Den fotografiska ljusbilden trängde knappast ut den magiska ljusbilden fullständigt. Det är talande att när W. I. Chadwick 1885 gav ut en handbok hur man tillverkade ljusbilder, tvekade han inte att kalla den *The Magic Lantern Manual* (London: Frederick Warne and Co, 1885). Likafullt förändrade sig ljusbildsdiskursen radikalt under det sena 1880-talet. När T. C. Hepworth 1889 gav ut en liknande handbok som Chadwick, hade magin redan blivit parentetisk: *The Book of the Lantern - Practical Guide to the working of the Optical (or Magic) Lantern* (London: Wyman and Sons, 1889). Beteckningen "magic lantern" fick under den här tiden ge vika för den mer vetenskapliga beteckningen "optical lantern". De dokumentärt sakliga bilderna lånade sin legitimitet från tidens positivistiska vetenskapsvurm och det tog inte lång tid innan den fotografiska ljusbildens mimetiska realism förpassade trollyktan till barnkammaren.

²³⁸ Waldekrantz 1969, 9.

Hasselblads började under 1890-talet saluföra en del av den engelska firman York & Sons geografiska skioptikonbilder i Sverige. I och med den täta sjöfarten västerut kom Göteborg på så vis att etableras som ljusbildscentrum för brittiska produkter, vilka genom Hasselblad erbjöds skioptikonföreläsare på turné. I firman Yorks katalog var annars det mest uppseendeväckande den spatiala simuleringsretorik som användes. De flesta topografiska bildserier hade titlar som *Trip to Paris*, *Wanderings in Spain*, *Tour through Italy*, *Round the World with a Camera* eller *France to Buda Pesth*.²³⁹ Den sistnämnda serien tillverkades mot slutet av 1880-talet och ljusbilderna föreställde bland annat Münchens gamla och nya kyrka (illustration 39.). Därefter förflyttade sig den imaginäre betraktaren till Salzburg i en vy på håll längs med Donau (illustration 40.) för att sedermera anlända till Wien (illustration 41.).

Bildserien *France to Buda Pesth* ger besked om en regelrätt simulerad turism, där man som stillasittande resenär färdades tvärs genom Europa. Ine van Dooren skriver att hos de projicerade ljusbilderna var det "å ena sidan framställningens realism som skapade verklighetsintrycket, å den andra sidan åskådarnas beredvillighet att låta sig 'uppslukas' av resan genom tid och rum, utan att själva förflytta sig."²⁴⁰ Vyer från en alltmer utforskad värld fascinerade en publik begeistrad av resor och expeditioner. Behovet av spektakel och illusion fogades samman med en strävan efter vetande och bildning, där föreläsarens berättandekunst, deklamationsteknik och retoriska finesser guidade åskådarna på deras resa.²⁴¹

²³⁹ Bildserietitlarna för York är listade i J.W. McCall *Optical Lantern Readings. The Highlands of Scotland* (York & Son: London, förmodligen 1906).

²⁴⁰ "einerseits [ist es] der Realismus der Darstellung, der den Wirklichkeitseindruck bewirkt, andererseits aber auch die Bereitschaft des Zuschauers, sich 'mitnehmen' zu lassen auf die Reise durch Zeit und Raum, ohne selbst in Bewegung zu sein." Ine van Dooren "Leinwandreisen um die Welt" *KINtop* nr 8, 1999, 36, (min översättning).

²⁴¹ Visuella föreställningar med en liknande simulerad turism var länge populära. Ibland fick de nästan karaktären av wagnerska *Gesamtkunstwerk*, som till exempel Henry Lees märkliga "Cyclo-Homo". Den 27/6 1908 recenserade tidskriften *Variety* en föreställning i Chicago, som beskrevs som en kombination av vaudeville, föreläsning och filmvisning. "Cyclo-Homo" var ett världsomspännande skådespel där åskådaren togs med på en tur från New York över Atlanten till London, Paris och Berlin. Därefter följde bilder av Italien, Egypten och Japan, varefter publiken återfördes till den amerikanska västkusten. Denna geografiska resa, hävdade *Variety*, kan lära "en skolpojke [mer] än ett år i skolan." Vid sidan av att visa geografisk film och föreläsa, blandade Lee skioptikon- och stereobilder, och skådespelade därtill berömda personligheter från de platser som besöktes. *Variety* framhöll att

Liksom Eliassons skiftande bildproduktion förtecknade de priskuranter Hasselblad gav ut åren kring sekelskiftet 1900 skioptikonserier i en mängd genrer.²⁴² Till skillnad från York, skrev Hasselblad faktiskt en del om vad ljusbilderna föreställde. Förvisso nyttjade man en överdriven retorik i kommersiellt syfte, men det var ändå själva skioptikonbilden som stod i centrum för beskrivningen. Beträffande geografiskt internationella bildserier var texterna tidsenligt kolonialt färgade. Många bilder hade titlar som, "En kaffers hydda" eller "Inföding som klättrar med tillhjälp af en vinranka", för att inte tala om de mer ljusskygga exemplen i bildserien *Vår tids Kina eller 'Den gula faran' från öster*. Boxarupproret pågick som bäst och Hasselblad profiterade på skräckpropagandistiska ljusbilder som: "'Spräckliga', lika med kristna, sågas och klubbas", "Uländningar [sic] torteras genom att tvingas att svälja smutsigt vatten" eller "Missionärer dödas och biblar brännas".²⁴³

Hasselblads priskuranter bestod i huvudsak av topografiska ljusbildserier. Faktum är att nästan hundra sidor av 1896 års katalog upptogs av dem. I princip fanns bilder att tillgå från jordens alla hörn: från Flandern till "paradiset på söderhafsöarne" och från Arktis till Zambezifloden. Som påpekats saluförde Hasselblad 1896 även brittiska firmors bilder: 1896 fanns nästan 1.100 brittiska geografiska bilder att köpa, men 1903 var de reducerade till ett hundratal. Hasselblads skioptikonbilder av Sverige påminde naturligtvis om de samtida vykort Eliasson tillverkade. 1896 fanns 245 bilder av Sverige, något som 1903 steg till omkring 1.000 nationella ljusbilder. Det var ändå avsevärt färre nationella bilder än vad till exempel Eliasson producerade. Stockholm var 1896 naturligtvis rikligt representerat, med inte mindre än 15 stycken skioptikonbilder av till exempel Skansen. Liksom Eliassons vykortserie *Från Sveriges bygder* innehöll Hasselblads bildserie *Sverige* främst bilder från landets mer bemärkta

"Cyclo-Homo" var utmärkt både som underhållning och undervisning, även om föreställningen var väl lång och inte slutade förrän efter midnatt.

²⁴² *Supplement till Priskurant å Skioptikon och Skioptikonbilder* (Göteborg: F. W. Hasselblad & Co, 1901), *Illustrerad Priskurant å Skioptikon med tillbehör och Skioptikonbilder jämte fullständiga bruksanvisningar* (Göteborg: Hasselblad, 1903) samt *Supplement till Priskurant å Skioptikon och Skioptikonbilder* (Göteborg: Hasselblad, 1907).

platser, till exempel Göta kanal och slussarna i Trollhättan. Ett tiotal ljusbilder fanns även av den lilla orten Karlsborg, eftersom den sånär färdigbyggda fästningen där var en visuell attraktion. I 1903 års priskurant var bilderna från Karlsborg emellertid borttagna. Kanhända ansågs de inte kommersiellt gångbara, men mer troligt är att Hasselblad tvingades att censurera sin bildserie och entlediga ljusbilderna av Karlsborgs fästning med tanke på rikets säkerhet.

I 1903 års katalog fanns i stort sett skioptikonbilder från hela Sverige att tillgå. Från Lund fanns bilder av "minnesvården öfver slaget vid Lund", såväl som interiör- och exteriörbilder av domkyrkan, akademiska föreningen, universitetshuset och aulan. Från Vadstena, klosterkyrkan och dess trädgård och från Leksand förstås en kyrkbåt. Från Norrland visades till exempel Umeås stadshus upp och "Döbelns monument" samt "turister på Dundret vid midnatt". Det var med andra ord inte enbart topografiska vyer över landet som Hasselblad försökte sälja, utan även nationellt-historiskt signifikanta platser och monument.²⁴⁴

Hasselblads estetiska signum framgår av två bildexempel ur skioptikonserien *Från Nordens tre länder*, från 1901. I "*Stockholm. Vy från Mosebacke*" (illustration 42.) är Katarinahissen, Slussen och Gamla Stan avbildade på håll i en avståndsbild. På baksidan av bilden hittar man inskriptionen "Foto Axel Lindahl 1898" och skioptikonbilden erinrar om senare icke-fiktiva filmer från Katarinahissen med folk och fordon i rörelse. Den andra ljusbilden visar upp "*Trollhättan. Gullö och Toppöfallen*" som i tidens annonser gick under "turistbenämningen Petite Niagara". Det är en industriromantisk bild av fabriksbyggnader i kanten av de virvlande forsarna (illustration 43.). Liksom vykortindustri började Hasselblad åren efter sekelskiftet att fotografera rumstypiska miljöer snarare än tidstypiska. En skioptikonbild som "Borenhults slussar" – fotograferad 1895 av Axel Sjöberg – med segelskutor, ålderdomliga slussanordningar, och kvinnliga betraktare i moderiktiga hattar, var för

²⁴³ Hasselblad 1901, 57.

Hasselblad obrukbar tio år senare (illustration 44.). Den bildestetik som företaget från början nyttjade, med en strävan att fotografiskt fånga svenska miljöer och folkliv, ersattes med andra ord kring sekelskiftet av en mer lukrativ kommersiell estetik där platsers rumslighet snarare än deras tidslighet blev bildernas grundkriterium.

Avslutningsvis bör det nämnas att i 1903 års priskurant började Hasselblad saluföra svenska geografiska skioptikonserier för undervisning. Precis som i Svenska turistföreningens "Svenska Geografiska Bilder för skola och hem" valdes serier av skioptikonbilder ut som visuellt skulle representera Sverige. Hasselblads femtio skioptikonbilder av Svealand, med tillhörande texthäfte, delades till exempel in i sju kartografiska områden.²⁴⁵ De sträckte sig från fjälltrakterna i Härjedalen till Stockholms ytterskärgård. Omkring trettio av bilderna var att beteckna som topografiska vyer och sju stycken avbildade interiörer av kända byggnader. Ytterligare sju ljusbilder kunde beskrivas som ögonblicksbilder, till exempel skioptikonbilden av "Leksandskullor som vandra fram mot kyrkoporten."²⁴⁶ Ögonblicksbilderna kan jämföras med de lika många bilder som hade karaktären av arrangerade scener. Det gällde framför allt de skioptikonbilder som avbildade människor i arbete. Timmerflottare i Värmland liksom gruvarbetare i Grängesberg poserade inför kameran i sin arbetsroll. De flesta skioptikonbilderna var fotograferade på håll med djuperspektiv. Vyerna var mestadels tömda på folk, något som även gällde interiörfotografierna, och serien omfattade ungefär lika många stads- som landskapsbilder. Det som avbildats var just det som kring sekelskiftet 1900 ansågs emblematiskt och karakteristiskt för Svealand.

²⁴⁴ Ibid, 45-48.

²⁴⁵ Skioptikonserien över Svealand vittnar inte minst om det oförblommerade sätt på vilket Hasselblad återanvände sina negativ. Bildserien utgav sig för att vara från 1909, men många av skioptikonbilderna var fotograferade mer än tio år tidigare om man följer tidsinskriftionerna på bilderna. Hasselblad var inte så nogräknade om vissa var daterade. Negativ fanns att tillgå och man kunde lätt ge bilderna ny innebörd genom att ändra bildtext och placera dem i en ny serie.

²⁴⁶ *Geografiska Skioptikon-Bilder - II. Svealand i 50 bilder* (Göteborg: Hasselblad, 1909), 7. Alla citat framöver är hämtade från denna text.

Det intressanta med bildserien var att den vid sidan av att visuellt presentera geografisk information om denna trakt även sade en del om Svealands ekonomiska och botaniska, etnografiska och arkitektoniska historia och samtid. Bildserien startade med timmer som flottades och berg som bröts, en nästintill övertydlig illustration av skogens och malmens ekonomiska betydelse för landets industrialisering. Flera av bilderna visade upp landets rika växtlighet och i en bild från Sala poängterades att "säden [var] skuren och uppsatt i skylar" (illustration 45.).

Man får förmoda att textboken var tänkt att användas av lärare som förevisade bilderna eller som självhandledning om man tittade på dem hemmavid. Till skillnad från tidigare bildhandledningar, vilka främst använde bilden i illustrationssyfte, visade textboken om Svealand att det faktiskt var ljusbilderna som styrte framställningen, som till exempel i den nästintill vetenskapliga beskrivningen av skioptikonbilden av sjön Fryken (illustration 46.):

Utsikt från dess östra strand mot söder. Sjön på ömse sidor omgiven av skogsbeväxta höjder. I förgrunden östra höjdsträckningens sluttning mot sjön. På västra sidan höga skogsåsar med ljusa röjningar uppe i skogsmarkerna. Närmast sjön odlade fält; säden uppsatt i skylar; på ett par ställen synas hässjor. Nära stranden en landsväg, som leder bort till *Lysviks* kyrka med kringliggande kyrkoby; lyser bländande vit mot den gula sanden.

Med hjälp av bildtexten guidades blicken in i och runt över bildytan, och uppenbarade detaljer vilka annars lätt förblivit osedda. Textboken förefaller just varit författad med avsikt att optiskt blotta delar av ljusbilden vilka man först inte lade märke till. Om avståndsbilden av timmerflottaren i Värmland hette det till exempel att han hade "höga vattentäta stövlar" och i beskrivningen av en kyrkbåt i Leksand påpekades det klurigt att "roddarne sitta på bräden, de övriga på båtens reling." Ymnigt förekommande orienteringsord som höger och vänster,

för- och bakgrund, nere och uppe, bakom och framför, berättade hur bilderna skulle läsas. Det torde med andra ord stå bortom allt tvivel att en omsorgsfull bildanalys föregått skrivandet av bildtexterna. I sitt pedagogiska uppsåt försökte Hasselblad såtillvida, liksom Fuhrmann och turistföreningen, rikta elevernas blickar i undervisnings- och upplysnings syfte.

TRE. 1907: Svenska Bios stadfilmer

Kristianstad — Kalmar — Oskarshamn — Eskilstuna —
Hernösand

Promios bluff

Hur många gånger har jag inte kinematograferat utan film i kameran, erkände Alexandre Promio på sin ålders höst. Människor var nyfikna och ställde sig ofta framför filmkameran. De kikade in i objektivet och ville gärna avbildas, allt för att få tillfälle att bli förevigade på filmremsan. Promios anekdot återfinns i Georges-Michel Coissac *Histoire du Cinématographe*.²⁴⁷ Begäret efter att se världen eller sin omgivning genom det nya rörliga bildmediet slog bröderna Lumière tidigt mynt av. Det kanske vanligaste inslaget i bolagets filmer var alla de människor som med förundran stirrade in i kameran. Det var en cinematisk meta-strategi som fortfarande betalade sig 1910, och Svenska Bios stadfilmer förlitade sig på publikens intresse av att se sig själva, eller åtminstone den egna hemmiljön projicerad på duk.

Promios hyss uppmärksammar hur bröderna Lumières kinematografer gick till väga för att filma. Det brukar ibland anföras att den tidiga icke-fiktiva filmen mest bestod av oansenliga "fotografiska glimtar ur verkligheten" "ytterst anspråkslösa både i avseende på formspråk och längd."²⁴⁸ Detta synsätt ger vid handen att filmkameran utan närmare eftertanke placerades på en godtycklig plats och tidpunkt framför motivet – om något sådant överhuvudtaget kunde urskiljas. Därefter började filmfotografen, likt tidens positivunderhållare, okonstlat veva sin maskin mer eller mindre uppmärksam på vad som befann sig framför dess lins. Att filmhistoriker traditionellt lanserat liknande pejorativa uppfattningar om tidiga icke-fiktiva rörliga bilder beror på att det i den färdiga filmen fanns få tecken på att någon kinematograferat den. Precis som Niépces första fotografi uppfattades filmmediet som ett genomskinligt fönster som vette ut mot verkligheten. Föreställningen om fotografiskt reproducerade bilder som banala mimetiska vyer motiverades av deras transparens.

Att som Promio fingera att man filmade, antyder emellertid att kinematografer kunde ha ett intrikat förhållande till det som skulle avbildas. Bröderna Lumières filmer brukar traditionellt beskrivas som spontana ögonblicksbilder{ XE "ögonblicksbilder" } av det förflutna. Enligt detta synsätt ställde deras kinematografer upp sina filmkameror där de för tillfället befann sig och det som händelsevis råkade hamna framför kameran resulterade i ännu en liten film. Ett mera produktivt sätt att förstå den tidiga filmen i allmänhet och Lumières filmer i synnerhet är att, som Livio Belloi förespråkat, betrakta den i termer av ett interaktivt möte mellan filmfotograf och det så kallade profilmiska (det som utspelade sig framför kameran innan man började filma).²⁴⁹ När det gäller senare dokumentär film anføres alltid att filmkamerans närvaro förändrar den profilmiska situationen. Bill Nichols har till exempel hävdat att den

²⁴⁷ Georges-Michel Coissac *Histoire du Cinématographe, de ses Origines à nos Jour* (Paris: ej förlagd, 1925).

²⁴⁸ Leif Furhammar "Från pionjärtid till storhetstid: Kap I. Svensk film 1897-1911" *Svensk filmografi 1: 1897-1919*, 15 och Furhammar 1991, 28.

dokumentära filmens sätt att närma sig människor ofrånkomligen gör dem till "sociala aktörer" – givet att de är medvetna om kameran – eftersom de i dess närvaro börjar spela sig själva.²⁵⁰ I den tidiga icke-fiktiva filmen sker det första mötet mellan filmteknologi och människa och alla de blickar som kastades in i kameran kunde sägas vara ett uttryck för fascinationen att spegla sig själv i det nya mediet. Som Belloï påpekar var Lumières filmfotografer medvetna om denna interaktion, speciellt när det gällde deras filmade gatubilder [street scenes]. Noël Burch hävdar till och med att de emellanåt dolde och gömde filmkameran för att inte väcka upståndelse.²⁵¹ De människor som ändå upptäckte kameran i dessa filmer brukar i sekundärlitteraturen beskrivas med franskans *badaud*, en person som glor. Naturligtvis irriterade sig kameramän emellanåt på dessa begäpare, inte minst eftersom de förändrade bildutsnittet från stadstopografiska etableringsbilder till närbilder av oblyga bråkmakare. Många är därför de filmer där en hand plötsligt dyker upp i bildens kant och försöker vifta bort dem som står i vägen.

Belloï hävdar därför att Lumières filmer inte bör förstås som spontana ögonblicksbilder utan möjlighet för filmfotografen att kontrollera händelsernas gång. Tvärtom så inväntande till exempel Promio ett ögonblick av ömsesidig interaktion med publiken kring honom – ett slags prototypisk *mise en scène* – innan han började att filma. Lumières kinematografer hade ungefär en minut på sig, längre var inte filmremsan, och det var långtifrån självklart när de skulle börja veva. Att utgå från föreställningen att den tidiga icke-fiktiva filmen iscensatte en naiv realism är såtillvida att missförstå vad den handlade om. Det finns ingen anledning att tro att tidens filmfotografer inte förstod vad de sysslade med.

Det medierade mötet mellan filmögat och den mänskliga blicken gjorde just interaktionens bildfigur till en stapelvara i Lumières filmer, liksom i

²⁴⁹ Livio Belloï "Lumière and His View: the cameraman's eye in early cinema" *Historical Journal of Film, Radio and Television* nr 4, 1995.

²⁵⁰ Se, Nichols 1991, 32ff.

Svenska Bios senare filmproduktion. Ett filmfragment inspelat i bolagets hemstad Kristianstad kring en brandkårsutryckning, innehåller till exempel oräkneliga blickar in i kameran.²⁵² I en frontal bildinställning registrerade kameran bland annat en framryckande brandvagn. Efter ett 180 graders klipp, med vagnen försvinnande nedför gatan, tittade folkförsamlingen inte längre efter den utan mot kameran (illustration 47.). Kristianstadspojkarnas blickar illustrerar att filmmediet självt var en minst lika stor attraktion som den förbifarande brandvagnen. Blickarnas bildfigur kom att bli en god metafor för det tidiga kinematograferandets praxis och filmens förhållande till sin publik, där blickar in i objektivet visade hur filmkameran uppfattades som en visuell attraktion i sig själv av de som blev filmade. Det faktum att de i filmen tittade *tillbaka* på dem som senare såg den, upphävde också till viss del biografpublikens privilegierade och voyeuristiskt anstrukna åskådarposition.

Geografiska filmer

De senaste tjugo årens internationella forskning kring den tidiga filmen har genererat mängder av ny kunskap kring stumfilm. Likväl är det förvånande att forskningen nästintill enbart fokuserat tidig fiktionsfilm, trots att icke-fiktiv film och i synnerhet geografiska resebilder, dominerade tidens biografkultur. Bröderna Lumières geografiska filmer förblev stilbildande under filmmediets första decennium och filmer från städer och främmande platser var under den här tiden den överlägset största genren. Till exempel har utbudet av icke-fiktiv film på den årligen återkommande stumfilmsfestivalen i Pordenone i Italien, Le Giornate del Cinema Muto – ett forum som fungerar som ett slags barometer över den internationella forskningskonjunkturen – varit förhållandevis ringa. Att den tidiga icke-fiktiva filmen i mycket förbisetts beror på att

²⁵¹ Noël Burch *Life to those Shadows* (London: BFI, 1990), 15.

stumfilmsforskningen varit inriktad på dramaturgiska konventioner, något man finner mycket lite av i den tidiga icke-fiktiva filmen, och utvecklingen av ett narrativt bildspråk. Den tidiga filmen har förvisso analyserats inom en bredare kulturhistorisk kontext, men fokuseringen på filmmediets berättartekniska finesser, med en ständigt närvarande – om än understundom undertryckt – estetisk fordran att vara filmkonst, har reducerat studiet av mediets kulturell signifikans.

De senaste åren har stumfilmforskningen tagit fasta på det icke-fiktiva filmhistoriska gap som funnits mellan bröderna Lumière och "dokumentärfilmens fader" Robert Flaherty.²⁵³ Forskning kring tidig icke-fiktiv film har naturligtvis haft stor nytta av den filmvetenskapliga fokusering som rått på tidig film allt sedan en berömd engelsk konferens i Brighton för mer än tjugo år sedan. Till exempel har Nederlands Filmmuseum publicerat några lysande antologier, i vilka man valt att frånga det teleologiska begreppet "dokumentär" och istället beteckna det nymornade forskningsområdet som tidig icke-fiktiv film [early nonfiction film].²⁵⁴

Tom Gunning har påtalat att få filmhistoriker skulle förväxla en fiktionsfilm från 1906 med en från 1912.²⁵⁵ För en icke-fiktiv film skulle det hart när vara en omöjligt uppgift (såvida det inte gällde en aktualitetsfilm). Med undantag för längden skiljer mycket lite till exempel bröderna Lumières geografiska filmer från lejonparten av de resebilder som kinematograferades fram till första världskriget. Det bör noteras att geografiska filmer förblev populära inslag i filmprogrammen fram till och med 1920-talet, något som

²⁵² Filmfragmentet spelades in av Svenska Bio i Kristianstad 9/2, 1908 och återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2018.

²⁵³ Internationellt är det stumfilmsforskare som börjat intressera sig för den tidiga icke-fiktiva filmens olika genrer, snarare än filmvetare som traditionellt ägnat sig åt dokumentärfilmens historia. Faktum är att forskningen kring dokumentärfilm paradoxalt nog är mer inriktad på auteurbaserade filmer och deras estetik, än samtida studier av spelfilm. På de återkommande dokumentärfilmiska "Visible Evidence"-konferenserna har just intresset för tidiga icke-fiktiva filmgenrer som till exempel industri-, undervisnings- eller företagsfilm varit mycket ringa.

²⁵⁴ Se, *Nonfiction from the Teens* red. Daan Hertogs och Nico de Klerk (Amsterdam: Stitching Nederlands Filmmuseum, 1994) och *'Disorderly order' - Colours in silent film* red. Daan Hertogs och Nico de Klerk (Amsterdam: Stitching Nederlands Filmmuseum, 1996) samt *Uncharted Territory* 1997.

²⁵⁵ Gunning 1997, 12.

aktualiserats inom det pågående film- och utställningsprojektet *Exotic Europe - Journeys into Early Cinema*.²⁵⁶

Om bröderna Lumière såtillvida blev stilbildande, bör man erinra sig att de i sin tur baserade sin geografiska filmproduktion på tidigare bildkonventioner hämtade från vykortindustrin och de topografiska genrer som dominerade skioptikon- och stereobildsindustrin. Att geografisk film kom att dominera de första årtiondenas icke-fiktiva filmproduktion är med andra ord inte så konstigt. Med utgångspunkt i sekelskiftets topografiska bildterminologi, menar Gunning att den tidiga icke-fiktiva filmen kännetecknades av ett betraktelsemodus som han i lumiersk efterföljd valt att beteckna som vynes estetik [the 'view' aesthetic]. Enligt Gunning fokuserade tidiga icke-fiktiva filmer ett fram- och uppvisande av verkligheten. Med tanke på de små stilistiska förändringarna inom genren tycks detta registreringsmodus haft en märklig bärkraft för den tidiga icke-fiktiva filmen.

Det existerade naturligtvis en mängd olika icke-fiktiva filmer under den här [tidiga] perioden. Jag skulle ändå vilja hävda att en viss estetik omfattar merparten av det spridda urvalet. Jag har föreslagit beteckningen "vyn" [the 'view'] som ett slags ursprungsform för den tidiga icke-fiktiva filmen. Den här termen, ofta använd i samtiden för att beskriva tidiga aktualitetsfilmer (precis som man innan filmen använde termen för att beteckna fotografier av platser och händelser), menar jag kastar ljus på det sätt som tidig icke-fiktiv film var strukturerad att visa upp något visuellt [eller] fånga och bevara en blick. På så vis ingår 'vyn' i det jag kallat 'attraktionsfilmen' [the 'cinema of attractions'], med dess emfas på uppvisande och strävan efter att stilla en

²⁵⁶ *Exotic Europe - Journeys into Early Cinema* är en utställning av europeiska rese- och industrifilmer från 1910- och 1920-talen, som under 2001 turnerar runt på en rad museer i England och Tyskland. Projektet är ett arkivsamarbete mellan Cinema Museum i London, Nederlands Filmmuseum och Bundesarchiv-Filmarchiv i Berlin/Koblenz. Till utställningen hör även en DVD med de filmer som visas och syftet med projektet har dels varit att aktualisera och lyfta fram ett tämligen okänt dokumentärt filmmaterial för allmänheten, dels att visa på möjligheterna att restaurera, lagra och distribuera äldre film i digital form.

visuell nyfikenhet [the act of display and satisfying of visual curiosity].²⁵⁷

Gunning hävdar att vy-dominerade filmer blev allt vanligare kring 1906 varefter filmstilistiska konventioner och bildstrategier konsoliderades i dess tecken.²⁵⁸ Likt tidigare topografiska serier av vykort, stereo- och skioptikonbilder utgjorde geografiska resefilmer ett system, där insamlade bilder av platser sammanställdes till en kollektion av vyer. Jennifer Peterson påpekar i sin avhandling "World Pictures: Travelogue Films and the Lure of the Exotic, 1890-1920" att det framför allt var tre faktorer som bestämde genren. För det första representerade geografiska filmer platser. För det andra var filmgenren ahistorisk och atemporal, och skilde sig från tidens nyhetsorienterade aktualitetsfilmer i sin strävan efter att skildra mer tidlösa platser. Bland de resebilder som Peterson studerat förekom just det tidlösa adjektivet "picturesque" ofta i titlarna: *ANDALOUSIE PITTORESQUE* (Pathé, 1907) "förändrar sig inte, den kommer alltid att förbli 'pittoresk' [picturesque]."²⁵⁹ Slutligen, menar Peterson, var filmisk rörelse en kategori som definierade resebilds-genren. De flesta av de geografiska filmerna innehöll någon form av rörelse i så gott som varje kamerainställning. Å den ena sidan var det som filmen avbildade, dess diegetiska innehåll, ofta satt i rörelse. Å den andra sidan panorerade eller tiltade kameran ofta, eller så förflyttade sig det fordon på vilket den var uppställd.

²⁵⁷ "While there are certainly many different sorts of nonfiction films during this [early] period, I would maintain that a particular aesthetics subtends or could embrace most of this diversity. This *Urform* of early nonfiction film I propose to call the 'view'. With this term, frequently being used by contemporaries to describe early actuality films (as well as, before film, photographs of places or events of interests), I mean to highlight the way early actuality films were structured around presenting something visually [or] capturing and preserving a look. In this respect the 'view' clearly forms a part of what I have called the 'cinema of attractions', the emphasis found in early cinema upon the act of display and the satisfying of visual curiosity." Gunning 1997, 14, (min översättning).

²⁵⁸ Björn Sørensen har i en artikel, "Travel Films in Norway: The Persistence of the 'View' Aesthetic" *Nordic Explorations: Film before 1930* red. John Fullerton och Jan Olsson (Stockholm: John Libbey/Aura, 1999), påpekat att vyns bildfigur även dominerade geografiskt dokumentära filmer långt efter den tidsperiod Gunning diskuterar.

²⁵⁹ "does not change, it will always remain 'picturesque'." Peterson, 13, (min översättning).

Filmen SKY SCRAPERS OF NEW YORK CITY, FROM THE NORTH RIVER (Edison, 1903) brukar anföras som ett illustrativt exempel på rörelse i den tidiga resefilmen. Den kinematograferades av James Smith i maj 1903, och som ofta när det gällde tidiga resefilmer gav dess titel en god beskrivning vad den handlade om. Smith ställde sannolikt upp sin kamera på en båt som åkte nedför North River mot Battery Park och filmade en långsträckt högeråkning längs Manhattan. Filmens åskådare bevittnade såtillvida ett slags inverterad panorering; istället för att kameran horisontellt rörde sig kring sin egen axel, rörde sig båten snett framåt vänster och kameran fångade panoramalikt in de vyer som kom i dess väg. I SKY SCRAPERS OF NEW YORK CITY, FROM THE NORTH RIVER var det de arkitektoniska motiven som styrde den visuella framställningen. När Smith med sin filmkamera närmade sig Battery Park och det inte längre fanns några byggnader att kinematografera upphörde filmen.

Philip Rosen har hävdad att dokumentära filmer utan klipp, som till exempel SKY SCRAPERS OF NEW YORK CITY, FROM THE NORTH RIVER, framstår som utsnitt av rå verklighet [extreme rawness of the real], förvisso medierade genom filmkameran men ändå det närmaste man kommer objektiva historiska filmdokument [relatively pure instances of documents].²⁶⁰ Filmen låter sig dessutom beskrivas i enlighet med Gunnings teorier kring den medierade vyn som ett mimesis över den mänskliga perceptionen. Den förevisar turistiskt den vy man förmodligen skulle sett om man 1903 åkt på en liknande båtture. Det är såtillvida illustrativt att regissören Edwin S. Porter använde sig av en excerpt från filmen i den ofta diskuterade THE EUROPEAN REST CURE (Edison, 1904), en film om amerikanska turister på äventyrligheter i Europa.²⁶¹

Simuleringen av resande och upphävandet av rummets avstånd gjorde resefilmerna till en turistisk genre. Peterson påpekar att de geografiska filmerna hyllades eftersom de åstadkom ett mer demokratiskt resande. Men

²⁶⁰ Philip Rosen "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts" *Theorizing Documentary* red. Michael Renov (London: Routledge, 1993), 73ff.

²⁶¹ För en genomgång av THE EUROPEAN REST CURE, se Charles Musser *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley: University of California Press, 1991), 285-287, och Friedberg, 97-100.

publiken uppskattade dem även som mer än resekompensationer. Geografiska filmer var upplevelser i sig själva, där upptagningar av en avlägsen plats, som till exempel New York, för publiken illusoriskt åstadkom en idealiserad cinematisk topografi vilken enbart existerade på filmduken – "i avbildandet av den värld som finns, skapade tidiga resefilmer en värld som inte finns."²⁶² Bolaget Edison saluförde tidigt filmer med ställföreträdande turister och resesimulerande titlar som TOURISTS STARTING FOR CANTON (Edison, 1898) eller TOURISTS EMBARKING AT JAFFA (Edison, 1903). Fatimah Tobing Rony skriver att dessa filmer "baserade sig på fotografiska expeditioner och reselitteratur: målet var att åka 'Jorden Runt på X dagar' med en kamera [och ett] begär att upptäcka och lägga under sig världen som upptäcktsresande turister."²⁶³ Naturligtvis iscensatte flertalet av tidens filmade resebilder, liksom skioptikongenren dessförinnan, en kolonial och imperialistisk blick [imperial gaze] och det är talande att Edison kallade en av sina resebildsserier för *Conquest pictures*.²⁶⁴

Det är knappast förvånande att föreställningar kring resesimuleringar i tidens biografkultur kom att kretsa kring geografiska filmer. Mediets förmåga att visuellt upphäva avstånd var idealistiskt för den globala resegenren. Men simuleringar av platsnärvaro gällde även filmade begivenheter av mer lokal karaktär. Om publiken via filmmediet kunde besöka New York, förstod tidens biografpublik försigkommet att nyttja mediets förmåga till simultanitet och samtidighet. Det berättas till exempel att 120 filmkameror bevakade kung Edvard VII:s begravning i London 1910. Det var med andra ord en stor mediahändelse, men mer intressant är att samtida bedömare ansåg att människomassorna som flockades kring begravningståget var färre än väntat. Londonborna väntade nämligen på att få se begravningen på sin lokala biograf.

²⁶² "in picturing the world that *does* exist, early travelogues created a world that *does* not exist." Peterson, 1, (min översättning).

²⁶³ "modeled itself on photographic travelogues and travel literature: the goal was to go 'Around the World in X Days' with a camera [and a] desire to prospect the world as tourist-explorers." Fatimah Tobing Rony *The Third Eye - Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham: Duke University Press, 1996), 82-83, (min översättning).

Svensk biografkultur under 00-talet

Om man ser på ett program, som t. ex. den nystartade Vasabiografens, så innehåller detta som hufvudnummer en utmärkt vacker bild från Schweiz' alplandskap, och bland de öfriga numren märkas, förutom de af publiken omtyckta skämtnumren, flera goda sport- och landskapsbilder. Och liknande torde förhållandet vara på flertalet biografteatrar. Utan tvifvel ha biografteatrarna en uppgift att fylla icke endast som nöjes- utan äfven som bildningsmedel, och så länge de framföra goda program, äro de också värda understöd.²⁶⁵

I den biografdebatt som fördes i Sverige åren efter sekelskiftet 1900 var kritiker som skribenten från *Stockholms-Tidningen* rörande eniga om att icke-fiktiva filmer var att föredra framför iscensatta. Bland de så kallade "verklighetsbilderna" ansågs geografiska filmer särskilt förtjänstfulla, ofta beskrivna som "instruktiva", "vackra" och "underhållande". Inom tidens vita diskurs – beteckningen på de officiella mottagandet av film, för att åter tala med Jan Olsson – nedvärderades spelfilmen på bekostnad av den icke-fiktiva filmen. För fiktionens vidkommande kunde recensenter vara riktigt nesliga och skriva elakheter i stil med att "bilderna voro till största delen hopkonstruerade sådana, endast få hade motiv ur verkligheten."²⁶⁶ Att publiken ofta hade en annan åsikt framgår likaledes av dagspressens filmreception.

En av de klassiska svenska filmhistoriska texter som publicerades var Hjalmar Söderbergs reportage "En barnföreställning" i *Svenska Dagbladet* i april

²⁶⁴ Se, Ann E. Kaplan *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (London: Routledge, 1997).

²⁶⁵ "Biografteatrarna i Stockholm", osignerad *Stockholms-Tidningen* 24/3, 1905.

²⁶⁶ "Biograföfövisningar", osignerad *Hernösands-Posten* 11/5, 1906.

1904. I sin artikel kritiserade han samtidens biografkultur med utgångspunkt i ett biobesök på Hamngatan i Stockholm. Halvt motvilligt, ditlurad av några ungar, hade den uppburne författaren klivit in på Blanchs' biograf i kanten av Kungsträdgården, i en sal "full av barn [där] det luktade alldeles som i skolan på de förfärliga terminsafslutningarna." Söderberg erinrade sig förvisso att han skrattat sig fördärvad sist han var på biograf under utställningsåret 1897, men väl inne i bion längtade han ut igen.

Söderbergs text är intressant, inte enbart på grund av han som författare och representant för tidens högkultur skrev om det lågkulturella filmmediet, utan också för att han inte bara kritiserade bioprogrammets fiktiva filmer utan även de icke-fiktiva inslagen. Till skillnad från den officiella kritiken upprördes Söderberg lika mycket av verklighetsbilderna som fiktionsfilmen. Framför allt gällde det en film om tjurfäktning som med sin brutala realism fick barnen att stirra med "stora ögon [och] svarta gapande munnar". "Jag ser strax af de första scenerna, att detta icke kan vara arrangeradt – det måste vara taget efter verkligheten", påtalade Söderberg bestört och försökte på alla sätt "undvika den hvita skärmen, där de fotografiska bilderna alltjämt aflösa hvarandra ... men jag kan inte, och åter störta en häst med uppsprättad buk, medan man hamrar på ett skrälligt piano." Förgrymmad lämnade han föreställningen, ondgjorde sig över "den löjliga tarfligheten i en kinematografföreställning" och kastade bioprogrammet "i flinten på ... vaktmästaren."²⁶⁷

Till skillnad från Söderberg hävdade de flesta tidiga kritiker att film trots allt kunde användas som folkbildning – om utbudet bara var det rätta. Precis som kejsarpanoramorna förevisade instruktiva stereoskopiska bilder borde biograferna erbjuda "lärorika verklighetsbilder", skrev signaturen Waldeck. "Biografteatrarna ha mycket af intresse och mycket verkligt roligt att bjuda på [och] kunna i uppfostringssyfte ha en stor mission att fylla."²⁶⁸ Just geografisk

²⁶⁷ Hjalmar Söderberg "En barnföreställning" *Svenska Dagbladet* 27/4, 1904.

²⁶⁸ "Biografstudier", Waldeck *Svenska Dagbladet* 5/3, 1905 och "Den fattiges teater. Se upp med biografnöjerna", Waldeck *Svenska Dagbladet* 1/3, 1905. Filmmediet som uppfostrare var en återkommande önskan i tidens biodebatt – inte bara i Sverige – utan även i Tyskland. För en tysk

film verkar ha rönt stor respekt. "Det finns så mycket vackert och tilltalande att hämta ur naturen", skrev till exempel vänstersinnade *Södertelge Tidning*, "att man näppeligen behöfver tillgripa en mängd af de rafflande scener som biografen allt för ofta presterar. ... Biografen bör ... användas i uppfostrans tjänst [och] tillfredsställa allmänhetens kraf på nöje och trefnad."²⁶⁹ Biografägare och förevisare av film hade med andra ord ingen lätt uppgift att manövrera mellan publikens och kritikernas olikartade preferenser. Som ett kommersiellt visuellt nöjesutbud bland andra var tidens biografkultur naturligtvis beroende av en stor publik, inte minst med tanke på att inträdet var lågt. Men svenska biografidkare ville heller inte drabbas av alltför negativ uppmärksamhet i pressen. I någon mån förefaller branschen därför upprätthållit ett slags självzensur, inte minst i ljuset av att överståthållarämbetet i Stockholm redan 1905 utfärdat bestämmelser mot sedlighetsstridande förevisningar.

Det framstår därför kanske som något förvånande att det första årtiondets nationella filmer producerades i linje med den kritik som branschen utsattes för. Att tidens filmbolag främst ägnade sig åt att spela in icke-fiktiv film hade dock en ekonomisk anledning snarare än en moralisk. Det var enklare och billigare att filma verklighetsbilder än att producera fiktionsfilm. När det gäller landets tidiga filmproduktion omstartade den en bit in på 00-talet i Göteborg, landets då ledande biografstad. Den före detta skrivmaskinsagenten Anders Skogh förefaller varit först på plan med en annons vårvintern 1904 för filmen *GÖTEBORGSBILDER MED KÄLKÅKNING I SLOTTSBACKEN* (Anders Skogh, 1904). Skoghs fotografer kom framöver att filma lokala begivenheter i landets större städer, filmer som visades på hans biografkedja Olympia, med filialer bland annat i Göteborg, Stockholm och Malmö. Waldekranz skriver att Skogh oftast försökte "visa lokala aktualitetsbilder och skapade därmed i viss mån [en] tradition [på]

diskussion, se *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929* red. Anton Kaes (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978).

²⁶⁹ "Biografstatistik", osignerad *Södertelge Tidning* 3/2, 1909.

filmrepertoaren."²⁷⁰ Intressant nog försökte Skogh även profitera på filmmediets förmåga till lokal samtidighet och aktualitet. Som extranummer på Olympia i Göteborg gavs till exempel vid ett tillfälle "gårdagens skidtäflingar i Slottskogen."²⁷¹

1905 fick Skogh konkurrens av filmbolaget AB Svensk Kinematograf. Den senare vidgade lokalperspektivet genom att i februari 1906 lansera filmserien *Svenska bilder*. Avsikten var att precis som hos Hasselblad och Eliasson bildmässigt inventera landets natur. I en annons i liberala *Göteborgs-posten* påpekades att serien skulle omfatta "svensk natur, svensk industri och svenska näringar af alla slag."²⁷² En av de första filmerna i serien var

TIMMERHUGGNING VID FÖRSKEFORS I VERMLAND (Svensk Kinematograf, 1906).²⁷³ Det var för Svensk Kinematograf som fotografen Robert Olsson under vinter 1906 gjorde sin omtalade filmexpedition till Lappland där han spelade in LAPPBILDERNA. Det intresse för Norrland som Svenska turistföreningen skapat avspeglas också i bioutbudet. Även Skoghs fotografier filmade norrlandsmotiv, till exempel NORRLANDBILDER (Anders Skogh, 1906) i fem avdelningar "tagna af egen utsänd Bioscopist" med "panorama öfver Ångermanselfven" och malmtåg vid Svartöstaden.²⁷⁴ Detsamma gällde senare även Svenska Bio. 1908 hade till exempel BESTIGNING AF ÅRESKUTAN (Svenska Bio, 1908) premiär, en film som skildrade ett turistsällskaps vandring uppför Åreskutan, och som mycket väl skulle kunna ha spelats in av Svenska turistföreningen (illustration 48.).²⁷⁵

²⁷⁰ Rune Waldekranz "Oskarianernas verklighetsbilder: Den första svenska dokumentärfilmen" *Film och TV* nr 3, 1981, 15.

²⁷¹ Bioprogramannons för Olympia i Göteborg, *Göteborgs-Posten* 26/2, 1906.

²⁷² Bioprogramannons för Göteborgs Kinematograf, *Göteborgs-Posten* 17/2, 1906.

²⁷³ Bioprogramannons för Göteborgs Kinematograf i *Göteborgs-Posten* 27/2, 1906. Går man igenom *Göteborgs-Posten* under våren 1906 finner man ett par filmer som förmodligen ingick i Svensk Kinematografers filmserie *Svenska bilder*. I maj gjordes det till exempel reklam för filmen BLEKINGE (Svensk Kinematograf, 1906): "Ingen som besökt Blekinge kan göra sig en *föreställning* om hvad detta lilla Svenska landskap rymmer af naturskönhet. Ingen som har intresse för Svensk natur bör försumma besöka *Göteborgs Kinematograf*, som upprullar bilder från detta landskap." Bioprogramannons för Göteborgs Kinematograf i *Göteborgs-Posten* 5/5, 1906.

²⁷⁴ Bioprogramannons för Olympia i *Göteborgs-Posten* 14/3, 1906.

²⁷⁵ BESTIGNING AF ÅRESKUTAN återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2034.

Svensk Kinematografs andre namnkunnige fotograf var Charles Magnusson. 1907 lämnade han firman för att starta eget, AB Biokronan, och även hans bolag svarade för ett par lokala aktualitetsfilmer. Den tidigaste svenska produktionen av verklighetsbilder var just mycket ensartad. I korthet handlade det oftast om att kinematografera reportage om företeelser som nyligen inträffat. Möjligheter att filma kunligheter togs alltid tillvara och det är "påfallande [hur] männen vid filmkameran (och kanske än mer deras uppdragsgivare) iakttog en oskarianskt borgerlig livssyns krav på smak och 'god ton'", för att citera Waldekrantz.

Olycksfall i trafiken som tåg- och spårvagnsutspårningar, förolyckade båtar och utbrutna eldsvådor registreras snabbt och effektivt [av tidens filmbolag]. Men för samhällets djupare olyckor blundar filmkameran och kommer att göra så mycket länge. Om [till exempel] storstrejken [1909] hade bioografernas 'verklighetsbilder' inget att berätta.²⁷⁶

För att ta upp konkurrensen med bland andra Skogh, Svensk Kinematograf och Biokronan anställde filmbolaget Svenska Bio i Kristianstad den tidigare omtalade Olsson som fotograf. Under sitt första år på Svenska Bio 1908 kinematograferade Olsson en mängd begivenheter och bolaget förefaller byggt vidare på den tradition av geografiska filmstrategier som dominerade den svenska biografkulturen.

Som *Nordisk Filmtidning* senare påpekade låg en "rikedom [gömd] för den slumrande svenska filmindustrin i de fosterländska bilderna."²⁷⁷ Redan för Biokronan hade Magnusson producerat geografiska resebilder som EN RESA GENOM DALARNA (Biokronan, 1907) och KANALRESA STOCKHOLM-GÖTEBORG (Biokronan, 1907) och erfarenheterna från dessa inspelningar tog han med sig när han i februari 1909 tillträdde som verkställande direktör för Svenska Bio. Även om det

²⁷⁶ Waldekrantz 1981, 19.

framför allt var produktion av fiktionsfilm och försök med ljudsynkronisering som påbörjades i och med Magnussons tillträde – mycket tack vare en nyuppförd filmateljé – verkar Svenska Bio under perioden 1908 till 1909 också satsat på en utökad icke-fiktiv filmproduktion. Det är under den här tiden som Olsson och hans assistent Ernst Dittmer spelar in de flesta av bolagets stadsfilmer från de svenska orter där man ägde eller skaffade sig biograf.

Anledningen till att Svenska Bio ökade sin icke-fiktiva filmproduktion var naturligtvis ekonomisk. Den svenska biografbranschen hade insett att man kunde tjäna pengar på lokala och nationella filmreportage. Publiken uppskattade dem och de många nyöppnade biografernas programtablåer behövde fyllas. Redan i de tidigaste biografprogrammen fanns en fascination inför det lokala och näraliggande, och Gustaf Berg skulle senare påpeka att lokala svenska naturbilder länge var populära, inte bara på grund av "patriotism och på det naturliga större intresset för det mera näraliggande". Fascinationen att se lokal film, skrev han, "sammanhänger i ej ringa mån med en psykologisk lag, som säger att igenkännandet höjer det åskådades behag [vilket] bestyrkes av att dylik film senteras allra mest på platsen, där den är tagen."²⁷⁸

Att lokal film, gärna av aktuellt slag, var omtyckt av biopubliken var även en internationell trend. "Varje biografägare känner till", skrev till exempel den tyska branschtidskriften *Kinematographische Rundschau* 1907, "att han med upptagningar från händelser, festupptåg och andra aktuella begivenheter i sin stad kan göra stora pengar [ein Bombengeschäft], om han på sin biograf förevisar dessa upptagningar redan nästa dag."²⁷⁹ Även i den amerikanska branschtidningen *Moving Picture World* framgick att lokal film drog publik och efterfrågades av ägare till "nickelodeons". Signaturen Oliver beklagade sig till exempel i augusti 1909 över biografägarnas ständiga begär efter lokala bilder [craze for local

²⁷⁷ "Fosterländska bilder", E. B-n *Nordisk Filmtidning* nr 23, 1910.

²⁷⁸ Gustaf Berg "Svensk bygd på film" *Filmjournalen* nr 1, 1919, 3.

²⁷⁹ "Es ist jedem Kinematographenbesitzer bekannt, dass er mit Aufnahmen von in seiner Stadt eintretenden Ereignissen, Festzügen oder sonstige aktuellen Begebenheiten ein Bombengeschäft macht, wenn er diese Aufnahmen gleich am nächsten Tage in seinem Theater vorführt." "Der

pictures], något som han menade hotade branschen. Enligt honom, blev lokala filmer för det första lätt "monotona, till och med för de som verkligen ville se dem". De kunde därför på sin höjd ingå som ett inslag i bioprogrammet, och för det andra var lokal film olönsam att producera, eftersom dess potentiella publik var förhållandevis ringa. Filmerna må ha varit populära i den stad där de upptagits, men "de får åskådare 20 eller 25 kilometer bort att falla i sömn."²⁸⁰ Enligt skribenten i *Moving Picture World* liknade lokala filmer dagstidningar man slängde efter att ha ögnat igenom.

Liknande problem när det gällde alltför lokal film torde även funnits i Sverige, men ser man till mer regionala inslags frekvens i de svenska programbladen, förefaller filmer om svenska förstamaj-demonstrationer och lokala travtävlingar varit lika populära hos publiken som fyrverkerifester utanför New York eller olympiska spel i St. Louis. Granskar man Svenska Bios arkivalie "Kladd till Filmbok 1906-1909" – som ger besked om vilka filmer som förevisades i Svenska Bios egid 1906 till 1909 – finner man just att bland de förevisade icke-fiktiva filmerna, var vissa nationella filmer nog så ofta visade som det införskaffade internationella utbudet.

"Kladd till Filmbok 1906-1909" innehåller inte mindre än 1687 katalogiserade filmtitlar. Folianten ger information om hur långa filmerna var som Svenska Bio visade, om de var egenproducerade eller hyrdes in från bolag som till exempel Pathé, Gaumont, Urban, Eclair, Eclipse, Lux, eller Itala, samt inte minst när och var filmerna visades på bolagets biografer ute i landet. Filmen ETT BESÖK PÅ SKANSEN (Svenska Bio, 1908) – listad som nummer 1334 – är ett av flera exempel på en populär icke-fiktiv svensk film producerad av Svenska Bio. Att man i tidens tankar inte gjorde någon skillnad mellan den och en utländsk filmproduktion framgår bland annat av ordvalet i en artikel i *Ystads Allehanda*,

Kinematograph der Zukunft! Lokalaufnahmen als Kassenmagnet", osignerad *Kinematographische Rundschau* nr 18, 1907, (min översättning).

²⁸⁰ "monotonous, even to those who seek them" och "[local pictures would] put to sleep an audience fifteen or twenty miles away." "Local Pictures", *Oliver Moving Picture World* 28/8, 1909, (min översättning).

som apropå programmet på en av stadens biografier påtalade att "intressanta bilder visas från ett besök på Skansen, [även] fotografierna från Paris äro mycket vältagna och bra valda."²⁸¹

ETT BESÖK PÅ SKANSEN har gått förlorad, men den spelades förmodligen in av Olsson under hösten 1908. Filmen verkar ha ingått i bolagets serie *Svenska bilder* och mindre än tio minuter lång visade den upp Skansen i ett trettiotal rörliga tablåer beskrivna som "uppgången till Skansen", "Bredablick", "Zoologiska samlingar", "Får" och "Sälar".²⁸² Som titeln angav simulerade filmen ett imaginärt museibesök för publiken i biosalongen, dels naturligtvis till Skansen i Stockholm, men dels även heterotopiskt – för att åter tala med Foucault – i och kring de olika svenska miljöer och platser som utomhusmuseet i sin tur byggt upp. "Lappläget" uppsöktes av filmkameran, liksom Mora- och Bollnässtugan.

Filmen hade premiär i Ystad i mellandagarna 1908 och det är av intresse att följa dess annonsering och reception i den svenska lokalpressen, samt dess distributionsfärd genom Svenska Bios nät av biografier i Sverige (illustration 49.). Datum när filmen visades i de olika städerna framgår av "Kladd till Filmbok 1906-1909", däremot inte hur många kopior som var i omlopp, men man kan förmoda att det bara rörde sig om en enda. Man kunde därtill förvänta sig att filmen skulle distribueras på ett logiskt geografiskt sätt, men så var inte fallet. Filmen reste hit och dit över landet eftersom utbudet på Svenska Bios biografier främst bestämdes av biografägarnas strävan att komponera ett lockande och aktuellt omväxlande bioprogram.

I början av januari 1909 gick ETT BESÖK PÅ SKANSEN upp på Biografteatern Göta i Karlshamn. En bioprogramannons i högersinnade *Karlshamns Allehanda* vittnar om att filmen var ett av två icke-fiktiva inslag, men tidningen skrev ingenting övrigt om filmen.²⁸³ Mellan den 14:e och 18:e januari förevisades filmen i Oskarshamn, och konservativa *Oskarshamns-Posten*

²⁸¹ "Biografteatern", osignerad *Ystads Allehanda* 21/12, 1908.

²⁸² Programblad för Excelsior-Biografen i Kristinehamn 21-24/1, 1909.

²⁸³ Bioprogramannons för Biografteatern Göta i Karlshamn, *Karlshamns Allehanda* 5/1, 1909.

menade att filmen och det program den ingick i borde "ses af alla": "Svenska Biografteatern visade på torsdagen en samling vackra och intressanta bilder från Skansen, det berömda zoologiska och kulturhistoriska museet på Djurgården i Stockholm. Här syntes de flesta af de där uppförda gamla byggnaderna och en del djur", meddelade tidningen. Tidningens reporter beklagade sig emellertid över ordningen i filmen, eftersom man "gett ett par af bilderna fel benämning. Hvad som på programmet kallas Bollnässtugan är en norsk säter, och Bollnässtugan är den gamla gästgifvaregården, som visas."²⁸⁴ Det intressanta är inte så mycket felet i programbladet, utan att man kan konstatera att ETT BESÖK PÅ SKANSEN förevisades utan mellantexter. För att följa vad som visades var publiken tvungen att hänga med i programbeskrivningen, som dock listat alla filmens 29 sekvenser.

I slutet av januari visades ETT BESÖK PÅ SKANSEN i Kristinehamn och i början av februari i Kristianstad. Svenska Bio annonserade i såväl högersinnade *Nya Kristinehamns-Posten* som i liberala *Kristianstadsbladet*.²⁸⁵ I mitten av februari var det eskilstunabornas tur att få se filmen och två stora annonser i vänstersinnade *Eskilstuna-Kuriren* gjorde reklam för den. "Ett enastående tillfälle att se detta över hela jorden för sina samlingar och anläggningar världsberömda naturmuseum", skrev tidningen.²⁸⁶ ETT BESÖK PÅ SKANSEN gästade härnäst Jönköping och på stadens biograf Sirius visades filmen som första inslag liksom på de flesta av Svenska Bios biografier.²⁸⁷ I mars 1909 hade filmen letat sig fram till Mälardalen och visades i Örebro och Västerås. Svenska Bio valde att inte annonsera i *Örebro-Kuriren* – en av landets få socialdemokratiska dagstidningar – i liberala *Västmanlands Läns Tidning* hade man däremot en annons, och tidningen påtalade att det var en vacker bildserie från Skansen som bolaget

²⁸⁴ "Svenska Biografteatern", osignerad *Oscarshamns-Posten* 16/1, 1909.

²⁸⁵ Bioprogrammannons för Excelsior-Biografen, *Nya Kristinehamns-Posten* 22/1, 1909 och för Kristianstads Biografteater, *Kristianstadsbladet* 4/2, 1909.

²⁸⁶ Bioprogrammannons för Svenska Biografteatern i Eskilstuna, *Eskilstuna-Kuriren* 17/2 och 19/2, 1909.

²⁸⁷ Bioprogrammannons för Sirius i Jönköping, *Jönköpings-Posten* 25/2, 1909.

upptagit.²⁸⁸ Efter ett kort mellanspel i Östersund i slutet av mars, som ej annonserades i liberala *Östersunds-Posten*, visades filmen i Karlskrona och i början av april i Kalmar. Tillsammans med "KARNEVALEN I NIZZA, SAMMYS SPRATT, BORTRÖFVAD AV ZIGENARE, levande och sjungande bilden DOLLARSPRINSESSAN [och] ANGENÄM LUKT" ingick Skansenfilmen i Kalmarbiografen Götas pianoackompanjerade program.²⁸⁹ På Biorama i Halmstad visades ETT BESÖK PÅ SKANSEN mellan den tionde och femtonde april och i slutet av samma månad gick den upp i Härnösand på National-Biografen.²⁹⁰ Under maj månad 1909 skickade slutligen Svenska Bio filmen mellan Uddevalla, Nyköping, Söderhamn och Sala, utan att i någon av dessa orters lokalpress annonsera för filmen.

"a t t s e s i g s j ä l f v a p å d u k e n"

ETT BESÖK PÅ SKANSEN framstår som ett vykort i rörliga bilder som distribuerade Skansens uppbyggda miljöer tillbaka till de regioner i Sverige där de ursprungligen hörde hemma. Förevisandet av filmen på Svenska Bios biografteater ute i landet framkallade såtillvida en märklig dubblering av nationella platser. ETT BESÖK PÅ SKANSEN var en bokstavlig resebild som medierade ett simulerat besök i en kulturmiljö, som i sin tur simulerade de regionala rum där filmen ibland visades. Genuina svenska lokaliteter – som hämtats från sin hemmiljö och byggts upp som kopior på det stora naturmuseet i rikets huvudstad – skildrades via filmmediet, och återkallades till sitt ursprung när platserna i ETT BESÖK PÅ SKANSEN – åter på plats – heterotopiskt visades på den lokala biografen.²⁹¹

²⁸⁸ Bioprogrammannons för Västerås Biograf-Teater samt "Å Västerås biografteater", osignerad *Västmanlands Läns Tidning* 13/2, 1909.

²⁸⁹ Bioprogrammannons för Göta i Kalmar, *Barometern* 29/3, 1909.

²⁹⁰ Bioprogrammannons för Biorama i Halmstad, *Hallands-Posten* 10/4, 1909 och för National-Biografen i Härnösand, *Härnösands-Posten* 24/4, 1909.

²⁹¹ "Heterotopin har förmågan att juxtapositionera flera rum på en och samma plats, flera utrymmen som i sig själva är oförenliga. ... Biosalongen är ... ett mycket märkligt rektangulärt rum där man

De stadsfilmer Svenska Bio spelade in för dessa biografers repertoar tillhörde en annorlunda spatial filmdiskurs. I takt med att Svenska Bio ökade sina biografmarknadsandelar och öppnade nya biografier i allt fler svenska städer under slutet av 00-talet, hade bolaget som tidigare påtalats en strategi att förära orten med ett porträtt i rörliga bilder. Olsson och Dittmer kinematograferade förmodligen ett trettiotal så kallade stadsfilmer för Svenska Bios räkning under slutet av 1907 och hela 1908. Det var Magnusson själv som börjat med stadstopografisk film under sina år på Biokronan. Svenska Bio kopierade genren redan innan Magnusson tillträdde som direktör för bolaget. Enligt "Kladd till Filmbok 1906-1909" filmade Olsson senhösten 1907 BILDER FRÅN KARLSKRONA I (Svenska Bio, 1907) och BILDER FRÅN KARLSHAMN (Svenska Bio, 1907).²⁹² Båda filmerna hade premiär i respektive stad vid jultid 1907. Under våren 1908 fick Olsson hjälp av Dittmer: tillsammans spelade de in lokal film i bland annat Karlskrona, Halmstad, Filipstad, Örebro, Västerås, Söderhamn och Östersund.

Snarare än att kinematografiskt simulera andra platsers närvaro baserade sig stadsfilmerna på den rumsliga idén att förevisa publikens egen hemmiljö på filmduken. Svenska Bios stadstopografiska filmer visades främst på den egna orten och på ett märkligt sätt torde de gjort den lokala publiken till turister i sin egen stad.²⁹³ Stadsfilmerna var ett slags metaturistiska filmer där den egna staden, med hus och hem bokstavligen gjorts främmande [*unheimlich*] genom filmens mediering. Den förmodligen lite kusliga möjligheten att se sig själv lockade dock. Efter att ha spelat in BILDER FRÅN MALMÖ (Svenska Bio, 1908) annonserade Svenska Bio i socialdemokratiska *Arbetet*: "Bilder från Malmö. Egen fotografering. Vackra och vällyckade fotografier, där varje Malmöbo igenkänner vänner och bekanta."²⁹⁴

längst bort, på en tvådimensionell skärm, kan se projektionen av ett tredimensionellt rum." Foucault 1998, 18.

²⁹² BILDER FRÅN KARLSKRONA I återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2044

²⁹³ Se, Svenska Bio "Kladd till Filmbok 1906-1909".

²⁹⁴ Bioprogramannons för Svenska Biograf-Teatern i Malmö, *Arbetet* 11/4, 1908.

BILDER FRÅN MALMÖ ingick i invigningsprogrammet för den nya Svenska Biografteatern i Malmö som bolaget i april övertagit ledningen av. Apropå den kritik som emellanåt riktades mot biografnäringens "slippriga bilder" hade Svenska Bio dagen innan programmannonsen för filmen sett sig tvungen att officiellt gå ut i *Arbetet* och proklamera "att den nya biografteaterns program skola antaga en uppfostrande karaktär och därigenom bliva till verklig nytta och nöje för en och var." Man lovade och fäste uttryckligen föräldrars uppmärksamhet på att urvalet av bilder skulle "ske med största noggrannhet och som ytterligare garanti för att bilder av demoraliserande art bestämt uteslutas, hava vi anmodat myndigheterna i Malmö att på vår bekostnad utse lämplig person att granska alla bilder, innan de av oss offentligen förevisas."²⁹⁵ Den lämplige person som tillsattes som filmgranskare var den i inledningskapitlet omtalade Frans Hallgren, som från december 1908 till 1911, då Statens biografbyrå började sin verksamhet,²⁹⁶ övervakade utbudet av film i Malmöregionen.

Vid några enstaka tillfällen, som till exempel i Malmö, visades Svenska Bios stadsporträtt som premiärfilm i samband med att bolaget invigde en ny biograf. I regel förevisades en stadsfilm dock först efter en tid på den nya biografen, och ofta inkluderade den en uppseendeväckande metasekvens filmad utanför bion (illustration 50.). Att som Lars Lindström hävda att dessa filmreportage alltid visades "i samband med bioinvigningen" stämmer följaktligen inte.²⁹⁷

Stadsfilmerna kinematograferades efter ett standardiserat och schablonartat mönster. Olsson och Dittmer använde sig av en mall som återkom, där filmerna inleddes med att ett tåg anlände till stadens järnvägsstation. Tågets

²⁹⁵ Tillkännagivande av Aktiebolaget Svenska Biografteatern i *Arbetet* 10/4, 1908.

²⁹⁶ Biografförordningen undertecknades i augusti 1911 och under hösten började Statens biografbyrå sin verksamhet med att granska och katalogisera filmer med rosa (godkänd), gula (godkänd från 15 år) och vita (förbjuden: "förråande", "strider mot goda seder") lappar. Från själva undertecknandet rapporterade *Dagens Nyheter* intressant nog att "bilder som troget skildra nyligen inträffade händelser skola ha förtursrätt till granskning." Aktualitetsfilmer hade naturligtvis ett bäst före datum, men passusen röjer även tidens idéer att den icke-fiktiva filmen skulle främjas. "Biografförordningen undertecknad i går", osignerad *Dagens Nyheter* 15/8, 1911.

²⁹⁷ Lindström 1981, 65.

ankomst till stationen signalerade ett fiktivt besök i staden, i narrativt såväl som resesimulerande syfte med filmkameran som ställföreträdande turist. Vid sidan att vara en narrativ markör hade ankomsten till järnvägsstationen också en geografiskt inskriptiv funktion. På stationsbyggnaden kunde betraktaren läsa namnet på orten och detta förevisande tjänade som indikation på var någonstans filmen utspelade sig.

Efter det att filmkameran anlät till staden, följde en panorering från någon högt belägen punkt, och vanligen en liknande panorering från ett av stadens torg. Därefter förevisades stadens arkitektoniska attraktioner och övriga sevärdheter, till exempel kyrkan, rådhuset och stadshotellet. BILDER FRÅN SALA MED OMGIFNINGAR (Svenska Bio, 1908) innehöll till exempel filmtabläer av "Tågets ankomst. Järnvägsstationen. Sala biografteater. Järnvägsgatan. Torget. Elementarskolan. Kyrkan. Gatupartier. Kanalparti. På väg till Måns Ols. Jakob Matts kvarn. Dammen. Det natursköna Måns Ols."²⁹⁸ Det citerade filmprogrammet var från Kristinehamn, och att en stadstopografisk film som BILDER FRÅN SALA MED OMGIFNINGAR visades i en annan stad tillhörde undantagen. När så var fallet handlade det oftast om en närliggande ort: BILDER FRÅN VÄSTERÅS (Svenska Bio, 1908) visades till exempel i Örebro. Särskilt pittoreska stadsfilmer som BILDER FRÅN FILIPSTAD (Svenska Bio, 1909) förevisades på flera orter, men dessa titlar var ganska få till antalet. Stadsbilderna skilde sig på så vis från mer turistiskt anstrukna geografiska filmer och fotografier av svensk stadstopografi, till exempel de som Svenska turistföreningen publicerade. Jämför man turistföreningens bildpolicy med Svenska Bios praktik handlade det om två olika estetiska förhållningssätt i representationen av landets topografi – inte minst klassmässigt och publikt. I korthet betonade turistföreningen vad man kunde kalla det spektakulärt turistiska, där sevärdheter i och kring en stad framställdes som esteticerade visuella attraktioner. Svenska Bios stadsporträtt och andra liknande filmer förlitade sig mer på mediets dokumenterande kvaliteter, där autentiska bilder från en ort visades upp utan större åtbörd. På så vis anslöt

stadsfilmerna mera till tidens vykortproduktion, som förvisso ofta gick i förskönandets tecken, men icke desto mindre dokumenterade orter i serier av bilder. Till skillnad från vykortgenren vannlade sig dock Svenska Bios stadsporträtt om att så ofta som möjligt avbilda människor i bild.

I Svenska Bios stadfilmer favoriserades de platser på orten som karakteriserades av rörelse. Filmerna innehöll otaliga sekvenser från torghandel, hamnar och strömmande vattendrag. Marknadsdagar med mycket folk i rörelse hörde till favoritmotiven, som till exempel i stadsfilmerna från Örebro. Svenska Bio spelade in hela tre stycken BILDER FRÅN ÖREBRO under våren 1908 med ett flertal sekvenser från stadens torghandel (illustration 51.). Bilder från marknadsdagar är särdeles intressanta som historiska filmdokument, inte minst som indikation på en äldre form av konsumtionsplats, som moderniteten till trots levde kvar årtiondena efter sekelskiftet. Örebrofilmerna var mycket populära, mottagna av lokalpubliken med "stormande förtjusning" om man får tro *Örebro-Kuriren*.²⁹⁹ De visade naturligtvis upp stadens slott (illustration 52.) och platser med rörelse, som till exempel en sekvens invid Svartån (illustration 53.). *Örebro-Kuriren* skrev att bilderna "tydliga 'slagit an', enär det varit ganska svårt att försäkra sig om biljätt, därest man ej kommit i god tid."³⁰⁰ Svenska Bio var inte sena att utnyttja framgången och det stora intresset av att se lokal film. Efter det att BILDER FRÅN ÖREBRO I (Svenska Bio, 1908) visats i februari, spelade man i slutet av mars in "en torgdag i Örebro"³⁰¹ med titeln BILDER FRÅN ÖREBRO II (Svenska Bio, 1908), och i mitten av maj ännu en lokal film, BILDER FRÅN ÖREBRO III (Svenska Bio, 1908).³⁰²

Gardar Sahlberg, huvudansvarig för katalogiseringen av stadsfilmsmaterialet på Tevearkivet under 1960-talet, har i sin bok *Levande*

²⁹⁸ Biografprogram för Excelsior-Biografen i Kristinehamn i mars 1909.

²⁹⁹ Bioprogrammannon för Svenska Biograf-Teatern i Örebro, *Örebro-Kuriren* 10/2, 1908.

³⁰⁰ "Svenska biografteatern", osignerad *Örebro-Kuriren* 12/2, 1908.

³⁰¹ Bioprogrammannon för Svenska Biograf-Teatern, *Örebro-Kuriren* 27/3, 1908.

³⁰² BILDER FRÅN ÖREBRO I och BILDER FRÅN ÖREBRO II återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2069.

bilder från ett svunnet Sverige diskuterat Svenska Bios stadsfilmer. Även han påpekar att filmfotografen strävade efter liv och rörelse, "men hänsyn måste också tas till stadens statusymboler. En del offentliga byggnader ... passerar [därför] stelt revy [i stadsfilmerna] ... [och] så söker sig förstas fotografen till torget, där bastanta gummor i hucklen och skäggiga eller mustaschprydda gubbar säljer grönsaker, fisk eller kött."³⁰³

Bilden av hur Svenska Bios stadsfilmer såg ut kan konkretiseras genom att titta närmare på samtidens reception av dem i fyra stycken porträtterade städer: Kalmar, Oskarshamn, Eskilstuna och Härnösand. BILDER FRÅN KALMAR I (Svenska Bio, 1907) var tillsammans med Olssons reportage om Karlskrona och Karlshamn en av de första filmerna i genren. Den följdes i mars året därpå av BILDER FRÅN KALMAR II (Svenska Bio, 1908).³⁰⁴ I den konservativa *Barometern* annonserades på sedvanligt manér att BILDER FRÅN KALMAR innehöll "vällyckade fotografier, där hvarje kalmarit igenkänner vänner och bekanta."³⁰⁵ *Barometern* – "en ärlig kämpe i högerens leder" – innehöll tämligen få biografrelaterade artiklar.

Huruvida lokalpressens skiftande politiska färg hade någon relevans för hur mycket och vad som skrevs om tidens biografkultur i allmänhet och Svenska Bios stadsfilmer i synnerhet, är vanskligt att uttala sig om. Svenska Bio förefaller annonserat oberoende av politisk färg i rikets tidningar; det finns inget som tyder på att till exempel den mer radikala eller liberala pressen rapporterade mer om film än den konservativa. Någon liknande koppling som den mellan *Social-Demokraten* och *Panorama international* under 1890-talet tycks inte ha förekommit.

BILDER FRÅN KALMAR II innehöll två ovanligt långa tagningar. Den ena kinematograferades framför Kalmar Kalmar slott och den andra på en av stadens skolgårdar. Om det fanns en välbekant attraktion på orten gav Svenska Bios

³⁰³ Gardar Sahlberg *Levande bilder från ett svunnet Sverige* (Stockholm: Bonniers, 1966), 13.

³⁰⁴ BILDER FRÅN KALMAR I och BILDER FRÅN KALMAR II återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2047.

³⁰⁵ Bioprogramannons för Biografteatern Göta i *Barometern* 19/3, 1908.

fotografer den naturligtvis stort utrymme. I filmen figurerade därför en lång, helt statisk sekvens av slottet i form av en etableringsbild filmad från stadsparken; tagningen varade i tjugotalet sekunder. Som ett vykort i levande bilder visades stadens stolthet upp, en platsmarkör som Svenska Bio skulle återvända till i en senare fiktionsfilm. Ett flertal tablåer följde därefter inifrån slottet: kanoner, murar, torn och statyer visades upp av en, som det föreföll, beledsagande vaktmästare. I Svenska turistföreningens resehandbok *Sverige*, stod det just om Kalmar slott att "slottsvaktmästaren, boende vid inre borggården förevisar det efter en bestämd taxa."³⁰⁶

Den andra långa tagningen spelade Olsson och Dittmer in på vad som förmodligen var en av Kalmars folkskolor. Eleverna dansade ringdans framför kameran och flickor i vita förkläden stirrade djupt beestrade in i dess objektiv (Illustration 54.). Som påtalats utgjorde barn och skolor en betydande del av biografpublik under 00-talet. De fascinerades av mediet och genom att filma barnen på skolgården lockade Svenska Bio dem till biografen i narcissismens tecken. Flertalet av bolagets stadsfilmer inkluderade därför en filmad skolklass som vällde ut på skolgården: "och så kommer barnen utströmmande med en och annan lärare eller lärarinna i trängseln ... Fotografen gör sig ingen brådska, han vevar snällt på för att få med varje elev. Han gör det i den glada förhoppningen eller kanske snarare förvissningen, att alla dessa folkskolebarn i sinom tid skall komma till matinéföreställningen och betala sin tolvskilling för att få uppleva sensationen att se sig själv på den vita duken", för att åter tala med Sahlberg.³⁰⁷

På biografen Göta i Kalmar förevisades såväl *BILDER FRÅN OSKARSHAMN* (Svenska Bio, 1908) som *BILDER FRÅN ESKILSTUNA I* (Svenska Bio, 1909) i mars 1909.³⁰⁸ På Svenska Biografteatern i Eskilstuna visades dock varken stadsfilmerna

³⁰⁶ *Sverige*, resehandbok utgiven av Svenska Turistföreningen (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1905), 194.

³⁰⁷ Sahlberg, 14.

³⁰⁸ *BILDER FRÅN OSKARSHAMN* återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2048.

från Kalmar eller de från Oskarshamn. BILDER FRÅN KALMAR gick i sin tur inte upp på Oskarshamns Svenska Biografteater, men väl BILDER FRÅN ESKILSTUNA. Ett liknande interregionalt mönster finner man om man ser till repertoaren på Svenska Bios andra lokalbiografer.

Oskarshamn hade vid sekelskiftet 1900 omkring 6.600 invånare. Staden var känd för sin goda hamn men hade enligt Svenska turistföreningens resehandbok över *Götaland* bara två sevärdheter. "Kyrkan, i götisk stil, fullbordad 1876, är nätt. Strax S om densamma vidtager *stadsparken*, en mycket vacker anläggning [med] en tjusande utsikt; denna park är bland de allra vackraste i södra Sverige." Resehandboken påtalade att staden hade två hotell, av vilka Kung Oskar var det nyare. Järnvägsstationen låg förvisso en bit bort från hotellen vid Stora torget, men å andra sidan var det nära till hamnen.³⁰⁹ I Oskarshamn fanns dessutom två biografer: Valhallbiografen och Svenska biografteatern. Den sista oktober 1908 hade BILDER FRÅN OSKARSHAMN – annonserad som: "vällyckade motiv, där hvarje Oskarshamnsbo igenkänner vänner och bekanta"³¹⁰ – premiär. Det är knappast förvånande att BILDER FRÅN OSKARSHAMN representerade samma platser som resehandboken lyfte fram. Filmen inleddes med några sekvenser från Oskarshamns järnvägsstation. Från människorna på perrongen (illustration 55.) klipptes till en långsam högerpanorering över Stora torget. Stadens hotell uppenbarade sig i helbild och framför Kung Oskar tittade en kvinna och en man mot filmkameran (illustration 56.). Olsson och Dittmer klippte därefter till en avståndsbild över stadens hustak filmad högt ovanifrån. I en högerpanorering framvisades en vy över delar av Oskarshamn, där till exempel kyrkan, omgiven av byggnadsställningar, syntes (illustration 57.). Sedan visades stadens hamn upp. Som redan Promios utflykt till Avesta påvisade var vatten, ständigt stätt i rörelse, tacksamt att avbilda. I så gott som samtliga av de stadsfilmer Svenska Bio spelade in inkluderades hamnbilder om staden i fråga låg vid kusten. Filmkameran på sin tripod ställdes

³⁰⁹ *Götaland*, resehandbok utgiven av Svenska Turistföreningen (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900), 116.

upp på kajkanten vid stadens hamninlopp och ett utgående ångfartyg filmades (illustration 58.). Därefter steg de bägge fotograferna ombord på en båt – kanhända på väg ut mot den pittoreska ön Jungfrun, ett populärt utflyktsmål enligt turistföreningens handbok – en resa under vilken de bilder upptogs som avslutade BILDER FRÅN OSKARSHAMN.

Följer man Svenska Bios företagsstrategi var filmen i första hand tänkt att locka Oskarshamnsbor till biografen. "Oskarshamn i lefvande bilder visas i afton på Svenska biografteatern", skrev liberala *Oskarshamns-Tidningen*, "som härmed fått en dragningskraft, hvilken nog ej förfelar sin verkan."³¹¹ Att Svenska Bios stadsfilmgenre var kommersiellt lyckad, (åtminstone på de avbildade orterna) och drog ovanligt mycket lokal publik framgår av pressen. *Oskarshamns-Tidningen* rapporterade till exempel några dagar senare att "de lyckade Oskarshamnsbilderna" kvarstod på Svenska Bios biograf, eftersom "de samlat en så talrik publik att folk stått i kö vid biljettluckan eller nödgats återvända med oförrättat ärende."³¹² *Oskarshamns-Posten* skrev samma dag att stadsbilderna lockade folk, och i en senare artikel betecknade tidningen filmen med epitetet, "de övermåttan populära Oscarshamnsbilderna."³¹³

All lokalpress skrev dock inte om bolagets stadsfilmer. Även om Svenska Bio annonserade om sina Eskilstunabilder i *Eskilstuna-Kuriren*, ägnade den inget spaltutrymme åt dem.³¹⁴ Eskilstuna hade hösten 1908 tre biografier och fler var på väg att etableras.³¹⁵ När BILDER FRÅN ESKILSTUNA II (Svenska Bio, 1908) hade premiär i november fanns fem fasta biografier i staden. *Eskilstuna-Kuriren* skrev förhållandevis mycket om film och de lokala biograferna gjorde ofta reklam i stora annonser. Det kan vara värt att notera att annonser med biografprogram

³¹⁰ Bioprogramannons för Svenska Biografteatern i Oskarshamn, *Oskarshamns-Tidningen* 31/10, 1908.

³¹¹ "Oskarshamn i lefvande bilder", osignerad *Oskarshamns-Tidningen* 31/10, 1908.

³¹² "Våra biografier", osignerad *Oskarshamns-Tidningen* 4/11, 1908.

³¹³ "För biograferna", osignerad *Oskarshamns-Posten* 4/11, 1908 samt "Svenska Biografteatern", osignerad *Oskarshamns-Posten* 7/11, 1908.

³¹⁴ Bioprogramannons för Svenska Biografteatern i Eskilstuna, *Eskilstuna-Kuriren* 24/8, 1908.

³¹⁵ "Vår tredje biograf", osignerad *Eskilstuna-Kuriren* 2/9, 1908.

vid den här tiden dominerade annonsavdelningarna i landets press. I synnerhet i lokalpressen bredde filmbolag och biografägare gärna ut sig, emellanåt i halvformatsformat som pockade på uppmärksamhet.

BILDER FRÅN ESKILSTUNA I, inspelad i mitten av augusti 1908, illustrerar slutligen ytterligare en variant av Svenska Bios stadsfilmer. Om till exempel BILDER FRÅN FILIPSTAD distribuerade till många olika biografer eftersom filmen var ovanligt pittoresk, kunde stadsfilmerna också kvalificera sig för vidare distribution genom att kombinera ett stadsporträtt med en aktuell händelse. Som stadstopografisk aktualitetsfilm hade filmen större kommersiell gångbarhet för Svenska Bio. Beträffande BILDER FRÅN ESKILSTUNA I passade Olsson och Dittmer på att samtidigt med staden, filma några idrottshändelser. Enligt "Kladd till Filmbok" förevisades filmen därför på så gott som alla Svenska Bios biografer under 1908 och 1909.

Medierade noder: exemplet Hernösand

1885 blev Härnösand den första europeiska stad som skaffade sig fullständig elektrisk belysning. När Svenska turistföreningen 1904 publicerade sin resehandbok *Norrlands södra kustlandskap* hade elförsörjningen dock blivit "otillräcklig och något föråldrad." I likhet med Oskarshamn var Härnösand 1900 en stad med omkring 7.000 invånare. Resehandboken påtalade att staden ofta kallades för Lapp-porten, och Ångermanälvens mynning lämpade sig just "till utgångspunkt för turer uppåt lappmarken." Härnösand var förvisso knappast någon turistmetropol, men staden hade tre goda hotell och var känd för sin domkyrka.³¹⁶ I mars 1897 rapporterade den högersinnade *Hernösands-Posten* om stadens första förevisning av rörliga bilder. "Föreställningen började med förevisandet af scioptikonbilder från astronomins fält. Hvarje tafla åtföljdes af

³¹⁶ *Norrlands södra kustlandskap*, resehandbok utgiven av Svenska Turistföreningen (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1904), 97.

en kortfattad muntlig redogörelse. ... [Senare] uppenbarade sig kinematografierna ... så fick man se ett lokomotiv komma in på en bangård, passagerarnas afstigande och ett snabbt kommande och gående."³¹⁷

De spridda nedslagen i Härnösands historia kring sekelskiftet 1900 – med kodord som elektricitet, turism, film och järnväg – vittnar om att moderniteten även anlät till denna mellanstora svenska kuststad. För filmmediets vidkommande förefaller det inte ha öppnats någon fast biograf i Härnösand förrän 1906. Innan dess besöktes staden dock regelbundet av gästande kinematografförevisare. Hammar & Andersons "Teater Modernes" förevisade till exempel i februari 1905 ett "lofordat" bioprogram på arbetareföreningens lokal.³¹⁸ Mot slutet av 1907 hade Härnösand dock två biografier: Hernösands-Biografen intill stadshotellet och Svenska Bios National-Biografen, belägen i Godtemplarsalongen, ett stenkast från stadens kallbadhus. Man kan inte beskylla *Hernösands-Posten* för att ha ödslat bort allt för mycket utrymme på biografrelaterade artiklar, fastän de bägge biograferna annonserade regelbundet. Det är följaktligen symptomatiskt att när de "vackra och vällyckade" BILDER FRÅN HERNÖSAND (Svenska Bio, 1908) i april 1908 hade premiär på National-Biografen, skrev tidningen ingenting om dem.³¹⁹ Liksom bolagets övriga stadsfilmer visade BILDER FRÅN HERNÖSAND upp stadens sevärdheter och mer officiella rum: Nybron som förband Hernön med fastlandet, torghandel med samer, tingshuset, brandsläddar som ryckte ut, stadshotellet och domkyrkan. Olsson och Dittmer gjorde upptagningen under vårvintern och filmen visade ett vintrigt stadslandskap med påpälsade människor.

Att Svenska Bios stadsfilmer baserade sig på en filmisk dokumentationsstrategi som främst torde hämtats från vykortsindustrin har tidigare påtalats. Det kan emellertid vara intressant att kartografiskt belägga likheter och skillnader de bägge medierna emellan. Nyttjar man dessutom en

³¹⁷ "På förevisning med kinematografen", osignerad *Hernösands-Posten* 19/3, 1897.

³¹⁸ Bioprogramannons för Hammar & Anderson, *Hernösands-Posten* 4/2, 1905.

karta publicerad av turistföreningen – med dess inprickade noder av sevärdheter och turistattraktioner – framträder en kartografisk medieringsmatris ur vilken visuell information om tidens turistiska föreställningar kan tas fram (illustration 59.).

På stadskartan över Härnösand, hämtad från turistföreningens resehandbok, anger mina infogade pilar platser varifrån vykort fotograferats. Några av dem tillverkades av Eliasson, men de flesta av okända bildfabrikörer. De platser varifrån vykorterna fotograferades var naturligtvis inte på förhand givna. Vykortsfotografer sökte själva upp de platser de ansåg skulle resultera i attraktiva bilder och ibland bestämdes de av den lokale lanthandlarens preferenser. Som kartan ger besked om favoriserades likafullt en viss typ av stadstopografiska noder. Vykorten avbildade ofta perspektivistiska vyer och i Härnösandstrakten utnyttjades till exempel havet för att vidga bilddjupet.

De trekantiga pilarna på kartan representerar i sin tur några av kamerapositionerna i BILDER FRÅN HERNÖSAND. Jämför man dem med vykortspilarna är det uppenbart att det fanns vissa likheter, men även att det förelåg en rumslig skillnad. Filmnoderna är centrerade kring stadens centrum, medan vykortsnoderna återfinns i Härnösands periferi. Olsson och Dittmer letade efter platser där folk var i rörelse, och det föll sig då naturligt att söka sig in mot stadens centrum. Även om det inte är kvantitativt rättvist att jämföra en mängd vykort med en film, bör påståendet att de stadstopografiska filmerna baserade sig på en vykortsestetik därför modifieras. BILDER FRÅN HERNÖSAND innehöll inga sekvenser från stadens utkanter, men de förekommer i sin tur ymnigt i de vykort som togs av staden (illustration 60. och illustration 61.). Om tidens kinematografer strävade efter att fånga folk på bild, förhöll det sig tvärtom med vykortsfotograferna. Även i de vykort som fotograferades inne i Härnösand – exemplifierat med två stadstopografiska vyer från domkyrkans torn (illustration 62. och illustration 63.) – representerades människor knappast alls. Att vykort

³¹⁹ BILDER FRÅN HERNÖSAND återfinns på Tevearkivet under beteckningen SF 2074.

togs av hospitalet, långt från rörelsen i stadens centrum, men inga filmbilder, är dessutom talande (illustration 64.).

Svenska Bios stadsfilmer undvek inte alltid de porträtterade städernas periferi, men faktum är att flertalet av de kartograferade noderna ur BILDER FRÅN HERNÖSAND återfinns inom ett mycket litet område i stadskärnan (illustration 65.). Från filmens inledningssekvenser vid Nybron (illustration 66.) till upptagningarna vid torget (illustration 67.) var det kanske etthundra meter. Storgatan, varifrån ett par sekvenser åt båda hållen filmades (illustration 68.), passerade invid samma torg. Något senare i filmen återkom två sekvenser precis intill Nybron, en som avbildade den från sidan (illustration 69.) och en som från fastlandet filmade stadshotellet och den plats där tagningen innan fotograferats (illustration 70.). Eftersom Härnösands domkyrka låg centralt var även filmens avslutande sekvens framför den, kinematograferad i närheten (illustration 71.).

De offentliga, för att inte säga officiella stadsrum som visades upp i BILDER FRÅN HERNÖSAND väcker frågor kring vilken typ av platser Svenska Bios stadsfilmer favoriserade. Stadsfilmerna riktade sig till en lokal publik som förväntansfullt såg fram emot att få se sin egen miljö – och sig själva – projicerad på duk. Som framhållits tillhörde de besökare som frekventerade landets biografer mot slutet av 00-talet inte samhällets mer burgna medborgare, utan publiken bestod till största del av personer från arbetarklassen. Som den inledningsvis omtalade publiksekvensen i BILDER FRÅN NYKÖPING visade, besökte dock tvivelsutan människor från olika klasser landets biografer. Det förefaller rimligt att anta att speciellt i Sveriges mindre orter som till exempel Härnösand, lockade filmen en mer varierad publik eftersom nöjesutbudet där i regel var skvalt. Historiska receptionsstudier av filmförevisningar på landsbygden i Amerika under snare delen av 00-talet, har till exempel visat att publiken där hade en skiftande social sammansättning, varför de lokaler där film visades snarare fungerade som ett slags klassöverskridande mötesplatser.³²⁰ På National-Biografen

³²⁰ För en diskussion, se till exempel Gregory A. Waller *Main Street Amusements. Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution

i Härnösand där BILDER FRÅN HERNÖSAND visades, förefaller faktiskt själva biljettpriset styrka att biografen besöktes av människor från olika samhällsklasser: första plats kostade 75 öre, längre bak 50 öre och den enklaste biljetterna gick för 35 öre.³²¹

Likväl är det troligt att de flesta besökarna på National-Biografen kom från arbetarhem. Med tanke på Svenska Bios reklamslogan – "vällyckade fotografier, där var och en igenkänner vänner och bekanta" – är det därför överraskande, men spacialt intressant, att bolaget rumsligt främst kom att fokusera de stadsutrymmen som till exempel tidens guideböcker uppmärksammade och stadfäste. De stadsrum där majoriteten av publiken vistades uppsökte man inte, trots att upptagningar därifrån förmodligen givit filmerna en bredare social kontaktyta. Svenska Bio föredrog istället att avbilda städernas officiella rum, som naturligtvis inte var ideologiskt neutrala utan kodade av tidens klassamhälle. Vad som gick an att representera på film styrdes således inte enbart av kommersiella aspekter, även om det skall tillstås att Svenska Bio gjorde avkall på denna rumsetetik. Återkommande bilder på skolgårdar och skolklasser vittnar om en annan typ av rumslighet än den officiellt sanktionerade och även bilder från orternas marknadsdagar utgjorde ett undantag mot en borgerligt styrd bilddoktrin.

En möjlig förklaring till denna strategi var att Svenska Bio var angelägen att skaffa sig en mer medelklassorienterad biopublik. Filmbranschen strävade vid den här tiden efter att bli socio-kulturellt erkänd och en klassmässig uppgradering av besökarna skulle gynnat bolaget. Svenska Bio strävade förstås efter så stora intäkter som möjligt, men kanske upplevde bolaget ibland att man "drabbades" av fel publik. Man skulle också kunna argumentera för att de flesta invånarna i en stad helst ville se den avbildad från sin bästa sida och att arbetarklasspubliken var mån att ses i "finare" miljöer. Likafullt producerade Svenska Bio ett trettiotal filmer av olika svenska städer, primärt riktade till en

Press, 1995) samt Kathryn H. Fuller *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996).

arbetarklasspublik som varken tilläts se sig själva eller det arbete de utförde eftersom det inte ansågs passande.

F Y R A. 1 9 1 1: G l o b a l a f i l m i n s k r i p t i o n e

r

Hull – Venedig – New York – Paris

Dokumentärt och fiktivt

Det kan förefalla besynnerligt att den lokala biografkultur Svenska Bio byggde upp åren före 1910 exkluderade landets huvudstad. Bolagets visningskedja omfattade runt 40 stycken biografer vid ingången av tiotalet. Det masskulturellt utbud med visuella förtecken var naturligtvis störst i Stockholm eftersom publikunderlaget där var omfångsrikast, men det var ingen lätt sak att slå sig in på stadens nöjesmarknad. I landets små orter och städer hade Svenska Bio oftast bara att konkurrera med andra biografägare, men i Stockholm tillkom en mängd andra visuella attraktioner som pockade på publikens uppmärksamhet. Den försäljningsstrategi bolaget hade använt i sina stadsfilmer hade också tett sig problematisk i Stockholm. Staden räknade 1910 mer än 300.000 invånare och bland dem hade det inte varit så enkelt att känna igen vänner och bekanta. Likafullt bestämde sig Magnusson 1911 för att flytta Svenska Bios verksamhet till Stockholm. Kontakter fanns sedan tidigare; bolaget hade till exempel samarbetat med Blanchs' biograf och ute på Lidingön hade en tomt införskaffats där det skulle byggas filmateljé. Avsaknaden av egna biografer i huvudstaden kom att kvarstå, men eftersom Svenska Bio utvecklats till ett modernt företag som idkade biografdrift och bedrev filmimport, distribuerade och producerade film, var flytten från Kristianstad motiverad.

³²¹ Bioprogrammannons för National-Biografen i *Hernösands-Posten* 25/1, 1907.

Biografkedjan ute i landet fortfor att vara Svenska Bios ekonomiska bas och med den som garant kunde Magnusson tillåta sig experimentera med bolagets filmproduktion. I skarven mellan 00- och 10-tal tilltog spelfilmsproducerandet – mer i ambition än resultat – och Magnusson kunde än så länge bara drömma om de

spelfilmsmelodramer som till exempel danska Nordisk Films Kompagni tillverkade. Bygget av den nya filmateljén sommaren 1911 orsakade därtill ett produktionsstopp i bolagets filmmakande.

Svenska Bio hade vid ingången till tiotalet en varierad produktionsrepertoar med bland annat ljudfilm och spelfilm med riksbekanta yrkesskådespelare. Men med en filmproduktion som gått i stå på grund av ateljébygget förefaller det faktiskt som om idéerna bakom bolagets stadsfilmer ryckte fram som räddare i nöden. Att låta en lokal publik se den egna orten i rörlig bildform hade bland bolagets olika filmstrategier visat sig vara ett framgångsrikt kinematografiskt koncept. Det var en idé som naturligtvis också kunde ligga till grund för en spelfilm. Genom att än en gång smickra en latent lokalpatriotism trodde sig Svenska Bio nå framgång.

Vad Magnusson tänkte sig var att våren 1911 låta en ensemble resa omkring i Sverige och ta bilder av olika städer. Därpå skulle den skickas utrikes för att ta exteriörbilder där, och sedan skulle scenerna kompletteras med interiörbilder i den ateljé Magnusson hoppades ha klar vid truppens hemkomst. Vad skulle Magnusson filma? Inte reklamfilm och inte Strindberg, utan nutidsdramer i överklassmiljö, med handlingar så beskaffade att goda – och onda – svenskar från Stockholm, Lund, Kalmar, Göteborg, försattes i situationer, som motiverade resor till Berlin, Paris, Venedig, Monte Carlo, Ostende, New York, Niagara. Magnusson var en enkel man. Han hade inga litterära författare som på beställning kunde skriva manus åt honom, i varje fall inte manus inom denna trånga ram: 'dansk' stil skulle det vara, utrikesresor, endast tre

agerande personer – till fler skådespelare räckte inte Svenska Bios resurser.³²²

Om man får tro svenska filmhistoriker som Idestam-Almquist och Lindström hade Magnussons idéer att spela in olika topografiskt orienterade spelfilmer sin upprinnelse i filmen EMIGRANTEN (Svenska Bio, 1910). EMIGRANTEN, som bland annat spelades in i Svenska Bios ateljéer i Kristianstad och innehöll exteriörscener tagna i Göteborg, är en intressant film som det finns anledning att återkomma till. Idestam-Almquist och Lindströms resonemang haltar dock, i synnerhet den senares, eftersom han påpekar att vissa exteriörscener till de olika filmerna i Sverige skulle filmas "i alternativa versioner i utvalda svenska städer där bolaget drev biografer [för att] skräddarsy kopior just för dessa städer."³²³ Det torde snarare varit framgångarna med Svenska Bios stadsfilmer som låg till grund för denna strategi. Stadsfilmerna hade varit mycket populära lokalt och det fanns all anledning att tro att spelfilmer med en liknande lokal prägel också skulle dra publik. Idestam-Almquists och Lindströms argumentation vittnar om att de negligerat den dokumentära filmens betydelse.³²⁴ Det är en attityd som är långt ifrån ovanligt bland filmvetare, och för övrigt den grundpremiss på vilken stora delar av *Svensk filmografi 1* bygger.³²⁵

De planerade spelfilmerna skulle med andra ord basera sig på samma platsinskriftions strategi Svenska Bio använt sig av i sina stadsfilmer. Men lokala filmer hade också sina nackdelar. Som den tidigare omnämnda artikeln "Local

³²² Bengt Idestam-Almquist *Svensk film före Gösta Berling* (Stockholm: Norstedt, 1974), 56.

³²³ Lars Lindström "Svenska Bio från Kristianstad till Lidingön" *Svensk filmografi 1*, 49.

³²⁴ Begreppet "dokumentär dokumentär film" skall i det följande inte förväxlas med den senare termen "dokumentärfilm". Som nyare forskning visat var termen dokumentärfilm inte ett påfund myntat av John Grierson under 1920-talet. Beteckningen *le film documentaire* användes till exempel av franska filmbolag under 00-talet och i fotohistorien vittnar ett sällskap som Association du Musée des Photographies Documentaire att dokumentärbegreppet användes medialt redan under 1890-talet. För en diskussion se, Roland Cosandey "Some thoughts on Early Documentary" *Uncharted Territory*, 37-50.

³²⁵ Att Svenska filminstitutet så sent som 1986 gav ut det första bandet av *Svensk filmografi* med programförklaringen: "De filmografiska ambitionerna beträffande den svenska filmproduktionen före den 1 dec 1911 ... har varit att förteckna *dels* samtliga spelfilmer, *dels* ett snävt urval av periodens flera hundra dokumentärupptagningar, nämligen de som synes fått den bredaste publika spridningen", är en akademisk blunder som borde få de personer som stod för den vetenskapliga konsultationen att rodna. Naturligtvis borde man inkludera alla icke-fiktiva filmer man fann, alternativt lämna samtliga till en senare studie. Att från officiellt håll helt godtyckligt indexera den tidiga icke-fiktiva filmen på

pictures" i *Moving Picture World* 1909 poängterade, var det i längden orationellt att producera film med alltför lokal anknytning, eftersom sådana filmer ofta bara var populära just lokalt. Det låg i den lokala filmens natur, speciellt om den spelades in i mindre städer, att den tänkbara publiken var begränsad. Det föreligger såtillvida en märklig ekonomi bakom Svenska Bios planer, där bolaget prompt förlitade sig på att lokala sekvenser skulle göra spelfilmerna så omtyckta att ökade publikintäkter skulle göra produktionen av alternativa filmversioner lönsam. Faktum är att våren 1911 spelade man in ett slags förstudie till de filmer resan skulle resultera i – DET GRÖNA HALSBANDET (Svenska Bio, 1912). I annonser lockade Svenska Bio publik genom att poängtera att DET GRÖNA HALSBANDETS handling tilldrog sig i Göteborg "i och utanför Vollmer-Meeths, Juvelerare Hallberg, Lorensberg, Hertzia, Valand samt å Stora Nygatan".³²⁶ Göteborg var dock en storstad med ett brett publikunderlag. Lokalt fanns där verkligen ekonomiska förutsättningar att en film med lokalanknytning skulle bli lönsam. Omsättandet av denna platsinskriftiva idé i mindre städer framstod däremot som ekonomiskt riskabel.

Den lokala filmestetiken som raskt gjordes global, där filmkameran ostentativt användes för att medialt markera platser är vidare intressant eftersom den ger inblickar i relationen mellan tidens fiktiva och icke-fiktiva filmproduktion. Till och med filmhistoriker av Gunnings kaliber drabbas av problem när det gäller den tidiga icke-fiktiva filmens status. Vybegreppet, med en strikt åtskillnad mellan fiktiv och dokumentär film, inordnar till exempel den icke-fiktiva filmen i ett underläge visavi fiktionsfilmen eftersom dess filmspråk inte utvecklades. Keil har uppmärksammat detta filmhistoriska problem och argumenterat för att åtskillnaden mellan fiktionsfilm och dokumentär film var oklar under filmmediets första tjugo år. Keil hävdar att distinktionen dem

detta sätt, när den under perioden dominerade den inhemska filmproduktionen, torde sakna motstycke. *Svensk filmografi* 1, 96.

³²⁶ Bioprogrammannons för DET GRÖNA HALSBANDET i *Göteborgs-Posten* 12/5, 1912.

emellan inte var så viktig i tidens filmproduktion och biografkultur.³²⁷ Eftersom det i regel var samma fotograf som filmade ett bolags fiktiva filmer liksom olika dokumentära inslag, letade sig bildfigurer, kamerainställningar och bildutsnitt över de suddiga gränserna. Naturligtvis existerade det i tidens praktik och terminologi skillnad mellan fiktiv och dokumentär film; spelfilmer i studio kinematograferades till exempel i regel med mindre kameralins i jämförelse med icke-fiktiva exteriörtagningar³²⁸ och filmprogrammets beteckningar av "komiska" eller "dramatiska" bilder aviserade klart och tydligt en annan typ av film än icke-fiktionens "intressanta" och "verkliga" bilder. Därtill kan man utifrån samtida filmreformisters söranden och låtanden kritisera Keil. Att det för tidens filmpedagoger förelåg en klar skillnad mellan dokumentär och fiktiv film var självklart och själva grundbulten för deras reformistiska arbete. Likväl kan man med Keil instämma att gränserna ibland var luddiga, där den icke-fiktiva filmen influerade den fiktiva och vice versa. Som Astrid Söderbergh Widding visat i sin studie kring Georg af Klerckers filmer förelåg till exempel tematiska paralleller mellan Hasselblads spelfilmsproduktion vid mitten av tioalet och bolagets samtida icke-fiktiva filmproduktion.³²⁹ Detsamma torde gälla andra bolag och det är såtillvida inte förvånande att Svenska Bio valde att satsa på en i grunden dokumentär idé som filmestetisk premiss för de spelfilmer man samlade material till 1911. Internationellt låg också denna typ av filmproduktioner i tiden. Bland annat hade det amerikanska filmbolaget Kalem i november 1910 låtit ett filmsällskap resa till Irland för att spela in scener med en autentisk och lokalt färgad kolorit, vilka sedermera inkluderades i filmer som A LAD FROM OLD IRELAND (Kalem, 1910) och THE COLLEEN BAWN (Kalem, 1911). Följande år sände bolaget en trupp till Italien och Palestina för att filma material till Bibelproduktionen

³²⁷ Charlie Keil "Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema" *Persistence of Vision* nr 9, 1991.

³²⁸ Se, Ben Brewster och Lea Jacobs *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 168-169.

³²⁹ Astrid Söderbergh Widding *Stumfilm i brytningstid: Stil och berättande i Georg af Klerckers filmer* (Stockholm: Aura, 1998), 42-46.

EMIGRANTEN *och bricolagemodellen*

Det sägs att stadsfilmsfotografen Robert Olsson våren 1910 spelade in antimigrationsdramat EMIGRANTEN. Enligt vissa källor skall han själv ha fotograferat, regisserat och skrivit manuskript till filmen, men uppgifterna går isär. EMIGRANTEN var en film om en misslyckad emigration – åtminstone om man följer de tagningar om 331 meter som återstår – som aldrig kom att visas offentligt.³³¹ Filmen berättade historien om en bonde som tröttnade på sin steniga åker. I en rad statiska tablåer begav han och hustrun sig förbittrade med tåget till storstaden och införskaffade biljetter till Amerika. Paret gick ombord på ett större fartyg, S/S Ariosto, som avgick från Göteborg. Verklighetsbilderna spelade Olsson in på plats från fartyget och i människohavet var det inte lätt att lokalisera och känna igen det skådespelande paret (illustration 72.). Väl framme i Amerika – som i själva verket var staden Hull i England – blev filmens protagonister gestikulerande iland. Man sökte sig inåt staden och informerades sig på ett par uppklistrade affischer – på vilka man klart och tydligt kunde urskilja namnet Hull – om försäljning av mark. Mannen köpte sig ett stycke åkermark och paret begav sig iväg. Tyvärr var den nya jorden lika stenig som den i Sverige och hustrun fick snart hemlängtan. Tämligen snabbt beslutade man sig därför att återvända till fäderneslandet, och skrev ett brev därom. I nästa scen togs brevet emot av släkten hemmavid. Paret reste tillbaka och hemkomsten firades med kaffekalas på gården.

³³⁰ För en diskussion om bolaget Kalem, se Eileen Bowser *The Transformation of Cinema* (New York: Charles Scribner's Sons 1990), 152-154.

³³¹ *Svensk filmografi 1*, 48. Filmen bör inte förväxlas med melodramen EMIGRANT (Svenska Bio, 1910) i regi av Gustaf Linden. EMIGRANTEN återfinns i Svenska filminstitutets filmarkiv.

EMIGRANTEN är framför allt intressant eftersom

den innehåller inklipp av icke-fiktivt bildmaterial i spelfilmens dieges. Med film montage ts hjälp blev det plötsligt möjligt att skapa en rumslig terräng som inte fanns i verkligheten, som Lev Kuleshov påpekade.³³² Kuleshovs associativa montageexperiment är förvisso något anakronistiska beträffande EMIGRANTEN, men vid sidan av Kuleshoveffekten (där interfolierade filmbilder tenderar att bestämma associationer och tolkningar på grundval av sekvensers helhet), ägnade sig Kuleshov också åt att teoretiskt formulera principerna för montage av profilmiska rum. Som när det gäller mycket annan filmteori hade praktiserande filmmakare emellertid redan under 00-talet förstått hur man med mediets hjälp kunde "lura" åskådaren att två tagningar rumsligt hängde samman. Montage av olika rum kan bland annat hänföras till den filmhistoriska tradition av infogade dokumentära sekvenser som EMIGRANTEN tillhörde. Efter det att S/S Ariosto lagt ut från Göteborg följde just fyra icke-fiktiva halvbildsscener från fartygsdäck. Tagningarna var helt dokumentära men fogades in i filmens narrativa flöde. De icke-fiktiva bilderna var filmade på samma sätt som de spelfilmiska scenerna, och som brukligt inom genren tittade människor och log generade in i Olssons kamera. Blickar in i kamerablickar n var förvisso inte ovanliga i tidens fiktionsfilm, men knappast i den här utsträckningen.³³³ Efter sekvenserna från däck följde en längre tagning av "klippor-och-våg"-karaktär ned mot havet och en kortare tagning på fartygets livbåtar.

Intervallet av dessa icke-fiktiva scener i EMIGRANTENS mitt är ungefär två minuter långt, det vill säga en sjättedel av filmens totala längd. EMIGRANTEN

³³² Lev Kuleshov "Art of the Cinema" (1929) *Kuleshov on Film* red. Ronaldo Levaco (Berkeley: University of California Press, 1974).

³³³ För en diskussion av blickar in i kameran i tidig spelfilm, se Jan Olsson "Magnified Discourse: Screenplays and Censorship in Swedish Cinema of the 1910s" *Celebrating 1895 - The Centenary of Cinema* red. John Fullerton (London: John Libbey, 1998), 240ff.

innehåller dessutom en scen – då emigrantparet klev på fartyget i Göteborg – som inte låter sig kategoriseras i (icke)-fiktiva termer. Bland människomassorna som köade framför båtens lejdare, filmade i en avståndsbild, framträdde de bägge skådespelarna. De agerade väl medvetna om att kameran gick, omgärdade av människor helt ovetande om att en filminspelning pågick. Några av dem uppmärksammade dock kameran. Ett par pojkar i filmbildens nedre högra förgrund tittade till exempel på icke-fiktivt manér rakt in i kameran och gjorde grimaser åt filmfotografen. Denna tagningstyp var inte ovanlig i den tidiga filmen. Exteriörtagningar som kan beskrivas som vare sig fiktiva eller dokumentära återkom i ett flertal filmer inspelade på plats. Keil gör till exempel en liknande observation i komedin *SPORTING BLOOD* (Lubin, 1909). Precis som i hamnscenen i *EMIGRANTEN* utgjordes en tagning i den filmen av en exteriörpanorering över publiken vid en travbana med filmens protagonister knappt synliga i folkvimlet.³³⁴

Filmer som *EMIGRANTEN* och *SPORTING BLOOD* visar att tudelningen mellan fiktiv och dokumentär film är svår att upprätthålla beträffande den tidiga filmkulturen. En terminologi som baserar sig på en liknande åtskillnad tenderar att bli alltför trubbig för analys. Vad som kommer till uttryck i scenerna i *EMIGRANTEN* och *SPORTING BLOOD*, är just olika medialt odistinkta gränser [blurred boundaries] för att tala med Nichols.³³⁵ Återvänder man till en rysk filmteoretisk kontext kan denna sammanblandning inom scenen betraktas i ljuset av Sergej Eisenstein s idéer om montage i den *enskilda* tagningen. Precis som Eisenstein laborerade med spatiala gränssytor och inramningar inom tagningen, var det som om det i hamnscenen i *EMIGRANTEN* rådde en skillnad mellan olika fiktiva nivåer i filmbildens textur.³³⁶ I samma kamerainställning rymdes såväl fiktivt som icke-

³³⁴ Keil 1991, 44.

³³⁵ Se, Bill Nichols *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

³³⁶ Se, Sergej Eisenstein *Film Form: Essays in Film Theory* (New York: Harcourt, Brace & World, 1977). Som Jan Olsson bland annat visat i sin essä "Förstorade attraktioner, klassiska närbilder - Anteckningar kring ett gränssnitt" *Aura* nr 1-2, 1996, var olika fiktiva nivåer inom samma filmbild legio i den tidiga spelfilmens sätt att representera telefoni. Danska filmer kring 1910, som till exempel *DEN HVIDE SLAVEHANDEL* (Nordisk Films Kompagni, 1910) kom att excellera i vad som kallades "doppelt-billeder", det vill säga ett tredelat bildfält i vars kanter två telefonparter talade med

fiktivt bildmaterial – betingande varandra men omöjliga att särskilja.

För att göra reda för den typ av filmisk kombinatorik som bland annat EMIGRANTEN uppvisar har stumfilmforskningen kommit att använda sig av begreppet *bricolage*. Som kritisk term förefaller den härstamma från Claude Lévi-Strauss.³³⁷ Från början var det ett teoretisk begrepp för att komma till rätta med olika former av diskursiva praktiker, men begreppet var formligen apterat med möjligheter. I sin *The Dream that Kicks - The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain* använde sig till exempel Michael Chanan av *bricolage*-termen för att beskriva blandningen av olika filmtekniska prototyper, framdrivna av entreprenörer mot slutet av 1800-talet, som ett slags förklaringsmodell över filmens födelse.³³⁸

Inom stumfilmsforskningen har framför allt Miriam Hansen och Richard Abel använt sig av termen för att komma till rätta med tidiga spelfilmers sätt att flyta över fiktionens och det dokumentäras gränser. I sin *Babel and Babylon* resonerar Hansen till exempel kring den tidiga filmens hybriditet [hybrid appeal] vilken införlivade såväl fiktiva som dokumentära tagningar inom diegesen. Som filmhistorisk receptionsforskare frågar sig Hansen varför den här typen av kompositberättelser [composite narratives] uppstod, och varför de blev populära hos publiken. Den geografiska filmens sätt att visa upp autentiska platser framstår för henne som en potentiell förklaring, eftersom genren baserade sig på en publik erfarenhet av verkliga miljöer [an affinity between the cinema and the texture of experience]. Uppvisandet av identifierbara miljöer i form av inklipp av icke-fiktivt filmmaterial, som till exempel de två inledande dokumentära panoreringarna över Auburn State Prison i Porters THE EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON (Edison, 1901), THE EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON hade inte enbart en narrativ

varandra. Mellan dem inkopierades ett dokumentärt bildfält, ofta av hektiskt stadsliv som ett slags modernitetens mittemblem, för att tala med Olsson.

³³⁷ Se, Claude Lévi-Strauss *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962).

³³⁸ Michael Chanan *The Dream that Kicks - The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain* (1980; London: Routledge 1996), 50ff.

funktion, utan dessutom en autentisk verkan eftersom de gav filmen en aura av tillförlitlighet.³³⁹ Den medierade platsinskriftioner fungerade enligt devisen att "den visuella inskriftioner var där för att bli läst som bevis på det verkliga [as evidence of the real]", för att tala med Tobing Rony.³⁴⁰

Men det är främst Abel som på ett produktivt sätt kommit att använda sig av den så kallade bricolagemodellen. För Abel var bricolagemodellen något den franska filmindustrin kom att använda sig av för att åstadkomma en mer narrativt sluten film. Under övergången från attraktionsfilmen till den narrativt integrerad spelfilmen mellan 1904 och 1907, var bricolagemodellen en av de strategier som till exempel Pathé använde sig av. Andra narrationsmodeller kan också urskiljas under den här övergångsfasen, och Abel spårar i huvudsak fyra olika filmstrategiska tillvägagångssätt: bricolagemodellen, överflödsmodellen [the redundancy model] med främst repetitiva jaktfilmer [chase films], alternationsmodellen [the alternation model] med filmer som hade parallella handlingsrum, och sammanställningsmodellen [the compound model] med filmer som innehöll kameraflyttningar.³⁴¹

Det var bara i bricolagemodellen som icke-fiktivt filmmaterial kom till narrativt bruk, och Abel hävdar att den förmodligen var den publikt minst framgångsrika av de olika narrativa filmstrategierna. Hos Pathé gjordes ändå ett flertal filmer inom genren, till exempel UN DRAME DANS LES AIRS (Pathé, 1904), UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER (Pathé, 1906) och LA JETEUSE DE SORTS (Pathé, 1907). Även hos det amerikanska filmbolaget Biograph finner man filmer med inklipp av dokumentärt filmmaterial, som THE TUNNEL WORKERS (Biograph, 1906), och filmer inspelade på plats [on location] med skådespelare som agerade i verkliga miljöer, som THE SKYSCRAPERS OF NEW YORK (Biograph, 1906). Bricolagemodellen förefaller under 00-talet utvecklats som en kombination av tidigare genrer, däribland

³³⁹ Hansen, 47ff.

³⁴⁰ "the visual inscription is there to be read as evidence of the real." Tobing Rony, 46, (min översättning).

³⁴¹ Richard Abel *The Ciné Goes to Town - French Cinema 1896-1914* (Berkeley: University of California Press, 1994), 104ff.

trickfilmen. "Å ena sidan var [bricolagemodellen] en variant på fantasygenren [féerie], i vilken någorlunda verkliga rum ersatte genrens typiska dekorer", skriver Abel, "å den andra sidan utgjorde den ett alternativ till den historiska rekonstruktionsfilmen, eftersom den satte samman aktualitetsmaterial med samtida fiktiva scener."³⁴²

Bricolagemodellen baserade sig också på den geografiska filmgenren. Den dokumentära resegenren baserade sig på en narrativ där själva resan framstod som ett slags berättelse. Filmerna inom bricolagemodellen förefaller dragit nytta av det sätt som platser representerades på i resefilm en. Redan 1904 experimenterade Porter med dokumentära resebilder i sin *THE EUROPEAN REST CURE*. Anne Friedberg har påpekat att filmens främmande rum dit de amerikanska turisterna åkte var inspelade tablåer, till skillnad från New York varifrån resan utgick, som representerades med en inklippt dokumentär sekvens.³⁴³ I ett av de första försöken inom bricolagemodellen verkar därför en platsinskriptiv diskurs av fjärran platser varit ganska ovidkommande. Gunning har påtalat att det var osannolikt att filmens dåtida åskådare gjorde någon större skillnad mellan det indexikalt realistiska New York och de platser dit turisterna anlände som representerades med ikoniskt målade rumstablåer.³⁴⁴

I flera av de filmer som producerades inom bricolagemodellen, som till exempel *UN DRAME DANS LES AIRS*, användes kikarbilder. Kikaren fungerade som "ett diegetiskt teknologiskt relä"³⁴⁵ som gjorde det möjligt att infoga dokumentärt filmmaterial i spelfilmen. Det diegetiska användandet av en kikare signalerade ett inklipp till vad som skulle uppfattas som en synvinkelbild [point-of-view shot] visavi det betraktade. En av Pathés filmer inom bricolagemodellen

³⁴² "In one sense, this model could be seen as an offshoot of the féerie, in which relatively 'real' spaces replaced that genre's typically fantastical decors. In an other sense, however, it worked a variation on the historical reconstruction film by joining actualité footage to contemporary fictional scenes." Abel, 105, (min översättning).

³⁴³ Friedberg, 100.

³⁴⁴ Tom Gunning "The Non-Continous Style of Early Film" *Cinema 1900-1906* red. Roger Holman (Bryssel: FIAF, 1982), 225.

³⁴⁵ Holmberg, 97.

med återkommande kikarbilder spelades faktiskt in i Sverige – VISITE À STOCKHOLM (Pathé, 1908).³⁴⁶ Filmen inleddes med en halvbild på en kvinna i hatt filmad med låg kamera. Med en kikare i höger hand stod hon högst upp i Katarinahissen i Stockholm. Via en rad synvinkelbilder framvisade filmen därefter det kvinnan tänktes se. Då hon förde kikaren till ögonen klipptes det till exempel till en helbild i kikarmask på ångfartyget "Östanå" som åkte förbi framför Grand Hotel på Blasieholmen. Det stockholmska stadsrummets logik var emellertid helt upphävd, eftersom tagningen på "Östanå" förmodligen kinematograferades från Skeppsbrokajen framför Slottet. Klippet var således disjunktivt – en "seendelänk", för att citera Gunning³⁴⁷ – då det från Katarinahissens topp var omöjligt att se Grand Hotel rakt framifrån.

Detektivfilmen UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER, av Abel apostroferad som Pathés mest elaborerade film inom bricolagemodellen, använde sig också av kikarbilder. Filmen, vars tagningar alternerade mellan att vara inspelade i studio respektive exteriört, berättar historien om en detektiv som jagar en förklädd bankir. Trots att bankiren är satt under bevakning, lyckas han med konststycket att fly till Egypten. Halvvägs in i filmen, förändrar den sig till ett slags geografisk resebild där studioinspelade tagningar av bankiren spanande genom en kikare efter sina förföljare interfolieras med synvinkelbilder av palats, kameler och ökensand. Den fiktiva intrigen utgör på så vis en ramhistoria i vilken inklippta resebilder ges en narrativ funktion. Kikarbilden signalerar övergången från fiktiv till icke-fiktiv bild, menar Rosen, som också ägnat tankemöda åt UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER. I sin essä "Disjunction and Ideology in a Preclassical Film: A Policeman's Tour of the World" diskuterar han filmen från ett klipptekniskt perspektiv. I en närläsning har Rosen granskat kikarbildernas funktion i detektivfilmen. De inklipp [inserts] Rosen finner i UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER är inte till objekt inom de fiktiva tablåerna där bankiren står och spejar med sin

³⁴⁶ Såväl Olsson 1996 som John Fullerton "Seeing the World with different Eyes, or Seeing Differently: Cinematographic Vision and Turn-of-the-Century Popular Entertainment" i *Nordic Explorations: Film before 1930*, har tidigare skrivit om VISITE À STOCKHOLM.

kikare, utan till "optiska positioner i filmen riktade utanför dess dieges."³⁴⁸ Rosen menar att dessa inklipp resulterade i en kreativ geografi, inte olik den som figurerade i jaktgenren med sina ändlösa suturerade tablåer. Kopplingen till den genren är inte överraskande eftersom man i UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER hade att göra med en förföljd bankir i en globalt anlagd jaktfilm.

Exkurs: filmkulturellt bricolage

Bricolagemodellen kan med fördel även användas för att karakterisera det tidiga 1900-talets filmkultur. Framför allt ger den som kulturell praktik inblick i utformningen av tidens biografprogram. Det var naturligtvis inte på förhand givet på vilket sätt de rörliga bilderna skulle presenteras. Till en början var det heller inte så noga för tidens publik vad som förevisades; film var rörliga fotografiska bilder oberoende av fiktiv eller dokumentär härkomst. Likväl kom man redan i biografprogrammen kring 1900 att kombinera fiktiva och dokumentära filmer. En av förklaringarna finner man i 1890-talets skioptikonförevisningar, i vilka det var vanligt att blanda komiska ljusbilder med geografiska och aktuella bilder. På Lumières kinematograf under utställningen 1897 i Stockholm var filmutbudet just blandat och på en timme förevisades tre 20-minuters program. Promio och Peterson visade mest verklighetsbilder, men även de kunde göras komiska, som till exempel när den omtalade SIMUPPVISNING I STOCKHOLM (Numa Peterson, 1897) visades baklänges.³⁴⁹

³⁴⁷ Tom Gunning *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Chicago: University of Illinois Press, 1994), 169.

³⁴⁸ "optical *positions* inside [the film] that are ... directed *outside* [its diegesis]. Philip Rosen "Disjunction and Ideology in a Preclassical Film: A Policeman's Tour of the World" *Wide Angle* nr 3, 1990, 22, (min översättning).

³⁴⁹ Bland filmerna som visades på utställningsbiografen 1897 lär Oscar II skrattat mest åt SIMUPPVISNING I STOCKHOLM när den just kördes baklänges. Anekdoten antyder att redan i de allra första filmvisningarna förundrades publiken över vad man kunde kalla filmmediets epifani – ett slags visuellt blottläggande av verklighetens hemligheter. De märkvärdigaste av de allra tidigaste filmerna synes varit de som visade upp en optisk omedvetenhet, för att tala med Walter Benjamin. Intressant nog var dessa filmer icke-fiktiva. Den instruktiva indexikala saktighet som de senare tillskrevs uppfattades med andra ord i filmens barndom ibland som epifanisk underhållning.

Under 00-talet senare del utökades biografprogrammen till att omfatta ungefär en timmes längd. Programmen innehöll i regel en fem till sju filmer, ibland fler. Det var upp till biografägaren att sätta samman sitt program av ofta inhyrda filmer och han kunde också, om han önskade, bestämma scenordningen i filmerna. Det mest omtalade exemplet i filmhistorien var den emblematiske bilden av banditen som sköt på publiken i Porters THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edison, 1902), en tagning som kunde inleda såväl som avsluta filmen. Ett biografprogram från Kinematografen i Kristinehamn från hösten 1905 är illustrativt för det bricolage-aktiga sätt som programmen ställdes samman. Några naturbilder och traditionellt komiskt bilder, som till exempel ETT MISSLYCKAT FISKE (okänt bolag, troligen 1905), ingick i programmet, men även titlar som "Resa till Port Arthur", "En afdelning af ryska flottan" och "Bombardering af Port Arthur". Dessa scener ingick i filmen COMBAT NAVAL (Pathé, 1905) men presenterades under egna rubriker.³⁵⁰

COMBAT NAVAL är därvidlag en illustrativ film eftersom den aktualiserar den tidiga filmkulturens sätt att sudda ut gränserna mellan fiktivt och dokumentärt filmmaterial. Vad filmen visade upp var inte verkliga, utan ikoniskt representativa bilder av rysk-japanska kriget 1904-1905. modellfartyg for runt i en bassäng, i vilken smällare och fyrverkerier exploderade. I filmens fond syntes en stadskuliss, Port Arthur, som mot slutet av den ungefär fem minuter långa filmen brann upp. Det var med andra ord en "förfalskad aktualitetsfilm aktualitetsfilm, en genre som inte var ovanlig i den tidiga filmen."³⁵¹ Men det var inte en fiktiv plats som förevisades i COMBAT NAVAL, utan fastmer en atopisk plats

³⁵⁰ Bioprogrambladet för Kinematografen i Kristinehamn återfinns på Kungliga biblioteket i samlingen "Okat – Teater, Biografteatrar Program - 1910".

³⁵¹ För en diskussion kring fiktiva iscensättningar av reella händelser i den tidiga filmen, se bland annat David Levy "Re-constituted Newsreels, Re-enactments and the American Narrative Film" i *Cinema 1900-1906* och Dan Streible "Fake Fight Films" i *Cinema at the Turn of the Century*. Det kan noteras att i förvänsvärt många av de tidigaste filmrecensionerna i *Variety* gjordes kommentarer om filmer som föreföll vara "förfalskade" [faked series]. Resebilden ACROSS THE OCEAN ON THE LUSITANIA (okänt bolag, troligen 1907) till exempel, framhölls som en uppenbart förfalskad icke-fiktiv film eftersom den klippte samman bilder tagna från Lusitanias däck ute till havs, med en avslutande sekvens filmad från en annan, mindre färja, inne i New Yorks hamn. Recensenten påpekade att om Lusitanias kapten åkt så nära kajen som i den sista sekvensen, så skulle han blivit arresterad. Även om ACROSS THE OCEAN ON THE LUSITANIA förevisade dokumentära bilder, uppfattades den med andra ord som förfalskad eftersom den ställde samman tagningar från olika fartyg. "Across the Ocean on the Lusitania", *Rush Variety* 2/11, 1907.

utanför det verkliga rummet. Filmen gav sig ut för att vara autentisk, inspelad på plats i Bohaibukten ovanför Gula Havet, men snarare än att dupera publiken var Pathés intention förmodligen att illustrera ett krigsförlopp på samma sätt som till exempel den illustrerade pressens tecknade bilder. Faktum är emellertid, som Schwartz visat i sin diskussion av filmförevisandet på vaxkabinettet Musée Grévin, att publiken kring 1900 inte hade någon klar föreställning vad autentisk representation var för något. Publikt gjordes ingen större skillnad på vare sig aktualiteter kinematograferade i verkliga miljöer, fiktiva aktualitetsfilmer inspelade med studiodekor som till exempel COMBAT NAVAL, eller för den delen aktualitetstablåer i vax eller tusch. Tidens masskultur förmedlade händelser medierade genom olika nöjesinstanser som visuell underhållning, och även den tidiga icke-fiktiva filmens dokumentära avbildande av verkligheten betraktades initialt som ett slags underhållning. Att den dokumentära filmproduktionen emellanåt baserade sig på bildstrategier och konventioner hämtade från den spektakulärt orienterade illustrerade pressen, skall därför inte förvåna. På Musée Grévins biograf förevisades endast aktualitetsfilmer [*actualités*], men inte som vi känner dem idag, utan aktualiteter som de uppfattades kring 1900.³⁵²

Tiotalet år senare hade biopubliken emellertid ganska klara föreställningar kring vad som skilde aktualitetsfilm från spelfilm. Det rådde även konsensus inom branschen om att dokumentära och fiktiva bilder skulle varvas i bioprogrammen. I *Nordisk-Filmtidning* framhölls att ett biografprogram först och främst måste vara "tillräckligt omväxlande. Härvid bör man äfven taga i betraktande om den ifrågavarande biografteaterns publik hufvudsakligen består af någon viss kategori människor, det må vara arbetare, ungdom eller andra." Vid sidan av att ge besked om vilka som frekventerade landets biografier, resonerade artikeln kring hur ett "godt och väl ordnat program" borde se ut. För det första skulle programmen alltid inledas med musik, ty "publiken kommer från början i en viss

³⁵² Schwartz, 190ff.

god stämning och kastas ej burdust in i lifvet och företeelserna på biografduken."³⁵³ Som Ann-Kristin

Wallengren visat var 00-talets biografförevisningar sällan tysta, den tidiga filmen var heller inte stum utan ofta beledsagad av pianomusik.³⁵⁴ Samtidigt kan man utifrån ett biografprogram för Elektro-Biografen i Linköping i februari 1907 notera, att där spelades det musik *mellan* varje film, bland annat med "Skandinaviens förnämsta virtuos på munharmonika."³⁵⁵ Rick Altman har i en essä, "The Silence of the Silents", påpekat att den tidiga filmen inte alltid ackompanjerades, och att inslag med musik, sång och artisteri var ganska vanligt mellan filmerna.³⁵⁶

Nordisk Filmtidning framhöll vidare att biografprogram borde växla mellan "komiska" eller "dramatiska" inslag och "natur-" eller "folklifsbilder". Det gällde att undvika att liknande filmer placerades efter varandra, "då kommer ingen af dem till sin fulla rätt." En samling bevarade biografprogram från Kalmar ger en god inblick hur bioutbudet förändrade sig under det sena 00-talet i en mellansvensk stad.³⁵⁷ I Kalmar fanns två biografier, Kalmar Biograf-Teatern, först belägen vid Larmtorget men från sommaren 1907 i Godtemplarsalen i en "ny, elegant inredd salong". Anledningen till flytten var en begynnande konkurrens från stadens andra biograf, Svenska Bios Göta, belägen på den mindre fashionabla Södra vägen (illustration 73.). Såväl Kalmar Biograf-Teaters som Götas filmprogram var omkring en timme långa under perioden 1906 till 1910. Programmens titlar var tryckta med fet stil, och under dem fanns kursiverade beskrivningar över vad filmerna handlade om. I de tidiga programmen var beskrivningarna mycket korta, men det angavs alltid om filmen var fiktiv eller inte. Kodord som "komisk", "dramatisk" och "skrattretande" talar sitt tydliga språk

³⁵³ "Biografprogram", osignerad *Nordisk-Filmtidning* nr 10-11, 1909.

³⁵⁴ Se, Ann-Kristin Wallengren *En afton på Röda kvarn: svensk stumfilm som musikedrama* (Lund: Lund University Press, 1998).

³⁵⁵ Biografprogram för Linköpings Elektro-Biograf 26/1-1/2, 1907.

³⁵⁶ Se, Rick Altman "The Silence of the Silents" *The Musical Quarterly* nr 4, 1996.

³⁵⁷ Alla biografprogrambladen för Kalmars biografier Göta och Kalmars Biograf-Teater återfinns på Kungliga biblioteket i samlingen "Okat – Teater, Biografteatr Program - 1910".

i kontrast till icke-fiktionens nyktra karakteristika som "intressant" och "lärorik".

1906 års första filmprogram för Kalmar Biograf-Teater inleddes med

KAPAREKAPTENEN (okänt bolag, troligen 1905), "en spännande framställning ur en medeltida fribrytares lif". Som inslag nummer två visades HIN OCH FRIAREN (okänt bolag, troligen 1905) som sades vara "mycket komisk", och den åtföljdes av BROTTNINGSKAMP EMELLAN VERLDENS STYFVASTE ATLETER (okänt bolag, troligen 1905), "mycket intressant". Ett år senare föreföll man insett den kommersiella betydelsen av att mera utförligt beskriva vad filmerna handlade om, inte minst med tanke på de till förvirring liknande titlarna. Som sista film kunde man till exempel i slutet av januari 1907 beskåda ZOOLOGISKA TRÄDGÅRDEN I PARIS (Pathé, 1906), med följande beskrivning av filmen och kommentar att veckans program enbart innehöll fyra filmer: "Denna film är den lärorikaste och mest omfattande i sitt slag, som hittills förevisats. Den är så intressant och vacker, att vi velat komma med den som en öfverraskning både för den ene och den andre. [...] 'Ja, men Ni har ju bara fyra nummer den här gången', säger någon. Visserligen, men istället äro dessa så mycket längre och värdefullare! Det har Ni inte tänkt på."

Under 1907 ökade titelbeskrivningarna i omfång på såväl Kalmar Biograf-Teater som Göta. Man började till och med att trycka synopsis på baksidan av programbladen, intressant nog inte enbart för fiktionsfilmer utan även för de dokumentära bilderna. Biografteatern Göta gjorde således reklam med ett detaljerat synopsis för såväl spelfilmen DEN LILLA DÖFSTUMMA (Nordisk Films Kompagni, 1907) som Biokronans EN RESA GENOM DALARNA. De mer utförliga beskrivningarna vittnade om en tilltagande programstruktur där vissa filmer tildelades rollen som huvudattraktioner. Det var dock inte enbart fiktionsfilmer som ansågs locka. Tvärtom figurerade en rad icke-fiktiva filmer som huvudnummer i ett flertal program.

Filmprogrammen kördes ofta tre gånger per kväll och ibland visades film alla veckans dagar. Biografägarna i Kalmar tycks ha följt *Nordisk-Filmtidnings* råd och blandade på ett bricolage-aktigt manér fiktiva och

dokumentära filmer. Efter en "skrattretande komisk bild" följde en "mycket intressant verklighetsbild", varefter visades en "tilltalande genomrolig bildserie", åtföljd av en "särdeles vacker vy", som slutligen gick över i en "spännande bild". Strategin var att blanda utbudet och förhållandet mellan fiktivt bildmaterial och icke-fiktivt var jämbördigt. Följer man programbladen från Kalmar visades det ungefär lika mycket spelfilm som dokumentära bilder.

Om filmutbudet i Kalmar under 00-talet berättar om en filmkultur i bricolagemodellens tecken, var stadens visuella utbud i ett avseende tämligen unikt. Under hösten 1910 påbörjades på Kalmars Biograf-Teater, som bytt namn till Kalmar-Biografen, nämligen föreställningar med "illustrerad sång", där kolorerade skioptikonbilder projicerades tillsammans med ett sångframträdande av en bekant artist. I augusti 1910 påpekade *Barometern* att Kalmar-Biografen hade "en vacker nyhet" in för höstsåsongen: "det är en serie bilder, kolorerade på ett verkligt konstnärligt sätt, som visas, under det att därtill hörande sångnummer föredragas. Sången utföres ej af grammofon utan af en verklig sångare, i detta fall en af vårt samhälles mest omtyckta. Den serie, som för närvarande gifves, heter 'Min moder'. Både bilderna och sången hälsas af publiken med ljudligt bifall, och det äro de värda."³⁵⁸ Det verkar som om Kalmar-Biografens ägare Thomas Hansen Hansen var en av få svenska biografägare som nappade på AB Svensk Amerikanska Film Kompaniets affärsidé att "rycka upp biografpublikum" med illustrerad sång.³⁵⁹ Jan Olsson påpekar att bolaget började med sina sjungande skioptikonbilder [song slides] i Stockholm sommaren innan, då de rönt stor popularitet i Amerika sedan de introducerades där mot slutet av 1907. Kalmar-Biografen förevisade hösten 1910 veckovis olika nummer av illustrerad sång – med titlar som *Två små svarta händer*, *Stjärnljus* och *Mitt hjärta dig rosen ger* – under hela hösten fram till årskiftet 1911. Hansen försökte

³⁵⁸ "En vacker nyhet", osignerad *Barometern* 22/8, 1910.

³⁵⁹ Annonc för AB Svensk Amerikanska Film Kompaniets i *Nordisk-Filmtidning*, nr 23, 1910. För en diskussion av illustrerad sång i U.S.A, se Richard Abel "That Most American of Attractions, the Illustrated Song" *The Sounds of Early Cinema* red. Richard Abel och Rick Altman (Bloomington: Indiana University Press, 2001).

locka publik genom att vurma för det amerikanska: "dessa sånger visas för närvarande på alla biografier i Amerika och äro där det populäraste biograferna ha att uppvisa."³⁶⁰ I det hade han rätt, men intresset ebbade ut och illustrerad sång fick inte något genomslag i Sverige. Faktum är att en amerikansk, mer varietékultur vänlig biografkultur hade svårt att etablera sig i vårt land. Så kallade biografartister kämpade i motvind mot censur och sitt usla rykte. På ett möte i Stockholm 1909 beklagade sig till exempel en samling bioartister över branschens svala intresse för dem, medan deras motståndare "uppträdde kraftigt" mot "sammankopplingen af varieténummer med biograf." Faktum är att även i Amerika, framför allt i *Moving Picture World*, hade man under 1908 försökt bilda opinion mot varietéföreställningar [vaudeville] kombinerat med filmvisningar.³⁶¹ Delar av branschpressen delade med andra ord reformrörelsens krav. I tidens vita filmreformistiska diskurs sågs varken sångbilder, biografartister eller varietéinslag med blida ögon, eftersom det knappast var i den riktningen som reformatorer ville att filmmediet skulle utvecklas.³⁶² "Biograferna borde i stället konkurrera med hvarandra genom goda lokaler och goda bilder", som det framhölls på det hetsiga mötet i Stockholm.³⁶³ Kalmar-Biografens försök med skioptikonföreläsningar inom ramen för de etablerade filmprogrammen, understryker likväl att tidens biografägare strävade efter en bricolage-aktigt omväxling i utbudet för att hålla sig kommersiellt framgångsrika.

Ensemble på resa

Resan gick över Berlin [och] Hamburg till Venedig där man hade en del lustiga upplevelser, berättar direktör

³⁶⁰ Biografprogram för Kalmar-Biografen 20/8, 1910.

³⁶¹ Se till exempel, W. Stephen Bushs två artiklar "The Misfit Amusement Parlor" *Moving Picture World* 17/10, 1908 och "The Question of Vaudeville" *Moving Picture World* 14/11, 1908.

³⁶² Jan Olsson "In and out of Sync: Swedish Sound Films 1903-1914" *Film History* vol 11, 1999.

³⁶³ "Biografartisterna mot censur och barnföreläsningar", osignerad *Dagens Nyheter* 18/11, 1909.

Björck. Truppen hade med sig inte mindre än trettio två kappsäckar, samtliga nya och av fint läder. Detta hade till följd att främlingarna vid sin ankomst [till Venedig] omsvärmades av en massa tiggare, som inte kunde tro dem vara annat än amerikanska miljonärer.³⁶⁴

Henris anekdotiska reportage i *Svenska Dagbladet* 1920 kring den tidiga svenska filmhistorien är en av få presshistoriska källor som tar upp Svenska Bios resa 1911. Resan förefaller kringgårdats av ett visst hemlighetsmakeri och få uppgifter om den läckte ut till den samtida pressen. Det teatersällskap Magnusson skickade ut för Svenska Bios räkning under sommaren bestod av fem personer. På ett fotografi från Venedig ses till exempel fotografen Julius Jaenzon sittande på relingen av en gondol (illustration 74.). Det förefaller varit paus mellan tagningarna till spelfilmen AGATON OCH FINA, med Eric Malmberg, till vänster i bilden som Agaton, och Victor Arfvidson i kvinnokläder som Fina. Till ensemblen hörde även direktören Lars Björck och aktrisen Lilly Jacobsson.

AGATON OCH FINA var en av de planerade produktioner Svenska Bio samlade filmmaterial till under resan, och även om filmen aldrig blev färdigställd, är den illustrativ för den geostrategiska tanken bakom filmexpeditionen. Genom att spela in på plats i olika svenska och utländska städer skulle AGATON OCH FINA och de andra spelfilmerna ges en atmosfär av stadstopografisk autenticitet. Det handlade om att söka upp och filma städernas mest berömda platser och byggnader så att det inte skulle råda något tvivel om att sekvenserna verkligen var filmade på plats. Detta skulle i sin tur nyttjas som försäljningsargument. Egentligen baserade sig resan på en numera vanlig bildfigur, den topografiska etableringsbilden, som dock 1911 ännu inte kommit att ingå i den klassiska spelfilmens standardrepertoar.

För några av de presumtiva filmerna, som till exempel AGATON OCH FINA och OPIUMHÅLAN (Svenska Bio, 1911) förelåg dessutom idén att leverera dem i specialversioner med scener inspelade i den svenska stad där filmen så

³⁶⁴ Guido Valentin "Filmen firar tjugofemårsjubileum", (signaturen *Henri*) *Svenska Dagbladet* 25/4,

småningom skulle visas. Denna idé hade sin upprinnelse i bolagets stadsfilmer, och det var framför allt under våren 1911, innan man begav sig ner på kontinenten, som Svenska Bio spelade in liknande, alternativscen lokala scener. Tanken var att när AGATON OCH FINA skulle ha premiär i till exempel Karlskrona, skulle kopian av filmen förevisas på ett bricolage-aktigt sätt med fiktiva och dokumentära scener inspelade i Karlskrona.

Bland det bevarade filmmaterialet från 1911 finns just en sekvens från AGATON OCH FINA kinematograferad i Karlskrona, där Fina släpar Agaton i en monstruös kätting över Stora torget (illustration 75.). Med samma typ av bekanta miljöer som i stadsfilmerna var Svenska Bios idé att scener som den skulle locka extra publik till stadens biograf. Varianter av liknande sekvenser gavs också en mer nationellt turistisk prägel. I en lokal alternativscen ur OPIUMHÅLAN – en film som färdigställdes men aldrig kom att visas offentligt – träffades till exempel Jacobsson och Arfvidson i Kalmar stadspark. Det mest anslående med scenen var emellertid att deras möte var inramat av Kalmar slott, som massivt höjde sig i bildens fond (illustration 76.). Det var nästan samma bildinställning som ingick i stadsfilmen BILDER FRÅN KALMAR II som Svenska Bio spelat in tre år tidigare.

Dessa märkliga platsinskriftiva bildinställningar försökte utnyttja det profilmiska rummet på ett autentisk såväl som dramaturgiskt sätt. Det är rimligt att anta att det inte bara var den lokala publiken som hade behållning av att se Jacobsson och Arfvidson agera framför Kalmar slott. I den tagningen fanns det två saker för publiken att koncentrera sig på: vad som hände i den fiktiva historien och det dokumentärt avbildade slottet. Att låta en fiktiv scen utspelas framför Kalmar slott kombinerade uppvisandet av en nationell sevärdhet, som presenterades inom ramen för en historia, med dess fiktion. OPIUMHÅLAN blev på så vis både en melodramatisk spelfilm och en dokumentär resebild.

1920 hävdade *Henri* att "ett par av de mest egendomliga filmer som existerat tillkommo sommaren nittonhundratolv [sic] ... Mästerverken hette LYCKANS GALOSCHER [egentligen KOLINGENS GALOSCHER], EN SVENSK EMIGRANTS

ÄVENTYR I AMERIKA, SAMHÄLLET'S DOM, BRÄNNINGAR, OPIUMHÅLAN och AGATHON OCH FINA."³⁶⁵ Jaenzon kinematograferade flitigt under resan, och enligt uppgift hade han med sig tusentals meter oframkallad film när ensemblen återkom till Sverige i augusti 1911. Jaenzons uppdrag var att filma fiktiva scener, vilka samtliga regisserades av Malmberg, men också att i riklig mängd uppta dokumentära bilder. Framför allt avbildade Jaenzon urbana bildklichéer, och tagningarna från resan fogade sig till en vykortslignande katalog av det som i tidens guideböcker ansågs vara sevärda europeiska och amerikanska städer och platser. Från Berlin återfanns naturligtvis sekvenser invid Brandenburger Tor, från Venedig gondoljärer på Canale Grande och duvor på San Marcosplatsen och i Monte Carlo uppsökte Jaenzon Casinot. Precis som Fuhrmanns stereoskopiska bilder vittnade filmmaterialet om föreställningar över en rad illustra stadsrum. Filmfragmenten från resan 1911 blev såtillvida ett slags historiska dokument över de platser, vyer och byggnader som på 1910-talet av några svenska resenärer ansågs geografiskt representativa för besökare och i förlängningen för biopubliken hemmavid.

Tyvärr har ingen av de spelfilmer som resan resulterade i bevarats. Från stillbilder, programblad, censurdokument, manuskript och bevarade filmfragment på Tevearkivet kan man dock göra sig en bild av hur filmerna såg ut.³⁶⁶ Den geografiska filmstrategin var sprungen ur en dokumentär estetik som hämtades från resebilds-genren. Inspelningsmässigt var Jaenzons bilder, såväl fiktiva som dokumentära, tänkta att fungera som inskriptioner av spektakulära platser, narratologiskt sammansnörda av nutidsdramer i en högborgerlig miljö. Avsikten med dessa platsinskriftiva idéer var, som i samtidens framgångsrika danska melodramer, att excellera i en dokumentär rumslig autenticitet. Som Marguerite Engberg skriver i sin *Dansk stumfilm I-II* betonade den dansk stil stilen kring 1910 sensationella och melodramatiska nutidsberättelser återgivna i en naturaliserad skådespelarstil. Filmerna spelades också in i autentiska

³⁶⁵ Valentin 1920.

³⁶⁶ Fiktiva och dokumentära filmfragment från Svenska Bios resa 1911 återfinns på Tevearkivet. Beteckningarna SF 2039, SF 2045, SF 2051, SF 2052, SF 2112 och SF 2193 inkluderar filmmaterial från Sverige. Beteckningarna SF 2082, SF 2083, SF 2084, SF 2086, SF 2087, SF 2088, SF 2089 och SF 2090 innehåller film inspelad internationellt.

omgivningar, till exempel längs med den danska Öresundskusten som i *MORMONENS OFFER* (Nordisk, 1911), där miljöerna gavs en dramaturgisk funktion.³⁶⁷ Urban Gads *AFGRUNDEN* (Kosmorama, 1910) med fixstjärnan Asta , utgjorde ett slags prototyp för genren, men mer illustrativ för hur de svenska filmerna såg ut torde August Blom s *ATLANTIS* (Nordisk, 1913) varit. Denna monumentala satsning ansågs förvisso resultera i ett artistiskt fiasko.³⁶⁸ Men baserad på en roman av Gerhard Hauptmann, var det i korthet historien om Friedrich von Kammacher, som lämnade sin sinnessjuka hustru för att tämligen plan- och håglöst resa runt i Europa. *ATLANTIS* var en psykologisk melodram mest intressant för sina exteriörtagningar, där von Kammacher efter ett Titanic-liknande skeppsbrott, till sist hamnade i Amerika. Filmen klippte samman en rad spektakulära turistiska platser och städer: von Kammacher sågs till exempel resa runt i bil i Berlin och promenera i Tiergarten, i New York passerade hans fartyg naturligtvis Frihetsgudinnan och därtill figurerade ett par helt icke-fiktiva sekvenser från Manhattan. Samma typ av fiktiva och dokumentära amerikanska bilder återfinns i de bevarade filmmaterialet från Svenska Bios resa. I en tagning sågs till exempel Arfvidson och Jacobsson stående på ett fartygsdäck som passerade framför Frihetsgudinnan i Upper New York Bay (illustration 77.).

De främmande inspelningsplatserna i *ATLANTIS* gav filmen en exotisk karaktär och samma strategi användes i Svenska Bios resefilmer. Programaffischen för *KOLINGENS GALOSCHER* (Svenska Bio, 1912) beskrev filmen som "kosmopolitisk humor i 2 världsdelar af svenska skådespelare. Inspelad dels i Stockholm, dels i Köpenhamn, Paris, Monte Carlo, Ostende, New York, samt Niagara. Alla scenerna i utlandet äro inspelade på ort och ställe af Aktiebolaget Svenska Biografteaterns utsända skådespelartrupp."³⁶⁹ Bland de bevarade filmsekvenserna illustrerar de som spelades in i Paris bäst denna platsinskriftiva

³⁶⁷ För en diskussion, se Marguerite Enberg *Dansk stumfilm I-II* (Köpenhamn: Rhodos, 1977) samt Ron Mottram *The Danish Cinema before Dreyer* (New York: Scarecrow, 1988), 117 ff.

³⁶⁸ Thomas C. Christensen "Nordisk Films Kompagni and the First World War" *Nordic Explorations: Film before 1930*, 14.

diegetiska filmpoetik som lånade drag från stadsfilmgenren. I sekvenser från den franska huvudstaden flanerade Arfvidson och Jacobson framför Gustave Eiffels torn och under Triumfbågen. Jaenzon filmade dem när de åkte bil genom staden och bland annat kastade några snabba turistblickar på Notre-Dame (illustration 78.). Paris tjänade som exotisk fond och i några sekvenser var de bägge skådespelarna avbildade som fiktiva turister turister: till exempel Arfvidson då han längs med Seine närmade sig kameran med en kikare kring halsen. För biografpubliken blev Arfvidson i dessa scener, precis som i de geografiska resebilderna, en ställföreträdande besökare som motiverade uppvisandet av olika stadsvyer i form av ett slags sightseeing.

I parismaterialet återfanns även några scener, liksom den i EMIGRANTEN, som varken lät sig beskrivas som fiktiva eller dokumentära. Till exempel utspelade sig en av dem framför stadens opera (illustration 79.). I filmfragmentet, förmodligen en scen i OPIUMHÅLAN, sågs Björck på håll komma gående arm i arm med Jacobsson. Vid tagningens början var paret centrerade i bildfältet, men på grund av all rörelse i bilden blev de först efterhand möjliga att upptäcka. Ett parisiskt par i bildens högerkant stirrade dessutom in i Jaenzons kamera. Den dokumentära parisiska gatuvyn övergick emellertid i en fiktiv scen då Björck och Jacobsson närmade sig kameran, och tagningens fikcionalitet accentuerades ytterligare när Arfvidson klev ut framför kameratripoden. Nästintill samtidigt gick dock plötsligt ett annat, ej skådespelande, par in i bildfältet. De stirrade bägge till en början intensivt mot kameran, men när Arfvidson gav uttryck över sin bestörtning att se Jacobsson i Björcks sällskap, vände sig det gloende paret istället och tittade på den spelade scenen – i bild som publik.

Rimligen borde de inspelningar som Svenska Bio gjorde under sin resa vimlat av den här typen av moment som störde inspelningarna och inte minst publika blickar in i kameran. Men snarare än att förfasa sig över dessa "brechtianska" brott mot diegesen agerade skådespelarna vidare i sina roller.

³⁶⁹ Programaffisch till KOLINGENS GALOSCHER på Svenska filminstitutets bildarkiv.

Någon tydlig gräns mellan fiktionen och det dokumentära upprätthölls inte, utan det viktiga var att filmerna spelades in på plats. Denna glidning mellan fiktion och dokumentär torde varit ständigt närvarande under inspelningarna. Inte minst kom den att aktualiseras under resan från Europa till U.S.A. Ensemblen åkte med S/S Lusitania och ombord på fartyget spelades scener till SAMHÄLLETS DOM (Svenska Bio, 1912) in. Men Jaenzon kinematograferade också en del dokumentärt material på fartyget. Eftersom S/S Lusitania lägligt nog var systerfartyg till S/S Titanic kom Svenska Bio att tjäna mycket pengar på det filmmaterialet. MED LUSITANIA ÖVER ATLANTEN (Svenska Bio, 1912) – med den alternativa titeln

(Svenska Bio, 1912) – hade premiär på svenska biografer en vecka efter Titanic-katastrofen i april 1912. Bolaget framhöll i sina annonser möjligheten att se Titanics systerfartyg. Samma typ av reklam användes på ett bricolage-aktigt manér även beträffande spelfilmen SAMHÄLLETS DOM. Den utspelade sig delvis ombord ute till havs och i annonser för denna fiktiva spelfilm påpekades något paradoxalt att publiken hade tillfället att se dokumentära bilder av syskonbåten till den förolyckade Titanic.

Den för bolaget påpassliga olyckan ger därför besked om att filmmaterialet från resan 1911 användes där det passade. Granskar man censurkortet på Statens biografbyrå finner man att resan, vid sidan av spelfilmerna, resulterade i två icke-fiktiva resebilder: BERLIN (Svenska Bio, 1911) och lite mer NIAGARA än ett år senare, NEW YORK (Svenska Bio, 1913).³⁷⁰ Svenska Bios annonsering kring resans spelfilmer antyder att filmerna i sig uppfattades som ett slags dokumentära berättelser. Filmexpeditionens främsta syfte var naturligtvis att samla filmmaterial till några fiktiva historier som skulle klippas ihop i en stil sprungen ur bricolagemodellen. Samtidigt kom spelfilmerna emellanåt att innehålla ett platsbricolage inom diegesen, som i SAMHÄLLETS DOM där publiken *en passant* gavs möjlighet att se Titanics systerfartyg. I

³⁷⁰ På Statens biografbyrå återfinns BERLIN under granskningsnumret 938 och NEW YORK under nummer 7531.

försäljningssyfte var det centrala för Svenska Bio likväl att filmerna utspelade sig på kända exotiska platser som filmerna visade upp utanför berättelsen. Det var en dokumentär strategi bolaget hämtat från den populära geografiska filmgenren. I OPIUMHÅLAN skulle det givits tillfälle att visuellt besöka Monte Carlo och New York, och i AGATON OCH FINA var tanken att publiken inte bara skulle serveras en skruvad äktenskapsmelodram utan även bilder av Venedig, därtill förankrade lokala scener inspelade i Karlskrona och andra svenska städer.

K O D A

Ett år efter det att Svenska Bios BILDER FRÅN YSTAD haft sin succéartade premiär på stadens biografteater 1907, publicerades första delen av flerbandsverket *Gamla svenska städer*. Eftersom Ystad hade anor från mitten av 1200-talet, då platsen hyste ett franciskanerkloster, ingick staden bland de orter som togs upp i boken. Klosterruinen hade för övrigt filmats i BILDER FRÅN YSTAD: "bland stadens sevärdheter har man upptagit vår gamla klosterruin", som det hette i notisen i *Ystads Allehanda*.³⁷¹ De orter som dokumenterades i *Gamla svenska städer* organiserades efter ett geografiskt mönster från söder till norr, i ett kartografiskt försök att om inte hejda modernitetens intrång och förändringar av landets regionala småstäder, så åtminstone dokumentera vad som höll på att försvinna. "Våra städer genomgå för närvarande i samband med hela samhällsutvecklingen en hastig förändring, en utvidgning och en omdaning, hvarvid tidens nya kraft och nya medel för dessas tillfredsställande verka nedbrytande på det gamla", skrev de bekymrade redaktörerna. Redaktionskommittén, som bland andra bestod av Stockholms stadsarkitekt Kasper Salin, den inte helt obekante Ragnar Östberg – den svenska nationalromantikens ledande arkitekt – och intendenten vid Nordiska museet, Axel Nilsson, uttryckte sin ängslan över att allt fast tycktes förflyktigas. Dessa herrar var framför allt bekymrade över att svenska orters tidstypiska gamla stadsprägel höll på att gå förlorad, när äldre byggnadstekniker och regionalt karakteristisk stadsbyggnadskonst blev omodern och föll i glömska. Moderniteten hotade, och lika mycket som boken var en nostalgisk återblick, gjorde Svenska Teknologföreningen som gav ut verket, en betydande stadstopografisk och arkitekturhistorisk kulturinsats.

Den fullständiga titeln på flerbandsverket var något omständig och löd: *Gamla svenska städer: gator och gränder, hus och gårdar. Samlingsverk i bilder jämte förklarande text utgifvet af Svenska Teknologföreningens afdelning för husbyggnadskonst*. Innehållsligt bestod de nio band som gavs ut fram till 1930 huvudsakligen av stadsfotografiska illustrationer och ritningar. "Afsikten med

³⁷¹ "Ystadbilder å biograf", osignerad *Ystads Allehanda* 17/5, 1907.

samlingsverket *Gamla Svenska Städer* är att i bild bevara något af det, som i våra städer försvinner af gammal stads- och byggnadskonst", påtalades i företalet, "samt genom framvisande af hvad vi ännu däraf äga kvar, för detta väcka kärlek och förståelse samt därigenom från förstörelse rädda hvad ännu räddas kan."³⁷²

Den fosterländsk retorik erinrade om den som Svenska turistföreningen använt sig av något årtionde tidigare, och det är följdriktigt att den fotografiska bilden ryckte fram och nyttjades som medel att sprida föreställningar om såväl landets geografi som dess hotade stadstopografi.

Gamla svenska städer baserade sig på den fotografiska bildens förmåga att dokumentera. De platsspecifika fotografierna var tagna av en mängd olika fotografer, ofta med regional anknytning. Bilderna var företrädesvis fotograferade kring sekelskiftet 1900, men ett par bilder, som till exempel Carl Curmans fotografi av Visbys norra ringmursport, daterade sig tillbaka till 1880-talet. Av geografiska skäl var Ystad den första stad *Gamla svenska städer* behandlade. Tretton gråsvärtade fotografier illustrerade den kortfattade texten, som bland annat redogjorde för gatunamnens etymologi och inkluderade två kartor av staden. Var någonstans fotografierna – tagna av S. Marcus och Axel Nilsson mellan 1904 och 1908 – hade tagits var visserligen inte kartografiskt inprickat, men de avbildade typiska arkitektoniska miljöer bland Ystads många korsvirkeshus. Illustrationerna till *Gamla svenska städer* förefaller överlag att ha valts ut av redaktionskommittén utifrån en redan existerande bildsamling. Man lät således inte ta nya lokala bilder utan använde sig av befintligt material. Ändå gick bokens samtliga fotografier i en dokumentär estetik. Beträffande fotografierna från Ystad avbildade de sakligt i hel- och etableringsbilder, gatupartier och bakgårdar, portar och gränder. Marcus och Nilsson försökte knappast försköna Ystad. Tvärtom liknade deras dokumenterande fotografiska stil de stadsfilmer Svenska Bio producerade vid samma tid. De fotografier där

³⁷² *Gamla svenska städer: gator och gränder, hus och gårdar. Samlingsverk i bilder jämte förklarande text utgifvet af Svenska Teknologföreningens afdelning för husbyggnadskonst* band 1, red. Axel Nilsson et al (Stockholm: Svenska Teknologföreningen, 1908), I, II.

ystadsbor var avbildade och kikade mot kameran kunde lika gärna ingått i filmen BILDER FRÅN YSTAD.



Det förefaller som om initiativet till *Gamla svenska städer* delvis togs av Nordiska museet. Att i bildform dokumentera hur olika svenska städer, orter och platser såg ut, låg i linje med museets verksamhet att samla in allehanda kulturhistoria om landet. Liknande visuella topografiska dokumentationer hade genomförts långt tidigare, där Erik Dahlbergs *Suecia antiqua et hodierna* (1667-1715) – ett planschverk som i 488 kopparstick representerade svenska städer, slott och fornminnen – tronade som den mest kända förebilden.³⁷³ Den nya med *Gamla svenska städer* var att den fotografiska teknologin användes som fotografisk empirisk instrument. Den fotografiska apparaturens sätt att oomtvistligt indexikalt avbilda gjorde den till ett utmärkt museologiskt verktyg.

Redan vid mitten av 1870-talet hade Hazelius införskaffat de första fotografierna till den Skandinavisk-etnografiska samlingen, som Nordiska museet då fortfarande kallades. Under 1890-talet kom den fotografiska bilden allt mer i fokus, inte minst tack vare de bygdefotografer runt om i Sverige som tog bilder av den egna hemmiljön. När Svenska turistföreningen 1897 utlyste en tävling för en representativ samling fotografier kring hur Sverige såg ut och vad som var karakteristiskt för landet, var Nordiska museet representerat i priskommittén. Men inte förrän 1906 anställde museet sin förste fotograf, Nils Keyland. Han hade då sedan mer än ett årtionde försett museet med fotografier av svenska kulturhistoriska miljöer. Jan Garnert skriver att Keyland var representativ för museets fotopraktik, och han avbildade ofta människor i vardagliga sysslor, som till exempel bilder av "golvsurning, höbärgning, fårklippning, fiske och tjärbränning." Keyland verkar just betraktat sina bilder som empiriska

³⁷³ Erik Dahlberg *Suecia antiqua et hodierna* (Stockholm, 1667-1715).

visuella dokument dokument och använde dem ofta för att illustrera de texter han skrev i museets tidskrift. Samtidigt har det, som Garnert påpekar, framkommit att många av de situationer Keyland avbildade var iscensättningar han själv regisserat – en inte ovanlig performativ strategi inom dokumentärfotohistorien – något som naturligtvis inte gjort hans fotografier mindre intressanta.³⁷⁴

På sina resor genom Sverige fotograferade Keyland också äldre hus på landsbygden, och måhända ingick några av hans bilder i det urval av fotografier som redaktionskommittén till *Gamla svenska städer* förfogade över. Även om deras visuella dokumentationsprojekt inte var officiellt finansierat, var det för svensk del en av de första geofotografiska inventeringarna som vilade på ett slags vetenskaplig positivistisk grund. Fotografier hade förvisso sedan 1890-talet använts i museologiskt laborativt syfte på till exempel Naturhistoriska riksmuseet, men fotografiet som kunskapskälla betraktades fortfarande med skepsis. Fotografierna i *Gamla svenska städer* illustrerade en retorik kring tradition och bevarande, men till skillnad från Svenska turistföreningens bildpolicy eller till exempel August Fuhrmanns förskönande nationella stereoskopiska bildserier, framkallade de inte en nationalromantiskt färgad föreställning om vårt fädernesland, utan dokumenterade tämligen rättframt en rad svenska städer.

Internationellt hade den fotografiska teknologin länge använts på ett liknande positivistiskt sätt, inte minst i stadstopografiskt syfte. Eugène Atget s bilder av Paris under det sena 1800-talet tillhör den kanoniserade fotohistorien. Hans arbete med att förevisa oansenliga delar av Paris bedrevs emellertid redan under 1850-talet av fotografen Charles Marville som arbetade på uppdrag av baron Georges Eugène Haussmann, (som vid den här tiden genomförde den radikala ombyggnationen av Paris.) Marville gick mycket noggrant tillväga, dokumenterade fotografiskt kvarter efter kvarter innan rivningsarbetena kom igång, och tack vare hans nitiska avbildande bevarades bilden av det gamla Paris

³⁷⁴ Jan Garnert "Nils Keyland" *Nordiska museet under 125 år*, 247.

till eftervärlden. Det är dock snarare en samtida kollega till Marville, britten Roger Fenton, som kommit att förknippas med tidiga museologiska föreställningar kring den fotografiska apparaturens mnemoniska förmåga. Fenton är intressant som en förelöpare till Keyland och andra senare museifotografer eftersom han redan under 1850-talet anställdes av British Museum för att fotografiskt inventera delar av dess samlingar. Allan Sekula skriver att för Fenton och tidens positivister utlovade fotografien "mer än detaljrikedom; den gav löfte om en reducering av naturen till dess geometriska essens." Fotografiet var även en del av tidens nya museikultur, med dess betoning på visuellt förevisande, som spreds i Västeuropa under senare hälften av 1800-talet. Med den fotografiska bildteknologin och dess "optisk empirism" kunde man också kulturhistoriskt dokumentera verkligheten, inte minst eftersom fotografiet agerade "som *bilden* av en vetenskaplig sanning."³⁷⁵ Fotografier kunde såtillvida "forma bilden af den svunna tid", som inskriptionen framför Nordiska museets entré lyder.



Gamla svenska städer vittnar om att den kommersiella topografiska bilddiskurs, som tog sin början med det stereoskopiska fotografiet under 1850-talet, efter sekelskiftet 1900 mellan 00- och 10-tal fasades över i museal diskurs med ett statligt sanktionerat insamlande av nationellt emblematiska platser för ögonen. Masskultur blev till folkkultur. Att kameran blev ett dokumentationsverktyg för Nordiska museets medarbetare under 00-talet understryker denna utveckling. Förekomsten av sådana mediala förskjutningar i tidens optik är en av denna avhandlings slutsatser. Beträffande den geografiska bildgenren förelåg en visuellt diskursiv rörelse från marknaden mot museet. Naturligtvis var vykort, resefilmer och andra geografiska bilder fortfarande kommersiellt populära, men det intressanta är hur den visuella topografigenren, spridd över olika medier, fick genomslag som dokumentationsstrategi i museikulturen.

³⁷⁵ Allan Sekula "Kroppen och arkivet" (1986) *Index* nr 1-2, 1995, 28, 37, 34.

Följaktligen började Nordiska museet vid den här tiden även fundera på att använda filmmediet i kulturhistoriskt syfte. Under tiotalet verkar dessa tankar fått större genomslag, och tvivelsutan hade de stadsfilmer Svenska Bios spelat in några år tidigare varit intressanta för museet. En av Svenska Bios stadsfilmer, *BILDER FRÅN KRISTINEHAMN* (Svenska Bio, 1908) har just bevarats på ett av landets lokala museer.³⁷⁶ Redan Boleslas Matuszewski hade i sin *Une nouvelle Source de l'Histoire - (Creation d'un dépôt de cinematographie historique)*, argumenterat för att upprätta arkiv för de animerade fotografierna [les photographies animées], som han kallade filmen. När hans pamflett publicerades 1898 beklagade han sig över att Bibliothèque Nationale i Paris inte ens hade en fotografisk avdelning. Tidens positivistiska föreställningar och tilltro till de teknologiska bildmediernas matematiska exakthet [exactitude mathématique] framgick väl av Matuszewskis text. Välsamt resonerade han kring film, som han såg som ett historiskt dokument i paritet med andra källor: "de animerade fotografierna har en autentisk, exakt och precis karaktär ... och fungerar som ofelbara sanningsenliga ögonvittnen." Liksom senare Hallgren använde sig Matuszewski av det retoriska knepet att spekulera i hur värdefull till exempel film från den franska revolutionen hade varit för samtida historiker för att understryka att arkiv och museer borde ta sig an att bevara film. Trogen sin tid betonade Matuszewski främst filmens betydelse för grandiosa historiska händelser, men han insåg även mediets kulturhistoriska värde att förvara mikrohistoriska och mer efemära aspekter av verkligheten – "till och med det som undgick ögonen" – som till exempel utseendets förändring [la physionomie changeante] eller trafikens utveckling i städerna.³⁷⁷

³⁷⁶ *BILDER FRÅN KRISTINEHAMN* införskaffades av Kristinehamns hembygdsförening, oklart när. Filmen återfinns på Kristinehamns museum och bildarkiv, som tillhör Värmlands museum, under beteckningen S 0005. Filmen finns även på Tevearkivet, SF 2069.

³⁷⁷ "On peut dire que la Photographie animée a un caractère d'authentique, d'exactitude, de précision ... Elle est par excellence le témoin oculaire véridique, infaillible." "Même ce qui échappe aux jeux." Boleslas Matuszewski *Une nouvelle Source de l'Histoire - (Creation d'un dépôt de cinematographie historique)* (Paris: Noizette et Cie, 1898), 12, 13, (min översättning).

Samtida idéer kring inrättande av filmarkiv styrker tesen att filmmediet kring 1910 – samtidigt som den långa spelfilmen vinner mark – också försköts i en mer nytto-orienterad riktning. I Tyskland hade arkivfrågan debatterades under 00-talet, *Kinematographische Rundschau* rapporterade till exempel 1907 att avsaknaden av filmarkiv åter diskuterades i Berlinpressen. Tidningen påpekade att det på flera ställen existerade fonografiska arkiv, men inga som bevarade rörliga bilder, trots att film skulle utgöra ett "oändligt värdefullt material i forskarens händer."³⁷⁸ I Matuszewskis efterföljd och med intryck från kontinenten började man även i Sverige intressera sig för frågan. *Svenska Dagbladet* publicerade två artiklar om uppförandet av ett nationellt filmarkiv i november 1911. I den första artikeln, "Arkiv för biografbilder?" framhölls en rad tyska kommunalförvaltningar som förebilder, vilka "kommit till insikt om betydelsen af ett sådant biografmaterial." Artikeln apostroferade filmen som "forskningsmaterial för eftervärlden" och resonerade kring vilken typ av film som skulle bevaras, om den skulle vara av nationell betydelse eller kommunalt inriktat på Stockholm, samt de problem arkivering av film innebar.³⁷⁹ Att spelfilm överhuvudtaget inte åsyftades framgick av nästa artikel – avsikten var att bevara "värdefullare biografbilder, belysande t. ex. hufvudstadens utveckling." Enligt tidningen skulle biografbyråns nyligen förordnade föreståndare, Walter Fevrell, ha tilltalats av idén, och tillfrågad förde han åter Tyskland på tal som föregångsland.³⁸⁰ Även Gustaf Berg, som efterträdde Fevrell 1914, ägnade sig åt frågan om ett filmarkiv. I ett uppsluppet bidrag i antologin *Om jag vore stadsfullmäktig* skisserade Berg ett år senare sin vision om ett kommunalt filmarkiv, med uppgift "att i representativa ögonblick och detaljer rädda det Stockholm, som nu lever och rör sig, i levande bild åt eftervärlden." Intressant

³⁷⁸ "den Forschern unendlich wertvolles Material in die Hände liefern." "Kinematographische Archive", osignerad *Kinematographische Rundschau* nr 7, 1907, (min översättning). En av de mer utförliga tyska artiklarna i ämnet, "Der Film als Geschichtsquelle", skrevs av Paul Beusch och publicerades i tidskriften *Bild und Film - Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie* nr 2, 1912.

³⁷⁹ "Arkiv för biografbilder?", osignerad *Svenska Dagbladet* 10/11, 1911.

³⁸⁰ "Möjligheterna för ett biografarkiv", osignerad *Svenska Dagbladet* 11/11, 1911.

nog innehöll antologin även en text som pläderade för ett grammofonarkiv.³⁸¹ Arkivfrågan turnerades även i den svenska branschpressen. 1917 argumenterade till exempel *Filmbladet* i en ledare om nödvändigheten av ett nationellt filmarkiv. Något förvånande hävdade man redan i nästa nummer att frågan var löst; ett filmarkiv skulle snart vara verklighet då en förening bildats "för att bevara filmer av historiskt intresse såväl som märkligare grammofonskivor."³⁸²

I tidens tankar florerade med andra ord föreställningar att moderniteten borde arkiveras med de mest avancerade teknologiskt bevarande medier som stod till buds. De i regel rätt så konservativa nationalbevarande idéer som olika debattörer gav uttryck för, kunde paradoxalt nog bäst realiseras med den mest moderna teknik. Huruvida redaktörerna till *Gamla svenska städer* övervägde att till exempel nyttja filmen som stadstopografisk dokumentationsmetod framgår inte, men det är påfallande hur ofta skribenter illustrerade arkivfrågan med filmer av geografiskt eller stadshistoriskt värde. I sammanhanget kan nämnas att en viss Leo Frobenius publicerade ett antropologisk anstruket häfte i vilken han lanserade den kinematografisk karta.³⁸³ En annan tysk, H.W. Jost, argumenterade under tio-talet för nödvändigheten att studera rörliga bilder för att förstå hus och byggnader i sitt sociala sammanhang. Om *Gamla svenska städer* syftade till att i bild bevara landets arkitektur, propagerade Jost i sin artikel "Kino und Architektur" för filmens överlägsna förmåga att dokumentera städers utseende. Artikeln publicerades i den ansedda tidskriften *Der Städtebau*, grundad av Camillo Sitte, och är intressant eftersom den resonerade kring olika former av medial stadsrepresentation. "Vi åker genom

³⁸¹ Gustaf Berg "Ett Stockholms stads filmarkiv" *Om jag vore stadsfullmäktig* red. Artur Möller (Stockholm: Dahlberg, 1915), 12, samt Alex Lindmans "Ett fonografiskt arkiv i Stockholm", 32-33, i samma antologi. Liknande resonemang förekom redan åren efter sekelskiftet 1900 i samband med ljudfilmsexperimenten kring "Odödlig teater" – för en diskussion, se Olsson 1985.

³⁸² "Kulturfilm", osignerad *Filmbladet* nr 16, 1917 samt "Filmarkivet blir verklighet", osignerad *Filmbladet* nr 17, 1917.

³⁸³ Leo Frobenius *Karten als Sinnbilder der Kulturbewegung: Einführung in den Atlas Africanus und in das Verständnis der Kinematographischen Karte* (München: Oskar Beck, 1922).

Berlin, inte i bil, utan i en gemytlig droska", inledde Jost sin text.³⁸⁴ Författaren satt dock knappast tillrätta i en droska utan i en biofåtölj, och i själva verket beskrev Jost en filmföreställning där en okänd resefilm om Berlin projicerades. Till skillnad från arkitekturfotografiet [ein recht schwacher Ersatz der Wirklichkeit] hade filmen förmågan att fånga stadens liv och visualisera byggnaders rytmik [die rhythmische Folge von Raum und Masse]. Jost hade föga till övers för tidens vykort; "Postkartenschönheit" kunde möjligen få gälla som bildideal för fotograferandet av berömda monument. Inte heller stereoskopiska stadsbilder, trots sitt djupperspektiv, gav Jost känslan av stadens utrymmen. Filmen däremot hade till och med förmågan att visa ljusets skiftningar över Berlins fasader. Jost gick lika långt som von Helmholtz gjort när det gällde stereobilder, och menade att filmen var överlägsen verkligheten; med sina tidsellipser kunde mediet förkorta förlopp till några minuters duktid, skeenden som i verkligheten tog honom månader att registrera.



Tio år efter det att Matuszewski publicerat sitt upprop, gjorde filmen sitt inträde i museivärlden. Alison Griffiths påpekar i sin "Origins of Ethnographic Film" att kring 1908 förevisades den första filmen på American Museum of Natural History.³⁸⁵ Att film inledningsvis började användas i ett etnografisk och naturalhistorisk musealt sammanhang är symptomatiskt. Det var i den kontexten, där svenska Naturhistoriska riksmuseet, Biologiska museet och Nordiska museet även ingick, som man sedan slutet av 1800-talet arbetat med att visuellt visa upp samlingarna. För svenskt vidkommande kan man notera att Kungliga Vetenskapsakademien ett par år in på sekelskiftet 1900 ibland upplät sina lokaler för tillfälliga kinematografförevisare.

³⁸⁴ "Wir fahren durch Berlin, in einer gemütlichen Droschke, nicht im Auto." H.W. Jost "Kino und Architektur" *Der Städtebau* nr 8/9, 1916, 91, (min översättning).

³⁸⁵ Alison Griffiths "Origins of Ethnographic Film" opublicerad doktorsavhandling framlagd vid New York University, U.S.A, 1998, 309ff.

På American Museum of Natural History började man med reguljära filmförevisningar 1909. Det sätt som filmen och museet samlade och bevarade rum, tid och objekt gjorde dem bägge till heterotopiska företeelser. Liksom biografialongen var det moderna museet en plats som i sig inneslöt andra platser. En av modernitetens egenheter var om man får tro Foucault att "på en viss plats stänga in all tid [och] alla epoker" och föreställningen bakom det moderna museet var "att skapa en plats för alla tider som i sig [var] utom tiden."³⁸⁶ Det var naturligtvis en avgörande skillnad i receptionshänseende att se film inom museets väggar, än på den lokala nöjesbiografen. De filmer som visades var i regel av geo-etnografisk art, till exempel upptagningar från expeditioner. Eftersom filmerna hyrdes in från marknaden uppstod ett märkligt möte mellan den vetenskapliga kontext filmerna visades i och det ofta spektakulära innehåll de visade upp.

Filmerna ingick i regel i illustrerade föredrag som museet organiserade. Den visuella bildningsverksamheten hade bedrivits sedan slutet av 1800-talet, tidigare med projicerade skioptikonbilder som illustrationer. Liknande illustrerade föredrag, oftast med geografisk prägel, var också relativt vanliga i den svenska visuella masskulturen åren kring 1900. Den illustrerade föredragskulturen tycks emellertid inte i någon högre grad letat sig in i en svensk museal kontext – åtminstone inte beträffande beledsagande filmförevisningar – ett område som dock tarvar ytterligare forskning.³⁸⁷

Filmens mediala rörelse från en kommersiell biokultur till alternativa visningskontexter förändrade mediets ställning efter 1910. Filmen förefaller blivit mer respekterad i bland annat pressen, något som till exempel artiklarna kring upprättandet av ett nationellt filmarkiv i *Svenska Dagbladet* vittnar om. Liksom visningskontexten, förändrades också produktionsvillkoren för film. Till skillnad

³⁸⁶ Foucault 1998, 18-19.

³⁸⁷ Det kan noteras att på den så kallade Borgarskolan i Stockholm anordnades föredrag med kinematografbilder från tiotalets början. Det var ett försök att använda bildningsfilm i undervisningens tjänst. Men i filmcensurans paragrafer förelåg oklarheter vad som gällde denna typ av föredrag med kinematografbilder. 1913 var Borgarskolan inblandad i en affär gällande möjlighet att kringgå biografcensur en, en minst sagt pikant incident eftersom den åtalade föredragshållaren,

från American Museum of Natural History visade man på Nordiska museet inte regelbundet film, men under tiotalet påbörjade man däremot en praktisk filmverksamhet. De första filmerna i Nordiska museets arkiv daterar sig till den här tiden, till exempel SKANSENS VALROSS (Nordiska museet, 1916) och VINTERSCENER FRÅN SKANSEN (Nordiska museet, 1916). Bengt Nystöm, som behandlat museets filmverksamhet, nämner att diskussioner om att använda filmen som dokumentärt och pedagogiskt medium fördes redan vid mitten av tiotalet.³⁸⁸ Även på Nationalmuseum i Stockholm fanns idéer om att använda sig av filmmediet i konstupplysningens tjänst, ett projekt som dock lades ner efter oförstående kritik. Historiska museet medverkade å sin sida i produktionen av den mycket märkliga STENÅLDERSLIV (Skandia, 1919), en rekonstruktionsfilm av Ernst Klein där man i en simulerad stenåldersmiljö försökte utröna hur den tidens redskap fungerat.

När det gällde mer urbana dokumentära filmer sägs Göteborgs stadsmuseum redan 1912 införskaffat lokala filmer om staden. Hallgren påpekade dessutom i sin *Kinematografen som bildningsmedel* att filmen BILDER FRÅN MALMÖ donerats till Malmö museum 1911, en lokal stadsfilm som inte spelades in av Svenska Bio, utan av konkurrenten Frans Lundberg. Under 1920-talet förefaller lokala stadstopografiska filmer i viss utsträckning införskaffats av regionala arkiv och museer inom landet. Den äldsta filmen om Västerås på Västerås stadsarkiv daterar sig till 1927 och tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm bildningsfilm* rapporterade till exempel 1926, under rubriken "Städer som tänka på sin historia", om en man i Säter som "förvärvat en kopia av den i somras genom Svensk Filmindustris skolfilmsavdelning upptagna vackra filmen från staden", som han storstilt skänkt till ortens hembygdsmuseum.³⁸⁹

Walter Fevrell, samtidigt var censurbyråns chef. Se till exempel Fevrells inlägg "Borgarskolans kinematografiska förevisningar" i *Dagens Nyheter* 30/4, 1913.

³⁸⁸ Se, Bengt Nyström "Folklivsfilmen och Nordiska museet" *Sista lasset in: studier tillägnade Albert Eskeröd 9 maj 1974* red. Göran Bergengren (Stockholm: Nordiska museet, 1975), "Filmen och museerna - samhällets minne" *Film och TV* nr 3, 1982 och "Nordiska museet och filmen" *Nordiska museet under 125 år*.

³⁸⁹ "Städer som tänka på sin historia", osignerad *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr 26, 1926.

Men det var framför allt till Nordiska museet som den nationella museologiska filmverksamheten kom att koncentrera sig, inte minst efter det att museet utlovats finansiellt stöd från staten för att bygga upp ett kulturhistoriskt filmarkiv. I en skrivelse hade det framhållits "att museets arbete hittills endast i mindre utsträckning ... kunnat inriktas på att fasthålla och bevara sådana viktiga sidor av folklivet, som ha avseende på rörelsemomenten, en fortlöpande handling, eller ... tekniska förfaringssätt. ... Dessa mycket omfattande komplex av kulturföreteelser äro alla av stor betydelse för förståelsen av gångna tiders liv och förhållanden i svenska bygder ... just nu underkastade ombildningens lag."³⁹⁰ Liksom i projektet kring *Gamla svenska städer*, var museets avsikt att med filmmediets hjälp bevara företeelser som till exempel jordbruk, folkliga sedvänjor och dans. Redan mot slutet av tiotalet hade liknande inspelningar av filmer om regionalt hantverk, småindustri och fiske planerats. Museet kom att samarbeta med Svensk Filmindustri och under Jubileumsutställningen i Göteborg 1923 röntes den typen av kulturhistorisk film dokumentära

filmer intresse, till exempel *REPSLAGNING* (Nordiska museet, 1923) och *FISKEMETODER PÅ VÄSTKUSTEN* (Nordiska museet, 1923). Nyström betecknar perioden 1926 till 1940, den tidsrymd under vilken museet erhöll överskottsmedel från Statens biografbyrå, som museets filmiska guldålder.³⁹¹ Bland annat försökte man använda sig av film för att dokumentera kulturhistoriskt viktiga arbetsmetoder, och Klein – regissören till *STENÅLDERSLIV* – spelade in ett par dansfilmer där han just sökte utnyttja filmmediets möjligheter att registrera händelseförlopp. dansfilm

Dansgenren är intressant, dels eftersom den var vanlig redan i den tidiga filmen, dels då film visade sig vara utmärkt för att registrera lokala danser som ett slags etnologiska aktiviteter. Klein gick vetenskapligt till väga i sina

³⁹⁰ "Kulturhistoriskt konserverande film", osignerad *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr 5, 1926, 643.

dansfilmer: filmkameran registrerade i statiska helbilder dansernas gång. Ibland användes slow-motion, och ofta dansades det ur bild utan att kameran rörde sig. Klipp eller kamerarörelser förekom ytterst sällan. Istället förlitade sig dansfilmerna på utförliga textskyltar och den långa tagningens dokumentära autenticitet; textskylten "stegen framgår av bilden" inledde symptomatiskt nästan varje film. Närbilder förekom, i regel efter det att dansen var färdig i en repeterande inklippt sekvens ner på de dansandes fötter, som i till exempel FYRMANNSPOLKA (Nordiska museet, 1926) för att framhäva lokala koreografiska karakteristika. Det fascinerande med dansfilmerna är att de försökte utnyttja filmmediet som ett film som forskningsinstrument för att analysera och inte minst bevara rytm och steg i en mängd nationella danser som riskerade att falla i glömska. "En folklig dans kan icke beskrivas såsom 'två polkasteg åt vänster, två åt höger'", påpekade Klein, som menade att "det naiva, omedelbara uttrycket av personliga känslor ... hos den utan dansskola och exercis utövade folkliga dansen [är] det etnografiskt sett kanske värdefullaste. En ordrik, konstnärlig skildring kan här icke ge tillnärmelsevis så exakta bilder som några tiotal meter väl tagen film."³⁹²

Nordiska museets filmverksamhet bedrevs i bevarandets tecken och bland de kulturhistoriska folklivsfilmerna man främst specialiserade sig på, till exempel HUSTIMRING (Nordiska museet, 1929) eller MYRSLÅTTER I ÄLVDALEN (Nordiska museet, 1929), stod den nationella allmogekultur som moderniteten hotade i centrum. Till skillnad från Keyland var man dock noga med att inte rekonstruera utan autentisk återge äldre traditioner som de levde kvar i tidens bruk. Filmverksamheten avsatte också teoretiska reflektioner kring hur filmmediets kvalitéer bäst skulle utnyttjas. En av de mer initierade texterna, "Kulturhistorisk film. Dokument av första ordningen", publicerades av museets amanuens Torsten Lenk. Lenk var en modern museiman som hävdade att "automobil och filmkamera borde höra till utrustningen för varje

³⁹¹ Nyström 1975, 49.

kulturhistorisk expedition." Med en liknande modernitetsmetaforik skrev han: "Man måste fasthålla vid att filmen till sin väsensart icke är ett njutningsmedel utan en teknik, och liksom kommunikationsmedel kunna användas både till nöjesåkning och varutransport så kan också filmen tjäna många ändamål." Med reminiscenser från 00-talets biografdebatt, menade Lenk att den icke-fiktiva filmen flitigare borde användas i nationellt museala och vetenskapliga sammanhang. Framför allt gällde det den kulturhistoriska filmen, som Lenk i Matuszewskis efterföljd, menade var "fullt jämförbar med museiföremål och arkivmaterial." Exakthet och sanning var dock nödvändiga betingelser för den kulturhistoriska filmen, "ty i arrangemang, upptagning och klippning kan det både slarvas och ljugas." Filmarbetet krävde såtillvida "specialistens närvaro."³⁹³ För svenskt filmhistoriskt vidkommande utgör den kulturhistoriska filmen ett område för forskningsspecialister, som framöver pockar på att kartläggas.

³⁹² Ernst Klein "Gamla danser på film" *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr 2, 1927, 927.

"Svenska Geografiska Bilder för skola och hem", 86, 88, 112
A LAD FROM OLD IRELAND, 153
Abel, 156, 157, 158, 160, 166
Abrahamsson, 51, 68
ACROSS THE OCEAN ON THE LUSITANIA, 162
Adorno, 39
AFGRUNDEN, 171
AGATON OCH FINA, 168, 169, 174
AKROBAT MED OTUR, 94
aktualitetsbilder, 59, 126
aktualitetsfilm, 118, 143, 162, 163
aktualitetsfilmer, 119, 120, 127, 135, 163
aktualitetsvärde, 60
Allen, 11

Almqvist, 74, 77, 81
Altenlohs, 10
alternativscen, 169
Altman, 164, 166
amatörfotografisk tradition, 92
ambulerande utställningar, 51
American Museum of Natural History, 184, 185, 186
ANDALOUSIE PITTORESQUE, 120
Andrée, 14, 59
annonser, 20, 36, 55, 58, 59, 111, 132, 142, 151, 174
arbetarklass, 11, 67
arbetarklassen, 11, 15, 80, 146
arbetarklassnöje, 58

³⁹³ Torsten Lenk "Kulturhistorisk film. Dokument av första ordningen" *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr 18, 1926, 527, 525, 526,

arbetstid, 11
 Arfvidson, 168, 169, 170, 172, 173
 Atget, 179
 ATLANTIS, 171, 172
 atopisk, 162
 autentisk representation, 163
 automatkultur, 107
 Avesta, 95, 96, 97, 99, 141
 Axel Eliassons förlag, 101
badaud, 116
 Baedeker, 36, 37, 77
 Baedekerguiden, 77
 Baudelaire, 14
 Beckman, 66
 begapare, 116
 Belloi, 115, 116
 Benjamin, 6, 39, 41, 42, 161
 Benjamins, 39, 92
 Berg, 129, 182, 183
 Berlin, 3, 6, 11, 12, 13, 25, 26, 30, 31, 32, 33,
 34, 35, 36, 37, 39, 41, 56, 58, 59, 60, 61,
 62, 69, 73, 109, 119, 149, 168, 170, 172,
 174, 175, 184
 BESTIGNING AF ÅRESKUTAN, 127
 besöksstatistik, 95
 betraktaren, 24, 42, 52, 66, 76, 109, 136
 Bibliothèque Nationale, 30, 48
 bild och turism, 83
 bildanalys, 114
 BILDER FRÅN ESKILSTUNA, 140, 142
 BILDER FRÅN FILIPSTAD, 136, 142
 BILDER FRÅN HALMSTAD, 18, 19
 BILDER FRÅN HERNÖSAND, 144, 145, 146
 BILDER FRÅN KALMAR, 138, 139, 140, 169
 BILDER FRÅN KARLSHAMN, 134
 BILDER FRÅN KARLSKRONA, 134
 BILDER FRÅN KRISTINEHAMN, 181
 BILDER FRÅN MALMÖ, 2, 19, 135, 186
 BILDER FRÅN NYKÖPING, 10, 146
 BILDER FRÅN OSKARSHAMN, 140, 141
 BILDER FRÅN SALA MED OMGIFNINGAR, 136
 BILDER FRÅN VÄSTERÅS, 136
 BILDER FRÅN YSTAD, 1, 175, 177
 BILDER FRÅN ÖREBRO, 137, 138
 bildestetik, 82, 100, 112
 bildestetisk, 37
 bildimperium, 32, 37
 bildkultur, 7, 48
 bildning, 58, 109
 bildningsfilm, 186, 187, 189
 bildningsmedel, 17, 18, 123, 186
 bildpolicy, 60, 86, 137, 179
 bildspråk, 118
 binokulärt seende, 44
 biobesökare, 11
 biografartister, 167
 biografbesök, 11, 17
 biografcensur, 186
 biografdebatt, 124, 189
Biografen, 9, 17, 21, 34, 125, 131, 132, 133,
 136, 144, 146, 147, 164, 166, 167
 biografkultur, 2, 11, 33, 94, 117, 123, 124,
 125, 139, 148, 152, 167
 biografprogram, 21, 34, 142, 161, 163, 164
 biografpublik, 123, 140
 Biograph, 158, 160
 Biokronan, 1, 2, 127, 128, 134
 Biologiska museet, 66, 67, 68, 71, 90, 91, 185

biopublik, 11, 147
 biosalong, 26
 Birgit Janrup-Dünkelberg, 3
 Björck, 78, 168, 173
 Björkin, 6
 Blanchs' biograf, 97, 98, 124, 148
 BLEKINGE, 127
 Blom, 99, 171
 Boorstin, 83
 Bordwell, 7
 borgarklassen, 43
 Borgarskolan, 185
 borgerlig natursyn, 77
 bourgeoisien, 23, 83
 branschpressen, 11, 167, 183
 Brecht, 14
 Brefkort-Automaten Perfekt, 107
 Brehmer, 55
 Breslau, 31, 35
 Brewster, 43, 45, 46, 152
bricolage, 156, 162, 165, 167, 169, 174
 bricolagemodellen, 157, 158, 159, 160, 174
 bricolagemodellens, 29, 166
 Brighton, 118
 British Museum, 180
 Broberg, 77, 78
 BROTTNINGSKAMP EMELLAN VERLDENS
 STYFVASTE ATLETER, 165
 Bruno, 4, 66
 BRÄNNINGAR, 170
 bröderna Lumière, 15, 25, 52, 91, 92, 94, 114,
 118, 119
 bröderna Lumières, 28, 91, 101, 115, 118
 Burch, 116
 camera obscura, 91
carte de visite, 102
 Castans Panoptikum, 36
 censur, 18, 30, 111, 167
 Chanan, 156
 Charles Magnusson, 1
Cinema Journal, 11
 cinematisk topografi, 122
 Cinéorama, 25
 Claudet, 44
 Coissac, 114
 COMBAT NAVAL, 162
 Cook, 77
 Cosandey, 150
 Crandell, 82
 Crary, 39, 40, 43, 58
 Curman, 177
 Curtis, 17
 Cyclo-Homo, 109
 dagerrotypi, 45
 dagspress, 29, 124
 Dahlberg, 178, 183
 Dalarna, 81, 95
 dansfilm, 188
 dansk stil, 171
 Darrah, 43, 47
 datering, 14
 demokratiskt resande, 122
 DEN HVIDE SLAVEHANDEL, 156
 DEN LILLA DÖFSTUMMA, 165
 DET GRÖNA HALSBANDET, 151
 diapositiv, 108
 dieges, 154, 160
 diorama, 66

Diorama imperial, 34
 dioramor, 6, 64
 djupperspektiv, 112, 184
 djupseende, 42, 52
 Djurgården, 28, 64, 66, 68, 69, 132
 dokument, 9, 18, 19, 25, 38, 105, 170, 179,
 181
 dokumentationsstrategi, 144, 181
 dokumentär, 18, 20, 115, 118, 150, 151, 155,
 159, 161, 170, 171, 173, 174, 177
 dokumentär estetik, 85
 dokumentär film, 150, 152
 dokumentära, 5, 10, 20, 29, 32, 46, 116, 120,
 121, 150, 152, 154, 155, 156, 158, 161,
 162, 163, 165, 169, 170, 171, 173, 174,
 186, 187, 188
 dokumentärfilm, 20, 118, 150
 Dooren, 109
 Drottninggatan, 64, 104
 Droysen, 12
 Düsseldorfskolan, 82
 Edison, 1, 4, 16, 121, 122, 157, 161
 Eisenstein, 156
 Ekström, 89, 90, 101
 elektricitet, 143
 Eliasson, 28, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 110, 126, 144
 Elmér, 11
 EMIGRANTEN, 150, 153, 154, 155, 156, 173
 EN RESA GENOM DALARNA, 128, 165
 EN SVENSK EMIGRANTS ÄVENTYR I AMERIKA,
 170
 Engberg, 171
 entréavgiften, 12, 67
 entreprenörer, 7, 33, 43, 50, 77, 156
 Enzensberger, 79
 Ernst Dittmer, 2, 129
 Eskilstuna, 28, 34, 114, 132, 138, 140, 142
 estetiskt ideal, 104
 ETT BESÖK I STOCKHOLM, 21
 ETT BESÖK PÅ SKANSEN, 130, 131, 132, 133
 ETT MISSLYCKAT FISKE, 162
 exemplarisk realism, 89
Exotic Europe, 119
 fantomfärder, 42, 76
 Fenton, 180
 Ferrier, 97
 Ferro, 14
 Fevrell, 90, 182, 186
 fiktionsfilm, 71, 117, 118, 126, 128, 139,
 152, 155
 fiktiva turister, 172
 film som forskningsinstrument, 188
 filmarkiv, 19, 154, 182, 183, 186, 187
 filmateljé, 29, 128, 148
Filmbladet, 183
 filmcensoriska, 16
 filmdebatt, 17
 filmexpedition, 29, 127
 filminspelning, 155
 filmpedagog, 16
 filmproduktion, 2, 28, 42, 92, 93, 101, 117,
 119, 126, 129, 130, 148, 149, 151
 filmreformister, 17, 71, 152
 filmtittskåpen, 54
 FISKEMETODER PÅ VÄSTKUSTEN, 188
 Flaherty, 118
 flanerande, 36, 46

flanör, 6
 Florman, 93, 94
 folkbildande, 17, 66, 90
 folkbildare, 39
 folkbildning, 41, 70, 86, 99, 125
 Folkbildningsförbundet, 86, 88
 folkkultur, 180
 folkkulturen, 5
 folktom, 104
 fosterländsk retorik, 177
 fotografisk empirism, 178
 fotografisk konstruktion, 105
 fotografisk konsumism, 23
 fotografisk mediering, 8
Fotografisk tidskrift, 53, 54, 63, 72, 87, 91,
 92, 100, 104
 Fotografiska Föreningen, 84
 fotografiska resor, 47
 fotohistoriografisk, 15
 Foucault, 4, 13, 26, 131, 134, 185
 Foucaults, 13, 26
 Friedberg, 6, 122, 158, 159
 Friedrichstraße, 36
 frimärke, 104
 Frobenius, 183
 FROM THE MANGER TO THE CROSS, 153
 Fuhrmann, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 41, 51, 54, 57, 60, 61, 62, 63, 73, 85,
 87, 106, 114
 Fuhrmanns, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42,
 44, 53, 55, 57, 61, 63, 73, 87, 89, 95, 170,
 179
 Furhammar, 98, 115
 FYRMANNSPOLKA, 188
 föredragskultur, 99
 föreläsning, 84, 109
 föreställd gemenskap, 80
 förfalskad aktualitetsfilm, 162
 förfilmisk, 4, 99
 Gagner, 17
Gamla svenska städer, 175, 176, 177, 178,
 179, 180, 183, 187
 Garnert, 178, 179
 Gaspard Robertson, 108
 Geijerstams, 67
 GENOM PARIS PÅ I TIMME ELLER RESEBYRÅN
 'BLIXTEN', 20, 21
 geografisk film, 21, 29, 109, 119, 125
 geografiska filmstrategier, 128
 geografiska föreställningar, 72, 102
 geografiska skioptikonbilder, 99
 geografiundervisning, 87
 Gorkij, 15, 16
 Green-Lewis, 15
 Grierson, 150
 Griffiths, 184
 guideböcker, 48, 49, 63, 64, 77, 147, 170
 Gunning, 26, 118, 119, 120, 159, 160
 Gunnings, 7, 121, 151
 Göteborg, 2, 28, 33, 34, 53, 57, 59, 61, 73,
 77, 80, 98, 101, 102, 107, 109, 110, 112,
 126, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 187
 GÖTEBORGSBILDER MED KÄLKÅKNING I
 SLOTTSBACKEN, 126
 Hale's Tours, 26, 27
 Hallgren, 16, 17, 18, 19, 20, 135, 181, 186
 Hallgrens, 16, 17, 18, 90
 hallucination, 39, 46

Hamngatan, 54, 55, 56, 59, 124
 Hansen, 10, 44, 156, 157, 166
 Hasselblad, 101, 102, 106, 107, 109, 110,
 111, 112, 114, 126
 Hasselblads, 28, 100, 102, 107, 108, 110,
 111, 112, 152
 Hasselgren, 90
 Hauptmann, 171
 Haussmann, 179
 Hazelius, 65, 79, 178
 Heckscher, 75
 Heidenstam, 77, 78, 79
 helbilder, 48, 188
 Helmholtz, 47, 184
 hembygdsundervisning, 66, 88
 HEMSLAVINNOR, 69
 Hensch, 22, 23
Henri, 168, 170
 Hernösand, 107, 114
 heterotopi, 26
 Heterotopin, 134
 heterotopisk plats, 65
 heterotopiska företeelser, 185
 Higashi, 11
 HIN OCH FRIAREN, 165
 historicitet, 19, 27
 historiska filmdokument, 121, 137
 Historiska museet, 186
 Hobsbawm, 80, 83
 Hockenjos, 48
 Holmberg, 7, 21, 159
 Holmes, 43, 99
 Hull, 148, 153
 HUSTIMRING, 189
 Häfker, 17
 Härnösand, 28, 133, 138, 143, 144, 145, 146
 högkultur, 124
 icke-fiktiv film, 71, 117, 118, 120, 126, 162
 icke-fiktiva film, 18, 94
 Idestam-Almquist, 55, 150
 illusorisk effekt, 56, 57
 illustrationsmaterial, 88
 illustrerad sång, 166
 illustrerade föredrag, 86, 185
 illustrerade press, 24
 imaginära resor, 27
 imperialistisk blick, 123
 imperialistiska vyer, 38
 inklipp, 154, 157, 158, 159, 160
 instruktiv underhållning, 70
 instruktiva, 57, 58, 71, 89, 124, 125, 161
 interaktionens bildfigur, 116
 inträdesavgiften, 67
 inträdespris, 32, 58
 irrgångs-salongen, 66, 67
 Iversen, 26, 27
 Jacobsson, 168, 169, 172, 173
 Jaenzon, 168, 170, 172, 173
 Jan Olsson, 2, 17, 18, 91, 120, 124, 155, 156,
 166, 167
 Johannesson, 9, 10
 Johannisson, 77, 78
 Jost, 183, 184
 Jülich, 16
 Jünger, 46
 järnväg, 31, 74, 75, 96, 143
 järnvägar, 27, 74
 järnvägen, 22, 75, 76, 78

Jönköping, 60, 61, 132
 Kafkas, 33
 Kaisergalerie, 36
 Kaiserpanorama, 27, 31, 34, 35, 36, 38, 39,
 41, 54, 55
 Kaiserpanoramas, 60
 Kalem, 152, 153
 Kalmar, 28, 114, 133, 138, 139, 140, 149,
 164, 165, 166, 167, 169, 170
 Kalmar slott, 139, 169, 170
 kalotypi, 45
 kamerablickar, 154
 KANALRESA STOCKHOLM-GÖTEBORG, 128
 KAPAREKAPTENEN, 165
 kapitalism, 23
 Karlsborg, 111
 Karlskrona, 133, 134, 138, 169, 175
 Keil, 7, 151, 152, 155
 kejsarpanoramamat, 35, 39, 54, 57, 66, 67, 71
 kejsarpanoramorna, 32, 37, 39, 42, 54, 55, 58,
 63, 125
 Keyland, 178, 179, 180, 189
 Keystone View Company, 23, 50
 kikarbild, 159
 kinematografisk karta, 183
Kinematographische Rundschau, 129, 182
 Kinetoskop, 54
 Kircher, 108
 Kittler, 3, 4, 13
 Kladd till Filmbok 1906-1909, 2, 130, 131,
 134
 klassamhälle, 80, 147
 Klein, 186, 188, 189
 klippor-och-våg-genren, 97
 Knudsen, 53
 Kodak, 14, 24
 KOLINGENS GALOSCHER, 170, 172
 kolonialism, 23
 kolorerades, 37
 KOMISCHE BEGEGNUNGEN IM TIERGARTEN ZU
 STOCKHOLM, 65
 KONUNGENS AV SIAM LANDSTIGNING VID
 LOGÅRDSTRAPPAN, 94
 Kracauer, 6, 7
 Krauss, 52
 kreativ geografi, 160
 kringresande biograf- och
 skioptikonföreläsare, 98
 Kristianstad, 1, 114, 117, 128, 132, 148, 150
 Kronauers, 12
 Kuleshov, 154
 Kuleshoveffekten, 154
 kulturell signifikans, 4, 118
 kulturhistorisk film, 187
 kulturhistoriskt filmarkiv, 187
 Kungliga Vetenskapsakademien, 185
 Kungsträdgårdsgatan, 69, 97, 98
 källmaterial, 15
 Köpenhamn, 2, 26, 79, 89, 171, 172
 LA JETEUSE DE SORTS, 158
 Lagnys, 14
 Lamy, 46
 landsbygd, 98
 landskapsmåleri, 82
 lanthandel, 103
 LAPPBILDERNA, 2, 127
 L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT,
 76, 92

Lars Lindström, 2, 136, 150
 laterna magica, 4, 7, 24, 108
 Lemke, 17, 41
 Lenk, 189
 Lévi-Strauss, 156
 Liljefors, 66
 Lindahl, 111
 ljudfilm, 91, 149
 ljusbilder, 9, 24, 28, 38, 41, 44, 107, 108,
 110, 112, 161
 ljusbildsindustrin, 24
 lokal film, 129, 130, 134, 138
 lokal publik, 94, 142
 lokalpatriotism, 149
 lokalpress, 133, 139, 142
 London, 3, 4, 7, 11, 14, 15, 26, 43, 45, 48, 50,
 80, 84, 102, 108, 109, 116, 119, 122, 123,
 155, 156
 London Stereoscopic Company, 43, 45
 Lumières Kinematograf, 90, 97, 98
 lumiersk filmstrategi, 94
 Lundahl, 40
 Lundberg, 2, 20, 187
 Länsstolsresande, 23
 MacCannell, 83
Madame Tussaud, 69
 Magnusson, 29, 51, 127, 128, 134, 148, 149,
 168
 Malmberg, 168, 170
 Malmö, 2, 16, 17, 19, 20, 53, 61, 91, 126,
 135, 186
 Manhattan, 11, 121, 172
 Marcus, 177
 Maréorama, 25
 Marville, 179
 masskultur, 5, 6, 28, 71, 85, 163, 180
 masskulturellt utbud, 148
 massproduktion, 27, 50, 102
 massturismen, 80
 Matuszewski, 10, 181, 182, 184
 MED LUSITANIA ÖVER ATLANTEN, 174
 medelklass, 80
 mediala klasskillnader, 28, 84
 mediekultur, 4
 Mesguich, 93
 Messter, 33
 metasekvens, 2, 136
 metastrategi, 96
 Meusy, 25
 mobil blick, 21
 modellfartyg, 162
 modernitet, 3
 montage, 154, 156
 montagevykort, 104
 MORMONENS OFFER, 171
Moving Picture World, 9, 11, 129, 130, 151,
 167
Musée Grévin, 54, 69, 70, 163
 musik, 18, 95, 163, 164
 Musikackompanjemang, 39
 Musser, 99, 122
 myriorama, 52
 MYRSLÅTTER I ÄLVDALEN, 189
 nationalism, 59
 Nationalmuseum, 61, 186
 nationalromantik, 72
 nationalromantiken, 78
 nationalromantisk, 78, 85

nationella sevärdheter, 106
 naturbilder, 129, 162
 naturen som bild, 83
 Naturhistoriska riksmuseet, 66, 179, 185
 Nederlands Filmmuseum, 22, 118, 119
 New York, 11, 27, 29, 38, 51, 83, 109, 121,
 122, 123, 130, 148, 149, 153, 156, 158,
 171, 172, 174, 175, 184
 NIAGARA, 174
 Nichols, 20, 116, 155
 nickelodeons, 11, 129
 Nielsen, 171
 Niépce, 22
 Niépces, 22, 115
 Nietzsche, 13
 Nilsson, 176, 177
 Nordisk Films Kompagni, 16, 149, 156, 165,
 171
Nordisk Filmtidning, 9, 21, 128, 164
 Nordiska museet, 30, 64, 65, 105, 176, 178,
 179, 181, 185, 186, 187, 188, 189
 Nordiska museets filmverksamhet, 189
 Norrland, 2, 6, 62, 73, 75, 76, 78, 111, 127
 NORRLANDBILDER, 127
 Norrlandsfascination, 77
 Norske Turistförenings, 74
 Norström, 5
 Numa Petersons Handels- och Fabriks-AB,
 93
 Nyström, 64, 104, 186, 188
 Nystöm, 186
 närbilder, 7, 48, 116, 156
 nöjeskultur, 4, 5, 6, 11, 50, 63, 66, 98
 nöjesmarknad, 148
 nöjesområden, 64
 nöjesutbudet, 28, 146
 Oetterman, 42
 Oettermann, 38, 42
 offentlig sfär, 104
 OPIUMHÅLAN, 169, 170, 173, 174
Optical Lantern Readings, 24, 109
 optisk empirism, 180
 optiska leksaker, 39, 91
 Oskarshamn, 28, 114, 131, 138, 140, 141,
 143
 panoptikon, 69
 panorama, 34, 35, 40, 52, 53, 56, 57, 59, 61,
 66, 69, 89, 95, 96, 127, 157
 Panorama international, 34, 40, 53, 54, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 70, 71, 72,
 73, 139
 panoramat, 5, 34, 37, 42, 50, 58, 59, 69
 panoramor, 10, 26, 32, 33, 34, 40, 41, 55, 76,
 89, 90
 Paris, 6, 14, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 29, 30, 36,
 44, 47, 48, 49, 51, 54, 60, 65, 68, 69, 92,
 93, 94, 97, 98, 101, 103, 108, 109, 114,
 131, 148, 149, 156, 172, 179, 181, 182
 Passage de Panorama, 36
 Passage panorama, 34
 Pathé, 2, 62, 120, 130, 157, 158, 159, 162,
 165
 Pearson, 3, 11
 Pedagogiska sällskapet, 17
 Pellerin, 47, 48
 Peterson, 14, 94, 97, 98, 99, 120, 122, 161
 phantom rides, 42
 Photoplasticon, 34

piktorialism, 37
 platsinskription, 151
 Pordenone, 117
 Port Arthur, 162
 Porter, 122, 158
 positivistisk, 179
 priskuranter, 101, 110
 privat, 5, 44, 104
 profilmiska, 115, 154, 169
 programblad, 21, 59, 60, 61, 171
 programbladen, 60, 62, 130, 165, 166
 programutbudet, 32
 Promio, 93, 94, 96, 97, 114, 115, 116, 161
 publik, 6, 9, 10, 11, 22, 28, 33, 36, 41, 44, 67,
 70, 94, 97, 98, 102, 106, 109, 117, 125,
 129, 142, 146, 147, 149, 150, 151, 157,
 161, 163, 167, 169, 173
 publik sfär, 44
 publikattraktioner, 57
 publiken, 1, 8, 10, 16, 17, 21, 24, 25, 26, 33,
 36, 70, 71, 96, 100, 109, 116, 122, 123,
 124, 130, 131, 132, 134, 146, 147, 151,
 155, 157, 161, 162, 163, 166, 169, 174
 publikens fascination, 72, 94
 publiker, 11, 94
 publikframgång, 35
 publikunderlag, 148, 151
 Rabinovitz, 26
 Rankes, 14
 Rauschgatt, 35
 realism, 12, 19, 47, 90, 108, 109, 116, 124
 reformister, 17, 41
 reformrörelsen, 45
 registreringsmodus, 119
 reklam, 32, 34, 45, 127, 132, 142, 165, 174
 Renov, 20, 122
 REPSLAGNING, 188
 resa i bilder, 9, 21, 104
 reseattraktioner, 25, 27
 resebegär, 25, 39
 resebild, 133, 160, 170
 resebilder, 38, 76, 117, 118, 120, 122, 128,
 158, 160, 174
 resefilm, 21, 158, 184
 resefotografer, 8, 22
 resefotografi, 81
 resehandböcker, 77, 79, 81
 reseskildringar, 24, 82
 Robert Olsson, 2, 127, 153
 Roberts, 15
 Romantiken, 78, 79
 Rosen, 121, 122, 160
 rundmålningsbyggnaden, 28, 66, 67, 70, 71,
 89, 91
 Rydin, 51, 55
 röntgenstrålar, 16
 Sahlberg, 138, 140
 Sala, 103, 113, 133, 136
 Salin, 176
 Saltsjöbaden, 95, 96
 Salvesen, 43, 44
 SAMHÄLLETS DOM, 170, 173, 174
 samtidighet, 123, 126
 Sandberg, 65
 Schivelbusch, 76
 Schwartz, 3, 6, 50, 54, 163
 Sedan-Panorama, 36
 seendelänk, 159

seendemodus, 46, 53
 seendets mediering, 83
 Sehlin, 77, 84, 86
 Sekula, 180
 Senf, 30
 sevärdhet, 36, 76, 83, 170
 sightseeing, 60, 173
 simulerad platsnärvaro, 63
 simulerad turism, 109
 simulering, 26
 simuleringsretorik, 109
 simultanitet, 123
 SIMUPPVISNING I STOCKHOLM, 161
 Singer, 11
 Sitte, 184
 Sjöberg, 112
Skandinavisk Panoptikum, 69
 Skandinavisk-etnografiska samlingen, 64, 65,
 178
 Skansen, 5, 65, 66, 67, 81, 110, 131, 132, 133
 SKANSENS VALROSS, 186
 skioptikon, 28, 64, 85, 99, 109, 119
 skioptikonbilder, 4, 28, 85, 86, 87, 91, 98, 99,
 100, 101, 102, 107, 108, 110, 111, 112,
 120, 166, 185
 skioptikongenre, 41
 Skogh, 126, 128
 skolungdom, 41, 57, 58, 67, 139
 SKY SCRAPERS OF NEW YORK CITY, FROM THE
 NORTH RIVER, 121
 SLOTTSPORTEN I GAMLA STOCKHOLM, 95, 96
 Smith, 121
 social sammansättning, 146
 sociala rum, 95, 106
 sommarnöje, 92
 souvenir, 103
 spatial konsumtion, 23
 spektakel, 23, 109
 spektrum, 91
 spelfilm, 118, 149, 155, 163, 166, 170, 174,
 182
 spelfilmen, 18, 124, 157, 159, 165, 168, 174,
 182
 SPORTING BLOOD, 155
 stadsfilmer, 2, 3, 4, 7, 28, 29, 63, 93, 96, 100,
 106, 114, 129, 134, 136, 137, 138, 140,
 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 150,
 151, 169, 177, 181
 stadsrepresentation, 184
 stadstopografi, 137, 177
 Statens biografbyrå, 16, 30, 135, 174, 175,
 188
 STENÅLDERSLIV, 186, 188
 stereobilder, 4, 7, 23, 27, 32, 33, 34, 37, 38,
 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59,
 62, 63, 73, 85, 87, 109, 184
 stereobildindustrin, 52
 stereobildsindustrin, 27, 119
 stereofilmiska, 33
 stereofotografer, 48, 51, 52, 63
 stereofotografi, 46
 stereografisk synvilla, 46
 stereoskop, 33, 43, 44, 45, 46, 50, 55
 stereoskopin, 31
 STEREOSKOPIKA BILDER FRÅN RYSSLAND, 33,
 34
 stereoskopiska industrin, 23
 stereoskopiska vyer, 84

stereoskopiska vykort, 103
 stereovyer, 35
 Stockholm, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 17, 18, 24,
 27, 28, 31, 34, 37, 39, 51, 53, 54, 55, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 104, 106, 110,
 111, 120, 123, 124, 126, 131, 132, 138,
 139, 141, 143, 148, 149, 150, 152, 159,
 161, 166, 172, 177, 178, 182, 183, 185,
 186
 Stockholmsutställningen, 12, 86, 89, 93, 101
 Strain, 23
 Strindberg, 14, 149
 Sveasalen, 55, 67
 Svensk Filmindustri, 1, 187
 Svensk Kinematograf, 2, 126, 127, 128
Svensk skolfilm och bildningsfilm, 187
 Svenska Bio, 1, 2, 10, 18, 20, 29, 93, 94, 96,
 102, 106, 117, 127, 128, 129, 130, 132,
 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
 141, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150,
 151, 152, 154, 168, 169, 172, 173, 174,
 177, 181, 187
 Svenska Bios, 3, 4, 7, 28, 63, 93, 96, 100,
 114, 117, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145,
 146, 147, 148, 150, 151, 164, 168, 169,
 171, 172, 174, 175, 181
 Svenska Filminstitutet, 30
 Svenska Panoptikon, 12, 27, 64, 67, 68, 69,
 70, 71, 72, 97
 Svenska Stereorama, 55
 Svenska Teknologföreningen, 176, 177
 Svenska turistföreningen, 53, 62, 63, 73, 76,
 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
 88, 99, 127, 137, 143, 177, 178
 synvinkelbild, 159
 Söderberg, 124, 125
 Söderbergh Widding, 4, 152
 Sørenssen, 120
 Sörlin, 75, 76
 tableaux vivant, 64
 Tagg, 8, 15
 Tekniska Museet, 30
 teknologiskt bevarande, 183
 Telefon Hírmondó, 35
 telefonkonserter, 35
 Tevearkivet, 3, 19, 30, 69, 117, 127, 134,
 138, 140, 145, 171, 181
 Thaning, 80
 THE COLLEEN BAWN, 153
 THE EUROPEAN REST CURE, 122, 158
 THE EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA
 OF AUBURN PRISON, 157
 THE GREAT TRAIN ROBBERY, 161
 THE SKYSCRAPERS OF NEW YORK, 158
 THE TUNNEL WORKERS, 158
 Thomas Hansen, 166
 tidskrönika, 70
 TILL VALORCINE FRÅN CHAMONIX, 34
 TIMMERHUGGNING VID FÖRSKEFORS I
 VERMLAND, 127
 Titanic, 171, 173
 tittskåp, 6, 27, 31, 34, 35, 43, 54
 tittskåpet, 27, 34, 37, 39, 58, 61, 64
 tittskåpspanoramorna, 54

Tobing Rony, 122, 157
 Tom Gunning, 3, 21, 22, 118, 159, 160
 topografisk kartografering, 101
 topografiska föreställningar, 99
 topografiska genre, 47
 topografiska panoramor, 25
 TOURISTS EMBARKING AT JAFFA, 122
 TOURISTS STARTING FOR CANTON, 122
 Trachtenberg, 9
 travelogues, 76, 122
 tredimensionell bild, 44
 trickfilm, 21
 Trollhättan, 61, 111
 turism, 64, 75, 78, 80, 83, 104, 143
 turismen, 28, 76, 77, 79, 83
 turismens teknologi, 77
 turist- och sportutställningen, 89
 turisten, 22, 77
 turister, 23, 48, 53, 64, 74, 76, 85, 89, 111, 122, 134, 172
 turistförening, 73, 74, 79
 turistindustri, 74
 turistiska blickfång, 83
 turistiska nätverk, 80
 turistiskt seende, 76
 turistmål, 63
 turistväsende, 81
 UN TOUR DU MONDE D'UN POLICIER, 158, 160
 undervisningsmaterial, 57
 uppfostringsmaskin, 58
 upplysningsverksamhet, 94
 uppmärksamhet, 36, 40, 53, 54, 69, 71, 92, 126, 135, 142, 148
 Uricchio, 11
 utsiktstorn, 6, 80, 83
 Waldeck, 125
 Waldekrantz, 29, 30, 54, 91, 94, 97, 98, 99, 108, 126, 128
 Wallengren, 164
 varietékultur, 11, 167
Variety, 109, 162
 WARTIME LONDON, 14
 varuhusen, 50
 VATTENFALL VID AVESTA JERNVERK, 95, 96
 vattenmotiv, 97
 vaudeville, 11, 109, 167
 vaxfigurerna, 70
 vaxkabinettet, 27, 54, 64, 163
 vaxmuseer, 6
 Vaxtablåerna, 70
 Veblen, 83
 Welt-Panorama, 34
 Venedig, 29, 148, 149, 168, 170, 175
 verklighetsbilder, 18, 124, 125, 126, 127, 128, 161
 Veyre, 93
 Wheatstone, 43, 44
 Whites, 13
 Villa Diorama, 68
 Willoughby, 102
 VINTERSCENER FRÅN SKANSEN, 186
 VISITE À STOCKHOLM, 159
 visualiserad imperialism, 38
 visuell folkbildning, 86
 visuell historiografi, 15
 visuell konsumtion, 23
 visuell kultur, 44

visuell masskultur, 4, 5, 8, 10, 13, 29, 71, 85,
91

visuell virtualitet, 42

visuella attraktioner, 12, 64, 66, 90, 137, 148

visuella dokument, 179

visuella medier, 3, 4, 11, 62

visuella underhållning, 71, 72

visuellt upplysningsarbete, 86

vita diskursen, 17, 71

vues instantanées, 49, 95

vy, 8, 26, 49, 51, 52, 106, 109, 120, 121, 141,
166

vykort, 4, 5, 52, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
110, 120, 133, 139, 144, 145, 180, 184

vykortsetetik, 88, 145

Vykortsfotografer, 145

vykortsindustrin, 28, 97, 101, 111, 119, 144

vykortsproduktion, 107, 137

vykortstradition, 101

världsutställningar, 6, 33, 71, 101

världsutställningen, 12, 25, 26, 79, 103

York & Son, 108

Ystad, 131, 175, 177

Zola, 13

ZOOLOGISKA TRÄDGÅRDEN I PARIS, 165

Zoologiskt museum, 64

Åkerlind, 84, 85

åskådare, 20, 93, 121, 130, 159

åskådningsform, 13

åskådningsmaterial, 40, 88, 89

åskådningsmedel, 16

åskådningsundervisning, 89

ögonblicksbilder, 49, 95, 97, 112

Örebro, 132, 134, 136, 137, 138

Östberg, 176

överklass, 80