1. FILM

”Jag är trött på film, ganska trött på att se film och mycket trött på att skriva om film.” I svensk filmhistoria återfinns denna lätt famösa mening i *Bonniers litterära magasin* – vid två tillfällen. Det var Harry Schein (1924–2006) som först formulerade de missmodiga orden i essän ”Trött på film”, en sorts epilog till hans verksamhet som filmkritiker i tidskriften publicerad 1956. Några år senare, mot slutet av 1962, citerade Jörn Donner honom i en essä som han kort och gott kallade ”Trött på film II” – en text som av lätt insedda skäl tillägnades Schein. Om den senare då var på väg att bli chef för den nyetablerade stiftelsen Svenska Filminstitutet (SFI), så hade den finlandssvenske Donner under det sena 1950-talet etablerade sig som dagskritiker och kulturpersonlighet i Sverige och Finland. Han var en tid verksam som filmkritiker i *Dagens Nyheter*, och han hade skrivit en tidig bok om Ingmar Bergmans filmer, *Djävulens ansikte* (1962). Donners essä i BLM var dock något uppseendeväckande eftersom han inte skulle avsluta, utan tvärtom påbörja ”en ny verksamhet som filmkritiker” i tidskriften. Men han beklagade sig alltså mest. Den svenska filmkritiken var ”kommersiell, kåserande och omedvetet komisk”, okunnigheten ”monumental” och filmrepertoaren i huvudstaden eländig. Donner var uttråkad – men hade ögonen på sig. ”Att jag är trött som kritiker, trött på film, beror väl delvis på att jag inte fått tillfälle att sova under filmvisningar i Sverige så ofta som jag önskat.” Enligt honom berodde filmkritikernas ”allmänna ignorans” på ett större problem, nämligen svårigheten att förkovra sig i filmens historia. Moderna museet hade visserligen tagit några utmärkta initiativ, enligt Donner, deras visningar av äldre avantgardefilm var lovvärda men museet var ju inte ”någon specialinstitution för film”. Den filmintresserade var förvisad till de Filmhistoriska Samlingarna i Stockholm, vilka enligt en syrlig Donner föreföll ”helt ha insomnat och förvandlats till en klipp- och kuriosasamling”. En ”statlig arkivbiograf” borde istället inrättas – att ”ledas av vettiga människor”.[1]

Föga förvånande ledde Donners polemiska essä till en mindre filmdebatt. Det var förmodligen hans avsikt; BLM annonserade rentav med hjälp av Donnertexten i dagspressen. De flesta genmälen var kritiska. I *Dagens Nyheter* påpekades att ”den missmodiges” text var full av ”upprepningar och matta grimaser”. Och filmtidskriften *Chaplin* undrade apropå ”Donners aggressiva uppkastning” vem som egentligen hade ”tid att vara trött?”[2] Einar Lauritzen (1912–2005), föreståndaren för de Filmhistoriska Samlingarna (FHS) på Tekniska museet, gick inte ut i offentlig polemik utan valde att skicka ett personligt brev till Donner för att bemöta hans ”orättvisa” beskyllningar. ”Det är visserligen sant att FHS inte längre haft någon egen [film]serie men det innebär inte att vi slutat att visa film.” I själva verket, påpekade Lauritzen, så förevisades samlingarnas filmer i större utsträckning än någonsin tidigare på landets många filmstudios. ”Det torde vara få länder där ett filmarkiv så frikostigt ställer sina filmer till studios förfogande som här i Sverige” – med en försäkran att Donner var precis lika välkommen som tidigare att ”besöka och utnyttja vårt arkiv. Det vore verkligen ynkligt om några kritiska ord i affektbetonad artikel skulle påverka FHS:s inställning till den som skrivit den”.[3]

---

[1] Harry Schein, ”Trött på film”, *Bonniers litterära magasin* nr 10, 1956; Jörn Donner, ”Trött på film II”, *Bonniers litterära magasin* nr 10, 1962.

[2] Folke Isaksson, ”Trött ung man”, *Dagens Nyheter* 17/12 1962; Bengt Forslund, ”Vem har tid att vara trött?”, *Chaplin* nr 1, 1963.

[3] Brev från Einar Lauritzen till Jörn Donner 16/1 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 14:6, Korrespondens.

Jörn Donners cinematiska leda i en högkulturellt litterär tidskrifts spalter bör inte tas som intäkt för att den svenska filmkulturen var på nedgång. Visserligen var det sant att de nationella publiksiffrorna för biobesök på grund av televisionen rasade lavinartat under dessa år – från 78,2 miljoner år 1956 till 39,5 miljoner 1963 (enligt en senare statlig utredning). Den pungslagna filmbranschen räknade tappade biljettintäkter i 40-miljoners-klassen (en minskning med en halv miljard i dagens penningvärde).[4] Men om Schein och Donner i skarven mellan 1950- och 60-tal var trötta på film, ja då intog den svenska staten nu helt motsatt inställning. Biografkrisen brukar framhållas som den utlösande faktorn till att statsmakterna äntligen tog ett krafttag om filmen – den kulturform som var allra dyrast att stödja. Den filmreform (som Schein låg bakom) vilken genomfördes 1963 innebar att biograferna äntligen befriades från den avskydda nöjesskatten mot att i gengäld fondera tio procent av *alla* biobiljettintäkter i stiftelsen SFI, var huvuduppgift blev att stärka svensk filmproduktion i kvalitativt hänseende. Det var Hollywoodfilmer som bekostade Ingmar Bergmans auteurskap.

Om den allra första svenska filmutredningen, *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* (SOU 1942:36) något beskt hade påpekat att ”statsmakterna i vårt land i stort sett uppmärksammat filmen endast i två avseenden: såsom skatteobjekt och såsom föremål för censur”[5] – så hade läget i början av 1960-talet alltså förändrats radikalt. Ser man närmare på det dataset av alla statliga offentliga utredningar som jag diskuterade i bokens inledning, så var film det medium som statistiskt behandlades oftast i utredningar mellan 1945 och 1970. Under andra halvan av 1960-talet började staten att gradvis ägna dagspressen och etermedia inom public service mer uppmärksamhet, men före dess var filmen det främsta mediet av intresse. Från 1940-talets utredningar om ungdomens nöjesliv (SOU 1945:22), social upplysning med hjälp av film (SOU 1949:31) och 1949 års filmkommitté – som främst ägnade sig åt censurfrågan och barnfilm – till 1950 års filmutredning med dess betänkande, *Statligt stöd åt filmproduktion* (SOU 1950:1), samt den påföljande 1957 års filmstödsutredning – och ja, utredningarna hade påfallande likalydande namn – vilken två år senare resulterade i utredningen, *Filmstöd och biografnöjesskatt* (SOU 1959:2), så var det statliga filmintresset påtagligt. Utredningsarkiven på Riksarkivet är inte översvallande, men de flesta utredningarna var grundliga och avsatte ett par arkivvolymer vardera. Ett gemensamt tema i alla dessa utredningar var den illa sedda nöjesskatten, under decennier ett rött skynke för den svenska filmbranschen. Den hade införts 1919 som kommunalskatt på offentliga nöjen, framför allt bio. Kring 1940 togs 20 procent av biljettpriset i nöjesskatt och 1948 höjdes den till 35 procent – då högre än för någon annan nöjesform. Till råga på allt steg nöjesskatten därpå ytterligare till ett genomsnittligt skatteuttag på 38 procent – men sänktes 1959 (via förslag i 1957 års filmstödutredning) till 33 procent. Samtidigt: filmreformen 1963 var inte ett resultat av utredningsväsendets mödor utan fastmer av Harry Scheins snillrika filmförslag i det kulturpolitiska handlingsprogram som han presenterade i boken *Har vi råd med kultur?* (1962). Efter filmreformen däremot, ja då hade Schein med ett finger i spelet (oftast flera) i varje filmutredning fram till 1980, det gällde exempelvis filmcensurutredningen 1967, men framför allt det betydande arbete som Filmutredningen 1968 utförde, vilket resulterade i fyra omfattande betänkanden under första halvan av 1970-talet.

[4] *Samhället och filmen 4* (SOU 1973:53), 97.

[5] *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* (SOU 1942:36), 45.

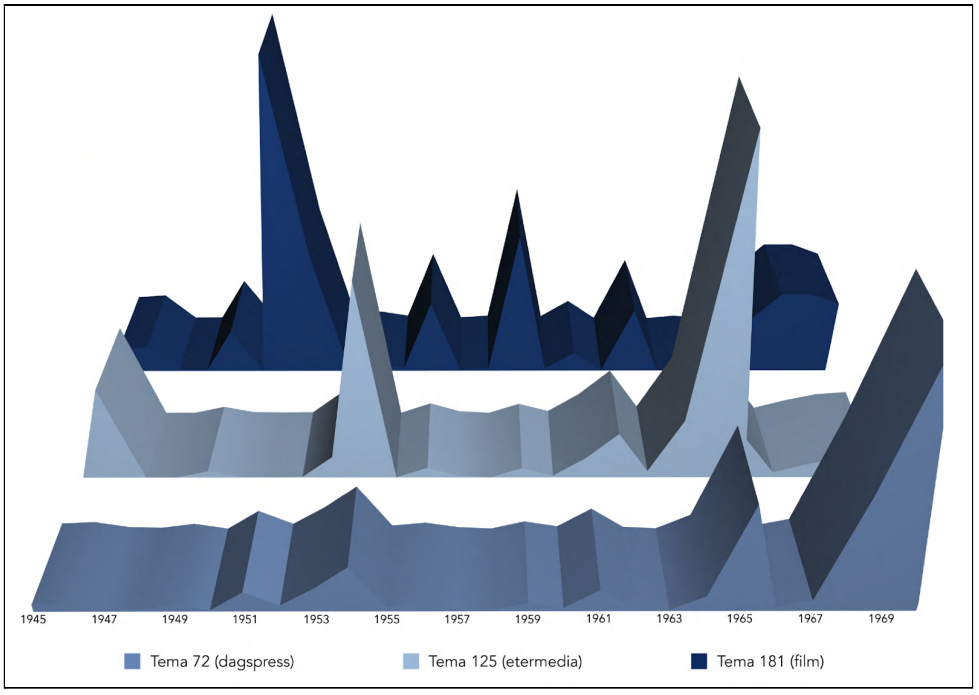


Illustration 1.1 I 200-modellen av SOU-datan (med Mallet) återfinns tre tydliga medieteman: tema 72 om dagspress, tema 125 om etermedia (radio och television) och tema 181 om film. Som framgår av diagrammet var film (i mörkblått) det medium som figurerade främst i statliga utredningar mellan 1945–1970.

En konsekvens av alla dessa filmutredningar är att om man modellerar SOU-datan mellan 1945–89 i femtio teman så återfinns ett tydligt medietema, och i detta tema är film (som framgår av diagrammet nedan) det medium som förekommer allra mest. Under efterkrigstiden och välfärdsåren var film helt enkelt den medieform som svenska staten ägnade störst och återkommande intresse.

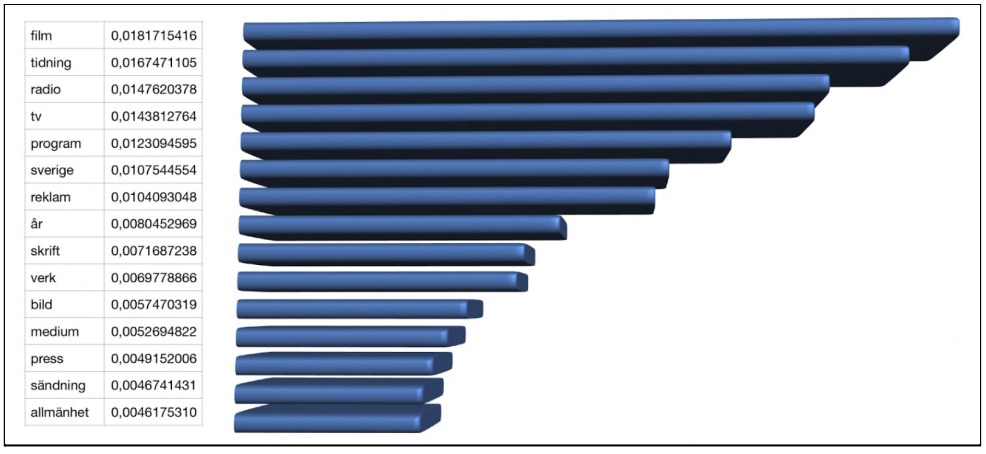


Illustration 1.2 När man modellerar all SOU-data mellan 1945–89 i femtio teman (med Mallet) återfinns ett tydligt medietema. I detta tema är film det medium som statistiskt förekommer mest, tätt följt av dagspress, radio och tv. I diagrammet listas i fallande procentuell skala de femton mest förekommande termerna i medietemat.

Filmreformen (liksom tidigare av staten obeaktade filmutredningar) syftade både till att höja filmkvaliteten och att förbättra det ekonomiska produktionsklimatet för svensk film. Men som jag påpekat i bokens inledning så stod även filmarkivariska frågor på agendan. Donners idé om inrättandet av en statliga arkivbiograf är i så måtto illustrativ, liksom det utbyte han uppenbarligen haft av de Filmhistoriska Samlingarna på Tekniska museet. I

Finland påpekade Donner i BLM så fanns redan ett statligt filmarkiv – han hade själv varit medgrundare 1957[6] – medan FHS under lång tid drivits helt utan offentliga anslag (trots upprepade propåer). ”I fråga om filmkultur (i statligt hänseende) är Sverige ett av världens mest efterblivna länder”, dundrade Donner, med tillägget att Schein hävdat ungefär samma sak i sin kulturpolitiska traktat.[7]

Framöver kom Schein att se till att Svenska Filminstitutet utvecklades ungefär i den filmkulturella riktning som Donner önskade; han fick rentav regissera en film efter eget manus, *En söndag i september* (1963) som dessutom tilldelades institutets nya kvalitetsbidrag. Filmproduktionen i Sverige ökade med ett nytt filmstöd och Filminstitutet kom redan vid mitten av 1960-talet att inbegripa en filmskola, en tidskrift (*Chaplin*), ett filmbibliotek och ett filmarkiv. Men 1962 fanns ännu inget av detta – utan snarare en gammal och ofta missmodig berättelse om filmkulturella förhoppningar (grusade av statsmakterna). Som jag skrivit om i min bok *Kulturarvets mediehistoria* var det i arkivhänseende ingen bland mellankrigstiden professionella museimän, arkivarier eller politiker som intresserade sig för filmkultur – i synnerhet inte spelfilm. Den mediearkivariska Föreningen Film och Fonogram var i början av 1920-talet helt inriktad på dokumentära upptagningar, och för filmverksamheten på Nordiska museet handlade produktionen av folklivsfilm, finansierad genom Statens biografbyrås överskottsmedel, om att dokumentera och representera ett immateriellt kulturarv av språk, berättelser, musik, dans och hantverkstraditioner; museets filmarkiv innehöll bara dokumentära filmer.

Detsamma gällde till en början på Tekniska museet, men museichefen Torsten Althin (1897–1982) var ovanligt framsynt. Han betraktade film både som en teknisk förlängning av de dokumentationstekniker som arkiv, bibliotek och museer tidigare använt sig av, men också som en kulturform i egen rätt där bevarande av spelfilm var självklart. Under det sena 1930-talet inledde museet ett samarbete med Svenska Filmsamfundet, vilket 1940 resulterade i att FHS hyresfritt kunde husera i den då nya museibyggnaden på Gärdet i Stockholm. Filmsamfundets instiftande 1933 bidrog också till att filmarkivariska frågor återigen började att diskuteras i dagspressen (under 1910-talet hade snarlika diskussioner förts): samfundets ledande gestalt var filmkritikern Bengt Idestam-Almquist (1895–1983). ”Filmen spelar ju en roll i dagens liv som inte bara är aktuell filmkrönika, utan en gång i framtiden kommer att bli ett väsentligt blad i dagens kulturhistoria”, hette det exempelvis i en recension av en av samfundets skrifter – med tillägget: ”hur litet man en på sina håll [läs: staten] ännu må anse att filmen har med kultur att göra”.[8]

Men från statens sida förblev man länge kallsinnig. Den enda statliga utredning om film som sjösattes under 1930-talet handlade om ”brandskydds- och andra erforderliga säkerhetsföreskrifter beträffande förvaring och användning av film” (nitratfilm var som bekant brandfarlig och kunde självantända).[9] Film var länge en missaktad nöjesform, dess popularitet ämne för förlöjligande kritik. I sitt standardverk om den svenska filmhistorien har Leif Furhammar hävdat att den svenska 1930-talsfilmen – symboliserat av begreppet pilsnerfilm och då främst Weyler Hildebrands *Pensionat Paradiset* (1937) – var den ”mest utskällda kulturyttring av nationellt format som vi någonsin haft i det här landet”.[10]

---

[6] ”Jörn Donner in memoriam”, 3/2 2020, https://kavi.fi/jorn-donner-in-memoriam/ (senast kontrollerad 30/8 2023). Finland filmarkiv är idag en del av Nationella audiovisuella institutet (KAVI) i Helsingfors.

[7] Donner 1962.

[8] Signaturen Åb, ”Vid den svenska filmens vagga”, *Dagens Nyheter* 6/4 1936.

[9] *Förordning angående film* (SOU 1930:26), 3

[10] Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: SFI, 1991), 127, 135.

Konserthusdebatten 1937 kring den svenska filmen som kulturfara har ofta betraktats som kulmen av sådana illasinnade beskyllningar, men redan 1933 hade den dåvarande chefen för Svensk Filmindustri, Olof Andersson, ”avhyvlats” på Svenska författarföreningens årsmiddag på restaurang Kronprinsen i Stockholm. En rubrik som ”Andersson i lejongropen. Författare och filmdirektör i animerad diskussion”, talade sitt tydliga språk. Om somliga författare menade att ”film var fotograferad smörja” så gick det ”en susning från auditoriet”, när Andersson frank tillstod ”att Svensk Filmindustri måste anse en film, som inte ger tillbaka vad den kostat i inspelning, för dålig”.[11] Film var *geschäft*, men det fördömda trettiotalet (Furhammar) var också en period av ökat filmkulturellt intresse, där mediet blev till ett populärt, ja rentav älskat nöje. Mot slutet av 1930-talet gick folk på bio varannan vecka i Stockholm (22 biobesök i snitt under året). När filmen 1935 firade 40-årsjubileum framstod det också som uppenbart att de rörliga bilderna hade en historia, och att någon – länge oklart vem – borde ta ansvar för den.



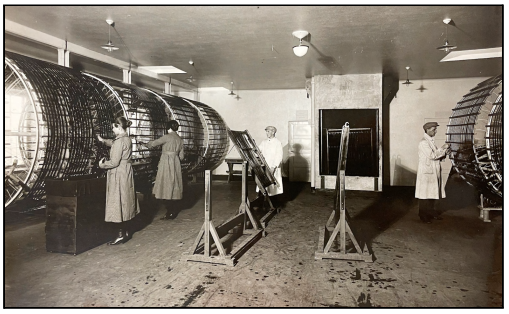




Illustration 1.3–1.5 Filmstaden i Råsunda stod färdig 1920, där kom Svensk Filmindustri att spela in hundratals spelfilmer som framkallades och bearbetades i bolagets laboratorium på området. Det var en omfattande verksamhet med filmarkivering i brandsäkra kasematter, positivt och negativt mörkrum, framkallnings- och ljussättningsrum, torkrum – samt inte minst Stora skarvsalen, där all film som passerade SF-laboratoriet synades och skarvades. Fotografier från mitten av 1920-talet. AB Svensk Filmindustri, Centrum för näringslivshistoria.

[11] ”Andersson i lejongropen”, signaturen Finn, *Svenska Dagbladet* 28/10 1933.

Det här kapitlet tar en av sina utgångspunkter i en politisk motion från 1936 som argumenterade för inrättandet av ett statligt filmarkiv. Då handlade det ånyo om att spara dokumentära upptagningar, men bevarandefrågor återkom efter andra världskriget alltmer frekvent – och då med ökat fokus på spelfilm. 1949 års filmkommitté skrev till exempel under rubriken ”Filmmuseum” att medan ”böcker och tavlor genom bibliotek och museer är tillgängliga för allmänheten, försvinner filmerna efter en kort tid, om inte någon institution metodiskt bevarar det viktigaste av spelfilmsproduktionen”.[12] Vad som intresserar mig i det följande är hur en filmarkivarisk diskurs växer fram i Sverige – med olika accenter. I centrum står Lauritzen och de Filmhistoriska Samlingarna, en verksamhet som tidigare filmforskning uppmärksammat i ringa utsträckning.[13] Kapitlet har också ett filmhistoriografiskt drag med fokus på hur mediets historia blev föremål för allt fler uttryck (artiklar, böcker, utställningar och filmer).



Illustration 1.6 Svensk dagspress stod under mellankrigstiden för en alltmer intensiv filmbevakning – ibland i helsidesformat som i *Dagens Nyheter* 4/10, 1936. Att filmstjärnan Lilian Harvey solbadat i Italien och Marlene Dietrich varit ”en av de mest fotograferade damerna i London” kunde i sådana sammanhang samsas med filmkritiska funderingar kring behovet av ett filmmuseum liksom hur ”filmarvet skall bevaras till kommande led”.

[12] *Barn och film* (SOU 1952:51), 56.

[13] Per Vesterlund har (om än kortfattat) behandlat de Filmhistoriska Samlingarna i kontexten av etableringen av det Svenska Filminstitutet, se Per Vesterlund, *Ur Harry Scheins arkiv. Nedslag i 1900-talets svenska mediehistoria* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2019), 127–129. Jon Wengström har därtill skrivit några artiklar där de Filmhistoriska Samlingarna figurerar, till exempel ”The Swedish film institute archive celebrates its 75th anniversary”, *Journal of Film Preservation* nr 77–78, 2008. I regel nämns samlingarna dock mest i förbifarten som en av utgångspunkterna för Filminstitutets arkiv, som i Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, ”The cultural practice of minor cinema archiving: The case of immigrant filmmakers in Sweden”, *Journal of Scandinavian Cinema* nr 2, 2017.

Statliga filmutredningar återkommer som en röd tråd, i mitt dataset av alla statliga offentliga utredningar så figurerar både film- och arkivfrågar, emellanåt med fokus på filmarkiv. Modellerar man exempelvis datan i fem hundra teman hittar man ett tydligt filmtema (nummer 181) och ett lika tydligt arkivtema (nummer 343). De är sammanlänkade via termer som bild, medium, kvalitet och film. Som jag påpekade i bokens inledning ger denna temamodellering vid handen att staten hade ett återkommande intresse för dessa frågor. I filmtemat dominerar termer som hade med filmproduktion att göra, men där återfinns också begrepp som kvalitetsfilm och filmarkiv. I SOU-datan finns rentav ett filmarkivariskt tema med termer som arkiv, film, material, handling, magnetband och förvaring (även om film i detta sammanhang ibland handlar om mikrofilm).

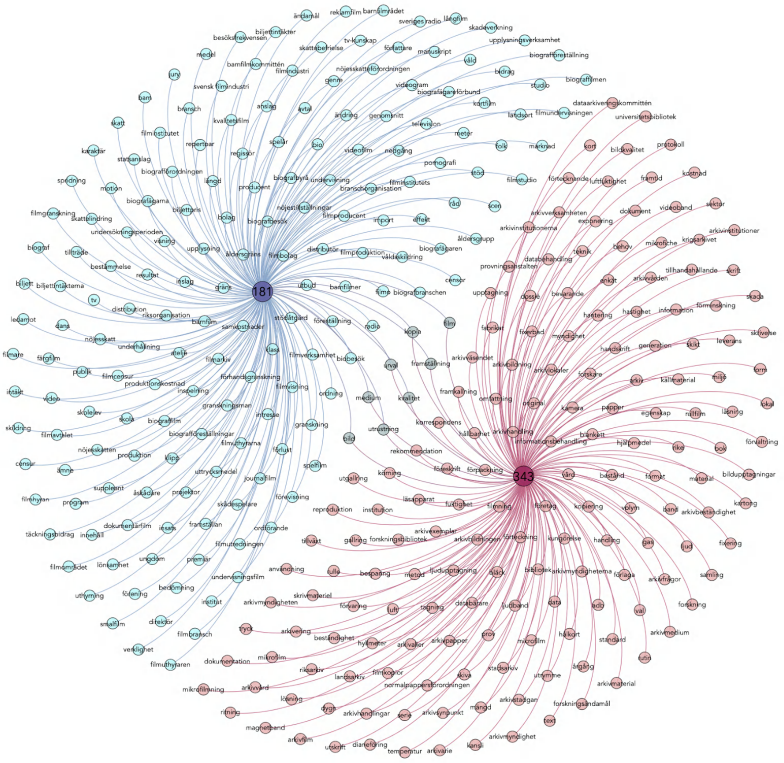


Illustration 1.7 När man modellerar all SOU-data mellan 1945–89 i 500 teman (med Mallet) återfinns ett tydligt filmtema (nummer 181) och ett lika tydligt arkivtema (nummer 343). Nätverket i Gephi (med algoritmen Fruchterman Reingold) visar omkring 350 ordnoder kopplade till dessa två teman. Men det är bara sju ord (gråfärgade i mitten) som förbinder film- och arkivtemat, bland dem bild, medium, kvalitet och film.

I en annan nätverksmodell går det att illustrera dels vilka utredningar som filmtemat förekommer inom, dels vilka andra teman som länkar till detsamma. I nätverket nedan återfinns närmast filmnoden (nummer 181) en rad utredningar där filmtemat är som starkast. Det handlar om flera betänkanden som jag kort apostroferat ovan vilka publicerades före filmreformen, exempelvis *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* (SOU 1951:1) och *Filmstöd och biografnöjesskatt* (SOU 1959:2). I grafen nedan, strax intill betänkandet från 1959, finns en förbindelse till den mediearkivariska utredningen, *Bevara ljud och bild* (SOU 1974:94) – en publikation som återkommer flitigt i denna bok. Den kopplar samman filmtema 181 med tema 110 (om upphovsrätt och yttrandefrihet), liksom till tema 125 (om etermedia). Och precis intill, via arkivutredningen *Landstingens arkiv* (SOU 1975:71), finns dessutom en förbindelse till sekretess-tema 196 med begrepp som myndighet, uppgift, handling samt tystnadsplikt och sekretesslag.

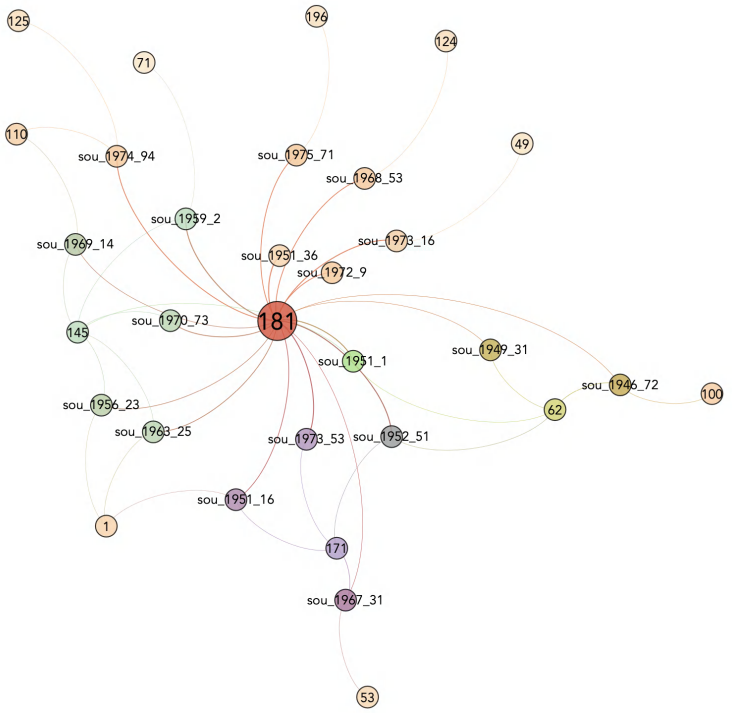


Illustration 1.8 I 200-modellen av SOU-datan (med Mallet) kan ett nätverk i Gephi kring filmtema 181 (med algoritmen Force Atlas) illustrera dels vilka utredningar som temat förekommer inom, dels vilka andra teman som länkar till filmtemat. Perioden är satt till 1945–75 och tröskelvärdet till 0,1 – det vill säga, en förbindelse etableras om filmtemat figurerar mer än tio procent i en utredning.

Ett statens filmarkiv

Mitt under brinnande världskrig sommaren 1941 – två dagar före Nazitysklands invasion av Sovjetunionen, *Unternehmen Barbarossa* – beslutade ecklesiastikminister Gösta Bagge att tillsätta en utredning med uppgift att ”avgiva förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion”. Grundfrågan handlade om vilken roll som statsmakterna egentligen borde inta beträffande filmen som kulturfaktor (dåtidens språkbruk), detta eftersom det allmänna under lång tid gentemot filmen ”intagit en övervägande negativ hållning”. Bland de sakkunniga fanns juristen Carl Romberg, verksam som expeditionschef på Statens informationsstyrelse (SIS), samlingsregeringens försök att reglera svensk opinionsbildning under krigsåren. Som utredningens sekreterare fungerade Jan-Gunnar Lindström, också från SIS (som han 1942 lämnade för att bli filmcensor). Filmbranschen var företrädd av regissören Arne Bornebusch, som varit en av initiativtagarna till Filmsamfundet 1933. I utredningen kom han bland annat att sammanställa en förteckning över samtliga svenska långfilmer mellan 1937–42. Mer namnkunnig var Victor Sjöström – som hemkommen från Hollywood numera mest ägnade sig åt teater – liksom chefen för Radiotjänst, Carl Anders Dymling (1898–1961). Den senare kom något år senare (under hösten 1942) att växla chefsstol till Svensk Filmindustri, en post han blev kvar på under nästa tjugo år. Dymling ingick också i det preventiva Filmrådet på SIS, där han tillsammans med bland annat chefen för Statens biografbyrå, Gunnar Bjurman (1880–1951), hade till uppgift att kontrollera och reglera krigsårens filmutbud.[14] Det var alltså företrädare för filmbranschen samt aktörer vilka reglerade landets filmutbud (SIS och biografbyrån) som skulle dra upp riktlinjerna för Sveriges framtida filmpolitik.

[14] För en vidare diskussion om Filmrådet på SIS, se Mats Jönsson, *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund: Sekel, 2011), 12–15. Se även Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget* (Lund: Liber, 1979).


DAGENS NYHETER
5 APRIL 1942
SÖNDAGSBILAGAN
FILMEN i FÄLT
av CYRANO
Den svenska filmen har ställts på krigsfot, och resultatet har blivit en rad ypperliga kortfilmer om vår militära beredskap – 20 mil film om svenska försvaret med "historiska" rariteter! Major Dyhlén vill filma "Den svenska Burmavägen".
NOG
Blodets skönaste ros,
sluten i drömmens form,
sökte du sömnen hos
när det drog upp till storm.
Men du vaknade svag
genast när blixten slog
snabb som en piskas slag.
Skönhet var inte nog.
Sanningens nyktra blick
märkade fåfängt fred
när över trakten gick
skräckens dånande skred.
Fakta, bevis och tal
knäcktes där kampen drog
grym genom skövlad dal.
Sanning var inte nog.
Men när du hände allt
och ditt elände var störst
fann du dock bröd och salt
och en dryck för din törst.
Skönhet, vars ro bestod,
som genom ångest log,
sanning av själ och blod —
kärleken blev dig nog.
Arne Nyman

Illustration 1.9 Den svenska filmen ställd på krigsfot. Försvarsstabens filmdetalj började 1940 att producera film och ”bedriva försvarsupplysning bland allmänheten”, en första ansats till en mer omfattande statsunderstödd filmproduktion. Verksamheten var lierad med Föreningen Armé-, Marin- och Flygfilm (AMF), som alltsedan 1920-talet producerat liknande militära kortfilmer samlade i ett filmarkiv med ”200 000 meter film om det svenska försvaret”.

Filmutredningen 1941 arbetade snabbt, slutbetänkandet SOU 1942:36 skrevs klart på ett år. Det innehöll en kort filmhistorisk tillbakablick, bland annat om den svenska filmens så kallade storhetstid åren kring 1920. ”Under denna tidrymd tillkom en serie oftast på litterärt underlag byggande filmer, vilka inom kort vunno avsättning och ryktbarhet över hela världen”. I utredningen exemplifierades det med filmer som Mauritz Stillers *Herr Arnes pengar* (1919), Sjöströms *Terje Vigen* (1916) och *Körkarlen* (1921) vilka ”ha av filmhistorikerna ansetts tillföra filmkonsten värdefulla mänskliga och artistiska impulser, icke minst i fråga om människoteckningens och naturskildringens äkthet”. Som utredare var Sjöström alltså med om att kanonisera sig själv. Därefter följde en snabb genomgång av biografverksamheten i riket, hur filmdistribution och dito produktion gick till, samt vilka bolag som var inblandade. Vidare diskuterades den så kallade fyllnadsfilmen (kort- och journalfilm) och därefter följde de sakkunnigas själva yttrande – det var en kort utredning.

Under rubriken ”Statsmakterna och filmen” pekade utredarna oförblommerat på den svenska statens totala ointresse för filmen som medium, den var som sagt mest ett skatteobjekt att censurera. Samtidigt kastade kriget en skugga över betänkandet. ”Vid sidan

av pressen och rundradion är filmen vår tids viktigaste och effektivaste instrument för masspåverkan.” Det framgick bland annat i ett utrednings-PM att försvarsstaben sedan 1940 avsatt medel för filmproduktion som syftade till ”hemmafrontens stärkande”. De sakkunniga slog också fast att det var tidens totalitära stater som satsade allra mest på filmen: ”stödåtgärder åt den inhemska filmproduktionen är störst i länder som Italien, Tyskland och Sovjetunionen”. I betänkandet skrevs inte mycket om filmarkivariska spörsmål, men filmens historia och den svenska guldåldern var både retoriskt och ekonomiskt närvarande. Stumfilmens mästerverk kunde ju säljas internationellt eftersom de saknade ljud. ”Under stumfilmens dagar kunde man räkna med att en god film vann avsättning över praktiskt taget hela världen. Med ljudfilmens tillkomst blev denna möjlighet hårt beskuren, och i synnerhet i länder med litet språkområde fick produktionen vidkännas en stark begränsning av sina ekonomiska resurser.”[15]

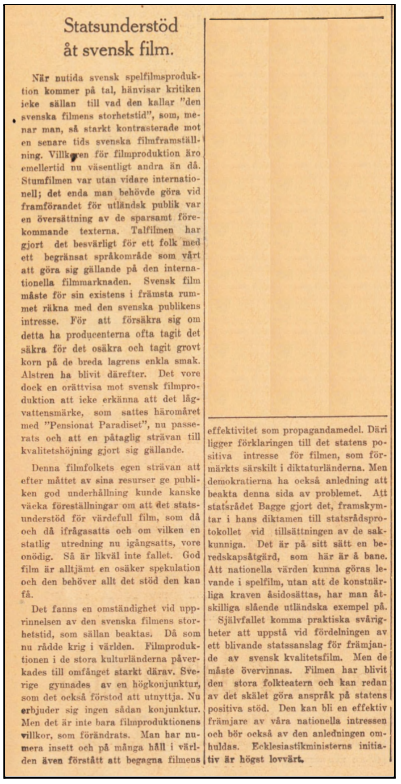
På Riksarkivet finns en arkivvolym om Filmutredningen 1941 med ett par PM som skrevs under utredningsarbetet. Dymling förefaller varit mest drivande; redan under sommaren 1941 hade han en tentativ disposition färdig. Det var ”värdefull film” som skulle stödjas, alltså ”en klart avgränsad kategori”, enligt ett PM från honom. Som ett slags motförslag skrev Sjöström också ett PM, i vilket han inledningsvis något överraskande menade att han inte var säker på att det alls behövdes något statlig stöd för svensk spelfilm. Men han laborerade likväl med olika förslag för att åstadkomma ”en förbättring av kvaliteten på de filmer som visas i vårt land”; ett filmråd skulle kunna tillsättas, kanske rentav en ”filmgeneral”.[16] Problemet för herrar Dymling, Sjöström etcetera var att definiera vad en kvalitativt värdefull spelfilm egentligen var för något – en fråga som svensk filmpolitik skulle brottas med under decennier. För att stimulera ”produktionen av god svensk film i allmänhet och produktionen av nationellt värdefulla filmer i synnerhet” lade de sakkunniga till sist fram till tre förslag: ”befrielse helt eller delvis från statlig nöjesskatt för önskvärda filmer, restitution av denna skatt [samt] direkt ekonomiskt stöd åt producent för framställning av dylika filmer”. Det sistnämda förslaget skulle innebära inrättandet av en filmfond liksom en Statens filmnämd för ”att bereda och avgöra frågor rörande användningen av de medel som från filmfonden ställas till nämndens förfogande för stödjande av den inhemska filmproduktionen”. Det är knappast förvånande att branschnära remissinstanser var positiva till dessa förslag. Med Statskontoret och Riksräkenskapsverket förhöll det sig precis tvärtom. Krigsåren var inte rätt tid för en offensiv statlig filmpolitik – inget av utredningens förslag kom att realiseras.[17]

[15] SOU 1942:36, 43, 3, 44. PM angående försvarsstabens filmdetalj 3/3 1942. Riksarkivet Filmutredningen 1941, SE/RA/320760, vol 1. Noteras kan att det i arkivet till Filmutredningen 1941 återfinns ett brev från tyska utrikesministeriet, Auswärtiges Amt i Berlin (9/10, 1941) där det uttryckligen framgick att den nazityska filmproduktionen stod under fullständig statlig kontroll. ”Die gesamte deutsche Filmproduktion steht ... unter staatlicher Kontrolle, als kein Film angefangen werden und ins Atelier gehen darf, bevor nicht zuvor der Stoff und das Drehbuch durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda genehmigt sind.” Riksarkivet Filmutredningen 1941, SE/RA/320760, vol 1.

[16] Brev från Carl Anders Dymling till Carl Romberg 3/7 1941; Carl Anders Dymling, P.M. angående statligt stöd till svensk filmproduktion 6/10 1941; Victor Sjöström, PM 11/11 1941. Riksarkivet Filmutredningen 1941, SE/RA/320760, vol 1.

[17] SOU 1942:36, 50, 59. Remissvaren på SOU 1942:36 återfinns bland annat i arkivet för Filmutredningen 1950, Riksarkivet Filmutredningen 1950, SE/RA/321149, vol. 1.




Statsunderstöd åt svensk film.

När nutida svensk spelfilmsproduktion kommer på tal, hänvisar kritiken icke sällan till vad den kallar "den svenska filmens storhetstid", som, menar man, så starkt kontrasterade mot en senare tids svenska filmframställning. Villkoren för filmproduktion äro emellertid nu väsentligt andra än då. Stumfilmen var utan vidare internationell; det enda man behövde göra vid framförandet för utländsk publik var en översättning av de sparsamt förekommande texterna. Talfilmen har gjort det besvärligt för ett folk med ett begränsat språkområde som vårt att göra sig gällande på den internationella filmmarknaden. Svensk film måste för sin existens i främsta rummet räkna med den svenska publikens intresse. För att försäkra sig om detta ha producenterna ofta tagit det säkra för det osäkra och tagit grovt korn på de breda lagrens enkla smak. Alstren ha blivit därefter. Det vore dock en orättvisa mot svensk filmproduktion att icke erkänna att det lågvattensmärke, som sattes häromåret med "Pensionat Paradiset", nu passerats och att en påtaglig strävan till kvalitetshöjning gjort sig gällande.

Denna filmfolkets egen strävan att efter mättet av sina resurser ge publiken god underhållning kunde kanske väcka föreställningar om att det statsunderstöd för värdefull film, som då och då ifrågasatts och om vilken en statlig utredning nu igångsatts, vore onödig. Så är likväl inte fallet. God film är alltjämt en osäker spekulation och den behöver allt det stöd den kan få.

Det fanns en omständighet vid upprinnelsen av den svenska filmens storhetstid, som sällan beaktas. Då som nu rådde krig i världen. Filmproduktionen i de stora kulturländerna påverkades till omfånget starkt därav. Sverige gynnades av en högkonjunktur, som det också förstod att utnyttja. Nu erbjuder sig ingen sådan konjunktur. Men det är inte bara filmproduktionens villkor, som förändrats. Man har numera insett och på många håll i världen även förstått att begagna filmens effektivitet som propagandamedel. Däri ligger förklaringen till det statens positiva intresse för filmen, som förmärkts särskilt i diktaturländerna. Men demokratierna ha också anledning att beakta denna sida av problemet. Att statsrådet Bagge gjort det, framskymtar i hans diktamen till statsrådsprotokollet vid tillsättningen av de sakkunniga. Det är på sätt sätt en beredskapsåtgärd, som här är å bane. Att nationella värden kunna göras levande i spelfilm, utan att de konstnärliga kraven åsidosättas, har man åtskilliga slående utländska exempel på.

Självfallet komma praktiska svårigheter att uppstå vid fördelningen av ett blivande statsanslag för främjande av svensk kvalitetsfilm. Men de måste övervinnas. Filmen har blivit den stora folkteatern och kan redan av det skälet göra anspråk på statens positiva stöd. Den kan bli en effektiv främjare av våra nationella intressen och bör också av den anledningen omhuldas. Ecklesiastikministerns initiativ är högst lovvärt.

Illustration 1.10 & 1.11 Det ser oansenligt ut – omslaget till landets första statliga filmutredning 1942. Men att filmen var ett propagandamedel och att ”nationella värden kunna göras levande i en spelfilm”, var till och med *Svenska Dagbladet* (i ett ledarstick 3/7, 1941) på det klara med. Initiativet till filmutredningen ansåg tidningen ”högst lovvärt” – även om utredningsförslagen sedermera lämnades utan åtgärd av statsmakterna.

Det stod mycket lite om arkivfrågor i Filmutredningen 1941; ett kort omnämnande att det brittiska filminstitutet delvis ägnade sig åt att bevara film, att Svensk Filmindustri ägde ett betydande skolfilmsarkiv, samt att några aktörer (som arbetarrörelsens Filmo och Svensk kulturtjänst) hade mindre bestånd av arkiverade filmer. Det är förvånande att arkivfrågan inte fick mer utrymme, för den hade flitigt debatterats tidigare både i dagspressen och i riksdagens andra kammare – apropå en motion i ärendet – och dessutom hade Filmsamfundets verksamhet aktualiserat filmens historia. Tveklöst så hade en filmarkivarisk diskussion kunnat stödja betänkandets filmkulturella argumentering; Sjöströms blotta medverkan gav förstås filmhistorisk pondus. Men Filmutredningen 1941 var främst inriktad på att förbättra landets filmproduktion. Utredningen var på flera sätt kulmen på en flerårig smakdiskussion som rasat i tidningsspalter och riksdag kring hur det nationella filmutbudet skulle kunna förbättras, samt vilken roll som staten i så fall borde inta. Politiskt drivande i frågan hade den folkpartistiske riksdagsledamoten Ernst Åqvist varit, han motionerade i ärendet både 1935 och 1937. ”Ju mindre biografbesökarna behöva anstränga hjärnan”, ju säkrare var en films ekonomiska framgång, hävdade han. Åqvist var tvärsäker i sin svartmålning av svensk film, men – till skillnad från många andra politiker – föreföll han faktiskt gå på bio. Han uppskattade både Greta Garbo i Rouben Mamoulians *Drottning Christina* (1934), liksom *Karl Fredrik regerar*, en SF-produktion från samma år om en klassresenär som går från att vara statare till att bli jordbruksminister (spelad av Sigurd Wallén vilken för sin rollgestaltning tilldelades Filmsamfundets förstapris). Just på så sätt borde den svenska filmen vara ”en kulturskapande faktor [med] mål att bilda och uppfostra smaken hos den stora massan av biobesökare”.

Men det var inte alla riksdagsledamöter som höll med Åqvist att staten borde ta ansvar för landets nöjesutbud. Om Victor Sjöström några år senare hade snarlika invändningar,

förekom flera tveksamheter kring hur en aktiv statlig filmpolitik praktiskt skulle utformas. Till en början efterlyset Åqvist ”åtgärder för höjande av filmkulturen”, där han föreställde sig att Statens biografbyrå skulle kunna vara en aktör. Men i en efterföljande debatt i andra kammaren i maj 1935 talades det om smakcensur. ”Censuren kan överhuvud taget ingenting göra för att få fram det goda inom filmbranschen.” Om ökad kontroll för att höja filmkvaliteten var Åqvist initiala idé, så fokuserade han 1937 istället på ”åtgärder för gynnande av produktionen av verkligt god folkuppfostrande film”. Det var här som Filmutredningen 1941 hade sin upprinnelse, och ånyo följde en intensiv debatt i andra kammaren. Den var ovanligt livlig och hade sin resonansbotten i den beryktade Konserthusdebatt om svensk film som ägt rum några månader tidigare i februari 1937 i Stockholm. ”Svensk film – kultur eller kulturafara”, hette det då – av debatten finns idag 40 minuter bevarade i radioarkivet.

De politiska diskussioner som de Åqvistska filmmotionerna gav upphov till handlade både om vilken kulturell roll och social funktion som filmen hade i samhället, liksom hur man från politiskt håll möjligen borde stödja *och* reglera densamma. Om den svenska mediepolitiken decennierna framöver just kom att handla om sådana statliga åtgärder kring mediers villkor och ställning i samhället – vilka både skulle främjas och kontrolleras – så lyste dessa åtgärder ännu med sin frånvaro på 1930-talet. Men konturerna kring en kommande film- och kulturpolitik kunde anas; att filmen ansågs som ett medium med betydande publikpåverkan höll i princip alla riksdagsledamöter med om. Som Roger Blomgren framhållit i sin avhandling *Staten och filmen* så propsade andra kammarens utskott 1937 på inrättandet av en filmskola, bidrag till värdefull film samt utdelning av premier till goda filmer.[18] Men grundfrågan var förstås hur en sådan eftersträvansvärd filmkultur skulle bedömas, samt vilka kriterier som gällde för den av Åqvist så efterlängtade goda, folkuppfostrande filmen. Erik Hagberg från Högerns riksdagsgrupp undrade till exempel i debatten 1937 vilken statlig myndighet som satt inne med ”den riktiga definitionen”, och frågade sig om risken inte fanns att det skulle skapas en sorts ”högsta domstol för filmen”. Skulle riksdagsledamöter bli filmkritiker? Sådana tankar skulle sedermera återkomma i Filmutredningen 1941 – ja, strängt taget inom all svensk filmpolitik före filmreformen 1963 – för vem kunde avgöra vad som var god film?[19]

Den socialdemokratiska kultur- och filmpolitik som sedermera etablerades under efterkrigstiden – med dess motsättning mellan traditionell (folk)bildning och en (ny) demokratiserande ambition att sprida god kultur till alla i folkhemmet – försökte etablera kriterier för hur god film skulle se ut. Att formulera normerande ideal för hur en sådan (film)kultur skulle konsumeras var självfallet bökigt, framför allt om publiken inte gillade den film som producerades. Åqvists personliga filmideal kom i så måtto att fortleva, men ur ett arkivperspektiv är det kanske mest intressanta med ”den Åqvistiska riksdagsmotionen” från 1937 – en ”ofrånkomlig riksangelägenhet” enligt *Biografbladet*[20] – att den subjektiva

[18] Roger Blomberg, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998), 43.

[19] Riksdagsmotion Andra kammaren nr 79, 1935. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tvåkammarriksdagen/pdf/web/1935/web_mot_1935__fk__118/mot_1935__fk__118.pdf. Riksdagens protokoll Andra kammaren nr 30, 1935. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tvåkammarriksdagen/pdf/web/1935/web_prot_1935__ak__30/prot_1935__ak__30.pdf. Riksdagsmotion Andra kammaren nr 288, 1937. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tvåkammarriksdagen/pdf/web/1937/web_mot_1937__ak__288/mot_1937__ak__288.pdf. SR Minnen, ”Svensk film – kultur eller kulturfara” 25/2 1937, https://sverigesradio.se/topsy/ljudfil/srse/2770002.mp3. Riksdagens protokoll Andra kammaren nr 31, 1937. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tvåkammarriksdagen/pdf/web/1937/web_prot_1937__ak__31/prot_1937__ak__31.pdf (senast kontrollerade 30/8 2023).

[20] ”Riksdagsmotionens öde”, osignerad, *Biografbladet* nr 4, 1937.

smakdiskussionen sammanfördes med behovet av ökad kunskap om filmens estetik, dess uttrycksmedel och historia. I riksdagsdebatten påpekade herr Hagberg i Malmö (som han kallades) att i hela ”denna historia hänger allt ytterst på publiken”, för det var förstås omöjligt att ”dirigera allmänheten och säga, att den skall gå på den och den filmen men icke gå på den och den filmen”, sådana statliga tvångsåtgärder var meningslösa. Istället propagerade Hagberg för kunskap och upplysning om film, varvid han lyfte fram Svenska Filmsamfundets verksamhet. ”Denna institution har i Stockholm startat ett för allmänheten tillgängligt arkiv, och en mängd arbeten har publicerats.”[21]

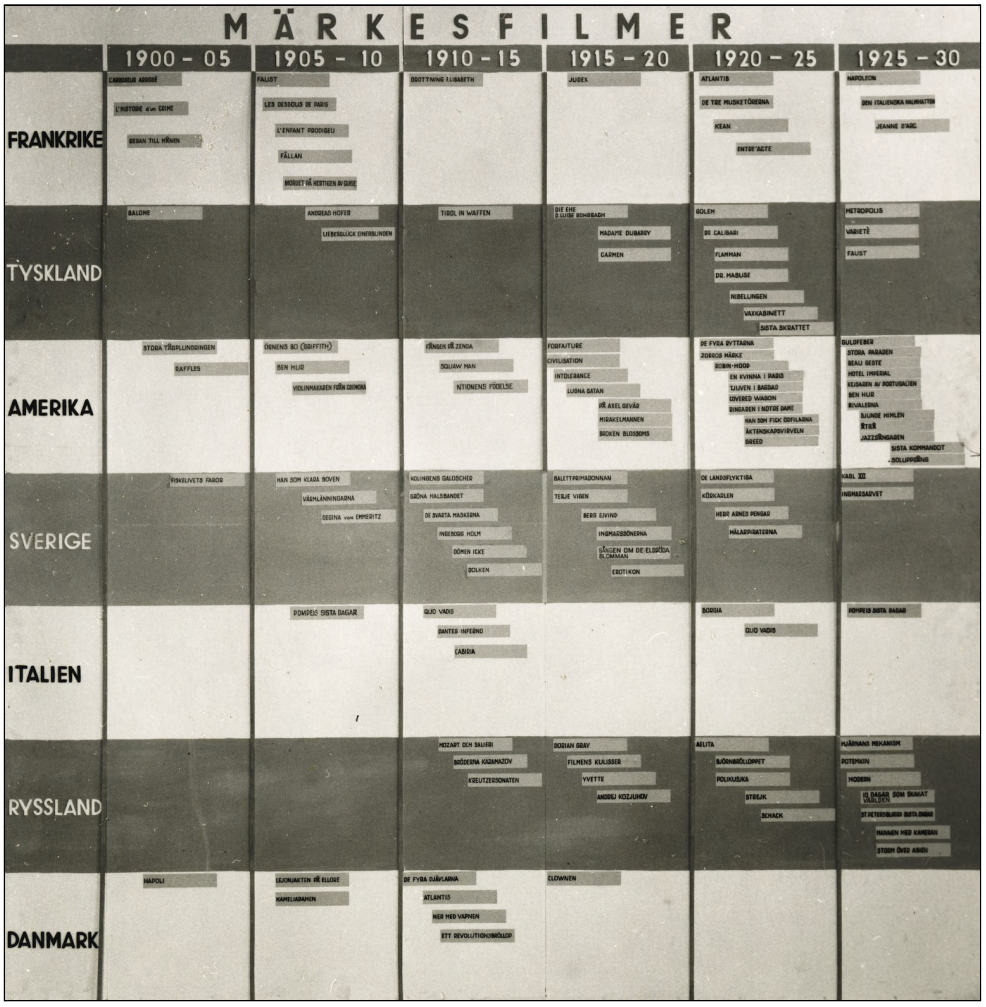


Illustration 1.12 Ett första försök till filmhistorisk kanon – affischen med så kallade märkesfilmer satt ursprungligen på väggen i Svenska Filmsamfundets arkiv på Vasagatan 9 i Stockholm från mitten av 1930-talet. Den användes senare i den filmhistoriska utställningen En filmrapsodi på Tekniska museet 1941. Affisch från Filmhistoriska Samlingarnas arkiv på Svenska Filminstitutet.

Filmsamfundet – som alltså hade påbörjat sin verksamhet 1933 – hade på bara några år låtit tala om sig. Samfundets verksamhet var inriktad på att förvärva filmböcker, tidskrifter, stillbilder, manus – och så småningom även filmer. Det var en ideell verksamhet, som initialt hade visst stöd från filmbranschen. Ekonomin hölls på fötter genom en vänförening och en donation 1936 från den tidigare biografägaren Jens Edvard Kock. Uppgiften var att främja filmen i konstnärligt, kulturellt och tekniskt avseende. Ett år senare anhöll man om tilldelning av statligt stöd via de lotterimedel som delades ut – utan lycka. Ett räntefritt lån

[21] Riksdagens protokoll Andra kammaren nr 31, 1937.

från nöjeskungen Anders Sandrew räddade verksamheten en tid. Filmsamfundet var en sammanslutning av akademikaraktär vars kärntrupp kom från Stockholms Filmstudio. Den senare hade bildats 1926, Lunds Studenters Filmstudio 1929 (grundad av Gösta Werner) och Uppsala Filmstudio 1936. Som Bengt Bengtsson framhållit i flera studier om den svenska filmstudiorörelsen uppstod den i skarven mellan stum- och ljudfilm. Ljudet förändrade spelfilmens estetik och uttryck, och skapade ett intresse för mediets historicitet och stumfilmens visuella egenhet, vilket delvis förklarar uppkomsten av nationella filmstudios åren kring 1930.[22] Precis som digitala medier idag accentuerat äldre, analoga mediernas specificitet, så utgjorde stumfilmperiodens slut en sorts mediehistoriska brytpunkt som just föranledde Filmsamfundets inrättande. I korthet, kom filmstudiorörelsen och Filmsamfundets olika verksamheter att under 1930-talet utgöra några av landets främsta arenor för filmvisningar och offentliga filmdebatt – och som brevet från Lauritzen till Donner antyder så var filmstudiorörelsen synnerligen vital även trettio år senare (Sveriges Förenade Filmstudios startade 1953).

Om tidigare mediearkivariska initiativ under 1910- och 1920-talet ägnat sig åt att försöka bevara ljud och rörliga bilder – från Folkmusikkommissionens fonografinspelningar och Föreningen Film och Fonograms dokumentära upptagningar till Folkminneskommitténs mediala inriktning och Nordiska museets kulturhistoriska filmverksamhet – så framstår Svenska Filmsamfundet som den första aktör som på allvar intresserade sig för filmen som både kultur- och nöjesform. Fiktiv spelfilm och filmkultur i allmänhet samt filmhistoria i synnerhet utgjorde verksamhetens fokus. Det är talande att man redan vid det konstituerande mötet 1933 tillsatte en kommitté för att utreda frågan om ett nationellt filmmuseum. I en av samfundets första årsböcker ingick därtill ett kapitel om filmarkiv, en sorts reserapport om utvecklingen på området i USA och Tyskland, med dess Reichsfilmarchiv i Berlin och filmbolaget UFAs museum invid filmstudiokomplexet i Babelsberg. I Nazityskland var det naturligtvis indirekt staten som finansierade den filmarkivariska verksamheten medan det i USA var Rockefellerstiftelsen.

> I ett svenskt filmmuseum skulle ovannämnda linjer följas – sådant Filmsamfundet tänkt sig museet! Alltså både filmarkiv och äldre och nyare filmer – av historiskt eller konstnärligt värde – och utställning av föremål, belysande filmens utveckling: kartor, diagram, filmfotos, affischer, annonser, dräktskisser och dräkter, manuskript och filmmusik, olika typer av kameror, projektionsapparater och belysningsattiralj. Var finns den svenske Rockefeller, som kan hjälpa att förverkliga filmmuseet?[23]

Då Filmsamfundet tämligen omgående etablerade sig som en drivande aktör i filmkulturella frågor är det inte konstigt att man kom till tals i *Biografbladets* behandling av Åqvists filmmotion 1937. Filmsamfundet erinrade där om att svensk dramatik och målarkonst minsann hade sina ”skolor, bibliotek, museer och statsunderstödda institutioner” – medan filmen än så länge var lottlös. Det minsta staten kunde göra var att åtminstone låta de så kallade överskottsmedlen (en avgift togs för all filmgranskning) från Statens biografbyrå gå

[22] Bengt Bengtsson, ”Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, (red.) Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2008), 204–227; Bengt Bengtsson, ”Ett medium med historia: Filmstudiorörelsen roll i synen på filmen som konstart”, *Återkopplingar*, (red.) Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2014), 71–86. Om filmstudion i Lund, se Emil Stjernholm, *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2018), 46–56.

[23] ”Filmmuseer och filmarkiv”, osignerad, *Om film: Svenska filmsamfundets årsbok 1935/36* (Stockholm, 1936), 112.

till upplysningsverksamhet kring ”den moderna kulturfaktor, som filmen utgör för vårt folk”.[24]



FILMAKADEMI BILDAD.

Fr. v. filmfotograf Åke Dahlqvist, red. E. W. Olson, red. J. Törneqvist, dr Gustaf Berg, dir. V. Bryde, red. R. Allberg, red. A. Bornebusch, fil. lic. B. Idestam-Almqvist (ordf.), fil. kand. Nils Beyer, advokat E. Nathorst-Böös, ingenjör A. Bergh, filmfotograf J. Jaensson, dir. Olof Andersson och dr Gotthard Johansson.

Svenska Filmsamfundet konstituerat.

Arbetsplanen: skriftserie, föreläsningar, filmenquête, filmmuseum.

60 MEDLEMMAR.

Sverige har fått sin filmakademi och har därmed tagit ett steg före de flesta andra länder. Visserligen heter den nya institutionen icke Svenska filmakademien utan Svenska filmsamfundet, men dess akademiska karaktär är icke att ta fel på.

Vid sitt konstituerande sammanträde på tisdagen fixerade samfundet sin uppgift sålunda:

Svenska filmsamfundet har till bestämmelse att inom Sverige söka främja filmen i konstnärligt, kulturellt och tekniskt avseende;

att till drycket befordra skrifter och utredningar i filmfrågor och att i övrigt medelst föreläsningar och dylikt sprida kännedom om filmen och dess problem;

att genom utdelande av stipendier eller belöningar i form av penningar eller årtecken uppmuntra nitiskt och kunnigt arbete inom skilda filmområden.

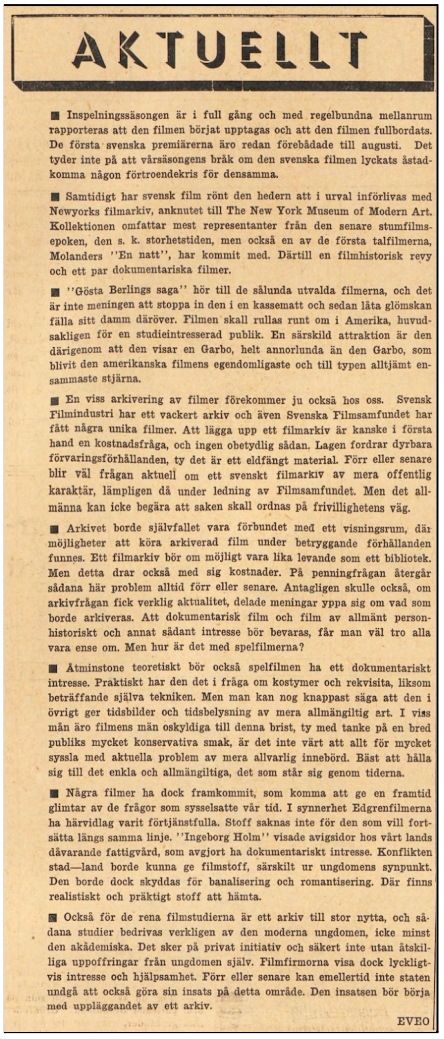
Samfundet har f. n. ett trettiotal medlemmar; ett maximum av sextio medlemmar är föreskrivet. Samtliga äro arbetande medlemmar. Någon styrelse har samfundet självfallet icke, blott ett arbetsutskott, som har att förbereda ärendena, samt ett växlande antal kommitteer, sysselsatta med varierande specialuppgifter. Månatliga sammanträden komma att hållas under tiden september—maj och sammanlikt blir det väl också en högtidssammankomst med utdelning av belöningar och dylikt!

Vid det konstituerande sammanträdet på tisdagskvällen valdes till arbetsutskott: fil. lic. Bengt Idestam-Almqvist, ordförande, redaktör A. Bornebusch, sekreterare, redaktör E. W. Olson, kassaförvaltare, samt regissörerna Gustaf Molander och Per-Axel Branner, redaktör R. Allberg och fil. kand. Nils Beyer.

Svenska filmsamfundet har redan inlupet sin verksamhet. Sålunda pågå f. n. förberedelser för utgivandet av en skriftserie. Folkbildningsförbundet har för sin del förklarat sig mycket intresserat av att medverka till förverkligandet av Samfundets föreläsnings- och föreläsningsplaner. Och Samfundets tanke att upprätta ett filmmuseum, det första i världen, omfattas inom intresserade kretsar med stor sympati. I samband med museifrågan arbetas också för en stor filmutställning i Stockholm.

För att förarbeta det aktuella verksamhetsprogrammet utsågos vid sammanträdet tre kommittéer. Till att förbereda en föreläsningsserie i filmfrågor valdes dr Gustaf Berg, fil. kand. Nils Beyer och redaktör E. W. Olson. För att utreda musei- och utställningsfrågorna valdes direktör Vilhelm Bryde, dr Gustaf Berg, dr Gotthard Johansson, konstnären Evald Dahlskog, regissör Per-Axel Branner, hr Julius Jaensson och redaktör K. Jeurling. Och till att förbereda en samfundets skriftserie utsågos slutligen regissör Ragnar Hyltén-Cavallius, redaktör John Törneqvist, hr Åke Dahlqvist samt chefredaktör P. G. Peterson.

Det kan slutligen tilläggas att intresset för Filmsamfundet är mycket stort ute i landet, där flera medlemmar äro bosatta. Ett uttryck för detta intresse är att under Samfundets auspicier kommer att arrangeras en filmenquête bland skol- och universitetsungdom i Lund. Denna enquête, som blir föremål för vetenskaplig bearbetning, torde komma att ge en god föreställning om den bildade ungdomens i allmänhet förhållande till filmen.



AKTUELLT

■ Inspelningssäsongen är i full gång och med regelbundna mellanrum rapporteras att den filmen börjat upptagas och att den filmen fullbordats. De första svenska premiärerna äro redan förebådade till augusti. Det tyder inte på att vårsäsongens bråk om den svenska filmen lyckats åstadkomma någon förtroendekris för densamma.

■ Samtidigt har svensk film rönt den hedern att i urval införlivas med Newyorks filmarkiv, anknutet till The New York Museum of Modern Art. Kollektionen omfattar mest representanter från den senare stumfilmsepoken, den s. k. storhetstiden, men också en av de första talfilmerna, Molanders ”En natt”, har kommit med. Därtill en filmhistorisk revy och ett par dokumentariska filmer.

■ ”Gösta Berlings saga” hör till de sålunda utvalda filmerna, och det är inte meningen att stoppa in den i en kassematt och sedan låta glömskan fälla sitt damm däröver. Filmen skall rullas runt om i Amerika, huvudsakligen för en studieintresserad publik. En särskild attraktion är den därigenom att den visar en Garbo, helt annorlunda än den Garbo, som blivit den amerikanska filmens egendomligaste och till typen alltjämt ensammaste stjärna.

■ En viss arkivering av filmer förekommer ju också hos oss. Svensk Filmindustri har ett vackert arkiv och även Svenska Filmsamfundet har fått några unika filmer. Att lägga upp ett filmarkiv är kanske i första hand en kostnadsfråga, och ingen obetydlig sådan. Lagen fordrar dyrbara förvaringsförhållanden, ty det är ett eldfängt material. Förr eller senare blir väl frågan aktuell om ett svenskt filmarkiv av mera offentlig karaktär, lämpligen då under ledning av Filmsamfundet. Men det allmänna kan icke begära att saken skall ordnas på frivillighetens väg.

■ Arkivet borde självfallet vara förbundet med ett visningsrum, där möjligheter att köra arkiverad film under betryggande förhållanden funnes. Ett filmarkiv bör om möjligt vara lika levande som ett bibliotek. Men detta drar också med sig kostnader. På penningfrågan återgår sådana här problem alltid förr eller senare. Antagligen skulle också, om arkivfrågan fick verklig aktualitet, delade meningar yppa sig om vad som borde arkiveras. Att dokumentarisk film och film av allmänt personhistoriskt och annat sådant intresse bör bevaras, får man väl tro alla vara ense om. Men hur är det med spelfilmerna?

■ Åtminstone teoretiskt bör också spelfilmen ha ett dokumentariskt intresse. Praktiskt har den det i fråga om kostymer och rekvisita, liksom beträffande själva tekniken. Men man kan nog knappast säga att den i övrigt ger tidsbilder och tidsbelysning av mera allmängiltig art. I viss mån äro filmens män oskyldiga till denna brist, ty med tanke på en bred publiks mycket konservativa smak, är det inte värt att allt för mycket syssla med aktuella problem av mera allvarlig innebörd. Bäst att hålla sig till det enkla och allmängiltiga, det som står sig genom tiderna.

■ Några filmer ha dock framkommit, som komma att ge en framtid glimtar av de frågor som sysselsatte vår tid. I synnerhet Edgrenfilmerna ha härvidlag varit förtjänstfulla. Stoff saknas inte för den som vill fortsätta längs samma linje. ”Ingeborg Holm” visade avigsidor hos vårt lands dåvarande fattigvård, som avgjort ha dokumentariskt intresse. Konflikten stad—land borde kunna ge filmstoff, särskilt ur ungdomens synpunkt. Den borde dock skyddas för banalisering och romantisering. Där finns realistiskt och präktigt stoff att hämta.

■ Också för de rena filmstudierna är ett arkiv till stor nytta, och sådana studier bedrivas verkligen av den moderna ungdomen, icke minst den akademiska. Det sker på privat initiativ och säkert inte utan åtskilliga uppoffringar från ungdomen själv. Filmfirmorna visa dock lyckligtvis intresse och hjälpsamhet. Förr eller senare kan emellertid inte staten undgå att också göra sin insats på detta område. Den insatsen bör börja med uppläggandet av ett arkiv.

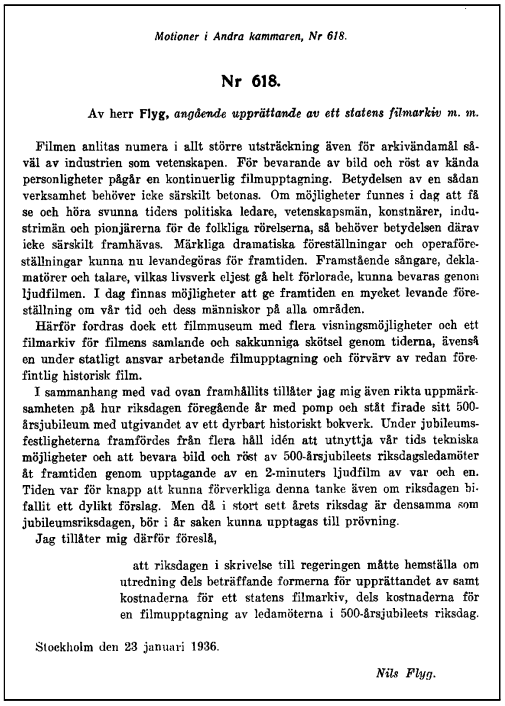
EVEO

Illustration 1.13 & 1.14 Den första november 1933 meddelade *Svenska Dagbladet* att Svenska Filmsamfundet instiftats – med en tydlig akademisk profil. Det handlade om att höja filmens kulturella status, bland annat genom att planera för ett kommande filmmuseum och filmarkiv. ”Förr eller senare blir väl frågan aktuell om ett svenskt filmarkiv av mera offentlig karaktär, lämpligen då under ledning av Filmsamfundet”, skrev signaturen Eveo några år senare i samma tidning (27/6, 1937). Det skulle dröja ett kvarts sekel innan så blev fallet.

Om Filmsamfundet drev framgångsrik opinion för filmkulturella frågor så fanns det vid samma tidpunkt ett visst politiskt intresse för frågan. Riksdagsledamoten Nils Flyg (1891–1943) från det Socialistiska partiet hade rentav i en motion i januari 1936 vältaligt argumenterat för upprättandet ”av ett statens filmarkiv”, något som Filmsamfundet förstås noterade i årsbokstexten om filmmuseer och filmarkiv. Bakgrunden till Flygs motion är emellertid höljd i dunkel. 1936 hade andra kammaren inte diskuterat filmarkivariska frågor på tjugo år, vid sidan av korta inlägg om kinematografiska brandföreskrifter eller i medicinska sammanhang (arkiv för röntgenbilder). Flyg hade heller inte varit aktiv i debatten kring den första Åqvistiska filmkulturella motionen. Men Flyg var medialt förtrogen, som journalist och chefredaktör för *Folkets Dagblad* hade han bland annat skrivit

[24] *Biografbladet* 1937. Under 1920-talet var det samma överskottsmedel som bland annat finansierat Nordiska museets filmverksamhet, liksom filmproduktion inom militären vid Föreningen Armé-, Marin-, och Flygfilm.

teaterrecensioner, så ett visst filmintresse fanns där – kanske skrev han också filmkritik.[25] Möjligen hade han också vetskap om fredsaktivisten och baptistpastorn Albert Wickmans idé om ett personhistoriskt filmarkiv – där enstaka inspelningar påbörjats 1933, filmer som påminde om de mer bekanta talarfilmer som AB Svensk Talfilm också började att producera under 1930-talet.[26]



Motioner i Andra kammaren, Nr 618.

Nr 618.

Av herr **Flyg**, *angående upprättande av ett statens filmarkiv m. m.*

Filmen anlitas numera i allt större utsträckning även för arkivändamål såväl av industrien som vetenskapen. För bevarande av bild och röst av kända personligheter pågår en kontinuerlig filmupptagning. Betydelsen av en sådan verksamhet behöver icke särskilt betonas. Om möjligheter funnes i dag att få se och höra svunna tiders politiska ledare, vetenskapsmän, konstnärer, industrimän och pionjärerna för de folkliga rörelserna, så behöver betydelsen därav icke särskilt framhävas. Märkliga dramatiska föreställningar och operaföreställningar kunna nu levandegöras för framtiden. Framstående sångare, deklamatörer och talare, vilkas livsverk eljest gå helt förlorade, kunna bevaras genom ljudfilmen. I dag finnas möjligheter att ge framtiden en mycket levande föreställning om vår tid och dess människor på alla områden.

Härför fordras dock ett filmmuseum med flera visningsmöjligheter och ett filmarkiv för filmens samlande och sakkunniga skötsel genom tiderna, ävensså en under statligt ansvar arbetande filmupptagning och förvärv av redan föreffntlig historisk film.

I sammanhang med vad ovan framhållits tillåter jag mig även rikta uppmärksamheten på hur riksdagen föregående år med pomp och ståt firade sitt 500-årsjubileum med utgivandet av ett dyrbart historiskt bokverk. Under jubileumsfestligheterna framfördes från flera håll idén att utnyttja vår tids tekniska möjligheter och att bevara bild och röst av 500-årsjubileets riksdagsledamöter åt framtiden genom upptagande av en 2-minuters ljudfilm av var och en. Tiden var för knapp att kunna förverkliga denna tanke även om riksdagen bifallit ett dylikt förslag. Men då i stort sett årets riksdag är densamma som jubileumsriksdagen, bör i år saken kunna upptagas till prövning.

Jag tillåter mig därför föreslå,

att riksdagen i skrivelse till regeringen måtte hemställa om utredning dels beträffande formerna för upprättandet av samt kostnaderna för ett statens filmarkiv, dels kostnaderna för en filmupptagning av ledamöterna i 500-årsjubileets riksdag.

Stockholm den 23 januari 1936.

Nils Flyg.



Hymn om den Flygska motionen

beträffande upprättande av ett statens filmarkiv samt ljudfilmande av riksdagens ledamöter.

Vårt tal skall gömmas i en remsas ränder,
med våra drag i statens filmarkiv.
Vår verksamhet skall trotsa tidens tänder
och våra bilder äga evigt liv.
Vi böra filmas såväl en i sänder
som ock i större hopar och massiv.
Och nya släktled skola se och höra
vart ord vi säga och var gest vi göra.

Och när i sena år på eterns vågor
ett ofött släkte skådar våra drag
och hör oss ventilera tidens frågor
i form av allehanda lagförslag —
de skola alla bliva eld och lågor
för oss och allt vi sagt och gjort i dag.
Och ur det stora filmarkivets gömmen
skall fosterlandet hämta föredömen.

HENRIK.

Illustration 1.15 & 1.16 Den socialistiske – men under 1930-talet alltmer anti-stalinistiske – riksdagsmannen Nils Flyg motionerade i januari 1936 om inrättandet av ett statligt filmarkiv, ett uppslag som med viss munterhet plockades upp i dagspressen. Signaturen Henrik skrev till och med en rimmad hymn i *Dagens Nyheter* (25/1, 1936), en ära som inte kom alla politiska motioner till del.

Idag är Nils Flyg mest ihågkommen för att han var en något orolig politisk natur, som först var Komintern-trogen kommunist för att sedan utvecklats till Tysklandsvän och under krigsåren bli mer eller mindre uttalad nazist. Likt en renegat gick han politiskt från en extrem till en annan, och det har sagts att han utgjorde ett ”säreget inslag i den annars mycket jordbundna både fackliga och politiska arbetarerörelsen”.[27] Flyg var riksdagsman mellan 1929 och 1940. Under 1930-talet blev han alltmer anti-stalinistisk med en gradvis orientering mot en socialism med nationella förtecken. Men före dess var han alltså Moskvatrogen ordförande i Sveriges kommunistiska parti, en tid därefter (tillsammans med Karl Kilbom efter partidelningen 1929) en av ledarna för det av Moskva och Stalin oberoende svenska kommunistpartiet, vilket 1934 ombildades till Socialistiska partiet, för vilket Flyg alltså motionerade. Ett tydlig förbindelse existerar mellan Flyg och filmen;

[25] Möjligen är det en händelse som ser ut som en tanke, för 1922 spelade produktionsbolaget Grafisk Filmindustri in en industrifilm om just dagstidningen *Folkets Dagblad* med titeln *Tredje statsmakten. Hur en modern tidning tillkommer 1922*. Filmen är tillgänglig via filmarkivet.se.

[26] ”Berömdheter konserveras”, osignerad, *Dagens Nyheter* 2/12 1933. I en senare artikel påpekades att ”200 bemärkta svenskar” hade filmats av direktör Wickman för hans personhistoriska filmarkiv, som då 1941 förvarades ”bombfritt 150 meter under jord”. ”200 bemärkta svenskar filmade”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 13/11 1941.

[27] ”Nils Flyg”, *Svenskt biografiskt lexikon* (artikel av Otto Grimlund), https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/14269 (senast kontrollerad 30/8 2023). För en vidare diskussion, se Johan Stenfeldt, *Renegater: Nils Flyg och Sven Olov Lindholm i gränslandet mellan kommunism och nazism* (Lund: Nordic Academic Press, 2020).

under 1920-talet arbetade han som Proletkinos ombud i Sverige. Proletkino – som etablerats i Sovjetunionen 1923 – hade som uppgift att förse arbetarklubbar med underhållande och ideologiskt kontrollerad film, vilken också gick på export. Flyg hade ansvaret för att översätta ryska textskyltar liksom att ordna visningar av dessa filmer.[28] I sin motion – som var kort men minst sagt omfattande; den pläderade för att etablera både ett filmmuseum och ett filmarkiv, därtill var den en propå för att spela in två-minuters jubileumsfilmer med varje riksdagsledamot – så argumenterade Flyg ungefär på samma sätt som i tidigare mediearkivariska diskussioner: det var filmens dokumenterande förmåga som skulle tillvaratas. Som inget annat medium hade rörliga bilder förmågan ”att ge framtiden en mycket levande föreställning om vår tid och dess människor på alla områden”. Det var upptagningar av vetenskapsmän, konstnärer och ”pionjärer för de folkliga rörelserna” som Flyg menade borde bevaras, likaså operaföreställningar samt framstående sångare och talare. Dessutom tänkte sig Flyg förvärv av ”historisk film” (oklart i vilken genre). Men för detta krävdes ett ”filmmuseum med flera visningsmöjligheter och ett filmarkiv för filmens samlande och sakkunniga skötsel” – naturligtvis ”under statligt ansvar”, Flyg var trots allt socialist.[29]

Motionen diskuterades i andra kammaren först i april 1936. I vederbörlig ordning hade utlåtanden inhämtats från intressenter i frågan: Statens biografbyrå, Riksantikvarieämbetet, Generalstaben (givet verksamheten inom AMF) och Nordiska museet. Biografbyrån ställde sig positiv till en utredning av arkivfrågan. Med hänvisning till ett mindre filmarkiv som byrån byggt upp anförde man emellertid att arkivering av film var kostsam, och att framtida visning av enskilda filmer – om man nu inte tänkte sig en kostsam hantering av kopierbara negativ – måste ske mycket sparsamt och endast ”för forskningsändamål och vid högtidliga tillfällen”. Filmmediets beständighet var också ett problem, ”erfarenheter saknas om filmers kondition efter synnerligen lång lagring”.

Dagens Nyheter hade tagit del av biografbyråns utlåtande redan i mars 1936, ”för dyrt att filma riksdagen”, påpekade tidningen då, det kunde gott räcka med att låta filma mer ”bemärkta ledamöter”. Notisen följdes upp av en ledartext dagen därpå som otvetydigt ställde sig bakom tanken om ett statligt filmarkiv, för även rörliga bilder borde naturligtvis ingå i landets kulturminnesvård. Men beträffande Flygs förslag om att spela in riksdagsledamöter som ”skulle tala in några haranger”, så menade tidningen att det mest var ”ett dyrbart nöje av tvivelaktigt värde”. Att filma en ”uppstyltad riksdagsteater” borde man undvika, speciellt om det skulle handla om upptagningar av ”alla förmågor i riksdagen – även de som förtjäna ett citationstecken”, det sistnämnda med syrlig referens till motionären själv. En sådan skymf kunde naturligtvis Flygs närstående tidning *Folkets Dagblad* inte låta passera obemärkt (där hans partikollega Karl Kilbom då var chefredaktör): ”Märk talet om ’förmågor i riksdagen’ [i DN]”, påpekade tidningen, ”där sticker det överlägsna föraktet fram – typiskt för den borgerliga intellektualismen utveckling mot den ’starke mannens idealregim’”. DN replikerade pressgrannen, och undrade om inte ”fullblodsdemokraten Kilblom” – utan citationstecken – ”ibland har lust att sätta citationstecken kring en och annan förmåga inom sitt eget parti och sin egen

[28] Om Flygs sovjetryska översättarmödor, se Jimmy Vulovic, ”Översättaren som ideologisk aktör. Om att välja ord i skuggan av den tredje internationalen”, *2010: IASS Proceedings*, https://journals.lub.lu.se/IASS2010/article/view/5167 (senast kontrollerad 30/8 2023).

[29] Riksdagsmotion Andra kammaren nr 618, 1936. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1936/web_mot_1936__ak__618/mot_1936__ak__618.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

tidning”.[30] Så kunde alltså även frågan om ett statligt filmarkiv politiseras – med viss förnöjsamhet.



Tanken att upprätta ett statens filmarkiv

är så obestridligt riktig, den ansluter så osökt till kulturminnesvården som den hittills utformats att man har svårt att föreställa sig annat än att den skall möta allmän förståelse i riksdagen. Liknande uppslag ha för resten framkommit på andra håll. Senast i Stockholms stadsfullmäktige, som så småningom — och antagligen ganska snart — får tillfälle att ta ståndpunkt till ett förslag om ett eget filmarkiv för huvudstaden. Här mötas tankarna, och det är väl inte uteslutet att man kunde upprätta en viss arbetsgemenskap och arbetsfördelning även beträffande de praktiska arrangemangen. Kanske till och med gemensamma lokaler, i varje fall utbyte av tjänster. Hur programmet lämpligen skulle utarbetas har statens biografbyrå givit en del antydningar om. Bäst är förmodligen att börja i mera blygsamt format, att söka förvärva filmer av samhällshistoriskt värde som redan finnas, eventuellt komplettera kulturbilden med några specialserier på områden där förhållandena snabbt förändras, men den privata filmverksamheten knappast har särskilda intressen att bevaka med hänsyn till sin publik. Eljest skola säkert filmbolagen gärna ge av sina förråd, vilket bland annat Svensk filmindustri redan har betygat genom ett stort antal värdefulla donationer till Stockholms stad. Numera existerar också en allmän sammanslutning av filmexperter och likställda. Om de ha egna planer på att tillgodose studiehågen, så bör detta inte lägga hinder i vägen för ett samarbete där var och en får vad han behöver. Bild- och ljudfilmens betydelse vidgas oavbrutet: det blir säkert gott utrymme för olika samlingsverelser, där liksom på andra observationsfält.

Riksdagsmotionären i ämnet — en underfundig herre — tycks ha tänkt sig att varje folkrepresentant skulle inbjudas att tala in några haranger. Ett dyrbart nöje av tvivelaktigt värde. 380 riksdagsmannaanföranden från nådens år 1936, enkom avpassade för filmen, torde vara för mycket av det goda även för våra efterkommande. Det räcker nog med en bråkdel, med ett mindre urval — och allra bäst vore det att stickproven togos ur ett naturligt sammanhang, exempelvis vid en remissdebatt, en försvars- eller jordbruksdiskussion, en uppgörelse inom arbetsrätten eller på det kulturpolitiska planet. Det är vardagslivet och verkligheten som skulle reproduceras, inte en mer eller mindre uppstyltad riksdagsteater. Emellertid är det väl inte så illa ställt med folkrepresentanternas intresse för kulturminnesvården, betraktad på längre sikt, att de förlora lusten att föra saken framåt bara för att de berövas den stimulans som skulle ligga i att precis alla förmågor i riksdagen — även de som förtjäna ett citationstecken — finge sin talekonst förevigad enligt den matematiska rättvisans minut- och meterutslag. Idén med ett filmarkiv är så god att den bör slå igenom utan konstlade anordningar. Är det för djärvt att tro att den till och med kan göra en öppning, ett litet titthål i den isoleringsbarriär kring Helgeandsholmen som radion inte lyckats komma igenom?

Illustration 1.17 Det är med all sannolikhet Sveriges första ledartext om filmarkiv – publicerad i *Dagens Nyheter* 16/3, 1936 – och positiv var den också. För det var en ”obestridligt riktig” tanke att inrätta ett statligt filmarkiv.

Även Riksantikvarieämbetet välkomnade en utredning om ett statligt filmarkiv. Med referens till det egna Antikvariskt-topografiska arkivet (ATA) och dess stora fotografiska bildsamling, menade ämbetet att en utredning också borde inkludera stillbilder. På samma sätt resonerade Generalstaben, för i ett framtida statligt filmarkiv var det självklart att även militär film borde sparas. AMF hade lagt ned stora kostnader ”på att producera värdefull film, men föga har åtgjorts för att bevara denna film för framtiden”. Även Nordiska museet menade att motionen borde bifallas, men att ett filmarkiv inte borde inskränkas ”till förvaring av statens egna filmer” (vilka de nu var), utan också film från andra ”kulturella institutioner” (som museet själv får man förmoda).

Med utgångspunkt i de positiva remissinstanserna var det inte förvånande att riksdagen beslutade om en utredning av filmarkivfrågan (jubileumsfilmer med riksdagsledamöter lämnades därhän). Någon egentligen debatt var det nu inte frågan om, men utskottets resonemang om filmen som en medieform med museala förtecken – med en självklar plats i bibliotek och arkiv – vittnade om en ny inställning till rörliga bilder där även riksdagsledamöter hade börjat inse att filmen var en kulturfaktor.

> Betydelsen av att kunna till framtida generationer överlämna filmupptagningar av våra och kommande dagars mera betydande kulturhistoriska företeelser och personligheter bör ej underskattas. Filmen tål väl en jämförelse därutinnan med det

[30] ”För dyrt att filma riksdagen”, osignerad, *Dagens Nyheter* 15/3 1936; ”Tanken att upprätta ett statens filmarkiv”, osignerad, *Folkets Dagblad* 17/3 1936; ”Pressgrannar”, osignerad, *Dagens Nyheter* 18/3 1936.

> skrivna eller tryckta ordet, åt vars bevarande för framtiden sedan länge i form av bibliotek och arkiv stora summor offrats som en självfallen gärd åt kulturens krav ... Det allmänna har under senare år nedlagt avsevärda belopp på anläggning och modernisering av museer, för att därmed tjäna såväl forskning som fackbildning. Det synes därför naturligt, att också den möjlighet till komplettering av museernas verksamhet bör tillvaratagas, som erbjuder sig genom upprättandet av ett centralt offentligt filmarkiv.[31]

Efter sommaren 1936 fattades beslut om att Statens biografbyrå skulle utreda arkivfrågan. Vid denna tidpunkt var det den enda statliga myndighet som ägnade sig åt film. Det hade visserligen fallit sig naturligt att en aktör inom kulturarvssektorn som Nordiska museet eller Riksantikvarieämbetet tagit sig an frågan – inte minst givet utskottets resonemang – men biografbyrån hade betydande praktisk erfarenhet av filmhantering, och därtill (som påpekats) redan ett mindre bevarat filmbestånd (på hela 43 dokumentära filmer, för att vara exakt). Som jag tidigare redogjort för så utgjorde överskottsmedlen från biografbyrån ett sorts indirekt statligt filmstöd under 1920-talet, vilket emellanåt gick till filmarkivarisk verksamhet.[32] Arkivfrågor var inte en del av byråns ordinarie uppgifter, men det var angränsande och byråchef Gunnar Bjurman hyste uppenbarligen ett intresse för frågan. 1931 hade han exempelvis gjort en hemställan till regeringen att en del av byråns medel borde gå till grundläggandet av ett filmarkiv. På Statens biografbyrås filmarkiv, som han kallade sitt förslag, skulle ”filmverk av historiskt eller kulturhistoriskt intresse och värde” bevaras. I undantagsfall skulle de kunna förevisas, men ”endast för forskningsändamål” – argumentationen var snarlik den som Bjurman senare använde i sitt utlåtande om Flygs motion.[33] Att medier skulle bevaras med restriktiv forskaraccess var en tankefigur som skulle återkomma i svensk statsförvaltning.

Det förefaller som om Bjurman själv tog ansvar för biografbyråns filmarkivutredning. Både 1937 och 1938 gjorde han studieresor till filmarkiv i Oslo, Rom, Wien och förstås Reichsfilmarchiv i Berlin som snabbt vuxit till ett av världens främsta.[34] Reichsfilmarchiv och Cinémathèque Française instiftade också samma år (1938) i Paris filmarkivorganisationen FIAF (Fédération internationale des archives du film) tillsammans med British Film Institute och Museum of Modern Art i New York. En insikt Bjurman tog med sig efter sina studiebesök var att filmarkivering var synnerligen komplicerat, speciellt om långvarig beständighet var en målsättning. En annan knivig fråga gällde lämplig lokal; brandsäkra filmkasematter var nödvändiga för nitratfilm. Oaktat Bjurmans arbete var man från krigsmakten och AMF angelägna om att nå fram till en lösning av arkivfrågan. I början

---

[31] Riksdagens utlåtande Andra kammaren nr 13, 1936. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1936/web_utl_1936__fk_tfu1_15/utl_1936__fk_tfu1_15.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

[32] Snickars 2020, 498–503. Finansieringsformen fortlöpte stötvis även under 1930-talet; så sent som 1936 fick Nordiska museet överskottsmedel ”för fortsatt utvidgande av sitt filmarkiv”, enligt *Dagens Nyheter* 4/11 1936.

[33] ”Filmcensuren vill upplägga ett filmarkiv”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 23/5 1931.

[34] För en vidare diskussion av Reichsfilmarchiv, se Anna Bohn, *Denkmal Film*. *Band I: Der Film als Kulturerbe*. (Köln: Böhlau, 2013), speciellt avsnittet om ”Aufstieg und Fall des Reichsfilmarchivs 1934–1945. Zur Geschichte filmischer Überlieferung am Beispiel einer nationalen Filmsammlung”, 97–141. Att nazisterna vurmade för filmarkiv kunde också *Dagens Nyheter* rapportera om den 1/3, 1936, för i Nazityskland var man ”sysselsatt med att sammanbringa ett filmarkiv belysande den nationalsocialistiska rörelsens historia”. Framför allt hade man i tysk press efterlyst filmupptagningar från München under tidigt 1920-tal, för nazisterna var ju detta *Hauptstadt der Bewegung*. Det hade då dykt upp en filmupptagning av en amatörfotograf från ölkällarkuppen i München 1923. Denna ”illa medfarna celluloidremsa har nu genomgått en vetenskaplig behandling värdig biskop Ulfilas bibel”, kunde tidningen muntert meddela. ”Den betraktas redan som en dyrbar nationell relik”. Ulfila (311–383) var en visigotisk biskop, verksam i nuvarande Bulgarien, tillika den förste att översätta Bibeln till ett germanskt språk.

av 1939 rapporterade *Biografbladet* att chefen för armén anhållit om att några oanvända kaserner i Stockholm ”skulle få inrättas till arkivdepå för krigsarkivet och ett centralt statligt filmarkiv”. Statsmakternas växande ”förståelse för filmen och dess dokumentariska värde”, borde nu resultera i att arkivfrågan kunde lösas, menade *Biografbladet*. Filmen kunde nämligen sägas motsvara ”handskrivet arkivmaterial, för vars bevarande staten sedan lång tid tillbaka vidtagit betryggande åtgärder”. Den filmintresserade officeren Gunnar Dyhén instämde, han hade varit en drivande kraft inom AMF och skulle snart ta över ansvaret för Försvarsstabens filmdetalj. Även censurchef Bjurman kom till tals i artikeln – utan att han nämnde något om sin pågående arkivutredning. Snarare frågade *Biografbladet* huruvida Filmsamfundets samlingar skulle kunna bevaras i ett statligt filmarkiv. Utan att lova för mycket menade Bjurman att han ställde sig ”välvillig till tanken”, detta eftersom han ansåg ”att samfundet kan sägas ha en moralisk rätt att komma i åtanke”.[35] Diskussionen plockades också upp i dagspressen: ”Forskare [år] 2039 rullar statlig film”, hette det förhoppningsfullt i *Aftonbladet*.[36]



Illustration 1.18 Den har något brunmurrigt över sig – verksamheten på Statens biografbyrå. När denna plansch sattes samman 1918 hade Gunnar Bjurman precis börjat som chef; han skulle bli kvar till 1946. I illustrationens mitt syns filmgranskare Marie Louise Gagner, och till vänster de tidigare censurcheferna Valter Fevrell och Gustaf Berg. Planschen återfinns på Riksarkivet i Statens biografbyrås omfattande arkiv på 173 hyllmeter (K1.2 1918).

[35] ”Staten och filmen”, osignerad, *Biografbladet* nr 2, 1939.

[36] ”Forskare 2039 rullar statlig film”, signaturen Pseudo, *Aftonbladet* 28/1 1939.

Det är värt att notera att filmarkiv ofta diskuterades tillsammans med utbildnings- och forskningsfrågor, och detta trots att det under 1930-talet inte förekom någon nämnvärd medieforskning alls. Men det fanns en önskad därom – som visserligen ibland mest var en sorts läpparnas bekännelse (för att höja filmens kulturella status), men som i andra sammanhang handlade om en genuin efterfrågan på filmkunskap bortom korta filmrecensioner och hemma-hos-reportage i den kolorerade veckopressen. *Biografbladet* återkom exempelvis i flera artiklar till att film lockade som vetenskapligt studieobjekt. ”Filmstudier vid högskolor och universitet – en aktuell fråga vid studentriksdagen i Lund”, rapporterades det om 1938.[37] Ett år senare skrev filmkritikern Gerd Bæckström (sedermera Osten) om behovet av ”en svensk filmakademi”. För henne var det mest frågan om att etablera en praktisk filmskola ”efter franskt, tyskt och ryskt mönster”. Men sådana filmstudier skulle naturligtvis också inbegripa ”föredrag om filmens estetik och utveckling, belysta av projektion av filmer ur det arkiv, som är självskrivet i en akademi”.[38]

Andra världskriget utbrott hösten 1939 innebar av naturliga skäl ett avbrott i Bjurmans utredningsarbete. Han tog visserligen del av den danska utredningen *Betænkning angående statens arkiv for historisk film og stemmer* (1941/42), men filmcensuren fick helt andra och mer brådskande saker att ägna sig åt. Förbud att visa utländska filmjournaler med svenskt tal trädde i kraft kort efter krigsutbrottet, och Filmrådet på Statens informationsstyrelse (där Bjurman ingick) fick en alltmer aktiv roll. På ett möte i Filmrådet 1940 påpekade Bjurman att ”de tyska Ufajournalerna behärskade marknaden”.[39] Beståndet i Reichsfilmarchiv i Berlin ökade också rekordsnabbt under krigsåren. Om arkivet vid invigningen 1935 – i närvaro av både Adolf Hitler och Joseph Goebbels – hade 1 200 filmer, så togs filmburkar nämligen flitigt som krigsbyte av Wehrmacht, så kallade *Beutefilme*. Beståndskatalogen växte och omfattade 1943 knappt 30 000 titlar.



Illustration 1.19 Filmburkar med hemligt innehåll (*Geheim*, oklart vad) från Reichsfilmarchiv i Berlin – en ledande arkivinstitution som endast existerade under ett decennium. För även om filmarkivet växte snabbt under krigsåren genom krigsbyten, så gick det ett oundvikligt öde till mötes. Under slaget om Berlin brann merparten av Reichsfilmarchiv upp, och de filmer som blev kvar tog Röda armén hand om. Under andra halvan av 1940-talet förevisades delar av arkivbeståndet på sovjetiska biografer som så kallade troféfilmer, трофейные фильмы. Först 1955 återlämnades en del filmer, då till Staatliches Filmarchiv der DDR.

[37] Gustav Klackenberg, ”Filmstudier vid högskolor och universitet”, *Biografbladet* nr 11, 1938.

[38] Gerd Bæckström, ”En svensk filmakademi?”, *Biografbladet* nr 3, 1939.

[39] Statens informationsstyrelse, ”PM Sammanträde med Filmrådet” 7/6 1940, citerat från Jönsson 2011, 175.

Om Reichsfilmarchiv gick upp i flammor 1945 – ja, då brann det dessvärre också i Svensk Filmindustris arkiv i Vinterviken i Stockholm under krigsåren. Av militära säkerhetsskäl hade vissa negativ ur bolagets filmarkiv flyttats från Filmstaden i Råsunda till kasematter vid Nobels dynamitfabrik. Där fanns också en filmtvätt, och enligt tidningsuppgifter uppkom branden i september 1941 genom att den elektriska fläkt som torkade filmerna fattade eld. En våldsam explosion följde där ”gula och röda eldkvastar [slog] upp i luften ett par hundra meter”, enligt ögonvittnen.[40] Två människor blev innebrända, 170 stumfilmsnegativ förstördes. Det är lätt att tro att en sådan filmbrand skulle få vissa konsekvenser för SF, inte minst med tanke på dödsoffren. Men synar man styrelseprotokollet från det efter branden följande mötet kan man läsa följande lakoniska kommentar: ”Anmäldes att vid den i Vinterviken för någon tid sedan inträffade filmbranden en del äldre, bolaget tillhörande negativ, förintats. Negativen saknade kommersiellt värde och duplikatnegativ kunna för övrigt i de flesta fall framställas, då kopior finnas tillgängliga.” En förteckning över de förlorade långfilmerna lär ha upprättats för försäkringsbolagets räkning, men även den gick sedermera förlorad och återfinns inte i bolagsarkivet.[41]

Nils Flyg avled 1943 och fick inte se utredningen om ett statligt filmarkiv bli klar. Hans politiska frände, socialisten och anarkisten Carl Johan Björklund publicerade däremot 1945, *Kampen om filmen*, en bok som avslutades med en rad önskemål, bland dem ett filmarkiv. Björklund sammanfattade väl hur arkivsituationen såg ut vid krigslutet: ”Anslag för byggandet av ett modernt filmarkiv, med tillhörande visningsrum, helst i samband med uppförandet av ett Filmens hus, där även en filmhögskola inrättas. Svensk Filmindustri har ett arkiv för sin räkning, i Tekniska museet i Stockholm finns ett filmarkiv, Armé-, Marin- och Flygfilm har provisoriskt ordnat sin arkivfråga, och chefen för Statens Biografbyrå och chefen för armén har gemensamt gjort en framställning till K. M:t om upplåtande av viss lokal för filmarkiv. Hemställan har varit föremål för viss utredning, men resultatet har icke uppnåtts. Ett modernt filmarkiv saknas liksom ett Filmens hus och en filmens högskola.”[42]

Gunnar Bjurman blev till slut (efter tio år) äntligen klar med sin filmarkivutredning i februari 1946. Det var i princip det allra sista arbete han utförde för Statens biografbyrås räkning, för i mars månad ersattes han av filmcensor Jan-Gunnar Lindström. I sin skrivelse – för någon utredning var Bjurmans sju-sidiga skrift faktiskt inte – påpekade han att grundfrågan gällde två saker: vilken film som borde arkiveras (och enligt vilka kriterier), samt hur denna arkivering skulle ordnas rent praktiskt. Även om Bjurmans skrivelse var kort så lät han den retoriskt växa; ingen läsare kunde undgå att filmarkivering var en omfattande och komplicerad verksamhet, tillika ett stort ansvarsområde för det offentliga om ett statligt filmarkiv skulle inrättas. Ekonomiskt skulle bevarandefrågan också bli en dyr affär. Inspirerad av den tidigare danska utredningen förordade Bjurman lagring av två versioner av alla filmer: en visningskopia för ”forskningsändamål” samt en originalkopia som borde lagras i en mera ”avsides belägen kasematt”. Beträffande successiv filmtillförsel av nytt material för bevarande så var en omfattande kopieringsverksamhet nödvändig, det handlade om mängder av filmer ”avsedda att reproduceras för ett statligt filmarkiv”. Bjurman hade en muntlig överenskommelse med Sveriges Filmproducenter och landets större filmbolag att sådan film skulle levereras till arkivet utan kostnad. Men all ”kopiering

[40] ”Torkugn tände filmtvätt”, osignerad, *Dagens Nyheter* 23/9 1941.

[41] ”Torkugn tände filmtvätt”, osignerad, *Dagens Nyheter* 23/9 1941.

[42] Centrum för näringslivshistoria AB Svensk Filmindustri Protokoll 1939–1943 A1:6. Noterbart är att en genomgång av SF:s arkivalier ger mycket ringa information i filmarkivariskt hänseende. Dymling må ha varit en filmkulturellt intresserad VD, men SF var först och främst ett kommersiellt filmbolag som i princip endast ägnade sig åt filmhistoria i samband med ett fåtal företagsjubiléer.

av vissa värdefulla filmer" var något som det statliga filmarkivet skulle ombesörja och betala, sannolikt en betydande summa – och då hade Bjurman inte ens räknat in kostnader för brandsäkra kasematter.

Beträffande urval av film påpekade Bjurman att mängder av film redan förlorats. "Av det oerhört omfattande filmmaterial, som under årens lopp upptagits i Sverige, har den sannolikt övervägande delen efter vederbörlig användning antingen avsiktligt förstörts eller på annat sätt gått förlorad, tyvärr alltför ofta till följd av bristande insikt om de olika värden, som filmupptagningarna representera för framtiden." Bjurmans tolkning av Flygs motion gjorde vidare gällande att den "i första hand" var tänkt att etablera ett statligt arkiv som skulle "insamla, förvara och fortlöpande förnya ett filmbestånd av rent dokumentarisk beskaffenhet". I sammanhanget nämnde Bjurman kort Filmsamfundets verksamhet, och de 222 "längre och kortare in- och utländska filmer" som samlats där. Bjurmans tolkning av Filmsamfundet var att de ägnade sig åt "arkivering av värdefulla dramatiska spelfilmer" med fokus på filmproduktionens egen utveckling, "oberoende av filmernas ursprungsland". Men enligt Bjurman hade Flygs motion *inte* avsett "arkivering av vanliga spelfilmer", och eftersom Filmsamfundet var en branschnära verksamhet som inte bara intresserade sig för svensk film, så såg han ingen anledning "att närmare pröva frågan om detta filmmaterials eventuella inordning under ett statligt arkiv".

Det var en argumentation som gick på tvärs med den som han tidigare företrätt i *Biografbladet*. Med all sannolikhet handlade den främst om att sortera bort spelfilm ur arkivdiskussionen samt att slippa värdera denna – och detta trots att biografbyrån ägnade merparten av sin tid åt att just bedöma spelfilm. Men den internationella dimensionen av Filmsamfundets arkivbestånd är också intressant eftersom den satte fingret på hur en statlig – och då företrädesvis nationellt inriktad – filmhantering skulle gå till.[43] På landets nationalbibliotek stipulerade pliktexemplarslagen leverans av svenska böcker, arkivhandlingar på Riksarkivet var också primärt nationella och på Nordiska museet stod förstås svenskt kulturarv i fokus. Men filmen förhöll det sig annorlunda. Den var ett internationellt medium med amerikansk dominans; filmen som kulturfaktor var ju främst en effekt av Hollywood – men i vilket arkiv hörde populära spelfilmer hemma? Samtidigt var Bjurman förstås medveten om att insamling av tryckalster på Kungliga biblioteket också inbegrep utländsk litteratur med svensk anknytning, så kallad Suecana ("svenskt" på latin), en verksamhet som hade pågått sedan mitten av 1800-talet. Med tanke på att andra världskriget precis tagit slut påpekade han därför att det i Sverige kunde finnas "utländskt dokumentariskt filmmaterial av världshistoriskt intresse" som ett presumtivt filmarkiv borde ta hand om. Som neutral stat hade ju Sverige tillförts ett "unikt filmmaterial från samtliga krigförande parters sida", om vilket Bjurman hade god insikt med tanke på hans arbete i Filmrådet på Statens informationsstyrelse. Med referens till det Reichsfilmarchiv som blivit aska och andra filmbestånd som "gått till spillo vid luftbombardemang" så var det alltså inte enbart svenska upptagningar som kunde komma ifråga att bevara.[44]

I sin roll som censurchef var Gunnar Bjurman förmodligen den svenske ämbetsman som visste allra mest om Hollywoodproduktioner. Om utländsk journalfilm möjligen skulle kunna ingå i ett tänkt filmarkiv, så sorterades spelfilm ut ur arkivdiskussionen. "Ett statligt centralarkiv för dokumentärfilmer" var den torrt, pregnanta titel som hans kollega Jan-Gunnar Lindström (som också varit inblandad i utredningsarbetet) satte på sin

[43] För en vidare diskussion, se Mats Jönsson & Pelle Snickars, "Filmens arkiv", *'Skosmörja eller arkivdokument?' Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien*, (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2012), 18–23.

[44] Gunnar Bjurman, skrivelse om statligt filmarkiv (utan titel) 19/2 1946. Riksarkivet, Statens biografbyrås arkiv SE/RA/420285, F6 Filmcensurens historia, vol 4.

sammanfattning i publikationsserien *Från departement och nämnder*.[45] Givet att dokumentära upptagningar var de som skulle prioriteras så infann sig emellertid frågan om vilka sådana svenska filmer som egentligen fanns sparade. Bjurman menade att det förmodligen handlade om ”ett synnerligen omfattande filmbestånd”. För att ”utröna vilka filmer, som böra ingå i centralarkivet, samt att beräkna kostnaderna härför” – ja, då var en omfattande inventering nödvändig. Bjurmans tioåriga arbete utmynnade med andra ord i förslag om en ny utredning: ”att företaga en inventering av tillgängligt dokumentariskt filmmaterial av företrädesvis inhemskt ursprung samt med ledning härav inkomma med förslag rörande principerna, formerna och kostnaderna för sammanförandet av lämpliga filmer till ett centralt statligt filmarkiv”. Det är tveksamt om Nils Flyg hade varit nöjd med detta resultat.

Till sist: vart tänkte sig Bjurman att ett statligt filmarkiv skulle placeras? Av ”statsfinansiella skäl” menade han att arkivet borde knytas till en redan existerande institution, exempelvis ett ”museum med uppgift att insamla, bevara och bearbeta yttringarna av vårt folks kulturella utveckling”. Han kunde också tänka sig Statens biografbyrå som huvudman, eller rentav Radiotjänst som snabbt vuxit organisationsmässigt. I Danmark hade ett statligt filmarkiv förlagts till Nationalmuseet i Köpenhamn, och utan att definitivt förorda endast en lösning lutade Bjurman åt att Nordiska museet – ”med tanke på att museet redan nu flitigt nyttjar filmen som ett instrument i sin verksamhet” – vore det bästa alternativet. Tanken hade från museets sida ”omfattats med intresse”.[46] Möjligheterna var flera. Men vad hände därefter med den utdragna bjurmanska filmarkivutredningen – ja, just ingenting. Ärendet inväntade länge prövning hos K.M:t i riksdagsförvaltningen, den plockades upp på *Dagens Nyheters* Namn och Nytt-sida som en sorts lustifikation, men förefaller därefter ha blivit liggande – och sakta glömts bort.[47]



Illustration 1.20 ”Samla minnen för framtiden, roa vänner, familjen och Er själv med Edert filmarkiv”, annonserade Kodak och Hasselblad i *Dagens Nyheter* sommaren 1946. I Gunnar Bjurmans filmarkivariska utredning från samma år påtalades också att ett omfattande filmbestånd fanns bland privatpersoner i Sverige – men först ett halvsekel senare kom ett kulturhistoriskt arkiv för svenska folkets filmer att etableras i Grängesberg.

[45] Jan-Gunnar Lindström, ”Ett statligt centralarkiv för dokumentärfilmer”, *Från departement och nämnder* nr 4, 1946.

[46] Bjurman 1946.

[47] ”Liten intervju – om nyttan av ett statligt filmarkiv”, signerad, *Dagens Nyheter* 21/2 1946.

Filmhistoriska Samlingarna

> Svensk film står för en uppryckning, inte bara i frågan om produktionen utan också beträffande utbildning och forskning. Ute på Djurgården i Stockholm har Filmhistoriska Samlingarna sina lokaler i bottenvåningen på Tekniska museet. Mannen bakom denna privatsamling har länge varit arkivarie Einar Lauritzen. När var det egentligen som dessa samlingar grundades?[48]

Den inlästa påannonseringen till tv-programmet *Horisont* i början av 1964 var tidstypiskt föreläsningsaktig. Journalisten och tv-producenten Lars Krantz hade gjort ett ”filmreportage” med arkivtema (enligt tv-tablån), dels hade han besökt Tekniska museet i Stockholm och dels filmmuseet i Köpenhamn. Inslaget om de Filmhistoriska Samlingarna var inte speciellt långt, ungefär fem minuter. Men om Krantz refererade till Scheins filmreform som en nystart för filmen, så var det knappast det intryck tv-publiken fick av filmarkivet – snarare framtonade en något sömnig verksamhet. Einar Lauritzen må ha varit en flitig filmarkivarie men någon spirituell representant för sin samling var han inte. Apropå Krantz fråga om startpunkt så refererade Lauritzen till Filmsamfundet instiftande 1933, och påpekade att de samlingar han i hög grad personligen byggt upp var ”världens äldsta nu existerande filmarkiv”. På en följdfråga vad samlingen bestod av, svarade han att den ”först och främst innehöll filmer”, tolv hundra filmer varav sex hundra var spelfilmer som regelbundet visades på landets filmstudios. Extra stolt var Lauritzen förstås över stillbildsamlingen, ”världens största i sitt slag”, enligt honom. ”Kommer det också forskare hit och bläddrar i samlingarna?” Ja, naturligtvis menade Lauritzen, arkivet används i ”första hand av forskare och filmjournalister”.



Illustration 1.21–1.29 Det finns ingen enskild filmproduktion om de Filmhistoriska Samlingarna – men väl ett tv-program. I januari 1964 sändes kulturprogrammet *Horisont* som innehöll en längre intervju med arkivarie Einar Lauritzen, liksom bildsekvenser från filmarkivets lokaler i undervåningen på Tekniska museet.

[48] *Horisont*, Sveriges Radio/Tv 23/1 1964.

Det var precis ett år före detta tv-program sändes som Lauritzen hade skickat sitt brev till Jörn Donner kring hans orättvisa beskyllningar. Donner må ha varit överdrivet polemisk i sin BLM-essä om den svenska filmkulturens nedgång i början av 1960-talet, men hans kritik av de Filmhistoriska Samlingarna som en något insomnad klipp- och kuriosasamling var träffande – ungefär så framstod de faktiskt i *Horisont*. Einar Lauritzen intar nu en mycket speciell roll i svensk filmhistoria. Som föreståndare för FHS var han under ett kvarts sekel en nyckelfigur kring dokumentation av rörliga bilder som kulturarv och nöjesform. Om statliga aktörer som Nils Flyg och Gunnar Bjurman argumenterade för bevarandet av dokumentär film enligt en (vid mitten av seklet) tämligen ålderstigen tankefigur kring film som dokumentationsverktyg, så var det självklart för Lauritzen att spelfilmen var en populär nöjesform som skulle bevaras i sin egen rätt. Lauritzen var mycket filmkunnig. Som föreståndare för FHS gav filmbranschen honom (och hans medaretare) frikort till alla Stockholms biografer – och man får förmoda att han såg enorma mängder film.[49] Men han var på samma gång en något tillbakadragen arkivarie, road av att samla och katalogisera. Den filmhistoriska samling som han och olika medarbetare byggde upp under ett kvarts sekel var i hög grad finansierad med egna medel, det var just en privatsamling som *Horisont* påpekade. För under alla de år som Lauritzen arbetade på Tekniska museet var han i princip oavlönad. Familjen var förmögen – så till den grad att fadern, bankdirektör Holger Lauritzen 1952 skapade stiftelsen Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet. Bakom – eller snarar inom – de Filmhistoriska Samlingarna fanns en betydande mecenat.

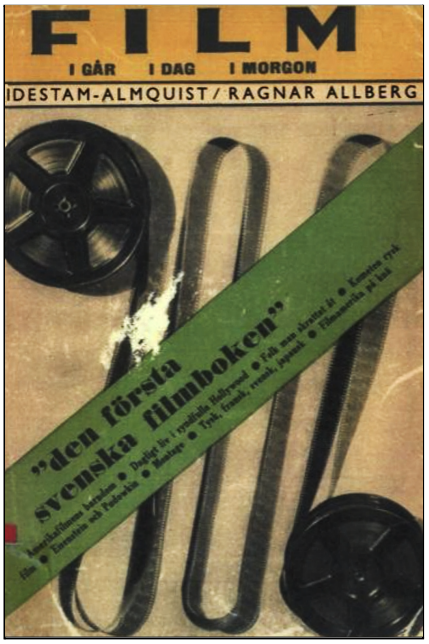


Illustration 1.30 I början av 1930-talet – i takt med att ljudfilmen slog igenom – blev det uppenbart att även filmmediet hade en historia, som var allt annat än stum. Publikationen av Bengt Idestam-Almquist och Ragnar Allbergs bok *Film i går, i dag, i morgon* 1932 (på Albert Bonniers förlag) var ett tidigt tecken på det ökade intresset för filmens historia. ”Den första svenska filmboken” var emellertid något brokig: den utlovade berättelser om dagligt liv i ”syndfulla Hollywood”, filmkomiker ”man skrattat åt” liksom utläggningar om montagefilm och studier av det sovjetiska regissörerna Eisenstein och Pudovkin. De senare var några av Idestam-Almquists favoritfilmare – vilka han senare skulle återkomma till i böcker som *Eisenstein. Ett konstnärsöde i Sovjet* (1951) och *Rysk film: en konstart blir till* (1962).

[49] I ett annat tv-program från november 1963 samtade Einar Lauritzen med Torsten Jungstedt, då programledare för *Filmkrönikan*. Tillsammans introducerade de kvällens tv-film *If I had a million* (1932), en samredigerad episodfilm från Hollywood. Om Lauritzen i *Horisont* hade framstått som något kamreraktig, kom han i filmhistoriska sammanhang till sin fulla rätt med sitt närmast encyklopediska vetande om äldre amerikansk film.

Den unge Lauritzen hade redan vid mitten av 1930-talet ”flitigt studerat på Vasagatan” där Filmsamfundet hade sitt första arkiv – orden är Bengt Idestam-Almquist, då välbekant som signaturen Robin Hood i svensk dagspress. Idestam-Almquist var som påpekats motorn under Filmsamfundets första verksamhetsår; han var preses och ”den allra ivrigaste och mest aktive av alla Samfundets medlemmar” (enligt Lauritzen) och initierade bland annat samfundets skriftserie. Idestam-Almquist hade 1932 publicerat *Film i går, i dag, i morgon*, en tidig filmhistorisk översikt med (någorlunda) vetenskapliga ambitioner, och i samfundets skriftserie gav han 1936 även ut *Vid den svenska filmens vagga* (bägge böckerna var samskrivna med manusförfattaren Ragnar Allberg). Idestam-Almquist hade vidare skänkt sitt eget filmbibliotek till samfundet och fått sin tidigare arbetsgivare, *Stockholms-Tidningen*, att deponera allt sitt filmrelaterade material. ”Filmsamfundet möttes redan vid starten med stort intresse från press och filmbransch”, menade han i en tillbakablick. ”Insamlandet av historiskt dokumentationsmaterial begynte omedelbart”, kameror och projektorer donerades, manus och bildkollektioner skickades från Svensk Filmindustri. En förteckning upprättades över Sjöström och Stillers filmproduktion, ”den första i sitt slag”. Sjöström bekostade rentav Filmsamfundets bokskåp. Om Lauritzen i *Horisont* 1964 varit påtagligt stolt över att arbeta vid världens äldsta filmarkiv, så gav Idestam-Almquist uttryck för samma pionjäranda. Man bör emellertid notera att merparten av de historiska utsagorna om Filmsamfundet och de Filmhistoriska Samlingarna formulerades av de personer som var med från början; de kom också flitigt till tals i tidningsartiklar och i senare historiska översikter. När Svenska Filminstitutet 1969 skulle summera den historiska dokumentation som fanns kring Filmsamfundet och FHS var det ånyo Idestam-Almquist och Lauritzen man tillfrågade.[50]

En sak som ibland förtegs var det lätt paradoxala faktum att verksamheterna inte omfattade speciellt många filmer; FHS var främst ett arkiv *om* film – inte ett regelrätt filmarkiv. När verksamheten mot slutet av 1930-talet flyttade till Tekniska museet så innehöll filmarkivet blygsamma fem spelfilmer i långfilmsformat. Att Lauritzen i tv 1964 påtalade att samlingen först och främst innehöll filmer var därför en sanning med modifikation – som var bekant. När Filmsamfundet i maj 1954 exempelvis bjöd in till filmfestivalvecka i huvudstaden rapporterade samme Lars Krantz från denna. Programet var imponerande, men gav också en ”blixtbelysning av filmproblemen”. Att sprida kunskap om film var svårt när det fanns så få filmer att visa, filmstudioverksamheten krävde ”äldre film, ’klassisk’ film, och sådan finns det inte mycket av i Sverige”, menade Krantz. Vi denna tidpunkt hade FHS 254 långfilmer, ”att jämföra med det danska filmmuseets 3 000!”. Krantz påpekade syrligt att Lauritzen ”berömmer sig av att ha världens största samling av stillbilder”. Men att andra filmmuseer inte hade så många stillbilder var inte förvånande, de ”anser det vara värdefullare för ett filmmuseum med film än med stillbilder ur filmer”.[51]

Successivt skulle nu Lauritzen bygga ut sitt filmarkiv; i början av 1960-talet omfattade det fler än tusen filmer. Framför allt gjorde Lauritzen en viktig insats genom att samla in

[50] Bengt Idestam-Almquist, ”I största korthet om själva begynnelsen”, odaterat (förmodligen 1969); Einar Lauritzen, ”Kort historik om Filmhistoriska Samlingarna”, 1964, Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:3 Verksamhetsbeskrivningar och historik. Se även Einar Lauritzen, ”The Swedish film archive”, *The Quarterly of Film, Radio and Television* nr 4, 1957, och Einar Lauritzen, ”Filmhistoriska Samlingarna. En period i det svenska filmarkivets historia”, *Daedalus 1995* (Stockholm: Tekniska museet, 1995). De gånger då FHS figurerat i FIAF:s tidskrift *FIAF Information Bulletin* (som senare kallades *Journal of Film Preservation*) har mönstret varit snarlikt – Lauritzen har skrivit om sig själv eller så har han hyllats av någon nära kollega som Anna-Lena Wibom (chef på SFI mellan 1965–74). Se, Einar Lauritzen, ”The Swedish film archive. The first 30 Years”, *FIAF Information Bulletin* nr. 24, 1983; Einar Lauritzen ”All the truth about Stockholm”, *Journal of Film Preservation* nr 19, 1989; Anna-Lena Wibom, ”Story of the first film archive. The Swedish film academy”, *Journal of Film Preservation* nr 22, 1988.

[51] Lars Krantz, ”Filmveckans facit”, *Ny Tid* 30/5 1954.

äldre film och filmfragment från stumfilmstiden. I Svensk mediedatabas är flera äldre filmer därför försedda med metadatan ”Proveniens Filmhistoriska Samlingarna”.[52] Likväl: inrättandet av audiovisuella arkiv i Sverige under efterkrigstiden och välfärdsåren skulle praktiskt och konceptuellt återkomma till frågekomplexet om det var medierna själva som skulle bevaras eller material om dem. Före filmreformen 1963 så var de Filmhistoriska Samlingarna främst orienterade mot det senare, medan uppkomsten av en ny statlig institution för audiovisuella medier, Arkivet för ljud och bild 1978/79, enbart kom att ägna sig åt medieinnehåll *per se*. Inom public service lyckades man kombinera olika strategier för bevarande, men till priset av att externa användare inte fick den arkivaccess de önskade. Snarlika frågor återkommer i denna bok, och till dem hör också den kunskapsförmedlande ambition med museala förtecken vilket Filmsamfundet tidigt gav uttryck för då man önskade att etablera både ett filmarkiv och ett filmmuseum. Kanske kom inspirationen till Flygs motion från detta håll, kanske inte – kvarstår gör det faktum att Filmsamfundets filmarkivariska verksamhet löpte parallellt och utan större beröringspunkter med det statliga utredningsinitiativ som filmcensor Bjurman hade hand om.

I början av 1938 kunde *Biografbladet* meddela att Sverige inom kort skulle få ett filmmusem. Det var inte något stort museum som skulle invigas i Filmsamfundets lokaler på Vasagatan, ”svårigheterna att få tag i föremål har ofta varit betydande”, påpekade Idestam-Almquist. Men utställningen var tänkt att följa två linjer: dels kring filmens utveckling med fokus på manuskript, kameror, affischer och programblad, dels kring filmundervisning – hur en film kommer till, klippböcker, biograflokalens utveckling och (något förvånande) ”biografstolens historia”. Donationer från filmintresserade hade möjliggjort utställningen, sammanfattade Idestam-Almquist, men ”vi vänta nu på att statsmakterna skola intressera sig för samlingarna, så att det efterlängtade och välbehövliga statsunderstödet blir verklighet”.

Efter fem års arbete har Filmsamfundet skapat ”ett vackert filmmuseum” meddelades det några månader senare i tidningsspalterna.[53] Men utställningen blev kortvarig för pengarna tröt. Preses Idestam-Almquist ansökte återkommande om stödfinansiering av lotterimedel – utan lycka. Det var nu som Idestam-Almquist (enligt sin egen historieskrivning) lyckades övertala ”sin vän intendent Torsten Althin att som väntjänst – för en tid – härbärgera samfundets samlingar ... Det skedde 1938, och ingen kunde ana att vistelsen där skulle vara i 32 år”.[54] Som chef för Tekniska museet var Althin en institutionsbyggare av rang, han tillhör tveklöst en av de mer framstående inom svenskt

[52] Det gäller exempelvis SF2094B, en upptagning från backhoppningstävlingar vid Fiskartorpet 1908/09. Samtidigt är metadata i Svensk mediedatabas oklar – och ibland rentav missvisande – eftersom flera äldre filmer och filmfragment som sägs ha tillhört de Filmhistoriska Samlingarna egentligen har en helt annan proveniens. Den komiska kortfilmen *Le Voyage circulaire d’un paletot* (1908) producerades till exempel av Pathé; den hade inget med FHS att göra förutom det faktum att Lauritzen kommit över en kopia. Detsamma gäller George Méliès *La Fée Carabosse* (1906). Andra titlar med påstådd FHS-proveniens sägs ha figurerat i SF-sammanhang; i metadata för en veckorevy från april 1919 till exempel så ingick filminslag om ”Hundar jagar hjort” och ”Alligatorjakt”, bägge från Pathé. Men katalogposten gör också anmärkningen att inslagen ”ej ingått i SF-revyn. Proveniens Pathé 565, Filmhistoriska samlingarna”. Hur och varför kortfilmer från FHS återfinns i det kort- och journalfilmsarkiv som Svensk Filmindustri 1964 sålde till Sveriges Radio är oklart. Under 1950-talet omkopierades en del av FHS äldre filmer till acetatfilm, och möjligen hamnade då vissa kopior hos SF. Filmkopiornas biografi förblir emellertid diffus, detta eftersom all metadata härrör från det arbete som SR utförde under andra halvan av 1960-talet när det så kallade SF-arkivet katalogiserades. Man utförde då ett imponerande arbete, även om de filmhistoriska kunskaperna lämnade somligt att önska. Exempelvis var katalogisatörerna inte på det klara med att *La Fée Carabosse* var en Mélièsfilm. Man kan till sist notera att i Svensk Filmdatabas så figurerar de Filmhistoriska Samlingarna endast i en enda kortfilm *Djurgårdsmässans teaterutställning* (1950), där svensk teaterhistoria förevisades på Liljevalchs konsthall med hjälp av material ur FHS – utställningen hette Offentliga nöjen.

[53] ”Filmmuseet inför sitt öppnande”, signaturen Trebor, *Biografbladet* nr 4, 1938; ”Filmmuseet tar form”, osignerad, *Dagens Nyheter* 30/10 1938.

[54] Idestam-Almquist 1969.

museiväsende. Althin hade sedan mitten av 1920-talet byggt upp Tekniska museet till en teknikhistorisk institution med gott rykte (utan statliga medel).[55] Han gjorde därför Idestam-Almquist knappast någon väntjänst när han valde att inkorporera Filmsamfundets arkiv, snarare bör det ses som ett genomtänkt och strategiskt val i utbyggnaden av den egna museiverksamheten. Althin var dessutom filmintresserad, redan under Göteborgsutställningen 1923 hade han haft hand om produktion av industrihistoriska filmer.

Sagt och gjort, ”fullpackade lårar med filmutensilier” fraktades ut till Gärdet i Stockholm. Den stora filmsamlingen fick museet ”ordna upp, sovra och katalogisera”, med sikte på en kommande filmteknisk museiavdelning.[56] Althin och Idestam-Almquist arbetade raskt fram ett koncept för en ny filmutställning i museets lokaler. Redan i maj 1939 skickades inbjudningskort ut till Den vita dukens teknik, ”en tillfällig utställning av filmbilder, kameror, projektionsapparater, rekvisita, affischer etc. 1897–1939 ur Svenska Filmsamfundets och Tekniska museets samlingar”. Recensenter var ånyo positiva, där fanns ett roligt tittskåp, värdefulla filmmanuskript och inte minst den gamla trä- och plåtmodell av helvetet som Filmsamfundet införskaffat (oklart hur), vilken tidigare använts av den danske regissören Benjamin Christensen i hans film *Häxan* (1922).[57]

I den överenskommelse som träffades mellan Filmsamfundet och Tekniska museet i april 1940 kan man notera att depositionen dels handlade om ”arkivaliska samlingar”, dels om föremål ”belysande filmteknikens historia”. Filmsamfundet hade tidigare inte ägnat filmteknik någon större uppmärksamhet, men i den nya museikontexten var det förstås naturligt med en teknologisk inramning. Avtalet stipulerade också att en kommitté – med två medlemmar från Filmsamfundet och två från museet, liksom en verkställande ledamot (Lauritzen) – skulle ”förvalta de inom Tekniska museet sammanbragta Filmhistoriska Samlingarna”, detta enligt det första protokollet från ”kommittén för Filmhistoriska Samlingarna”.[58] Verksamheten fick härigenom en ny beteckningen, som framgent ofta förkortades som FHS i den interna administrationen. Till Lauritzens hjälp anställdes journalisten Ernst Sulzbach (som flytt Nazityskland) som en sorts arkivbiträde. De arbetade idogt med att skapa ordning i de redan då tämligen omfattande samlingarna. I Tekniska museets årsbok 1940 hade cirka fyrtiotusen arkivalier nämnts, men det var siffror som ”visat sig alltför lågt tilltagna”; Lauritzen och Sulzbach hade räknat fel, för det handlade om ”hela 144 000 nummer” meddelades det ett år senare.[59]

På Svenska Filminstitutet finns idag ungefär 80 volymer material bevarat från de Filmhistoriska Samlingarna. Arkivet vittnar om ett ivrigt insamlande av de flesta materialkategorier som hade med film att göra – böcker om film, tidskrifter om film, affischer, manuskript, fotografier, bioannonser samt ett fåtal spelfilmer – alla minutiöst förtecknade av Lauritzen och Sulzbach åren efter 1940 och framåt. Om filmcensor Bjurman inte befattade sig med arkiveringen av spelfilm eller en bredare filmhistorisk nöjeskultur för

[55] För en diskussion om Althins institutionsbyggande museiambitioner, se Anders Houltz och Pelle Snickars, ”Modellers biografiska liv: om Tekniska museet och det mekaniska alfabetet”, *Digitala modeller. Teknikhistoria och digitaliseringens specifictet* (red.) Jenny Attemark-Gillgren & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2019).

[56] ”Tekniska museet ordnar filmmuseum”, osignerad, 4/2 1939.

[57] ”Hos fru filmia på museum”, signaturen Roque, *Dagens Nyheter* 21/5 1939. Inbjudningskort till utställningen Den vita dukens teknik återfinns i Tekniska museet, Ämbetsarkiv L4-1.

[58] Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:5, Överenskommelse 29/4 1940; Filmhistoriska Samlingarna, vol 2:1, Protokoll 10/9 1940.

[59] Einar Lauritzen, ”Filmhistoriska Samlingarna”, *Daedalus 1941* (Stockholm: Tekniska museet, 1941), 27.

den delen, så var det exakt det som FHS ägnade sig åt – bilder av filmstjärnor från Hollywood och smala cineastiska tidskrifter, ingen åtskillnad gjordes, allt samlades.



Illustration 1.31–1.33 Den vita dukens teknik – Tekniska museets allra första filmutställning gick av stapeln våren 1939. Signaturen Roque i *Dagens Nyheter* tyckte att den var en imponerande början på ett filmmuseum med affischer, programblad och en mekanisk modell av helvetet.

Att bygga upp ett arkiv med filmrelaterade arkivalier var naturligtvis kostsamt. De successiva årsberättelserna om FHS i Tekniska museets årsbok *Daedalus* vittnar åtminstone ställvis om ett slags lidandets historia i ekonomiskt hänseende. Bristen på medel gjorde sig ständigt påmind. I en text om samlingarna som Lauritzen publicerade långt senare, påpekade han att kontanta medel i regel fick ”tiggas ihop”. Filmbranschen lämnade vissa bidrag, medan ointresset från statens sida (i efterhand) framstår som närmast obegripligt. ”Under hela perioden 1940–1960 gjorde upprepade försök att erhålla anslag från staten” – förgäves visade det sig, gång efter annan. En kort period på 1950-talet bekostade Stockholms stad filmvisningar ur samlingarna, men även detta bidrag upphörde snart. Från stadens sida ansåg man (med rätta) att det var en statlig angelägenhet att stödja ”ett svenskt filmarkiv. Men kallsinnigheten från regering och riksdag bestod”, påpekade en något förbittrad Lauritzen.[60]

[60] Lauritzen 1995.



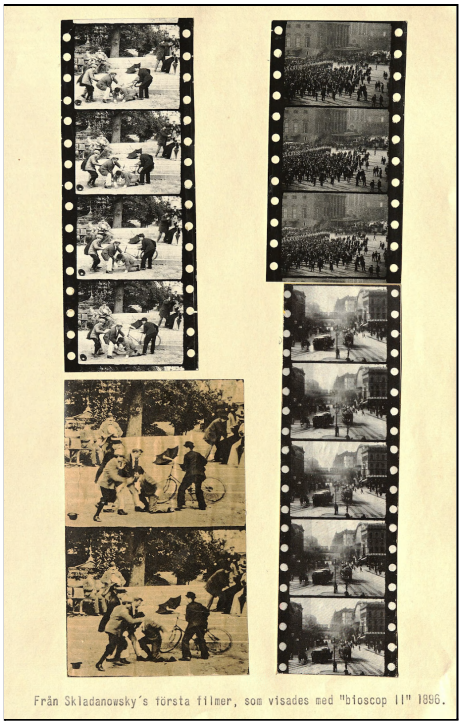


Illustration 1.34–1.35 I Tekniska museets ämbetsarkiv (K2B-4, del II) har några bilduppslag om ”kinematografiens historia” från utställningen Den vita dukens teknik (1939) bevarats. De framstår som tämligen rudimentära med uppklistrade bilder av bröderna Lumière Cinématographe och utklippta filmremsor från Max Skladanowskys första filmer, bland dem *Komische Begegnungen im Tiergarten zu Stockholm* (1896) – inspelad på Djurgården i Stockholm och ofta betraktad som landets allra första film. Det var sådana stillbilder ur de Filmhistoriska Samlingarnas bildarkiv som framgent kom att användas som illustrationer i de första svenska böckerna om filmens historia – av Bengt Idestam-Almquist, Rune Waldekranz och senare Gösta Werner – och i så måtto har de präglat den visuella förståelsen av hur mediet blev till.

FHS var en fristående verksamhet kopplad till Tekniska museet, man betalade ingen hyra och kunde också använda museipersonal utan kostnad. Samlingarnas ekonomi blev efter andra världskriget något mer ordnad, framför allt efter det att SF-chefen Dymling tog plats i styrelsen, för han såg till att branschen kontinuerligt lämnde årliga bidrag. Det förefaller som om Lauritzen skötte den praktiska verksamheten utan tydliga riktlinjer från styrelsen – som endast sammanträdde en gång om året. 1947 ombildades FHS till en stiftelse, och detsamma gällde Tekniska museet året därpå. Beträffande bristen på finansiellt stöd från statsmakterna ligger tanken nära att FHS betraktades på samma sätt som Althins skapelse. Eftersom Tekniska museet drevs med donationer från svensk industri (fram till 1965), varför skulle då inte den åtminstone ställvis lukrativa filmbranschen kunna agera som mecenat för ett filmarkiv? En annan förklaring till bristen på statligt stöd berodde möjligen på Lauritzen själv. När han senare listade vilka som gjort de största insatserna för FHS placerade han den Lauritzenska stiftelsen och sig själv på fjärde plats (efter Filmsamfundet, Althin och Dymling).[61] Men med all sannolikhet var det medel från hans egen familj som höll verksamheten under armarna över tid – och därigenom gjorde att staten kunde slingra sig undan finansiellt ansvar.

[61] Lauritzen 1964.



Illustration 1.36 Det filmintresserade kommersrådet Erik Österberg, flankerad av de glasögonprydda herrarna Einar Lauritzen och Torsten Althin, tittar intresserat på mer eller mindre slocknade filmstjärnor från 1931 – hämtade från de Filmhistoriska Samlingarnas svällande bildarkiv. Dessa bilder (och många därtill) förevisades på utställningen Filmrapsodi på Tekniska museet sommaren 1941.

Ett sätt att skapa uppmärksamhet och öka (det finansiella) stödet för verksamheten var att anordna utställningar med hjälp av samlingarna. När biografen Röda Kvarn i Stockholm 25-årsjubileerade användes exempelvis FHS:s bildmaterial, och under sommaren 1941 invigdes en ny filmutställning på museet, Filmrapsodi, med ”belysande och nöjsamma tvärsnitt genom filmepokerna”. Signaturen Pullman i *Upsala Nya Tidning* menade rentav av utställningen med dess 600 filmfoton visade att FHS nog var en ”vetenskaplig institution i vardande ... när den filmhistoriska forskningen [tar fart]”. Arkivarie Lauritzen hade utfört ett enastående arbete ”utan någon som helst ersättning”. Med tanke på att det var mycket pengar i rörelse inom filmbranschen, menade Pullman, att den väl borde kunna ”understödja sitt eget museum. Tills en gång en statsunderstödd forskning kan dra nytta av det hela”.[62] Att staten borde ta sitt ansvar återkom i notiser och artiklar om FHS i början av 1940-talet. Om Filmsamfundet hade bidragit till att arkivariska frågor plockades upp i dagspressen, så förändrades tonen i diskussionen om FHS i takt med att verksamheten tog formen av ett regelrätt mediearkiv. Att efemär underhållning skulle bevaras för kommande generationer utgjorde fortsatt ett publikt dragplåster; arkiverad filmhistoria lockade läsare. Men samtidigt var arkiv- och biblioteksektorn konservativ, den ägnade sig primärt åt att bevara och förteckna statshandlingar och litteratur av betydelse. Genom sin omfattning fick FHS verksamhet snarlika konturer som traditionella bevarandeinstitutioner – med ett populärt nöjesmedium i centrum. Populärkulturens samhälleliga genomslagskraft fick med filmen ett första bevis på att den borde räddas från glömska; de svällande arkivvolymerna på FHS indikerade att filmen som kulturfaktor inte var en företeelse på marginalen.

[62] ”Filmrapsodi”, osignerad, *Norrköpings tidningar* 20/5 1941; ”Populär filmutställning i Stockholm”, signaturen Pullman, *Upsala Nya Tidning* 21/5 1941.

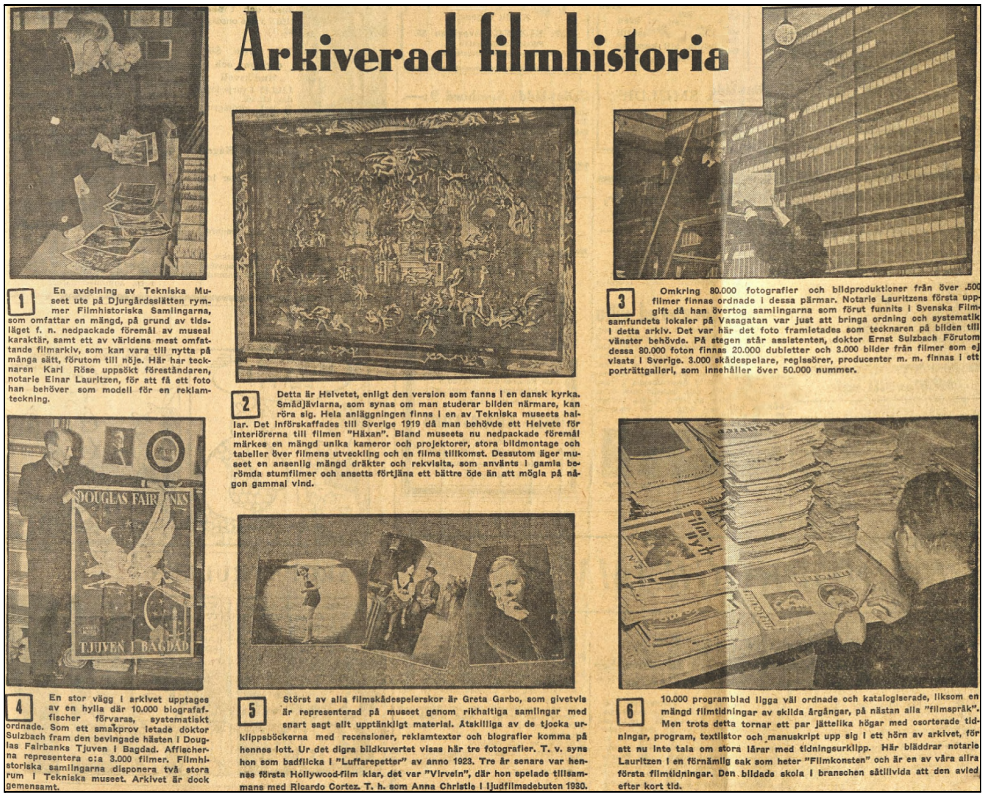


Illustration 1.37 Efter bara några år på Tekniska museet lät de Filmhistoriska Samlingarna snart tala om sig, även om delar av samlingen förblev ouppackad på grund av andra världskriget och risken för bombangrepp. I en artikel i *Nya Dagligt Allehanda* 14/11 1941 kom den arkiverade filmhistorien till tals, där gryniga pressbilder antydde att samlingarna redan då var tämligen omfattande.

I början av 1943 publicerade Einar Lauritzen en längre artikel i *Biografbladet* om sina tre första verksamhetsår. Han redogjorde där för arbetet med att omvandla ”en kaotisk anhopning av material” till ett ”ordnat, överskådligt och katalogiserat filmarkiv”. Väl på Tekniska museet kom FHS att bli en rent filmarkivarisk samling, alla föremål (som projektorer och filmkameror) införlivades med museets ordinarie samlingar. Men eftersom FHS ägnade sig åt all slags film som visades på svenska biografer så var samlingarna redan 1943 minst sagt omfattande. Filmsamfundets idé om ett allomfattande filmarkiv var modern för sin tid. Det handlade inte om att förteckna och bevara den svenska filmens historia – utan fastmer filmens historia i Sverige. Det innebar betydligt större anspråk på samlingarnas beskaffenhet, och något av ett sisyfosarbete för Lauritzen och Sulzbach. Till en början uppordnades FHS i fem materialkategorier: fotografier och textmaterial från enskilda filmer, skådespelare i dessa filmer, filmaffischer och reklam, böcker och tidskrifter, samt övrigt material. Lauritzen och Sulzbach utarbetade ett system med pappkapslar som omfattade cirka åtta spelfilmer vardera, förtecknade i bokstavsordning i ett kartotek där alla filmer försetts med ett nummer. Filmtitlar utgjorde samlingens nav. Intresserade sig någon filmjournalist exempelvis för Greta Garbo i filmen *Som du vill ha mig* (1932), ja då letade man fram filmen i kartoteket (i bokstavsordning efter svensk titel), noterade att det rörde sig om film nummer 1499 – varefter bild- och textmaterial återfanns i kapsel 1494–1505. Men för filmprogram var man tvungen att söka i speciella programkapslar som var numrerade i andra serier (A till G). Och var det än mer information om Garbo (som Lauritzen var svag för) man var ute efter, ja då fanns det ytterligare en förteckning med filmstjärnor och skådespelare; information om ”379 filmstjärnor” återfanns i ett hundra pärmar, medan knappt fyratusen (mindre bemärkta) skådespelare fick

nöja sig med att bli förtecknade i 83 pärmar. Och dessutom fanns affischsamlingen på cirka tiotusen exemplar.

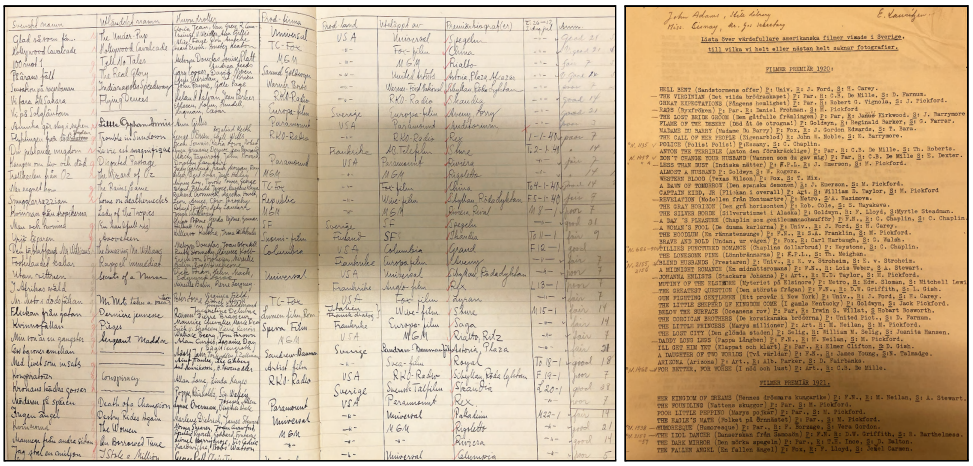


Illustration 1.38 & 1.39 Filmens historia – i listformat. I det bevarade arkivet från de Filmhistoriska Samlingarna återfinns oändliga serier av listor på spelfilmer som visades på svenska biografer. I detta fall om de som nyligen haft premiär 1939–40, samt av ”värdefullare amerikanska filmer” som de saknades fotografier ifrån.

Alla dessa arkivmödor var till för att ”komma den framtida filmhistoriska forskningen till godo”, enligt Lauritzen.[63] Och visst var så fallet. Samtidigt hade FHS redan från början något lätt amatörmässigt över sig, präglat av en idog samlarnit med fokus på amerikansk Hollywoodfilm (som ju främst visades på svenska biografer). Den medieforskningen som vid precis samma tidpunkt påbörjades i USA med olika typer av publikstudier hade exempelvis haft mycket lite att hämta på FHS. Lauritzen beskrev gärna sin verksamhet som ett slags forskningsinstitution – utan någon egentlig inblick i hur sådan filmforskning skulle bedrivas. Filmsamfundet odlade en akademisk framtoning, men preses Idestam-Almquist var i grunden journalist och FHS var följaktligen en skapelse som mer påminde om en svällande journalistisk privatsamling än ett regelrätt forskningsarkiv. Samarbeten med etablerade arkiv och bibliotek (som KB) verkar också ha varit få. I en tillbakablick menade Lauritzen att en av hans medarbetare hade ett ”nästan maniskt samlarintresse”, en karakteristika som även gällde honom själv. Fokus låg på spelfilmer som visades på den svenska biorepertoaren, hur de omskrevs i pressen och marknadsfördes av tidens filmbolag; stillbilder, PR-material, pressklipp och filmaffischer hopade sig, till och med grammofonskivor med filmmusik samlades in. Annat filmmaterial lämnades helt sonika därhän; dokumentär film och journalfilm var något som FHS exempelvis inte alls ägnade sig åt. Inte heller försökte man aktivt själv producera material såsom intervjuer med biobesökare, publikundersökningar eller den form av enkätverksamhet som det svenska Gallupinstitutet påbörjade vid samma tidpunkt, vilken emellanåt tangerade filmrelaterade frågor.

Sammanfattningsvis: den väletablerade tradition och stringens kring insamling och förteckning av material som återfanns vid större arkiv och bibliotek saknades på FHS; den donnerska devisen om verksamheten som en svällande kuriosasamling var därför välfunnen. En genomgång av FHS arkiv ger vid handen att närmast ändlösa listor sammanställdes med svenska och utländska filmtitlar, regissörer, filmstjärnor, biroller och biografpremiärer – gång på gång, år efter år. Lauritzen kallade sig notarie och arkivarie, men saknade formell utbildning på området. Om proveniensprincipen i arkivsammanhang

[63] Einar Lauritzen, ”Ett filmarkiv i vardande”, *Biografägaren* nr 1, 1943.

under tidigt 1900-talet växte fram i opposition mot en äldre tids strävan att till nytta för forskning (men utan hänsyn till arkivtillhörighet) ordna handlingar efter innehåll, så var det inget som Lauritzen tog hänsyn till. Visserligen var han verksam på ett museum, men han ordnade i princip arkivet efter eget huvud. Samtidigt ställdes han inför frågan hur man skulle gå till väga för att arkivera en helt ny medieform – som *nota bene* andra arkiv- och biblioteksinstitutioner tog ringa hänsyn till. De betraktade rentav detta arkivarbete som överflödigt, och ”på vissa håll närmast suspekt”.[64]



Illustration 1.40 Som film- och mediehistoriker kan man ha många arkivariska synpunkter på de sätt som Einar Lauritzen valde att samla, katalogisera och förteckna information om filmens historia i Sverige inom de Filmhistoriska Samlingarna. Kvarstår gör det faktum att utan Lauritzens och hans medarbetares närmast heroiska samlarinsats under två decennier så hade mycken filmempiri gått förlorad. Fotografi från 1940-talet av bild- och pressklippsamlingen i FHS på Tekniska museet.

Om FHS främst utvecklades till ett pappersarkiv om film så var bevarande av mediet *per se* något som verksamheten inte glömde bort. Våren 1943 anordnades exempelvis en filmarkivarisk afton med syfte ”att väcka intresse för frågan om skapandet av ett verkligt filmarkiv, där all äldre film av värde kunde bevaras”.[65] Sammankomsten hade aviserats i ett brev från Lauritzen till ”filmvänner” där han implicit refererade både till Nils Flygs motion och den påföljande filmarkivariska utredningsverksamhet som Statens biografbyrå ägnade sig åt vid denna tid. ”I olika sammanhang har frågan om framtida central förvaring av film diskuterats. De filmer, som därvid avses, äro sådana dokumentariska filmer, som ha historiskt värde samt sådana spelfilmer, som ur konstnärlig eller annan synpunkt kunna anses värda att arkiveras.” Lauritzen (och Althin får man förmoda) påpekade att FHS och

[64] Lauritzen 1995. Gösta Werner menade långt senare i ett PM om synpunkter på frågan om ett svenskt forsknings- och studiebibliotek för film att bara universitetsbiblioteken i Uppsala och Lund samt KB hade ”förvärvat viss utländska filmlitteratur”. Den var ”dels tämligen obetydlig till omfånget, dels endast i ringa utsträckning av värde ur filmforskningssynpunkter”. Werners dom var hård, för även ”i sammanslaget skick” var denna filmlitteratur ”helt otillräcklig”. Gösta Werner, PM Synpunkter på frågan om ett svenskt forsknings- och studiebibliotek för film 8/1 1962, Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2.

[65] Einar Lauritzen, ”Filmhistoriska Samlingarna”, *Daedalus 1944* (Stockholm: Tekniska museet, 1944), 28.

Tekniska museet inte hade kapacitet att lösa frågan om filmarkivering på egen hand, därför bjöd man in för att gemensamt diskutera frågan ”i ett större sammanhang”. På inbjudningslistan återfanns bekanta namn som Victor Sjöström, Gerd Osten och Gunnar Dylén (numera major), men även framtida filmhistoriker som Gösta Werner och Rune Waldekranz, liksom förstås Idestam-Almquist. Därtill hade Lauritzen bjudit in inte mindre än tolv direktörer – bland dem SF-chef Dymling (som inte kunde komma) liksom Gunnar Bjurman (med förhinder han också) och Jan Gunnar Lindström från Statens biografbyrå.[66]

Efter visning av några äldre kortfilmer ur samlingarna, höll museichef Althin ett inledningsanförande, ”Skosmörja eller arkivdokument?” Titeln alluderade på föreställningen om att gammal film riskerade att sluta som skokräm, en något apokryfisk utsaga som ibland tillskrivs Henri Langlois, grundaren av Cinémathèque Française 1936. Althins föredrag har dessvärre inte bevarats, men väl en stenograferad transkription av delar av den diskussion som följde. Den tidigare (ställvis utskällde) SF-chefen Olof Andersson inledde med att påpeka att tanken att förvara film redan fanns hos det Kinematografiska sällskapet – som bildats 1918 med koppling till (den dåtida) filmreformrörelsen och Statens biografbyrå.[67] Andersson hävdade att årsomsättningen inom den svenska filmbranschen var uppemot 70 miljoner kronor. Och eftersom branschen bekostade all filmgranskning på biografbyrån så fick den, enligt Andersson, ”mycket pengar över, som ej bör hamna i Wigfors penningpung!” Då biografbyrån var representerad av Lindström så replikerade han att censurpengarna uppgick till ”en icke föraktlig summa” – dessa överskottsmedel hade ju under tjugotalet år finansierat bland annat kulturhistorisk filmverksamhet. Det viktiga enligt Lindström var dock att sammanföra filmsamlingar till ett ”centralt arkiv”, där exempelvis Nordiska museets filmer, beredskapsfilmer och militära filmer kunde bevaras. Utan att referera till censurchef Bjurmans arkivutredning anslöt sig Lindström till tanken att FHS borde utgöra ”centralinstans” för ett sådant arbete, en filmarkivkomitté borde rentav inrättas.

Noterbart är alltså att Bjurman 1939 i *Biografbladet* och Lindström 1943 på Tekniska museet bägge ansåg att spelfilm och filmkultur som nöjesform var värda att bevaras, men att de bara några år senare ändrade åsikt eftersom de i biografbyråns arkivutredning 1946 inte alls argumenterade för ”arkivering av värdefulla dramatiska spelfilmer”.[68] Statligt stöd till filmen hade generellt inte rönt någon större framgång, påpekade Lindström i debatten, med referens till Filmutredningen 1941. Att tro att staten under krigsåren skulle bejaka (och finansiera) arkivering av film var därför högst osannolikt. Ändå kan man konstatera att det fanns vissa beröringspunkter mellan den bjurmanska filmarkivutredningen och FHS verksamhet på Tekniska museet; de var välbekanta intressenter i frågan men föreföll i praktiken inte förmå (eller vilja) dra nytta av varandra. En viss animositet bland filmvänner gentemot filmcensuren spelade nog viss roll i sammanhanget. Men FHS odlade också en självbild där man var en branschnära aktör som i princip inte befattade sig med den dokumentära film som av tradition betraktats som värd att bevara av museisektorn och statsmakterna.

Frågan om filmens arkivering är stor, fortsatte Idestam-Almquist diskussionen. ”Tavelgallerier och bibliotek skapades under många år”, det var ett arbete som i början var osystematiskt: ”Vad skall samlas? [Den] stora allmänheten tänker i första hand på spelfilmerna.” Enligt Idestam-Almquist vore det därför värdefullt att ha kvar äldre

[66] Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 2:1, Brevutskick 5/4 1943.

[67] Initiativet att bilda Kinematografiska sällskapet kom (som mycket annat) från dåvarande filmcensor Gustaf Berg. För en vidare diskussion, se Snickars 2020, 457–452.

[68] Bjurman 1946; Lindström 1946.

spelfilmer, inte minst i utbildande och estetiskt syfte, detta eftersom filmskapandet ”kört fast i en viss spelstil, den realistiska, vi böra taga upp något av det gamla bildberättandet”. Argumentationen påminde om den som Filmsamfundet drivit under 1930-talet, där filmen framhållits som en konstart i behov av statligt stöd på samma sätt som teater eller konst. Men med tillägget att filmen också var en populär nöjesform varför ett arkiv med spelfilmer skulle komma allmänheten till gagn. För Idestam-Almquist fanns uppenbart estetiska skäl till etableringen av ett filmarkiv, de var helt enkelt ”lärorikt att nu se gamla filmer”, vilket även filmbranschen borde inse. Alla spelfilmer behövde dock inte sparas, för ”varje år är det endast ett 10-tal filmer som äro av betydelse”. Börja därför i mindre skala, var hans råd, ”och bevara de konstnärliga filmerna”. Major Dylén svarade att allmänheten säkert var intresserade av arkiverad spelfilm, men han trodde sig också veta att den även satte stort värde på att ”få sin tid avbildad”. Även andra diskussiondeltagare återkom till frågan om ett framtida filmarkiv skulle innehålla spelfilm eller dokumentärfilm, och det är uppenbart att debatten i så måtto ekade av äldre föreställningar om att en nöjesform som spelfilm inte riktigt var arkivvärdig. Vad man var överens om var svårigheten att bevara film på ett arkivmässigt sätt – eller rättare sagt vad man under tidigt 1940-tal trodde var beständig lagring så att ”filmen inte torkar”. Torsten Althin påpekade att Tekniska museet gjort försök med att löda igen plåtlådor för att erhålla ”rätt fuktighetshalt”, men att man i de flesta fall sparade museifilmer i plåtlådor, ”igenklistrade med två lager isoleringsband” vilka därefter placerade i ytterligare lådor.[69]



Illustration 1.41 De Filmhistoriska Samlingar som byggdes upp på Tekniska museet under 1940-talet innehöll också diverse objekt – som denna modell av Thomas Edisons Black Maria, världens första filmstudio från 1893. Modellen hade byggts av Knut Lindeberg och ursprungligen skänkts till Svenska Filmsamfundet 1943.

Den filmarkivariska aftonen resulterade i att en filmarkivkommitté upprättades – som Lindström från biografbyrån föreslagit. Eftersom SF-chef Dymling inte var närvarande skickade Lauritzen honom hösten 1943 en förfrågan om han var intresserad av att medverka, men det hade han inte tid med.[70] Dymling fick i alla fall det PM om arkivering av värdefull som Lauritzen skrivit, som även skickades till Lindström som deltog i

[69] Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 2:1, FHS sammankomst 4/5 1943.

[70] Brev från Einar Lauritzen till Carl Anders Dymling 29/10 1943. Centrum för näringslivshistoria, AB Svensk Filmindustri VD:s korrespondens 1942–1946 E1E:4.

kommittéarbetet. Men det verkar inte ha blivit speciellt långlivat, för i FHS arkiv återfinns endast ett enda handskrivet mötesprotokoll där kopie- och byggnadsfrågor diskuterades, liksom det underlag Lauritzen författat.[71] Det mest iögonfallande med denna skrivelse var att Lauritzen och FHS tydligt positionerade den egna verksamheten gentemot den pågående bjurmanska filmarkivutredningen. Lauritzen slog i sitt PM exempelvis omgående fast att ett hypotetiskt filmarkiv borde omfatta ”huvudsakligen spelfilmer”. För om en skiftande dokumentar filmproduktionen skulle bevaras, ja då skulle man enligt Lauritzen ”dels komma långt utanför ramen för [de] Filmhistoriska Samlingarnas arbetsuppgifter, dels bleve det nödvändigt [att] utse en en mängd experter var och en behärskande sitt område inom dokumentärfilmen, tekniker av olika slag, etnologer, militärer, kulturhistoriker etcetera, dels slutligen skulle svårigheterna att avgöra huru stor plats varje särskild filmtyp finge disponera i arkivet lätt leda till stridigheter mellan de olika intressena”. Mot svårigheten att välja ut dokumentär film inställde sig enkelheten att bevara spelfilm: ”först och främst måste man naturligtvis arkivera alla de berömda svenska stumfilmerna”, i den mån de nu inte förstörts eller försvunnit, tillade han. Att den urvalsprincipen haltade betänkligt är en sak, men Lauritzen var framgent heller inte speciellt stringent i sina urval. Det var ”konstnärligt värdefulla filmer” som främst skulle arkiveras, oklart enligt vilka kriterier – men man kan notera adjektivet värdefull. Redan det Kinematografiska sällskapet hade lanserat begreppen ”värdefilm” eller ”värde- kinematografi”, termer som påminde om de sätt som Harry Schein senare använde begreppet kvalitetsfilm. Värdefilm kring 1920 var entydigt dokumentär, medan värdefull film i Lauritzens tappning tjugo år senare endast handlade om spelfilm. I så måtto påminde arkivbeteckningen ”konstnärligt värdefulla filmer” om den kommande scheinska kvalitetsfilmen. Vidare ”borde väl även” några äldre underhållningsfilmer bevaras, menade Lauritzen, liksom filmer som visserligen inte hade något konstnärligt intresse men som kunde innehålla goda skådespelarprestationer, exempelvis *Luffar-Petter* (1922), detta (får man förmoda) eftersom en av badflickorna i filmen spelades av en viss Greta Gustafsson. Lauritzen var svag för filmstjärnor – de utgjorde ju en egen arkivkategori inom FHS – och filmer ”där enskilda berömda skådespelare gjort sin debut” borde därför arkiveras. Vem som skulle fatta dessa knepiga arkivbeslut borde en kommitté eller styrelse ansvara för, men beslut om vad som skulle bevaras borde komma från någon som han själv, ”arkivets föreståndare”.

Om Lauritzen inte helt tänkt igenom sina filmarkivariska urvalskriterier, så ska de sägas att hans PM också innehöll goda förslag. Det övergripande syftet med att spara film var alls inte dum, nämligen ”att åt eftervärlden ge en tydlig bild av spelfilmens konstnärliga utveckling, att bevara och levandegöra minnet av bortgångna artister samt att ge en föreställning om publikens smak under svunna tidsepoker”. Det var en utmärkt arbetsbeskrivning för ett tänkt filmarkiv. Lauritzen visste också besked om hur verksamheten praktiskt borde utformas, ett filmarkiv krävde kasematter, en expedition, körrum och biograf. Bevarade filmer borde finnas i ett arkivexemplar och i en kopia. Exakta instruktioner ”om filmerna skulle förvaras liggande eller stående på kant, i bleck- eller pappaskar, vilken värmegrad som skulle vara rådande” – det var frågor för teknisk expertis, där erfarenheter från utländska filmarkiv borde inhämtas. Avslutningvis påpekade Lauritzen att det knappast kunde förnekas att kostnader för hans skisserade filmarkiv ”bliva ganska betydande”. Och eftersom han delade Jan Gunnar Lindströms uppfattning att det nu under kriget ”torde vara mycket svårt att övertyga vederbörande statsmyndigheter om ett filmarkivs nödvändighet”, så borde nog frågan riktas mot filmbranschen själv. För att påbörja realiserandet av ett framtida filmarkiv listade Lauritzen till sist sex uppgifter: (1.) att inventera landets filmtillgångar – främst för att spåra upp äldre filmer av värde, (2.) att

[71] Protokoll från Filmarkivkommitté 22/1 1944. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 16:4.

utverka garantier från filmägarna att vissa utvalda arkivfilmer inte förstörs, (3.) att påbörja samarbeten med internationella filmarkiv, ”så snart läget i världen möjliggör detta”, (4.) att sondera terrängen för disponibla kasematter, (5.) att låta en förberedande utredning dra upp riktlinjerna för ett kommande filmarkiv, och (6.) att framställa kopior av äldre filmer ”som eljest löpa allvarlig fara att helt förstöras”.[72]



Illustration 1.42–1.46 I januari 1945 öppnade utställningen Filmaffischen genom tiderna på Tekniska museet. 120 affischer för svenska och utländska filmer hade valts ut från de Filmhistoriska Samlingarna, bland dem George Stevens dansmusikal *Swing Time* (1933), Robert Wienes ”dårdikt i expressionistiska filmbilder” *Doktor Caligari* (1919) och Sergei Eisensteins historiska drama *Алекса́ндр Не́вский* (Aleksandr Nevskij, 1938) SvD-recensenten (5/1) tyckte sig se hur ”affischen ändrat karaktär allteftersom filmen upphör att vara marknadsgyckel och strävar efter att bli konst”. Filmaffischen för Bengt Bergs dokumentärfilm *De sista örnarna* (1923) var just målad av en konstnär – Bruno Liljefors (till vilken filmen var tillägnad). Eftersom FHS inte ägnade sig åt dokumentär film får man anta att det var filmkonsten som lockade.

Filmarkivkommitté inom FHS blev inte långlivad, åtminstone finns det inga fler spår av den efter 1944 i de efterlämnade handlingarna. Frågan om ett regelrätt filmarkiv skulle återkomma, bland annat i planerna på en filmarkivlokal på Tekniska museet. Men den något förargerliga bristen på filmer kvarstod under lång tid. När Lauritzen samma år summerade samlingarnas omfattning handlade det om ett imponerande pappersarkiv om film med hundratusentals poster i olika förteckningar, men enbart 14 långfilmer och 146 kortfilmer.[73] Någon visningsverksamhet var det därför ännu inte att tänka på. Istället valde Lauritzen och Sulzbach att iordningställa ytterligare en utställning, Filmaffischen genom tiderna, som öppnade i januari 1945. FHS hade vid denna tidpunkt samlat ihop en imponerande samling på tiotusen filmaffischer, och bland dem valdes 120 stycken ut. Som med tidigare

[72] Einar Lauritzen, PM angående arkivering av värdefull film 29/10 1943. Svenska Filminstitutet, Bengt Idestam-Almquists arkiv, vol 1.

[73] Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:3, Verksamhetsbeskrivningar och historik 1944.

utställningar fick Filmaffischen genom tiderna uppmärksamhet i dagspressen, publikintresset var också betydande (åtminstone enligt Lauritzen själv). Speciellt lockade några Hollywood-affischer i jätteformat, som exempelvis en 24-delars affisch för musikalen *Swing Time* (1936) med Fred Astaire och Ginger Rogers.

Som påpekats tog SF-chefen Carl Anders Dymling plats i styrelsen för FHS efter andra världskriget – och valdes omgående till ordförande. Enligt Lauritzen kom han att betyda ”oändligt mycket” för verksamheten. Inte minst ordnade Dymling upp FHS:s ekonomi. Genom sin ställning som chef över landets största filmbolag och de kontaktnät det innebar kom han också att sprida kunskaper om och intresse för det filmarkiv som tog form på Tekniska museet under 1940-talet. Även om Dymlings företrädare på vd-stolen Olof Andersson säkerligen hyste ett filmintresse, åtminstone i ekonomiska termer – 1928 hade han avlöst den redan under sin livstid legendariske filmbolagschefen Charles Magnusson – så hade efterträdare Dymling en helt annan kulturell framtoning. Han hade en licentiatsexamen från Göteborgs högskola (en studie om Shakespeare), och hade därefter skrivit litteraturkritik i Göteborgspressen och började tidigt medverka i radio. 1931 blev han chef för radioteatern och fem år senare för hela Radiotjänst – för att 1942 gå över till SF. Där rekryterade Dymling tämligen omgående Victor Sjöström som konstnärlig ledare med ansvar för filmproduktionen, och i samma veva anställdes också en viss Ingmar Bergman som manustvättare. Som chef för ett kommersiellt orienterat filmbolag var det naturligtvis Dymlings uppgift att producera populära filmer för biorepertoaren, men det är också uppenbart att han med sin bakgrund hade ett genuint intresse för mediekultur, filmens historia och dess estetik.

Precis när kriget tagit slut i maj 1945 samlades landets biografägare till kongress på Tekniska museet. Teman på dagordningen var färgfilm och television, och dessutom föreläste Dymling om de filmhistoriska samlingarnas betydelse för framtida forskning. ”En särskild viktig uppgift består i samlandet av svenska filmer, äldre och nyare”, påpekade han för de samlade biografägarna. Att det ofta i branschen klagas på dåliga recensioner och bistra kritiker, ja det berodde i hög grad på att deras studiematerial var skralt. ”Om Filmhistoriska Samlingarna kunde få ihop en representativ samling filmer” skulle en brist i kritikernas skolning vara undanröjd, enligt SF-chefen.[74] Dymling hyste ett betydande intresse för FHS, och efter kriget var han också angelägen om att expandera marknaden för svensk film utanför riket. Alf Sjöbergs *Hets* (1944) – med manus av Bergman – gjorde exempelvis succé på biograferna i London sommaren 1946.[75] På samma sätt verkar Dymling i egenskap av ordförande för FHS ha uppmuntrat Lauritzen att knyta internationella kontakter. Den allra viktigaste kontaktytan skulle bli den internationella filmarkivfederationen FIAF, en organisation som FHS anslöt sig till efter att Lauritzen deltagit i ett möte i Paris 1946. Genom FIAF blev det möjligt att låna in äldre spelfilmer att förevisa på ett cinemateksartat sätt, precis som på MOMA i New York eller Cinémathèque Française i Paris.[76]

Om bristen på visningskopior av filmer kännetecknade FHS:s första år, ja då var Lauritzen inte sen att utnyttja de kontakter han skaffade sig inom FIAF. Redan senhösten 1946 arrangerade FHS och Filmsamfundet en gemensam filmvecka i Stockholm där filmens första femtio år firades. Den nye preses för Filmsamfundet, regissören Lorens Marmstedt menade i sitt inledningsanförande på Röda Kvarn (ägd av SF och utlånad av

[74] ”Färgfilm och television svaga chanser för Sverige”, osignerad, *Aftonbladet* 17/5 1945.

[75] ”Teater, musik, film”, osignerad, *Dagens Nyheter* 1/7 1946.

[76] Arbetet inom FIAF gjorde också att Einar Lauritzen fick hitta på namn för de Filmhistoriska Samlingarna på andra språk: The Swedish Film Library, Cinémathèque Suédoise och Die Filmhistorsichen Sammlungen.

Dymling) att när filmen introducerades 1896 var det ingen som trodde att mediet hade någon framtid (att Louis Lumière hävdat samma sak var något som undgick honom). Därefter hade filmen upplevt en ”kometartad utveckling [till] kulturell maktfaktor”, även om somliga (läs staten) fortsatt inte tog ”filmen på allvar”. Filmen var, enligt Marmstedt, mer förbisedd i Sverige än i andra ”kulturländer. En bidragande orsak härtill skall man kanske söka i det mycket svala intresse som statsmakterna här hemma ägnat den yngsta konstarten”.[77] Det var nu inte bara Marmstedt som menade att staten borde ta sitt ansvar för filmen som kulturdokument – vilket för övrigt var titeln på en artikel i *Arbetartidningen* våren 1946 som argumenterade för att film borde bevaras med statliga medel. ”I Danmark har det statliga [film]arkivet förlagts till Nationalmuseum. I vårt land kunde måhända Nordiska museet komma ifråga”, eller så kunde ett arkiv lokaliseras till biografbyrån.[78] Filmveckan var ett sätt att uppmärksamma frågan, det handlade om att ”fördjupa filmintresset, framför allt hos den unga generationen [och] stimulera den att följa filmens utveckling som konstnärligt uttrycksmedel”.[79] Tanken med filmveckan var därför att visa god film och därigenom höja mediets kulturella och historiska status. Men följer man Marmstedt var den också ett sätt att markera mot staten att den borde ta sitt ansvar för en populär medieform som nu fyllde femtio år. Marmstedt, Filmsamfundet och FHS talade ännu för döva öron, men Lauritzen hade i alla fall lyckats sammanställa ett program med 39 spelfilmer. Att många kom från arkiv utomlands framhölls i annonser, och enligt dagpressen hade Lauritzen ”lagt ner ett otroligt detektivarbete på att uppspåra historiska raritetsfilmer från olika hörn av världen”. Det må vara hänt för vissa stumfilmer, men flera andra titlar var redan 1946 närmast kanoniserade som Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune* (1902), D.W. Griffiths *Birth of a Nation* (1915) eller Carl Theodor Dreyers *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928) [80]

Den film som gjorde störst intryck var Sergej Eiseinsteins ”epokbildande revolutionsfilm” *Pansarkryssaren Potemkin*, åtminstone på vissa filmkritiker. ”Vad man särskilt fäste sig vid var den egendomligt suggestiva växlingen mellan dunkande enformighet (kosackernas marscherande ben) och skrikande dissonanser (de blodiga blixtsnabba närbilderna av ansikten i ångest). Det var som ett stycke Prokofiev i bild”.[81] Tjugo år tidigare hade Statens biografbyrå totalförbjudit visning av *Pansarkryssaren Potemkin* eftersom den var politiskt ”upphetsande”.[82] Lauritzen hade genom Cinémathèque Française fått låna en fransk-textad kopia av Eisensteins montagefilm som Svenska Filmsamfundet begärde granskning av hos biografbyrån inför den stundande filmveckan. En av filmcensorerna som granskade filmen var Jan Gunnar Lindström – samma person som deltagit i filmarkivdiskussionen 1943, som varit sekreterare i Filmutredningen 1941 och till och med varit med om att grunda Stockholms studentfilmstudio 1934. En filmvän med andra ord, men som nu hade som uppgift att reglera – eller rentav censurera – utbudet av en redan kanoniserad historisk spelfilm inom ramen för en filmhistorisk jubileumsvecka. Lindströms person sätter ett slags blixtbelysning på den underliga och missaktade ställning

[77] Lorens Marmstedts inledningstal var snarlikt hans text i det filmhäfte som utgjorde en kommentar till de filmer som visades under veckan. Se Lorens Marmstedt, ”Vårt ärende”, *Filmens 50 år* (Stockholm 1946).

[78] ”Filmen som kulturdokument”, osignerad, *Arbetartidningen* 28/2 1946.

[79] ”Filmens 50 år firas med jubileumsvecka”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 10/11 1946.

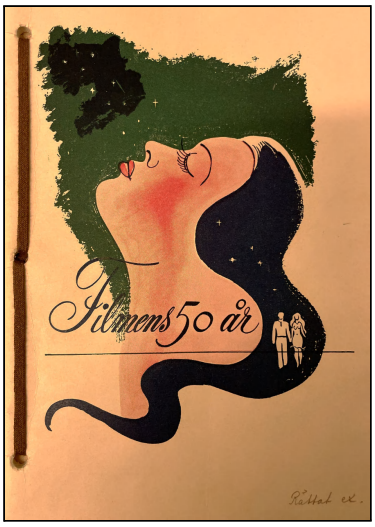
[80] ”Piltorps friluftsteater var Sveriges första bio”, signaturen U. Sm., *Svenska Dagbladet* 25/11 1946.

[81] Ibid.

[82] Den senare chefen för Statens biografbyrå Erik Skoglund redogör i sin bok *Filmcensuren* (Stockholm: Norstedts, 1971) ingående för hur biografbyrån hanterade de olika censurärendena kring Eisensteins film.

som filmen hade vid mitten av 1900-talet i Sverige; det var ett medium som fortsatt behövde regleras (på oklara grunder), som inte fick något statsstöd och som snarare var en pålitlig inkomstkälla för staten genom nöjesskatten. 1946 arbetade både Filmsamfundet och FHS i betydande motvind.





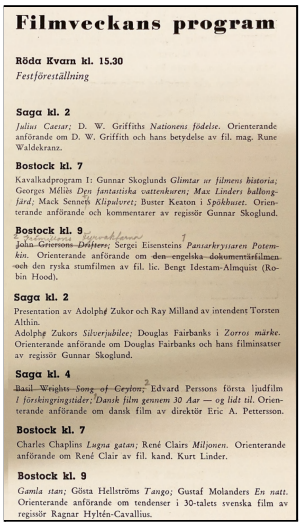






Illustration 1.47–1.51 1946 firade filmmediet femtio år – vilket uppmärksammades av Svenska Filmsamfundet och Filmhistoriska Samlingarna med en filmvecka i Stockholm på biograferna Saga och Bostock. I häftet med kommentarer kring de förevisade filmerna framgick att tanken med filmveckan var att låta ”filmens korta men fascinerande historia i några snabba drag avteckna sig på vita duken”. Tidig film, Griffith, Eisenstein (med censurklipp), Chaplin och Buster Keaton stod på programmet – liksom en av Einar Lauritzens absoluta favoritfilmer med ”den oförlikneliga” Douglas Fairbanks, *Zorros märke* (1920), som filmen hette på svenska.

Att Filmsamfundet lämnat in en kopia för granskning plockades förstås upp i dagspressen. Under rubriken ”I censurkammaren” menade *Dagens Nyheter* att det var oklart om filmen alls skulle ”få visas under den filmhistoriska veckan”. Att de berömda ”starka trappscenerna” från Odessa skulle verka menligare på publiken än ”amerikanska

dussinfilmer" var bara snömos. Och skulle biografbyrån yrka på att somliga sekvenser måste klippas bort så kunde de inte ske lättvindigt "eftersom kopian tillhör ett museum och inte får styckas hur som helst". Beslutet låg hos filmcensor Lindström som antingen kunde gottgöra en tjugoårig fadäs och upphäva "förbudet mot ett filmkonstens mästerverk eller också trampa högt i klaveret en gång till".[83] Resultatet blev en sorts kompromiss. Biografbyrån godkände kopian för visning inför vuxen publik under filmveckan med förbehållet att två närbilder avlägsnades ur *Pansarkryssaren Potemkins* trappsekvens, ett stöveltramp och ett blodigt ansikte. Före visningen gjorde Idestam-Almquist en presentation om rysk stumfilm i allmänhet och Eisenstein i synnerhet, därefter visades filmen – och när filmveckan var slut återlämnade biografbyrån de två filmklippen till FHS och Lauritzen för återinsättning i den inlånade franska kopian.

1949 års filmkommitté

Precis efter nyåret 1948/49 så bemyndigade den socialdemokratiske ecklesiastikministern Josef Weijne – han hade efterträtt Tage Erlander på posten – att tillkalla en rad sakkunnig för att förutsättningslöst syna landets filmgranskningsverksamhet, liksom att utreda frågan om staten borde stödja filmproduktion riktad mot barn. Bakgrunden var bland annat en skrivelse från Statens biografbyrå mot slutet av 1946 där den då nye censurchefen Lindström begärt en översyn av 1911 års biografförordning som alltjämt reglerade verksamheten. Därtill förordade censurchefen statlig stöd åt barnfilmsproduktion.[84] Ur ecklesistikministerns uppdragsbeskrivningen framgick att den svenska filmcensuren var ifrågasatt – det var bland annat Eisenstein som spökade – detta eftersom dess bestämmelser var "föråldrade och otidsenliga". Röster har höjts för "att skärpa filmcensuren och utvidga dess befogenheter till att omfatta även filmalster av 'fördummande, förytligande och smaklös' natur", påpekade ecklesistikministern, "enär saneringen av filmrepertoaren icke ansetts vara tillräckligt strängt genomförd. Andra åter ha ansett, att filmen nu nått en sådan ställning i samhället, att filmcensurens existensberättigande kunde ifrågasättas". Granskning av barntillåten film var speciellt angeläget, och en rad kvinnoorganisationer hade yrkat på att utreda "frågan om statligt stöd åt produktionen av god barnfilm för olika åldersgrupper". Om Filmutredningen 1941 kallat sakkunniga från filmbranschen och biografbyrån – ja, då var uppställningen närmast identisk åtta år senare: SF-chefen Dymling ingick i 1949 års filmkommitté liksom Gunnar Klackenberg, tillförordnad chef för Statens biografbyrå (eftersom ordinarie föreståndare Lindström var tjänstledig). Barnfilmsfrågan var därtill tydligt genuskodad, journalisten och barnlitteraturexperten Eva von Zweigbergk deltog liksom den socialdemokratiska samhällsdebattören Eva Wigforss – som inte bara var hustru till finansministern utan också ordförande i kvinnoorganisationernas barnfilmskommitté mellan 1948–52.[85]

Det tog ett par år för 1949 års filmkommitté att skriva klart två utredningar. Det första betänkandet handlade om filmcensuren (SOU 1951:16) och det andra om barn och film (SOU 1952:51) – i vilken det fanns en tydlig filmarkivarisk argumentation. Modellerar man SOU-datan (som tidigare) i 200 teman under perioden 1945–52 så framträder ett nätverk kring filmtema 181 där dessa utredningar figurerar. I illustrationen nedan visualiseras den utredningskontext som omgav 1949 års filmkommitté. Utredningen om filmcensur (SOU 1951:16) var främst sammankopplad med tema 1 om juridiska föreskrifter, tillstånd och

[83] "I censurkammaren", osignerad, *Dagens Nyheter* 23/11 1946.

[84] Erik Skoglund, "Den svenska filmcensuren", *Från departement och nämnder* nr 19, 1957; "Statligt stöd åt barnfilmer", *Biografägaren* nr 18/19, 1946.

[85] *Filmcensuren* (SOU 1951:16), 5, 6.

bestämmelser (det handlade ju om censurfrågor), medan utredningen om barn och film (SOU 1951:16) var länkad till tema 59 som behandlade barn, föräldrar och familj. I klustret ingick också ungdomensvårdskommitténs utlåtande, *Ungdomen och nöjeslivet* (SOU 1945:22) – som argumenterat för ”statligt stöd åt god, svensk spelfilm” och ”god barnfilm” [86] – tätt lierad med tema 171 som handlade om samhällsproblem (ungdomars nöjesliv behövde förstås styras). Om filmkommitténs två betänkanden sammanföll med tematiker kring medial reglering, kontroll och problem, så fanns det också kontextuella förbindelser till mer positiva sidor av hur film kunde användas, framför allt inom skolsektorn. I nätverket återfinns därför utredningen *Radio och film i skolundervisningen* (SOU 1946:72) med förbindelser till tema 100 om folk- och realskola, liksom till tema 42 om undervisning och kunskap.

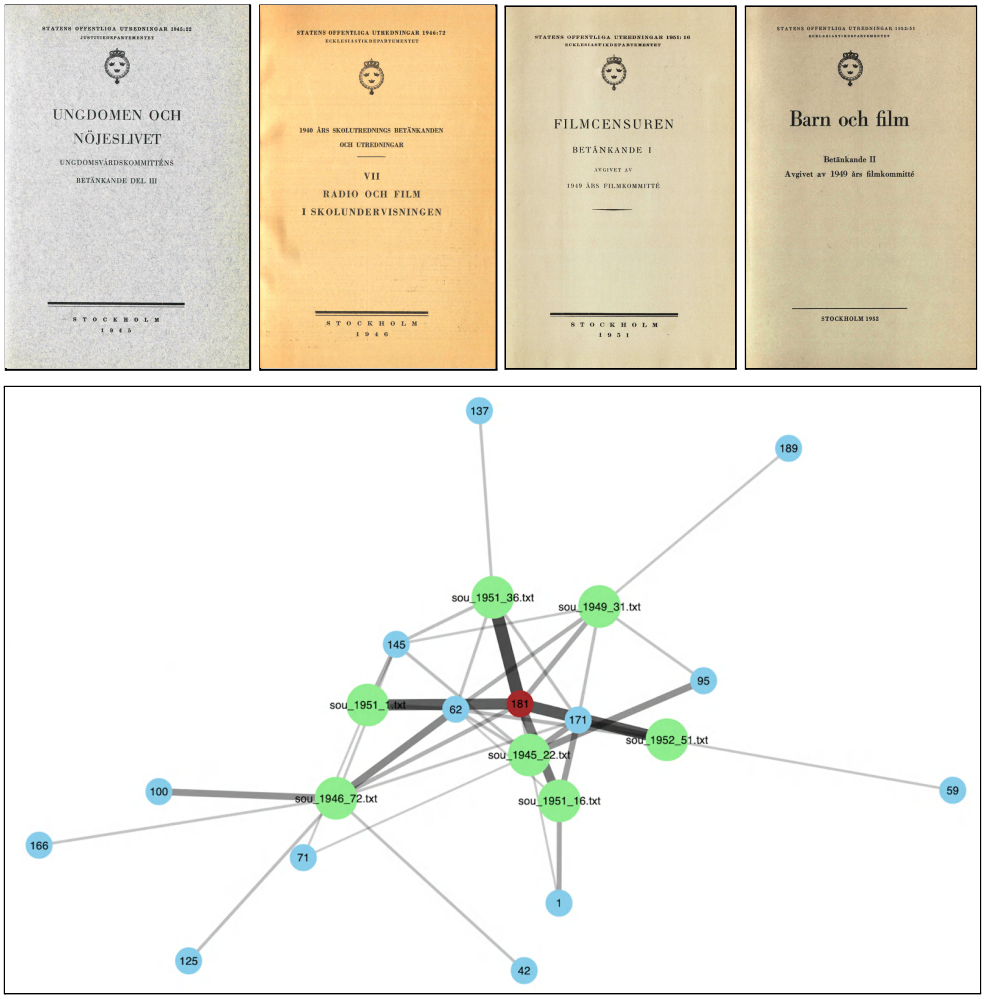


Illustration 1.52–1.56 Nätverk kring filmtema 181 i 200-modellen av SOU-datan (med Mallet) under perioden 1945–52 (med lågt tröskelvärde på 0,05). I den nedre delen av nätverket återfinns de två utredningarna från 1949 års filmkommitté (SOU 1951:16 och SOU 1952:51), liksom utredningarna *Radio och film i skolundervisningen* (SOU 1946:72) och *Ungdomen och nöjeslivet* (SOU 1945:22).

Temamodelleringens utredningskontext antyder närliggande samhällsområden som angränsade till de som 1949 års filmkommitté hade att utreda. Samtidigt arbetade kommittén under en mycket märklig period i svensk filmhistoria, filmbranschen var i kris och under första halvan av 1951 var i princip alla svenska filmateljéer stängda. Det var

[86] *Ungdomen och nöjeslivet* (SOU 1945:22), 290, 270.

filmstoppets tid. Bakgrunden var den skattechock som finansminister Wigforss införde i början av 1948 – en man vars hjärta inte precis blödde för filmen (Furhammar), hustrun var uppenbarligen mer filmintresserad. Med en nöjesskatt på uppemot 40 procent blev skatteplågan minst sagt kännbar för filmbranschen, och man får förmoda att Dymling inte ägnade all sin uppmärksamhet åt censurfrågan. Han fick liksom annat att tänka på när krisen var ett faktum; miljonförluster för svensk film, produktionsstopp i flera filmbolag, var rubriker som återkom i dagspressen. Landets filmproducenter, biografägareförbund och Filmsamfundet skickade skrivelser till finansdepartementet och Wigforss. I en artikel i *Dagens Nyheter* kom en ilsken Dymling till tals: då en svensk filmproduktion idag ungefär ”kostar 330 000 kronor så måste den ses av 776 000 personer för att täcka produktionskostnader”, påpekade han. Det var få filmer som var så pass populära, men staten blev desto nöjdare eftersom den tjänade ”582 000 kronor i nöjesskatt”, mer än dubbelt så mycket som filmproducenten fick tillbaka. ”Man blir mörkrädd inför dessa siffror.”[87]

Givet turbulensen i filmbranschen var det sena 1940-talet också en period med diverse filmpolitiska inspel; det filmpolitiska genombrottet som Blomgren kallat denna tid. För om socialdemokraten Wigforss menade att filmbranschen skulle betala för sig, hade andra partivänner motsatt uppfattning. Filmen borde stödjas och staten ta ansvar för en filmproduktion i mer värdefull, lämplig, god eller kvalitativ riktning (adjektiven var många). I flera av tidens förslag fanns också filmkulturella stråk som emellanåt tangerade arkivariska frågor. Med referens till den filmvecka som Filmsamfundet och FHS anordnat i slutet av 1946 publicerade till exempel skriftställaren Olle Wedholm i början av 1947 en artikel i (den kortlivade) tidskriften *Konst och Kultur* som han tidstypiskt kallade ”Privat eller statlig filmproduktion?”. Han menade att den filmhistoriska veckan tydligt gav besked om att den samtida filmen stagnerat som konstform, mediet hade ”stabiliserat sig som en alltmera tekniskt fulländad och polariserad nöjesform, en industriprodukt med i bästa fall några stänk av konsthantverk”. Wedholm pläderade istället för en aktiv statlig filmpolitik, framför allt när det gällde barnfilm; texten utgjorde på flera sätt en sorts inlaga till den kommande 1949 års filmkommitté. Den andliga kost som erbjöds barn vid matinéföreställningar var enligt Wedholm synnerligen otillfredsställande. ”Särskilt är det ensidiga och onyanserade urvalet av schablonmässiga vilda-västern-filmer, farser och komedier med förljugen lyckomoral ägnat att inge betänkligheter.” Eftersom filmbranschen uppenbarligen inte kunde producera önskvärd barnfilm så borde staten ingripa, menade Wedholm, med stöd i Filmutredningen 1941, ungdomensvårdskommitténs utlåtande (SOU 1945:22), samt biografbyråns propå från 1946. Till sist påpekade han att filmproduktionen var förstatligad i både Sovjetunionen och Tjeckoslovakien, ett ideal för socialistiska folkbildare av Wedholms art.[88]

1947 var också det år som en ung Harry Schein publicerade en av sina första ansatser till nytänkande om statlig filmpolitik, detta i en artikeln med den underbara titeln ”Vertikalmonopol och smakförskämning”, texten publicerades i den socialdemokratiska idé- och debattidskriften *Tiden*. Den var skriven i linje med de ideal som präglade arbetarrörelsens syn på kulturpolitik, men präglas också av en långt mer sofistikerad intellektuell hållning och skärpa (åtminstone i jämförelse med Wedholm). Schein gick initialt till storms mot det maktkomplex som den svenska filmbranschen präglades av. ”Det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf [utgör] ett nästan fullkomligt maktkomplex”, påtalade han upprört. Ändamålet var ”att sälja en mindervärdig vara för ett

[87] ”Miljonförluster på svensk film”, signaturen Wenner, *Dagens Nyheter* 4/1 1949.

[88] Olle Wedholm, ”Privat eller statlig filmproduktion?”, *Konst och Kultur*, februari 1947.

oskäligt pris". I samhället i stort fungerade filmen därför som "kulturbroms", enligt Schein. Det var tragiskt eftersom filmen "genom sin gigantiska suggestionsverkan [kunde] tjäna som kulturaccelerator". Men som masskulturell produkt var filmen naturligtvis beroende av en "jättepublik", och de dåliga filmerna på repertoaren anpassades därför bara "efter den breda massans smak". Den typen av resonemang kring filmmediet var knappast nya. Med ynglingens förmenta tolkningsföreträde kunde han inte låta bli att förnumstigt påpeka att filmbranschen menar "att goda (läs mindre dåliga) filmer inte lönar sig så bra som vanliga (läs urdåliga) filmer". I förbifarten totalsågade han också de förslag Filmutredningen 1941 lagt. Men till skillnad från många andra gjorde Schein inte halt vid infam kritik. Snarare såg han film som ett slags mångfacetterad kulturprodukt, jämbördig med föreläsningar på ABF, museer eller god litteratur. Det finns en ofta spridd missuppfattning "att filmen med nödvändighet måste behandlas som big businessvara. Årligen används i Sverige miljoner kronor i folkbildningssyfte, för olika kulturella och konstnärliga ändamål … Skulle inte en investering i filmen utan tanke på omedelbar utdelning ha en väl så hög effekt?" Om staten subventionerade museer, varför skulle den då inte i folkbildnings- och smakuppfostrande syfte också kunna stödja "god filmproduktion" och "den goda filmen"?[89]

I sin artikel skrev Schein visserligen inte något om filmarkivariska spörsmål, men väl om sina önskemål efter ett kommunalt biografnätverk, om filmforskning och filmskolor. Per Vesterlund, som ingående redogjort för Scheins tidiga (och sena) verksamhet, har påpekat att han var långt ifrån först med att förorda offentligt stöd till filmproduktion.[90] Snarare bör Scheins tankegångar ses i en bredare filmpolitiskt kontext under det sluttande 1940-talet – i regel med socialdemokratiska förtecken – där många röster gjorde sig hörda (vilka på sikt påverkade Scheins idéer). 1948 publicerade exempelvis filmkritikern Elsa Brita Marcussen (1919–2006) boken *På kino i kveld?* – hon var vid denna tid verksam i Norge (och därtill dotter till Per Albin Hansson). En omarbetad upplaga utkom två år senare på svenska med den korta titeln *Film* (1950). Marcussens studie var imponerande brett upplagd, den behandlade både filmhistoria, filmens sociologi, filmcensur och filmpolitik – där staten enligt henne borde ta ett tydligare ansvar. Bland annat refererade hon ecklesiastikminister Weijne som 1947 i *Biografägaren* påpekat att han inte önskade någon "statsfilm", filmen skulle istället "få växa fritt och utveckla sin särart", ett något kontraproduktivt politiskt uttalande med tanke på den radikala höjningen av nöjesskatten året därpå. Filmkrisen hade lett till att branschen nu vädjade "om statens intresse", enligt Marcussen, och det gällde inte enbart filmproduktion utan också stödåtgärder av mer filmkulturell art. *Film* var också den första svenska filmbok som utförligt behandlade och betraktade de Filmhistoriska Samlingarna som en sorts kulturpolitisk verksamhet vilken tveklöst förtjänade statsstöd. Marcussen var väl förtrogen med Lauritzens arkiv, hennes bok innehöll ett flertal illustrationer från samlingarna och hon återkom flera gånger till hur FHS möjliggjorde filmstudier som kom både samhället, filmkritiken, filmpubliken och branschen till del. Som god socialdemokrat (får man förmoda) menade hon att en "kunnig filmpublik" var en förutsättning för en "aktiv filmpolitik"; den var inte möjlig att genomföra "om inte biopubliken, som också utgör de stora väljarskarorna, blir något mer än en passiv åskådarmassa, som motståndlöst låter sig utfodras med Hollywoods sötsoppa". Vanliga människor gillade att gå på bio, men det gällde att fortbilda dem och forma en "opinionsbildande publikelit", ett begrepp Marcussen lånade från en av Filmsamfundets grundare (Arne Bornebusch).

---

[89] Harry L. Schein, "Vertikalmonopol och smakförskämning", *Tiden* nr 5, 1947.

[90] Se exempelvis, Per Vesterlund, "Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963", *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* nr 1, 2013.

Från dagens horisont framstår sådana tankegångar som lätt naiva, men då låg de i linje med en socialdemokratisk folkbildande idé om att erbjuda de breda folklagren god kultur vilken på sikt skulle leda till ett förfinat smakbegrepp. Följdriktigt var Marcussen kritisk till mycket av den svenska film som producerades, bland annat raljerade hon över Dymlings uttalande (när SF fyllde 25 år) att det var meningslöst att spela in filmer som publiken inte ville se och ”ekonomiskt lika med självmord”: det var ”den gamla visan som filmproducenterna vevade på positivet”, enligt henne. Samma kritik av filmbranschen återkom i Marcussens diskussion av de Filmhistoriska Samlingarna, en verksamhet som enligt henne var starkt begränsad, framför allt när det gällde att förevisa film inom filmstudiorörelsen. FHS kunde inte ”hålla regelbundna visningar” eftersom filmbeståndet var klent, och dessutom var många filmkopior enbart deponerade till ”lån från filmbolagen”. Under rubriken ”Filmindustrins paniska skräck för filmstudier” skrädde Marcussen inte orden.

> Filmuthyrarnas och biografägarnas hårdnackade fasthållande vid sin äganderätt till filmerna och deras paniska skräck för konkurrens på icke kommersiell basis är bakgrunden för Filmhistoriska Samlingarnas i nuvarande stund små möjligheter att stå filmstudiecirklar till tjänst. Men ansvaret vilar också på staten, som genom ekonomiskt stöd åt Filmhistoriska Samlingarna skulle kunna förändra det nuvarande sakförhållandet, nämligen att samlingarnas existens är grundad på de privata filmbolagens välvilja.

Det var hårda ord, inte minst med tanke på Dymlings intresse för FHS och ekonomiska bidrag från filmbranschen han ordnat. Samtidigt var kritiken befogad eftersom den satte fingret på det underförstådda sätt som Lauritzen och hans arkivverksamhet blivit beroende av filmbranschen (och hans familjs medel). Att bygga upp en branschnära privatsamling hade enligt Marcussen lett till problem, men ytterst var det staten som brustit i ansvar. Det var därför angeläget att stödja FHS, och genom filmstudier ”fostra en kunnig, intresserad filmpublik”. Vi måste se till, avslutade Marcussen, att de ”Filmhistoriska Samlingarna kommer upp i paritet med filmmuseerna i andra kulturländer”.[91]

Marcussens *Film* mottogs i närmast översvallande ordalag i dagspressen sommaren 1950: den var ”mycket kunnig, redig och väldisponerad och skriven med både klokhet och värme”, menade exempelvis *Dagens Nyheter*.[92] Den recenserades också i andra fora, bland annat i *Social årsbok 1949*, där den apostroferades som ”en verkligt demokratisk och socialpedagogik upplysningsskrift till nytta och nöje för såväl den enskilde biobesökaren som den moderne pedagogen och socialarbetaren”.[93] Att *Social årsbok* hade tema Filmen och samhället vid denna tidpunkt var ingen tillfällighet, inte heller att flera skribenter som tidigare ägnat sig åt frågan åter kom till tals: Wedholm, Klackenberg, Marcussen liksom Einar Lauritzen. Den senares kapitel utgjorde en presentation av de studie- och forskningsmöjligheter som de Filmhistoriska Samlingarna erbjöd. Lauritzen framhöll vältaligt sin verksamhet; naturligtvis listade han hur många hundratusen fotografier och programblad som samlats ihop, samt de 160 långfilmer och 256 kortfilmer som samlingarna då omfattade. Men filmbeståndet var förstås mödosamt att handskas med, dels var filmerna ”besvärliga att komma över”, dels var nitratfilmerna eldfarliga och deras ”förgängliga

[91] Elsa Brita Marcussen, *Film* (Stockholm: Elin, 1950), 128, 16, 187, 188, 189.

[92] Ingrid Arvidsson, ”Kan filmen bli socialt nyttig?”, *Dagens Nyheter* 3/8 1950.

[93] Olle Wedholm, ”Elsa Brita Marcussen, *Film*”, *Social årsbok 1949* (Stockholm: Kooperativa förbundets bokförlag, 1950), 182.

karaktär” ett huvudbry. Lauritzen redogjorde också för hur den filmarkivariska situationen såg ut i andra länder, en jämförelse där Sverige knappast visade framfötterna. Tvärtom, påpekade Lauritzen, så har ”de svenska statsmakterna visa föga eller intet intresse för den del av det svenska kulturlivet” som de Filmhistoriska Samlingarna utgjorde.[94]



Illustration 1.57 Einar Lauritzen älskade amerikansk film och Hollywoods filmstjärnor. I oktober 1950 var en av de största, Orson Welles, på Sverigebesök. Han blev bland annat intervjuad av Lennart Hyland i radioprogrammet Lördagskväll, och besökte också Tekniska museet och de Filmhistoriska Samlingarna. På det idolporträtt av sig själv som han ses signera kunde man läsa: ”For the Swedish film library – with my thanks for the intelligent service your are doing the film medium. Sincerely, Orson Welles – skål!” Fotografi från Svenska Filminstitutet.

Lauritzen talade förstås i egen sak i *Social årsbok 1949*, men samma typ av resonemang återkom även i andra sammanhang. Till exempel publicerade Bengt Rösiö (1927–2019) – han hade varit aktiv i filmstudiorörelsen och skulle sedermera bli ambassadör – samma år en kort artikel i *Tiden* med titeln ”Staten och filmen”. Han hävdade där att ”alla parter” numera tycktes vara överens om att svensk film borde stödjas, utan att ”ena sig om formerna härför”. Problemet var enligt Rösiö att bra film inte var tillräckligt, det gällde också att få publiken att uppskatta den. ”Att producera goda filmer är ganska meningslöst så länge de spelas för tomma salonger – det gäller med andra ord inte bara att finansiera kvalitetsfilmer utan också att höja den allmänna filmsmaken.” Argumentet var i princip detsamma som Marcussen skulle torgföra något år senare, och man kan notera att termen

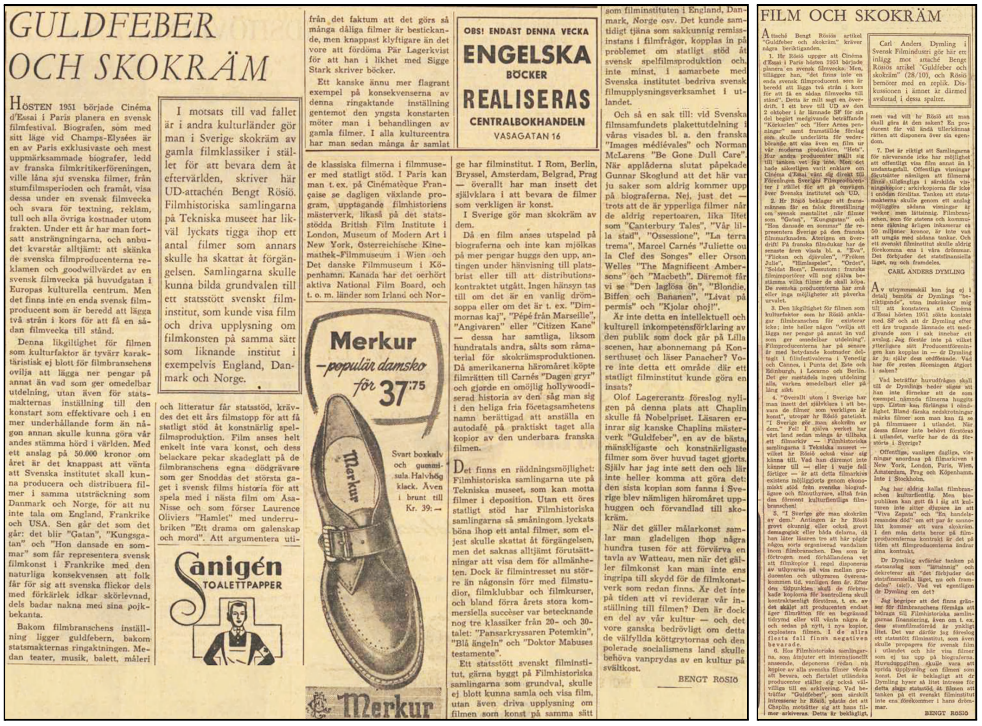
[94] Einar Lauritzen, ”Studie- och forskningsmöjligheter”, *Social årsbok 1949* (Stockholm: Kooperativa förbundets bokförlag, 1950), 78, 79.

kvalitetsfilm här gjorde entré (för att sedermera användas av Schein). Rösiö var på det klara med att publiksmaken inte förändrades i en handvändning, vad som fodrades var därför ett statligt filminstitut (också det en idé som Schein möjligen plockade upp). I flera andra länder fanns det redan sådana filminstitut, i Prag och Budapest, men framför allt i London där British Film Institute utgjorde en ledstjärna för Rösiö med sitt filmkulturella arbete: filmstudioverksamhet (”indirekt höja publiksmaken”), tidskriften *Sight and Sound*, filmbibliotek och filmarkiv. I korthet, lanserade Rösiö hur ett snarlikt svenskt filminstitut kunde se ut. Till en början kunde det räcka med en filmkommitté som avgjorde vilka filmer som var ”värda statligt stöd”, och på sikt kunde man ”bygga en fastare organisation, som givetvis i samarbete med Statens biografbyrå och de redan nu existerande Samlingarna på Tekniska museet skulle kunna ta på sig uppgifter av samma slag som de utländska förebilderna”. Avslutningsvis menade Rösiö att den svenska statens likgiltighet inför filmen var märklig, ja rentav en anomali. Medan staten ”inte tvekar att stödja opera, teater, konst och litteratur” så inskränkte sig statsintresset för filmen fortfarande endast till censur och beskattning.[95]

Den tankemodell som Rösiö presenterade hade stora likheter med det filminstitut som sedermera skulle se dagens ljus. Det är också slående att läsa med vilken självklarhet som han menade att FHS borde ingå i en sådan tänkt verksamhet. För Rösiö handlade det mindre om att staten direkt borde stödja filmarkivet på Tekniska museet, utan fastmer om att länka samman de statliga aktörer som hade med rörliga bilder att göra (som biografbyrån). I en debattartikel tre år senare återkom Rösiö i ämnet, han hade då avancerat till UD-attaché och möjligen var han en tid stationerad i Paris – för det var den staden han tog som utgångspunkt för sin text. Hösten 1951 hade nämligen den franska filmkritikerföreningen börjat planera för en svensk filmfestival, men idén hade stött på patrull eftersom ingen svensk filmproducent var beredd ”att lägga två strån i kors” för att få en filmvecka till stånd. Rösiö var upprörd; likgiltigheten för filmen som kulturfaktor var karakteristisk både för filmbranschens ”ovilja att lägga ner pengar på annat än vad som ger omedelbar utdelning” liksom statsmakternas negativa hållning visavi filmen. ”Bakom filmbranschens inställning ligger guldfebern, bakom statsmakternas ringaktningen.” Det blir då de vanliga spelfilmerna som ”får representera svensk filmkonst”, såsom *Hon dansade en sommar* (1951), med följden att fransoserna tro att ”svenska flickor idkar skörlevnad [och] badar nakna med sina pojkbekanta”. Inte nog med det, ett än mer flagrant exempel på den kallsinnighet som kom filmen till del var det sätt som svenska filmbolag behandlade äldre filmer. Om man i utlandet hade filminstitut som ömt vårdade filmkonsten, ja då gjorde man i Sverige ”skokräm av den”. När en film inte längre kunde mjölkas på pengar, så ”huggs den upp” eller bli ”råmaterial för skokrämsproduktion”. Enligt Rösiö fanns det emellertid en räddningsmöjlighet, de Filmhistoriska Samlingarna som byggts upp ”utan ett öres statligt stöd”. Ett statsstött svenskt filminstitut, ”gärna byggt på Filmhistoriska Samlingarna som grundval, skulle ej blott kunna samla och visa film utan även driva upplysning om filmen som konst.”[96]

[95] Bengt Rösiö, ”Staten och filmen”, *Tiden* nr 6, 1949.

[96] Bengt Rösiö, ”Guldfeber och skokräm”, *Dagens Nyheter* 28/10 1952.



GULDFEBER OCH SKOKRÄM

HÖSTEN 1951 började Cinéma d'Essai i Paris planera en svensk filmfestival. Biografen, som med sitt läge vid Champs-Elysées är en av Paris exklusivaste och mest uppmärksammade biografer, ledd av franska filmkritikerföreningen, ville låna sju svenska filmer, från stumfilmsperioden och framåt, visa dessa under en svensk filmvecka och svara för textning, reklam, tull och alla övriga kostnader utom frakten. Under ett år har man fortsatt ansträngningarna, och anbudet kvarstår alltjämt: att skänka de svenska filmproducenterna reklamen och goodwillvärdet av en svensk filmvecka på huvudgatan i Europas kulturella centrum. Men det finns inte en enda svensk filmproducent som är beredd att lägga två strån i kors för att få en sådan filmvecka till stånd.

Denna likgiltighet för filmen som kulturfaktor är tyvärr karaktäristisk ej blott för filmbranschens ovilja att lägga ner pengar på annat än vad som ger omedelbar utdelning, utan även för statsmakternas inställning till den konstart som effektivare och i en mer underhållande form än någon annan skulle kunna göra vår andes stämma hörd i världen. Med ett anslag på 50.000 kronor om året är det knappast att vänta att Svenska institutet skall kunna producera och distribuera filmer i samma utsträckning som Danmark och Norge, för att nu inte tala om England, Frankrike och USA. Sen går det som det går; det blir "Gatan", "Kungsgatan" och "Hon dansade en sommar" som får representera svensk filmkonst i Frankrike med den naturliga konsekvensen att folk får för sig att svenska flickor dels med förkärlek idkar skörlevnad, dels badar nakna med sina pojkbekanta.

Bakom filmbranschens inställning ligger guldfebern, bakom statsmakternas ringaktningen. Medan teater, musik, balett, måleri och litteratur får statsstöd, kräves det ett års filmstopp för att få statligt stöd åt konstnärlig spelfilmsproduktion. Film anses helt enkelt inte vara konst, och dess belackare pekar skadeglatt på de filmbranschens egna dödgrävare som ger Snoddas det största gaget i svensk films historia för att spela med i nästa film om Assisse och som förser Laurence Oliviers "Hamlet" med underrubriken "Ett drama om galenskap och mord". Att argumentera utifrån det faktum att det görs så många dåliga filmer är bestickande, men knappast klyftigare än det vore att förklara Pär Lagerkvist för att han i likhet med Sigge Stark skriver böcker.

Ett kanske ännu mer flagrant exempel på konsekvenserna av denna ringaktande inställning gentemot den yngsta konstarten möter man i behandlingen av gamla filmer. I alla kulturcentra har man sedan många år samlat de klassiska filmerna i filmmuseer med statligt stöd. I Paris kan man t.ex. på Cinémathèque Française se dagligen växlande program, uppläggande filmhistoriens mästerverk, likaså på det statsstödda British Film Institute i London, Museum of Modern Art i New York, Österreichische Kinemathek-Filmmuseum i Wien och Det danske Filmmuseum i Köpenhamn. Kanada har det oerhört aktiva National Film Board, och t. o. m. länder som Irland och Norge har filminstitut. I Rom, Berlin, Brysssel, Amsterdam, Belgrad, Prag — överallt har man insett det självklara i att bevara de filmer som verkligen är konst.

I Sverige gör man skokräm av dem.

Då en film anses utspelad på biograferna och inte kan mjölkas på mer pengar hugges den upp, antingen under hänvisning till platsbrist eller till att distributionskontraktet utgått. Ingen hänsyn tas till om det är en vanlig dröm-soppa eller om det är t. ex. "Dimmornas kaj", "Pépé från Marseille", "Angivaren" eller "Citizen Kane" — dessa har samtliga, liksom hundratals andra, sålts som råmaterial för skokrämsproduktionen. Då amerikanerna häromåret köpte filmrätten till Carnés "Dagen gryr" och gjorde en omöjlig hollywoodiserad historia av den såg man sig i den heliga fria företagsamhetens namn berättigad att anställa en autodidakt på praktiskt taget alla kopior av den underbara franska filmen.

Det finns en räddningsmöjlighet: Filmhistoriska samlingarna ute på Tekniska museet, som kan motta filmer i deposition. Utan ett öres statligt stöd har Filmhistoriska samlingarna så småningom lyckats böna ihop ett antal filmer, som elast skulle skattat åt förgängelsen, men det saknas alltjämt förutsättningar att visa dem för allmänheten. Dock är filmintresset nu större än någonsin förr med filmstudior, filmklubbar och filmkurser, och bland förra årets stora kommerserella succéer var betecknande nog tre klassiker från 20- och 30-talet: "Pansarkryssaren Potemkin", "Blå ängeln" och "Doktor Mabuses testamente".

Ett statsstött svenskt filminstitut, gärna byggt på Filmhistoriska samlingarna som grundval, skulle ej blott kunna samla och visa film, utan även driva upplysning om filmen som konst på samma sätt som filminstituten i England, Danmark, Norge osv. Det kunde samtidigt tjäna som sakkunnig remissinstans i filmfrågor, kopplas in på problemet om statligt stöd åt svensk spelfilmsproduktion och, inte minst, i samarbete med Svenska institutet bedriva svensk filmuppsyningsverksamhet i utlandet.

Och så en sak till: vid Svenska filmsamfundets plakettutdelning i våras visades bl. a. den franska "Images médiévales" och Norman McLarens "Be Gone Dull Care". När apparaterna slutat påpekade Gunnar Skoglund att det här var ju saker som aldrig kommer upp på biografernа. Nej, just det — tror att de är ypperliga filmer när de aldrig repertoarn, lika litet som "Canterbury Tales", "Vår lilla stad", "Ossessione", "La terra trema", Marcel Carnés "Juliette ou la Clef des Songes" eller Orson Welles "The Magnificent Ambersons" och "Macbeth". Däremot får vi se "Den lagliga ön", "Blondie, Biffen och Bananen", "Livat på permis" och "Kjolar ohoj!".

Är inte detta en helt felaktig och kulturell inkompetensförklaring av den publik som dock går på Lilla scenen, har abonnemang på Konserthuset och läser Pranacher? Vore inte detta ett område där ett statligt filminstitut kunde göra en insats?

Olof Lagererantz föreslog nyligen på denna plats att Chaplin skulle få Nobelpriset. Läsaren erinrar sig kanske Chaplins mästerverk "Guldfeber", en av de bästa, mänskligaste och konstnärligaste filmer som över huvud taget gjorts. Själv har jag inte sett den och lär inte heller komma att göra det: den sista kopian som fanns i Sverige blev nämligen häromåret upphuggen och förvandlad till skokräm.

När det gäller målarkonst samlar man gladeligen ihop några hundra tusen för att förvärva en tavla av Watteau, men när det gäller filmkonst kan man inte ens ingripa till skydd för de filmkonstverk som redan finns. Är det inte på tiden att vi reviderar vår inställning till filmen? Den är dock en del av vår kultur — och det vore ganska bedrövligt om detta de vilifyllda köttgrytornas och den polerade socialismens land skulle behöva vanprydas av en kultur på svältkost.

BENGT RÖSIÖ

OBS! ENDAST DENNA VECKA
ENGELSKA BÖCKER
REALISERAS
CENTRALBOKHANDELN
VASAGATAN 16

Merkur
–populär damsko
för 37:75
Svart boxkalv och gummisula. Halvhög klack. Även i brunt till Kr. 39.–
Merkur
Merkur

Cañigén
TOALETTPAPPER

FILM OCH SKOKRÄM

Carl Anders Dymling i Svensk Filmindustri gör här en inlägg mot attaché Bengt Rösiös artikel "Guldfeber och skokräm" (28/10), och Rösiö bemöter med en replik. Diskussionen i ämnet är därmed avslutad i dessa spalter.

CARL ANDERS DYMLING

BENGT RÖSIÖ

Illustration 1.58 & 1.59 En av landets första filmarkivariska debatter gick av stapeln hösten 1952 i *Dagens Nyheters* spalter. Först (28/10) anklagade UD-attachén Bengt Rösiö både den svenska staten och filmbranschen för bristande intresse för filmarvet. SF-chefen Carl Anders Dymling replikerade (4/11) – och dementerade att filmbranschen producerade skokräm av äldre film. Att Merkur gjorde reklam för sin damsko i svart boxkalv var i sammanhanget nog en ren tillfällighet.

Som påpekats hade Torsten Althin använt skokrämsmetaforiken i en föreläsning 1943 på Tekniska museet då filmarkivering diskuterades. Nu plockades den alltså upp igen – och inte bara en utan två gånger, detta eftersom SF-chefen Dymling i texten ”Film och skokräm” replikerade på Rösiös artikel med ”några beriktiganden”. Det var enligt Dymling inte sant att SF hyst ointresse för att visa svenska filmklassiker i Paris, bolaget hade medgivit visning av både *Körkarlen* och *Herr Arnes penningar*. Inte heller fanns det någon ovilja inom filmbranschen att ägna sig åt verksamhet som inte gav ”omedelbar utdelning”; svensk film visades exempelvis på en rad internationella filmfestivaler. Branschen stöttade ju därtill finansiellt de Filmhistoriska Samlingarna, något som Rösiö förstås kände till men förteg, enligt Dymling. Och att det tillverkades skokräm av gamla filmer, ja där var ”herr Rösiö grovt okunnig eller också grovt demagogiskt eller både delarna, då han låter läsaren tro att här pågår någon sorts organiserad vandalism inom filmbranschen”. Det var visserligen sant att filmkopior ibland förstördes, i regel eftersom rättigheter gick ut, men i ”de allra flesta fall finns negativen bevarade”. Rösiö fick möjlighet att komma med ett kort genmäle, där det mest intressanta var att de bägge debattörerna egentligen uttryckte samma sak, nämligen förhoppningen om ett ökat statligt intresse för film. Men beträffande Rösiös idé om svenskt filminstitut så menade Dymling att något sådant ”aldrig förekomma ens i våra drömmar”, vilket Rösiö menade var ytterst beklagligt. En luttrad Dymling påpekade att filmbranschen varje år försåg stats- och kommunkassor med cirka 50 miljoner kronor, men att staten inte var ”van att umgås med tankar” att sådana medel skulle kunna stödja filmkulturella ändamål.



ROBIN HOOD:
Filmskott

Då och då flammar lidelserna upp i filmknutarna, svärden dras ur skidorna och man hugger in på varann — å ena sidan står filmmännen av facket, å den andra filmskribenterna med kulturambition.

I regel segrar ingen. Mycket gny, föga resultat. Det beror på att slagen inte träffar. Ingendera parten vet var den andra står och hugger våldsamt, men i luften.

Det gäller även "Guldfeber och skokräm", den senaste fäktningen.

Filmstudiomannen Bengt Rösiö — numera attaché i UD — inledde slaget i DN. Han pekade på den oerhörda vandalism, som även goda filmer råkar ut för: när de gått sin cirkelgång kring biograferna och lagrats några år för eventuella repriser, dödas de hänsynslöst — filmrullarna läggs på en huggkubbe och slås i bitar med en yxa och skrotet säljs till skokrämsfabrikerna.

För den som tycker om film och i filmerna ser en motsvarighet till tavlor, skulpturer och böcker, är det ju otäckt barbariskt att celluloidrullarna förstörs. Det är ju mord på levande väsen! För honom är det självklart att de goda filmerna liksom de goda tavlorna, skulpturerna, böckerna skall bevaras åt eftervärlden i museer och bibliotek. Hur skall "filmkulturen" kunna stiga, när nya generationer ej har möjlighet att se vad tidigare generationer skapat, anknyta till traditionerna och bygga vidare?

Och Rösiö röt hårda ord om de svenska filmmännens "ovilja att lägga ner pengar på annat än vad som ger omedelbar utdelning".

Rösiös ilska är motiverad, och många före honom har sett rött inför huggkubben och upphört att blanka sina skor: det bjuder emot att smeta "Guldfeber" och "Dimmornas kaj" på dojorna.

Men Rösiö hanterade svärdet väl vårdslöst, och träffade därför ej "vandalerna" utan gav hugg på sig själv.

För det första: insamling av klassiska filmer pågår ju redan i Sverige genom Filmhistoriska samlingarna, som äger resp. herbergerar ett inte föraktligt antal, vilka dyrgripar i viss utsträckning hyrs ut åt studios och filmhistoriska serievisningar. Ett stort antal andra filmer står på lut och kommer att införlivas med samlingarna. Och det dröjer troligen inte alltför länge förrän *alla* värdefulla filmer på så vis "räddas".

Och de som bekostar denna verksamhet är just filmmännen. Filmhistoriska samlingarnas mecenater. Filmbranschen räddar alltså — indirekt — själv dessa filmer, och förtjänar snarare en klapp på axeln än en svärdssmäll i huvudet.

För det andra: vad som huggs sönder är *kopior*, inte filmernas *negativ*. Det hör nog till undantagen numera att negativet till en god film förintas. Själva konstverket finns alltså i behåll i produktionslandet, hur många kopior som än förvandlas i skokräm, världen runt.

Och varför förintas kopiorna? Helt enkelt för att det finns knölar. En gammal kopia kan t. ex. smugglas ut till Sovjet, den kan där kopieras om i hundra nya kopior som visas över hela det stora riket (utom i Moskva och andra storstäder, som kontrolleras av diplomaterna), utan att filmbolaget får ett öre. Stora delar av världen är "osäkra". Man vågade t. ex. ej sälja "Hon dansade en sommar" till Polen av fruktan att filmen därifrån — utan ersättning — skulle förirra sig österut. Ända bort till Kina, kanske.

Att kopiorna efter en tid huggs sönder beror alltså inte på någon vandalisk förstörelselust, utan dikteras av sunt affärsförstånd.

Dr Dymling i SF ryckte ut till filmbranschens försvar, men i stället för att lugnt förklara hur saken låg till, svängde även han med svärdet på ett vådligt sätt, mån om att skilja Rösiös svartlockiga huvud från den gängliga kroppen. Också han gav hugg på sig, utdelade av Jürgen Schildt i MT. Dymling sade att makuleringen av kopiorna var vedertagen sed överallt i världen, varpå Schildt maliciöst svarade att det i så fall var märkligt att *utländska* filmarkiv kunde innehålla så mycket klassisk film, som i Sverige förvandlats i skokräm.

Schildt har inte hundraprocentigt rätt. Det är främst *amerikanerna* som fortfarande är måna om kopieslakten. Och studerar man t. ex. British Film Institutes katalog (av år 1950) finner man inte en enda amerikansk långfilm av senare datum än 1925.

Men — naturligtvis har filmskribenterna i stort sett rätt. Det är på tiden att bestämmelsen om kopieslakten försvinner, d. v. s. att undantag klart och tydligt görs för kopior till kvalificerade museer och arkiv. Där kan Sveriges filmbransch gå i spetsen — och på så vis skaffa sig mera goodwill än genom dyrbara propagandakampanjer.

Om USA i sina filmuthyrningskontrakt — "digra som ett filmmanus" (Dymling) — envisas att även i fortsättningen ta in paragrafen om kopiornas obligatoriska makulering, så vägra helt enkelt att skriva under kontrakten innan paragrafen modifierats! Så enkelt är det. Vi lever ju i ett fritt land. Eller gör vi inte det, dr Dymling?

Illustration 1.60 I klipparkivet från de Filmhistoriska Samlingarna finns en hel del ihopklistrade artiklar bevarade om samlingarna själva – bland annat Bengt Idestam-Almquist resumé av DN-debatten mellan Bengt Rösiö och Carl Anders Dymling som publicerades i *Stockholms-Tidningen* i november 1952.

1952 hade Dymling varit SF-chef i ett decennium, han hade ingått i flera statliga filmutredningar, och han visste vad han talade om. Det framstår nästan som om han vid denna tidpunkt hade förlorat hoppet på att filmen någonsin skulle intressera statsmakterna. 1952 arbetade inte bara 1949 års filmkommitté, den nya 1950 års filmutredning hade då redan publicerat sitt betänkande *Statligt stöd åt svensk filmproduktion* (SOU 1951:1) – vilken framöver inte heller den ledde till några förändringar. Dymling var som påtalat sakkunnig i 1949 års filmkommitté, och först i december 1952 kom utredningens andra betänkande *Barn och film* (SOU 1952:51). Det kan förefalla underligt men i filmarkivariskt hänseende var det en sorts milstolpe eftersom det för första gången argumenterades för inrättandet av ett offentligt finansierat filmarkiv med fokus på spelfilm. Kommittén vill understryka vikten av att äldre spelfilmer bevaras, hette det faktiskt, ”så att de är tillgängliga för studier av filmen ur social och konstnärlig synpunkt”.

Alltsedan 1940 hade Lauritzen och FHS propagerat för betydelsen av att bevara filmkultur i allmänhet och spelfilm i synnerhet, men verksamheten på Tekniska museet var trots allt ett branschnära, privat initiativ. Otaliga propåer till statsmakten hade förblivit obesvarade. Det var som om det saknades ett bärande och samhällsvitalt argument till varför staten skulle intressera sig för spelfilm i historiskt hänseende. Men om den svenska diskursen kring filmarkiv rört sig från uppmärksammandet av mediets dokumentära kvaliteter – där filmen under 1910-talet bland annat sågs som ett bevarandemedium för stadsliv och urbana förändringar – över Folkminneskommitténs begeistrade uppfattning om film under 1920-talet, liksom dokumentation av allmogen inom ramen för Nordiska

museets folklivsfilmer i skarven mellan 1920- och 1930-tal, till Nils Flygs arkivmotion i mitten av 1930-talet, ja då anlade 1949 års filmkommitté ett helt nytt raster på filmbevarande – barn och ungas lättpåverkade sinnen. Huvudskälet till varför staten nu borde finansiera ett arkiv var *filmfostran*, ett nydanande argument som tillfördes den filmarkivariska arsenalen. Kommittén ansåg det ”särskilt värdefullt, om barn och ungdom redan på ett tidigt stadium fick tillfälle att mera systematiskt bekanta sig med vad som gjorts i film och på vilket sätt det gjorts. En sådan filmfostran genom kunskap om filmens historia och filmens verkningsmedel torde verksamt kunna medverka till säkrare smak och större motståndskraft mot underhaltiga produkter hos filmpubliken”.[97] Resonemanget påminde om dem som Idestam-Almquist ofta använt, nämligen att det förelåg både filmhistoriska och rent estetiska skäl till att studera äldre film. Kritikerns blick gav helt enkelt förbättrad kunskap om film.

Tanken med att etablera Statens biografbyrå 1911 var att reglera filmutbudet, detta eftersom filmen kunde verka fördärvligt på det uppväxande släktet. Dåtidens filmreformistiska strävanden (bland annat genom censur) önskade dessutom förändra filmen till ett mer instruktivt medium genom att förespråka en mer aktiv kultur- och filmpolitik med kvalitativa förtecken, ”värdefilm” var det begrepp som då ofta användes.[98] 1949 års filmkommitté knöt an till sådana tankar, och baserade sig också på den rikhaltiga diskussion som fördes kring barnfilm och ungdomars filmpåverkan mot slutet av 1940-talet. I arkivet från Statens biografbyrå om filmcensurens historia är mappen om barn och film den allra mest omfångsrika.[99] ”Ungdom i fara”, hette det exempelvis i en artikel i tidskriften *Barn* 1947: ”Ungdom i pubertetsåldern tar ofta djupt intryck av filmen. [Att den] inte alltid är en lämplig underhållning och ett fritidsintresse att rekommendera ... torde väl vara ställt utom allt tvivel”.[100] En av de sakkunniga i 1949 års filmkommitté var som påtalats Eva Wigforss, som sedan 1948 varit aktiv i kvinnoorganisationernas barnfilmskommitté. Den hade bland annat utarbetat en förteckning av goda barnfilmer, och intensivt engagerat sig för att höja de demoraliserande matinéföreställningarnas programutbud. Frågan hade en tydlig klassdimension – eller som Elsa Brita Marcussen uttryckte saken: ”Trångboddhet, utarbetade föräldrar och mindre möjligheter till variation, när man vill unna barnen ett nöje, är omständigheter, som medför, att arbetarbarnen skickas på bio om söndagarna.”[101]

Naturligtvis stod arkivariska spörsmål inte i centrum för 1949 års filmkommitté, det handlade främst om att samhället borde ingripa med ”åtgärder, som kan främja tillkomsten av god barnfilm”. Kommittén föreslog bland annat att hela nöjesskatten, efter granskning i ett särskilt barnfilmråd, skulle återbetalas vid visning av filmer som särskilt vände sig till yngre barn samt ”undantagsvis för andra barnfilmer, som bedöms vara av utmärkt förtjänst”. Men i det åtgärdspaket som kommittén förordade fanns också ett förslag om att staten skulle bevilja ett anslag ”på 20 000 kronor årligen under en första treårsperiod för att möjliggöra nykopiering och visning av äldre spelfilm för allmänhet och skolungdom”. Sådana visningar skulle skötas av de Filmhistoriska Samlingarna, vilka förekom som en särskild rubrik i betänkandet. Där påpekades att verksamheten både bestod av ett filmmuseum och av ”arkivering av värdefulla spelfilmer [som] vill belysa

[97] *Barn och film* (SOU 1952:51), 56.

[98] Snickars 2020, 440–445.

[99] Riksarkivet, Statens biografbyrås arkiv SE/RA/420285, F6 Filmcensurens historia, vol 5.

[100] ”Ungdom i fara”, osignerad, *Barn* nr 2, 1947.

[101] Marcussen 1950, 167.

filmproduktionens utveckling” med finansiering genom anslag från filmbranschen. 1949 års filmkommitté framhöll också att enstaka filmvisningar förekommit i Tekniska museets biografsalong, i regel kombinerade med föredrag. Men FHS hade då varit tvugna att ta ut en ”avgift av 3 kronor per föreställning och person, för att visningarna inte skall medföra förluster”. Betänkandet konkluderade därför att om ett filmmuseum verkligen skulle fylla sin uppgift ”att förmedla filmkunskap och filmfostran”, ja då var det nödvändigt att äldre filmer blev ”tillgängliga för offentliga visningar. För detta ändamål krävs anslag dels till själva visningarna, dels till nykopiering av ett stort antal filmer, som endast finns bevarade i arkivkopior.”[102]

Liksom med de flesta filmutredningar före den centrala omstrukturering av svenska film 1963, så omsattes förslagen från 1949 års filmkommitté inte i någon praktiskt verksamhet. FHS fick heller inget tillskott av medel för sin verksamhet. I regeringspropositionen (framlagd i februari 1954), framgick att biografbyråns verksamhet skulle omgestaltas men ”utan att i sak väsentligt förändras”. En ny 11-års-gräns för barntillåten film infördes, censuren förstärktes med ytterligare en granskningsman, en revision av granskningstaxan genomfördes och ett filmgranskningsråd inrättades (som rådgivande instans till biografbyrån). Men i filmkulturellt avseende hände ingenting alls. De yrkanden som funnits kring barnfilmarkiv eller att stärka FHS:s verksamhet hade visserligen gillats av filmfackorganisationerna. Men ”förslaget om fondering av uppkommande avgiftsöverskott [från biografbyråns granskningsmedel] till förmån för kulturella filmändamål [vid] Filmhistoriska Samlingarna” avstyrktes av Statskontoret ”under förmenande att frågan om eventuellt understöd åt den kulturella filmen bör lösas i annan ordning”.[103] 1957 dök en sådan möjlighet till lösning upp i form av en proposition kring förändringar av nöjesskatten. Men om Wigforss inte blött för filmen, ja då gjorde finansminister Gunnar Sträng inte det heller. Han såg inget skäl till att ”biträda ett vid remissbehandlingen framkommet förslag att genom särskild bestämmelse införa skattefrihet för filmförevisningar, som anordnas av stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna.”[104]

Någon skattefrihet för de visningar av äldre film som 1949 års filmkommitté pläderat för infann sig därför aldrig – men väl en möjlighet till reduktion av nöjesskatten. Lauritzen kunde därtill utnyttja sina arkivkontakter inom FIAF, och under tidigt 1950-tal påbörjade han en cinemateksartad verksamhet, först i Tekniska museets egna lokaler och därefter på biografen Regina i centrala Stockholm.[105] I november 1951 kunde *Dagens Nyheter* meddela att D.W. Griffiths stumma storfilm *Intolerance* (1916) hade nypremiär på Tekniska museet. Inför en fullsatt visningssal introducerade både Dymling och Lauritzen filmen, publiken satt sedan ”andäktigt tyst” i tre timmar med blicken riktad mot Griffiths monumentala ”försök att i tablåer och historiska paralleller skildra hur religiös, moralisk och politisk

---

[102] SOU 1952:51, 56, 57.

[103] Regeringens proposition nr 116, 1954. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1954/web_prop_1954____116/prop_1954____116.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

[104] Regeringens proposition nr 66, 1957. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1957/web_prop_1957____66/prop_1957____66.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

[105] Även om de inte var lika ordentligt sammansatta som senare filmprogram anordnade Lauritzen från 1946 faktiskt återkommande filmvisningar på Tekniska museet. I hans personarkiv på SFI återfinns en mängd handskrivna anteckningar vad som förevisades under perioden 1946–48, liksom vilken status som filmmaterialet hade. Den tjugonde december 1946 förevisade exempelvis en rad dokumentära kortfilmer, bland annat ”Kung Gustafs 80-årsdag, 9 min. Bra kopia, ehuru repor i vänstra sidan”. Den 19 mars året därpå var det dags för Stillers *Herr Arnes penningar*, ”akt 4 är något förstörd i högra kanten ... bilderna delvis väl mörka”. Svenska Filminstitutet, Einar Lauritzen personarkiv (ej förtecknat), Filmvisningar Tekniska museet 1946–48.

intolerans alltid hotat mänskligheten".[106] Ett halvår senare hade Lauritzen satt ihop en ny filmserie, bland annat med Viktor Sjöströms *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918) – som introducerades av Idestam-Almquist – den danska stumfilmen *Klovnen* (1926) med Gösta Ekman i huvudrollen, liksom en tidig reklamfilm för PUB från 1921 där en viss Greta Gustafsson figurerade. Genom sin "estetiska och psykologiska resonans [samt] underbart ljusmodellerade värld och sin glimtvisa tragik", uppskattades *Berg-Ejvind och hans hustru* särskilt av tidens filmkritiker.[107] Andra förefaller helt ha missat Lauritzens filmserie: varför "dyrgriparna i Statens filmhistoriska samlingar ytterst sällan visas för allmänheten", var underligt menade *Expressen* en tid senare. Det var uppenbarligen ett dubbelt missförstånd – för som framgått hade Lauritzens verksamhet ytterst lite med staten att göra.[108]

Från 1954 fick FHS emellertid stöd från Stockholms stad för denna visningsverksamhet. Dymling såg också till att biografen Regina på Drottninggatan uppläts kostnadsfritt under helgernas eftermiddagar. Lauritzens filmsmak var bred och han bemödade sig om att det inte bara skulle förevisas estetiskt raffinerade spelfilmer utan även äldre, populära Hollywoodproduktioner. Hösten 1954 visades exempelvis äventyrsfilmen *Tjuven i Bagdad* (1924) med Douglas Fairbanks, och året därpå komedin *Krut, kulor och kärlek* (1923) med Buster Keaton. Stumfilmerna var beledsagade med pianomusik och publikintresset stort; Stockholmspressen skrev i princip uppskattande om alla filmserier som visades på Regina. Men som Lauritzen senare påpekade så existerade det ett mycket strikt reglemente kring dessa föreställningar. Samtliga villkor "från tullen, skatteverket och censuren" måste följas, alla visningar fodrade till en början ett filmhistoriskt föredrag. Senare gick det bra med ett tryckt program som dock måste ha samma "valör och längd" som ett 15 minuters föredrag, och naturligtvis var alla förevisningar slutna, de krävdes medlemsskap för filmerna var alltid barnförbjudna.[109] Noterbart är att Lauritzen våren 1956 tog kontakt med ingen mindre än Harry Schein för att bättra på kassan för Reginavisningarna. Schein kände ett flertal prominenta socialdemokratiska politiker i Stockholms stadshus, i synnerhet finansborgarrådet Hjalmar Mehr. Det hjälpte emellertid inte – däremot överlämnade Schein en privat check på ett förmodligen betydande belopp.[110]

I efterhand framstår det närmast som ett under att äldre film överhuvudtaget kunde visas i Stockholm på Reginabiografen. Den kritik som ibland riktades mot verksamheten (bland annat senare av Donner) var ofta missriktad. Just Schein medgav att sådana beskyllningar mot de så kallade Reginaserierna var orättvisa; "äldre värdefull film" visades ju bara en enda gång varför föreställningarna blev mycket dyra – "bara transportkostnaden [översteg] ofta intäkterna från en enda visning".[111] I FHS:s bevarade arkiv återfinns därför mängder av pärmar med blanketter kring "ansökan om befrielse av nöjesskatt" där Lauritzen minutiöst förtecknat antal sålda biljetter, arvoden, utgifter och ersättning till vaktmästare och maskinist, liksom den korrespondens som Lauritzen förde med stadsfullmäktige i Stockholm. Där framgår att filmserierna förefaller ha lockat så många som åttatusen

[106] "Nypremiär efter 32 år", signaturen Ruter Tweed, *Dagens Nyheter* 2/11 1951.

[107] Hanserik Hjertén, "'Berg-Ejvind' på Filmhistoriska", *Svenska Dagbladet* 7/5 1952.

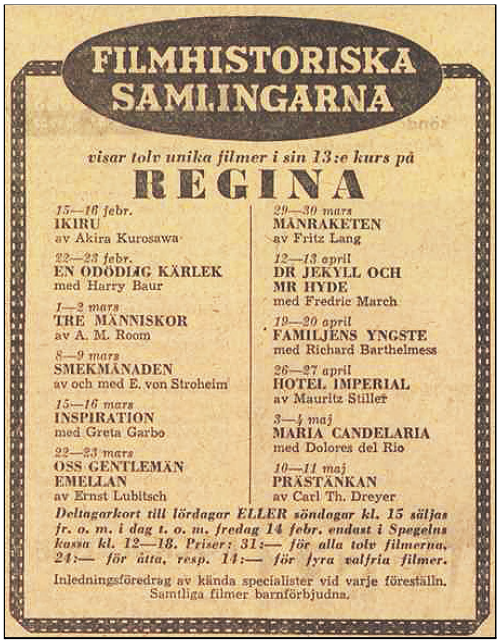
[108] Richard Guston, "Bostock och Paris", *Expressen* 29/7 1952.

[109] Lauritzen 1995.

[110] Harry Schein var då ännu inte en förmögen man – men på väg att bli det. I ett brev till Schein 2/6, 1956 tackade Einar Lauritzen för denna check, även om det exakta beloppet inte framgick. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, vol 3:2, Privat korrespondens D-G. Tack till Per Vesterlund för denna uppgift.

[111] Harry Schein, *I själva verket* (Stockholm: Norstedts, 1970), 60.

personer både vår och höst. Men trots god publiktillströmning så räckte biljettintäkterna inte för att täcka alla utgifter, speciellt inte då nya visningskopior behövde framställas. När det stod klart att Stockholms stad 1960 inte längre ville stödja verksamheten så skickade Lauritzen och Dymling en skrivelse till stadsfullmäktige: ”För ett filmarkiv är det icke tillräckligt att försäkra sig om en kontinuerlig repertoar genom att rädda historiskt värdefulla spelfilmer från att bli upphuggna, då den kommersiella visningsperioden utgått. Det är dessutom nödvändigt att vidta sådana åtgärder att filmerna bli bevarade på ett sådant sätt att de kunna visas eller i vart fall äro möjliga att successivt omkopieras för visning när så erfordras. Detta medför kostnader för tekniskt biträde, för kontinuerlig översyn, förvaring och renovering av filmkopior avsedda för sådan visning.”[112] Det var en god beskrivning av en professionellt filmarkivarisk verksamhet – men av lätt insedda skäl något som Stockholms stad inte kunde bekosta. Man hänvisade till statsmakten – vilken förblev stum. En sista filmhistorisk serie anordnades senhösten 1960 på Tekniska museet.



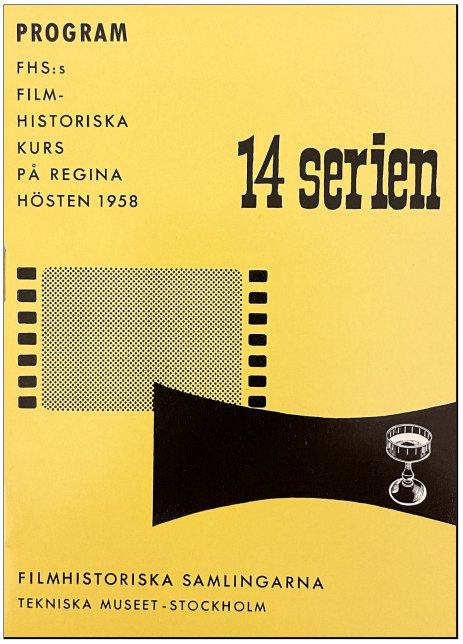


Illustration 1.61 & 1.62 Under andra halvan av 1950-talet förevisades en rad äldre spelfilmer på biografen Regina i Stockholm i regi av de Filmhistoriska Samlingarna, varje serie brukade i regel omfatta tio till tolv filmer. Ofta handlade det om inlånade filmkopior från internationella filmarkiv och ibland om filmer som återfanns i samlingarna. Under 1958 förevisades den 13:e och 14:e filmserien.

Svenska Filminstitutet gör entré

I sin bok *I själva verket* (1970) – en av Harry Scheins många biografier om sig själv – har han givit en ”mycket personlig [och] mycket subjektiv historieskrivning” kring förspelet av den svenska filmreform som han för alltid kommer att vara förknippad med. Just denna scheinska version gör gällande att det var han och ”den mycket filmintresserade” Krister Wickman – vilken 1959 blev statssekreterare i finansdepartementet under Sträng – som tillsammans under det sena 1950-talet drog upp de generella riktlinjerna för hur en ny filmpolitik borde se ut, detta i kontrast mot förslagen i flera av tidens filmutredningar. Bland annat påpekade Schein att han och Wickman bjöd SF-chefen Dymling på middag mot slutet av 1950-talet (eller möjligen 1960). Han kom visserligen försent till denna tillställning, och inte heller ville Dymling diskutera filmpolitik eftersom han, enligt Schein,

[112] Carl Anders Dymling & Einar Lauritzen, Till Stockholms stadsfullmäktige 6/5 1960, Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 14:6, Korrespondens.

”var helt främmande för vårt sätt att tänka”. Dymling hade ju i många år varit nöjesskattens ”mest välartikulerade motståndare”, han kunde därför inte se hur den skatteväxling som var den kommande filmreformens *raison d’être* skulle gagna landets filmproduktion.[113] När Schein 1961 återvände från Hollywood – där hustrun Ingrid Thulin hade medverkat i Vincente Minellis storfilm *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1962) – försökte han ånyo förankra dessa tankar i den svenska filmbranschen. Under sommaren 1961 fick han en förfrågan från denna – eller rättare sagt, filmbranschens samarbetskommitté som man kallade sig – om att utarbeta ett förslag som både skulle avveckla nöjesskatten *och* möjliggöra ”en konstnärligt värdefull svensk kortfilms- och spelfilmsproduktion” samt genomförandet av en rad kulturpolitiska åtgärder inom filmens område.[114]

Att Schein självironiskt kallade sina minnesbilder för subjektiv historieskrivning är en sak, en annan är att flera av de tankefigurer som låg till grund för filmreformen 1963 inte bara var hans egna. Ideér uppstår ju ofta inom ett sammanhang. Om Dymling 1961 inte ville diskutera filmpolitik med Schein och Wickman, ja då låg det helt i linje med att han tio år tidigare inte ens hade kunnat drömma om det svenska filminstitut som Bengt Rösiö såg framför sig – ett statsstött filminstitut byggt på Filmhistoriska Samlingarna som grund, vilket samlade, förevisade och bedrev upplysning om filmen som konst. Till saken hör att tanken på ett sådant filminstitut även letade sig in i politikens räjonger under 1950-talet – möjligen via Rösiö. Socialisten Nils Flyg hade 1936 motionerat om ett statligt filmarkiv, och tjugo år senare så gjorde partibrodern Gustav Johansson i Sveriges kommunistiska parti ett snarlikt inspel i en motion från januari 1956. Filmen hade på en mansålder förvandlats från ett enkelt marknadsnöje till ”vår tids konstform framför andra”, påpekade han. Frågan om en ”kvalitativt högtstående filmproduktion” var därför en samhällelig angelägenhet, alltmedan landets skattepolitik gjorde ”den svenska filmen till den hårdast beskattade i världen”. Johansson argumenterade för inrättandet av en lärostol i filmhistoria vid ett svenskt universitet, en statlig filmakademi för utbildning av filmarbetare, liksom upprättandet av ett svenskt filminstitut där de Filmhistoriska Samlingarna skulle integreras. Delar av motionen var mycket lik Rösiös förslag, liksom de som Schein sedermera presenterade.[115]

Min poäng här är inte att desavouera den ofta geniale Harry Schein, utan snarare att framhålla hur flera av de förslag som han i början av 1960-talet gjorde till sina emanerade från en bred filmpolitisk och filmkulturell kontext bortom en strikt socialdemokratisk partivalör och med förgreningar bak i tiden. Rösiö och Johansson utgör två exempel, och naturligtvis går det att spåra andra förbindelser – filmreformen 1963 genomfördes inte i ett

---

[113] Schein 1970, 12.

[114] Harry Schein, *Har vi råd med kultur?* (Stockholm: Bonniers, 1962), 54. Man kan notera att en annan omtalad debattbok om film, Bo Widerbergs *Visionen i svensk film* publicerades samma år och i samma bokserie, Bonniers Tribunserien – ”ett politiskt och kulturellt debattforum” – som Scheins ”kulturpolitiska skisser”. Båda författarna hade varit filmkritiker i BLM, men om den senare pläderade för en ny filmpolitik med kvalitativa förtecken som även skulle inbegripa filmkulturella och filmhistoriska åtaganden, så var Widerberg ensidigt fokuserad på samtidsorienterad film med franska *la Nouvelle Vague* som förebild. Samtidigt gav Widerberg uttryck för filmens förmåga att spegla och fånga tidsandan – vilket ha menade att den svenska spelfilmen kapitalt misslyckats med. ”Det är förfärande att ett dynamiskt skede av vår historia som 50-talet skall ligga praktiskt taget odokumenterat av det medium som kanske mer än något annat förmår bevara hela doften, alla skiftningarna i en tidsperiod.” Några andra filmarkivariskt anstrukna tankegångar gav Widerberg emellertid inte uttryck för. Bo Widerberg, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonniers, 1962), 24.

[115] Riksdagsmotion Andra kammaren nr 538, 1956. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1956/web_mot_1956__ak__538/mot_1956__ak__538.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

mediehistoriskt vakuum.[116] Om Idestam-Almquist och Lauritzen ofta propagerade för FHS som en plats för filmstudier, så var exempelvis huvudnumret i Johanssons motion en professur i filmhistoria – en idé som framgent blev viktig för Schein. I andra sammanhang har jag (och kollegor) argumenterat för att den svenska medieforskningens formering mellan 1960 och 1980 var en sorts effekt av att politiker (och mediebransch) ville ha bättre underlag om mediepåverkan, pressens ägarstrukturer eller mediepublikers sammansättning.[117] Johanssons motion kan med fördel betraktas som ett initialt tecken på detta kunskapsbehov – som även tänktes inbegripa historiska och estetiska perspektiv.

Nr 538

Av herr **Johansson** i Stockholm, *om inrättande av en lärostol i filmhistoria m. m.*

Filmen har på en mansålder från att ha varit ett enkelt marknadsnöje förvandlats till vår tids konstform framför andra. Som ingen annan konstart vänder sig filmen till de breda folklagren. Frågan om kvalitativt högtstående filmproduktion är därför en samhällelig angelägenhet av största vikt.

Statsmakterna har emellertid hittills vägrat att beakta detta. Den nuvarande skattepolitiken gör den svenska filmen till den hårdast beskattade i världen samtidigt som varieté och cirkusföreställningar inte ens är hälften så hårt beskattade. Denna politik är en öppen utmaning mot filmen som konstform. Genom att en kvalitetsfilm inte får en rättvis uppmuntran låter man den underhaltiga filmproduktionen få tillfälle att breda ut sig på ett sätt som kan ha ödesdigra konsekvenser för den sociala miljön.

Jag har tidigare föreslagit statsmakterna lämpliga former för ett verksamt ekonomiskt stöd åt den svenska filmproduktionen. Dessa förslag har emellertid hittills inte beaktats. Det finns emellertid andra viktiga åtgärder att tillgripa i samband med en kvalitativt högtstående produktion, och där det i vårt land existerar en betydande eftersläpning.

I en rad inom- och utomeuropeiska länder har man sålunda dragit konsekvenserna av filmens ställning i förhållande till andra konstarter. Vid universiteten har lärostolar inrättats bl. a. i filmhistoria. Filmakademier och s. k. filminstitut har samtidigt upprättats. På statligt initiativ äger vi inget motsvarande i vårt land.

I begränsad mening fyller dock de s. k. Filmhistoriska samlingarna, som för närvarande är inrymda i Tekniska muséet i Stockholm, en del av de uppgifter, som tillkommer ett filminstitut. Ekonomiskt understöd erhåller samlingarna framför allt från en donationsfond samt genom privata anslag. Till de mycket uppskattade offentliga visningarna ur samlingarnas arkiv utgår ett temporärt kommunalt anslag i Stockholm.

Med hänsyn till frågans vikt anser undertecknad, att en statlig utredning bör tillsättas med uppgift att i första hand framlägga riktlinjerna för

a) inrättandet av t. v. en lärostol i filmhistoria vid svenskt universitet eller högskola, förslagsvis vid Stockholms högskola,

b) upprättandet av ett svenskt filminstitut. Därvid bör prövas frågan om Filmhistoriska samlingarna genom en avpassad utbyggnad kan integreras i det blivande institutet,

c) inrättandet av en statlig filmakademi, som dels kan svara för landets behov av filmarbetare, dels inom sin ram kan lämna utrymme för den experimentfilmverksamhet, som är oundgängligen nödvändig som stimulans och utvecklande faktor för landets filmproduktion.

Med hänvisning till ovanstående hemställes,

att riksdagen i skrivelse till Kungl. Maj:t hemställer om utredning om inrättande av en lärostol i filmhistoria, ett svenskt filminstitut och en statlig filmakademi.

Stockholm i januari 1956

Gustav Johansson

Illustration 1.63 Kommunisten Gustav Johansson motionerade 1956 för inrättandet av ett svenskt filminstitut – i vilket de Filmhistoriska Samlingarna borde ingå. Johansson förefaller ha varit en jovial om än aningslös politiker; han hatade serietidningar, ursäktade Stalin, agerade kuplettskrivare åt Karl Gerhard och skrev synopsis till en Edvard Persson-film (som aldrig blev inspelad). Han var chefredaktör för kommunistpartiets huvudorgan *Ny dag* och skrev manus till valfilmer, men var också ingift i en högborgerlig släkt – *Stalin på Östermalm* som hans barnbarn kallat honom i en biografi.

[116] Naturligtvis garderade sig Harry Schein mot den här typen av invändningar, bland annat när han 1970 skrev om ”sju års filmpolitik” – för då hette det om filmreformen 1963: ”för det första uppfanns den inte av mig, för det andra hade den inte den avsedda effekten och för det tredje skulle den genomförts i vilket fall som helst”. Schein 1970, 9. För en vidare diskussion om ”vägen till filmavtalet”, se Vesterlund 2019, 67–96.

[117] För en vidare diskussion, se Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund, ”Mediestudiets formering – en introduktion”, *Massmedieproblem: mediestudiets formering*, (red.) Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2015), 13–54.

Gustav Johanssons motion följdes dessvärre inte upp av någon diskussion i vare sig utskott eller andra kammaren under våren 1956, motionen avslogs istället i maj samma år (utan att något speciellt skäl angavs). Någon statlig utredningen blev det alltså inte i frågan. Motionen efterlämnade heller inga spår i dagspressen, sånär som i den kommunistiska *Norrskensflamman* som menade att den var mycket angelägen och därför publicerade den ordagrant på ledarplats.[118] Det är visserligen alltför enkelt att raljera över dåtidens kommunistiskt, kulturpolitiska aningslöshet – inte minst ett år som 1956 med Ungernrevolten ett par månader bort – men just i filmkulturellt avseende utövade Östeuropa en återkommande lockelse både bland vänsterpolitiker och intellektuella eftersom staten där (av naturliga skäl) gjort betydande filmkulturella satsningar och åtaganden. En anledning till Johanssons motion var rimligen de filmutbildningar som det kommunistiska Östeuropa tidigt stoltserade med; filmskolan i Prag startade 1946 och den i Lodz två år senare. Ett annat exempel på denna vurm var en text som Idestam-Almquist publicerade i *Stockholms-Tidningen* sommaren 1958. Han hade varit på filmfestival i Tjeckoslovakien och skrev uppskattande om den kommunistiska filmkultur där rörliga bilder betraktades som centralt för ”folkets andliga upplysning” och där ”filmproduktion, biografer, studios, filmmuseer, bibliotek, filmhögskolor och forskning” utgjorde en helhet. Givet Robin Hoods status som ledande filmkritiker och filmhistoriker, kommenterade *Arbetartidningen* denna artikel och prisade förstås ”östfilmen”. Ironiskt påpekades det att ”Filmsamfundet, Filmhistoriska Samlingarna, filmstudios och filmcirklar anses i Sverige bara vara något slags oviktiga snobb- och lyxinrättningar, för vilka statligt stöd tycks vara helt uteslutet”. Annat var det i Östeuropa. Med referens till Idestam-Almquists filmhistoriska verksamhet, pläderade *Arbetartidningen* för ökat statligt filmkulturellt stöd, samt viss politiskt motiverad styrning av svensk filmproduktionen får man förmoda.[119]

Om den flygska motionen 1936 kring ett statligt filmarkiv med viss förnöjsamhet hade politiserades, så återkom snarlika argument i dagspressen två decennier senare. För de allra flesta handlade det naturligtvis inte om att staten skulle politisera filmen, däremot att den borde öka sitt filmkulturella ansvarstagande. Det var i det avseendet som Östeuropa var en förebild. I takt med att den svenska välfärdsstaten växte sig allt starkare steg kraven. 1957 publicerade *Dagens Nyheters* fotokritiker Alf Nordström ett debattinlägg där han efterlyste ett större engagemang från statens sida när det gällde att bevara fotografi och film. Nordström verkar inte ha känt till Johanssons motion, en malör eftersom de i princip argumenterade för samma sak vid nästan samma tidpunkt. Moderna bildmedier utgjorde ett unikt kulturhistoriskt källmaterial, menade Nordström, varför han önskade sig ”kraftåtgärder för att dessa värden inte ska gå till spillo”. Argumentationen var inte speciellt originell, det gällde att för framtiden bevara bilden av samtiden. Men enligt Nordström så var det uppenbart att bildmedier hade en ”emotionell räckvidd av oanade mått. Vi läste djupt skakade om Belsens och Buchenwalds bestialiska grymheter, men vår fantasi kunde aldrig frammana de helvetessynder som kameran skoningslöst avslöjade och som för alltid brändes fast i vårt minne”.

Som fotokritiker var Nordström naturligtvis medveten om att både Nordiska museet, Stockholms stadsmuseum och flera regionala länsmuseer samlade fotografier. Men han pläderade likväl för instiftandet av ett fotomuseum eller åtminstone ett nationellt fotoarkiv, som möjligen kunde sammanlänkas med det filmarkiv som redan existerade inom ramen för de Filmhistoriska Samlingarna. Det innehöll förvisso mest amerikanska spelfilmer, och dessutom var det mindre välförsett med film ”än vad storstädernas cinematek i allmänhet

[118] ”Filmen en konstart för massorna”, osignerad ledare, *Norrskensflamman* 6/2 1956.

[119] ”Film i öst och väst”, signaturen G.J., *Arbetartidningen* 15/7 1958. Citaten från Idestam-Almquist i *Stockholms-Tidningen* återgavs *in extensio* i samma artikel.

brukar vara". Enligt Nordström berodde det främst på resursbrist, men också på "filmproducenternas avoga inställning till filmarkiven". Nordströms arkivpropå skilde sig som sagt inte nämnvärt från tidigare mediearkivariska upprop vilka alltsedan 1910-talet hade debatterats inom svensk offentlighet – så när som på en sak. Vid 1950-talets mitt var det för honom självklart att diskutera bevarandeåtgärder för bildmedier i ett större arkiv-, biblioteks- och museisammanhang. Kulturhistoriskt källmaterial kunde ta sig många mediala uttryck, och även spelfilm utgjorde förstås en sinnebild av sin tid. Om myndigheternas filmintresse vore större och inte enbart var inriktade mot censurfrågor, ja då "vore det inte omöjligt att få en rättelse till stånd", menade Nordström. "Vad den svenska produktionen beträffar kunde man, i likhet med förordningen om biblioteksexemplar, tänka sig en lagparagraf som tillförsäkrade ett filmmuseum kopior av samtliga svenska filmer". Och om den "tanken av olika skäl förefaller avskräckande" skulle en jury kunna avgöra vilka "alster som den ansåg böra bevaras åt framtiden".[120]

Alf Nordströms idé om att utvidga pliktexemplarslagen för tryck till att omfatta även film var tjugo år före sin tid. Helt klart var den då ännu avskräckande, eller åtminstone orimlig och hans debattinlägg fick följaktligen inget mothugg. Men när Svenska Filmsamfundet ett år senare, 1958, firade sitt 25-årsjubileum så återkom faktiskt samma tankefigur i dagspressens rapporter om jubileet. FHS var egentligen en yngre skapelse, men vare sig samfundet eller dagspressen var så nogräknade. "Så länge det finns minsta lilla glugg i arkivhyllorna" fortsätter vi att samla, påpekade Einar Lauritzen i en av många intervjuer. "Av det tryckta ordet går ett exemplar av varje utgiven skrift till Kungliga biblioteket för arkivering", fortsatte han. "Det rimliga vore att en kopia av varje svensk film på samma sätt sparades för framtiden." Men det kostar naturligtvis pengar, påpekade artikelskribenten (signaturen Hö), "pappa och mamma Lauritzens fond kan inte räcka till allt".[121] I *Aftonbladet* hette det att Filmsamfundet och FHS jubilerade som ett slags "frivillig insats som filmkonstens räddningskår"[122], och i DN framhöll samfundets nye preses Rune Waldekranz att det gällde att "entusiasmera några donatorer inför jubileet" (vid sidan om den Lauritzenska familjen).

Att FHS:s budget var otillräcklig för regelbundna filmvisningar har framhållits, liksom att verksamheten hjälpligt drevs av privata donationer från den lauritzenska stiftelsen och stöd från filmbranschen. Upprepade försök hade gjorts för att påkalla statsmakternas och stadens uppmärksamhet. Men det var som om FHS:s status som privatarkiv – en beteckning som återkom i skriverierna om verksamheten – utgjorde ett kulturpolitiskt hinder. Tanken på en utvidgad pliktexemplarslag rimmade dessutom illa med den praktiska verksamhet som bedrevs på FHS, för det var ju knappast ett svenskt arkiv om film och inte heller ett filmarkiv med svenska filmer. "Arkivet täcker inte bara film som gjorts i Sverige och utomlands under årens lopp, utan hela filmvärlden som kulturhistorisk företeelse", kunde man läsa i samma DN-artikel. Det gjorde möjligen FHS till "en guldgruva för en sociolog!"[123] Men samlingarnas brokiga natur var också ett problem, speciellt beträffande den bristfälliga nationella förankringen som gjorde att staten drog öronen åt sig. Helt tondöv var nu staten inte, för när Lauritzen och FHS i september 1959 stod som värd för FIAF:s femtonde kongress så hade Statskontoret stöttat denna verksamhet med tiotusen kronor.

[120] Alf Nordström, "En eftersatt kulturuppgift", *Dagens Nyheter* 17/5 1957. Nordström var själv en skicklig fotograf; sedermera som lands- och länsantikvarie i Stockholm kom han att producera en av det enskilt största bildsamlingarna på Stockholms läns museum med uppemot tjugofemtusen bilder.

[121] "Svenska Filmsamfundet jubilerar", signaturen Hö, *Svenska Dagbladet* 7/8 1958.

[122] "Filmsamfundet jubilerar som filmens räddningskår", signaturen Filmson, *Aftonbladet* 13/10 1958.

[123] "Filmmuseet som blev ett arkiv", osignerad, *Dagens Nyheter* 15/8 1958.

FIAF-mötena hölls på Tekniska museet, medan invigningen av kongressen skedde på premiärbiografen Röda Kvarn med SF-chef Dymling som invigningstalare. FIAF-mötet avlöpte som planerat, även om det i filmarkivariska sammanhang mest blivit känt som den kongress som splittrade hela organisationen. Kongressledamöterna kom ihop sig och mötet kom att få en ”herostratisk ryktbarhet” (Lauritzen) eftersom den hetlevrade Henri Langlois framgent blev helt utesluten från den organisation han en gång hade varit med om att grunda.[124]



Filmkongress i Stockholm såg en romantisk månfärd

Ett 40-tal delegater från 23 olika länder, representerande de fem världsdelarna, sammanträdde på söndagen i Stockholm, då Internationella arkivföreningen inledde en sju dagars kongress. Den fick sin upptakt på Röda Kvarn, där man visade skatter ur det svenska arkivet, Filmhistoriska samlingarna. SvD träffade dess chef och tillika värden för kongressen, arkivarie Ernst Lauritzen i foajén före invigningen.

— Sammanslutningen heter egentligen Fédération Internationale des Archives du Film, men namnet heter populärt dras samman till FIAF, omtalar arkivarie Lauritzen.

FIAF grundades 1938 i Museum of Modern Art i New York av de fyra länderna Frankrike, England, Tyskland och USA berättar arkivarie Lauritzen vidare. Föreningen omfattar nu 32 arkiv — det senaste, från Bulgarien, invaldes idag. Dess främsta uppgift är givetvis att renovera och bevara god film från förstörelse, men förutom detta försöker man också sammanställa alla data kring inspelningen, reklammaterial, personalia, dräkter och annat, som kan vara av filmhistoriskt intresse. Utbyte arkiven emellan förekommer naturligtvis, och juridiska frågor som uppstår i samband med dessa utbyten och beträffande rätten att visa filmerna brukar också tas upp till behandling i kongresserna.

Varje arkiv brukar som regel specialisera sig, och i Sverige kan vi ställa med världens största stillbildsarkiv, bestående av ungefär en miljon stillbilder. Tillkomsten av denna fina samling har möjliggjorts av våra utomordentligt goda förbindelser med de svenska filmbolagen. Vi kan också skryta med att vara världens första filmarkiv, eftersom Filmhistoriska samlingarna bildades redan 1933, före något annat arkiv. Det hette då Svenska Filmsamfundet, och bakom dess tillkomst stod filmarkivpionjären dr Bengt Idestam-Almquist.

Under samtalets gång har arkivarier och filmhistoriker från hela världen samlats i Röda Kvarns foajé. Monsieur Henri Langlois från Paris, en av FIAF:s grundare, fr. Brissendorff, som grundat det danska filmarkivet, säga jämte representanter för svensk film och teater Ingrid Thulin, Olof Widgren och Lars-Erik Kjellgren.

SCIENCE FICTION

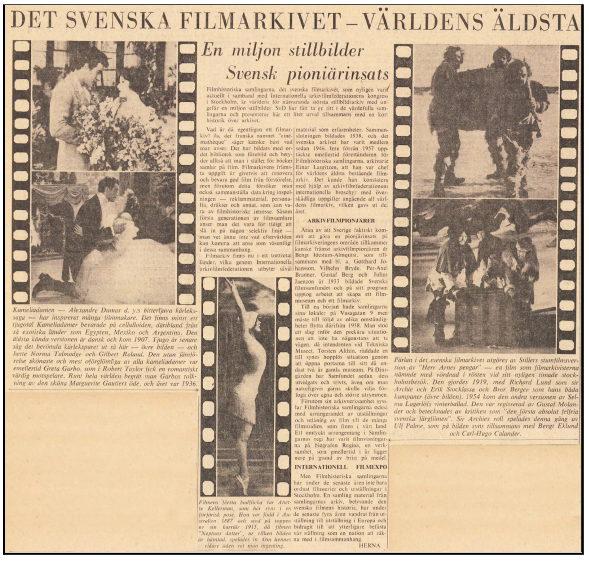
SF-chefen dr Carl Anders Dymling hälsade välkommen och erinrade om att man befann sig på historisk mark, då Röda Kvarn alltsedan den byggdes 1915 varit intimt förknippad med den svenska filmen.

FIAF:s internationelle president Jerzy Toeplitz från Polen tackade och sade sig vara övertygad om att denna femtonde kongress i det land, som gjort arkivskatten ”Fiery Arrow Pengar”, skulle komma att öppna vida perspektiv för filmen.

Och så gick rullen i väg för Max Skladanowskis Diorgrafdisfilm från 1896, Promien och Flormans film från Stockholmsutställningen 1897, en fransk handkolorerad film av den store pionjären Méliès samt Greta Garbos första framträdanden på vita duken.

Filmhistoriska samlingarna visade även vad man tror vara världens första Science Fiction-film. Den är italiensk och skildrar hur ett astronom i sin synnerligen precisionsdugliga kikare får en bild av en astronomdöttär på Mars. Hon upptäcker också honom i sin fadern kikare och efter diverse slängkyssar genom rymden bygger de varsin raket och far till månen och finar bröllop. Huruvida de också landade i Stillheten hör förteller emellertid inte historien.

HERNA



DET SVENSKA FILMARKIVET – VÄRLDENS ÄLDSTA

En miljon stillbilder Svensk pioniärinsats

Filmhistoriska samlingarna, det svenska filmarkivet, som nyligen varit utställt i samband med Internationella arkivföreningens kongress i Stockholm, är världens för närvarande största stillbildsarkiv med en miljon stillbilder. SvD har fått ta del av det världsunika samlingarna och presenterar här en liten urval tillsammans med en kortfattad översikt över arkivet.

Vad är då egentligen ett filmarkiv? Jo, det franska namnet cinémathèque” säger kanske först vad det är för något. Det är ett arkiv, där filmbitar, som förstörts och betyder därför att man i stället för bokstäver på film. Filmarkivens främsta uppgift är givetvis att renovera och bevara god film från förstörelse, men förutom detta försöker man också sammanställa alla data kring inspelningen — reklammaterial, personalia, dräkter och annat, som kan vara av filmhistoriskt intresse. Utbyte arkiven emellan förekommer naturligtvis, och juridiska frågor som uppstår i samband med dessa utbyten och beträffande rätten att visa filmerna brukar också tas upp till behandling i kongresserna.

ARKIVPIONJÄRER

Alla av att Sverige faktiskt kommit att göra en pionjärinsats på filmarkivsområdet tillkommer kanske främst arkivföreståndaren dr Bengt Idestam-Almquist, som tillsammans med fil. a. Gottfried Carlsson, Wilhelm Bryde, Per-Axel Branner och Ernst Lauritzen redan år 1933 bildade Svenska filmsamfundet och på sitt program upptog arbetet att skapa ett filmmuseum och ett filmarkiv.

Till en början hade samlingarna sina lokaler på Vasagatan 9 men redan till följd av allmänt ointresse hyste därifrån 1938. Man stod av dag inför den position som att sina ha nägonsin att få. Men så kom Stockholmsutställningen 1939 och Svenska Filmsamfundet, som till sitt program upptog arbetet att skapa ett filmmuseum och ett filmarkiv.

Till en början hade samlingarna sina lokaler på Vasagatan 9 men redan till följd av allmänt ointresse hyste därifrån 1938. Man stod av dag inför den position som att sina ha nägonsin att få. Men så kom Stockholmsutställningen 1939 och Svenska Filmsamfundet, som till sitt program upptog arbetet att skapa ett filmmuseum och ett filmarkiv.

INTERNATIONELL FILMEXPO

Man Filmhistoriska samlingarna har tiofet de senaste åren inte bara ordnat filmarkiv och utställningar i Stockholm. En samling material från utställningarna gjorts, bidragande det av Svenska Filmsamfundet, som

ta fram ett utkast kring hur en slik filmstudioverksamhet skulle organiseras. Förslaget presenterades i slutet av 1960. I utredningen framkom att besöksunderlaget på Reginavisningarna kraftigt minskat mot slutet av 1950-talet, vilket förmodligen var orsaken till att Stockholms stad drog sig ur samarbetet. Men genom att inkludera organisationer som exempelvis ABF (Stockholmsavdelningen), Moderna museet och Stockholms studentfilmstudio så gjorde utredningen bedömningen att det historiska filmintresset i huvudstaden faktiskt var betydande. Här fanns förstås också en socialdemokratisk idé om en aktiv kulturpolitik – flitigt stöttad av finansborgarrådet Mehr – där det handlade om att bredda filmintresset ”till publikgrupper som icke nås av de nämnda verksamheterna”. I korthet gick förslaget därför ut på att FHS aktivt skulle medverka i denna Stockholms nya filmstudio, och rentav ingå i dess organisation, framför allt för att garantera att visningskopior fanns tillhanda.

Eftersom Lauritzen, FHS och Tekniska museet återkommande (och ofta förgäves) sökt stöd från Stockholms stad för en närmast identisk visningsverksamhet är det knappast förvånande att kulturdelegationens propå möttes med viss förargelse. Torsten Althin och Lauritzen skrev ett beskt svarsbrev, i vilket det framgick att styrelsen för FHS såg det som uteslutet att ingå i den föreslagna filmstudions organisation. Däremot kunde FHS tänka sig att förmedla filmer – men då enligt gängse taxa. ”En stor del av Samlingarnas filmer är belagd med särskilda villkor för utlåning; originalkopior kunna i de flesta fall icke utlånas varför nya kopior måste framställas, vilka kan beräknas till en kostnad av ca 3 000 kronor per film”. Än mer förargad var Dymling som i ett personligt brev till Lauritzen uttryckte att han var mycket bestämt emot att ingå i detta besynnerliga förslag. ”Det är den gamla Mehrska idén, som dyker upp igen, och jag tycker, att Stockholms stad, som har varit synnerligen snål mot oss i Samlingarna, kan få sköta detta helt på egen hand.” Dymling såg rentav framför sig en fara i att staden kunde sluka FHS, och slog med emfas fast: ”Vi har från begynnelsen varit en enskild institution, finansierad av branschen själv och donatorer, och varken stat eller kommun har på något sätt bidragit till att upprätthålla denna verksamhet.” För Dymling var det en fråga om integritet, och – som påtalats – så hade han vid detta lag mer eller mindre givit upp tanken på att det offentliga någonsin skulle intressera sig för filmen som kultur. ”Du får ursäkta att dessa rader är ganska kortfattade”, avslutade han, ”men jag har det väldigt besvärligt just nu och upplever en trötthetsperiod, vars make jag aldrig varit med om”.[126] En månad senare avled Dymling.

Ur ett mediehistoriskt perspektiv måste det framhållas att för att vara en kommersiell filmbolagschef så var Carl Anders Dymling oerhört intresserad av filmens kultur, dess estetik och mediets historia. Samma år som han invigde FIAF-kongressen utkom exempelvis Idestam-Almquists studie, *När filmen kom till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (1959), en bok som Dymling hade beställt för SF:s räkning och förstås finansierat. Ett antal särtryck ur boken distribuerades vida omkring och dess bildmaterial kom i huvudsak från FHS. I det protokoll från styrelsemötet hos FHS som följde på hans bortgång påpekade därför Althin att Dymling under lång tid varit en förkämpe för verksamheten med ”intresset, och – jag kan säga – kampen för Filmhistoriska Samlingarnas existens och framtid. I detta var han en förebild som den stridbare entusiasten, den generöse kulturgestalten, filmkonstens och filmhistoriens vapendragare”.[127]

---

[126] Handlingar om FHS och Stockholms stads filmstudio återfinns i Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:3, Verksamhetsbeskrivningar och historik. Citaten är hämtade från: Till Kulturdelegationen (1960, utredning om en tänkt filmstudioverksamhet), Tosten Althin & Einar Lauritzen, Till Stockholms stads Kulturdelegation 4/5 1961, samt Carl Anders Dymlings brev till Einar Lauritzen 2/5 1961.

[127] Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 2:1, Protokoll 19/1 1962.

Även Svenska Filmsamfundet försökte på sitt sätt att reaktivera FHS. I början av 1961 publicerades ett upprop i *Chaplin* där samfundet vördsamt anhöll ”att Kungl. Maj:t måtte föranstalta om en utredning angående utbildningsmöjligheter och -behov på filmens och televisionens område”. Om frånvaron av ett statligt intresse på film tidigare kunde skyllas på den svenska filmindustrins begränsade omfattning, så hade det nya tv-mediet föranlett att det nu faktiskt fanns ett reellt behov i samhället av en ”förbättrad kunskapsnivå” om både film och tv. Det behövdes därför en praktiskt orienterad filmskola och universitetsinitiativ för att få bukt med ”bristen på forskningsinsatser kring filmens historiska, estetiska, sociologiska, psykologiska och psykologiska aspekter”. Filmsamfundet menade att statliga stödåtgärder också borde inbegripa ”och nyttiggöra [de] Filmhistoriska Samlingarnas värdefulla och delvis unika kollektion”.[128] I princip var argumentationen identisk med den som Gustav Johansson drivit i sin motion fem år tidigare, men eftersom samfundet var en mer branschnära sammanslutning så låg det närmare till hands att praktisk film- och tv-verksamhet nu accentuerades. Filmsamfundet var förstås ingen ideologisk aktör på det partipolitiska planet, men genom bland andra Idestam-Almquist (som fortfarande var aktiv i samfundet) fanns som sagt en uppskattning av filmskolor i Östeuropa etablerade med statens goda minne. Idestam-Almquist hade återkommande lyft fram de ”de utmärkta filmhögskolorna i Polen och Tjeckoslovakien [vilka uppstått] efter rysk förebild”. Om kontakt togs med de ”Filmhistoriska Samlingarna och deras bibliotek, filmer och visningsrum”, skulle det enligt honom inte ”vara ruinerande dyrt [att] snygga upp kasernlängan vid Tekniska museet till filmskolehus och där inreda lärosalar och filmmuseum med åskådningsmateriel”.[129]

Svenska Filmsamfundets upprop i *Chaplin* var egentligen riktat till den socialdemokratiska ecklesiastikministern Ragnar Edenman, som samfundet också approcherade. ”Den stora ruschen av opinionsyttringar började när Filmsamfundet i början av detta år [1961] uppvaktade Edenman som ställde sig välvillig till frågan men begärde att framställan skulle stödjas av en bredare opinion.”[130] Orden är Scheins i en skrivelse till Krister Wickman senare samma år – och ånyo kan man här läsa mellan raderna hur Schein inkorporerade även dessa idéer. Men Edenman avvaktade, och det trots att Filmsamfundets skrivelse genererade en hel del press, bland annat en debattartikel av kortfilmaren Peter Weiss (då ännu inte en välbekant författare och dramatiker) om internationella filmskolor, en ledare i *Chaplin* om behovet av en svensk filmskola – ”måtte den komma!” – liksom en ledartext i DN om behovet av ett massmedieinstitut. De ”Filmhistoriska Samlingarna har endast ett lite privatkapital till förfogande”, hette det i DN, och den ”filmhögskola som bland annat Robin Hood pläderar för” kommer inte till stånd utan extra statliga resurser till kultursektorn. Det behövdes därför medel till såväl medieutbildning, forskning om massmedier samt ett ”arkiv för film, radio/tv och teater”.[131]

Trots denna opinion så tillsatte Edenman inte någon utredning i filmskolefrågan. Men de argumentativa inspelen till en framtida, mera robust och grundmurad filmpolitik blev allt fler, och det bör inskärpas att FHS regelbundet sågs som en byggsten för denna. En variant

---

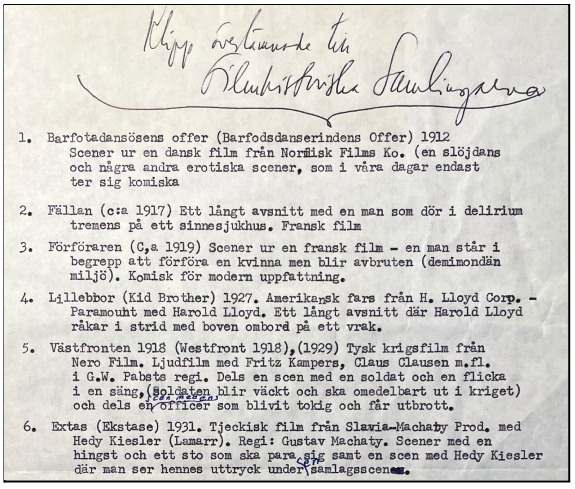
[128] ”Till Konungen”, Svenska Filmsamfundet 20/1 1961, *Chaplin* nr 1, 1961.

[129] Bengt Idestam-Almquist, ”Filmhögskola i Stockholm inför förverkligande”, *Stockholms-Tidningen* 4/10 1960.

[130] Harry Schein, brev till statssekreterare Krister Wickman 30/11 1961. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, vol 4:31, Handlingar om filmpolitik. Tack till Per Vesterlund för detta material.

[131] Peter Weiss, ”Plats för svensk filmkonst”, *Dagens Nyheter* 16/2 1961; Bengt Forslund, ”Svensk stumfilm – en hörsägen”, *Chaplin* nr 1, 1961; Hans Hederberg, ”Institut för massmedia”, *Dagens Nyheter* 8/7 1961. Samme Hederberg var för övrigt redaktör för Bonniers Tribunserie där Schein och Widerberg publicerade sina debattböcker, därtill kom han framöver att producera mängder av historiskt orienterade tv-program.

på temat var tanken att FHS skulle bli mer av ett regelrätt filmarkiv. I ett bevarat PM föreslogs att samlingarna skulle bli ett Riksarkiv för journal- och dokumentärfilm. Det skrevs vid samma tidpunkt som *Chaplin*-uppropet 1961, eller möjligen året därpå – dateringen är oviss liksom dessvärre också avsändaren. Men det är icke desto mindre ett märkligt dokument eftersom FHS aldrig ägnade sig åt dokumentär film, varför det nog bör läsas i ljuset av hur verksamheten skulle kunna anta en annan framtoning. Utgångspunkten för detta PM var Svensk Filmindustris omfattande journalfilmsproduktion som på grund av televisionens genombrott avslutats, och därigenom blivit mer av en ”museal angelägenhet än en fråga av aktuell produktionsteknisk betydelse”. Vad som skulle bli av det så kallade SF-arkivet var vid denna tidpunkt ännu oklart – det var först våren 1963 som Harry Schein och riksarkivarie Ingvar Andersson fick till uppgift att värdera filmarkivet eftersom SF då beslutat sig för att sälja alla filmer till Sveriges Radio. I PM:et framgick dock att SF vid denna tidpunkt övervägde att deponera SF-arkivet på Tekniska museet – eller snarare i de kasematter som FHS hyrde av Hollywood Filmlaboratorier i Rotebro utanför Stockholm. ”Det är emellertid en öppen fråga om FHS kunde tänkas ha eller få möjlighet att fungera som ett Riksarkiv för även journal- o. dokumentärfilmskaraktär eller om det vore lämpligare att ett sådant upprättades på annat håll.” Lauritzen kom till tals och meddelade att FHS hade ”vissa men givetvis begränsade möjligheter” att lagra sådana filmer. I sammanhanget framhölls även att Statens biografbyrå hade ett mindre arkiv av snarlik journalfilm; det var det filmarkiv som censurchefen Gunnar Bjurman påbörjat under 1930-talet och hans efterträdare Jan-Gunnar Lindström i viss mån fortsatt att utöka. Ur PM:et framgick att den nye censurchefen Erik Skoglund – med ett förflutet som sekreterare i 1950 års filmutredning, och därtill yngre bror till Gunnar Skoglund, karakteristisk speakerröst till SF:s veckorevy – hade gjort en framställan till ecklesiastikdepartementet där han pekat på de svårigheter som biografbyrån hade med att hantera detta filmmaterial. Det hotades av ”nedsmältning”, varför Skoglund menade att det vore bäst att deponera censurens filmsamlingar i ett ”framtida Riksarkiv för massmedia – upprättandet av ett sådant har nämligen diskuterats”.[132]



Klipp överlämnade till Filmhistoriska Samlingarna

1. Barfotadansösens offer (Barfodsdanserindens Offer) 1912
   Scener ur en dansk film från Nordisk Films Ko. (en slöjdans och några andra erotiska scener, som i våra dagar endast ter sig komiska
2. Fällan (c:a 1917) Ett långt avsnitt med en man som dör i delirium tremens på ett sinnesjukhus. Fransk film
3. Förföraren (C,a 1919) Scener ur en fransk film - en man står i begrepp att förföra en kvinna men blir avbruten (demimondän miljö). Komisk för modern uppfattning.
4. Lillebbor (Kid Brother) 1927. Amerikansk fars från H. Lloyd Corp. - Paramount med Harold Lloyd. Ett långt avsnitt där Harold Lloyd råkar i strid med boven ombord på ett vrak.
5. Västfronten 1918 (Westfront 1918),(1929) Tysk krigsfilm från Nero Film. Ljudfilm med Fritz Kampers, Claus Clausen m.fl. i G.W. Pabsts regi. Dels en scen med en soldat och en flicka i en säng, (soldaten blir väckt och ska omedelbart ut i kriget) och dels en officer som blivit tokig och får utbrott.
6. Extas (Ekstase) 1931. Tjeckisk film från Slavia-Machaty Prod. med Hedy Kiesler (Lamarr). Regi: Gustav Machaty. Scener med en hingst och ett sto som ska para sig samt en scen med Hedy Kiesler där man ser hennes uttryck under samlagsscenen.

Illustration 1.66 Från mitten av 1950-talet så överlämnade Statens biografbyrå censurklipp till de Filmhistoriska Samlingarna. I ett dokument ur FHS:s arkiv från 1963 framgick att det ofta handlade om äldre spelfilmer.

Om *Chaplin*-uppropet handlade om en ny medieverklighet där televisionen gjort sitt intåg, så hörde PM:et om ett Riksarkiv för journal- och dokumentärfilm till samma genre.

[132] PM angående Filmhistoriska Samlingarna som Riksarkiv för journal- och dokumentärfilm, 1961/62. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:3, Verksamhetsbeskrivningar och historik.

Televisionen hade börjat göra filmen till ett gammalt medium – vilket både bransch och stat alltmer insåg. I en interpellation i riksdagens första kammare 1962 hette det exempelvis att förutsättningarna för ”statlig medverkan vid säkerställande av bevarande av äldre dokumentär- och journalfilm” borde undersökas.[133] I ett senare kapitel i denna bok om arkiv inom etermedia kommer detta frågekomplex att studeras i detalj, men i detta sammanhang vill jag kort fästa blicken på den arkivariska relationen mellan biografbyrån och FHS. I svensk filmhistoriografi har Statens biografbyrå ofta tilldelats rollen som kinematografisk skurk. Men som detta kapitel visat var biografbyrån och dess personal i allra högsta grad involverade i såväl svensk filmpolitik som i filmarkivariska sammanhang. Lauritzen förde under 1950-talet en återkommande korrespondens med filmcensor Skoglund, som från 1954 i praktiken agerade censurchef (Lindström var tjänstledig för FN-uppdrag). Det som Lauritzen främst var intresserad av var de bokstavliga censurklipp som biografbyrån regelbundet ägnat sig åt – FHS ville bevara dessa. Censuren var här medgörlig, och i en skrivelse från Skoglund 1954 hette det att biografbyrån kunde tillstyrka ”att de angivna filmklippen överlämnas i samlingarnas ägo, därvid byrån förutsätter, att samlingarna ej förevisar klippen på sätt och former som är att anse som offentlig förevisning enligt biografförordningen”.[134] Några år senare handlade korrespondensen om att Skoglund önskade att FHS skulle överta det filmarkiv som fanns på biografbyrån – brevväxlingen ägde rum i början av 1961 vilket antyder att PM:et om ett Riksarkiv för journal- och dokumentärfilm skrevs ungefär vid denna tidpunkt. Biografbyrån hade varit i kontakt med ecklesiastikdepartementet i frågan, och dessutom tillstyrkt den propå som riksarkivarie Ingvar Andersson riktat till samma departement i mars 1961 om behovet av en utredning av bevarande av ljud och bild – ett centralt PM i etableringen av audiovisuella arkiv i Sverige (vilket jag återkommer till senare i boken).[135] Lauritzen var nu välvilligt inställd till Skoglunds förfrågan om att överta biografbyråns filmarkiv, även om han i sedvanlig ordning framhöll att ett sådant åtagande skulle kosta pengar. ”Beträffande visning av filmerna måste förutskickas att detta inte låter sig göras helt gratis”, det var något som en eventuell filmforskare skulle få bekosta själv, alternativt att ”staten anser sig böra lämna särskilt bidrag för visning av sina filmer”.[136] Med tanke på alla de filmkulturella inspel och filmutredningar som dryftats sedan början av 1940-talet, så bör det noteras att svenska staten 1961 sedan ett halvt sekel och med betydande summor hade finansierat både reglering och censurering av landets biografutbud emedan de Filmhistoriska Samlingarnas arkivverksamhet fortsatt kammade noll. I sin egen bok om filmcensurens historia hävdade Skoglund att verksamheten under hans ledning präglades av ”en liberalare censursyn och ett vidgat hänsynstagande till konstnärliga eller andra värden i [de granskade] filmerna”, inte minst genom det externa filmgranskningsråd som inrättats.[137] Andra hävdade raka motsatsen – i *Chaplin* presenterades just 1961 en skiss till en censurmaskin som garanterade ett fullkomligt slumpmässigt arbete.

---

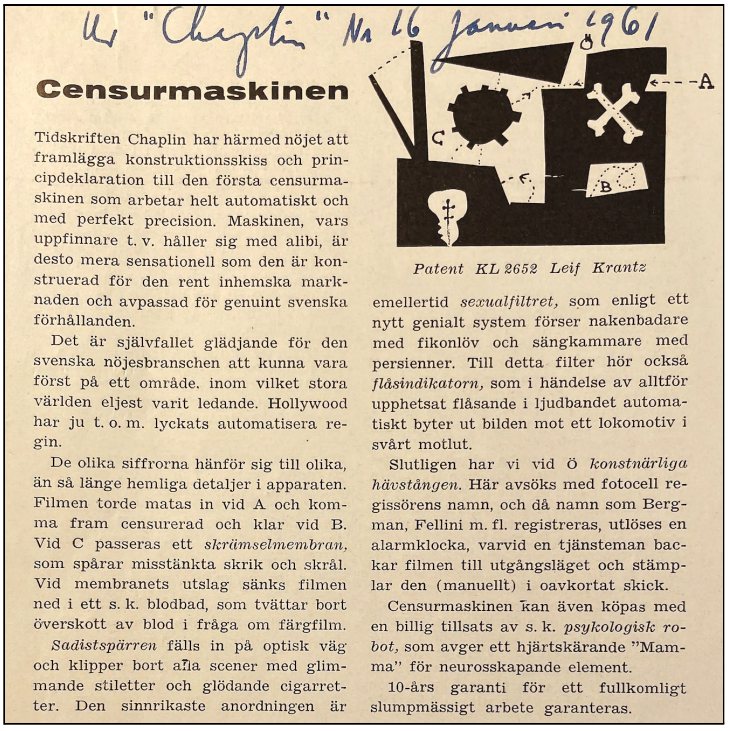
[133] Interpellation Första kammaren 9/11 1962. Digitaliserat riksdagstryck: https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1962/web_prot_1962_h%C3%B6st_fk__29/prot_1962_h%C3%B6st_fk__29.pdf (senast kontrollerad 30/8 2023).

[134] Skrivelse av Erik Skoglund 26/8 1954. Riksarkivet, Statens biografbyrås arkiv SE/RA/420285, F6 Filmcensurens historia, vol 5.

[135] Riksarkivet, Ecklesiastikdepartementet Huvudarkivet. Konseljakter 3536: Ingvar Andersson PM 16/3 1961. Se även, ”Ecklesiastikdepartementet förelås inrätta ljudarkiv”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 13/3 1961.

[136] Skrivelse av Einar Lauritzen till Erik Skoglund 15/3 1961. Riksarkivet, Statens biografbyrås arkiv SE/RA/420285, F6 Filmcensurens historia, vol 5.

[137] Skoglund 1971, 5.



ur "Chaplin" Nr 16 Januari 1961

Censurmaskinen

Tidskriften Chaplin har härmed nöjet att framlägga konstruktionsskiss och principdeklaration till den första censurmaskinen som arbetar helt automatiskt och med perfekt precision. Maskinen, vars uppfinnare t. v. håller sig med alibi, är desto mera sensationell som den är konstruerad för den rent inhemska marknaden och avpassad för genuint svenska förhållanden.

Det är självfallet glädjande för den svenska nöjesbranschen att kunna vara först på ett område, inom vilket stora världen eljest varit ledande. Hollywood har ju t. o. m. lyckats automatisera regin.

De olika siffrorna hänför sig till olika, än så länge hemliga detaljer i apparaten. Filmen torde matas in vid A och komma fram censurerad och klar vid B. Vid C passeras ett *skrämselmembran,* som spårar misstänkta skrik och skrål. Vid membranets utslag sänks filmen ned i ett s. k. blodbad, som tvättar bort överskott av blod i fråga om färgfilm.

Sadistspärren fälls in på optisk väg och klipper bort alla scener med glimmande stiletter och glödande cigarretter. Den sinnrikaste anordningen är

A
C
B

Patent KL 2652 Leif Krantz

emellertid *sexualfiltret,* som enligt ett nytt genialt system förser nakenbadare med fikonlöv och sängkammare med persienner. Till detta filter hör också *flåsindikatorn,* som i händelse av alltför upphetsat flåsande i ljudbandet automatiskt byter ut bilden mot ett lokomotiv i svårt motlut.

Slutligen har vi vid ö *konstnärliga hävstången.* Här avsöks med fotocell regissörens namn, och då namn som Bergman, Fellini m. fl. registreras, utlöses en alarmklocka, varvid en tjänsteman backar filmen till utgångsläget och stämplar den (manuellt) i oavkortat skick.

Censurmaskinen kan även köpas med en billig tillsats av s. k. *psykologisk robot,* som avger ett hjärtskärande "Mamma" för neurosskapande element.

10-års garanti för ett fullkomligt slumpmässigt arbete garanteras.

Illustration 1.67 På Riksarkivet finns 173 hyllmeter arkivmaterial bevarat från Statens biografbyrå under nästan hundra år (1911–2010). Att verksamheten sparade på papper kan ingen betvivla, men något mer förvånande är att bland arkivalierna så finns det också gott om klander av byråns verksamhet. Kritik av filmcensuren som sådan är närmast en egen genre – så exempelvis denna utklippta artikel ur filmtidskriften *Chaplin* vintern 1961 om censuren som en maskin.

I Harry Scheins personarkiv på Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek återfinns flera dokument från sommaren och hösten 1961 vilka utgör den tankemässiga grunden för den filmreform som genomfördes två år senare. Av intresse i detta sammanhang är den framträdande roll som de Filmhistoriska Samlingarna spelade för Scheins argumentation. Filmbranschen ville ju främst att nöjesskatten skulle avskaffas, men det gällde att vara proaktiv. Den monetära fondbildning som Schein tänkte sig – en avsättning om tio procent av biobiljettpriset – borde därför inbegripa konstruktiva förslag med ”samhällsnyttiga och filmbranschen närstående åtgärder”, enligt ett brev till Arne Elmgren sommaren 1961 (han var då ordförande i Folket Hus-föreningarnas riksförbund). Redan i denna tidiga skrivelse var Scheins tanke att filmfonden skulle täcka utgifter för en förbättrad filmproduktion, barnfilm och kvalitetsstöd för ”synnerligen värdefulla filmer”, men också en filmprofessur, en ”yrkesutbildning inom filmbranschen” liksom stöd åt FHS – eller som han uttryckte saken: ”Jag tror att det skulle vara taktiskt riktigt att framställan om avskaffandet av nöjesskatten kompletterades med en så lång önskelista som möjligt.”[138]

I september 1961 sammanfattade Schein sina förslag i en längre, tio-sidig skrivelse till finansminister Sträng, efter att han stämt av den med både Wickman och Olof Palme (som då var byråchef i statsrådsberedningen och arbetade nära Erlander). Givet en finansminister som tänkt läsare handlade den mest om ekonomi, men Schein framhöll också för Sträng att filmbranschens självbeskattning om tio procent av biljettpriserna skulle leda till ”en betydelsefull kulturpolitisk insats” med socialdemokratiska förtecken. Liksom i brevet till Elmgren figurerade FHS i sammanhanget, med tillägget att Schein nu såg framför sig att samlingarna skulle utvecklas till en sorts basverksamhet för filmundervisning och

[138] Brev från Harry Schein till Arne Elmgren 17/7 1961. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB) vol. 4:31. Tack till Per Vesterlund för denna (och nedanstående) arkivreferenser.

filmforskning mer generellt: ”stöd till Filmhistoriska Samlingarna så att de kan förvandlas till en effektiv basorganisation såväl för undervisning och forskning på högskolan, för yrkesutbildningen, men även för filmstudiorörelsen och folkbildningsrörelserna”.[139] Det förefaller som om Sträng till en början var med på noterna, men Scheins förslag blev jämväl liggande. Under senhösten korresponderade han med både Wickman och Palme kring ett möte med finansministern. Schein skickade honom även en propå om ”opinionsyttringar i frågor som rör filmutbildning [och] forskning”, detta som ett sätt att både skynda på och visa på frågans aktualitet. Inte minst förefaller Schein varit orolig för att något annat parti än socialdemokraterna skulle motionera i filmfrågan och på så vis slå undan benen för hans egna förslag (som alltså till viss del baserades på idéer från annat politiskt håll). I november skickade Schein ett kort meddelande till Palme: ”Jag hoppas att du – med hänsyn till motionsrisken inom kort – kan göra något för att få Sträng, som redan är positivt inställd, att ta definitiv ställning för förslaget. Kan du inte tala med Tage Erlander en gång till. I så fall får du spela vid nätet hela nästa tennistimme.”[140] Som Per Vesterlund framhållit var det en närmast ”spöklik karikatyr på den kommande offentliga bilden av herr Schein i den socialdemokratiska eliten”.[141]

I slutet av november 1961 tackade Gunnar Sträng till slut nej till Scheins förslag – filmreformen fick vänta ännu en tid. Följer man dokumentationen i Scheins personarkiv så hörde emellertid Krister Wickman av sig och bad Schein om ett antal förtydliganden kring såväl svensk filmproduktion liksom frågor av mer filmkulturell art. En något irriterad Schein påpekade i ett vändande PM att de förra kunde lösas snabbt, medan de senare borde utredas mer ingående – som medskick fanns några löst skissade utredningsdirektiv. Sammanfattningsvis rörde det sig enligt Schein om sex filmkulturella områden som staten borde undersöka närmare: en filmprofessur, filmundervisning, film i folkbildningen, filmstudioverksamhet, yrkesutbildning inom filmområdet samt frågan om ett filmmuseum. Enligt Schein hängde dessa områden samman, men de var också delvis oberoende av varandra. För om Schein i sin skrivelse till Sträng betonat att FHS skulle utgöra en basorganisation för utbildning och forskning, så förtydligande han i sitt PM till Wickman att FHS mer var att betrakta som ett filmmuseum, ”en privat organisation som lever resp. vegeterar på donatorer och mecenater, främst dock familjen Lauritzen”. Eftersom Schein med egna pengar stöttat FHS var han förtrogen med dess prekära ekonomi, och han menade därför att verksamheten borde erhålla ”tillfredsställande resurser”, men att det samtidigt skulle bli vanskligt att med statliga medel ”genomföra en förstärkning av en organisation av detta privata slag”. Vad som är anmärkningsvärt är att i de skisserade konturerna av ett tänkt filminstitut såsom Schein då tänkte sig detta, så var FHS ”en sammanhållande enhet” i sin roll som filmmuseum kring vilket de andra fem filmkulturella områdena skulle grupperas. Men med hänsyn till att FHS var en privat organisation så var frågan om dess placering inom ramen för ett filminstitut ”synnerligen ömtålig”, förtydligade Schein. Före det att eventuella utredningsdirektiv skulle fastställas så borde man ”därför föra underhandsförhandlingar med samlingarnas föreståndare Einar Lauritzen”.[142]

I FHS:s arkiv på SFI har jag inte hittat några tecken på att sådana samtal fördes vid denna tidpunkt under hösten 1961, inte heller specifikt mellan Schein och Lauritzen. Men

[139] Harry Schein, Förslag till avveckling av nöjesskatten på biografbiljetter under samtidig sanering av filmbranschen. PM till Gunnar Sträng 9/9 1961. Harry Scheins personarkiv, ARAB vol. 4:31.

[140] Harry Schein brev till Olof Palme 22/11 1961. Harry Scheins personarkiv, ARAB vol. 4:31.

[141] Per Vesterlund, *Schein: en biografi* (Stockholm: Bonniers, 2018), 173.

[142] Harry Schein PM till Krister Wickman 30/11 1961. Harry Scheins personarkiv, ARAB vol. 4:31.

rimligen bör de haft kontakt, för i de kulturpolitiska förslag som Schein presenterade i sin bok *Har vi råd med kultur?* exakt ett år senare så var argumentationen intakt. Då hette det ånyo att det var angeläget att inrätta en filmhögskola, att ge medel till filmforskning samt ”stöd och utbyggnad av Filmhistoriska Samlingarna, Sveriges enda och privata filmmuseum, som för närvarande arbetar med helt otillräckliga resurser”.[143] Ett tecken på att förändringarnas vind nu började blåsa allt kraftigare var att Svenska Filmsamfundet (en av FHS:s huvudmän) i samråd med Lauritzen och Althin på Tekniska museet under hösten 1961 beslutade att tillsätta en arbetsgrupp för FHS:s framtid. Althin var på väg att sluta som museichef – han avgick hösten 1962 – och Lauritzen hade varit föreståndare under mer än två decennier, det var alltså hög tid för ett omtag kring verksamheten.

I ett PM skrivet av Lauritzen från januari 1962 framgick att FHS vid denna tidpunkt i huvudsak ägnade sig åt åtta verksamhetsområden: insamlande och uppordnande av filmrelaterat material, filmutlåning, filmförevisningar, utställningsverksamhet, filmkonservering, besöksservice, forskning och löpande ärenden. Filmutlåning till filmklubbar och besvarande av frågor från filmjournalister och allmänhet prioriterades – intresset var betydande, även från utlandet (det var Bergman och Garbo som lockade). Filmförevisningar, filmbevarande och utställningsverksamhet gick dock på sparlåga. Av Lauritzens genomgång framgick också att väldigt mycket material blivit liggande på grund av tids- och personalbrist: omkring 100 filmer låg osedda i FHS:s tre hyrda kassematter i Rotebro, i filmfotosamlingen – ”FHS:s stolthet” – väntade tio tusentals bilder på att uppordnas, manuskriptsamlingen var ”delvis helt oordnad” och detsamma gällde samlingen av textlistor, medan eftersläpning i samlingen med filmstjärnor och skådespelare bedömdes vara ”måttlig” – en eufemism då tiotusen bilder och klipp av filmstjärnor väntade på att ordnas upp, för att inte tala om åttatusen väntande skådespelare. Och när det till sist gällde filmaffischerna hade dessvärre ”den ursprungliga mycket noggranna insorteringen i stora konvolut måste uppges och ersättas av ren magasinering efter språk och filmbyråer”. Lauritzen tillstod avslutningsvis att arkiveringsmetoderna generellt blivit alltmer provisoriska, material förvarades numera i ”enkla kapslar, pärmar eller konvolut”.

Av Lauritzens PM framgick med all önskvärd tydlighet att FHS som privatarkiv 1962 kommit till vägs ände. Verksamhetens omfattning hade helt enkelt vuxit Lauritzen och hans lilla personalstyrka över huvudet. Eftersom han alltid betraktat filmen som en ”internationell företeelse” så kunde inget ”filmarkiv som vill göra skäl för sitt namn inskränka sig att samla endast det som rör dess nationella filmproduktion”. Det var en imponerande och modernt arkivfilosofisk hållning – men också en något dumdristig princip. För uppgifterna blev över tid alltför många, emedan pengarna var för få – även om ”föreståndaren kunnat avstå från sin ersättning”. Arkivalierna hopade sig, kort sagt. Penningbrist, personalbrist och lokalbrist var de tre faktorer som, enligt Lauritzen, hindrade FHS att utvecklas till det ”svenska filmarkiv eller -museum [som] man skulle önska ... brist på arbete är det däremot inte”. Vissa punktinsatser hade nu genomförts, exempelvis av filmentusiasten Bernd Santesson som sammanställt Victor Sjöströms efterlämnade papper. Därtill hade FHS samarbetat med Svensk Filmindustri och genom filmbolagets försorg omkopierat och räddat ”större delen av de stumfilmer som regisserats av Sjöström och Stiller som ännu funnos kvar i början av 50-talet”.

Var det någonting som Lauritzen bekymrade sig extra över i sitt PM så var det just själva filmerna. ”Den mest kostsamma, men kanske också viktigaste av alla ett filmarkivs arbetsuppgifter är filmkonserveringen, vari inbegripes inte blott de tekniska åtgärderna för bevarande av värdefull film utan också försöken att få fram så goda, fullständiga och stilriktiga kopior av de bevarade filmerna som möjligt.” Det var ett arbete som FHS tyvärr

[143] Schein 1962, 55.

inte kunnat utföra, påpekade en något sorgsen Lauritzen, detta eftersom kostnaderna var för stora. Inventering av äldre film, konservering och omkopiering till säkerhetsfilm var ”ett arbetskomplex” som ett framtida FHS därför borde ägna all sin uppmärksamhet. Lauritzen listade två speciellt angelägna uppgifter inom detta konserveringsområde: (1.) att rädda de allra äldsta svenska stumfilmerna före 1915, och (2.) att rädda ”övriga bättre svenska långfilmer från stumfilmsperioden” regisserade av exempelvis Gustaf Molander, John W. Brunius eller Ivan Hedquist. En av anledningarna till att Lauritzen fokuserade på filmbevarande var hans arbete inom FIAF, som ställvis förefaller varit ganska intensivt. FHS hade från början varit ett arkiv om film, men Lauritzens internationella kontakter hade gjort filmbevarande till en allt mer prioriterad fråga för honom, trots att samlingarna aldrig innehöll speciellt mycket film. Kunskapsläget kring filmkonservering ökade successivt under efterkrigstiden, FIAF tillsatte olika bevarandekommittéer och Lauritzen var personligen mycket intresserad av frågan. För även om FHS främst var ett pappersarkiv så var han urtypen för en *film buff* – ”FHS:s föreståndare torde kunna skryta med att vara den filmarkivchef i FIAF som sett och ser mest film.”[144]

Bristen på adekvata bevarandeåtgärder för film var något som Schein uttryckligen plockade upp i sina kulturpolitiska skisser från samma år, för FHS ju hade ”inte ens råd att bevara lagerkänslig film på ett sådant sätt att den inte förstörs”.[145] Schein var bekant med Lauritzens PM om FHS:s framtid, av en marginalanteckning framgår nämligen att Lauritzen (via Waldekranz) givit honom en kopia sommaren 1963. Men det är att gå händelserna i förväg. För till det (förmodade) möte med Svenska Filmsamfundet i januari 1962 (som föranlett Lauritzens PM), så hade Gösta Werner också författat en skrivelse om ett framtida filmbibliotek: Synpunkter på frågan om ett svenskt forsknings- och studiebibliotek för film. Och dessutom hade Sveriges Förenade Filmstudios (SFF) inkommit med en skrivelse ”om önskemål och krav gentemot ett framtida filminstitut”. Att statsmakterna på allvar hade börjat att intressera sig för den tidigare så styvmoderligt behandlade filmen var uppenbart, och det ryktades alltså rentav om möjligheten att etablera ett institut. Alla dessa dokument var daterade till början av 1962 och de utgjorde början på den tämligen utdragna – och bitvis smärtsamma – process som skulle sluta med att FHS införlivades med det nybildade Svenska Filminstitutet under Scheins ledning. Som jag påpekat tidigare så menade Werner syrligt att utbudet av filmlitteratur var synnerligen begränsat vid universitetsbiblioteken i Lund och Uppsala liksom på Kungliga biblioteket; inköpen där var både obetydliga till omfånget och hade inget större värde ”ur forskningssynpunkt”. Werner menade därför att endast FHS ”i starkt utbyggt” skick kunde motsvara förväntningarna på ett filmbibliotek värt namnet. På samma sätt lyfta SFF fram Lauritzens skapelse som en föredömlig verksamhet med vilken filmstudiorörelsen byggt upp ”ett allt vidare och alltmer förtroendefullt samarbete.” Naturligtvis skickade SFF i sin skrivelse med en sorts behovsinventering med önskvärda funktioner i ett framtida filminstitutet (vilken påminde om den Schein formulerat något år tidigare). Om man kunde räkna med ”kraftigt ekonomisk stöd från statsmakterna” så ville SFF ha en museiavdelning, ett filmbibliotek, ett filmarkiv, ett cinematek och en publikationavdelning.[146]

---

[144] Einar Lauritzen, PM om Filmhistoriska Samlingarna, januari 1962. Svenska Filminstitutet, Einar Lauritzen personarkiv.

[145] Schein 1962, 62.

[146] Gösta Werner, Synpunkter på frågan om ett svenskt forsknings- och studiebibliotek för film 8/1 1962; Filmstudios önskemål och krav gentemot ett framtida filminstitut 17/1 1962. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.



D•N 8/3 1963

Filmens självlyftning

Ett dubbelverkande stöd för god film kan göra den självbärande efter hand

Varför inte också aktuell jurybedömning?

Filmen som kommersiell verksamhet har ingen speciell rätt till statsskydd mot strukturförändringar i teknik och publiksmak. Men den kan begära att få konkurrera på lika villkor med annan underhållning. Därtill kommer att dess betydelse eller åtminstone dess latenta möjligheter som kulturfaktor, som medium för konstnärliga prestationer och förmedlare av upplevelser fullt i nivå med vad litteratur, teater, musik och konst kan ge är så viktiga att filmen måste hållas vid liv och kvalitetsstimuleras till snart sagt varje pris. Anspråken på skydd för "kulturella" insatser förgyller naturligtvis lätt mer krassa önskemål hos producenter, biografkedjor och filmarbetare. Men den risken kan nog till stor del hållas i schack genom det invecklade, men relativt säkra premieringssystem som filmbranschen och staten nu har avtalat på basis av det sk Scheinska förslaget härom-året. Risken att den svenska filmproduktionen utan något sådant eller liknande kvalitetsstöd kommer att dö ut, eller helt utarmas, är mycket större. Och förlusten skulle drabba hela vårt kulturliv, inklusive filmens överlägsna konkurrent televisionen.

Med nuvarande snabba krympningstakt för filmbranschens omsättning är nöjesskatten som inkomstkälla för stat och kommun ändå på längre sikt självstrypande och kan slopas utan större finansiella samvetskval. Men om man bära avvecklar nöjesskatten, skulle det gynna biograferna, men missgynna filmproducenterna — låt vara att intressenterna ofta är desamma — och snarast främja frestelsen att enbart satsa på "säkra" filmer, varmed ju vanligen förstås schablonunderhållning. Att enstaka filmer av hög kvalitet i ordets oklara, men ändå någorlunda entydiga betydelse kan bli stora kassasuccéer och ofta kan göras billigare än dussinprodukterna hindrar inte att de goda filmerna i genomsnitt är betydligt osäkrare investeringar. Genom ett konsekvent kvalitetsstöd av det slag som nu preliminärt avtalats — ett stöd för att premiera goda filmer oavsett hur väl de lönar sig och för att täcka förlusten på goda filmer i högre grad ju bättre de bedömts vara — får man en effektivt dubbelverkande ekonomisk stimulans för produktion av kvalitetsfilm. Det kan bli lönande och blir relativt riskfritt att sikta högt. Säkert kommer också den på lång sikt enda tillfredsställande basen och naturliga stimulansen för produktion av god film, nämligen en mer anspråksfull och medveten publiksmak och ett breddat generellt filmintresse, att gynnas via Svenska filminstitutets tänkta mångsidiga insatser för kvalitetspremiering, filmutbildning, filmforskning, kort- och barnfilm, förskottsgivning för lovande projekt, filmhistoria, PR-aktivitet hemma och utomlands, internationell samproduktion och annat.

Kanske är det därför beklagligt att man inte också sökt ordna en åtminstone preliminär kvalitetsbedömning via den föreslagna juryn — som skall bestå enbart av filmkännare i motsats till den nuvarande juryn för det nuvarande lägre kvalitetsstödet — redan medan filmerna rullar på biograferna. Detta kunde bli en god PR-insats för god film medan den och publiken ännu har direkt utbyte av juryns bedömning.

Det finns även andra frågetecken att sätta. Beräkningarna av produktionskostnader för enstaka filmer måste bli extra kontroversiella när åtminstone de bästa förlustfilmerna kan räkna med full kompensation och kräver ett schablonsystem av svårbedömd säkerhet. Att enbart filminkomsterna i Sverige och på det första spelåret skall inräknas i ekvationen är en tekniskt kanske ofrånkomlig svaghet. Hur skulle inte Ingmar Bergmans internationella evergreens eller Nils Holgersson-filmen kunnat övergynnas om systemet redan varit i kraft? Men å andra sidan blir ju stimulansen till kvalitetsprodukter som kan hålla sig levande och väcka internationellt intresse desto större.

Kvalitetsbedömningen är givetvis den springande punkten. Konstruktionerna för hur juryn skall utses, förnyas och själv gradera filmerna förefaller vara en så god lösning man kan begära på en smak- och normproblematik som aldrig kan bli perfekt avklarad och ändå måste tacklas om man bidragsvägen vill främja god filmproduktion utan att gynna dålig ännu mer. Visst är den 10-procentiga bruttoskatten som skall avlösa den 25-procentiga nöjesskatten i och för sig diskutabel. Det kan förefalla konsekventare att filmstödet liksom det offentliga stödet till andra konstarter tas direkt ur statsbudgeten. Men kombinationen av allmänna och enskilda intressen i främjandet av en industriproduktion som ändå bara delvis är en konstart och kulturfaktor att vårda är en viss garanti mot akademism och offentlig smaklikriktning, och det är just tack vare anknytningen till ett "självfinansierande" filmstöd som detta kan göras så pass generöst och ingripande utan att väcka starkare betänkligheter för statsdirigering. Skulle fondinkomsterna bli betydligt lägre än kalkylerat, lär nog staten också få träda emellan långt före den omprövning först efter tio år som avtalats.

Anständigt filmstöd

— Nu går det bra att ta på kläder igen, frun!

Illustration 1.68 I mars 1963 kommenterade svenska ledarsidor mangrant det så kallade Scheinska förslaget om avskaffandet av nöjesskatten till förmån för stöd till kvalitetsfilm och breda filmkulturella insatser. Nytt kläde framburet av finansminister Sträng och Schein skulle äntligen göra Fru Filmia anständig, menade karikatyrtecknaren Martin Lamm.

Flera svenska filmhistoriker har redogjort för tillblivelsen av SFI – bland annat jag själv i boken *Citizen Schein* – så här ska inte ordas mer om densamma.[147] Det kan räcka med att påminna om att Scheins debattbok *Har vi råd med kultur?* diskuterades flitigt och uppskattande i dagspressen under senhösten 1962. Det gjorde att filmbranschen ånyo intresserade sig för hans idéer, vilka ånyo förankrades inom den ledande socialdemokratin. Både den nye SF-chefen Kenne Fant (som efterträtt Dymling) och framför allt Gunnar Sträng gav klartecken, och redan efter några månader i mars 1963 rapporterades det om att nöjesskatten skulle slopas till sommaren samma år och att filmbranschen istället skulle avsätta tio procent av sina intäkter från biljettförsäljning till en ny stiftelse, Svenska Filminstitutet, som bland annat skulle använda dessa medel för ”spridande av filmkunskap, stöd av filmmuseum m.m”.[148] I dagspressen förekom vid denna tidpunkt inte FHS i diskussionerna kring det nya filminstitutet, desto mer stod det att läsa om att Schein snart skulle bli dess chef.

I maj 1963 öppnades en filmutställning på Tekniska museet i de Filmhistoriska Samlingarnas regi, teckningar och förstudier av Sergei Eisenstein från flera av hans filmer

[147] För en vidare diskussion, se *Citizen Schein*, (red.) Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2010); Furhammar 1991; Vesterlund 2018 och Vesterlund 2019.

[148] ”Nöjesskatten på film slopas den 1 juli”, osignerad, *Dagens Nyheter* 7/3 1963.

visades. Einar Lauritzen tilldelades kort därefter en orden och utnämndes till Vasariddare, alltmedan hans verksamhet så sakteliga föreföll att glida honom ur händerna. Stiftelsen Svenska Filminstitutet bildades formellt den första juli 1963 (då nöjesskatten slopades), med Krister Wickman som ordförande. I avtalet framgick under "2§ Stiftelsen skall ha till ändamål att stödja värdefull svensk filmproduktion [samt] att medverka till bevarandet av filmer och material av filmhistoriskt intresse".[149] Det senare var en kort formulering med betydande filmhistorisk verkan. I en intervju med *Svenska Dagbladet* några dagar senare kring vad filminstitutet egentligen skulle ägna sig åt i filmkulturellt hänseende, menade Schein något svävande att tanken på ett filmmuseum låg nära till hands, men att man ”likaledes [kunde] understödja de existerande Filmhistoriska Samlingarna, som nu har dåliga resurser, eller se på deras arbetsförhållanden för att göra filmmuseet mera vitalt”.[150] Trots att begreppet filmmuseum varit centralt för Scheins resonemang kring en ny filmpolitik så figurerade det inte i filmavtalet. Och eftersom FHS var en privat organisation förekom den förstås inte heller. Men den medvetet vaga formuleringen om bevarande av filmer och material av filmhistoriskt intresse var mycket väl genomtänkt, den tillät Schein att med ett statligt avtal i ryggen argumentera ungefär som tidigare i filmkulturellt avseende. Om det hos Sträng hetat att en sådan verksamhet skulle utgöra en basorganisation för filminstitutet och hos Wickman fungera som en sammanhållande enhet, kunde Schein med lätthet hävda att andemeningen i filmavtalet avsåg diverse filmmuseala verksamheter, för även begreppet filmmuseum var förstås tänjbart.

I sin bok *I själva verket* från 1970 skulle Schein hävda att han samtidigt som SFI flyttade in i sina lokaler på Kungsgatan i Stockholm (som övertagits från filmbolaget Columbia) påbörjat konkreta förhandlingar med FHS, men att de ”av skilda skäl” drog ut på tiden. Givet sin korrespondens med Wickman hösten 1961 var han på det klara med att sådana underhandsförhandlingar var nödvändiga, och att de krävdes viss fingertoppskänsla för att hantera relationen mellan det privata FHS och det statliga SFI. Samtidigt insåg Schein naturligtvis att ett nytt filminstitut skulle få en helt annan filmkulturell pondus genom att ta över och införliva ett äldre och betydande pappersarkiv om film. Sådana idéer låg till grund för filmavtalet, för när Schein tillsammans med Wickmann (och Roland Pålsson på utbildningsdepartementet) i januari 1963 diskuterade riktlinjerna för avtalet fördes en explicit diskussionen om FHS. ”Vilka juridiska problem möter man, redan i avtalstexten – när det gäller att samordna denna institutions verksamhet med institutet?”[151] Att Schein redan från början avsåg att inkorporera FHS i filminstitutets verksamhet råder det därför inga tvivel om. Frågan var bara hur de skulle gå till. Han uppskattade Lauritzen och FHS, men han förefaller också varit kritisk till hur delar av verksamheten bedrivits, filmarkivet betecknade han exempelvis som en samling av ”i huvudsak ganska ointressanta filmer”.[152]

I början av augusti 1963 skrev Lauritzen ett brev till Torsten Althin, som då var i USA där han framöver skulle arbeta en tid som museikonsult. Dessvärre återfinns inte brevet i Lauritzens personarkiv på SFI, men väl Althins svarsbrev (av någon anledning skrivet på engelska). ”Both you and I have always faced the fact that the housing of the FHS in the

[149] Filmavtalet från den 6/3 1963 återfinns på flera ställen, bland annat i *Samhället och filmen III* (SOU 1973:16) – andra paragrafen är citerad från sidan 182.

[150] ”Nya Filminstitutet väntas få utbilda skådespelare för teater, film och TV”, signaturen Marja, *Svenska Dagbladet* 6/7 1963.

[151] Protokoll beträffande riktlinjer för förhandlingar med filmbranschen 22/1 1963. Harry Scheins personarkiv, ARAB vol 4:31.

[152] Schein 1970, 59.

museum building was meant to be temporary, but the period has lasted longer than anyone could have predicted." Lauritzen hade uppenbarligen frågat Althin om råd kring hur han – och FHS:s styrelseordförande Rune Waldekranz – borde agera och på vilket sätt som FHS skulle förhålla sig till det nya filminstitut som höll på att ta form. Althin svarade Lauritzen att ta det lugnt och behålla sin integritet, "do not hurry on too fast at giving the answer to Schein's inquiry, not because you in any respect should feel unsure of your own position, but to delay decisions in a diplomatic way, thus emphasizing the importance you and FHS lay on all problems involved". Althin underströk också att Lauritzen borde hålla den Lauritzenska stiftelsen på betryggande avstånd från SFI, samt att frågan förstås också handlade om vilken roll som Lauritzen själv skulle tilldelas i den nya organisationen, "do not forget yourself in the new organization. You are such a modest man, always placing yourself in the background". Men Althin – som hade nästan fyrtio års erfarenhet av att driva ett teknikmuseum utan statliga anslag – poängterade också att Scheins propåer innebar en betydande möjlighet för de Filmhistoriska Samlingarna. "You have the chance to get your FHS running on a larger scale, well on a scale which you and I have dreamt of for years."[153]

En vecka senare hade styrelsen för FHS sitt årliga sammanträde. Närvarande var bland andra Lauritzen, Idestam-Almquist, Eric Pettersson – direktör för biografägareförbundet och allmänt bekant under namnet Film-Pelle – samt preses Waldekranz, som vid sidan av en lång karriär som filmproducent på Sandrew publicerat en rad filmhistoriska böcker under 1950-talet. Av styrelseprotokollet framgår att Tekniska museets nye chef Sigvard Strandh hälsades välkommen till styrelsen, samt att Althin valdes in som hedersledamot. Men huvudfråga var förstås "det nya läge som tillkomsten av Stiftelsen Svenska Filminstitutet skapat". Lauritzen redogjorde för "det informativa och förberedande samtal" som han och Waldekranz fört med Schein under sommaren. Uppkomsten av SFI – vilket som sagt finansierades av filmbranschens så kallade självbeskattning – gjorde dock att FHS:s anslag från densamma skulle upphöra. Sedan tidigare existerade också ett underskott i samlingarnas budget, ekonomin hade alltid varit skral. I klartext innebar detta att FHS omöjligen kunde avhålla sig från att etablera något slags samarbete med filminstitutet, inte minst i ekonomiskt hänseende. Enligt styrelseprotokollet skulle därför ett pengakrav ställas till SFI för att täcka tidigare utgifter, samt för att "möjliggöra verksamheten oförändrad till årets slut". Eftersom direktör Petterson också satt i styrelsen för SFI blev det hans uppgift att framför dessa krav till Wickman och Schein. Vidare diskuterades hurvuvida FHS möjligen kunde få använda filminstitutets lokaler för filmuthyrning till landets filmstudios, liksom om det skulle vara möjligt att få låna det kör- och visningsrum för film som fanns där. Idestam-Almquist lanserade även ett förslag om att "överföra de delar av FHS:s arkiv som särskilt tjänade den servicesökande filmjournalisten" till Kungsgatan eftersom det var en mer centralt belägen adress. Men den övriga styrelsen menade att det inte skulle vara praktiskt genomförbart. Avslutningvis poängterades att styrelsen var ense om att "FHS:s ställning som självständig ideell stiftelse ej kunde rubbas", men att man samtidigt gav uttryck för "en förmodan att ett avtal om ett långtgående samarbete mellan FHS och [SFI] måste ingås".[154]

Poängen med denna detaljerade genomgång är enkel: vare sig FHS ville eller inte så var man tvungen att förhålla sig till SFI. Det var en effekt av filmavtalet. Framför allt hamnade FHS direkt i ekonomiskt underläge, samtidigt som de betydande statliga medel som det nya filminstitutet förfogade över framstod som närmast oemotståndliga. Plötsligt blev det

[153] Torsten Althin, brev till Einar Lauritzen 12/8 1963. Svenska Filminstitutet, Einar Lauritzen personarkiv.

[154] Stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna styrelseprotokoll 19/8 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

möjligt att genomföra filmkulturella åtaganden i en skala (för att tala med Althin) som redan Rösiö drömt om (och som Dymling inte ens kunde föreställa sig). Med sin stora pengapåse och de juridiska avtal som ingåtts mellan staten och filmbranschen hade Schein trumf på hand – och under andra halvan av 1963 använde han denna för att gradvis ta över kontrollen av de Filmhistoriska Samlingarna och införliva dem i SFI på ett sätt som inte direkt hade med fingertoppskänsla att göra. Snarare krasst maktspel. För en vecka efter det att FHS haft sitt styrelsemöte i augusti 1963 så kunde man i DN läsa att Robin Hood blivit ”chef för ett nytt filmarkiv”. Schein hade nämligen anställt Idestam-Almquist för att bygga upp ett klipparkiv; den nye direktören var glad att till detta ”framtida forskningscentrum knyta vårt lands främsta kapacitet”.[155] Museichefen Strandh skickade samma dag ett upprört brev till Waldekranz. ”Med anledning av den lakoniska notisen idag om att ett filmhistoriskt arkiv upprättats i Filminstitutets regi får jag härmed påyrka att styrelsen för Stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna snarast inkallas för att behandla det nya och oväntade läget.” Strandh var påtagligt irriterad över Scheins kuppartade tilltag, iscensatt ”bokstavligen talat över en natt [och] som underkänner eller allvarligt kritiserar samlingarnas verksamhet på det berörda området”. Han klandrade också Schein för att inte spela med öppna kort, och avslutade med att påpeka att ”ett framtida eventuellt samarbete med Filminstitutet har [nu] kommit i en helt ny belysning”.[156]

Det märkliga med denna episod är att Idestam-Almquist underlåtit att meddela om sitt nya arbete på FHS:s styrelsemöte. Men tilltaget var kanske inte konstigare än att personer som Idestam-Almquist – vilken under decennier försökt få statsmakterna intresserade av film – nu äntligen såg en ljusning. Schein mindes senare händelsen som att Idestam-Almquist sökt upp honom för att få stöd för en bok om ”modern rysk och polsk film. Det fick han. Men han sökte också anslag [för] ett klipparkiv för filmstudiorörelsen”. Eftersom SFI framgent skulle behöva någon form av dokumentationsavdelning så anställdes Idestam-Almquist, detta ”eftersom man inte kunde vara säker på utgången [av] förhandlingarna” med FHS, om man nu ska tro Schein.[157] Episoden kan tolkas på flera sätt; dels handlade den om att Schein önskade sätta press på FHS, dels om de hägrande möjligheter för filmkulturella aktiviteter som tillkomsten av SFI innebar. Gruppen av filmhistoriskt och filmkulturellt aktiva personer i Sverige var vid denna tidpunkt inte heller speciellt stor, och arbete inom en ny verksamhet med goda ekonomiska förutsättningar var förstås frestande.

Protokollet från FHS:s nästkommande, extrainkallade styrelsemöte avslöjar inte huruvida diskussionens vågor gick höga.[158] Av en handskriven notis framgick emellertid att Lauritzen meddelat Waldekranz att han inte borde läsa upp Strandhs arga brev, samt att det var av vikt att höra ”vad Film-Pelle hade att säga” om styrelsemötet på SFI. ”Jag har fått det rådet att inte låta skrämma mig av S:s taktik”, påpekade Lauritzen, ”ej heller på några villkor tala om eller hota med stängning, hur dåliga finanserna än kan synas”.[159] Althins råd om att vänta och se visade sig emellertid kontraproduktiva, för det framgick snart att Schein städslat en advokat och tillsatt en arbetsgrupp på SFI för att se närmare på de juridiska

[155] ”Robin Hood chef för nytt filmarkiv”, osignerad, *Dagens Nyheter* 23/8 1963.

[156] Sigvard Strandh, brev till Rune Waldekranz 23/8 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[157] Schein 1970, 59.

[158] Stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna styrelseprotokoll 6/9 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[159] Einar Lauritzen, handskrivna notiser till Rune Waldekranz 6/9 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

frågor som ett samgående med FHS skulle innebära. En snarlik arbetsgrupp inrättades nu också på FHS. Om diskussionstakten mellan FHS och SFI under första halvan av 1963 gått i makligt tempo, så övergick den nu till raketfart. För bara några dagar senare träffades de bägge arbetsgrupperna. Schein utsågs till mötesordförande och förefaller att direkt tagit kommandot. Naturligtvis påminde han om att den framtida relationen mellan SFI och FHS hade att beakta ett viktigt juridiskt faktum, nämligen att enligt paragraf två ”i avtalet mellan staten och filmbranschen ett filmmuseum är ett ofrånkomligt instrument för Filminstitutets verksamhet” – varpå arbetsgrupperna ”förklarade sig ense om att det inte borde få finnas två olika filmmuseer i landet, utan att ett enhetligt museum måste vara riktmärket för överläggningarna”. Men detta var alltså en sanning med modifikation för i filmavtalet stod inget om filmmuseum, däremot att SFI skulle medverka till bevarande av filmer och material av filmhistoriskt intresse. Om Schein genom att anställa Idestam-Almquist för en kommande dokumentationsverksamhet satt viss press på FHS, så var det som om han genom sitt filmmuseala utspel indirekt hotade att även på denna punkt runda FHS. Vilket givet de resurser som filmavtalet innebar hade varit fullt möjligt. Scheins huvudargument vilade med andra ord både på juridisk och ekonomisk grund, han hade ett klart övertag och mellan raderna i mötesprotokollet framgick att FHS kunde förvänta sig ett ekonomiskt tillskott som man aldrig tidigare varit i närheten av – ”kostnaderna för advokatarvodet skulle givetvis falla på Filminstitutet”.[160]

Tre juridiska förslag utarbetades omgående kring hur FHS och SFI kunde samexistera: (1.) en integration varvid SFI skulle överta FHS:s tillgångar och material liksom skulder och förpliktelser, (2.) inrättandet av en särskild filmmuseiorganisation som agerade på uppdrag av bägge organisationer, och (3.) en personalunion där FHS bedrev museiverksamhet med ekonomiskt bidrag från filminstitutet. Det var förstås ingen hemlighet att Schein förespråkade det första förslaget. I mitten av november 1963 skickade han därför ett kort meddelande till styrelsen för FHS där han frankt erbjöd ”Er att överlåta Er verksamhet (inkl. samtliga tillgångar och skulder) till institutet”.[161] Detta förslag skulle i princip innebära att FHS upphörde som organisation, och i bästa fall blev en del av SFI. I slutet av november författade Einar Lauritzen ett internt PM kring dessa juridiska förslag, ett dokument som utgjorde en sorts svanesång över den filmarkivariska verksamhet som han byggt upp under nästan ett kvarts sekel. Inledningsvis påpekade han att den ekonomiska situationen var ”synnerligen prekär”, utan stöd från filmbranschen var ”FHS dömt att så småningom upphöra som aktivt arbetande institution”. I gengäld hade SFI ”rätt stora pekuniära medel till sitt förfogande”, och skulle ha det i åtminstone tio år framåt. Det handlade ju om årliga belopp på flera miljoner eftersom nästan en tredjedel av filmbranschens självbeskattning skulle gå till filmkulturella ändamål. Och som Lauritzen nyktert konstaterade skulle dessa statliga skattemedel användas ”till just sådana ändamål FHS existerat för att främja”. Filmavtalet 1963 satte alltså både punkt för FHS:s filmarkivariska verksamhet *och* expanderade densamma närmast exponentiellt. Lauritzen poängterade vidare att FHS:s anseende var betydande, det var ”en ärevördig institution – om man så vill världens äldsta existerande filmarkiv” med gott anseende och *goodwill* utomlands. Om FHS integrerades i SFI så fanns det en betydande risk att detta anseende skulle naggas i kanten, något som Lauritzen fick rätt i med tanke på de svårigheter som Schein framgent skulle ha med filmarkivorganisationen FIAF. Ett snarlikt ”’know-how’ på det filmmuseala området” riskerade också att undermineras. Lauritzen påpekade avmätt att

[160] Protokoll från sammanträde med arbetsgrupperna från SFI och FHS 10/9 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[161] Harry Schein, brev till FHS:s styrelse 15/11 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

SFI:s ”hot att skaffa sig ett eget filmarkiv, om FHS inte integreras” föreföll honom som ett ”betydligt större avsteg mot principen att man bör undvika två filmmuseer i landet”. Samtidigt var Lauritzen som ställd mot väggen. Det alternativ som Schein förespråkade framstod för honom som ”ett tvångsalternativ” även om det också fanns skäl som talade för, ”starkast den relativa ekonomiska säkerhet som [då] uppnås [med] den trygghet som ligger i att staten blir direkt medansvarig för FHS:s framtid”. Men på det rent personliga planet, avslutade Lauritzen, så skulle känslan ”av trivsel och arbetsglädje” öka om integration kunde undvikas – ”pengar är inte allt här i världen och frihet är pengar värt”.[162]

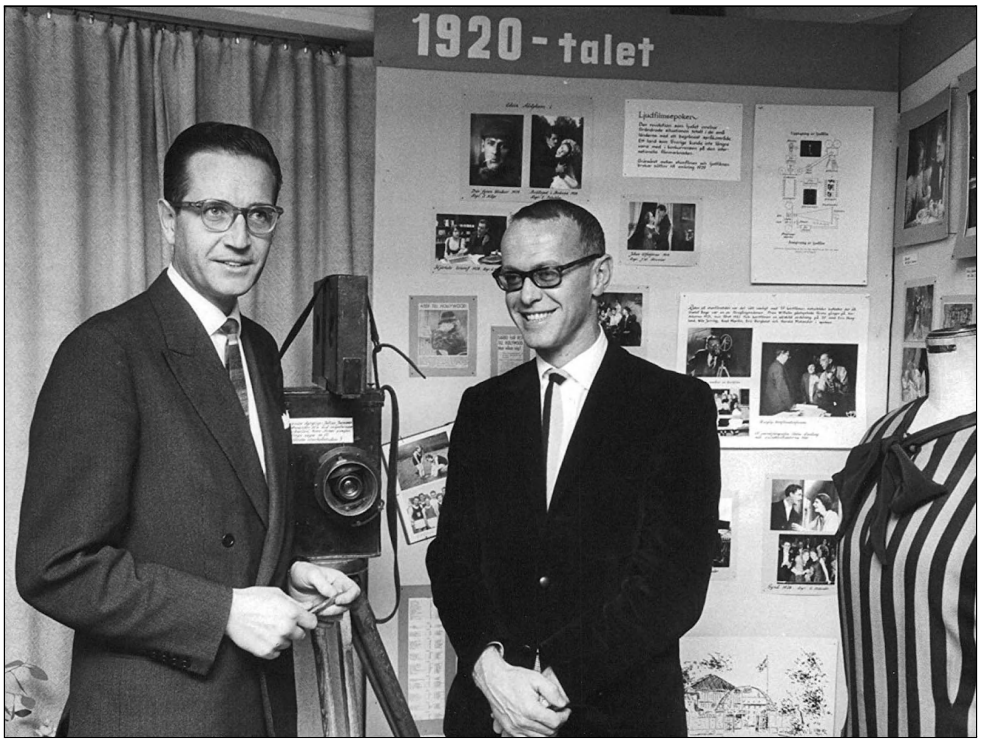


Illustration 1.69 ”Sundbybergs stadsbibliotek visar vägen när det gäller ett ökat samarbete [mellan] biblioteken och filmkonsten”, menade *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* i sin recension av den filmhistoriska utställningen Svensk filmkavalkad som öppnade i november 1963. På plats vid invigningen var två nya makthavare inom svensk film: SF-chefen Kenne Fant och Svenska Filminstitutets VD Harry Schein.

Det var nu bara alltför enkelt att som privatförmögen lägga fram argumenten på detta sätt, men man bör notera att Lauritzen var emot ett sammangående med SFI. Vid vad som skulle bli de Filmhistoriska Samlingarnas sista egentliga styrelsemöte lästes Scheins brev upp, därtill redogjorde Lauritzen för sitt PM varvid följde en ”lång och delvis synnerligen animerad diskussion”. Det måste ha varit ett märkligt möte. För även om Schein inte var fysiskt närvarande så var hans statsunderstödda institutionella skapelse det – på alla sätt och vis. Filmbranschen var exempelvis företrädd av SF-chefen Kenne Fant – som förstås inte kunde annat än att bejaka Scheins förslag, det var ju en del av de avtal som branschen ingått med staten. Detsamma gällde den av Schein nyanställde Idestam-Almquist, och även preses Waldekranz får man förmoda. För under mötet meddelade han att Schein anställt även honom: Waldekranz skulle bli ny rektor för SFI:s filmskola som startades senare under 1964. Han önskade därför avgå som ordförande, och anmälde sig som ”part i målet vid de fortsatta förhandlingarna”. Strandh och Lauritzen var emot, men det var som om Schein

[162] Einar Lauritzen, internt PM 30/11 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

genom sitt smarta och förutseende filmavtal liksom sitt mindre smickrande egenmäktiga agerande ställt FHS inför ett slags *fait accompli* – det fanns liksom ingen annan utväg än att gå med på hans förslag.[163]

Filmarkivet som blev historia

I det första numret av filmtidskriften *Chaplin* 1965 publicerades en helsidesannons där Svenska Filminstitutet sökte en ny chef för avdelningen Filmhistoriska Samlingarna. Av annonsen framgick att denna avdelning temporärt var inhyrd på Tekniska museet och bland annat omfattade ett bibliotek och ett klipparkiv. Till den eftersöktes kompetenskrav hörde ett gediget filmkunnande, ett intensivt filmintresse och ett gott administrativt handlag, detta eftersom vederbörande skulle vara med om att bygga upp denna avdelning till ”ett modernt, levande och utåtriktat filmmuseum”.[164] Valet föll på journalisten och filmkritikern Torsten Jungstedt, vilken sommaren 1965 anställdes som ny arkiv- och dokumentationschef. Han hade ett förflutet på BBC, hade gjort radioprogrammet *Biodags* på 1950-talet, varit programledare för *Filmkrönikan* på tv och gjort programmet *Då går vi till Maxim* i vilket Jungstedt visade stumfilmer och bidrog med kvicka kommentarer.

Kontrasten mellan den stillsamme Lauritzen och den spirituelle Jungstedt kunde inte ha varit större. Men den senare visade sig vara mycket duglig på sin post. Jungstedt skulle bli kvar på filminstitutet ända till 1977, ”trots chefer som Harry Schein och Jörn Donner”, enligt egen utsaga.[165] Redan i augusti 1965 gjorde han en första inventering av de samlingar av material på Tekniska museet som FHS inte haft resurser att ta hand om. Som Lauritzen påpekat i ett PM 1962 så var det okatalogiserade materialet redan då mycket omfattande, schematiskt grupperat i olika ”högar” på museets vind. Den mest ”stillsamma högen” utgjordes enligt Jungstedt av ett topplager av fotografier, en annan hög innehöll dubblettmaterial. ”När jag var där uppe slog en störtskur mot taket och droppar föll ner på kuvert där en del bilder är exponerade. Dessutom var det dammigt.” Jungsted hade med sig sin Leica och dokumenterade den arkivariska oredan i bild. Annat material återfanns i ett intilliggande stall – i ett skåp där ”lär det finnas manus på de flesta av Sandrews filmer”. Min personliga åsikt, meddelade en något perplex Jungstedt till Schein och Idestam-Almquist, ”är att vi först bör få någon slags ordning på det som redan finns under tak inne i Tekniska museet. Dessa kökkenmöddingar får nog vänta ett par år”.[166]

Einar Lauritzen lämnade efter sig ett pappersarkiv om film – uppenbarligen i måttlig ordning. För redan efter ett års anställning på SFI hade han alltså tackat för sig. Lauritzen hade varit emot ”synkroniseringen” – som Schein kallade samgåendet mellan FHS och SFI – och var följaktligen konsekvent i sitt handlande (även om han av pliktkänsla kvarstod en tid på sin post). Enligt notiser i dagspressen våren 1965 skulle Lauritzen istället fortsätta med sin egen privata filmforskning, han tänkte sig att ge ut ett filmlexikon. Något agg förefaller han nu inte ha hyst mot filminstitutet, snarare såg han fram emot att hans privatarkiv skulle bilda grunden för ”det filmmuseum som skall inrymmas i Sveriges kommande filmcentrum på Östermalm”, det vill säga det filmhus som arkitekten Peter

[163] Stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna styrelseprotokoll 9/12 1963. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[164] Platsannons, *Chaplin* nr 1, 1965.

[165] ”Torsten Jungstedt”, Svensk filmdatabas, https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=272399#biography (senast kontrollerad 30/8 2023).

[166] Torsten Jungstedt, skrivelse till Harry Schein och Bengt Idestam-Almquist, augusti 1965. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

Celsing ritat och som enligt beräkningar då skulle stå klart 1967.[167] Det blev som bekant ett stort filmhus – som dock blev färdigt för inflyttning först 1971.




Illustration 1.70 & 1.71 Ett filmarkiv i behov av resurser – som ny arkivchef på Svenska Filminstitutet gjorde Torsten Jungstedt sommaren 1965 en mindre fotografisk dokumentation av de Filmhistoriska Samlingarna på Tekniska museets vind, vilken lämnade en del övrigt att önska. Visserligen utgjordes merparten av materialet på museivinden av dubletter, men travarna av arkivalier vittnade också om en verksamhet under knapphetens stjärna.

Om Lauritzen personligen varit emot en sammanslagning så måste han ändå rimligen betraktat den som ett lyckokast för den filmarkivariska verksamhet han ägnat sitt yrkesliv. Arkivalierna i oreda talade sitt tydliga språk. Men att det var ett slags filmarkivariskt tvångsövertagande stod klart, inte minst i organisatoriskt och administrativt avseende. För med sina avtalspengar satte Schein redan i januari 1964 högsta fart genom att inleda en betydande professionalisering av den filmarkivariska verksamheten på Tekniska museet. I ett första sammanträde med Lauritzen och Strandh överlämnade Schein ett avtalsförslag enligt vilket man (sedermera) kom överens om att teckna ett hyreskontrakt för FHS (beteckningen kvarstod då ännu), samt anställningskontrakt för både Lauritzen och hans två medarbetare på museet.[168] När Lauritzen figurerade i tv-programmet *Horisont* (om FHS) i början av 1964 så var det alltså hans sista publika framträdande som föreståndare. Och om Strandh varit emot samgåendet så kunde han som museichef nu åtminstone räkna med att få in en betydande årshyra. Schein önskade vänta med publicitet kring samgåendet, men aviserade att han hade för avsikt att omgående återuppta en cinemateksartat verksamhet, Filminstitutet Filmklubb, för vilken han snart kom att anställa Nils-Hugo Geber som ansvarig. Visningar påbörjade i september 1964 på ABF-huset på Sveavägen i Stockholm.

I ett internt PM en vecka senare ”angående synkroniseringen” skisserade Schein hur han tänkte sig att SFI:s så kallade forskningsavdelning (som då mest bestod av Idestam-Almquists klipparkiv) skulle samarbeta med FHS – som Schein utan pardon degraderat till en avdelning inom filminstitutet. Den senare skulle i huvudsak ägna sig åt ”själva filmerna, deras insamling i landet, införskaffande utifrån, bevaring, restaurering och uthyrning till filmstudios”, medan den förras huvuduppgift var att agera serviceavdelning för filmjournalister och forskare. Svenska filmforskare var för all del inte speciellt många vid denna tidpunkt. Men Schein hade storslagna visioner för sin forskningsavdelning. Den skulle ”stimulera och leda filmforskningen och själv bedriva filmhistorisk forskning bl.a. genom att bearbeta de båda avdelningarnas samlade material så att detta klarläggs, genomlyses och kommer i fruktbar cirkulation i föreläsningar, essäer, studiointroduktioner, böcker och avhandlingar”. Det stod visserligen ingenting om den filmprofessur som

[167] Se exempelvis, ”Filmmuseets chef avgår”, osignerad, *Hudiksvallstidningen* 22/4 1965.

[168] Harry Schein PM rörande sammanträffande på Tekniska museet 22/1 1964. Svenska Filminstitutet, Einar Lauritzen personarkiv.

aviserats tidigare, men Schein hade otvivelaktigt filmvetenskapliga ambitioner med sitt institut.[169] Leif Furhammar har påpekat att en kallelse till den så kallade filmforskningsgruppen (i vilken han själv kom att ingå) skickades ut av Schein redan före jul 1963. Att ett initialt sammanträde hölls strax före det att Schein skrev sitt PM angående synkroniseringen kan möjligen förklara varför det innehöll så många formuleringar om filmforskning.[170]

Harry Schein förefaller i princip varit på det klara med hur han tänkte sig sammangåendet mellan SFI och FHS, idéerna var många och praktiken inte sällan brysk. Men i grunden handlade de om att etablera ett nära samarbete. ”Verksamheten under mellanperioden bör som riktpunkt ha det framtida ’Filmmuseet’ i särskild byggnad, där avdelningarna kan sammansmälta.” Arbetet skulle därför fortsätta som tidigare. ”FHS:s under trettio år mödosamt uppbyggda organisation”, tillstod Schein, ”bör naturligtvis i minsta möjliga grad rubbas”. Men eftersom det nu fanns medel att tillgå så skulle den amatörism som kännetecknat delar av Lauritzens verksamhet rationaliseras bort. Samlingarna var i behov av att inventeras och förtecknas. Därtill borde det omgående införskaffas ”ett modernt visningsbord”, ett klippbord för att se och studera film var ett måste – ”Norska Filminstitutet har två!”, poängterade Schein. Hyra till Tekniska museet och normala anställningskontrakt gjorde också sitt för att ställa krav på såväl lokaler som personal. Till sist menade Schein att det inkörda namnet Filmhistoriska Samlingarna nog kunde behållas ”av pietets- eller praktiska skäl”, men om det var FHS eller SFI som skulle vara anslutet till FIAF fick man se tiden an – vilket som sagt skulle orsaka problem framöver.[171]

I mars 1964 hade SFI styrelsemöte där det beslutades att godkänna det avtal som träffats med FHS samt efter det att Schein redogjort för den framtida organisationsplan kring filmarkivet, godkänna en preliminär årsbudget på 600 000 kronor (cirka sju miljoner kronor i dagens penningvärde). I ett konfidentiellt underlag till styrelsen hade Schein i detalj spaltat upp vad dessa pengar skulle användas till. FHS:s skulder uppgick till 70 000 kronor, lönemedel till drygt 170 000 kronor, hyra av kasematter för 70 000 kronor och lokalhyra till Tekniska museet på 17 000 kronor och så vidare. Årslönen för Einar Lauritzen höjdes från noll till 50 000 kronor. Sammantaget innebar den nya budgeten en ökning av FHS:s disponibla medel med nästan femtusen procent.[172] Det var en remarkabel statlig arkivsatsning – som det tagit drygt trettio år att realisera, om man nu räknar Nils Flygs motion från 1936 som en sorts första filmarkivarisk propå. Samma dag kallades det till presskonferens på Tekniska museet och en liten högtidlighet ”med tända ljus”. De Filmhistoriska Samlingarna ”aktiveras med 600 000 kronor” rapporterade DN. ”Ett snabbt

[169] Rune Waldekranz skulle sedermera 1970 bli landets första professor i filmvetenskap. Noterbart är att Schein själv figurerade i diskussionerna kring denna tillsättning – liksom för övrigt även Torsten Jungstedt, Leif Furhammar och Gardar Sahlberg, den senare med ett förflutet på Svensk Filmindustri och då verksam som arkivarie och tv-producent på Sveriges Radio. ”Vem blir vår förste filmprofessor”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 16/1 1968.

[170] Svenska Filminstitutets filmforskningsgrupp skulle framöver bland annat arbeta med filmcensurfrågor inom ramen för den statliga utredningen *Filmens inflytande på sin publik* (SOU 1967:31), en publikation som utgjorde en rapport från denna grupp. För en vidare diskussion, se Leif Furhammar, ”Egocentrisk betraktelse över tillkomsten av ett universitetsämne”, *Massmedieproblem: mediestudiets formering*, (red.) Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2015), 215–224, samt Per Vesterlund, ”Samhället i medierna? Harry Schein och medieforskningen”, *Massmedieproblem: mediestudiets formering*, (red.) Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2015), 349–374.

[171] Harry Schein, PM angående synkroniseringen 27/1 1964. Svenska Filminstitutet, Einar Lauritzen personarkiv.

[172] Stiftelsen Svenska Filminstitutet styrelseprotokoll 13/3 1964; Konfidentiellt, underlag till SFI:s styrelse, Harry Schein 10/3 1964. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

trolleri, varigenom jag med ett penndrag glatt försvinner", ska FHS:s ordförande Waldekranz ha yttrat.[173] Det var alltså inte med någon större sorg som FHS uppgick i SFI – snarare tvärtom. Lauritzen var möjligen den enda sörjande. Samma dag skickades också en skrivelse "till Konungen" där Stiftelsen Filmhistoriska Samlingarna underdånigast anhöll om att få upplösa sig själv.[174]



Filminstitutet växer och övertar samlingarna

Svenska filminstitutet har ett telefonnummer och en växelflicka som kunnigt svarar från sin glasbur. En direktör i stort direktörsrum, ett varje dag växande klipparkiv, ett bibliotek och ett läsrum till vilket faktiskt tillträdet är fritt. Massor med post kommer, i telefon ber många om pengar till mycket. Ett forskarlag är tillsatt, en jury ser filmer.

Svenska filminstitutet är redan något mer än en institution på papperet, trots att ännu inte ens den tomt är utsedd varpå dess stora hus ska resa sig i en ljus framtid.

Harry Schein, tillsvidare detsamma som filminstitutet, har stor vana vid att rabbla upp på vilka punkter institutet fungerar, vilka som är på väg och vilka som planeras. Det är förvånande, tycker han, att nästan inga konstruktiva förslag kommer utifrån. Här finns nu pengarna, varför kommer inte någon med en vettig motivering och vill ha dem.

Pengarna går nu åt ändå men Harry Schein medger att han är mycket återhållsam ännu — tomten och huset kommer att kosta mycket pengar. Dessutom behöver ett filminstitut framför allt film och en filmkopia kostar i medeltal 2 000 kronor.

Filminstitutets verksamhet överskådas lättast om man delar upp grenarna:

KLIPPARKIVET

är på väg, på god väg redan. Dess chef Bengt Idestam-Almquist (Robin Hood) sitter i ett vindsdukaperum en trappa ovanför institutets egentliga lokaler och har långa rader av hängmappar med klipp, bokhyllor på väg att fyllas. Ett litet rum är välfyllt med tidskrifter och har plats för någon hugad studielysten. Detta arkiv ska samordnas så småningom med Filmhistoriska samlingarna, som tas över av institutet vid en högtidlighet på måndagen. Övertagandet har varit förmellt kinerligt eftersom samlingarna är en stiftelse. Samlingarna behöver som bekant större resurser, främst för att rädda den film som hotas av förstörelse, och för att köpa mycket mer film.

FILMKUNSKAP

sprides över landet genom SFF, Sveriges förenade filmstudios. De har nu fått en summa pengar, dels till de små studios som inte bär sig, dels för att utvidga sekretariatet i Stockholm.

FILMTURNÉERNA

är under full förberedelse med Yngve Bengtsson som organisatör. När de väl vunnit fotfäste i de 30 städer som utsetts, går man vidare till ännu mindre städer och hoppas så småningom täcka de flesta tätorter i landet.

Den lätt antika trälelapparaten sköts av Birgit Johansson.

PR-

verksamheten delas upp på två grenar. En summa pengar går till att sprida glans över de svenska filmer som visas vid festivaler och en summa till en kvartalstidskrift om svensk film, som planeras på fyra språk.

BÖCKER OM FILM

behövs. Så långt som till att medverka vid utgivandet av en serie filmlitteratur vill man ännu inte officiellt gå, men det kanske blir. Tills vidare har man givit Wahlström & Widstrand pengar så att Robin Hoods bok om polsk film, sedan länge färdigskriven, kan komma ut.

PARIS

får uppleva den första av institutets stort upplagda visningar av svensk film utomlands. Flera städer får liknande visningar vad det lider.

EN VETENSKAPLIG

undersökning sätten i gång på nyåret. Ett forskarlag ska under en lång tid framöver undersöka om och på vilket sätt film påverkar barn. Forskarna har haft täta sammanträden med institutet för att till en början komma fram till relevanta utgångspunkter. Institutet är på detta område berett till stora ekonomiska insatser.

BARNFILM

är också nämnt i avtalet med staten, och barnfilmskommittén är kanske den organisation som mest energiskt bombarderat institutet med papper.

Harry Schein undrar för sin del om det verkligen är den speciellt för en viss åldersgrupp gjorda filmen som behövs. — Gör i stället matinéer med sådana gamla fina filmer som "Sheriffen". Det är något för barn. Han tycker följaktligen att den typ av barnfilmstudio som Moderna museet driver är utomordentligt, och det finns planer på att filminstitutet här ska träda in. I så fall blir det barnfilmsvisningar över hela landet, arrangerade i Astrid Lindgrens anda och eventuellt med hennes bistånd.

FILMSKOLAN

ligger i bokstavlig mening i stöpsleven i dessa tider. I mitten av april sänds ut en kungörelse om anmälan till den första årskursen, som ska börja 15 september. Rektor Rune Waldekranz och dr Bertil Lauritzen ligger kursplanen fö. Antalet elever som tas in till hösten blir tio. Kursen blir tvåårig och väsentligen praktisk med en teoretisk del som mest består av filmvisning.

ANNIKA

I klipparkivet träffar man Bengt Idestam-Almquist.

Harry Schein = Filminstitutet.

Illustration 1.72 Ett snabbt växande filminstitut – kunde *Dagens Nyheter* meddela i mars 1963, vilket bland annat skulle överta de Filmhistoriska Samlingarna, de "behöver som bekant större resurser främst för att rädda den film som hotas av förstörelse och för att köpa mycket mer film".

Om FHS:s omfattande pappersarkiv var i behov av dokumentationsåtgärder våren 1964, så förhöll det sig på samma sätt med de filmer som bevarades i kasematter i Rotebro. Det rörde sig om cirka 600 spelfilmer i långfilmsformat och ungefär lika många kortfilmer – eller fler, uppgifterna går isär. Ur ett PM om samlingarna från maj 1964 framgick just att Schein önskade att Lauritzen omgående skulle sammanställa en precis katalog över FHS:s filmbestånd – som ju till viss del bestod av depositioner (med oklar status). "I denna officiella katalog skall icke upptagas sådana ömtåliga fall av filmer, vars innehav vi vill hemlighålla." Beträffande samlingarna av tidskrifter skulle Lauritzen därtill snarast

[173] "Filmhistoriska Samlingarna aktiveras med 600 000 kronor", osignerad, *Dagens Nyheter* 17/3 1964.

[174] Till Konungen 16/3 1964. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

meddela vilka som fattades och behövde inköpas. Formuleringar om att ”Lauritzen snarast” skulle återkomma eller åstadkomma än det ena, än det andra återkom på flera ställen i PM:et. ”Från och med nu skall alla klipp göras på Kungsgatan, medan klippavdelningen på Tekniska museet ska arbeta ’bakåt’”, domderade Schein.[175] Tempot var nu ett annat. I en artikel med den träffande rubriken ”Filminstitutet i startgroparna”, påpekade *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* att filmarkivet växte rekordsnabbt. Två herrar som fått ”mycket arbete på sin lott” var Lauritzen och Idestam-Almquist. FHS:s gamla arkiv omfattade enligt tidningen ”en oerhörd mängd osorterat material”, men när det väl ordnats upp skulle filminstitutet förfoga över den ”kanske förnämligaste klippsamlingen i Europa”.[176] Men för att komma dit behövde det arbetas; Schein hade tillfört resurser – men också drastiskt ökat krav och arbetsbelastning. Bläddrar man i FHS:s bevarade papper från denna tid så förvånas man inte över att Lauritzen slutade.

Avslutningsvis är det lätt att tro att en anslagsökning på flera tusen procent skulle få kritiken att tystna kring behovet av politiska åtgärder på filmens område. En under lång tid kallsinnig statsmakt hade ju gjort en filmkulturell helomvändning. Men även en offensiv socialdemokratisk kultur- och filmpolitik stötte på patrull, för mitten av 1960-talet var som bekant en tid av de stigande förväntningarnas missnöje (Erlander). Så kunde exempelvis filmkritikern Jonas Sima i *Expressen* i februari 1966 anklaga Schein för att inte ägna tid och kraft åt att rädda det svenska filmarvet. Studerar man de ”Filmhistoriska Samlingarnas resurser och kapacitet mer ingående blir man nedstämd, ja upprörd”, menade en indignerad Sima. Framför allt utgjorde skadade eller förkomna stumfilmer en ”oersättlig förlust för svensk filmkonst och filmforskning”. Med en braskande rubrik slogs det fast: ”Detta är filmdöden, hr Schein!”[177] Att anklaga Schein för något slikt framstår idag som huvudlöst, men kritiken bör också läsas i ljuset av den offentliga aversion som då började riktas mot Schein – vilken framgent skulle kulminera i beskrivningar av honom som ”filmdiktator”.

Om Sima 1966 menade att de Filmhistoriska Samlingarna saknade resurser så var hans artikel samtidigt ett tecken på att FHS fortfarande existerade, åtminstone i den filmkulturella offentligheten. Internt på SFI hade Schein emellertid påbörjat ett organisatoriskt arbete där namnet inte längre behövdes av vare sig pietets- eller praktiska skäl. I ett PM om filminstitutets nybyggnad från våren 1965 skissade Schein till exempel på ett nytt organisationsschema, baserat på ”diskussioner med filminstitutets personal och arkitekten” Celsing. FHS förekom då inte längre som beteckning, arkiv och samlingar hade ersatts av mer generiska lokalbeteckningar som Filmarkiv och visningsavdelning, Dokumentationsavdelning och Filmskola.[178] På ett generellt plan behölls beteckningen FHS så länge som SFI hyrde lokaler på Tekniska museet, det vill säga fram till dessa att Filmhuset stod klart. Ett stort bildreportage i *Hemmets Veckotidning* i januari 1967 vittnade till exempel om att de Filmhistoriska Samlingarna då fortfarande var ett namn som lockade till sig media. Torsten Jungstedt kom till tals, och påpekade att när det nya filmhuset blir klart, jå då kommer arkivet att ”få egna lokaler där”.[179] Så blev också fallet – med följden av att FHS så sakta glömdes bort. Även filmarkivet som sådant blev till historia.

---

[175] Harry Schein, PM rörande möte hos Filmhistoriska Samlingarna 22/5 1964. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[176] ”Filminstitutet i startgroparna”, osignerad, *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 8/6 1964.

[177] Jonas Sima, ”Detta är filmdöden, hr Schein!”, *Expressen* 19/2 1966.

[178] Harry Schein, PM beträffande filminstitutets nybyggnad 4/5 1965. Svenska Filminstitutet, Filmhistoriska Samlingarna, vol 1:2, Handlingar rörande SFI:s övertagande av FHS.

[179] Karl Peterson, ”Där filmen blir historia”, *Hemmets Veckotidning*, januari 1967.



DÄR FILMEN BLIR HISTORIA

Julius Jaenzon vid vår första internationella inspelning 1911 av Kolingens galoscher.

ETT BESÖK I FILMHISTORISKA SAMLINGARNA I STOCKHOLM

Av Karl Peterson

FILMKONSTEN ÄR relativt ung, och åtminstone fransmännen håller styvt på att dess fader är Louis Lumière som tillsammans med sin broder Auguste gjorde flera betydande uppfinningar inom fotografi- och filmkonsten samt även på "färgfilmens" område.

Med sin handvevade filmkamera spelade han på 1890-talet in de första "levande bilderna". Filmen, som den 1 december 1895 premiärvisades på hans hembyggda kinematograf, lär bl. a. ha visat ett tåg som rullar in på en järnvägsstation och ångfrustande stannar framför det lilla stationshuset, några unika bilder från en fransk industri, samt situationsbilder från hans eget familjeliv.

Allt fler började intressera sig för denna nya konstart. Och själv satte Lumière igång att utbilda filmfotografer, som han sedan skickade ut för att spela in ett slags journal- eller dokumentärfilmer.

En av hans medarbetare skickades till Stockholm för att fånga några bilder från utställningen 1897.

Han var dock inte den förste som vevade en filmkamera i den svenska huvudstaden. Redan året innan hade Stockholm haft besök av en tysk filmfotograf vid namn Skladanowsky, vilken bl. a. gjorde några filmmeter djurgårdsbilder. Båda dessa första stockholmsfilmer ingår nu i Filmhistoriska Samlingarnas redan mycket omfångsrika och intressanta filmarkiv.

STIFTELSEN FILMHISTORISKA Samlingarna, som genom ett brinnande intresse och delvis genom egna ekonomiska insatser till stor del skapats av institutionens förutvarande chef, *arkivarie Einar Lauritzen* har sprungit fram ur det 1933 av en liten skara journalister, filmrecensenter, filmfolk och andra intresserade bildade Filmhistoriska Samfundet.

Man började tigga ihop gamla filmer, filmbilder, program, litteratur kring ämnet, och gåvor kom både från filmbolagen och privatpersoner.

Till slut hade man fått ihop ett helt litet museum, i samfundets dåvarande trånga lokaler i en vindsvåning vid Vasagatan.

Samlingarna fortsatte att växa, ända tills dåvarande intendenten vid Tekniska Museet i Stockholm, Torsten Althin, beredde plats för samlingarna inom sitt eget museums murar.

Torsten Jungstedt och hans assistenter Barbro Hansson och Margareta Nordström letar i de trångbodda Filmhistoriska Samlingarna efter material.

Det intressantaste jobbet är restaureringen av gamla filmer, tycker intendent Nils-Hugo Geber och synar en gammal rysk film tillsammans med Christina Jendin.

Illustration 1.73 Vintern 1967 gjorde *Hemmets Veckotidning* ett besök på de Filmhistoriska Samlingarna som då fortfarande var inhysta på Tekniska museet. Det var en av de sista publikationerna där FHS figurerade.

Till sist kan man fråga sig vad som hände med diskussionerna och planerna om ett filmmuseum, detta dynamiska begrepp som figurerat i de filmpolitiska diskussionerna alltsedan 1930-talets mitt och som Schein sedermera laddade med en betydande filmpolitisk verkningsgrad. Om han 1964 såg framför sig ”det framtida ’Filmmuseet’ i särskild byggnad” där institutets olika avdelningarna skulle sammansmälta, och där man så sent som i platsannonsen i *Chaplin* för en ny arkiv- och dokumentationschef kunde läsa om ett ”utåtriktat filmmuseum”, så var sådana idéer och föreställningar som bortblåsta och eliminerade bara ett halvår senare. I Scheins PM om det nya filmhuset förekom inte längre begreppet filmmuseum överhuvud taget, även om filminstitutet av många sågs som ett slags museum, inte minst när det gällde den filmklubb som Geber hade hand om.

Filmhuset på Gärdet i Stockholm skulle som bekant aldrig komma att husera något filmmuseum. Istället skulle sådana planer ta fart på en helt annan plats i Sverige, ungefär vid samma tidpunkt – nämligen i Kristianstad där AB Svenska Biografteatern bildades 1907, ett bolag för vilket Charles Magnusson blev VD två år senare. När Kristianstad 1964 firade 350-årsjubileum så iscensattes flera filmhistoriska aktiviteter, bland annat en utställning arrangerad av Svensk Filmindustri. 1965 beslutade därför stadens museistyrelse att inrätta ett permanent filmmuseum. Det kom inte att öppna sina portar förrän 1972 – men

på plats då som invigningstalare var Magnussons, Olof Anderssons och Dymlings efterträdare, SF-chefen Kenne Fant. Även om han i sin korta filmhistorik inte nämnde FHS så var hans utläggning baserad på den kunskap som ackumulerats där under årens lopp. Sedan stumfilmens tid har mediets utveckling gått framåt, påpekade Fant, ”ibland med stora språng, ibland långsammare. Ljudet, färgen, det stora formatet har kommit till. Men hur bortskämda vi än blivit, får vi aldrig glömma den tid, då de första trevande försöken gjordes. Pionjärerna tål väl att skrattas åt men mera att hedras ändå”.[180]



Illustration 1.73 Något filmmuseum blev det aldrig i Stockholm – vare sig på Tekniska museet eller på Filmhuset. Men väl ett i Kristianstad. På fotografiet synd den första filmutställning som arrangerades av Svensk Filmindustri 1964 – varefter Filmmuseet Kristianstad öppnade 1972. Fotografi från AB Svensk Filmindustri, Centrum för Näringslivshistoria.

[180] Kenne Fant, Kristianstad – den svenska filmens vagga 2/6 1972. Filmmuseet Kristianstad. Tack till museiintendent Véronique Dubois-Côté för denna referens.