

Pelle Snickars

Julius Jaenzon som privatfilmare

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

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



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

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

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

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

Signaturen J. Julius

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

Mannen med filmkameran

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

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

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

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

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

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

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

schen som fotograf; han var helt bekant med hur man kinematograferade, framkallade och kopierade. Å andra sidan framstod anställningen av Jaenzon 1910 som mer betydelsefull för bolaget än vad man traditionellt hävdar. I regel är det rekryteringen av Sjöström och Stiller som brukar lyftas fram som Magnussons geniala drag. Men när de – nästan samtidigt – fick anbud om att bli regissörer i bolaget 1912¹⁵, hade Julius Jaenzon redan arbetat mer än sju år i filmbranschen. Att Jaenzon till en början var den som visste mest om film rådde det dock ingen tvekan om. Han var till exempel den som tog hand om Sjöström när han första gången kom ut till Lidingöateljén.¹⁶ I radiosamtalet 1943 påpekade Sjöström nostalgiskt med sin knarriga röst: ”vi är ju gamla filmuvar vi [men] du Julius du var ju med och lekte före mig – ja, det var 1912 – men då hade du redan varit med ganska länge.”¹⁷

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

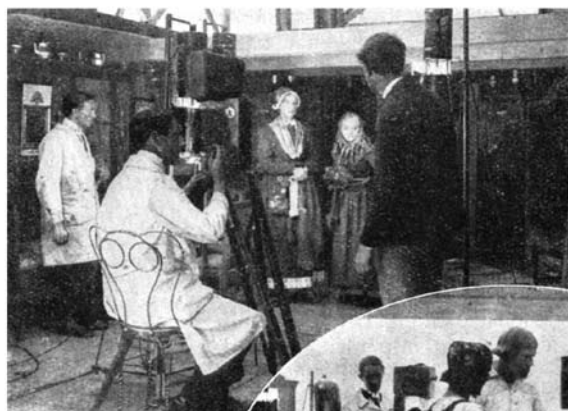


Julius Jaenzon vid kameran, Lidingö 1912.

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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

Amatörkinematografi

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

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

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

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

VEM VILL VARA MED I FILMJOURNALENS AMATÖRINSPELNING?

Alla filmamatörers dröm blir äntligen verklighet.

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

För inspelningen disponeras Svensk Filmindustri'sateljéer i Råsunda filmstad.



Filmamatörism – tävling i *Filmjournalen* december 1921.

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



Årg. 2 ALBERT BONNIERS FÖRLAG Häft. 17
STOCKHOLM

FRAMTIDENS FAMILJEALBUM

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

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

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

Och det behövs ingen livligare fantasi för att begripa, vilken glädje man sedan alla tider framåt skall ha av dessa filmer. Naturligtvis komma de fram på "släktmötena" eller, om man är med om sådana, på

födelsedagskalasen. Programmet, då en födelsedag firas, komma helt visst att bestå bland annat däri, att man vevar fram de filmer, som finnas av födelsedagsbarnet.

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

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

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

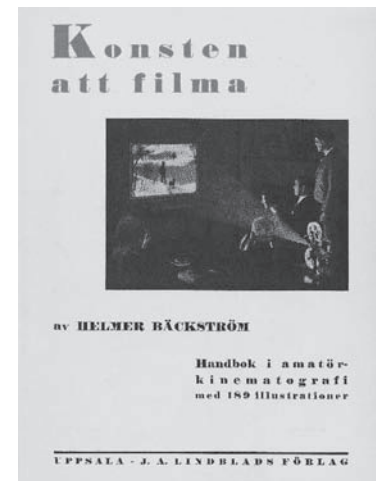
Framtidens fotografier komma att till en väsentlig del bli filmfotografier.

Världen går framåt!

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

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

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



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



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

SOMMAREN 1920.



Första filmsommaren 1920 i *Familjen Jaenzon*.

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

Jaenzon privat

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

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

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

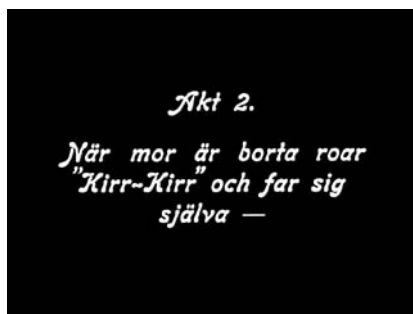
Tittar man på *Familjen Jaenzon* tillhör den tveklöst privatgenren. Egentligen är den ett slags kompilationsfilm sammansatt av Jaenzon själv. Den består av korta sommarekvenser vilka bildar en ungefär trettio minuter lång film. Nästan uteslutande innehåller den privata bilder av familjeliv – framför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

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

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



Stillbilder ur *Familjen Jaenzon*.



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

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

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

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

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

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

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



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



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

Avslutning

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

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

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

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

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

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

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



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



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

Noter

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

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