

5. KINEMATOGRAFI

Den är kanske den mest sedda svenska filmen alla kategorier, *Stenåldersmannen* från 1919, i regi av Ernst Klein. I bioannonser kallades den för ett ”svenskt vetenskapligt experiment.” Med filmens hjälp iscensattes livet på stenåldern som ett slags levande kulturarv i rörliga bilder. *Stenåldersmannen* var en dokumentärfilm (före begreppet fanns), men den lånade också drag från fiktionsfilmen. De filmade stenåldersmännen gick växelvis klädda i djurskinn och trench coat; på manusstadiet kallades filmen för ”Stenåldersvilden. Filmfars i en akt”. Det var i Sörmlands skogar under sommaren 1918 som ”mina storartade stenåldersmän Daniel Smedberg och Gustaf Adolf Börjesson” levde stenåldersliv skrev Klein om sin film.¹ Med en senare terminologi kunde de betraktas som en sorts rollspelare som lajvade ett forntida kulturarv. ”Ett försök att i våra dagar leva stenåldersliv”, som stumfilmens första textskylt poängterade. Samtidigt hade Kleins filmprojekt stöd både från Kungliga Vitterhetsakademien och Historiska museet. Iscensättningen skulle göras detaljtrogen och fornhistoriskt korrekt. *Stenåldersmannen* kan därför bäst beskrivas som ett slags anakronistisk mediedokumentation av stenåldersliv, vilken ställvis i närbilder visade upp periodens tidstypiska redskap och där stenåldersmännen excellerade i att tvinna linbast till snören.

Egentligen var filmen ett delresultat av den stenåldersexpedition som Klein utrustat, ett försök i experimentell arkeologi (innan termen fanns) – vilken lät tala om sig långt före det att *Stenåldersmannen* hade premiär. Klein var en drivande journalist med betydande kulturhistoriska intressen som skrev om sitt experiment i bland annat *Afton-Tidningen*. I den bok han senare publicerade om sitt experiment, *Stenåldersliv*, påpekade han att grundfrågan han satt sig för att besvara var ganska enkel: ”att fastställa hur det går till att utföra en hel mängd för livets uppehållande omedelbart nödvändiga arbeten utan användande av ... moderna tekniska hjälpmedel.”² Den tidigare riksantikvarien Oscar Montelius lockades att göra ett besök under experimentet för att utröna hur det egentligen gick för stenåldersmännen när de skulle till att hantera stenåldersyxor. *Stenåldersmannen* var därför en mycket praktiskt orienterad film. Hur högg man med stenyxa? Hur svårt var det att skära med en flintaskärva? Och kunde man lära sig något om dessa kulturtekniker genom att betrakta dem på film? *Stenåldersmannen* var i så måtto också ett slags åskådningspedagogiskt experiment; på kinematografisk väg skulle publiken lära sig att se – och därigenom förstå – livet på stenåldern. Filmens (första) censurkort angav därför prosaiskt att den visade ”hr Smedberg förfärdigande redskap av ben, tändandes eld medelst flinta och borring samt huggande med en flintyxa.”³

Tidens kritiker var överlag positiva till filmen. ”Längtan till stenåldern”, skrev *Svenska Dagbladet* i en fyndig och modernitetskritisk anmälan. Experimentet önskade

¹ Ernst Klein, *Stenåldersliv* (Stockholm: Svenska teknologföreningens förlag, 1920), 4.

² Klein 1920, 4.

³ Statens biografbyrå filmgranskningskort nr. 21704, 17/5, 1919. Inom ramen för mitt tidigare forskningsprojekt, ”Filmarkivet.se – en filmhistorisk plattform” (finansierat av Riksbankens jubileumsfond 2014–16) lät vi digitalisera fler än 10 000 filmgranskningskort från Statens biografbyrå mellan 1911 och 1921. De finns numera tillgängliga på <https://data.kb.se/datasets/2017/04/censurkort/> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

”rekonstruera, återupprepa och härma stenåldern, till vilken studium, väsen och anda samtiden anser att den nu levande moderna kulturmänniskan, väl speciellt svensken, längtar och trängtar.”⁴ Men att ”leva på stenåldersvis under vetenskaplig kontroll hela sommaren”, lär inte bli så lätt menade signaturen Marfa i *Dagens Nyheter*. Filmen uppskattades dock; ”man motser med spänning hur [stenåldersmännen] skall klara sig med benmejslar och flintyxor i kampen för tillvaron ute i skogen.”⁵



Illustration 5.1 ”Monsieur Reynolds, Skandiafilms franska *opérateur*” kinematograferar stenåldersmännen Smedberg och Börjesson när de sommaren 1918 bygger en hydda. Den välrenommerade franske filmfotografen Raoul Reynolds hade tidigare arbetat för Pathé och kom under tjugotalet att kinematografera flera spelfilmer i både Sverige och Finland. Illustration ur Ernst Kleins bok *Stenåldersliv* (1920).

Stenåldersmannen var ett ambitiöst kulturarvsprojekt. Det handlade inte bara om att utröna om det gick att leva stenåldersliv, utan även att gestalta en filmberättelse om detsamma som ett ”kulturvetenskapligt experiment i 3 delar” (där de två andra filmpartierna hade premiär senare under hösten 1919). Filmen förevisades en tid på landets biografer, och därefter ingick den i repertoaren hos Svensk Filmindustri skolfilmsavdelning. Där var *Stenåldersmannen* populär och fick återkommande uppskattning. En folkskolelärare påpekade 1923 att även om skolfilm för en landsbygdsskola var dyr, ja rentav ”det dyrbaraste åskådningsmaterialet”, så var filmen det medium som ”lämnar värdefulla

⁴ ”Längtan till stenåldern”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 18/5, 1919.

⁵ ”Intolerance på Röda kvarn”, signaturen Marfa, *Dagens Nyheter* 20/5, 1919.

minnen, fruktbarande för undervisningen.” Jag skulle kunna ge ”många exempel”, skrev läraren U. Nordhagen, ”men inskränker mig till att nämna huru barnen efter *Stenåldersmannen* sökte en längre tid leka ’stenåldersliv’, tills en ny film gav fantasien en annan riktning.”⁶ Eftersom filmen var i tre delar kom olika versioner av den att distribuerades inom landets skolfilmsverksamhet – och det under lång tid. Det hävdas ibland att den visades i svenska skolor ända fram till 1960-talet. ”Efter att sålunda ha stått på repertoaren i ett halvt sekel”, upplyser Svensk filmdatabas, så torde *Stenåldersmannen* ”höra till de mest sedda av alla svenska filmer.”⁷

”Tillämpad fornforskning” var den beteckning som en recensent använde för att redogöra för vad Ernst Klein (1887–1937) hade ägnat sig åt i Sörmlands skogar.⁸ Det var en pregnant beskrivning, men till skillnad från tidens professionella arkeologer var det för Klein lika viktigt att demonstrera och åskådliggöra denna fornforskning i rörliga bilder. För *Stenåldersmannen* tog filmmediet till hjälp för att gestalta ett forntida kulturarv bortom en strikt föremålsfotografisk bildnorm. I de kulturhistoriska filmer på Nordiska museet som Klein skulle regissera under tjugotalet så var en dokumenterande estetik rådande. Dansfilmen *Huppleken*, som Klein spelade in 1926, innehöll till exempel endast ett par statiska kamerainställningar (men desto fler utförliga textskyltar), att jämföra med *Stenåldersmannens* dynamiska filmspråk med hel-, halv- och närbilder, panoreringar och inklippsbilder.

När Klein regisserade sin film hade han ingen tidigare kinematografisk erfarenhet. Han var emellertid en etablerad skribent och hans stenåldersexperiment omtalades i dagspressen.⁹ Klein skrev därtill raskt en bok om stenåldersliv och fick det nystartade bolaget Filmindustri AB Skandia att bekosta en filminspelning. *Stenåldersmannen* utspelade sig i skogarna kring godset Rockelsta, vars ägare greve Eric von Rosen också enrollerats av Klein, vilken ”med råd och dåd bistod oss i många kinkiga situationer.”¹⁰ von Rosen var dock en ulv i fårakläder; han hade en bakgrund som etnografisk forskningsresande – men blev sedermera aktiv nazist. Något år efter att Klein (som var av judisk börd) avslutat sitt stenåldersexperiment, introducerade von Rosen, efter att ha åkt taxifyg med flygaresset Hermann Göring, denne för sin frus syster, Carin von Kantzow. Idag påminner ruinerna av Görings Carinhall om stenålderns lämningar.

⁶ Folkskoleläraren U. Nordhagen är citerad från Gustaf Berg, *Omkring bildningsfilmen* (Stockholm: Svensk filmindustri, 1923), 45.

⁷ *Stenåldersmannen: Ett kulturvetenskapligt experiment i 3 delar* (1919), Svensk filmdatabas, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=3471> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

⁸ Hanna Rydh, ”Nutida stenåldersliv. En bok om tillämpad fornforskning”, *Svenska Dagbladet* 19/12, 1920.

⁹ Klein var under tiotalet anställd både på *Svenska Dagbladet*, *Dagens Nyheter* och *Afton-Tidningen*, därtill var han en produktiv författare. Som utsänd korrespondent bevakade han ryska revolutionen, vilken han skrev om i boken *Revolutionsdagar: resebrev från Petrograd* (Stockholm: Norstedt, 1917). På snarligt sätt utgavs hans rapporter från finska inbördeskriget i boken, *Vita och röda: en bok om sista finska kriget* (Stockholm: Svenska andelsförlaget 1918).

¹⁰ Klein 1920, 3.

anställdes vid. Om *Stenåldersmannen* var ett ovanligt filmexperiment, så var vetenskaplig film under tioalet etablerat som genrebegrepp hos flera filmbolag. Samma sommar som Klein filmade gick exempelvis *Havsdjupens hemlighet* upp på biograferna, en ”vetenskaplig film” i åtta akter vilket dagspressen framhöll i sina recensioner. Under tioalet förekom termen allt flitigare i tidens bioannonser, inte sällan i klandrande ordalag: ”en vetenskaplig film, i den torra bemärkelsen.”¹¹ Men den vetenskapliga filmgenren var också uppskattad: ”att kinematografen kan vara af utomordentlig betydelse för vetenskapen, visade ... den unge forskningsresanden och vetenskapsmannen d:r Eric Mjöberg inför ett antal inbjudna på Brunkebergsteatern förevisade en serie filmer från sin studieresa i Australien”, kunde *Stockholms Dagblad* exempelvis rapportera vintern 1914.¹²

Inte sällan handlade den vetenskapliga filmen om att visa aspekter av naturen eller den mänskliga kroppen som annars inte gick att se. Med filmkameran frilades det optiskt omedvetna; nu kunde både havsdjup och undersökningar av magsäcken uppenbaras – ”ej för nervsvaga!”. Till och med ”bakteriernas lif” förevisades på bioduken. Pathé hade 1909 med hjälp av mikroskop spelat in filmen *La cinématographie des microbes*, och genre med uppförstoringar av (för det mänskliga ögat) osynligheter blev därefter vanlig. Eftersom Pathé före första världskriget var världens största producent, distributör och förevisare av film genom sina fasta biografer och filialer världen över, kom den typen av filmer att få betydande spridning. I en intervju 1913 med Siegmund Popert, Pathé Frères företrädare i Sverige, påpekades att vetenskapliga filmer ofta var kostsamma att producera. ”Den stora kostnaden för dessa [filmer] beror på att de fodra en särskild installation af fotograferingsapparater och särskilda, dyra experiment.”¹³ Ett år senare kunde tidskriften *Biografen* rapportera från en konferens om ”Biografen och vetenskapen” att ingen längre var förvånad över att ”en kinematograf blivit en erkänd del av det moderna fysiologiska laboratoriet.”¹⁴

Den verkliga pionjären inom den vetenskapliga filmgenren var dock inte Pathé utan den anglo-amerikanske filmproducenten Charles Urban (1867–1942). Redan före 1903 kinematograferade hans bolag ett flertal vetenskapliga filmer under rubriken ”The unseen world” – ”a series of microscopic studies”. Filmer som *Typhoid bacteria*, *Anatomy of the water flea* eller *Circulation of the blood in the frogs foot* lockade åskådare genom att visa upp vad som annars var omöjligt att se. Alla dessa filmer var bara några få minuter (om ens det) – och blev snart parodierade i filmer som *The unclean world* (Hepworth, 1903).¹⁵

¹¹ Biografannons för *Havsdjupens hemlighet* i *Trelleborgstidningen* 8/11, 1918. En sökning på ”vetenskaplig film” i *tidningar.kb.se* genererar en mängd träffar under tioalet.

¹² ”När man filmar vildar”, osignerad, *Stockholms Dagblad* 2/3, 1914. På Eric Mjöbergs andra expedition till Australien (1912–13) medfördes med andra ord en filmkamera; på den första expeditionen (1910–11) hade Yngve Laurell med sig en fonograf.

¹³ ”Elite-Teatern”, biografannons, *Dagens Nyheter* 19/12, 1911; ”Världens dyraste biografinspelningar”, osignerad, *Dagens Nyheter* 7/1, 1913.

¹⁴ ”Biografen och vetenskapen”, osignerad, *Biografen* nr. 2, 1914.

¹⁵ Charles Urban Trading Companys katalog, ”We Put the World Before You by Means of The Bioscope and Urban Films” (London 1903), <https://archive.org/details/weputworldbefore00unse> (senast kontrollerad 1/4, 2020). Se även, Luke McKernan, *Charles Urban: Pioneering the non-fiction film in Britain and America, 1897-1925* (Devon: University of Exeter Press, 2013).



Illustration 5.3 I filmproducenten Charles Urbans katalog från 1903 utlovades möjligheten att få syn på naturens hemligheter genom mikro-film.

Om Kleins stenåldersexperiment 1919 omtalades som vetenskapligt i det att han i detalj avbildade olika mänskliga aktiviteter och kulturtekniker – som att tillverka en lerkruka, göra upp eld eller fiska med redskap – så finns det skäl att påminna om att den vetenskapliga filmen (och dess fotografiska föregångare) ofta ägnade sig åt att representera den mänskliga kroppen. 1907 publicerade Charles Urban boken, *The cinematograph in science, education and matters of state* där den medicinska filmen fick stort utrymme. Urban framhöll exempelvis filmens fördelar inom sjukvårdsutbildningen, "the cinematograph now renders it possible to reproduce endlessly ... scenes which formerly could only be witnessed in the operating theatres of our hospitals."¹⁶ Redan under 00-talet kom den medicinska vetenskapen därför att använda film; det tyska optikbolaget Zeiss lanserade 1903 ett ultra-mikroskop som kunde appliceras på en filmkamera. Medicin- och mediehistoriskt är framför allt den franske fysiologen Eugène-Louis Doyens (1859–1916)

¹⁶ Charles Urban, *The cinematograph in science, education and matters of state* (London 1907), 27.

medie-kirurgiska iscensättningar av operationer i fotografi, kinematografi, stereoskopi och mikro-film lika intressanta som spektakulära. Hans bok *Atlas d'anatomie topographique* innehöll inte mindre än 279 fotografiska reproduktioner av anatomiskt uppskivade kroppar.



Illustration 5.4 "Genomskärning av handleden genom den första raden av handlovsben". Fotografisk illustration ur *Atlas d'anatomie topographique* (1911).

Men det är hos en annan fransk fysiolog, Étienne-Jules Marey (1830–1904) som filmen i allmänhet, och den vetenskapliga filmen i synnerhet har sitt ursprung. Under 1880-talet hade Marey utvecklat kronofotografisk registrering av rörelsemönster hos djur och människor ungefär på samma sätt som tidigare Muybridge. Men Marey var en positivistiskt orienterad vetenskapsman. För honom handlade det om att använda nya medier för att öka den empiriska kunskapen om rörelseförlopp, exempelvis med hjälp av den ”fusil photographique” – som den svenska pressen kallade för en ”fotografiska bössa” – vilken han konstruerat 1882.¹⁷

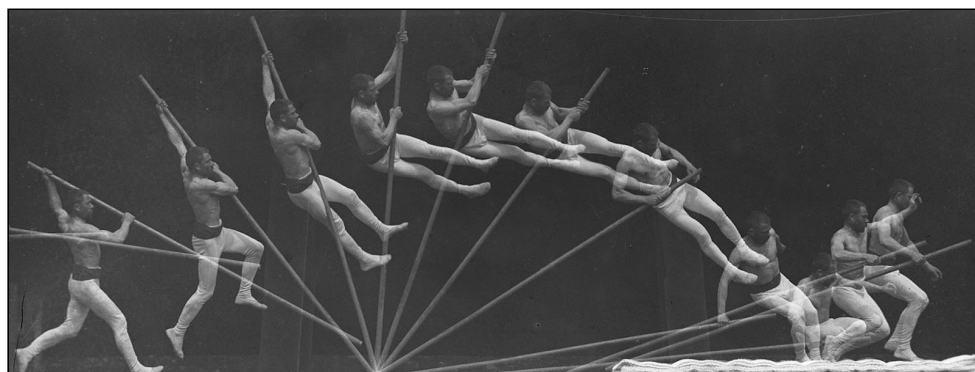


Illustration 5.5 ”Hvad är kronofotografi?”, frågade sig *Nya Dagligt Allehanda* i mars 1890. ”Jo, det är enligt Mareys förslag ... benämningen på den vetenskapliga konst, som medelst successiva fotograferingar afbildar sådana rörelsefenomen ... som försiggå för hastigt för att vårt öga skulle kunna hinna uppfatta deras olika faser.” Étienne-Jules Mareys kronofotografi av en stavhoppare togs 1884.

Filmhistoriker brukar ofta förbinda Mareys kronofotografier med den vetenskapliga filmgenren som Charles Urban var en av de första producenter att saluföra.¹⁸ Men vetenskapliga filmer blev (naturligtvis) aldrig speciellt populära. Inom den icke-fiktiva filmgenren var det snarare möjligheten att se andra länder och städer som lockade folk till de då ännu ambulerande biograferna – en filmgenre som Urban också ägnade sig åt. Med sin slogan, ”We put the world before you” kinematograferade Urban ett slags geo-exotiskt kulturarv. Åren efter 1900 spelade hans bolag in en mängd topografiskt orienterade filmer (på några få minuter) från olika länder och berömda platser. På flera fotografier i Urbans filmkatalog från 1903 syntes filmoperatörer i Egypten i färd med att kinematografera tempel och pyramider.

¹⁷ ”Hvad är kronofotografi?”, osignerad, *Nya Dagligt Allehanda* 3/3, 1890.

¹⁸ För en diskussion, se Thierry Lefebvre, ”Scientific films: Europe”, *Encyclopedia of early cinema* (red.) Richard Abel (London: Routledge, 2005).



Illustration 5.6 & 5.7 Filmer som *Among the pyramids* och *The ruins of the Nile* avbildade egyptiskt kulturarv i rörlig bild. I Charles Urban Trading Companys katalog 1903 förekom flera fotografier av kameramän med Urban Bioscope Cine Camera på tripod.

Att den topografiska filmgenren var mer populär än den vetenskapliga är inte ägnat att förvåna. Att se exotiska platser i rörliga bilder lockade mer än mikroskopiska bakterier. Det sätt som de franska bröderna Lumière under 1890-talet gjorde sin *Le cinématograph* till tidens ledande filmapparat var just att kinematografera på olika geografiska platser och därefter visa upp dessa filmer (och andra) på samma ställe. Det var även fallet i Sverige; i Stockholm sommaren 1897 kinematograferade Lumières utsände Alexandre Promio (1868–1926) på samma utställning där filmerna också förevisades. Givet mitt fokus för denna bok så stod ett bokstavligt iscensatt kulturarv i fokus; utställningsbiografen ”Lumières Kinematograf i Gamla Stockholm” (som den kallades på affischer) var nämligen lokaliserad i kulisstaden av ett medeltida Stockholm som byggts upp på en halvö i Djurgårdsbrunnsviken. I denna modellstad uppträdde under utställningen aktörer i historiska dräkter, och vid ett tillfälle instruerade Promio (eller hans assistent Ernest Florman, Sveriges förste filmfotograf) ett par figuranter att iscensätta ett slagsmål inför filmkamera. Kortfilmen på 30 sekunder har gått till filmhistorien som *Slagsmål i gamla Stockholm*. Internationellt förevisades den av Lumière som *Une bataille dans le vieux Stockholm* – en sorts filmisk historiekonstruktion i det korta som i upplägg påminde en del om *Stenåldersmannen*. ”På Stortorget med brunnen i Gamla Stockholm flanerar några damer. Två män kommer ihop sig (om en av kvinnorna?) och börjar slåss. Stadsvakten ingriper och för bort en av slagskamparna. Torget är åter lugnt.”¹⁹ Den svenska spelfilmen kan alltså lokalisera sitt ursprung till en kulturarvskuliss byggd (mestadels) i skala 1:2 i trä och gips – en sorts historisk filmateljé om man så vill.

¹⁹ Se beskrivningen av *Slagsmål i gamla Stockholm* (1897) i Svensk filmdatabas, <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=3184> (senast kontrollerad 1/4, 2020).



Illustration 5.8 Sommaren 1897 fotograferade Oscar Halldin det rekonstruerade medeltida Stortorget i Gamla Stockholm på den Allmänna konst- och industriutställningen på Djurgården. På samma plats (med snarlika figuranter) kinematograferades *Slagsmål i gamla Stockholm*, en av de allra första svenska fiktionsfilmerna. Fotografi från Stockholms stadsmuseum.

I Sverige brukar utställningen 1897 ses som startpunkten för filmmediet, för då förevisades bröderna Lumière kinematograf projicerade rörliga bilder för en betalande publik (ungefär på samma sätt som senare på fasta biografer).²⁰ Men rörliga bilder hade då visats på en mängd andra sätt under lång tid, och dessutom utförligt (och initierat) kommenterats i dagspressen. Om det här kapitlet behandlar hur filmen togs i användning i olika kulturarvssammanhang under 1900-talets tre första decennier så finns det – precis som när det gällde fonografen – skäl att påminna om att tekniska uppfinningar inte per automatik blev till medier, det var ofta en mycket utdragen process. Vad som egentligen utgjorde ett

²⁰ Om Marey utgör en förelöpare till den tidiga filmen, så brukar filmhistoriker påpeka att dess historia tar sin början vid olika tidpunkter och på olika platser. Ibland anför *the wizard of Menlo Park*, Edison, som portalgestalt med sitt tittskåp, Kinetoscope som lanserades 1889. Men Kinetoskopets kommersiella glansperiod blev mycket kort – 1894 till 1900 – och under 1890-talet presenterades även en rad andra rörliga bildtekniker (där flera inte visade sig vara konkurrenskraftiga). Principen för film, den ögats tröghet som gör att vi uppfattar en serie enskilda på varandra följande fotografier som satta i rörelse, hade amerikanen Eadweard Muybridge lagt fast redan under 1870-talet. Ur hans och Mareys kronofotografiska serier kom nya förevisningsformat att utvecklas. Den tyske filmpionjären Max Skladanowsky (1863–1939) demonstrerade exempelvis sitt Bioskop med projicerade rörliga bilder någon månad före de franska bröderna på nöjesvarietén Wintergarten i Berlin. För svenskt vidkommande är Skladanowsky intressant eftersom han sommaren 1896 hade turnerat med sin apparat till Köpenhamn och Stockholm, och då spelat in den allra första svenska filmen på Djurgården, *Komische Begegnungen im Tiergarten zu Stockholm* (som emellertid inte förevisades på plats).

specifikt medium – som film – var till en början också en öppen fråga.²¹ När *Dagens Nyheter* våren 1894 exempelvis publicerade en kort notis om Edisons kinetoskop, beskrevs den som ”en apparat för kontinuerligt fotograferande af i rörelse varande föremål.” Det var som om det saknades ett språk för att adekvat beskriva vad ett kinetoskop egentligen var för något. Fotografiet fick tjäna som förebild. ”Ögonblicksfotografierna kunna medelst denna apparat göras så snabbt, att man icke kan upptäcka någon skillnad mellan två ögonblickligen efter hvarandra tagna fotografier.”²² I en annan tidning noterades att ”den nya uppfinningen” – som 1894 var flera år gammal – ”möjliggör tagandet af en massa bilder inom mycket kort tid, hvarigenom omsider erhålles en trogen reproduktion af hela den rörelse, hvari det fotograferade föremålet, person eller sak befinner sig. Serien af bilder blir till sist endast ett helt.”²³ Celluloidremsan i kinetoskopet gick i en lång loop, en sorts oändlig helhet – men filmerna var egentligen bara 20 sekunder långa.



Illustration 5.9 Fotografiska remsor av 35 mm celluloidfilm utgjorde grunden för kinetoskopet, detta elektriskt drivna lådformiga tittskåp för en ensam betraktare som William Dickson konstruerat (anställd av Edison 1883). Edison var en av många filmpionjärer – men lika mycket affärsman som uppfinnare. ”Bacigalupi’s kinetoscope and phonograph parlor” på Market Street i San Francisco öppnade i juni 1894. Fotografi från amerikanska National Park Service.

²¹ Filmhistoriker propsade länge på att publiken som 1895 såg tåget rusat fram på duken i bröderna Lumières film, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* – under den allra första kommersiella filmförelisningen på Salon Indien du Grand Café i Paris – blev så rädda att de sprang ut. Men publiken då var sedan flera år van att se olika former av rörliga bilder: i Edisons kinetoskop, i tittskåp som fenakistoskop eller genom laterna magicans projicerade dimbilder. Om inte annat har omfattande digitaliseringsprojekt av äldre dagstidningar kunnat vederlägga den här typen av filmhistorisk mytbildning, och ersatt den med mediehistoriskt nyanserade utläggningar på basis av den överväldigande empiri som dagspressen ger i ämnet.

²² ”Edison”, osignerad notis, *Dagens Nyheter* 14/3, 1894.

²³ ”Edisons nyaste uppfinning”, osignerad, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 14/3, 1894.

När *Göteborgs Aftonblads* brittiske korrespondent publicerade en rapport från London hösten 1894 var han inte på det klara med huruvida Edisons kinetoskop ”ännu introducerats i Sverige”. Han hoppades att det snart skulle bli fallet eftersom det var ”en af de märkligaste uppfinningar man gerna kan tänka sig.” Efter att ha bevistat en förevisning beklagade sig den anonyme korrespondenten emellertid över att man endast kunde titta i ett kinetoskop var och för sig; bilderna kunde ännu inte ”kombineras med en laterna magica”. Men att de skulle gå att projicera dem borde ”rimligtvis [ligga] inom möjlighetens område” – vilket vid denna tidpunkt också var fallet genom Emile Reynauds *Théâtre Optique* som med publik framgång projicerade animerade ljusbilder.²⁴ Vid kinetoskopets lansering i Sverige 1895 så var tidningsläsare alltså väl bekanta med den vid det här laget mer än sex år gamla uppfinningen. Det är oklart exakt vilka filmer som förevisades, men noterbart är att några av Edisons första filmer – som spelades in i Black Maria (världens äldsta filmstudio i West Orange, New Jersey) – var av indianer som dansade, *Buffalo Dance* och *Sioux Ghost Dance*, bägge från 1894. Ibland framhålls de som de allra första rörliga bilderna av den amerikanska ursprungsbefolkningen, ett initialt immateriellt kulturarv i rörlig bild. Men även om det handlade om riktiga indianer i fjäderskrud med stridsyxor så är uppträdandet höljt i dunkel. Inspiration och kommersiellt uppslag kom nämligen från den omåttligt populära föreställningen Buffalo Bill's Wild West som turnerat i USA och Europa sedan 1880-talet, en show som var omtalad för sin mixtur av dokumentär autenticitet och fiktiv iscensättning. Om filmmediet föreföll besitta en oädlad potential att dokumentera tidliga företeelser och förlopp så infann sig samtidigt skuggan av ett tvivel av att de som förvisades var äkta (eller inte). Mot denna mediala ambivalens fanns tilltron i samtiden till filmen som dokumentationsverktyg. *Göteborgs Aftonblads* korrespondent menade till exempel 1894 att kinetoskopet (och fonografen) bar på möjligheten att medialt bevara samtiden för kommande generationer. Om ”två århundraden kommer man att både kunna se och höra lord Salisbury och mr Gladstone tala ackurat såsom de stode framför åskadaren.”²⁵ Tre år senare förundrades *Stockholms-Tidningen* på ett snarlikt sätt över Lumières kinematograf i Gamla Stockholm: ”Vilja vi forska i forntiden, får vi vackert ta till spaden eller söka efter ett knappt material i gulnande luntor. Eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lifs lefvande för sig. Lycklig eftervärld!”²⁶

²⁴ ”Dagens nyheter från London”, osignerad, *Göteborgs Aftonblad* 22/10, 1894. Annonser i flera tidningar gjorde gällande att kinetoskopet skulle förevisas dagligen i Industripalatset, en cirkusliknande utställningslokal på Östermalm i Stockholm: ”Nytt! Nytt! Nytt! Edisons kinetoskop”. Men även om utrikeskorrespondenter prisat Edisons uppfinning, så var andra aktörer på mediemarknaden föga imponerade – somliga köpte till och med annonser där Edisons ”så kallade Kinetoskop” kritiserades för att vara en gammal uppfinning. I reklam för Svenska Panoptikon hävdades att tysken Ottomar Anschütz (1846–1907) apparat, som var uppställd i vaxmuseet, sedan länge visade rörliga bilder: ”Anschütz Kinetoskop förevisande 6 lefvande fotografier”. Det var alltså Anschütz *kinetoskop* som gällde – en uppfinning som dock gick under många namn: Elektrischer Schnellseher, Elektrotachyscop, Tachyskop eller rentav Electrical Wonder Automat. Den hade lanserats så tidigt som 1886, och Svenska Panoptikon gick så långt som att hävda att Edisons apparat kom ett decennium för sent och därför inte till närmelsevis var någon nymodighet, utan ”vida öfverträffades” av Anschütz uppfinning. Den filmhistoriska poängen är att rörliga bilder inte ensidigt kan sägas ha en specifik startpunkt, samt att kommentatorer i pressen och samtida medie-entreprenörer var väl medvetna om både mediets möjligheter och tillkortakommanden.

²⁵ *Göteborgs Aftonblad* 1894.

²⁶ ”Undren’ på utställningen”, osignerad, *Stockholms-Tidningen* 4/8, 1897.

franska Bibliothèque Nationale omgående borde upprätta ett arkiv för de animerade fotografierna, "les photographies animées", som han kallade filmen. I en annan pamflett från samma år, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, skrev Matuszewski om vad (den dokumentära) filmen kunde bli om den på allvar började att nyttjas av konstnärer och vetenskapsmän som ett modernt dokumentationsverktyg.²⁷

Internationellt finns det inte några motsvarigheter till de fonografarkiv som tidigt etablerades i Wien och Berlin. På American Museum of Natural History började man visserligen med reguljära filmföreställningar 1909, men i den kommersiellt orienterade filmbranschen kasserades celluloidrullar när de inte längre var tillräckligt populära.²⁸ Precis som med fonografen framfördes i Sverige under tiotalet emellertid en rad propåer i Matuszewskis anda för att dokumentära filmupptagningar borde bevaras (fiktionsfilmer lämnades därhän). Filmreformisten och läraren Frans Hallgren lade i en bok med den för sin tid talande titeln *Kinematografien, ett bildningsmedel* fram en rad förslag hur tidens "films" (i plural) borde kunna sparas: "Man kunde tänka sig filmsarkiv eller ambulerande apparater eller films, som uthyrdes eller utlämnades. Man kunde tänka sig statsbidrag till inköp av films för uppläggande av något slags filmsarkiv, ur vilket films sedan kunde tillhandahållas föreläsningsföreningar."²⁹

Filmens senare roll inom den svenska kulturarvssektorn bör betraktas i ljuset av sådana filmreformistiska strävanden, liksom i relation till Statens biografbyrås inrättande 1911. Dess uppgift var att reglera filmutbudet på tidens biografier i kvalitativ riktning (utan att en sådan term då användes). Att accentuera filmens funktion som arkivariskt dokumentationsmedel var en variant på samma tema. För liksom med fonografen återkom svensk dagspress till frågan om hur filmarkiv bäst kunde realiseras; föreningar startades – som Kinematografiska sällskapet, "för befordrande av värdekinematografiens utnyttjande", som det hette på sällskapets konstituerande möte våren 1918.³⁰ Det handlade inte bara om appeller från branschen (i syfte att höja filmens kulturella anseende), intresset för film omfattade även representanter för etablerade kulturarvsinstitutioner. Föreningen Film och Fonogram bildades 1918 genom ett upprop som undertecknades av både riksbibliotekarien och riksantikvarien. Föreningens första paragraf stipulerade att den hade "till ändamål att samla och bevara svenska biograffilmer och fonogram av intresse för historiska, kulturella och sociala förhållanden inom vårt land."³¹

Med utgångspunkt i ett rikt empiriskt material från dagspressen redogör kapitlet för den nationella diskussionen kring hur film borde bevaras och användas i (framför allt) museisammanhang. Nationalmuseum producerade sin första film 1919, och för Göteborgsutställningen 1923 användes film för att både dokumentera och representera landets industri- och kulturarv. Även staten intresserade sig för frågan; den så kallade

²⁷ Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire – (creation d'un dépôt de cinematographie historique)* (Paris 1898); Boleslas Matuszewski, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* (Paris 1898).

²⁸ För en diskussion om tidig film i en amerikansk museikontext, se Alison Griffiths, *Wondrous difference: cinema, anthropology, and turn-of-the-century visual culture* (New York: Columbia University Press, 2001).

²⁹ Frans Hallgren, *Kinematografien, ett bildningsmedel* (Lund: Lindstedts, 1914), 171.

³⁰ "Svenska Kinematografiska sällskapet", osignerad, *Svenska Dagbladet* 18/4, 1918.

³¹ *Föreningen Film och Fonogram 1918: berättelse öfver dess första verksamhetsår* (Stockholm, 1919). Svenska filminstitutets bibliotek, Magasin B3 Sverige Föreningen.

Folkminneskommitténs slutbetänkande 1924 var till bredden fylld av beundran för filmen, den omtalades rentav som ”ett synnerligen viktigt hjälpmedel” när det gällde att dokumentera kulturarv.³² Problemet för kulturarvssektorn var att filmen var ett dyrt tekniskt hjälpmedel. I det utredningsarbete som genomfördes av Folkminneskommittén hävdades att kostnaden för Göteborgsutställningens ”ca 30 filmer” uppgick till 100 000 kronor, en betydande summa som Svensk Filmindustri emellertid stod för.³³

Brist på medel för filmverksamhet inom kulturarvssektorn var därför en återkommande fråga – som ställvis löstes genom de överskottsmedel som Statens biografbyrå fördelade, en sorts statlig filmpolitik *avant la lettre*. Det var med sådana pengar som Nordiska museet vid mitten av 1920-talet började att producera en rad ”kulturhistoriska filmer”, och därefter successivt etablerade ett kulturhistoriskt filmarkiv. Kapitlet redogör avslutningsvis för denna omfattande filmproduktion. Nordiska museets ambition var att genom den rörliga bilden både dokumentera och redovisa ett ruralt kulturarv i Hazelius anda, samtidigt var museet väl medveten om filmmediets potential som pedagogiskt redskap och som marknadsföringskanal. Dagspressen rapporterade ofta om de nya kulturhistoriska filmer som museet producerade, och dess intendent var också välvilligt inställd till filmen som medium. ”En uppteckning av en gammal sedvänja, en arbetsmetod, en hel livsmiljö, hur livfull och uttömmande den än kan göras i ord och fotografi”, påpekade folklivsforskaren och etnologen Sigurd Erixon vid premiärvisningen av filmen *Svedjebruk* 1931, ”kan ej tillnärmelsevis på samma sätt som en filmupptagning fylla kravet på åskådlighet eller fixering av rörelse eller handling.”³⁴

Biografbyrå, filmarkiv och Föreningen Film och Fonogram

I det första numret av tidskriften *Nordisk Filmtidning* 1910 gjorde sig dess redaktör B. Ericsson i en svulstig text till tolk för en närmast hänförd uppfattning om de rörliga bilderna, en hymn till filmen om man så vill: ”Jag har sett Niagara-dundret i dess vildaste lopp ... Jag har varit i Orienten och med förvåning skådat dess vattenförsäljare, tiggare och dervischer [...] Jag har haft nöje att se hur Kina-mannen lefver [och] jag har äfven haft tillfälle att se Messinas ödeläggelse och nu senast de stora öfversvämningarna i Paris. Och allt detta utan att ha – – – lämnat Stockholm.” Redaktör Ericsson hade helt enkelt tittat på film. Vid ett par tillfällen hade han gått in på några av huvudstadens många biografer och där ”lärt och beundrat mer än en resande kan se för kanske 10,000-kronor och under fleråriga resor.” För Ericsson var ”kinematografmaskinen” ett modernitetens underverk som ”rullar upp för oss lifslevande bilder af natur och folk samt vad allt som händer och sker runt om i hela världen.”³⁵

³² Betänkande med förslag till ett systematiskt utforskande av den svenska allmogekulturen, 1 (SOU 1924: 26), 46.

³³ Folkminneskommittén Riksarkivet, SE/RA/320178; Tobias Norlind, ”Filmens betydelse i folkminnesforskningens tjänst” 26/11, 1921, Folkminneskommittén 1920. Handlingar till 1920 och 1921 års protokoll 2.

³⁴ Sigurd Erixon är citerad från Bengt Nyström, ”Nordiska museet och filmen”, *Nordiska museet under 125 år* (red.) Hans Medelius, Bengt Nyström & Elisabet Stavenow-Hidemark (Stockholm: Nordiska museet, 1998), 177.

³⁵ ”Några reflektioner”, B. Ericsson, *Nordisk Filmtidning* nr. 1, 1910.



Illustration 5.11 Biograf Edison öppnade 1905 i korsningen där Regeringsgatan och Birger Jarlsgatan i Stockholm går samman. Den var en av huvudstadens första fasta biografer med plats för 300 åskådare i ”en ypperlig, rymlig och luftig lokal”, enligt annonser i dagspressen. I bakgrunden syns Johannes kyrka. Fotografi av Kasper Salin från sent 00-tal. Stockholms stadsmuseum.

1910 var kinematografen etablerad som ett fast medium i Sverige; antalet permanenta biografer räknades i hundratal och en ekonomiskt expansiv biografnäring hade tagit form.³⁶ Som landets första reguljära filmtidskrift var *Nordisk Filmtidning* själv ett exempel på denna konsolidering. I dess spalter formerade sig en ny bransch, där drevs opinion till förmån för filmen. Artiklar om råd och rön vid biografvisningar, filmnyheter från utlandet, listor på nya filmer samsades med annonser för filmuthyrare. Men om redaktör B. Ericsson såg filmen som ”en oerhört stor kulturkraft”³⁷ – talade andra röster i offentligheten om biografelände. Tidens borgerlighet såg i regel med avsmak på filmen, dess sedeslösa och förråande innehåll och förfasade sig över biografernas expansiva utbredning. Polismyndigheterna ingrep (ofta nyckfullt) och förbjöd vissa filmer, överlag lockade

³⁶ I sin bok *Filmen som kulturfaktor. En inblick i kinematografiens värld* (Stockholm: Ivar Hæggström, 1915) menade filmreformisten Dagmar Waldner (med stöd av statistik från Statens biografbyrå) att Sverige vid mitten av tiotalet hade omkring 300 biografer, samt att intäkterna för biografbiljetter uppgick till cirka 6,5 miljoner kronor. Biografväsendet var alltså långt ifrån enbart ett urbant fenomen. För en diskussion om lokal tidig biografkultur, se Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908* (Stockholm: Stockholms universitet, 2007).

³⁷ Ericson 1910.

filmbranschen till sig mindre nogräknade affärsmän hävdades det. Delar av filmbranschen delade sådana invändningar, bland dem Charles Magnusson (1878–1948), verkställande direktör för det ledande filmbolaget Svenska Bio. För män som Magnusson handlade det om att få ordning på den egna branschen, dess geschäft behövde kontrolleras. Dessutom fanns den så kallade filmreformrörelsen (med tysk förebild) som uppskattade mediet som sådant men menade att somligt innehåll – ja, kanske rentav de flesta ”films” – var förkastliga. En filmkunnig reformist var folkskolläraren Frans Hallgren (1870–1917) som 1908 anställdes av poliskammaren i Malmö som ”biografcensor”³⁸, en annan läraren och debattören Marie Louise Gagner (1868–1933), tongivande i det undervisningsreformistiska Pedagogiska Sällskapet i Stockholm. Gagner hade bland annat hösten 1907 granskat ett hundratal biografprogram i huvudstaden och funnit att dessa inte alls följde överståthållarämbetets tillståndsresolutioner rörande biografföreställningar – varför sällskapet promptly tillsatte en biografkommitté.

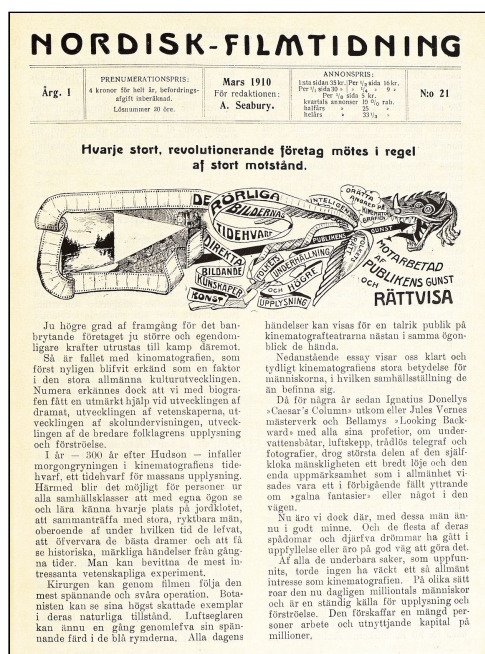


Illustration 5.12 & 5.13 *Nordisk Filmtidning* var landets första regelbundet utgivna filmtidskrift – som dock blev kortlivad. Den gavs ut i 23 nummer mellan 1909 och 1910. Å den ena sida önskade tidskriften öka filmmediets socio-kulturella status, å den andra sidan vände den sig till en expansiv filmbransch med lockade annonser om rikedom. Det statliga betänkandet *Förevisning af biografbilder* menade skadeglatt 1910 att någon ”större insikt i yrket är därför ej nödvändig för en biografägare [vilket] säkerligen i hög grad medverkat till den låga nivå, biograferna kommit att stå på. [I biografbranschen] finnas en hel del obildade, men smarta män, som icke fråga efter något annat än den ekonomiska vinsten.”

Nordisk Filmtidning var en arena där bransch, reformister och filmcensurerna vara stöttes och blöttes. Tidskriften var kritisk till förhandsgranskning och menade att branschen skulle verka självreglerande – varför även filmreformister kritiserades. ”Att Ni med samma hängifvenhet och energi fortfarande arbetar för kinematografiens höjande och renande”, skrev biografägaren (och ”hovfotografen”) Axel Rydin 1909 i en ordväxling med Gagner,

³⁸ ”Dödsfall. F. Hallgren”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 22/5, 1917.

var visserligen uppskattat av många biografägare. ”Men på samma gång får jag förklara att med de medel Ni hittills använt och de vägar Ni gått, Ni aldrig kommer till annat än negativa resultat, och orsaken är den, att Ni saknar fackkunskap och praktisk erfarenhet uti den sak Ni önskar reformera.” Vari kritiken mot Gagner egentligen bestod är emellertid svårt att få korn på. Rydin menade nämligen (precis som reformisten Gagner) att det var filmutbudet det var fel på – inte mediet som sådant. ”Klandret mot biograferna borde ... vända sig mera mot filmfabrikanterna”, påpekade Rydin ilsket. ”Af den massa films, som årligen importeras kan man säga att högst 2% äro riktigt goda bilder, 8% ganska goda, 20% användbara och 70% simpla, dumma eller klumpigt inspelade.”³⁹

Att Rydin och Gagner egentligen var av samma åsikt stärks av att den senare citerade den förre i det statliga betänkande om *Förevisning af biografbilder* som inlämnades till civilministern hösten 1910.⁴⁰ En statlig utredning om biografcensur hade nämligen tillsatts ett år tidigare, Biografkommittén, med representanter för filmreformisterna (Gagner, och Hallgren som slutgranskare), filmbranschen (Magnusson) liksom en jurist. Som en konsekvens trädde 1911 biografförordningen i kraft; all film som därefter visade offentligt i Sverige var tvunget att granskas (inte ”censureras”) av Statens biografbyrå. Verksamheten var delvis självfinansierad för bolag och filmförevisare var tvungna att betala en granskningsavgift på basis av hur långa filmer var (mätta i meter). Det var en smart konstruktion, för om marknaden växte skulle också intäkterna göra det. Filmbranschen var dock med på noterna. Saneringen var nödvändig för filmens samhälleliga legitimitet, även om var tionde film totalförbjöds till en början och var fjärde utsattes för censurklipp.⁴¹ Gagner själv anställdes som filmgranskare, men byråns förste föreståndare var Walter Fevrell (1876–1961), en pedagog som tidigare deltagit i Pedagogiska Sällskapets biografkommitté och tillika disputerat på en avhandling om de moderna främmande språkens metodik. Fevrell drog upp riktlinjerna för biografbyråns praktiska arbete och förblev på sin post fram till 1914 då den energiske Gustaf Berg (1877–1947) – ”det svenska stumfilmsväsendets flitigaste debattör”⁴² – tog över föreståndarskapet.

³⁹ Axel Rydin, ”Öppna svar. Till seminarieadjunkten Fil. kand. Fröken Marie Louise Gagner” Hallgren” *Nordisk Filmtidning* nr. 14–18, 1909.

⁴⁰ *Betänkande med förslag till förordning innefattande vissa bestämmelser angående förevisning af biografbilder* (Stockholm 1910). För en vidare diskussion, se Jan Olsson, ”Platforms for learning”, *The institutionalization of educational cinema in North America and Europe in the 1910s and 1920s* (red.) Marina Dahlquist & Joel Frykholm (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2020).

⁴¹ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: SFI, 1991), 41. För en längre diskussion om den svenska filmgranskningens uppkomst och samhälleliga kontext, se Jan Olsson, ”Svart på vitt: film, makt och censur”, *Aura* nr. 1, 1995.

⁴² Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 1975), 113.

SVERIGES FÖRSTA »STUMMA TEATER» OCH FILMSFABRIK.



Det är en allmänt känd sak hvilket uppsving biografteatern under de senare åren haft också i Sverige. Härmed har följt att en allt större mängd utländska biograf-films importerats till vårt land — i föl för icke mindre än omkring en miljon kr.

Men också Sverige har nu fått sin första filmsfabrik. Direktören för Aktiebolaget Svenska biograf-teatern i Kristianstad — hvilket äger eller är intresserad i ett 40-tal biograf-er landet rundt — hr Ch. Magnusson, inom parentes den ende fackkunnige medlemmen i den af k. m. tillsatta biografkommittén, har nyligen tagit initiativet



här till, och i Kristianstad har anlagts en större ateljé för fotografering. Under juni-juli har ett stort och homogent teatersällskap bestående af framsående sujetter från Dramatiska teatern, K. Teatern etc., under regie af förste regissören vid förnämnda teater, hr Gustaf Linden, spelat in åtskilliga dramatiska scener ur vår svenska historia, hvilka upplängats å filmsen. Ute-fotografierna ha, med beredvilligt tillmötesgående af slottsherrarne, kunnat ske vid olika slott i Kristianstads närhet.

Flere originalstycken ha för ändamålet skrivits af våra yngre författare.



Efter fotografier.

HUR MAN ÖFVERFÖR SVENSKA HISTORISKA BILDER PÅ FILMS:

Klick: Bengt Silfvergren.

Öfverst: Grupp-bild af aktörer från olika Stockholmsteatrar vid Maltesholms slott. I midten slottsägaren, greve Jacob de la Gardie; längst t. v. dir. för A.-B. Svenska biografteatern Ch. Magnusson och greve Pontus de la Gardie; längst t. h. regissör Gustaf Linden. Mellerst: Upptagning af bilder. Nederst: Scen under spelet.

Illustration 5.14 Sommaren 1910 gjorde den illustrerade veckotidningen *Hvar 8 dag* ett inspelningsreportage från Svenska Biografteaterns arbete med den historiska spelfilmen *Regina von Emmeritz och Konung Gustaf II Adolf* (1910) i regi av Gustaf "Muck" Linden. Det var emellertid inte den typen av "svenska historiska bilder på films" som tidens filmreformister önskade se på bio utan fastmer dokumentära upptagningar. Bilduppslag ur *Hvar 8 dag* 17/7, 1910.

Filmens funktion inom den svenska kulturarvssektorn måste ses mot bakgrund av de filmreformistiska strävanden som gjordes under 00-talet liksom i relation till biografbyråns inrättande 1911. Personer som Gagner och Berg önskade genom biografbyråns verksamhet förändra filmen till ett ”instruktivt” medium, en term som ofta användes för att beskriva den lärorika dokumentära filmen. Från dagens horisont kan deras strävanden förefalla futila, men i princip förespråkade de en aktiv kultur- och filmpolitik med kvalitativa förtecken – ”värdefilm” var den term som Berg senare under slutet av tiotalet skulle börja att använda. 1912 publicerade han en första rapport av biografbyråns verksamhet, ett slags försvarstal då Svenska Bio överklagat visningsförbuden för flera filmer, däribland *Världens grymhet*, Victor Sjöströms debutfilm, senare mer bekant under titeln *Trädgårdsmästaren* (1912). Berg menade i sin skrift att filmens främsta styrka låg i dess möjligheter att verka som bildningsmedium. Men på biograferna var de filmer i ”klumpig Nick-Carter-stil” som lockade publik, och sådana filmer utgjorde inte ”ett uppbyggligt material för åskådningsundervisning; de tillverkas och framföras helt enkelt på beräkningen, att det pikanta lockar publik.” I spelfilm handlade det alltså oftast om ”äktenskapsbrott, lössläppt erotik inom det intima cirkus-, varieté- och nattkafélivet samt detektivområdet, alla tre slagen väl späckade med grofva brott af olika slag, stundom rätt sinnrikt utförda, och i all synnerhet med självmord.”⁴³ Med en sådan filmsyn var det inte förvånande att Berg och Gagner totalförbjöd Sjöströms film; den lapidariska anmärkningen på granskningskortet angav endast: ”Stridande mot goda seder. Rättsförvillande genom ’döden i skönhet.’”

Granskn.-N:r 5797		<i>fr. Biografteatern</i> Tillverkn.-N:r	
Tillverkn. firma: <i>fr. Biografteatern</i>		Ant. ex.: 1	
Filmens svenska titel (och den utländska): <i>Världens grymhet</i>			
Filmens längd, före klippning: 950 m. ; efter klippning: 19.-		Granskn.-avgift erlagd med:	
Ovanstående film får icke offentlig förevisas i Sverige. Stockholm den 20/8 1912 Statens Biografbyrå.			
Anmärkningar: <i>Stridande mot goda seder. Rättsförvillande genom "döden i skönhet."</i>			
Beskrivning (rubrik och underrubriker) <i>Trappfickan och trädgårdsmästarens son åska varandra, men trädgårdsmästaren är mot partiet.</i>			

*Upprättad
av
Karl Staaf
I 235
II 349 1/2
III 202*

Iduna Tryckeri A.-B. Sthlm. Specialitet: Korrastem. - 343

Illustration 5.15 De vita granskningskortet från Statens biografbyrå var fruktade – en film fick då ”icke offentligen förevisas i Sverige.” Det blev ödet för Victor Sjöström debutfilm *Världens grymhet* hösten 1912. Beslutet vållade uppståndelse; filmbolaget Svenska Bio försökte blidka statsmakterna med en specialvisning inför statsminister Karl Staaf och hans ministär. Det hjälpte föga – beslutet stod fast; ”det allmänna omdömet torde vara att censuren dömt för strängt”, menade dagspressen. Filmen visades därför aldrig i Sverige, men väl internationellt under olika titlar. Senare trodde man länge att Sjöströms debutfilm var förkommen men 1979 återfanns den i ett arkiv i USA.

⁴³ Gustaf Berg, *Några ord från biografcensuren* (Stockholm 1912), 4, 6.

Ett sätt att verka för filmen som ett bildningsmedium var att använda den inom skolans verksamhet – vilket både Fevrell och Berg intensivt kom att ägna sig åt efter de hade slutat att arbeta på biografbyrån. Ett annat var att höja mediets status genom att inrätta ”biografarkiv” och visa på filmens tekniska förmåga att bevara samtida företeelser, gärna av lokal art. Samma år som filmcensuren inrättades 1911 publicerade *Svenska Dagbladet* två artiklar som resonerade om förutsättningarna för att spara film. ”Möjligheterna för ett biografarkiv. Tillstyrkande röster från flera håll”, kunde tidningen rapportera. Som biografbyråns föreståndare var Fevrell en av dem som tillfrågats; han tilltalades av idén med ett ”arkiv för biografbilder”, och lyfte fram Tyskland som ett land där man redan ”förstått att bevara filmrullar av kulturhistoriskt värde.” Artiklarna diskuterade ingående vilken typ av film som skulle bevaras, om den skulle vara av nationell betydelse eller kommunalt inriktat på Stockholm, samt de problem med arkivering av film som kunde uppstå. Att spelfilm överhuvudtaget inte åsyftades framgick med all tydlighet; det var ”värdefullare biografbilder, belysande t. ex. hufvudstadens utveckling” som stod i fokus. *Svenska Dagbladet* betecknade sådan film som ett ”forskningsmaterial för eftervärlden.” Och speciellt dyrt skulle det heller inte bli, ”en förstklassig, väl kinematograferad och utförd film af t. ex. ett märkligt gatuparti, som är dömdt att undergå större förändringar” kostade enligt tidningen bara en krona per meter.

Den lokalhistoriska kopplingen mellan kinematograf och stad kan möjligen förvåna; men biograferna var ju främst ett urbant fenomen och dåtidens ”fackmän” i Stockholm – en arkitekt och en grosshandlare med ”stockholmsintresse” tillstyrkte förslaget – föreföll främst se i filmen ett urbant dokumentationsverktyg. ”Bildandet af ett arkiv för biografbilder rörande Stockholms stad tilltalar mig i högsta grad”, påpekade grosshandlare Unman, där kunde stadens ”framtida lif och historia” bevaras. Resonemanget påminde om de de sätt som samtidens antropologer använde moderna medier. Om moderniteten i deras fall triggade nyttjandet av film (eller fonograf) för att dokumentera hotade ursprungsbefolkningar, så innebar moderniseringen av storstaden på ett snarlikt sätt att en äldre gatubild borde kinematograferas ”för eftervärlden.”⁴⁴ Även Berg betraktade arkivfrågan ur en snarlik urban lins. I ett uppsluppet bidrag några år senare i antologin *Om jag vore stadsfullmäktig* lanserade han idén om ett kommunalt filmarkiv med uppgift ”att i representativa ögonblick och detaljer rädda det Stockholm, som nu lever och rör sig, i levande bild åt eftervärlden.”⁴⁵

I andra sammanhang var det aktuella händelser som åstadkom snarlika arkivariska synsätt, till exempel medieringen av Bondetåget 1914 vilken omtalades som en betydande samtidshistorisk händelse på Stockholms gator. Flera filmbolag skaffade sig till och med rättigheter att filma från Stockholms slott under kungens borgårdstal; den konservativa Gustaf V var missnöjd med den liberala ministärens försiktiga försvarspolitik. ”Objektivets reportage. Ett apropå till bonde- och andra tåg”, var titeln på en tidstypisk artikel i tidskriften *Biografen*. Om dagspressen skrev vinklat om bondetåget beroende på politisk ”färg” så förhöll det sig enligt tidskriften annorlunda med filmen: ”det ligger mera än blott en teknisk term däri, att det är genom *objektivet*, som filmkameran tar upp sina bilder ...

⁴⁴ ”Arkiv för biografbilder?”, osignerad *Svenska Dagbladet* 10/11, 1911 och ”Möjligheterna för ett biografarkiv”, osignerad *Svenska Dagbladet* 11/11, 1911.

⁴⁵ Gustaf Berg, ”Ett Stockholms stads filmarkiv”, *Om jag vore stadsfullmäktig* (red.) Artur Möller (Stockholm: Dahlberg, 1915), 12.

[Den] refererar objektivt. Filmreportaget blir för samtid och eftervärld ett allt oundgängligare komplement till krönikan.”⁴⁶

Om dokumentär film under tiotalet kom att ses som ett slags objektivt representationssätt kan man fråga vad som senare hindrade historisk forskning att använda sig av ”filmbilder som källa?” Det undrade filmvetaren Tommy Gustafsson i en artikel i *Historisk tidskrift* 2006. Generellt hade film nämligen använts mycket sparsamt inom historievetenskapen under 1900-talet, påpekade han, mediet kom mest att utnyttjats ”som ett slags komplement i den historiska forskningen.”⁴⁷ Bristen på intresse från historikers sida för film har tveklöst varit påtaglig, och själv förde jag i boken *Det förflutna som film och vice versa* samma typ av resonemang: varför var film en akademiskt underutnyttjad historisk källa?⁴⁸ För det märkliga är att när stumfilmen blev till ett verkligt massmedium under den första halvan av tiotalet så var ett återkommande argument för att bevara (den icke-fiktiva) filmen just att celluloidremsor framstod som hittills oöverträffad historisk empiri. Tänk blott ”om kinematografen varit uppfunnen redan i det gamla Rom. Hvilken outtömlig källa till studier och inträngande i det romerska folkets lif skulle icke detta vara”, menade *Göteborgs Aftonblad* hösten 1912. Liksom filmarkiv-artiklarna i *Svenska Dagbladet* föranleddes texten om det var möjligt att inrätta ett ”kinematografarkiv i Göteborg”, det hade motionerats till stadsfullmäktige i frågan. Romarna hade ju ingen film, men göteborgarna borde bli förevigade i rörliga bilder, menade tidningen: ”Sannerligen, ett kinematografiska arkiv skulle odödliggöra oss på ett hittills oanadt sätt.”⁴⁹ Vid samma tid rapporterade Stockholmspressen att biografbolaget AB Viktoria – som specialiserade sig på dokumentära upptagningar och att ”uppfånga aktuella bilder af storstadens lif” – visat intresse för att etablera ett ”biografarkiv”. Enligt *Dagens Nyheter* var filmbolaget villigt att samarbeta kring bevarandet av filmer och samla dessa ”som en gemensam afdelning under Stockholms stads arkiv, alltså som ett kommunalt filmarkiv.” Förslaget från AB Viktoria hade också ”väckt intresse bland våra bibliotekskretsar.” Exakt vilka de var framgick inte i tidningen, däremot hade ”prins Eugen uttalat sin fulla anslutning till denna idé att på biografens väg bevara bilder från det nutida Stockholm.”⁵⁰

⁴⁶ ”Objektivets reportage. Ett apropå till bonde- och andra tåg”, osignerad, *Biografen* nr. 7, 1914.

⁴⁷ Tommy Gustafsson, ”Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet”, *Historisk tidskrift* nr. 3, 2006.

⁴⁸ Cecilia Trenter & Pelle Snickars (red.), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004).

⁴⁹ ”Kinematografarkiv i Göteborg”, signaturen Writer, *Göteborgs Aftonblad* 19/10, 1912.

⁵⁰ ”Kommunalt biografarkiv i Stockholm”, osignerad, *Dagens Nyheter* 17/10, 1912. Se även ”Kommunalt biografarkiv för Stockholm”, osignerad, *Aftonbladet* 17/10, 1912 och ”Det kommunala biografarkivet”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 18/10, 1912.



Illustration 5.16 Staden från ovan – pressfotografen Karl Ransell tog denna bild 1916 på en okänd kinematografoferatör som med sin handvevade Pathékamera förevigade vaktparaden på Stockholms slotts borggård från taket av Storkyrkan. Det var precis den typen av dokumentära filmbilder av urbana miljöer som skulle bevaras i de ”biografarkiv” som diskuterades under tioalet. Fotografi från Stockholms stadsmuseum.

Åren efter att Statens biografbyrå påbörjat sin verksamhet 1911 fördes det alltså en återkommande offentlig diskussion i tidningsspalterna om att inrätta ett antingen statligt biografarkiv, eller olika kommunala filmarkiv (i främst Stockholm och Göteborg). Det bärande argumentet för att spara rörlig bild – och *nota bene* det handlade enbart om dokumentära upptagningar – var urbanhistoriskt. Endast i rörliga bilder kunde en snabbt föränderlig stadsbild bevaras för kommande generationer, hette det. Tyskland framstod som det stora föregångslandet i filmarkivfrågan, liksom tidigare med *die Filmreformbewegung*. I början av 1913 gjorde pressen det exempelvis känt att man i Berlin beslutat att inrätta ett filmarkiv, och samma idé plockades raskt upp av Fevrell som nu ansåg att ”tiden var inne” för att etablera ett biografarkiv, vilket dock (efter tysk förebild) borde kompletteras med en utlåningsfunktion av film för skola och undervisning.⁵¹ Inom den samtida arkivdiskursen flankerades från och med nu bevarandet av stadsbilder med utsagor om att använda dokumentära filmer i skolundervisning. Den skolbioverksamhet som *Stenåldersmannen* sedermera ingick i – och vilken Fevrell (och Berg) aktivt förespråkade – hade sitt ursprung i den här typen av förslag. Noterbart i Fevrells resonemang 1913 var den något udda konstellationen av undervisningsfilm, biografarkiv och stadshistoriska upptagningar. När Fevrell en tid senare kom till tals i artikeln, ”Stockholm – biografernas paradis” utvecklade han sin tankar. Som pedagog framhöll ”doktor Fevrell” biografernas betydelse i ”instruktivt hänseende.” Även om det visat sig svårt att påverka bioprogrammens utseende, så menade Fevrell att det nu var hög tid att etablera ett filmarkiv.

⁵¹ ”Frågan om ett filmarkiv”, osignerad, *Stockholms-Tidningen* 18/2, 1913; ”Svenska filmarkiv”, osignerad, *Dagens Nyheter* 19/2, 1913.

- Har doktorn tänkt något närmare på, hur ett dylikt arkiv borde inrättas?
- Det borde vara något efter samma princip som de stora biblioteken, har jag tänkt. Borde delas i två avdelningar – den ena skulle omfatta bilder att bevaras för eftervärlden, värdefulla för kulturen och som giva en levande bild av allt som var betecknande för olika tidsskeden, såsom utställningar, offentliga festligheter och däribland våra stora idrottsspel och dylikt. I den andra avdelningen skulle man ha sådana bilder, som lånades ut till skolor, föreläsningsföreningar m. m. för att tjäna som undervisnings- och åskådningsmaterial. Men det fordras helt naturligt mycket arbete för att organisera ett dylikt arkiv, och det gäller även att skydda filmen mot förstörelse.⁵²

Såväl arkiv som bibliotek förekom i Fevrells resonemang som potentiella institutioner till vilka ett filmarkiv kunde knytas. Men av pressmaterialet att döma var intresset från tidens kulturarvsinstitutioner ringa; ingen arkivarie eller bibliotekarie tillfrågades i ärendet. Av andra källor får man snarare intrycket att kulturarvssektorn vid mitten av tioalet förhöll sig skeptisk till filmmediet. I en publikation om aktuell biograflitteratur erinrade sig filmreformisten Dagmar Waldner (1870–1941) om det påtagliga ointresse för film som landets nationalbibliotek länge uppvisade: ”Då jag år 1916 rörande biograflitteratur vände mig med en förfrågan till en av våra högst uppsatte biblioteksmän, fick jag först en blick till svar, som om jag kommit med en den grövsta förolämpning. Därefter med en gest uttryckande ett obeskrivligt förakt: ’Biografer! Nej sådant befatta vi oss verkligen icke med.’”⁵³

Om biografbranschen drogs med dålig *image*, är det inte förvånande att olika filmaktörer försökte blidka detta ”obeskrivligt förakt”. Inrättandet av arkiv med både pedagogiska och kulturellt värdefulla filmer blev ett argument för att höja mediets samhälleliga och kulturella prestige; frågan drevs av både företrädare för biografbyrå, filmreformister och branschfolk. Den typ av film som skulle bevaras var ju precis den som reformrörelsen önskade se i tidens programutbud. Visserligen var det en mycket instrumentell syn på filmen som kom till uttryck i dessa arkivdiskussioner, med föga till övers för de estetiska kvaliteter som mediet också kunde tänkas ha. Icke desto mindre var arkivfrågan ett sätt för branschen att visa på filmens kulturhistoriska potential bortom penibla censurfrågor och den ständiga återkommande kritiken av ”slaveriet under filmfabrikanterna” (Waldner).⁵⁴

Bland filmreformisterna var det Frans Hallgren som allra mest verkade för att filmarkivfrågan skulle få en praktisk lösning. Han skrev utförligt om den i sin bok, *Kinematografien, ett bildningsmedel* där han bland annat tog upp motionen till Göteborgs stadsfullmäktige och diskuterade de kostnader som ett kommunalt filmarkiv kunde komma att medföra.⁵⁵ Folkskolläraren Hallgren hade som sagt redan 1908 anställts av poliskammaren i Malmö som filmgranskare, han var mycket filmkunnig och förefaller haft

⁵² ”Stockholm – biografernas paradiset”, signaturen Huglek, *Aftonbladet* 9/3, 1913.

⁵³ Dagmar Waldner, ”Är biograflitteraturen värd vårt intresse?”, *Svenskt arkiv för pedagogik* band VII, 1919.

⁵⁴ Dagmar Waldner, ”Innebär amatörkinematografien en lösning av skolkinematografifrågan?”, *Verdandi* särtryck 1915.

⁵⁵ Hallgren 1914, 173.

goda kontakter både med lokala filmbolag och kulturinstitutioner i Malmö. I den nystartade tidskriften *Biografen: organ för kinematografisk konst, litteratur, teknik och filmrörelse* skrev Hallgren 1913 en längre artikel om ”kinematografen som kulturhistoriskt organ” där han påpekade att Malmö museum redan 1911 fått sin första film, *Bilder från Malmö* av den lokale filmproducenten Frans Lundberg – vilken konserverats ”omsorgsfullt i en särskild hermetiskt tillsluten blykapsel.” Museet hade även erhållit ”åtskilliga värdefulla lokalhistoriska filmer” från andra bolag, och Hallgren hoppades att flera samarbeten skulle inledas då filmen kunde ”förläna nutiden möjligheten att leva i framtiden.”⁵⁶ Som filmreformist låg det i Hallgrens agenda att agera förbindelselänk mellan filmbransch och museisektor. Noterbart är att de filmiska bevarandeinitiativen antingen kom från branschen själv eller från ivriga filmreformister. Det var filmbolag som AB Viktoria eller producenter som Lundberg vilka önskade spara sina inspelningar. Kulturarvssektorn däremot förhöll sig avvaktande.



Illustration 5.17 Folkskolläraren och filmreformisten Frans Hallgren publicerade 1913 en artikel i tidskriften *Biografen* som var en av de första att diskutera relationen mellan film och museisektorn – och som i sin argumentation påminde om hur Nordiska museet ett decennium senare började använda filmmediet. Att ”taga fram och projicera en film från de viktigaste händelserna ur den egna hembygdsens eller fäderneslandets historia blott 25 eller 50 år tillbaka i tiden [skulle ha] sitt värde för framtiden, om våra dagars även mera lokala tilldragelser då kunde få sin framställning medelst filmen.”

⁵⁶ Frans Hallgren, ”Kinematografen som kulturhistoriskt organ”, *Biografen* nr. 3, 1913.

När tidskriften *Biografen* ett år senare 1914 återkom till arkivfrågan var det signifikant nog genom ytterligare ett branschinitiativ. Skandinaviska grammofonbolaget hade till sina lokaler i Stockholm bjudit in en rad prominenta personer för att sondera intresset kring ett ”svenskt films- och grammofonarkiv.” *Biografen* rapporterade nöjt att både riksbibliotekarie Erik Wilhelm Dahlgren och professor Johan August Lundell från Uppsala varit närvarande, liksom direktör Magnusson från Svenska Bio jämte ”fröken M. L. Gagner”. Efter en ”livlig diskussion” menade de flesta (ånyo) att tiden var inne för att etablera ett mediearkiv. Magnusson meddelade att hans bolag redan ”lagt upp åtskilliga films, som skulle kunna ha sin rätta hemort i arkivet”, ännu en indikation på att tidens arkivdiskurs var djupt förankrad i idén om ett specifikt urval.⁵⁷ En snarlik utfästelse kom från skivbolagsdirektör Axel Widing. Självsäkert menade tidskriften *Biografen* därför att grunden för ett nytt mediearkiv nu var tryggad – men som i andra fall under tioalet resulterade mötet inte i någon praktisk verksamhet.

Arkivmötet på Skandinaviska grammofonbolaget 1914 var samma träff som jag tidigare skrivit om i kapitlet om fonografen – från vilken signaturen Pius i *Dagens Nyheter* rapporterat under titeln: ”Efter biografmuseet grammofonarkivet!”⁵⁸ Att mötet inte resulterade i någon verksamhet är en sak, men från och med nu började begrepp som museum, arkiv och medier allt oftare att länkas samman. Uppropet för att bilda ett ”fonogramarkiv för folkmusik” daterades ju även det till 1914. Givet den tidigare samhälleliga kritiken mot biografeländet kan man emellertid fråga sig vad det var som gjorde att både riksbibliotekarie Dahlgren och professor Lundell var närvarande. Inom filmreformrörelsen lyste etablerade akademiker med sin frånvaro (det var reformpedagoger och folkskolelärare som var drivande), och följer man Wagner hade Kungliga biblioteket ett synnerligen beskedligt intresse för biografrelaterade spörsmål. Tolkningen ligger nära till hands att det snarast var ljudmediers bevarande som lockade. Språkvetaren Lundell hade visserligen samma år skrivit att grammofonen för språkforskningen blott hade ”en tämligen inskränkt användning”⁵⁹ – likafullt var det han som enligt *Biografen* propsade på att ett arbetsutskott skulle bildas för att utreda arkivfrågan. Även Dahlgren var med all sannolikhet mer intresserad av inspelat ljud och musik än av film.

Det är dock uppenbart att ett breddat medieutbud gjorde det enklare att bilda samhällelig opinion kring frågan om att etablera en institutionellt (och potentiellt statsfinansierad) verksamhet som syftade till att bevara ljud och rörliga bilder. En annan mediehistorisk observation är att filmarkivdiskussionen utspelade sig i olika steg. Om filmreformister och biografbyrå till en början argumenterade för att somliga filmer med framför allt stadshistoriskt innehåll skulle sparas, adderades därefter ett mer instrumentellt och utbildningspolitiskt resonemang att dokumentära filmer av instruktiv art skulle kunna lånas ut (eller hyras) för skolbioverksamhet. Ett tredje led i argumentationen för att inrätta filmarkiv blev därefter att inkludera också andra medieformer, framför allt inspelat ljud och musik. Med en bredare mediepalett var det både enklare att få publikt och politiskt gehör,

⁵⁷ ”Svenskt films- och grammofonarkiv”, osignerad, *Biografen* nr. 5, 1914.

⁵⁸ ”Efter biografmuseet grammofonarkivet! Våra talares oratoriska konst bevarad åt eftervärlden”, signaturen Pius, *Dagens Nyheter* 10/4, 1913.

⁵⁹ Johan August Lundell, ”Om uppteckning av folkmål”, *Svenska landsmål ock svenskt folkliv: tidskrift* (Stockholm 1914), 27.

därtill kunde respektabla kulturpersonligheter (som inte alltid hade mycket till övers för biografnäringen) knytas till opinionsarbetet. ”Filmarkiv äro lika nödvändiga som bok- och skriftarkiv, och i längden går det icke an att upprättandet av sådana överlämnas blott åt det enskilda initiativet”, sammanfattade tidskriften *Filmen* 1919.⁶⁰

Även om första världskriget var ett mediekrig med filmkameran som vapen avstannade de tidigare filmarkivariska diskussionerna under krigsåren.⁶¹ ”Frågan om filmarkiv dyker då och då upp, vilket visar att intresse för saken finnes”, meddelade dock *Dagens Nyheter* vintern 1917. Filmcensor Gustaf Berg önskade sig ett filmarkiv, även om han insåg att tidens ekonomiska begränsningar gjorde det svårt att driva frågan. I artikeln nämndes att Nordiska museet en tid ”umgåtts med planer med att införliva films med museets samlingar”, men att museet lämnat det hela därefter på grund av finansiella svårigheter. Det dröjde ytterligare ett år innan nya filmarkivariska propåer kom till offentligt uttryck – men då med besked. Våren 1918 bildades nämligen inte mindre än två intresseföreningar som bägge hade arkivfrågan på sin agenda: Svenska kinematografiska sällskapet och Föreningen Film och Fonogram. Det förstnämnda – mera bekant som Kinematografiska sällskapet – hade en tydlig koppling till filmreformrörelsen och Statens biografbyrå; initiativet kom från censor Berg (med Fevrell som uppbackare). Kinematografiska sällskapet hade som ändamål att främja ”upplysningsarbete i tal och skrift beträffande kinematografiska frågor”, utnyttjande av film i folkbildande syfte, uppbyggnaden av ett kinematografiskt bibliotek, samt att förmedla ”föreläsningar med kinematografisk illustrering”, liksom ”filmapparater och program”.⁶² Verksamheten påminde om den som Svenska skolmuseets kinobyrå (med Fevrell som föreståndare) ägnade sig åt, vilket startat året före. 1919 skrev Fevrell också en artikel där bägge verksamheterna behandlades tillsammans, ”Svenska skolmuseet och Svenska kinematografiska sällskapets filmföreläsningar.”⁶³ Lager med filmer var en förutsättning för både skolbio och ”föreläsningar med kinematografisk illustrering”, varför frågan om ett filmarkiv indirekt var något som Kinematografiska sällskapet kom att ägna sig åt. Fokus på en folkuppfostrande verksamhet antyder också att Berg och Fevrell önskade sig att kinematografen borde vara en kulturfaktor i folkbildningens tjänst – varför en viss akademisk legitimitet var nödvändig. Att Kinematografiska sällskapets andre ordförande var Arvid Odencrants, docent i vetenskaplig fotografi vid Stockholms högskola är signifikativt.

Kinematografiska sällskapet utgör på flera sätt en sen aktör i den biografkamp om förändringar av filmutbudet som filmreformrörelsen sedan 00-talet propagerat för. Genom att skaffa sig ett mindre filmlager – eller arkiv, om man så vill – med företrädesvis instruktiva dokumentära filmer kunde Kinematografiska sällskapet erbjuda skolor och folkbildningsförbund ett (i sina egna ögon) kvalitativt filmprogram. Sällskapet fick vissa statsanslag (från Statens biografbyrås överskottsmedel), stöd från filmbolag och var tillsammans med skolmuseets kinobyrå – före det att Svensk Filmindustri 1921 etablerade

⁶⁰ ”Filmen som historieberättare”, osignerad, *Filmen* nr. 5, 1919.

⁶¹ För en diskussion om filmen och första världskriget, se Mats Rohdin, ”När kriget kom till Sverige. Första världskriget 1914–18 på bioduken”, *Biblis* nr. 68, 2015.

⁶² ”Svenska kinematografiska sällskapet”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 18/4, 1918.

⁶³ Walter Fevrell, ”Svenska skolmuseet och Svenska kinematografiska sällskapets filmföreläsningar”, *Svensk lärartidning* nr. 41, 1919.

en skolfilmsavdelning (under Bergs ledning) – en central förespråkare i praktik och teori för undervisningsfilm. Men arkivfrågor var inte explicit något som Kinematografiska sällskapet ägnade sig åt. Det var emellertid fallet inom Föreningen Film och Fonogram, som hade sitt konstituerande möte på högborgerliga Grand Hotel i Stockholm i maj 1918. ”Genom att å biograffilm bevara historiska och kulturella händelser samt genom att å grammofonskivor bevara märkliga personers tal, kunna händelser och personer ställas levande för kommande släkten”, kunde man läsa i inbjudan.⁶⁴ *Dagens Nyheter* konstaterade i sin rapport från mötet att föreningens syfte, kort och gott, var att spara film och fonogram eftersom sådana medier numera var de ”bästa sätten att tillvarataga och till eftervärlden bevara vad som händer och sker på både det historiska och kulturella och sociala området.” Upptagningar med film eller fonogram omtalades därtill som varande för ”forskningen ovärderliga”, och det var därför, enligt tidningen, som en rad herrar enats om att bilda en föreningen ”som så småningom kan få statsunderstöd.”⁶⁵

FÖRENINGEN FILM OCH FONOGRAF

DESS UPPGIFT, STADGAR, STYRELSE M. M.

Den 15 maj 1918 konstituerades Föreningen Film och Fonogram på sammanträde å Grand Hotell i Stockholm. Dessförinnan hade till ett stort antal personer i skilda delar av landet utgått följande

INBJUDNING:

BLAND de faktorer, som kraftigast bidraga till att bibehålla och stärka ett folks självständighet och dess nationella kärlek, torde vara kännedomen om dess historia. Folkens historia, i tidernas början bevarad genom muntliga traditioner, har sedermera genom i skrift och tryck befintliga dokument rikigare kunnat belysas. Någon gång har historien illustrerats genom bilder, vilka dock ofta sakna reellare värde, då de vanligen skapats av en mer eller mindre livlig fantasi. Först i våra dagar hava sådana tekniska hjälpmedel erhållits, att möjlighet finnes för att på ett verkligt sant och levande sätt kunna åt kommande släkten bevara bilder av historiska personer, händelser och förhållanden. Undertecknade äro övertygade om, att, även om film- och grammofontekniken framdeles kommer att betydligt förbättras, den dock redan nu nått en sådan fulländning, att genom dess utnyttjande ett högst viktigt medel vinnes till belysande av gångna tiders liv. Genom att å biograffilms bevara historiska och kulturella händelser samt genom att å grammofonskivor bevara märkliga personers tal, kunna händelser och personer ställas levande fram för kommande släkten. Samlandet och bevarandet av dylik material till belysande av svensk historia och svensk kultur har därför synts oss vara en i hög grad önskvärd uppgift. Då det emellertid under nu rådande förhållanden ej kan förväntas, att staten omhändertager denna angelägenhet, hava undertecknade beslutat bilda en förening för framdrivande och tillvaratagande av dessa intressen. På grund av vad sålunda anförts, få vi härmed inbjuda en var för vårt lands historia intresserad att anteckna sig som medlem i en för angivna ändamål bildad förening.

GUSTAF ADOLF	EUGEN
Nils Andersson f. f. Revisionskontrollant, Lund Lars Bergström Direktör, Stockholm Beyron Carlsson Redaktör, Stockholm Gustaf Ekman Fil. Doktor, Göteborg Karl Hildebrand Fil. Doktor, Riksdagsfullmäktig, Stockholm Carl G. Laurin Författare, Stockholm E. B:son Lilliehöök Kapten, Örebro Hjalmar Lundbohm Disponent, Kiruna Oscar Montelius f. d. Riksanstaltsdirektör, Stockholm Pathé Frères Stockholm P. J. Petrelli Krisantkvarter, Stockholm Victor Schneider Bergsmästare, Örebro Gustaf Upmark Fil. Dr. Styresman f. Nord. Museet, Stockholm	Gustaf Berg Förest. för Statens Biografiska, Stockholm Nils Bouveng Direktör, Göteborg Sam Clason Riksdagsfullmäktig, Stockholm C. V. Hartman Professor, Stockholm C. F. J. Carlin Intendent, Lund Adam Lewenhaupt Riksheraldiker, Stockholm Edw. Lindahl f. d. Lektor, Malmö Einar Lönnberg Förste Intendent, Professor, Stockholm Carl Möller Överintendent, Stockholm W. Peterson-Berger Kompositör, Stockholm Bernhard Salin Riksanstaltsdirektör, Stockholm Per Swartz Direktör, Norrköping Anders de Wahl Skådespelare, Stockholm Axel Widing Direktör, Stockholm
	Richard Bergh Överintendent, Stockholm Axel Carlander Grosshandlare, Göteborg Isak Collijn Riksdagsfullmäktig, Stockholm Tor Hedberg Chef f. Kungl. Dram. Teatern, Stockholm Carl Larsson Konstnär, Sundborn Ruben Liljefors Kapellmästare, Gelle Ad. Lindgren Grosshandlare, Örebro Ch. Magnusson Direktör, Stockholm Conrad Nordqvist Förste Hovkapellmästare, Stockholm Nils Personne Intendent, Stockholm Carl Sahlin Disponent, Laxå Oscar von Sydow Landköpman, Göteborg K. A. Wallenberg Bankdirektör, Stockholm

Illustration 5.18 Upprop och medlemsinbjudan till Föreningen Film och Fonogram sommaren 1918 – med ett närmast nationalromantiskt tilltal. Dokument från Svenska filminstitutet.

⁶⁴ *Föreningen Film och Fonogram 1918* (Stockholm, 1919).

⁶⁵ ”Föreningen Film och Fonogram bildad”, osignerad, *Dagens Nyheter* 16/5, 1918.

I den medlemsinbjudan som Föreningen Film och Fonogram därefter skickades ut var dess högborgerliga karaktär påfallande. Kungligheter tronade överst och skänkte sin glans, och därunder listades både riksantikvarien, riksbibliotekarien, riksarkivarien, professorer, direktörer, höga militärer, redaktörer och intendenten. Visserligen tillhörde Pathé, Charles Magnusson och Gustaf Berg också undertecknarna, men det är påfallande hur annorlunda detta upprop var mot de tidigare initiativ som orkestreats av filmreformister, biografbransch eller de musikidkare som önskat ett fonogramarkiv för folkmusik. Till och med Dramatenchefen Tor Hedberg tillhörde undertecknarna, detta tjugo år efter att han konstaterat att det var barnsligt ”att tro att fonografen skulle kunna ersätta det talade ordet.” Men nu önskade till och med han att audiovisuella medier borde bevaras.⁶⁶

I Föreningen Film och Fonogram första ändamålsparagraf framgick att den hade som uppgift att ”samla och bevara svenska biograffilmer och fonogram av intresse för historiska, kulturella och sociala förhållanden inom vårt land.” Med tanke på den högborgerliga uppslutningen är det inte förvånande att också verksamhetsberättelsen för år 1918 retoriskt anknöt till ett nationalromantiskt vurmande där moderna medier skulle bevara det typiskt svenska. Hur tidigare kungligheter ”rörde sig bland sitt folk” hade filmen förevigat alltsedan 1890-talet, och föreningen hade därför redan tillsett att ”enastående illustrationer” av prinsar och prinsessor bevarats i ”vårt arkiv”. Det var uppenbart att framför allt filmen behövde kulturell uppbackning för att kvala in som arkivdokument värt att spara. Ibland tog sig argumentationen i verksamhetsberättelsen därför lätt förunderliga uttryck. ”Vår svenske målare, Carl Larsson, är död, men han lefver till eftervärlden blott ej genom sina alster, utan lifslevande såsom han rörde sig i en serie kinematografiska bilder.” Precis som med bilder av kungligheter fanns det kulturella skäl att bevara filmbilder av målare Larssons person – men inte av hans målningar. Andra argument var variationer på de som tidigare framförts av filmreformister som Hallgren, men nu framskrivna i högravande stil: ”Tänk nu om vi från Gustaf Vasas tid, om hvars kulturella lif och lefnadsförhållanden vi endast äga fragmentariska, dimmiga, samt i mångt och mycket blott konstruktiva begrepp, hade kunnat äga så påtagliga och ovederläggliga illustrationer, som bevarandet af filmer från 1900-talet om ytterligare femhundra år bör kunna ge om vårt lif, vårt sätt att kläda och röra oss, vår arkitektur, vårt industriella utvecklingsstadium o.s.v., med ett ord oförgängliga lefvande bilder till ett tidsskedes folk, dess kultur, dess lifsformer!”⁶⁷

⁶⁶ Tor Hedberg, ”Fotografien och de grafiska konsterna”, *Fotografisk tidskrift* nr. 159, 1898. Hedbergs aversion mot den fiktiva ”biografdramatiken” var emellertid intakt. I artikeln ”Teater och biograf” i *Svenska tidskrift*, andra årgången 1912, hade Hedberg argumenterat för att dokumentära filmupptagningar var ”verkligt intressanta och sevärd”, medan fiktionfilmen utgjorde en anomali: ”dessa groteska vanbilder af lifvet, med sitt idiotiska innehåll, sina stereotypa åtbörder, sitt grimaserade minspel, sina ljudlöst talande munnar, sin ofta löjliga inscenering.” Som Dramatenchef oroade sig Hedberg för dramatikkens framtid. ”Hade biografen utvecklats i den naturliga riktningen: att för samtid och eftervärld gifva en krönika i bild af det offentliga lifvets märkliga händelser, ett surrogat för resor genom växlande naturskildringar, en inblick i naturens fördolda verkstäder m. m., med ett ord, en reproduktion af lifvets realiteter, så hade det aldrig kunnat bli tal om någon konkurrens med teatern.”

⁶⁷ *Föreningen Film och Fonogram 1918* (Stockholm, 1919).

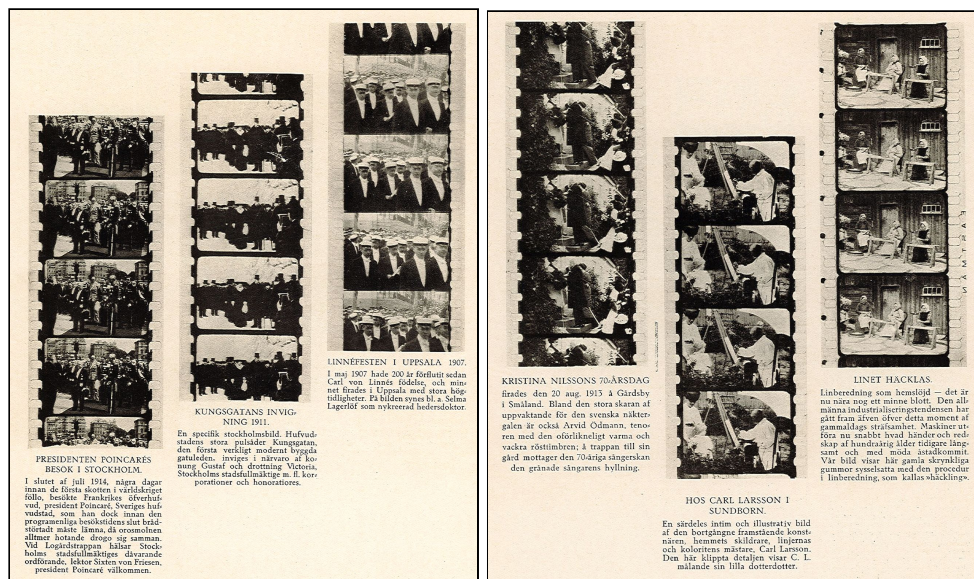


Illustration 5.19 & 5.20 I Föreningen Film och Fonogram första verksamhetsberättelsen för 1918 illustrerade fotografier av filmresor ”några filmklipp” från ”äldre filmer införlifvade i vårt filmarkiv.” Samtliga bildserier var hämtade från dokumentära upptagningar. Dokument från Svenska filminstitutet.

Genom sin prominent borgerliga uppbackning är det lätt att förledas att tro att Föreningen Film och Fonogram blev långlivad – men så var inte fallet. Bara efter tre år lades verksamheten ned. Den var emellertid inte ett fenomen på den filmhistoriska marginalen, föreningens verksamhet uppmärksammades både i dagspressen och i *Filmbladet*. Att döma av den filmlista som publicerades i föreningens första verksamhetsberättelse ägnade den sig enbart åt att samla in och spara dokumentär film. Den förefaller varit av en något bredare repertoar än den urbanhistoriska genre som tidigare arkivinitiativ förespråkade, om än med tydlig *faiblesse* för upptagningar av kungar och drottningar, prinsar och presidenter. ”Film och Fonogram vill i eminent mening vara historieföreljare och kulturskildrare”, påpekades i verksamhetsberättelsen. Det var emellertid en högst selektiv högreståndskultur som talade ur listan av filmer som sparats, där endast ett fåtal titlar vittnade om en nationell kulturhistoria bortom kungars glans: *Svensk hemslojd*, *Timmerflottning*, *Strömmingsfiske*. Föreningen Film och Fonogram ägnade sig inte heller åt den skolbioverksamhet som Kinematografiska sällskapet och skolmuseets kinobyrå sysselsatte sig med.

Filmarkivarien Jon Wengström har hävdade att Föreningen Film och Fonograms verksamheten upphörde 1921 på grund av tidens förändrade produktions- och distributionsmiljö för film.⁶⁸ När Svensk Filmindustri (SF) bildades 1919 började bolaget ställvis att spara egna produktioner; journalfilmer hade Svenska Bio börjat att lagervärda sedan början av tioalet. Eftersom SF raskt etablerades som landets ledande filmbolag så sparades i princip samma filmer som Föreningen Film och Fonogram tänkte sig att bevara. Och den skolfilmsavdelning som SF inrättade 1921 hade därtill ett snarlikt kulturhistoriskt och folkbildande syfte i samma anda som föreningen. Wengström menar att dessa bägge förändringar var orsaker till att föreningens verksamhet upphörde. Resonemanget haltar

⁶⁸ Jon Wengström, ”Föreningen Film och Fonogram. The forgotten archive”, *Journal of film preservation* nr. 77–78, 2008.

dock en smula eftersom Föreningen Film och Fonogram inte alls ägnade sig åt någon form av skolfilmsverksamhet. Snarare ligger en tredje förklaring närmare till hands som möjligen hade att göra med ekonomiskt bedrägeri. Föreningen ”hade en god start”, att den sedan blev ”ett fiasko” berodde på att ”dess praktiska arbete kom att anförtrors åt en person som icke var uppgiften fullt vuxen”, meddelande nämligen *Dagens Nyheter* lätt kryptiskt våren 1921. ”I kassan fanns [från början] 4000 kronor. Men sedan blev det allt sämre ställt med ekonomien.”⁶⁹ Det är inte lönt att spekulera i vad som kan ha hänt. Under alla förhållande upphörde Föreningen Film och Fonogram med sin mediearkivariska verksamhet. Liksom med uppöppet 1914 för ett fonogramarkiv för folkmusik kan man notera att den institutionella förankringen i kulturarvssektorn var svag – trots att flera arkiv-, biblioteks-, och museimän var närvarande på Grand Hotel. Att det av en verksamhet som hade till uppgift att bevara medier bara finns några få efterlämnade papper – och inga filmer eller fonogram – framstår som något av ett ödets ironi. Men föreningens verksamhetsberättelse för 1918 hamnade åtminstone sent omsider på Tekniska museet. Där kom den att sparas inom ramen för de Filmhistoriska samlingarna, ett framgångsrikt filmarkivinitiativ som påminde om det som föreningen hade önskat åstadkomma.

Värdefilm, konstfilm, kulturfilm

I början av maj 1919 debatterades i riksdagens andra kammare det svenska ”biografväsendet” – ännu en gång frestas man tillägga. Av digitaliserade riksdagsdokument att döma hade filmrelaterade frågor under en tioårsperiod (med start 1909) diskuterats uppemot ett hundrade gånger, och nu var det dags igen. På föredragningslistan 1919 fanns hela fyra motioner som tangerade frågan. Den första var mest kontroversiell och handlade om att ge ”samhället”, det vill säga staten ”ökat inflytande” över biografväsendet, den andra rörde ”vidtagande av åtgärder till förhindrande av de menliga följderna för det uppväxande släktet av biografväsendet”, och därefter följde diskussion av två motioner kring hur en ”vidgad folkbildningsverksamhet” och ”föredrag för ungdom” kunde ge landsbygdens ungdom en mer meningsfull fritid ”i avsikt att bekämpa de dåliga ungdomsnöjerna” – det var förstås filmen som åsyftades.

1919 hade mer än tio år förflutit sedan filmreformisterna påbörjat sina kampanjer mot biografeländet, och alltsedan 1911 granskade Statens biografbyrå samtliga filmer som visades på svenska biografer. Men i riksdagens andra kammare var tonläget högt. Läser man i det långa och utförliga riksdagsprotokollet med anföranden av mängder av riksdagsmän, så var det uppenbart att filmen fortsatt betraktades som en betydande kulturfara.⁷⁰ Mediet liknades rentav vid en drog för barn och unga som fortsatt borde bekämpas. ”Få biograferna fortsätta vilt sina uppjagande och onaturliga sensationsdramer, utan att den ansvarsmedvetna delen av samhället har tillfälle att på något sätt gripa in, får den enskilda vinsthungen här ensam göra sig bred, så är den dag ej avlägsen, då våra folkuppfostrare förlorat greppet om vår ungdom och vi stå lika maktlösa inför ett oerhört

⁶⁹ ”Film och fonogram hade en god start”, osignerad, *Dagens Nyheter* 2/4, 1921.

⁷⁰ Riksdagens protokoll Andra kammaren nr. 45, 1919, https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1919/web_prot_1919__ak__45/prot_1919__ak__45.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

starkt biografkapital, som vi länge stodo inför rusdryckskapitalet.”⁷¹ Det var ord och inga visor som Sven Bengtsson (1866–1936) – lantbrukare från Norup i Skåne, medlem i Liberala samlingspartiet och i riksdagen kallad ”Bengtsson i Norup” – skrivit i sin motion om att förstatliga filmen. För det var så hans utspel blev känt i offentligheten under våren 1919.

Ingen mindre än Gustaf Berg hade bara dagar efter att motionens innehåll blivit bekant, skrivit en understreckare i *Svenska Dagbladet* som han fyndigt kallade, ”Biografmonopolisering – en kulturfara”. Han gick där till storms mot Bengtsson i Norup som han strängt taget menade inte visste något alls om film. Berg vände finurligt på resonemanget, för ”kärnpunkten i vår ’biografifråga’” handlade enligt honom inte om att staten borde få ökad kontroll över biografnäringen, snarare borde den stimulera den nationella filmindustrin och det utbud som förevisades. För Berg var det numera ”obestriddligt” att filmen representerade ”den huvudsakligaste kontakten mellan den stora publiken och bildande konst.” Lågt räknat menade Berg att varje svensk 1919 gjorde ett biografbesök i månaden, vilka var långt fler än ”genomsnittssvenskens” besök på teater eller inköp av en skönlitterär bok, ”och ännu mera sällan gör han en visit till museum eller på en utställning.” Bengtsson i Norup och hans gelikar i andra kammaren hade helt missat att det just var på biografen som ”de ojämförligt flesta” svenskar hämtade sina ”kultiverade intryck”, vilka enligt Berg präglade ”folksjälens”.⁷² I en senare riksdagsdebatt invände Bengtsson i Norup mot Bergs beskrivning av hans motion som ”kulturfientlig”, och menade sturskt att om invändningar mot ”det dåliga i livet”, det vill säga filmen, ”kallas för kulturfientlighet, då har jag ej något emot att betecknas som kulturfientlig.” Elaka tungor i riksdagsdebatten invände emellertid syrligt att Bengtsson i Norup ”klagat över de angrepp, som från flera håll riktats mot honom, men det har också sagts, att herr Bengtsson aldrig besökt några biografer.”⁷³

Att politiker uttalar sig om sådant de alls inte känner till är ingen nyhet. Noterbart är emellertid att den tidigare filmcensorn Berg försvarade biografnäringen och den nationella filmbranschen, som vid denna tidpunkt verkligen behövde kulturellt understöd. Våren 1919 beslutade riksdagen nämligen om att införa en skatt på olika slags nöjestillställningar. Diskussionen handlade även då om vilken slags kulturell status som filmen egentligen hade, detta eftersom nöjestillställningar grupperades med hänsyn till olika skattesatser. Till en början delades biografnäringen in i samma grupp som cirkus-, varieté- och kabaretföreställningar. Biografägareförbundet försökte invända att film inte bara var nöje utan även en ”bildningsfaktor” som ”undervisningsmedel.”⁷⁴ Själva skattesatsen var nu ingen plåga för den finansiellt välmående filmbranschen, värre var ”skymfen att bli inrangerad bland allsköns okultur och tingeltangel”, som filmhistorikern Leif Furhammar påpekat. Vid slutbehandlingen av förslaget lyckades biografnäringen hamna i en mer

⁷¹ Riksdagsmotion Andra kammaren nr. 11, 1919, https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammarriksdagen/pdf/web/1919/web_mot_1919__ak__11/mot_1919__ak__11.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

⁷² Gustaf Berg, ”Biografmonopolisering – en kulturfara”, *Svenska Dagbladet* 20/1, 1919.

⁷³ Riksdagens protokoll Andra kammaren nr. 45, 1919.

⁷⁴ För en vidare diskussion, se kapitlet om ”Filmen och den svenska riksdagen” i Carl Johan Björklunds, *Kampen om filmen: en studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska skriftställare förbundets förlag, 1945), 292–305.

respektabel grupp, men Furhammar menar att bristen på kulturellt erkännande gjorde att filmbranschen kom att intensifiera arbetet med att höja mediets status.⁷⁵ Filmindustriella framtidsstrategier skulle framgent samspela med punktsatser för att stimulera filmens renommé.

Kinematografisk representation och dokumentation av landets kulturarv kom framöver att bli en sådan strategi för att öka filmens kulturella anseende. I efterhand framstår det emellertid som en smula märkligt för det var just mot slutet av tiotalet som den svenska spelfilmen började att fira internationella och konstnärliga triumfer med Svenska Bioproduktioner regisserade av Victor Sjöström och Mauritz Stiller – med foto av Julius Jaenzon. Sjöström *Terje Vigen* (1917), *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918) samt Stiller 1500-talsdrama *Herr Arnes pengar* (1919) uppskattades alla av både publik och kritiker. Det var också sådana påkostade filmproduktioner som gav impulser till en omstrukturering av hela den nationella filmbranschen. 1918 gick flera mindre filmbolag samman till Filmindustri AB Skandia, det bolag som producerade Kleins *Stenåldersmannen*. Och året därpå, under hösten 1919 fusionerades Skandia i sin tur med Svenska Bio för att därefter bilda det (alltsedan dess) ledande svenska filmbolaget AB Svensk Filmindustri med finansiell uppbackning från flera storbanker och Ivar Kreuger.

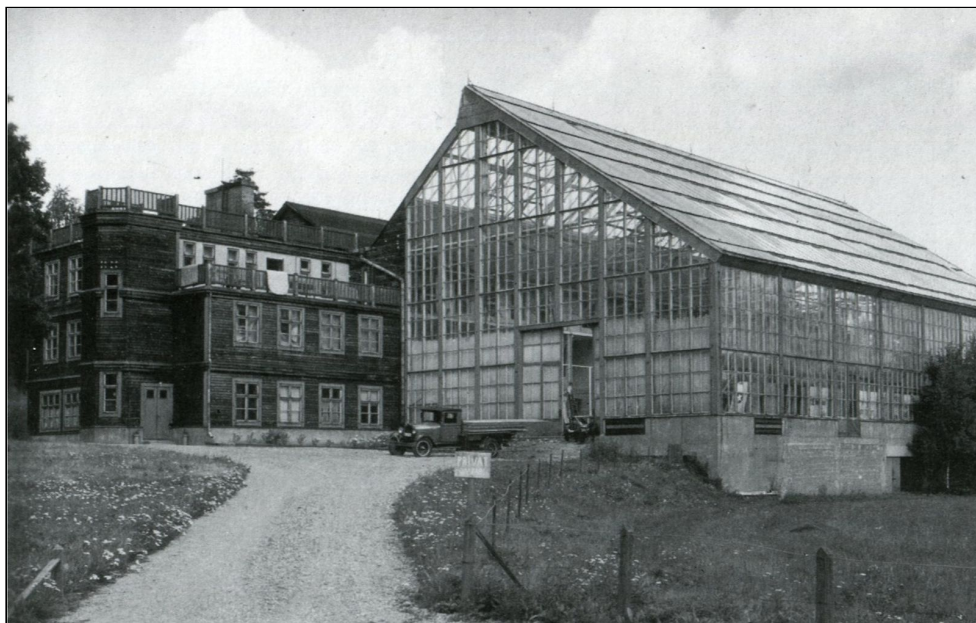


Illustration 5.21 Ibland hävdas det att uppemot 80 procent av den europeiska stumfilmen gått förlorad – men filmarvet omfattade mer än celluloid. ”Ute i Långängen mellan Stocksunds och Djursholms samhällen reser sig ett glashus av ofantliga dimensioner, som genast tilldrager sig den besökandes uppmärksamhet. Det är Filmindustriaktiebolaget Skandias nya filminspelningsateljé”, kunde tidskriften *Filmen* meddela våren 1919. Skandias filmateljé togs i bruk sommaren samma år, men användes bara för filminspelningar under en kort period. Efter att Skandia och Svenska Bio gått samman och bildat Svensk Filmindustri kom det nya bolagets ateljéer i Råsunda att användas. Långängen fick bli lager. ”En ultramodern filmateljé 1919, ett gammalt spökslott av glas i dag”, skrev *Biografägaren* 1933 – tre år senare revs ateljén.

⁷⁵ Furhammar 1991, 69.

När det under sommaren 1919 gick rykten om en kommande fusion mellan Skandia och Svenska Bio publicerade *Svenska Dagbladet* en artikel i vilken det hävdades att ”en centralanstalt för värdefilm” ingick i de framtida bolagsplanerna. Enligt uppgift var det Kinematografiska sällskapet som förhandlade med bägge bolagen om att upprätta någon form av filmarkiv liksom nyproduktion av ”värdefilm”. Kinematografiska sällskapet hade ”satt sig för att verka för värdekinematografiens utnyttjande i undervisningens och folkbildningens tjänst”, och sällskapets vice ordförande Gunnar Bjurman – tillika från 1918 långvarig föreståndare för Statens biografbyrå (ända fram till 1946) – menade att ett sådant initiativ skulle ”vara lyckligt, om våra båda stora svenska filmbolag ... ville etablera ett samarbete med sällskapet för värdekinematografiens främjande.” Bägge bolagscheferna hade visat en ”synnerligen glädjande uppskattning av sakens betydelse”, och även *Dagens Nyheter* kunde bekräfta att de båda bolagen ”på något sätt” skulle lösa frågan hur värdekinematografien skulle komma till ökad användning.⁷⁶

Under hösten 1918 hade Bjurman ersatt Berg som föreståndare för filmcensuren, den senare blev därefter ”litterär chef” på det då nya filmbolaget Skandia. Som ansvarig för bolagets litterära avdelning förefaller Bergs uppgift bland annat varit att få fler författare att bli intresserade av att arbeta för filmen, en fråga han också diskuterade i offentligheten.⁷⁷ På Skandia blev Berg även en drivande kraft för att producera dokumentärt instruktiva filmer i en filmreformistisk anda, ett slags förarbete till den skolfilmsavdelning som SF senare startade. Om Berg som filmcensor försökt att forma biografrepertoaren efter filmreformistiska tankar övergick han på Skandia alltså till att omsätta samma idéer i filmisk praktik. *Stenåldersmannen* utgjorde ett konkret exempel, och det är knappast förvånande att Berg i den samtida filmdebatten med Bengtsson i Norup associerade biografbesök med teater, museum och utställningar. Det ligger nära till hands att tro att Berg just rekryterades till Skandia för att på olika sätt arbeta för att höja filmmediets kulturella legitimitet, en funktion som institutionaliserades efter att Berg 1921 blivit chef för SF:s skolfilmsavdelning.

En filmteoretisk intressant term som Kinematografiska sällskapet lanserade 1919 – och som Berg sedan flitigt använde – var ”värdefilm” eller ”värdekinematografi”, ett begrepp som inte definierades men som förekom flitigt i sällskapets arbetsbeskrivning. Värdekinematografiens ”utnyttjande i undervisningens och folkbildningens tjänst”⁷⁸ var ett argument som återkom både i pressrapporteringen av det Kinematografiska sällskapets verksamhet liksom i Bergs egna texter. Värdefilm var inte samma sak som skol- eller undervisningsfilm. Snarare var det en övergripande kategori, en sorts metagenre som innefattade dokumentärt instruktiva filmer på ett mer kunskapsteoretiskt plan med åskådningspedagogiska syften. ”Vi ha fått bevittna, hur skolfilmen och värdefilmen i vidsträcktaste mening erövrat en allt större area av de vita dukarna”, skrev Berg entusiastiskt några år senare, ”hur den vunnit insteg i våra skolor och hur ett alltjämt ökat antal pedagoger brakts till insikt om vilket ojämförligt åskådningsmaterial [den

⁷⁶ ”Svenska Bio och Skandia i bolag?”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 1/7, 1919; ”Filmen i undervisningens tjänst”, osignerad, *Dagens Nyheter* 2/7, 1919.

⁷⁷ Se exempelvis E. Walter Hülpers & Gustaf Berg, ”Varför tala icke författarna direkt genom filmen?”, *Svenska Dagbladet* 9/3, 1919.

⁷⁸ ”Filmen i undervisningens tjänst”, osignerad, *Dagens Nyheter* 2/7, 1919.

inbegriper].”⁷⁹ Ytterligare en tid senare lanserade Berg till och med en filmpedagogisk tidskrift som han kallade *Värdefilm*.⁸⁰ Både filmcensor och skolfilmsdirektör Berg visade generellt lika lite förståelse för spelfilmen som filmreformisterna, men man kan ändå göra den filmhistoriska anmärkningen att termen ”värdefilm” påminner om de sätt som Harry Schein långt senare lanserade begreppet ”kvalitetsfilm”, med då för att betona helt andra kvaliteter i film än de Berg ville lyfta fram. Även Scheins term var synnerligen nebulös, vilket inte hindrat att det fortsatt idag utgör ett normativt kriterium inom svensk filmpolitik.⁸¹

Med Gustaf Bergs terminologi var *Stenåldersmannen* en typisk värdefilm. Att Skandia samma år valde att också producera en ”konstfilm” i samarbete med Nationalmuseum bör ses som ett strategiskt val från bolagets sida. Att man använde samme filmfotograf, fransmannen Raoul Reynols, antyder också att det låg viss prestige i samarbetet. Liksom med *Stenåldersmannen* handlade det om att visa på mediets åskådningspedagogiska potential, och Reynols hade dessutom erfarenhet av konstnärlig kinematografi då han spelat in flera filmer i den franska *film d’art*-genren. I braskande rubriker kunde *Dagens Nyheter* i mars 1919 meddela att målningar och statyer på Nationalmuseum nu skulle kinematograferas i ”konstpedagogiskt syfte”. Storstilade planer var uppgjorda; ”intresset och förståelse för konst” skulle väckas i de breda lagren; framtida konstfilmer (det spekulerades om flera produktioner) skulle rentav bevaras i ett ”kulturellt arkiv av historisk betydelse för all framtid.”⁸² Initiativtagare var museimannen Axel Gauffin (1877–1964). Han hade redan 1917 för Nationalmusei nämnd lagt fram ett förslag om att använda filmen i konstupplysningens tjänst. Då talade han för döva öron, men när han våren 1919 återupptog diskussionen hade filmbolaget Skandia alltså visat intresse för idén, något som övertygade museiledningen. Källorna ger inte besked, men förmodligen hade Gustaf Berg agerat i kulisserna, för det var ju precis den här typen av instruktiva värdefilmer han önskade att filmbranschen skulle producera.

Att Gauffin 1919 lyckades övertyga Nationalmusei nämnd att filma delar av museets samlingar måste betraktas som en mindre sensation. För som jag påpekat i kapitlet om fotografi var Nationalmuseum en närmast medieblind kulturarvsinstitution som vid den här tidpunkten knappt ens påbörjat sitt arbete med att föremålsfotografera samlingarna eller för den delen upprätta ett fotografiska bildarkiv. Gauffins överordnade, Richard Bergh – som 1915 utnämnts till överintendent för Nationalmuseum – hade visserligen initierat en reformering av museiverksamheten eftersom han (åtminstone i tanken) önskade ”göra

⁷⁹ Gustaf Berg, *Omkring bildningsfilmen: erfarenheter av och omdömen om skolfilmen* (Stockholm: Svensk filmindustri, 1923), 34.

⁸⁰ *Värdefilm* var en liten trycksak som gavs ut (i ett fåtal nummer) mellan 1927 och 1931; den hade exakt samma utseende som tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* (som började publiceras 1924). Bägge tidskrifterna hade Gustaf Berg som redaktör och ansvarig utgivare, och de förefaller varit ett slags systerpublikationer; några häften av *Värdefilm* medföljde som bilaga till *Svensk skolfilm och bildningsfilm*. Tidskriften *Värdefilm* gjorde återkommande reklam för SF:s skolfilmer och dess artiklar handlade ofta – och propagerade för – undervisningsfilmens pedagogiska kvaliteter.

⁸¹ För en vidare diskussion, se Pelle Snickars, ”Vad är kvalitet?”, *Citizen Schein* (red.) Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: KB, 2010).

⁸² ”Nationalmuseum på filmen”, osignerad, *Dagens Nyheter* 30/3, 1919.

museet till en folkhögskola för nationens konstnärliga bildning.”⁸³ Bergh hämtade viss museiteknisk inspiration från målaren Georg Paulis *Konstens socialisering* (1915), en programskrift i vilken det drastiskt hävdades att ”den moderna museitekniken alldeles [var] på villospår ... Överallt, vart vi resa och varhelst vi inträda i ett stort museum, samma intryck! Salar, vars väggar äro fyllda med tavlor, tavlor i långa rader, i rader över och under varandra, sal vid sal i oändlighet, våning över våning.” Pauli argumenterade för att detta överflöd av bilder borde reduceras, förenkas och ”syntetiseras” – dock inte med moderna mediers hjälp. Hans programskrift innehöll inte ett ord om vare sig fotografi eller film.⁸⁴

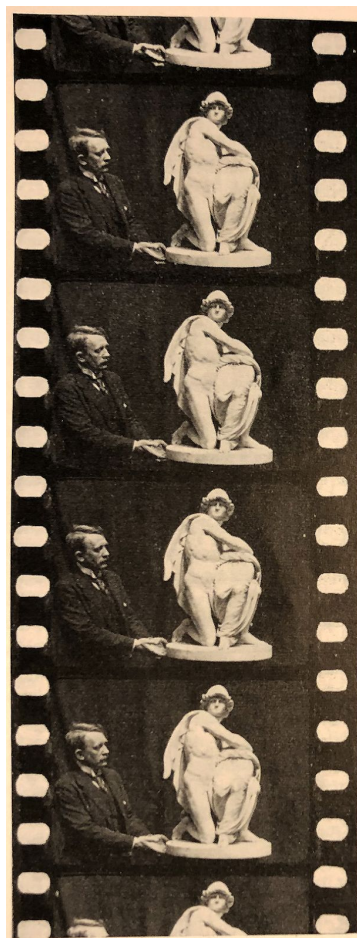


Illustration 5.22 Museimannen Axel Gauffin tog 1919 initiativ till att spela in med film på Nationalmuseum. Åtminstone en kortfilm blev färdig, vilken gått till filmhistorien som *Sergel-filmen*. Det var filmbolaget Skandia som producerade – som ett led i att öka mediets kulturella legitimitet som konstpedagogiskt åskådningsmaterial. I en sekvens förevisade Gauffin själv Johan Tobias Sergels staty ”Mars och Venus” (1775) på en kavalett som han sakta roterade framför kameran. Av *Sergel-filmen* återstår dock endast några få filmrutor och filmens manuskript.

Men det var alltså exakt det som Gauffin önskade åstadkomma med sitt museala ”filmprogram”. Han hade storslagna planer för hur filmen skulle ”sprida kännedom om

⁸³ *Konstbildning i Sverige* (SOU 1956: 13), 204.

⁸⁴ Georg Pauli, *Konstens socialisering* (Stockholm: Bonniers, 1915), 29.

museets rika konstskatter [och] bedriva en verksam propaganda för god konst.” I *Dagens Nyheter* presenterade Gauffin sina idéer: det viktiga var att konstfilmen aldrig blev ”skolmästerlig”, framställningen skulle sträva efter att vara ”underhållande” och ”allmänmänniskt betydelsefull”. Konstfilmen hade enligt honom en trefaldig uppgift: ”för det första, den bästa och värtaligaste reklam för Nationalmuseum; för det andra en propaganda i ord och bild för god konst, för det tredje, ett kulturellt arkiv av historisk betydelse för all framtid.”⁸⁵ 1919 var det även internationellt ovanligt att film användes på ett så instrumentellt sätt i konstsammanhang. Det var också först några år senare som det modernistiska avantgardet upptäckte mediet; Fernand Légers dada-kubistiska konstfilm *Ballet Mécanique* hade premiär 1924 och Viking Eggelings abstrakta experimentfilm *Symphonie diagonale* ett år senare.⁸⁶



Illustration 5.23 ”Våra konstskatter inför filmkameran” rapporterade *Vecko-Journalens* i sin praktupplaga i juni 1919. Liksom i *Stenåldersmannen* var det Raul Reynolds som stod bakom filmkameran för produktionsbolaget Skandias räkning. Även ”hovfotografen” John Hertzberg – som också var lärare i fotografi och från 1921 Kungliga tekniska högskolans förste docent i fotografi – intresserade sig för inspelningen.

⁸⁵ Axel Gauffin, ”Dr Gauffin utvecklar sin plan”, *Dagens Nyheter* 30/3, 1919.

⁸⁶ Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, *A history of Swedish experimental film culture. From early animation to video art* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2010), 36–41.

För Gauffin var den nu inte filmmediets konstnärliga dimensioner som lockade. I hans ögon var konstfilmen snarare ett ”demonstrationsmedium” som utan svårighet både kunde visa upp ”ett konstverks förhistoria” och låta konstnär eller konsthantverkare komma till tals (genom textskyltar). Konstfilmen hade därför enligt Gauffin förmågan att skapa en historisk och kulturell kontext kring konst – ett åskådningspedagogiskt sammanhang, om man så vill – samtidigt som mediet gjorde det möjligt att nå en publik bortom de som vanligen frekventerade Nationalmuseum.

[På film] kunna vi utan tidsutdräkt och besvär förflytta oss till porslinsfabriken och vävsalen, det litografiska tryckeriet och skulpturateljén. Med tillhjälp av den kunna vi med ofantlig kraft- och tidsbesparing nå samhällets bredaste lager [och] kunna för en publik på tusentals personer, på en gång i Stockholm och Göteborg, i Kiruna och Lackalänga demonstrera de finaste detaljer, porslinsmärken och etsningslinjer, penseldragen på en Rembrandtmålning och pupillens forming på en Houdonbyst.⁸⁷

Jean-Antoine Houdon var en fransk nyklassicistisk skulptör och på Nationalmuseum fanns flera av hans byster av franska upplysningsmän. Följer man Gauffin var det som om först filmen kunde uppenbara sådana statyers detaljer och målningars penseldrag. Det var en kinematografisk tankefigur som återkom senare inom det modernistiska filmavantgardet. I inledningssekvensen av Luis Buñuel och Salvador Dalís *Un Chien Andalou* (1929) skär som bekant en rakkniv upp ett öga; på surrealistisk manér var det endast filmen som kunde få människan att se på nytt. Här går också att spåra paralleller till dagens digitala reproduktioner av konstverk. När Google Art Project lanserades 2011 var det ett samarbete med flera konstmuseer där vissa målningar skulle digitaliseras i mycket hög upplösning som en gigapixelbild (med över en miljard pixlar) – ånyo skulle alltså modern medieteknik uppenbara konstverks alla detaljer.

Det finns även andra mediala förbindelselänkar mellan Gauffins filmprogram och de sätt som televisionen under 1950-talet tog sig an representationen av konst. Den främsta empiriska källan till filmverksamheten på Nationalmuseum 1919 är nämligen en artikel skriven av tv-producenten Lennart Ehrenborg (1923–2017), ”Vår första konstfilm” publicerad i *Ord och bild* 1956.⁸⁸ I början av femtiotalet var Ehrenborg både filmrecensent och medarbetare i produktionsbolaget Artfilm som importerade och producerade just konstfilmer. Därefter började han en framgångsrik karriär på Sveriges Radio och kom som chef över den så kallade Filmavdelningen att producera mängder av konst- och kulturhistoriska tv-program.⁸⁹ Det är därför inte konstigt att Ehrenborg intresserade sig för Gauffins filmprogram för Nationalmuseum. I sin artikel intervjuade han Gauffin och gick igenom gamla protokoll från Nationalmusei nämnd vilka visade att Gauffin haft betydande

⁸⁷ Gauffin 1919.

⁸⁸ Lennart Ehrenborgs, ”Vår första konstfilm”, *Ord och bild* nr. 5, 1956. Möjligen fick Ehrenborg uppslaget till sin artikel av en notis i *Dagens Nyheter* några år tidigare, ”Liten intervju om vår första konstfilm” (2/3, 1951) i vilken Axel Gauffin kom till tals i det korta. Han påpekade redan då att negativet till *Sergel-filmen* brunnit upp 1938, samt att det var ”osäkert om någon kopia” alls fanns kvar.

⁸⁹ För en vidare diskussion, se Jimmy Pettersson, *Film på konstmuseum. Nationalmuseums möten med filmmediet 1945–1950* (Stockholm: Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet, 2019).

planer för museets filmverksamhet, men att dessa av olika anledningar inte kom att genomföras.

I sin artikel påpekade Ehrenborg att de inspelningsskisser som Gauffin 1919 presenterat rörde hela 22 filmer från Nationalmuseum. Några skulle förevisa själva museet såsom ”En vardag i Nationalmuseum” med fokus på tavelhängning och hantering av arkiv- och bokbestånd, andra var mer estetiskt stilorienterade som ”Om svensk keramik” – en film som det av illustrationen i *Vecko-Journalen* att döma åtminstone spelades in några sekvenser till. Grafiska tekniker skulle också redovisas i ett antal filmer, till exempel den tänkta filmen ”Gamla kopparstick”. Följer man Ehrenborgs arkivarbete och hans intervju med Gauffin på femtiotalet var det emellertid fyra ”monografiska filmer” som hörde till de mest utarbetade förslagen, bland dem filmen om Sergel: ”En gustaviansk skulptör: Johan Tobias Sergel” som den kallades på manusstadiet.⁹⁰ Gauffins filmprogram var med andra omfattande, även om det främst handlade om att presentera konst på film i undervisande syfte. Gauffin påpekade också i en artikel om ”Nationalmusei filmserier och skolan” att filmen var det säkraste sättet att ”inpränta skönhetsvärden hos de unga.”⁹¹

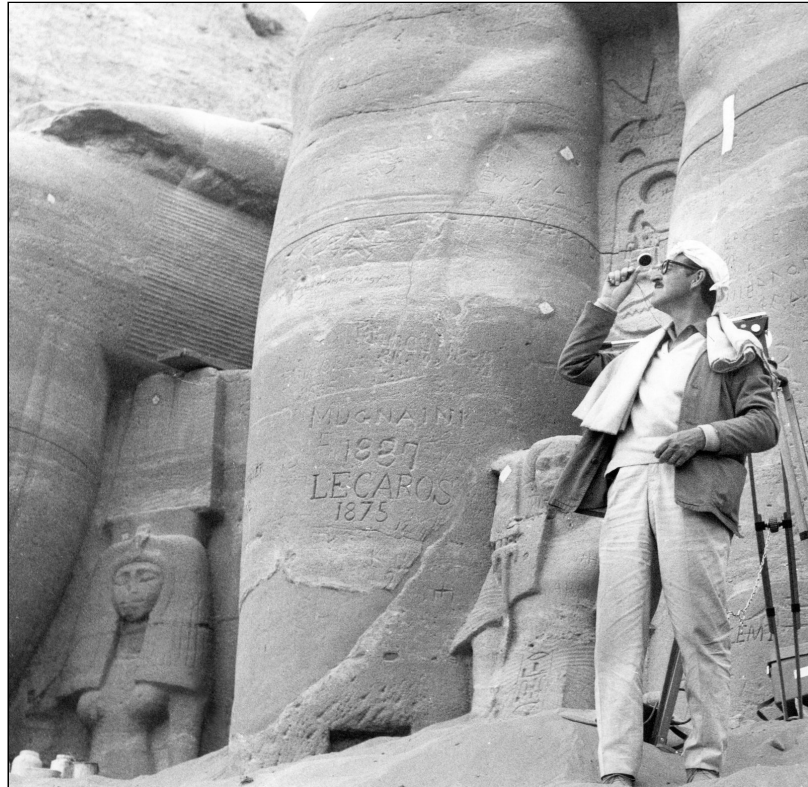


Illustration 5.24 Tv-producenten Lennart Ehrenborg framför Abu Simpel-templet i Nubien. Om Axel Gauffin 1919 gjorde film av konst, kom Ehrenborg fyrtio år senare att flitigt representera konst och kulturarv i television – som kortfilmen (och tv-programmet) *Abu Simbel: tempel som räddats* (1966). Fotografi från Sveriges Television.

⁹⁰ Ehrenborg 1956.

⁹¹ Axel Gauffin, ”Nationalmusei filmserier och skolan”, *Dagens Nyheter* 4/4, 1919.

Följer man Ehrenborgs noteringar var Gauffins tänkta iscensättningar av konst mycket genomarbetade. ”Gång på gång slås man av hur pass skickligt dr Gauffin förstått att utnyttja filmens speciella möjligheter och uttrycksmedel.” Icke desto mindre: om Gauffins filmplaner var storslagna så blev det konkreta resultatet magert. Av tjugotalet påtänkta filmer från Nationalmuseum var det endast *Sergel-filmen* som blev någorlunda färdig. Den hade premiär på Skandinaviska museiförbundets kongress 1921 i Köpenhamn – och blev där totalsågad. ”Aldrig i mitt liv har jag mött en sådan aversion som efter den filmföreläsningen”, menade Gauffin senare. ”Det var som att släppa lös en storm av indignation och protester ... [jag blev] måltavla för hänskratt och tillrop.” Någon hävdade att Gauffins film var ”en skamfläck för Nationalmuseum”, en annan att den var ”ett ovärdigt profanerande av konsten.” Det var inte bara det att somliga ogillade just *Sergel-filmen*, berättade Gauffin för Ehrenborg på femtiotalet. ”Rent principiellt tog man å det bestämdaste avstånd från hela denna sorts film.”⁹²

Gauffins misslyckade filminitiativ på Nationalmuseum antyder att mediet i somliga samhällslager fortsatt inte var väl sett. Faktum är att precis det förutspådde *Vecko-Journalen* sommaren 1919 för ”inom högestetiska kretsar var man väl ej så synnerligen tillfreds med att konsten skulle ’profaneras’ på detta sätt.”⁹³ Även om *Sergel-filmen* var en typisk ”värdefilm” fanns det uppenbarligen gott om kritiker som menade att konst inte kunde representeras genom ett annat medium; film var inte konst – och film om konst var också förkastligt. Det var som om diskursen kring biografeländet hade smittat mediet och därför gjort det olämpligt att använda, åtminstone i konstmuseala sammanhang. Men motståndet mot filmen i museikretsar var knappast allenaordande. Tvärtom frestas man säga, för just åren kring 1920 började filmen på allvar att betraktas som ett viktigt pedagogiskt ”demonstrationsmedium” (Gauffin) vid sidan av det reguljära biografväsendet på såväl museum som skola och även inom militärväsendet. Sommaren 1920 ingick SF ett avtal med arrangörerna av Göteborgs Jubileumsutställning (som skulle gå av stapeln 1923). Avtalet stipulerade att SF kostnadsfritt skulle producera ett flertal ”kulturfilmer” för visning på utställningen, vilka därefter kunde visas på den reguljära biorepertoaren. Därtill angavs att Jubileumsutställningen skulle ställa vetenskaplig expertis till SF:s förfogande i det kommande filmarbetet. Teknikhistorikern Anders Houlitz, som skrivit om filmens roll i dokumentationsarbetet inför Göteborgsutställningen, menar att grundtanken dels var att visa kultur- och industrifilmer på utställningsbiografen ”som ett pedagogiskt komplement till respektive avdelning, dels att för framtiden dokumentera ett antal ålderdomliga verksamheter.”⁹⁴ Det var alltså mediets instruktiva och arkivariska kapacitet som återigen skulle nyttjas.

Vid nästan precis samma tidpunkt startade även produktion och distribution av militär undervisningsfilm. Som filmvetaren Annika Wickmann visat i sin avhandling, *Filmen i försvarets tjänst: undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* bildades Föreningen armé- och marinfilm under hösten 1920. Föreningen var en centralt organiserad filmverksamhet ”som erbjöd film till landets alla förband och militära skolor.”

⁹² Ehrenborg 1956.

⁹³ ”Våra konstskatter inför filmkameran”, signaturen Viajero, *Vecko-Journalen* 8/6, 1919.

⁹⁴ Anders Houlitz, *Teknikens tempel: modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923* (Hedemora: Gidlunds, 2003), 174.

Filmproduktioner kom framöver att bekostas av statsanslag (från överskottsmedel från Statens biografbyrå), och i föreningen stadgar 1921 främjades att film skulle ”användas såsom åskådningsmateriel vid den militära utbildningen.” Ett filmarkiv etablerades också; ”att för framtiden bevara upptagna filmer” sågs som en viktig föreningsuppgift.⁹⁵ Likheter mellan Föreningen armé- och marinfilm och den skolfilmsavdelning som SF startade sommaren 1921 är påfallande. Som påpekats var det Gustaf Berg som blev skolfilmsverksamhetens chef, detta som ett slags efterspel till samgåendet mellan Skandia och Svenska Bio. I en tillbakablick 1938 gjorde Berg sig själv till empiri: hösten 1921 gav SF ”ut en katalog över sitt bestånd av skol- och bildningsfilmer.” Några av dessa filmer förevisades på biografen Röda Kvarn i Stockholm ”för skolmyndigheterna och lärarfolket” i syfte att presentera SF:s ”nystartade ’avdelning för skolfilm m. m.’. Denna avdelning hade redan någon tid verkat i det tysta, sysselsatt med filmernas utformning för deras särskilda ändamål, och därvid anlitat pedagogiskt utbildat folk. Den första katalogen omfattade drygt ett 500-tal filmer.”⁹⁶

De flesta av de kulturfilmer som spelades in för Göteborgs Jubileumsutställning 1923 hamnade så småningom i SF:s skolfilmsarkiv. Också denna gång hade Berg skyttat i kulisserna som förmedlingsinstans mellan SF och utställningsansvariga. Flera bevarade 16 mm-kopior (från Sveriges Televisions arkiv) har än idag infogade textskyltar som anger: ”Tillhör Svensk Filmindustri skolfilmsavdelning”. På andra textskyltar kunde man läsa: ”Jubileumsutställning Göteborg 1923 Kulturhistorisk filmserie”. Beteckningen som användes för att beskriva de filmproduktioner som genomfördes varierade alltså. Om jubileumsfilmerna i efterhand blev ”skolfilmer” förevisades de i utställningskontexten som ”kulturhistoriska” filmer, och i det avtal som slöts mellan SF och utställningen 1920 var det begreppet ”kulturfilm” som användes. Med tanke på filmbranschens legitimitetssträvanden samt biografbyråns och Kinematografiska sällskapets vurmande för precis den här typen av film är det en smula märkligt att genrebeteckningen skiftade. Begreppet ”kulturfilm” var tyskt och inte speciellt vanligt förekommande i tidens svenska filmkultur. *Kulturfilme* rörde vanligen populärvetenskapligt dokumentära filmer – inte sällan av kittlade art. Mot slutet av tiotalet förevisades i Sverige flera så kallade *Sittenfilme*, upplysande kulturfilmer med erotiska undertoner som *Es werde Licht!* (1916–18) i regi av Richard Oswald, en fyrdelad filmserie med könssjukdomen syfilis i centrum, vilken svenska bioannonser kallade för en ”enastående kulturfilm” (på svenska kallad *Varde ljus*).

Oberoende vilken genrebeteckning som användes var arbetet med att göra filmer till Göteborgs Jubileumsutställning 1923 mycket omfattande. Under 1921 och 1922 genomfördes ett femtiotal filminspelningar i framför allt västra Sverige med koppling till tre av utställningens kulturhistoriska avdelningar om fiskeri, hantverk och industri. Utställningsplanen för dessa avdelningar hade utformats av Sigurd Erixon (1888–1968), amanuens vid Nordiska museet, för vars räkning han sedan 1916 utfört en rad etnologiska fältarbeten med fokus på landsbygdens folkkultur. Jubileumsutställningen hade träffat en

⁹⁵ Annika Wickmann, *Filmen i försvarets tjänst: undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* (Stockholm: Institutionen för mediestudier, 2018), 44. Stadgarna för Föreningen armé- och marinfilm antogs 1921 och är citerade från Wickman 2018, 46.

⁹⁶ Gustaf Berg, *Skolfilmens historia och förutsättningar i aktuell svensk belysning* (Stockholm: Zetterlund & Thelander, 1938), 8. För en vidare diskussion om SF:s skolfilmsavdelning, se Mats Jönsson, ”Non-fiction film culture in Sweden circa 1920–1960. Pragmatic governance and consensual solidarity in a welfare state”, *A companion to nordic cinema* (red.) Mette Hjort & Ursula Lindqvist (Malden: Wiley Blackwell, 2016).

överenskommelse med Nordiska museet kring insamling av material, och Erixons kulturhistoriska utställningsplan betonade särskilt övergången från hantverk till industri. Det var också Erixon som 1919 anställde och utbildade fänrik Torsten Althin (1897–1982). För utställningens räkning fick han ansvar för den industrihistoriska insamlingsverksamheten. Med arbetet inför Göteborgsutställningen påbörjade Althin ”en bana som skulle göra honom till en centralfigur inom svenskt museiväsen och inom ämnena teknikhistoria och industrihistoria.”⁹⁷ Althin fick även ansvar för de industrihistoriska filmer som spelades in: en handlade om oljeslagning (ur oljehaltiga frön) i en gammal fabrik (som därefter revs), en annan om sågning vid ett äldre vattendrivet sågverk som då fortfarande var i bruk i Västergötlands skogsbygder. ”Filmens betydelse som kulturhistorisk ’bevarare’ kan inte nog uppskattas”, menade Althin i en intervju 1922. ”Hur tacksamma skola inte framtida generationer bli för att genom dessa bilder få en fullt autentisk framställning av hur man levde och arbetade i vår tid.”⁹⁸ I Svensk filmdatabas står Althin bland annat listad som regissör till *Tråddragning* (SF, 1923), och istället för att som brukligt fokusera på att samla in äldre industriföremål var syfte med dessa filmer att uppsöka småindustrier och hantverkare som ännu var verksamma för att dokumentera traditionella arbetssätt som var på väg att bli obsoleta.



Illustration 5.25 I en av de industrihistoriska filmerna för jubileumsutställning i Göteborg 1923 dokumenterades traditionell kakeltillverkning i Skene by, Älvsborgs län – med hjälp av stark belysning från flera bågglampor. SF-fotografen Gustaf Alfred Gustafson tog bilderna till Torsten Lenks film *Kakeltillverkning* (1923). Fotografi från Göteborgs stadsmuseum.

⁹⁷ Houlitz 2003, 172.

⁹⁸ ”De industri- och hantverkshistoriska utställningarna – ett monument över svenskt näringsliv”, signaturen W–ck, *Göteborgs Dagblad* 6/5, 1922.

Gränsdragningen mellan industri- och kulturhistoriska hantverksfilmer var allt annat än skarp, och inom den senare genren producerades titlar som *Hornskedsmakare*, *Laggnings av stävja*, *Repslageri* eller *Spinnrocksmakare*. Idag finns ett tjugotal av dessa kortfilmer bevarade. Svensk Filmindustris fotograf Gustaf Alfred Gustafson stod bakom kameran och expertis från Nordiska museet agerade regissörer, framför allt amanuens Torsten Lenk (1890–1957). Folklivsforskare som Lenk (eller för den delen Althin) hade knappast någon större filmerfarenhet. Industri- och hantverksfilmerna blev följaktligen inte några kinematografiska mästerverk, men väl inflytelserika på andra sätt. Med frontal kamera i helbild uppvisade till exempel den sex minuter långa filmen *Liesmide i Sandhult* (SF, 1923), i regi av Lenk, hur en skicklig hantverkare (och hans gesäll) tillverkade en lie av en järnklump. Filmen innehöll endast tre helt statiska sekvenser i helbild – och en i halvbild – av själva tillverkningsprocessen, från att lie-järnet glödgades i smedjans öppna eld över upprepat hamrande till en färdig produkt. Ett tiotal textskyltar beskrev ingående de olika arbetetsmomenten, och ett antal elliptiska klipp förkortade tidsförloppet.



Illustration 5.26a–d Till Jubileumsutställning i Göteborg 1923 gjorde Svensk Filmindustri ett flertal produktioner i en "kulturhistorisk filmserie" av äldre hantverk. Flera av filmerna regisserades av museimannen Torsten Lenk, som exempelvis *Liesmide i Sandhult* (SF, 1923).

Av olika källor framgår att de filmande museimännen inte insett hur mycket arbete som filmupptagningar innebar. I en stort uppslagen artikel i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* sommaren 1921, ett slags filmreportage om de pågående inspelningarna, påpekade exempelvis Lenk att det var svårt att föreställa sig allt arbete som låg bakom varje filmbild: "hur man måste demonstrera, öva och göra om de allra enklaste och mest invanda rörelser i det oändliga, fotografera och fotografera om igen, ända tills man får det önskade resultatet." Ändå var det mödan värt att "så mycket som möjligt bevara minnena [genom] att på film upptaga metoder och bruk som [snart] gå bort med några få ännu levande

personer.”⁹⁹ Den asketiskt dokumentära filmestetik som präglade filmerna till Göteborgsutställningen kan såtillvida både ses som en effekt av bristande kunskap om mediet, men också som ett medvetet val med närmast vetenskapliga anspråk. I rörlig bild skulle gamla hantverkstraditioner dokumenteras, inte iscensättas (även om just det ofta var fallet). Lenk menade i en senare artikel att kulturhistorisk film avsåg ”att fastlåsa företeelser”; det kunde ”åstadkommas med [en] direkt existerande kulturmiljö framför kameran, och såsom sådan blir den ett dokument av första ordningen, fullt jämförbar med museiföremål och arkivmaterial, eller också kan den vara en rekonstruktion av försvunna företeelser och är då jämförbar med en vetenskaplig uppsats.”¹⁰⁰



Illustration 5.27a Paus i Gnosjö, Småland i det kulturhistoriska filmarbetet med *Tråddragning* (SF, 1923). Tråddragning var en arbetsmetod för framställning av mindre tråd av metall. Torsten Lenk sitter med fötterna i vattnet – som SF-fotografen ”Gustafson med veven” kliver över. Bilen, som kunde göras om till elektrisk generator, kallades för Grälle. ”Tiden går hårt fram med den gamla kulturen”, menade Lenk i en artikel 1926. ”All tids- och arbetsbesparande teknik borde användas ... Automobil och filmkamera borde hör till utrustningen för varje kulturhistorisk expedition.” Fotografi från Nordiska museet.

Film var naturligtvis ingen nyhet i utställningssammanhang, tvärtom hade mediet använts i (indirekt) dokumentationssyfte vid i princip samtliga svenska utställningar alltsedan 1897. Det nya på Göteborgsutställningen var att ett modernt medium representerade äldre industri och hantverk. ”I tidningar uppmärksammades tacksamt det faktum att ny teknik användes för att dokumentera ålderdomlig”, som Houltz påpekat. Filmerna var visserligen stumma

⁹⁹ Torsten Lenk. ”På filmpupptagning för jubileumsutställningen”, *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 9/7, 1921.

¹⁰⁰ Torsten Lenk. ”Kulturhistorisk film. Dokument av första ordningen”, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 2, 1926.

och de förevisades ”i särskilda rum med talad kommentar.”¹⁰¹ Huruvida de uppskattades av utställningsbesökarna är svårt att besvara; att filmmakarna själva var nöjda står bortom allt tvivel. I en artikel om Lenks hantverksfilmer hette det att ”inga beskrivningar i ord och icke heller några fotografier eller andra avbildningar kunna i fråga om de gamla yrkenas bevarande ersätta filmkameran – handens rörelser och ställningar är det endast den rörliga bilden förbehållet att gripa och återgiva.”¹⁰² Film skulle främst komma att utgöra ett slags industrihistoriskt komplement på Göteborgsutställning, och Houltz nämner en besynnerlig incident som inträffade vid Nordiska veckan i Lübeck 1922. Där visades några av de filmer Althin ansvarat för som ett led i Göteborgsutställningens internationella marknadsföring. Men filmvisningen fick oavsedda effekter för det visade sig att somliga tyskar uppfattade de kulturhistoriska filmerna om tråddrageri och oljeslageri som en skildring av samtida svensk industri. Påföljden blev en irriterad skrivelse från Svenska industriförbundet till Göteborgsutställningen med en anmodan om att rätta till ”det uppkomna missförståndet” – förevisandet av ”s.k. kulturbilder återgivande primitiva arbetsmetoder [måste] efterföljas av vyer av vår moderna industri.”¹⁰³

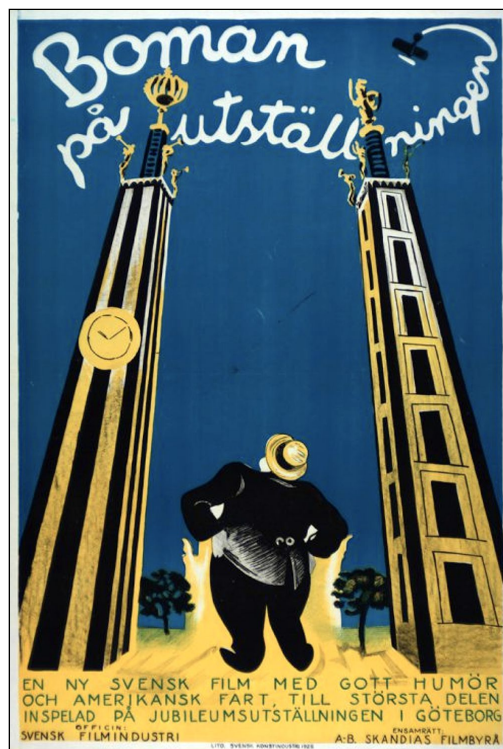


Illustration 5.27b Att Jubileumsutställning i Göteborg 1923 använde filmen för att dokumentera äldre industri och hantverkstraditioner hindrar inte att utställningen också själv blev föremål för kinematografisk representation. Dels filmades den i tidens journalfilm som exempelvis *Göteborgs 300-årsfest och Jubileumsutställningens invigning* (SF, 1923), dels i spelfilmer som *Boman på utställningen* (SF, 1923) i regi av Karin Swanström. ”Filmkomedi sex akter”, ”kommer att roa alla”, ”ett gladlynt upptåg”, ”en trevlig och mångsidig minnesfilm över Göteborgsutställningen” var några pressröster om filmen.

¹⁰¹ Bengt Nyström, ”Filmen och museerna”, *Film & TV* nr. 2, 1982.

¹⁰² ”Utställningsfolk”, signaturen Quelque’Une, *Svenska Dagbladet* 21/6, 1923.

¹⁰³ Skrivelse från Svenska industriförbundet 18/2, 1922 – citerad från Houltz 2003, 176.

Samma år som detta filmiska *debacle* höll Torsten Althin ett illustrerat föredrag för Arbetarnas bildningsförbund i Göteborg. "Filmen i kulturminnesforskningens tjänst" hade han kallat sitt anförande, som också innehöll förevisning av fyra kulturhistoriska kortfilmer. Precis som i Lübeck 1922 handlade det om att göra reklam för den kommande utställningen, men föredraget är också medie- och museihistoriskt intressant eftersom de ger inblickar i hur Althin tänkte sig en modern utställningsverksamhet där film både kunde dokumentera och representera kultur- och industriarv. "Fotograferingen har ju under relativt lång tid stått i den kulturhistoriska forskningens tjänst", påpekade han inledningsvis, men nu hade även film tillkommit. Vad som förvånade Althin var att "upptagningen av kulturhistoriska filmer endast skett i mer eller mindre exotiska länder" och inte alls i Sverige, trots att "arbetets historia" var ett närmast outtömligt tema. Därefter påpekade han nöjt att det just var sådana filmer som Göteborgsutställningen i samarbete med SF nu höll på att producera.

Hur går det då till att göra sådana filmer?, frågade Althin retoriskt. Det är "bland de krångligaste arbeten man kan tänka sig", påpekade han i samma stil som Lenk. Bara att på plats filma oljeslageri tog "16 timmar med mycket ansträngande arbete". Adderade man "kopiering, klippning, textning inses lätt vilket tidsödande arbete" som en filminspelning var. Och extra besvärligt var det att filma "fullkomligt ovana personer, ibland gamla döva gubbar, som aldrig ens ha varit på en biograf." I sann filmreformistisk anda – Althin talade trots allt på en ABF-sammankomst – anförde han vidare att samtidens biografier i högre utsträckning borde förevisa den här typen av kulturhistoriska filmer i undervisningssyfte. "Nog tror jag att behållningen hos folk i allmänhet är större efter låt oss säga en naturvetenskaplig film ... än efter ett spännande drama med bovar och sköna kvinnor, revolverskott och flygmaskiner och hela apparaten av modern filmteknik i ljuv blandning." Althins formuleringskonst antyder att han själv tjusades av filmen som medium, men bioprogrammens utformning borde alltså vara av en annan kaliber.

[Kulturhistoriska industri och hantverksfilmer] kunna visa oss och våra efterkommande hur forna dagars människor strävade och arbetade för sitt livsuppehälle här i vårt eget land. Till detta kommer även dessa filmers oerhörda betydelse som kulturhistoriska dokument. Man må vid museiarbete gå till väga hur noggrant som helst och uppteckna som man tycker varje detalj och taga ett stort antal fotografier, ett sådant förfarande kan dock aldrig komma upp till samma grad av tillförlitlighet som den autentiska bild av en förrättning av ett eller annat slag vilken filmkamerans opartiska objektiv framkallar på filmremsan och som sedan kan spridas i obegränsat antal upplagor.

Att Lenk senare kallade utställningsfilmerna för "dokument av första ordningen" har möjligen sin upprinnelse i Althins resonemang från 1922. Visserligen talade han i egen sak men det är uppenbart om man läser Althins föredrag att han verkligen menade att filmen hade potentialen att bli ett "oerhört" betydande kulturhistoriskt dokument genom "filmkamerans opartiska objektiv". Resonemanget påminde om hur tidskriften *Biografen*

beskrivit de samtidshistoriska upptagningarna av Bondetåget 1914 som rent objektiva – till skillnad från dagspressens partifärgade beskrivningar. Filmen var med en sådan optik ett långt mer objektivt medium än pressen, likaså kunde inte ens ”ett stort antal fotografier” mäta sig med filmkamerans dokumenterande förmåga. Det var just denna tankefigur som lockade tidens museimän att använda film. Med dess hjälp kunde man inte bara sanningsenligt dokumentera kulturarv utan även distribuera och sprida dessa bilder till en stor publik.

Det märkliga med Althins föredrag är dock att han också utförligt talade om hur komplicerat och krångligt det var att producera den här typen av autentiska filmer. Även det autentiska måste iordningställas, ja rentav konkret fabriceras, en lapsus om något i Althins resonemang. All typ av dokumentation och representation av kulturarv har alltid varit en fråga om mediering. Bara att få plats med skrymmande filmutrustning och ljussättning var ett företag i sig, hävdade Althin. Verkstadslokalerna var ibland så trånga att kameran ställdes utanför och man filmade ”genom ett fönster.” SF hade också ”en stor bil” – Grålle kallad – som stod parkerad intill och tjänade som elektrisk generator som drev ”ström till 4 stycken elektriska bågglampor”. Till det kom problemet med ”döva gubbar” som var svåra att instruera, de gick ur bild och man fick ta om. Kort sagt: arbetet framför filmkameran var tvunget att iscensättas för att överhuvudtaget göra det möjligt att spela in en film – som därefter förstås skulle klippas och redigeras med textskyltar. Att betrakta sådana filmer som ”opartiska” var mycket långt ifrån sanningen.¹⁰⁴

Folkminneskommittén och Biografbyråns överskottsmedel

I december 1921 hade Svensk Filmindustri bjudit in en skara bemärkta representanter till sitt stora ”körrum”. En förevisning av industri- och hantverksfilmer som gjorts för den kommande Göteborgsutställningen stod på repertoaren. Ecklesiastikdepartementet var närvarande, liksom flera skolmyndigheter, ”ledande kulturhistorici”, ”filmsakkunniga” samt förstås journalister och representanter för ”fornminneskommittén”.¹⁰⁵ Enligt Torsten Lenk mottogs filmerna med stor entusiasm av de notabla åskådarna. Med all sannolikhet var det inte ofta som SF gästades av den här typen av publik, och man får förmoda att förhandsvisningen också handlade om att skapa *goodwill* åt företaget. Industri- och hantverksfilmerna var snarlika bolagets skolfilmer och Bergs avdelning hade precis startats. Men det var klen med folk från ”fornminneskommittén”. Att Lenk inte kunde komma ihåg att den utredningen ägnade sig åt *folk*minnen snarare än *forn*minnen må vara hänt. Det var bara alltför lätt att blanda samman de olika kommittéer som under 1910-talet utredde nationens kulturarvsfrågor. Visserligen var Lenk 1926, när han skrev sin kinematografiska minnestext, amanuens vid Livrustkammaren (som han 1944 blev chef för) och han borde faktiskt vetat bättre. För det var alltså representanter från Folkminneskommittén – och inte Fornvårdskommittén – som besökte SF. De var två olika utredningar med snarlika namn, vilka dock under en tid arbetade parallellt och ställvis ägnade sig åt besläktade frågeställningar kring hur omhändertagandet av det nationella kulturarvet borde organiseras. För att ytterligare komplicera det hela (och möjligen urskulda Lenk) bör det nämnas att

¹⁰⁴ Torsten Althin, ”Filmen i kulturminnesforskningens tjänst”, föredragsmanuskript 1922. Tekniska museet / Torsten Althins personarkiv F3–1.

¹⁰⁵ Lenk 1926.

fornvårdsutredningen inom den svenska museikåren under tiotalet ofta kallades för Fornminnesvårdskommittén.

Som jag skrivit om i förra kapitlet om fonografspelningar och kulturarv leddes Folkminneskommittén av etnologen Nils Lithberg (1883–1934). I efterhand har den ibland något nedsättande kallats för Allmogeutredningen; allmogen betecknade då i regel landsbygdens bönder och obesuttna även om utredarna menade att denna kultur inbegrep ”hela vårt lands folkliga odling.” Utredningsdirektivet från 1920 var därför omfattande. Folkminneskommittén skulle genomföra en ”allsidig utredning” kring hur insamling och utforskning av den svenska allmogekulturen borde organiseras.¹⁰⁶ Det var vetenskapligt grundad kunskap om denna kultur som skulle bevaras, inte allmogekulturen som sådan. Moderna medier – från fonograf och film till dagspress och fotografi – var självklara (och ställvis omstridda) dokumentationsverktyg och källor i kommitténs arbete, medan de knappt alls verkar ha diskuterats inom Fornvårdskommittén. Den hade påbörjat sitt arbete sju år tidigare, och 1913 bland annat givits i uppdrag att ”avgiva utlåtande och förslag till omorganisation av fornminnesvården i riket.”¹⁰⁷ Ordförande var den då nye riksantikvarien Bernhard Salin, och tongivande i kommittéarbetet var Sigurd Curman (1879–1966), som 1923 efterträdde Salin som riksantikvarie.

Det var mycket gamla ”minnen” som de bägge utredningarna skulle ta hand om. Museologen Richard Pettersson har hävdats att 1910- och 1920-talens statliga utredningar och inventeringar ingick i en större ”allmän tidstendens där kartläggning och systematisk utforskning av *allt* hos människan – från hennes materiella kvarlevor till hennes psyke – ingick i analysunderlaget.” Både Fornvårds- och Folkminneskommittén hade ambitionen att genomföra närmast heltäckande nationella kartläggningar. I det förra fallet vidgades den institutionella fornminnesvården till att omfatta en bredare kulturminnesvård, och inom Allmogeutredningen skulle det mesta, ”från sägner och bruk, till grötyttor och folkdräkter”, inventeras, dokumenteras och tolkas.¹⁰⁸ Ibland har det hävdats att detta utforskande var den politiska borgerlighetens projekt. Men verksamheten med att dokumentera fornfynd, kulturminnen och allmogeyttringar stöttades även av socialdemokrater; åtminstone visst politiskt samförstånd rådde i frågan.¹⁰⁹ Folkminnesutredningen hade faktiskt sin bakgrund i socialdemokratiska motioner, bland annat av den blivande socialdemokratiska ministern Per Edvin Sköld (som senare också sällade sig till skaran av utredare).¹¹⁰

¹⁰⁶ *Betänkande med förslag till ett systematiskt utforskande av den svenska allmogekulturen, 1* (SOU 1924: 26), 5, iii–iv.

¹⁰⁷ *Betänkande med förslag till lag angående kulturminnesvård samt organisation av kulturminnesvården* (SOU 1922: 11), iv.

¹⁰⁸ Richard Pettersson, *Fädernesland och framtidsland: Sigurd Curman och kulturminnesvårdens etablering* (Umeå: Umeå universitet, 2011), 179.

¹⁰⁹ För en vidare diskussion, se Fredrik Skott, *Folkets minnen: traditionsinsamling i idé och praktik 1919–1964* (Göteborg: Institutet för språk och folkminnen, 2008).

¹¹⁰ En annan av motionärerna var den socialdemokratiska riksdagsmannen Olof Olsson, som 1920 var Folkminnesutredningen förste (kortvarige) ordförande. Som en tidig representant för arbetarrörelsen ingick Olsson i flera olika regeringar; under tre omgångar var han ecklesiastikminister mellan 1919 och 1926.

Traditionellt är det Curmans insatser inom organisationen av den svenska kulturminnesvården som brukar lyftas fram. Med honom fick Riksantikvarieämbetet sin moderna karaktär av ämbetsverk och den regionala kulturminnesvården strukturerades genom fristående läns museer. Det har också hävdats att Fornvårdskommitténs arbete rönt ”framgång i form av förnyad lagstiftning ... i kontrast till Folkminneskommitténs åtminstone till synes mindre framgångsrika arbete.”¹¹¹ Men utifrån ett medieperspektiv framstår Fornvårdskommittén som ålderdomlig i sin syn på dokumentationsarbete i jämförelse med Folkminneskommittén. I den tidigare utredningen nämndes fotograferingsmediet någon enstaka gång, främst i de (lätt tröttsamma) genomgångarna av samlingar i diverse kulturhistoriska museer. Men i övrigt var det i slutbetänkandet 1922 renons på de mediepraktiker som för Folkminneskommittén var självklara. ”Muntliga traditioner”, ”utnyttjandet av skrivna och tryckta källor”, fråge- och typlistor, ”avbildningar”, film, fonetisk skrift, fonograf – samtliga fanns med som *rubriker* i innehållsförteckningen i Folkminneskommitténs slutbetänkade 1924. I jämförelse framstod Fornvårdskommittén som just forntida; Salin, Curman *et consortes* förefaller inte ägnat en tanke åt den mediala grund som allt dokumentationsarbete inom kulturminnesvården vilade på – från anteckningsblock till kamera.

Att mediemoderna dokumentationsmetoder inte uppmärksammades av Fornvårdskommittén är också förvånande eftersom det under utredningens förarbete gjordes ansträngningar att dra upp riktlinjerna för en ny slags kulturminnesvård som tangerade ett immateriellt kulturarv (utan att termen användes). Pettersson har noterat att Salin (och dåvarande riksantikvarie Oscar Montelius) plötsligt inte längre var arkeologer utan kallade sig ”kulturhistoriker” i en skrivelse 1912 (som sedermera ingick i slutbetänkandet). Där lyfte de fram ”våra förfäders andliga egendom” liksom att det hos ”allmogen kvarlever ... åskådningssätt och föreställningar, som från generation till generation fortplantats ända ifrån kulturens allra mest primitiva stadier.” Sådana passager hade kunnat vara hämtade från systerutredningen om folkminnen, och följaktligen föranlett mer uppdaterade dokumentationstekniska resonemang. Men så var alltså inte fallet. I slutändan, trots Salins och Montelius utläggningar om ”folkens utvecklingshistoria”, menar Pettersson att det knappast var ”tal om att överge den traditionella monumentvården.”¹¹²

Skillnaden mellan de två utredningarna bör inte överdrivas, men somliga skiljaktigheter kan jämväl tas som intäkt för en diskussion kring vilka metoder och vilken slags källmaterial som skulle studeras för att underbygga den nationalromantiska uppfattningen om den svenska enhetskulturens signifikans. För det var en bärande föreställning som de bägge utredningarna delade. Fornvårdskommittén var arkeologiskt inriktad, med undantag för Curman (som var utbildad konsthistoriker), medan Folkminneskommittén dominerades av folkloristiskt inriktade etnologer. Samtidigt var Lithberg – som från 1918 var den förste innehavare av den Hallwylska professuren vid Nordiska museet i ”Nordisk och jämförande folklivsforskning” – utbildad arkeolog, därtill ingick han en tid som sakkunnig i just fornvårdsutredningen. I sina egna studier kom Lithberg också att använda arkeologiska

¹¹¹ Karin Gustavsson, *Expeditioner i det förflutna: etnologiska fältarbeten och försvinnande allmogekultur under 1900-talets början* (Stockholm : Nordiska museet, 2014), 31.

¹¹² SOU 1922: 11, 92; Pettersson 2001, 102.

analysmetoder på nyare tiders artefakter.¹¹³ En annan av utredarna, folklivsforskaren Carl Wilhelm von Sydow (1878–1952) hävdade i början av Folkminneskommitténs arbete att just arkeologi och dess insamlande av stora materialmängder i typologiskt syfte borde utgöra förebild för hur allmogekulturens materialitet skulle studeras.¹¹⁴ Forskare som von Sydow och Lithberg hade en betydande *faiblesse* för materiella lämningar från allmogen, perspektiv som ofta skilde ut sig från folkminnesforskarna som mer intresserade sig för folkloristik och ett slags immateriellt kulturarv. Att Lithberg ändå valde ”att antaga namnet Folkminneskommittén” kan förvåna,¹¹⁵ men bör ses i ljuset av det modernitetsbrott som utredningen menade var centralt för det systematiska utforskandet av en allmogekultur som entydigt tillhörde det förflutna.

Som Pettersson framhållit i sin bok *Blick för kultur* (2004) var den bärande tankefiguren i Folkminneskommittén att det förflutna var avslutat och skilt från det moderna.¹¹⁶ Från mitten av 1800-talet började, enligt utredningens slutbetänkande, ”det gamla svenska ståndssamhället [att] upplösas [liksom] de gamla hantverksskråna.” Genom en tilltagande urbanisering antog arbetslivet nya former, ”allt ledde hän emot industrialism och nivellering. För den innersta kärnan i den *gamla* allmogekulturen var detta döden.” Med ett närmast eskatologiskt språkbruk slog utredningen fast att det var ”resterna av den då sprängda, uråldriga kulturen och traditionen, som det nu gäller att i sista stund rädda. Här föreligger en kulturminnesvårdande uppgift av större betydelse än någon annan. Här äro urkunderna av den bräckligaste beskaffenhet, de bestå blott av de levande människorna.” Och det var här som medier kom in i bilden. För lägligt nog placerade Folkminneskommittén brytpunkten för det moderna en mansålder bakåt i tiden, vilket gjorde det möjligt att med audiovisuella medier föreviga äldre sedvänjor som allttjämt levde kvar. ”Ett hjälpmedel, ofta t. o. m. ett nödvändigt komplement, vid dokumenterandet av folkdanser och lekar är filmen”, kunde det heta i slutbetänkandet.¹¹⁷ Om en aggressiv modernitet riskerade att ”rasera historiskt nedärvda värden”, har Pettersson sammanfattat, så gällde det att omgående bevara ”materiella, eller immateriella, kulturfragment i mer eller mindre autentiskt skick.”¹¹⁸ Detta insamlande ska dock inte förstås i abstrakt bemärkelse, tvärtom var det mycket praktiskt orienterat. Som etnologen Karin Gustavsson framhållit var det modernitetens tekniska produkter som både hotade och möjliggjorde dokumentation av allmogen. ”Järnvägen, cykeln, bilen och kameran hade stor betydelse för det praktiska fältarbetets genomförande.”¹¹⁹ Men mediala dokumentationsinstrument (vid sidan av penna,

¹¹³ Se exempelvis Nils Lithberg, *Uppländska bondehem och uppländsk bondekunst* (Stockholm, 1915).

¹¹⁴ Det var på en kommittéföredragning hösten 1921 som von Sydow gjorde sig till tolk för ett arkeologi-inspirerat och positivistiskt vetenskapsideal som utgick från ”en solid empirisk dokumentation”, för att citera Gustavsson 2014, 44.

¹¹⁵ SOU 1924: 26, iv.

¹¹⁶ Richard Pettersson, *Blick för kultur: idéhistoriska aspekter på etnologisk och arkeologisk kulturforskning i Sverige under 1900-talet* (Umeå: Kulturgräns norr, 2004). Ett stort tack till min kollega Richard Pettersson vid Umeå universitet för hjälp och kommentarer på detta avsnitt.

¹¹⁷ SOU 1924: 26, 3, 43.

¹¹⁸ Pettersson 2004, 49, 47.

¹¹⁹ Gustavsson 2014, 95.

anteckningsblock och måttband) var förstås tunga att bära med sig; att cykla omkring med en skrymmande kamerautrustning som vägde tjugo kilo på pakethållaren var svettigt värre.



Illustration 5.28 1924 fotograferade August Christian Hultgren familjen Andersson i färd med att skära sättpotatis på sin gård i Hamra by i Svinhult socken. Moderniteten hade här inte nått den svenska allmogen. Mellan hemmansägaren Samuel Andersson och hans hustru Selma satt parets barn, Sigfrid och Karin. Pojken till höger förblir obekant. Fotografi från Östergötlands länsmuseum.

Dessvärre röjer inte källorna vem från ”fornminneskommittén” – alias Folkminneskommittén – som var närvarande hos Svensk Filmindustri i december 1921. Möjligen var det musikhistorikern Tobias Norlind (1879–1947), för han förefaller haft ansvar för utredningens mediefrågor. Åtminstone finns det tre bevarade underlag av honom som behandlade medier.¹²⁰ Norlind hade mest ägnat sig åt folkmusik, men också skrivit 700 sidor om *Svenska allmogens lif i folksed, folktro och folkdiktning* (1912).¹²¹ Till vardags var han både rektor för Stockholms borgarskolas folkhögskolelinje och chef för det Musikhistoriska museet. I november 1921 gjorde han en dragning om ”tidningsurklippens betydelse för folkminnessamlingen” vid ett av Folkminneskommitténs sammanträden. Man får förmoda att mediala dokumentationssätt och tekniska hjälpmedel diskuterades vid mötet, för dagen därpå sammanställde Norlind två andra underlag om ”Fonografen i

¹²⁰ Folkminneskommitténs efterlämnade papper finns arkiverade på Riksarkivet i åtta volymer, SE/RA/320178. Norlinds underlag kring medier – ”Tidningsurklippens betydelse för folkminnessamlingen” 25/11, 1921; ”Fonografen i folkmusikens tjänst” 26/11, 1921; ”Filmens betydelse i folkminnesforskningens tjänst” 26/11, 1921 – återfinns i volymen ”Folkminneskommittén 1920. Handlingar till 1920 och 1921 års protokoll 2”.

¹²¹ Även om Norlinds bok var tjock gick den inte hem hos alla. När Sigurd Erixon diskuterade förberedelser inför sommarens fältarbeten med Nordiska museet 1916 skickade han litteraturtips till en kollega. Det hette då om Norlinds studie att det var ”en usel och djävlig bok som kan ta bort ämnets behag men dock av en viss vikt på grund av fattigdomen på litteratur.” Enligt Erixon var ”blott delar” läsbara. Erixon är citerad från Gustavsson 2014, 67.

folkmusikens tjänst” och ”Filmens betydelse i folkminnesforskningens tjänst”. Mötesprotokollen ger knapphändiga uppgifter, men mediefrågor dryftades redan under det första året som utredningen arbetade. Kommittén verkar dessutom fört tämligen initierade, närmast medieteoretiska diskussioner. Filmen var som sagt inte bara ett hjälpmedel, den var till och med ”ett nödvändigt komplement”, detta eftersom fotomediet inte hade kapacitet att avbilda tidsliga förlopp. ”Fotografier tagna av danser och lekar kunna vara av betydelse för dokumenterandet av vissa attityder,” kunde man läsa i slutbetänkandet. Men ”ur vetenskaplig synpunkt bliva de dock alltid en nödfallsutväg. För musiken och dansen gäller i stort sett detsamma.” Det var en minst sagt uppförande inställning till hur allmogekulturen medialt skulle dokumenteras, speciellt eftersom film vid denna tidpunkt knappt använts alls på detta sätt.

Av Norlinds underlag var det som behandlade dagspressen allra mest omfattande. Om tidningarna i slutbetänkandet tilldelades rollen som ”betydelsefull källa för kännedomen om svenskt folkmål och folkliv”, så innebar den museala eller arkivariska hanteringen av dagspress praktiska problem. ”Det mångskiftande kunskapsstoff, som rymmes i [tidningarnas] spalter, stundom framlagt för offentligheten av samtidens främsta forskare och bästa pennor, drunknar oftast i allt det övriga materialet och blir liksom detta en händelse för dagen, glömt när tidningen rivits sönder.”¹²² Som svar på detta mediemoderna överflöd lyfte Norlind fram sitt eget museum och de sätt som man där hanterat tidningsurklipp. Notiser och artiklar av musikhistorisk karaktär hade på Musikhistoriska museet framgångsrikt klistrats på ”styft papper” i ett likformigt format, och behövde en urklipp artikel mer än ett blad sammanhölls dessa med ”pappersklämmor”. Lapparna med urklipp ordnades därefter i kartonger med samma format med en ”anteckning om underavdelning” av innehållet. Tunna kartonger var att föredra, enligt Norlind, men grupperingen av kartonger fick aldrig bli ”alltför rigorös” eftersom ”nya erfarenheter göras ständigt, nya grupper tillkomma och en omställning av systemet måste då företagas.” Av denna praktiska mediediskussion finns inga spår i Folkminneskommitténs slutbetänkande. Icke desto mindre var Norlinds resonemang signifikativt för det sätt som medier och deras innehåll kunde användas för ett systematiskt utforskande av den svenska allmogekulturen. Att det inte handlade om någon form av autentisk dokumentation är uppenbart. Tidningsurklipp utgjorde diskursiva utsagor, vilka underställdes en praktisk arkivhantering som gjorde innehåll sökbart, men också aktualiserade – på samma sätt som Althins filminspelning – att dokumentation av kulturarv bokstavligen kunde handla om utklippta mediala utsagor.¹²³

Som jag påpekade i föregående kapitel var det kanhända fonografens uppenbart tekniska reproduktionsförmåga som gjorde att Folkminneskommitténs syn på detta ljudmedium var ambivalent. I sitt underlag om fonografen menade Norlind syrligt att ”upptagning av

¹²² SOU 1924: 26, 43, 51.

¹²³ Norlind, ”Tidningsurklippens betydelse för folkminnessamlingen” 25/11, 1921, Riksarkivet SE/RA/320178. Norlind betraktas ofta som en förgrundsgestalt för svensk musikkforskning. Enligt *Svenskt biografiskt lexikon* var han en ”ofattbart mångsidig och flitig arbetsmänniska” som verkar haft ett betydande intresse för att katalogisera; ”iakttagelser i arkiv och litteratur skrev han ned på systematiskt ordnade lappar som redan 1905 hade vuxit till ett antal av över 20 000.” För en vidare diskussion se, *Tobias Norlind: musikkforskare, museichef, folkhögskoleman* (red.) Håkan Lundström (Lund: Tobias Norlind-samfundet för musikkforskning, 2019) samt Folke Bohlin, ”Tobias Norlind”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=8384> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

fonograf kan ske även av icke musikkunniga.” Ändå – eller kanske just på grund av det – hade mediet bara använts i ”ringa utsträckning”, med undantag av Finland (det var kulturföreningen Brage som åsyftades).¹²⁴ Under alla förhållanden ingick både fonograf- och filminspelningar som kategorier i den enkät som Folkminneskommittén 1920 skickade till organisationer och föreningar som ägnade ”sig åt insamling af svensk allmogekultur, med särskild hänsyn till uppteckningar rörande folkets språk, lefnadssätt, seder och bruk, diktning och musik.” De anmodades att fylla i uppgifter om tidpunkt och omfattning av insamlade ”folklifsuppteckningar”, ”folkspråksuppteckningar”, ”teckningar och fotografier” samt ”filmer och fonogram”. Prov på tekniska hjälpmedel, format, fotografikartonger med signeringar, registerlappar och frågelistor önskade Folkminneskommittén också få information om.

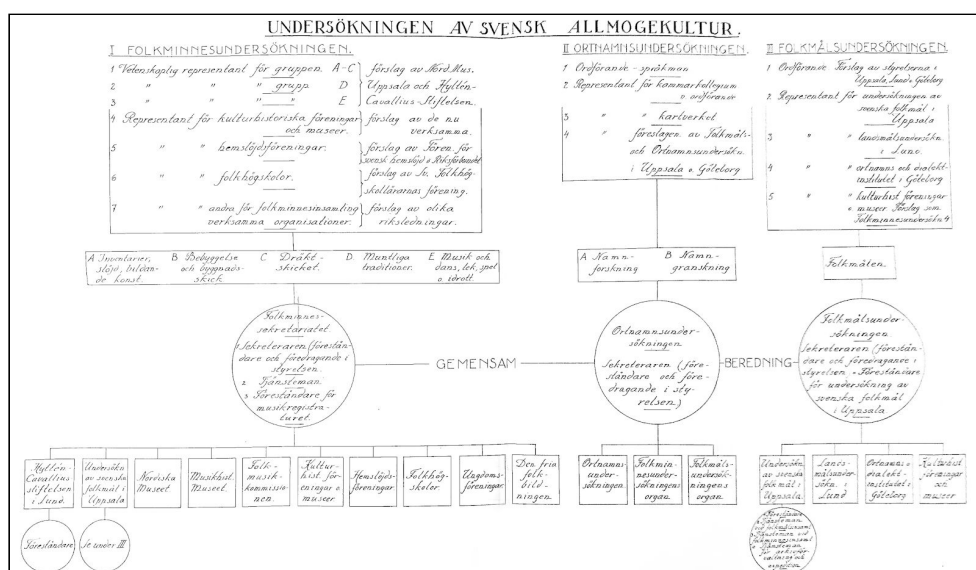


Illustration 5.29 Folkminneskommitténs undersökning av svensk allmogekultur i början av 1920-talet var så svåröverskådlig att ordförande Nils Lithberg lät göra ett meterlångt organisationsschema. Det var också dess typologi som låg till grund för utredningens slutförslag ”genom inrättandet av trenne undersökningar, Folkminnesundersökningen, Folkmålsundersökningen och Ortnamnsundersökningen, vilka med gemensamhet i planläggningen parallellt fullfölja sina arbetsuppgifter”, enligt slutbetänkandet 1924. Organisationsschemat återfinns i Folkminneskommitténs efterlämnade papper på Riksarkivet, SE/RA/320178.

Det låg med andra ord i utredningens intresse att få korn på de konkreta och praktiska sätt som organisationer dokumenterade landets allmogekultur. Även här förelåg en tydlig medial komponent eftersom det i många fall handlade om utsagor i dagspress, fotografi eller audiovisuella medier. Av bevarade enkäter att döma fick kommittén in ett betydande underlag. Som ordförande för kulturföreningen Brage skickade folkmusikforskaren Otto Andersson till exempel 1921 en omfattande skrivelse till professor Lithberg, där Brage – en förening som ”vinnlagt sig om återupplivandet av gamla folkminnen i dikt, sång, dans och dräkt – listade både aktiviteter (som spelmans- och folkvisetävlingar) liksom handledningar för ”insamlande av folkminne i dikt och sed”. Brage hade också samlat ihop ett betydande ”urklippsverk” där det mesta som skrivits om ”kulturarbete” i Finlands svenska dagspress

¹²⁴ Norlind, ”Fonografen i folkmusikens tjänst” 26/11, 1921, Riksarkivet SE/RA/320178.

saxats ut, ”ordnat och sammanfört efter vissa principer”. Brages stolthet, ”fonogramarkivet” var förstås också utförligt beskrivet av Andersson. Tidiga inspelningar från 1909 och 1910 hade samtliga katalogiserats och nya fonograminspelningar gjorts 1916. Emellertid tillstod Andersson att vissa problem då uppkommit: den av Brage med fonograf och rullar utsände filologistudenten ”A. Brenner som i 7 socknar upptog 77 dialektprov efter 27 personer” hade därefter dels fått ”brist på rullor”, dels inte kunnat rör sig fritt ”på grund av de ryska myndigheternas förbud för resor i vissa skärgårdssocknar.”¹²⁵

Av Norlinds underlag att döma tillmätte han fonografen mindre betydelse än dagspressen och filmen i ”folkminnesforskningens tjänst”. Under tiotalet hade ”filmens betydelse inom vetenskapen alltmer beaktats”, påpekade Norlind sitt underlag om kinematografi. Etnografer hade i expeditioner till avlägsna världsdelar åtföljts av filmfotografer, så även för svenskt vidkommande då prins Wilhelm nyss återvänt från sina ”resor till Mellan-Amerika och Afrika.”¹²⁶ Trots sin rojalistiska glans hade Norlind inte mycket till övers för filmen *Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar* (SF, 1922), för sådana filmupptagningar hade ”ej i egentlig mening tillhört den vetenskapliga expeditionen som sådan.” Det var ju SF som bekostade prins Wilhelms resa; filmbolaget hade ”i eget intresse följt med, och vetenskapsmannen blott assisterat.” Norlind menade också att kostnader för den typen av filminspelningar var ”utomordentligt stora, flera hundratusen kronor”, något som en fattig kulturarvssektor inte hade råd med. Beträffande de filminsatser som gjorts för att dokumentera allmogekulturen konstaterade Norlind att vissa filmbolag försökt att åstadkomma ”omväxling i programmen”. Något enigmatiskt hävdade han att både folkdanser och bröllopsceremonier ”i arkaiserad form” spelats in, men att dessa filmexperiment ej ”kunna sägas i egentlig mening ha lyckats” (oklart varför). Bättre hade det gått för SF som ”med stor framgång”, påpekade Norlind, gjort filmupptagningar av folkligt hantverk för Göteborgsutställningen. Dessa industri- och hantverksfilmer hade spelats in under ”god ledning” med utmärkt resultat, och dessutom var det förstås SF som stått för kostnaden.¹²⁷

I Folkminneskommitténs slutbetänkade, som Lithberg var huvudförfattare till, fördes en kort diskussion om filmens kostnader, men mest accentuerades den storartade betydelse som mediet hade som dokumenterande hjälpmedel. Om kameran tidigare stått till buds för att föreviga kulturarvet hade genom ”det nya århundradet” en ”ännu mera givande utväg öppnats genom filmen.” Dokumentation ”av yrken och hantverk, jakt, fiske och äldre jordbruksmetoder samt seder och bruk vid bröllop, jul, påsk” – ja, i stort sett alla former av mänskliga aktiviteter kunde filmen numera representera på det mest fullödiga sätt. För föremål och byggnader dög ännu fotografi, ”men så fort det handlar om återgivandet av ett rörelseförlopp blir en sådan bild en fattig nödfallsutväg. Spinning med slända, drejning av krukgoods o. s. v. kan helt enkelt icke göras begripligt annat än ... genom film.” Det var en närmast filmbeigeistrad uppfattning som kommitténs slutbetänkade gav uttryck för.

¹²⁵ Folkminneskommittén SE/RA/320178; enkäter och enkätsvar återfinns i volymen ”Folkminneskommittén 1920. Handlingar till 1920 och 1921 års protokoll 2”.

¹²⁶ En av Svensk Filmindustri's första dokumentärfilmer, *Med Prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar* hade premiär 1922. För en mediehistorisk diskussion om prins Wilhelm, se Pelle Snickars, ”Bildrutor i minnets film’ – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial”, Snickars & Trenter 2004.

¹²⁷ Norlind, ”Filmens betydelse i folkminnesforskningens tjänst” 26/11, 1921, Riksarkivet SE/RA/320178.

Om stora delar av slutbetänkandet propagerade för filmens *potential* som en sorts omnipotent allmogedokumentation, så fanns det ett konkret exempel som återkom: Göteborgsutställningens industri- och hantverksfilmer. ”För svensk folklivsforskning” hade dessa filmer inneburit en ”stor framgång”. Eftersom någon i utredningen såg flera av dessa filmer redan 1921 hos SF så är det inte ägnat att förvåna att Folkminneskommittén satte sin förhoppning till just den typen av semi-kommersiella filmproduktioner. Även om mediet höjdes till skyarna så underströk slutbetänkandet att det mest var ”att hoppas, att ett samarbete med de stora filmbolagen och den vetenskapliga forskningen skall kunna [uppnås].”¹²⁸ I Norlinds underlag framgick att han (eller någon annan i utredningen) haft kontakter med SF. I hans resonemang skymtade emellertid också vissa farhågor om att sådana samarbeten med filmbranschen skulle kunna innebära kompromisser för ”folkvetenskapen”.

För filmning av svensk folkkultur har AB Svensk Filmindustri förklarat sig gärna vilja hjälpa, såvitt det gäller de delar av folkkulturen, som kunna anses ha ett allmänt intresse. Däremot synes det föga möjligt att få något filmbolags hjälp till de mera speciella kulturtraditionerna. Huruvida folkvetenskapen inom den närmaste tiden kan påräkna allmänt understöd för rent vetenskapliga filmupptagningar är mycket svårt att avgöra med hänsyn till de oerhört stora kostnaderna ... Göteborgsutställningen har beräknat 100 000 kr. för c:a 30 filmer. ... För närvarande bör [därför] filmningen för folkminnesforskningen inriktas på att intressera bolagen för saken.¹²⁹

Dessa resonemang från 1921 är mediehistoriskt intressanta av flera skäl. För det första: att filma var inte lätt, en professionell aktör behövdes som stöd. För det andra antydde Norlind att ett filmbolag bortom kulturarvssektorn kunde producera innehåll som var av stor betydelse för representation av kulturarv – och som därtill hade viss kommersiell potential. För det tredje antydde hans argumentation att även om framtida samarbeten mellan muséer och filmbransch var önskvärda, skulle en sådan samverkan alltid ha ett pris. De mer ”speciella kulturtraditionerna” skulle då näppeligen stå i fokus och dessutom fanns risken att ”folkvetenskapen” blott skulle ”assistera” som i fallet med prins Wilhelm-dokumentären. Slutligen gjorde Norlinds underlag det smärtsamt uppenbart att filmen var ett viktigt hjälpmedel för dokumentation av allmogekultur, men att kulturarvsinstitutioner vare sig hade kompetens eller möjlighet att använda mediet (eftersom det var dyrt). Kulturarvsdokumentationens ökade kostnader och tekniska beroende framträdde här i blyxtbelysning, en utveckling som under 1900-talet skulle accentueras. Norlinds underlag hade ju lika gärna kunnat handla om digitalisering och Google. För flera av världens största universitetsbibliotek utgjorde ju Googles bokskanningsprojekt under 00-talet en oemotståndlig frestelse, dels eftersom Google stod för notan och dels på grund av den teknologiska *know-how* som erbjöds vilket bibliotekssektorn inte hade.

¹²⁸ SOU 1924: 26, 46, 57, 58.

¹²⁹ Norlind, ”Filmens betydelse i folkminnesforskningens tjänst” 26/11, 1921, Riksarkivet SE/RA/320178.

De tekniska hjälpmedel som under det sena 1800-talet gjorde att kulturarv kunde dokumenteras och representeras på nya sätt betingade ofta ett överkomligt pris för kulturarvsinstitutioner. Inköp av kamerautrustning var inte alltför dyrt och även ljudinspelning med fonografrullar kunde införskaffas till en skälig kostnad. Med filmen var det annorlunda. Den var ett kostsamt medium att använda, och dessutom tillkom utgifter för lagring och bevarande av negativ liksom framtagning av visningskopior. Det var därför Folkminneskommittén var angelägen om att samarbeta med den kommersiella filmbranschen. För att filma kulturarv behövdes pengar, men kring 1920 existerade det ingen statlig filmpolitik. Det fanns dock vissa möjligheter att få stöd för dokumentär filmproduktion genom de överskottsmedel som Statens biografbyrå förfogade över. Av mitt resonemang i detta kapitel torde det stå klart att kulturarvssektorns (senare) bruk av film måste förstås i ljuset av filmreformisternas strävan efter ett (i deras ögon) förbättrat och instruktivt filmutbud (företrädesvis av dokumentär art). Biografbyråns funktion som grindvakt för ett sådant kvalitativt utbud – för att använda en då anakronistisk filmpolitisk term – utgjorde ett sätt att påverka biografutbudet, ett annat och mer aktivt ingripande var den pengafond byrån förfogade över. Som så mycket annat var idén Gustaf Bergs. I en lägesbeskrivning av ”filmen och folkundervisningen” som han publicerade sommaren 1922, hette det att många undervisningsfilmer producerats med hjälp av ”bidrag från statens biografbyrås överskottsmedel – det vill säga, tillade han nöjt, ”från den fond för understödjande av värdekinematografisk verksamhet, till vilken sedan ett antal år tillbaka på mitt förslag de av filmaffärerna erlagda granskningsavgifter hänförs, som icke åtgå för statens biografbyrås egen drift.”¹³⁰

Att Berg 1922 skrev om värdekinematografi var ett medvetet val. Men det var inte det begrepp som han använde när han lanserade sin idé om överskottsmedel 1916. Märk väl: biografbyråns överskottsmedel kan förefalla vara en udda detalj, men jag vill argumentera för att dessa pengar var av vikt (och inte speciellt utredda av tidigare filmhistorisk forskning) eftersom de å ena sidan utgjorde en sorts prelud till senare statliga filmpolitiska stödsystem, å den andra sidan kom till användning just inom kulturarvssektorn, framför allt när det gällde Nordiska museets filmverksamhet. Bakgrunden var en skrivelse som Berg, då fortfarande i egenskap av föreståndare för biografbyrå, hade skickat till civilminister Oscar von Sydow i början av 1916. Avgiften för ”granskning av biografbilder”, påpekade han där, hade som uppgift att ”täcka utgifterna för den statliga kontrollen å granskningsmaterialet.” Men denna granskningsavgift var inte tänkt att utgöra en ”beskattning av biografrörelsen eller inkomstkälla för statsverket.” Det hade emellertid visat sig vara svårt, enligt Berg, att korrekt vikta granskningstaxan så att den till fullo täckte byråns utgifter eftersom de var ”ogörligt” att förutse hur många filmer som egentligen skulle visas på svenska biografer – det handlade om utbud och efterfrågan och biomarknaden växte så det knakade. Följden hade blivit att biografbyrån bara under år 1915 hade fått ett överskott på 12 000 kronor (omkring en kvarts miljon i dagens penningvärde). Berg argumenterade nu för att dessa överskottsmedel borde läggas i en särskild fond, för att som det hette på kanslisvenska: ”främja kinematografiska ändamål av statligt understödsintresse”.

Berg var minst sagt oprecis i vad denna fond egentligen skulle stödja; det var därför han senare kunde säga att den ägnade sig åt värdekinematografi. Han menade lätt svävande att det kunde röra sig om initiativ av ”behjärtansvärd natur” på det kinematografiska området,

¹³⁰ Gustaf Berg, *Filmen och folkundervisningen* (Stockholm: Zetterlund & Thelander, 1922), 33–34.

”exempelvis för förmedling av filmmaterial till skolor, föreläsningsföreningar, sanatorier, lägerplatser o. d., för bidrag till offentliga filmarkiv, för utgivande av biografreformatiska upplysningsskrifter, studieresor och mycket annat.” Bergs förslag snabbremitterades av Statskontoret, som tillstyrkte med reservationen att biografbyråns överskott i budgettekniska bemärkelse skulle betraktas som ett ”reservationsanslag”. I protokollet från ett regeringssammanträde därefter framgick (något luddigt) att biografbyråns överskottsmedel ”må i den omfattning Kungl. Maj:t prövar lämplig användas till befrämjande av sådana i samband med kinematografin stående ändamål” – vilket också utgjorde argument i den proposition som föreslogs riksdagen.¹³¹

Vad Bergs förslag egentligen handlade om var ingenting annat än en förtäckt statlig transferering av pengar från den kommersiella filmbranschen till filmorienterade sällskap, organisationer och institutioner. Backar man bandet så hade alltså den svenska filmbranschen 1911 frivilligt gått med på att införa granskning av samtliga filmer på repertoaren och dessutom att själva betala för kalaset via en granskningsavgift baserad på hur långa dessa filmer var. På varje granskningskort stod prudentligt: ”Filmens längd före klippning:” följt av ”Granskn.-avgift erlagd med:”. När biomarknaden växte gjorde intäkterna för biografbyrån det följaktligen också, och genom Bergs förslag lades dessa överskottsmedel i en kinematografisk fond. Givet att avgiften var baserad på filmers längd finns all statistik bevarad; biografbyrån granskade 1915 cirka 1,5 miljoner meter film, en siffra som 1924 stigit till 3,4 miljoner meter. Det betydde rejält med överskottsmedel. Att sänka granskningsavgiften hade förstås varit en möjlighet, men snarare argumenterade biografbyrån under det sena tiotalet att avgiften borde höjas. Det skedde också 1918 för filmer ”som fordra mer än en granskning”, det vill säga spelfilmer som möjligen var osedliga. För dem var avgiften nu tre gånger så stor.¹³²

Att det som Berg påstod skulle varit ”ogörligt” att anpassa granskningsavgifterna är därför en sanning med modifikation, för det var ju exakt det biografbyrån gjorde genom att successivt höja taxan. Biografbyrån – och i förlängningen staten – hade järnkoll på både granskade meter, intäkter och överskott; det senare steg från 26 000 kronor år 1916 till 35 000 år 1920.¹³³ Det året infördes ytterligare en höjning av granskningsavgiften beroende på vilken slags film det handlade om. ”För bildserie, vilken uppenbarligen icke är tagen efter verkligheten” – det vill säga spelfilm – ökades avgiften nu igen och blev fyra gånger så hög som för icke-fiktiv film.¹³⁴ Dessutom tillkom från och med senhösten 1919 den så kallade nöjesskatten, där ”biografernas stora inkomster” hade varit ett återkommande argument, en

¹³¹ Riksdagen proposition nr. 63, 11/2, 1916, https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammerriksdagen/pdf/web/1916/web_prop_1916___63/prop_1916___63.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020). Bergs skrivelse från 7/1, 1916 liksom regeringsprotokollet 11/2, 1916 återfinns både i propositionen som ”bilagda utdrag”.

¹³² ”Biografbyrån höjer granskningstaxan”, osignerad, *Dagens Nyheter* 22/9, 1917; ”Filmcensuren blir dyrare”, osignerad, *Dagens Nyheter* 15/12, 1917.

¹³³ Riksdagen ”Proposition angående statsverkets tillstånd och behov under år 1921”, https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammerriksdagen/pdf/web/1920/web_prop_1920___1/prop_1920___1_01.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

¹³⁴ Riksdagen ”Proposition angående statsverkets tillstånd och behov under budgetåret 1925–1926”, https://weburn.kb.se/riks/tv%C3%A5kammerriksdagen/pdf/web/1925/web_prop_1925___1/prop_1925___1_01.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

skattepålaga som innebar höjt biljettpris.¹³⁵ När det gäller granskningsavgiften kom biografbyrån alltså att agera pengasluss; värdekinematografi skulle understödjas genom biobranschens kommersiella succér. Pathéproduktioner och med tiden alltmer populära Hollywoodfilmer finansierade instruktiva svenska bildnings- och värdefilmer via biografbyråns överskottsmedel. Tankefiguren var i det närmaste identisk med den filmreform som Harry Schein genomdrev 1963. När den gamla nöjesskatten då slopades för biografnäringen ersattes den med en avgift om tio procent på varje såld biobiljett som fonderades i den nya stiftelsen Svenska filminstitutet. Om Hollywoodfilm indirekt finansierade den kvalitetsfilm som Schein önskade fylla biodukarna med, var Bergs idé ett halvt sekel tidigare alltså i princip densamma (om än i långt mindre finansiell skala).

Värde- och skolfilmer för undervisning, kulturhistoriska dokumentationer eller instruktiva armé och marinfilmer kom därför framgent att finansieras med biografbyråns överskottsmedel. Till en början förefaller mest pengar gått till undervisningsfilm. Svenska skolmuseets kinobyrå erhöll exempelvis 1917 medel ur överskottsfonden, föreståndare Fevrell hade ju lägligt nog tidigare varit biografbyråns chef. Det var emellertid inte byrån som på egen hand beslutade om dessa överskottsmedel. Gången var att ansökningar skickades in, biografbyrån beredde dem och tog fram ett förslag till regeringen. Exakt hur detta förfarande gick till och enligt vilka kriterier är höljt i dimma; folkbildaren Teodor Holmberg, som värnade om de värnpliktigas fostran, ansökte till exempel om medel för att driva en militär filmcentral redan 1916 – men fick då avslag allt emedan Stockholms borgarskola fick ”nådigt bifall”.¹³⁶ I sin skrift *Filmen och folkbildningen* (1922) påpekade Berg att hanteringen av överskottsmedlens ”omfattning och former äro kända genom meddelanden som tid efter annan offentliggjorts. Dess betydelse bör naturligtvis icke mätas efter omfattningen utan ses ur synpunkten av den pedagogiska erfarenhet som vunnits och värdet av en officiellt legitimerad propaganda.”¹³⁷ Att meddelanden offentliggjordes stämmer, men sökande förefaller ställts inför *fait accompli* utan inblick i biografbyråns urvalsprinciper.

Man kan alltså konstatera att hanteringen av överskottsmedlen inte direkt var transparent, samtidigt började också andra samhällssektorer (och inte enbart folkskolan) känt sig manade att söka pengar. I enlighet med förslag ”från föreståndaren för statens biografbyrå, dr Gunnar Bjurman”, kunde *Svenska Dagbladet* sommaren 1924 till exempel meddela att av de 30 000 kronor i överskottsmedel som då fanns tillgängliga (vilket

¹³⁵ ”Det blir nöjesskatt från 1 oktober”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 1/7, 1919. Nøjesskatten för biografer var till en början cirka 15 procent, att jämföra med teatrar och konserter som beskattades med tio procent och övriga nöjen med 20 procent. Det var betydande summor som staten drog in på denna nöjesskatt; enligt en artikel 1920 hade enbart biografnäringen genererat 3,7 miljoner kronor i skatteintäkter under det första året. ”6,8 miljoner i nöjesskatt”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 4/11, 1920.

¹³⁶ Wickman 2018, 42. Bifallet för Stockholms borgarskola var dock förenat med ett undantag: ”Uppdelade på enskilda skolor, skulle de eventuella överskottsmedlen från Statens biografbyrå eller andra i storlek jämförliga statsunderstöd bli alltför odryga och lämna ringa valuta. Om likväl ett undantag skulle tänkas, så skulle det vara just för Stockholms borgarskola, dels emedan dess användande av kinematografin i undervisningens tjänst är för vårt land banbrytande, i sitt slag det hittills mest beaktansvärda och i många hänseenden vägledande, dels emedan densamma betecknar en särtyp av undervisningsanstalter, vändande sig till en obegränsad elevkrets och mönstergivande i fråga om vissa former av mera allmän folkbildningsverksamhet.” Riksarkivet Civildepartementets konseljakt 9/2, 1916. Ärende nr. 9, Serie E1, V. 4727. Stort tack till Annika Wickman för denna referens.

¹³⁷ Berg 1922, 34.

motsvarade en knapp miljon kronor i dagens penningvärde) så hade lantbruks- och skogsvårdsstyrelsen bäge tilldelats 8000 kronor, Sveriges allmänna folkskolläraryörening 10 000 kronor, Stockholms borgarskola 3000 kronor, samt ”Föreningen armé och marinfilm 1000 kronor. Hr. Bjurman hade speciellt framhållit behovet av lämplig jordbruks- och skogsvårdsfilm”, och understrukt att staten borde uppmuntra ”denna gren av kinematografien.”¹³⁸ Givet att lantbruks- och skogsvårdsstyrelsen fick pengar är det kanske inte så konstigt att också andra institutionella aktörer som önskade arbeta med film sökte medel – som Nordiska museet. 1926 tilldelades museet för första gången 3000 kronor för att påbörja en egen produktion av kulturhistoriska filmer; enligt museimannen Ernst Klein ”relativt lågt, men dock något att börja med.”¹³⁹

Eftersom pengar betalades ut till högst olika verksamheter under tjugotalet ledde fördelningen av biografbyråns överskottsmedel periodvis till debatt. *Biografbladet*, som grundades 1920 som organ för det svenska film- och biograffacket, menade exempelvis 1925 återkommande inte bara att granskningsavgifterna var för höga, ”överskottsmedlen böra försvinna” eftersom ”varje öre i överskott är en beskattning”.¹⁴⁰ *Biografbladet* var en part i målet men hållningen fullt rimlig eftersom staten ju alltid räknade med ett kalkylerat överskott. Sveriges biografägareförbund och Svenska film och biografmannasällskapet klagade också; själva ”uppkomsten av överskottsmedel måste undvikas”, hette det i en samtida skrivelse till biografbyrån.¹⁴¹ I en annan opponerade man sig mot för filmen ”ovidkommande organisationers understöd” genom överskottsmedlen.¹⁴² Stockholms borgarskola, som i flera år tilldelades medel, påpekade som en konsekvens av denna återkommande branschkritik till Stockholms stadsfullmäktige att det var tveksamt om skolan fortsatt kunde räkna med ”statsunderstöd” för sina ”kinematografiska föreställningar med inledningsföredrag ... Från biografägarnas sammanslutning har nämligen, som bekant, avgivits en protest emot att nämnda överskottsmedel användas till stödjande av föreningar och institutioner, vilka arbeta för utbredning av den s. k. värdefilmen, i vilket strävande biografägarna tyckas se ett slags konkurrens med deras egna teatrar.”¹⁴³ Andra aktörer, som Sveriges författareförening, menade att överskottsmedlen borde gå till ”en välbehövlig höjning av författareanslaget” – här sågs pengarna alltså som en form av statligt kulturstöd som inte med nödvändighet behövde gå till filmrelaterad verksamhet.¹⁴⁴

Det är något av en historiens ironi att till och med Gustaf Berg beklagade sig, nu i egenskap av skolfilmsdirektör vid Svensk Filmindustri. Som redaktör för den nystartade tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* skrev Berg 1925 en osignerad notis, i vilken

¹³⁸ ”Jordbruks- och skogsvårdsfilm bör uppmuntras”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 29/6, 1924.

¹³⁹ Ernst Klein, ”Gamla danser på film”, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 30, 1927.

¹⁴⁰ ”Överskottsmedlen än en gång”, osignerad, *Biografbladet* nr. 16, 1925. Se även, ”Censuravgift – tvistefröet”, osignerad, *Biografbladet* nr. 15, 1925.

¹⁴¹ ”Användningen av biografbyråns överskottsmedel”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 21/6, 1925.

¹⁴² ”Filmsällskapet mot censuröverskottets användning”, osignerad, *Dagens Nyheter* 31/5, 1927.

¹⁴³ Stockholm ”Stadskollegiets utlåtande och memorial” nr. 59, 1926, https://sok.stadsarkivet.stockholm.se/Bildarkiv/Egenproducerat/Kommuntrycket/KTR0272_033_ps.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

¹⁴⁴ ”Trettio tusen kronor för våra författare att taga på hyllan”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 10/8, 1925.

han citerade sin egen framställan i ärendet till ecklesiastikdepartementet. Då överskottsmedlen innebar en sorts statsstöd till skolfilm inom undervisningssektorn (för exempelvis Svenska skolmuseet) resulterade det, enligt Berg, i olovlig konkurrens. Även om SF:s skolfilmsavdelning knappast var någon kassako så verkade man trots allt på en marknad där landets skolor hyrde bolagets filmer. Berg menade därför att det var ”principiellt oriktigt” att biografbyråns överskottsmedel subventionerade andra aktörer som ägnade sig åt filmförmedling.¹⁴⁵ Kanske var det därför inte förvånande att statsmakterna mot slutet av tjugotalet beslutade att alla överskjutande granskningsmedel skulle tillfalla statskassan. I gengäld avsattes ett något högre belopp än tidigare för att stödja biografväsendet – ett slags initial statlig filmpolitik i det lilla.

Sommaren 1929 fördelades för sista gången biografbyråns överskottsmedel. Föreningen armé-, marin och flygfilm (som man 1926 ändrat sitt namn till) liksom Nordiska museet fick 2000 kronor var. Något paradoxalt tilldelades även Sveriges biografägareförbund tiotusen kronor i resestipendier för att studera den internationella utvecklingen av biografväsendet, granskningsmedel som man alltså lyckades återtransferera in i den egna branschen.¹⁴⁶ I efterhand kan man konstatera att den ekonomiska förändringen mest var en budgetteknikalitet; äskanden och inspel beträffande ”biografbyråns överskottsmedel” återkom i tidningsspalterna också under 1930-talet. Men i regeringens budgetunderlag sorterade nu posten ”Befrämjande av vissa i samband med biografväsendet stående ändamål” under rubriken ”Folkbildningsåtgärder” – tillsammans med folkbibliotek, musikskolor och ”nykterhetens främjande.” Under flera år kom staten att avsätta ”ett extra reservationsanslag å 50 000 kronor.”¹⁴⁷

Nordiska museets kulturhistoriska filmer

En tid före jul 1926 bjöd Nordiska och Tekniska museet in till en gemensam ”Hazeliusafton – filmafton” på Konserthuset i Stockholm. Kulturhistorisk filmförevisning utlovades.

¹⁴⁵ ”Överskottsmedlen”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 8, 1925.

¹⁴⁶ ”Biografbyråns överskottsmedel fördelade”, osignerad, *Dagens Nyheter* 6/7, 1929.

¹⁴⁷ För budgetåret 1931–32 beslutade ”Kungl. Maj:t” att detta ”reservationsanslag” skulle gå till följande aktiviteter – ett slags *Who's Who* över de aktörer som i skarven mellan tjugo- och trettiotal ägnade sig åt bildningsfilm: ”1) åt Sveriges biografägareförbund för främjande av förbundets verksamhet ... 10,000 kronor, 2) åt styrelsen för Stockholms borgarskola för anordnande av filmförevisningar dels i samband med populärvetenskapliga föreläsningar 3,000 kronor, dels ock för skolungdom i anslutning till den geografiska kursplanen för läroverkens fem nedre klasser 2,000 kronor eller sammanlagt 5,000 kronor, 3) åt Styrelsen för föreläsningsförbundens riksorganisation för inköp av filmapparater för de statsunderstödda föreläsningsanstalterna och folkbildningskursföreningarna 12,000 kronor, 4) åt Nordiska museets nämnd för understödande av museets upptagningar av kulturhistoriska filmer och för fortsatt utvidgande av dess filmarkiv 5,000 kronor, 5) åt styrelsen för Föreningen armé- och marinfilm såsom bidrag till täckande av kostnaderna för föreningens verksamhet ... 4,000 kronor, 6) åt centralstyrelsen för Sveriges allmänna folkskollärarförening för upprätthållande genom svenska skolmuseet av upplysnings- och rådgivningsverksamhet beträffande filmens användande inom skolundervisningen och folkbildningsarbetet samt för anordnande genom museet av utbildningskurser i handhavandet av till sådan verksamhet behövlig materiel 6,000 kronor, 7) åt A. B. Tullbergs film såsom bidrag till täckande av kostnaderna för utarbetande av en film, avsedd att visa, huru ett skulpturverk framställes, 3,000 kronor, 8) såsom resebidrag åt f. d. lektorn Marie Louise Gagner för beivrande av en internationell biografkonferens i Rom hösten 1931 600 kronor.” Kungl. Maj:t proposition till Riksdagen angående statsverkets tillstånd och behov under budgetåret 1932/33, https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/proposition/angaende-statsverkets-tillstand-och-behov_DT_301b1/html (senast kontrollerad 1/4, 2020).

Föreställningen inleddes med ett föredrag av Torsten Althin, som vid denna tidpunkt var ny chef för Tekniska museet (som ännu bara fanns på papper). Liksom några år tidigare i Göteborg talade han om filmen i den kulturhistoriska forskningens tjänst. Därefter startade filmprogrammet. En av Torsten Lenks tidigare hantverksfilmer från Göteborgsutställningen förevisades, liksom en ny film (i regi av Althin) om Rörstrands porslinsfabrik. Till sist visades en kort dansfilm, *Huppleken* som spelats in i Dalarna av Ernst Klein för Nordiska museets räkning. Det var den första filmen i en serie av ”ålderdomliga danser och lekar, vilka detta museum har för avsikt att bevara i levande bilder.”¹⁴⁸

Denna filmafton 1926 kan med fördel ses som ett slags skärningspunkt för det sätt som filmen hade kommit – och därefter skulle komma – till användning inom den svenska kulturarvssektorn under mellankrigstiden. Liksom för Folkminneskommittén utgjorde industri- och hantverksfilmerna från utställningen 1923 den stora förebilden för såväl Nordiska som Tekniska museets filmverksamhet. Under Althins ledning skulle Tekniska museet framgent intressera sig för mediet genom att samla industri- och hantverksfilmer i ett filmarkiv som både kom att omfatta Althins egna produktioner från utställningen 1923, liksom industrifilmer från AB Tullberg, AB Ringfilm eller Kooperativa Förbundet, som 1930 till exempel gjorde filmen *Glödlampsfabriken Luma*. Men till skillnad från Nordiska museet kom Tekniska museet inte att på egen hand spela in film – med ett undantag: *Bilder från Rörstrands porslinsfabrik i Stockholm* (1926).

Bakgrunden till denna dokumentära upptagning var beslutet att lägga ned Rörstrands stora porslinsfabrik, lokaliserad invid den avlånga Karlbergssjön i Vasastan i Stockholm. Där hade porslinsstillverkning pågått sedan början av 1700-talet. Under andra halvan av 1800-talet var Rörstrands porslinsfabrik en av landets största industrier, och kring sekelskiftet 1900 hade fabriken fler än tusen anställda. I början av tjugotalet började billigare porslin att importeras; omstruktureringar i den svenska porslinsbranschen liksom markbehov hos Stockholms stad (för att bygga bostäder) gjorde att Rörstrand sålde av sina fabriksfastigheter (som revs). Uppslaget att dokumentera ett dömt fabriksområde med dess gamla industri- och hantverkstraditioner påminde om filmerna för Göteborgsutställningen. Althin och Arvid Bäckström på Nordiska museet lyckades övertyga Samfundet S:t Erik i Stockholm att finansiera en filmupptagning. Bäckström utförde en hel del fotografiskt dokumentationsarbete och kom senare att publicera boken, *Rörstrand och dess tillverkningar 1726–1926: en konst- och kulturhistorisk bakgrund* (1930). Men det var Althin som var den drivande kraften i det kinematografiska dokumentationsarbetet – som resulterade i en timplång film (liksom i ett flertal fotografier).

Precis som med filmerna till Göteborgsutställningen spelades *Bilder från Rörstrands porslinsfabrik i Stockholm* in i samarbete med Svensk Filmindustri. Bakom filmkameran stod Emil A. Pehrsson, som sedermera gjorde karriär hos SF som klippare och ljudtekniker. Möjligen kan det förvåna att Föreningen armé- och marinfilm agerade filmproducent, men det antyder mest att det var en tämligen begränsad krets av aktörer som ägnade sig åt den här typen av filmproduktioner. Althin lät sin stumfilm inledas med en grafisk animering kring hur Rörstrandsfabriken successivt hade byggts ut sedan 1700-talet fram till 1926. Därefter följde en sekvens med kameran monterad på en bil genom Vasastans gatuliv som tog åskådaren fram till fabriksporten. Althins dokumentation var i anslaget långt mer dynamisk i jämförelse med Göteborgsfilmen, men därefter dominerade en asketisk

¹⁴⁸ ”Hazeliusafton – filmafton”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 3/12, 1926.

filmestetik som var närmast vetenskaplig i sitt uttryck. Folktomma och mycket långsamma panoreringar över Rörstrandsområdets gårdar och fabrikslokaler, lastning på pråmar vid Karlbergssjön, följdes av helt statiska tagningar av arbetare som gick in och ur bild, sammanklippta med sekvenser filmade från högre byggnader ned över Rörstrands fabriksområde med sina många skorstenar (för porslinsbränning).



Illustration 5.30–33 Vid sidan av att regissera filmen *Bilder från Rörstrands porslinsfabrik i Stockholm* (1926) fotograferade Torsten Althin flitigt de fabriksmiljöer som snart skulle försvinna. Bilderna var tänkta som strikt fotografisk dokumentation, men det är uppenbart att Althin var en god fotograf. Bilder från Tekniska museet.

Titeln *Bilder från Rörstrands porslinsfabrik i Stockholm* var illustrativ för filmens första del påminde om den fotografiska dokumentation som Althin och Bäckström också genomförde. I jämförelse hade filmens senare delar mer karaktären av så kallad industrifilm med fokus på hur processen att tillverka porslin *de facto* gick till. Man kan göra den filmhistoriska noteringen att Althins film om Rörstrand gjordes vid samma tidpunkt som dokumentärfilm började dyka upp som begrepp; ibland brukar det hävdas att det var britten John Grierson som myntade termen *documentary* i en recension av amerikanen Robert Flahertys film *Moana* (1926). I filmhistorien betraktas ofta Flahertys film *Nanook of the North* (1922) och Griersons (något senare) filmer – gjorde i enlighet med hans idé om *creative treatment of actuality* – som klassiska dokumentärer. Men då handlade det oftast om att kinematografiskt iscensätta verkligheten – ”claiming the real” som en filmhistoriker framhållit¹⁴⁹ – medan Althins Rörstrandsfilm snarare lät mediet träda i bakgrunden. Framför allt den första delen av *Bilder från Rörstrands porslinsfabrik i Stockholm* framstår på flera sätt som en museifotografisk dokumentation i rörlig bild.

¹⁴⁹ Brian Winston, *Claiming the real* (London: BFI, 1995).

Bifallet från publiken i den fullsatta Konserthussalen i december 1926 ”var mycket livligt” kunde *Svensk skolfilm och bildningsfilm* rapportera i en recension av denna filmafton.¹⁵⁰ Som påpekats hade den inletts med ett föredrag av Althin där han talat om film och kulturhistorisk forskning, och lägligt nog har hans föreläsningsmanuskript bevarats. Även om filmen ännu inte var en lika stor ”maktfaktor” som dagspressen, så hade filmen numera ”allt större inflytande såväl på gott – som ont.” Därefter följde en typ av resonemang som varit bara alltför vanligt under stumfilmperiodens debatter om mediet; mot spelfilmen som ”nöjes- och förströelsemedel” ställde Althin den dokumentära filmen ”som undervisningsmedel”. Dikotomin var allt annat än originell, mer intressant var hans resonemang kring filmen som ”hjälpmedel vid vetenskaplig forskning.” Ånyo lyftes filmarbete med industri- och hantverksproduktionerna 1923 fram som ett exempel på att ”få i bild bevarade alla dessa mer eller mindre invecklade handgrepp vid verktygens och maskinernas skötsel, som svårligen kunna beskrivas – de måste ses.” För Althin var film ett slags uppdaterat visuellt åskådningsmedel (ljudfilmen låg ännu några år bort), en återkommande tankefigur inom museisektorn – liksom behovet av att dokumentera ett hotande kulturarv. ”Att rädda i levande bilder medan tid är”, som Althin uttryckte det. ”Våra museer med Nordiska museet i spetsen” har glädjande nog påbörjat en ”filmverksamhet av vilken man har all anledning att vänta sig goda resultat.”

Läser man mellan raderna i Althins manuskript förefaller han betraktat filmen som en naturlig teknisk förlängning av de dokumentationstekniker som arkiv-, biblioteks- och museisektorn tidigare använt sig av. Om penna och anteckningsblock under 1800-talet utgjort *default*, så hade de ”för rätt så länge sedan” utökats med fotografiet. När ”fotografikameran allmänt började användas och gjordes relativt lätt att sköta, blev därmed givet ett värdefullt redskap i museimannens tjänst.” Med introduktionen av filmen påbörjades nästa steg mot en än mer fullödig dokumentation, även om rörliga bilder ställde den genuskodade ”museimannen” inför betydande utmaningar. All kinematografi fodrade nämligen ”särskild träning och utbildning” för dessvärre var det inte så att vilken ”museiman” som helst kunde ”ställa upp en apparat och börja veva”. Och dyrt var det tyvärr också. Althin var emellertid noga med att påpeka att den ena tekniken inte uteslöt den andra. ”Filmkameran kan aldrig helt ersätta stillbildskameran och den kan ej eliminera museimannens anteckningsbok, men den kan på ett förträffligt sätt mången gång komplettera dessa saker.” Resonemanget antyder att Althin hade en genomtänkt medial syn på dokumentationsarbete (utan att sådana termer användes). Kultur- och industriarv kunde endast förtecknas och avbildas med hjälp av medietekniker – som strängt taget inte utgjorde substitut till varandra utan snarare komplement i en successivt utvecklad arsenal. Omvänt var det i skiftande mediala representationsformer som kultur- och industriarvet lagrades i arkiv och på museér.

Den typen av medieteoretisk jargong var förstås inte uttryckligt framskriven i Althins manuskript. Men som en ovanligt receptiv museiman hade han blick för att industri- och kulturarv kunde (och borde) insamlas på olika sätt. Althins syn på dokumentationsarbete var färgat av erfarenheterna från Göteborgsutställningen, och kollegan Lenks propå att varje kulturhistorisk expedition borde vara utrustad med automobil och filmkamera antyder att kulturarvets bevarande var en fråga om att använda de moderna tekniker som stod till buds. Nu var Althins manus 1926 ett publikt föredrag och inte någon medieteoretisk uppsats, och

¹⁵⁰ ”Kulturhistorisk filmvisning”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 28, 1926.

avslutningsvis – innan de olika kulturhistoriska filmerna visades – påpekade Althin att de hade ”tre huvuduppgifter att fylla”. För det första var den här typen av filmer ”historiska dokument och böra såsom sådana behandlas och bevaras”, för det andra borde dessa filmer kunna visas ”för den stora allmänheten [och] vittna om livet och arbetet i gångna tider”, och för det tredje kunde kulturhistoriska filmer användas inom museisektorn och ”direkt utnyttjas i museisalarna för att förklara museiföremål och deras funktioner.” Så hade mediet använts utomlands, hävdade Althin, för film utgjorde ”ett utomordentligt sätt att levandegöra museisamlingarna.” Hur det senare skulle gå till i mer praktiskt hänseende lät han bli att förklara – och man kan notera att på Tekniska museet kom film framgent inte att användas på detta sätt.¹⁵¹

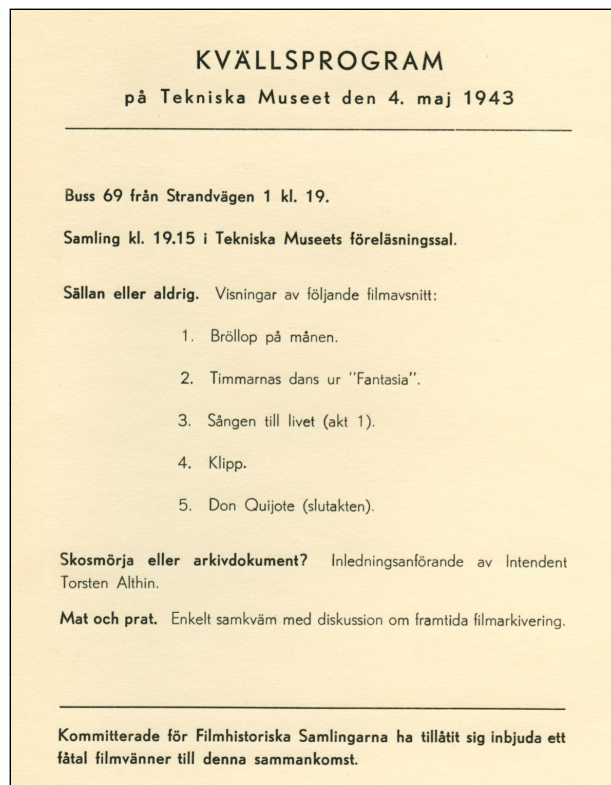


Illustration 5.34 I ett föredrag 1926 tänkte sig Torsten Althin att film skulle användas i landets museisalar för att förklara utställda föremål. Så blev nu inte fallet, men på Tekniska museet anordnades ofta filmkvällar. Filmvisning och diskussion om ”framtida filmarkivering” stod på agendan våren 1943, liksom ett inledningsanförande av Althin, ”Skosmörja eller arkivdokument?”. Titeln alluderade på föreställningen om att gammal film riskerade att sluta som skokräm – en utsaga som tillskrivs Henri Langlois, grundaren av Cinémathèque Française 1936.

Den sista av filmerna som visades på Konserthusets filmafton 1926 var Ernst Kleins dansfilm *Huppleken*. Klein hade 1921 anställts på Nordiska museet som amanuens, och som beprövad regissör till filmen *Stenåldersmannen* hade han 1922–23 gjort ett slags kinematografisk förstudie för Nordiska museet (och Göteborgsutställningens

¹⁵¹ Torsten Althin, ”Filmen i kulturminnesforskningens tjänst”, föredragsmanuskript 1926. Tekniska museet / Torsten Althins personarkiv F3–1. Titeln på Althins föredrag 1926 var detsamma som det han höll i Göteborg 1922, innehållet var dock ett annat.

Estlandssvenska avdelning) genom att med lånad utrustning från SF spela in film i de forna svenskbygderna på Runö i Rigabukten. Att Klein anförtröddes ansvaret för museets kulturhistoriska filmverksamhet föll sig därefter naturligt. Ofta betraktas *Huppleken* som Nordiska museets första kulturhistoriska film; av de åtta dansfilmer som stod förtecknade i museets årsredogörelse 1927 var ”*Huppleken*, folkdans i Floda” placerad överst. Klein menade att för folklivsforskningen så var filmkameran ”ett oöverträffligt instrument.” Det var ju själva rörelsen som stod i fokus; en ”folklig dans kan icke beskrivas såsom ’två polkasteg åt vänster, två åt höger.’ Inte ens en ”ordrik, konstnärlig skildring” kunde mäta sig med ”några tiotal meter väl tagen film.” Följaktligen var *Huppleken* en kort etnografisk film som endast innehöll ett par statiska sekvenser – men desto fler utförliga textskyltar som beskrev dansens olika moment: ”Därpå började alla pojkarna att ’huppa’. Det där var skämtsamt menat och ju mera livade de voro, desto värre hoppade de och desto längre höllo de på.”



Illustration 5.35–40 Istället för jazz – *Huppleken* (Nordiska museet, 1926). Ernst Kleins film spelades in på riksspelman Olof Tillmans gård i Forsgårde i Floda socken, Dalarna. Adrian Bjurman från Svensk Filmindustri stod för foto.

Så många pojkar var det nu inte som dansade, snarare mogna (och äldre) män och kvinnor för det var ett lokalt folkdanslag som uppträdde framför Klein och hans filmteam från SF. Det besynnerliga är alltså att Nordiska museet påbörjade sina kulturhistoriska filminspelningar med iscensatta rekonstruktioner. *Huppleken* dokumenterade en traditionell dans från ”förr i världen”, och de som dansade hade fått lära in den. ”Ofta är det icke möjligt att få de gamla, som minnas en polka från sin ungdom, att dansa framför kameran”, tillstod Klein. Och i såna fall ”fanns ej annan råd att låta yngre folk i orten lära sig dansen av de gamla.”¹⁵² Klein lät påskina att det då förelåg ett naturligt generationsutbyte av erfarenhet, där traditionell kunskap om äldre danser överfördes till en yngre generation. Men så var inte alltid fallet. Samtidigt uppvisade *Huppleken* naturligtvis en dans som verkligen existerat; att den var en historiska rekonstruktion innebar inte med nödvändighet att den var mindre autentisk. I några andra fall valde Nordiska museet att uttryckligen spela

¹⁵² Ernst Klein, ”Gamla danser på film”, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 30, 1927.

in dansfilmer vilka betecknades som ”rekonstruerade”. Filmen *Tre svenska kontradanser* (1926) spelades till exempel in med utgångspunkt i dansinstruktioner från ett manuskript på Kungliga biblioteket som var daterat till 1785.¹⁵³

Sommaren 1926 använde Nordiska museet alltså överskottsmedel på 3000 kronor från Statens biografbyrå för att påbörja dokumentation av den svenska allmogen i rörliga bilder. Museet hade även fått tillskott från statens lotterimedel, och 1926 framstår som ett märkesår för institutionens insamlingsarbete. Bakgrunden till förfogandet av överskottsmedlen var en skrivelse som museets dåvarande styresman Gustaf Upmark (1875–1928) skickat ”till Konungen”; Upmark (den yngre) var chef för Nordiska museet och Skansen 1913–28 (och son till Nationalmuseums tidigare chef med samma namn). Ansökan ställdes direkt till beslutande organ och inte till ”statens filmcensurerksamhet”. Upmarks skrivelse skilde sig inte nämnvärt från andra propåer om filmens påstådda betydelse. Han framhöll att mediet var ett medel (bland flera) för att bevara det ”mycket omfattande komplex av kulturföreteelser [av] stor betydelse för förståelsen av gångna tiders liv och förhållanden i svenska bygder [vilka nu] var starkt underkastade ombildningens lag.” Att nå insikt och kunskaper om den svenska allmogen handlade inte om enskildheter; det var ett förgånget kultursystem som museet ville åt, och då spelade film en viktig roll. ”Nya och storslagna möjligheter”, hade enligt Upmark öppnat sig ”genom anlitaandet av filmen som avbildningsmedel.”¹⁵⁴ Lockelsen med filmen låg i dess kapacitet som temporal dokumentationsteknik. Så fort man hade med en ”fortskridande process” att göra, skrev amanuens Lenk 1926, samma år som Upmarks skrivelse, ”finns intet som ens tillnärmelsevis bevarar själva livet som filmen.”¹⁵⁵ I så måtto är det uppenbart att Nordiska museet betraktade filmen som mer än ett komplement. Mediet utlovade en sorts sanningsanspråk när det handlade om att dokumentera både vardags- och arbetslivets tidsliga förlopp. Men så värst långa dokumentära upptagningar var det till en början inte fråga om. De flesta av museets tidiga filmer var korta, oftast bara ett par minuter.

Museimannen Bengt Nyström skrev redan på sjuttioalet en utmärkt översikt över ”Folklivsfilmen och Nordiska museet”. Där framhöll han att Kleins dansfilmer dominerande inspelningsverksamheten 1926–28, samt att det även gjordes ”kortare filmer som belyste vinterfiske med not ... sjöfågelskytte i Sörmlands skärgård” liksom ”tröskning med slaga på Skansen.”¹⁵⁶ I praktiken var det inte speciellt utdragna skeenden som då filmades. Anledningen var ekonomisk; att spela in med inhyrda SF-kameramän som filmade på 35 mm var dyrt. Upmark hävdade 1926 att museet hade kapacitet att årligen filma 3000–5000 meter, vilket hade motsvarat två till tre timmars film. Men de 5000 kronor som Nordiska museet tilldelades 1927 räckte endast till ett par korta filmer med ”skånska danser, vilka på anmodan av Skansen inövats vid Tomelilla folkhögskola.”¹⁵⁷ Den återkommande referensen till det kulturhistoriska friluftsmuseet Skansen (som invigts 1891)

¹⁵³ ”Filmupptagning”, *Redogörelse för Nordiska museet 1926* (Stockholm: Norstedt, 1927), 67.

¹⁵⁴ Gustaf Upmark, skrivelse ”Till Konungen” 7/5, 1926. Nordiska museets arkiv, Ämbetsarkivet, Utgående korrespondens.

¹⁵⁵ Lenk 1926.

¹⁵⁶ Bengt Nyström, ”Folklivsfilmen och Nordiska museet”, *Sista lasset in: studier tillägnade Albert Eskeröd 9 maj 1974* (red.) Göran Bergengren, Heidi Henriksson & Mátyás Szabó (Stockholm: Nordiska museet, 1975), 54.

¹⁵⁷ ”Filmupptagning”, *Redogörelse för Nordiska museet 1927* (Stockholm: Norstedt, 1928), 62.

är illustrativ. Skansen formades ju till en plats för att visa folkliga seder och aktiviteter som just folkdans; liksom på film representerades där allmogekulturen för en vidare publik.

Åtskillnaden mellan strikt dokumentation och iscensatt representation var också uppenbar i det sätt som museets filmer förlitade sig på förklarande textskyltar – filmerna var ju stumma. För att pedagogiskt åskådliggöra vad museifilmerna handlade om behövde de återkommande förklaras; även den kortaste film innehöll många textskyltar. Samtidigt var det uppenbart i fler av dem att de människor som avbildades talade in i kameran. I filmen *Hustimring* (1928) förevisade exempelvis två äldre män traditionellt hustimmerarbete. Samtidigt som de med sina yxor högg till virke, borrade och dymlade stockar småpratade de med varandra, pekade och skrattade, uppenbart lätt förlägna av den närvarande filmkameran. Den typ av dokumentär närvaro som filmerna ville ge sken av bar därför också tecken på den neutralt deltagande observationens omöjlighet. Nordiska museets kulturhistoriska filmerna var i så måtto i princip alltid performativa; de visade upp och iscensatte en aktivitet inför filmkameran även om regissören strävade efter att vara så objektiv som möjligt.

Nordiska museets kulturhistoriska filmer skulle under trettioalet bli allt längre, och allt mer efterlikna det som vi idag förstår som dokumentärfilm. Under samma period uppstod även begreppet ”folklivsfilm” som en gemensam genrebeteckning för de filmer som museet spelade in. Men under tjugotalet hade filmmakandet en annan karaktär. En viktig anledning till att museets kulturhistoriska filmer i början var korta hade att göra med det faktum att överskottsmedlen uttryckligen också skulle användas för att inrätta ett filmarkiv. Stödet handlade både om att möjliggöra filmproduktion liksom ”upprättandet av ett filmarkiv med kulturhistoriskt innehåll”, som museets årsberättelser återkommande inskräpte. Kleins många dansfilmerna utgjorde ”de första beståndet i museets filmarkiv”,¹⁵⁸ framhölls det i redogörelsen för år 1926.

Med tanke på de sätt som kulturhistoriskt film användes på Göteborgsutställningen 1923, för att inte tala om resonemangen i Folkminneskommitténs slutbetänkande 1924, ligger det nära till hands att tro att även andra svenska kulturarvsinstitutioner skulle varit intresserade av att använda film då överskottsmedlen uttryckligen gick till sådana kinematografiska initiativ. Men vare sig Nationalmuseum, Historiska eller Tekniska museet ansökte om pengar. Vid sidan av Nordiska museet var det bara AB Hasse W. Tullberg som 1931 erhöll medel för en produktion med kulturarvskoppling; bolaget önskade då göra en film som var ”avsedd att visa, huru ett skulpturverk framställes.”¹⁵⁹ Tullberg var under 1920-talet en driftig aktör på industrifilmens fält; bolagets mest bekanta film var förmodligen *Sverige och svenska industrier* (1921) med en ung Greta Gustafsson i rollen som föreviserska. Nordiska museet arbetade inte med Tullberg – men väl med Svensk Filmindustri. Samarbetat hade samma karaktär som under inspelningarna till Göteborgsutställningen, med den skillnaden att SF nu inte stod för kostnaden. Om Klein i början av tjugotalet lånade utrustning från SF, utfördes de senare inspelningarna alltid med ett mindre filmteam och kameramän från det stora filmbolaget. I en internt musei-PM strax

¹⁵⁸ ”Filmupptagning”, *Redogörelse för Nordiska museet 1926* (Stockholm: Norstedt, 1927), 67.

¹⁵⁹ Kungl. Maj:t proposition till Riksdagen angående statsverkets tillstånd och behov under budgetåret 1932/33, https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/proposition/angaende-statsverkets-tillstand-och-behov_DT_301b1/html (senast kontrollerad 1/4, 2020).

före jul 1926 rapporterade Klein till exempel att flera danser nyss spelats in i Dalarna. ”Upptagningarna ombesörjdes av aktiebolaget Svensk Filmindustri genom fotografen Gustaf Boge jämte två biträden under min ledning.” Nordiska museets filmproduktion var därför å den ena sidan strikt professionell med förankring i den samtida filmbranschen, å den andra sidan intern och hantverksmässig. SF stod för tekniskt *know-how* och var en nödvändig samarbetspartner för museet, inte minst beträffande de professionella fotografer som bolaget ställde till förfogande med namnkunniga filmfotografer som Adrian Bjurman, Gustaf Boge och (senare) till med Julius Jaenzon. Men det var museet som redigerade och iordningställde filmerna; ”så snart filmerna framkallats skall de av mig förses med texter, varefter de införlivas [i] samlingarna”, avslutade Klein.¹⁶⁰

I sin skrivelse 1926 till kungen framhöll Upmark att Nordiska museets filmverksamhet i första hand var ägnad åt ”det rent kulturhistoriska bevarandet”, men han tillstod att filmerna skulle kunna användas inom skol- och föreläsningsverksamhet. Om museet nyttjade SF-fotografer för produktion av film etablerades över tid även ett professionellt samarbete med SF:s skolfilmsavdelning genom att den senare införskaffade visningsrättigheter och möjlighet att distribuera (och förteckna) somliga museifilmer i sin skolfilmskatalog. De flesta industri- och hantverksfilmerna från Göteborgsutställningen 1923 ingick exempelvis i denna katalog. Beträffande Kleins korta dansfilmer från 1926, liksom filmen om ”tröskning med slaga på Skansen”, rapporterades det att SF ”köpt kopieringsrätten till sammanlagt omkring 350 meter av [dansfilmerna] för sin skolfilmsavdelning.” Vilken summa det handlade om framgick inte, annat än att ”upptagningarna [blivit] ekonomiska för museet.”

¹⁶¹ Med andra ord tillkom åtminstone en del finansiering för museets filmproduktion genom sådan rättighetsförsäljning. Filmhistoriskt fick dessa transaktioner dock störst betydelse eftersom skolfilmsavdelningen främst distribuerade korta filmer och därför klippte ned de kopior som hyrdes ut till landets läroverk. Kleins film *Stenåldersmannen* hade ju 1919 producerats av Skandia, och efter bildandet av SF ingick filmen – eller snarare filmerna (den var i tre delar) – i skolfilmsavdelningens utbud. Men den kom där att distribueras i flera olika versioner, och det var alltså även fallet med Kleins dansfilmer som SF införskaffade utsnitt av. Alla filmer som ingick i SF:s skolfilmsutbud hade titel, officin och längd i meter förtecknade. För i lektionssammanhang handlade det om att visa en serie med instruktiva och pedagogiska kortfilmer: *En forsfärd utför Ule älv* (125 meter), *En holländsk småstad* (115 meter) eller *Ett dryckesgille i svartaste Afrika* (260 meter) – för att citera några geografiska smakprov ur SF-katalogen 1924–25.¹⁶²

För flertalet av de kulturhistoriska filmer som Nordiska museet producerade tillsammans med SF var det i skolfilmssammanhang som de nådde sin största publik. Men exakt vilka versioner det då handlade om är inte lätt att veta. Förteckningen över skolfilmer hos SF blev med åren alltmer omfattande, med ständigt uppdaterad information om nya skolfilmer i tidskrifterna *Svensk skolfilm och bildningsfilm* och *Värdefilm*. Att Berg hade ett särskilt gott öga till Nordiska museet och dess filmverksamhet framgår dels av att flera

¹⁶⁰ Ernst Klein, ”PM angående filmupptagning i Dalarna 16–19/12, 1926”. Nordiska museets ämbetsarkiv, serie F2D Alfabetiskt ordnade handlingar.

¹⁶¹ ”Nord. Museets kulturhist. filmningar”, osignerad, *Svensk skolfilm och bildningsfilm* nr. 32, 1927.

¹⁶² För flera filmexempel, se *Bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, sociala upplysningsverksamhet: säsongen 1924-25* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1924).

museifilmer (i en eller annan form) kom att ingå i skolfilmsutbudet, liksom att tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm* ofta rapporterade om vilka filmer som museet spelat in. I slutet av tjugotalet använde Berg till och med (återkommande) ett citat av Sigurd Erixon – vars titulatur, ”Fil. D:r, t. f. styresman för Nordiska museet” gav prestige – för att göra reklam för sin tidskrift.¹⁶³

Det förelåg med andra ord en sorts symbios mellan SF:s skolfilmsavdelning och de kulturhistoriska filmer som Nordiska museet producerade. De senare rönt publik uppskattning på museets föreläsningssaftnar och omtalades även regelbundet i dagspressen. ”Flera kulturhistoriska filmer” önskade Nordiska museet spela in, kunde *Svenska Dagbladet* till exempel rapportera våren 1931. Museinämnden hemställde att 6000 kronor ur ”biografbyråns överskottsmedel” borde användas för att bland annat filma ”primitiva jakt- och fångstmetoder i södra Lappland”, valborgsmässofirande i Dalarna liksom ett traditionellt bondbröllop i norra Härjedalen.¹⁶⁴ Om Erixon under de expeditioner och etnologiska fältarbeten han ledde för museet räkning mellan 1916–34 successivt skaffade sig en systematisk kunskap om landsbygdens folkkultur, så kännetecknades museets filmarbete mer av slumpmässiga nedslag. Vid sidan av Kleins dansfilmer (som spelades in på flera orter) präglades museifilmandet faktiskt inte av någon genomtänkt eller strukturerad kinematografisk kartering. Snarare förefaller det varit tillfälligheter eller personliga intressen som styrde vad som skulle dokumenteras i rörlig bild.

Inom kulturarvssektorn förefaller dock Nordiska museets filmer och de sätt som de distribuerades via SF:s skolfilmsavdelning inneburi ett visst kulturellt anseende och genomslag. Kulturhistorikern Ivar Schnell kunde exempelvis 1932 beklaga sig i tidskriften *Fornvännen* att det fanns så få arkeologiska skolfilmer. Fornlämningar var visserligen inte speciellt kameravänliga, ”ty det moment av rörelse uteblir, som är nödvändigt på en filmbild.” Men Schnell var bekymrad över att det endast fanns två filmer i SF:s digra skolfilmskatalog som behandlade fornminnen, ”bägge upptagna för mycket länge sedan”, i jämförelse med de många folklivsfilmerna. Glädjande nog kunde Schnell informera om att en arkeologisk undersökningsfilm spelats in under ”hösten 1931 vid undersökningen av ett gravfält från folkvandringstid på tomten för det blivande Karolinska sjukhuset” i Stockholm. Genom ett samarbete med SF hade bildserier upptagits under utgrävningsarbetets gång, vilka därefter sammansatts ”till en skolfilm med titeln *Jorden ger*.” Tyvärr, var Schnell tvungen att tillstå, kom genom ”ett misstag några av bilderna att makuleras, varför den slutliga filmen icke upptager alla de moment i undersökningen som ursprungligen avsetts.”¹⁶⁵

¹⁶³ I ett flertal annonser i tidskriften *Värdefilm* 1927 och 1928 ingick reklam för både nya titlar i SF:s skolfilmskatalog liksom reklamartade citat från olika personer (som Sigurd Erixon) vilka menade sig uppskatta tidskriften *Svensk skolfilm och bildningsfilm*. Citatet från Erixon löd: ”Det är med film som med vissa njutningsmedel: ju mer man sett, desto mer vill man se. På samma sätt som med *Svensk skolfilm och bildningsfilm*. Allt kvickt och sant till trots, som redan stått där, så väntar jag redan på nästa nummer. Härav kan man möjligen draga den slutsatsen att [tidskriften] är ett njutningsmedel. Dock nyttigt.”

¹⁶⁴ ”Flera kulturhistoriska filmer”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 3/3, 1931.

¹⁶⁵ Ivar Schnell, ”Film och fornminnen”, *Fornvännen* nr. 27, 1932.



Illustration 5.41–49 En mossig film – *Foderfångst* (Nordiska museet, 1929) i regi av Ola Bannbers – som under trettioalet ansvarade för Nordiska museets filmverksamhet. Skördande av renlav (vitmossa) hade av tradition inom allmogen varit föremål för insamling och utgjort ett viktigt kreatursfoder.”

Man får förmoda att Nordiska museets samarbete med SF tjänade som förebild för denna fornminnesfilm, även om missöden tillkommit. Här fanns också en viss diskrepans mellan hur SF betraktade film i jämförelse med kulturarvssektorn; skolfilmer skulle vara instruktiva och lärorika, men de var inte vetenskapliga dokumentationer. Nordiska museets filmverksamhet var mer vetenskap än pedagogik – och det var därför som SF köpte rättigheter till utsnitt av filmerna. Under Kleins ledning av museets filmverksamhet var dock samarbetet med SF en nödvändighet. 1929 fick han emellertid nya museiuppgifter och filmmakandet kom därefter att sortera under ”Etnologiska undersökningen”, den museiverksamhet som hade Erixon till chef. Han lät i sin tur amanuens Ola Bannbers (1887–1958) få ansvar för museets filmer, och försökte dessutom att göra inspelningarna mer kostnadseffektiva (och mindre beroende av SF) genom att experimentera med olika smalfilmsformat. Sommaren 1929 regisserade Bannbers filmen *Foderfångst* i Dalarna med SF-fotograf, medan Erixon och Nordiska museets fotograf Olof Ekberg i ”experimentsyfte” spelade in ”ett mindre antal ’smalfilmer’ av äldre timringsmetoder [samt] vissa jordbruksscener.” Det framhölls att dessa inspelningar var synnerligen lämpliga ”för kortare upptagningar vid museets undersökningsresor.”¹⁶⁶ Ett ytterligare steg mot en egen filmverksamhet togs när Ekberg året därpå på egen hand spelade in kortfilmen *Spånkorgstillverkning i Mora* (1930).

¹⁶⁶ ”Filmupptagning”, *Redogörelse för Nordiska museet 1929* (Stockholm: Norstedt, 1930), 54.



Illustration 5.50–58 Nordiska museets fotograf Olof Ekberg spelade 1930 in kortfilmen *Spånkorgstillverkning i Mora*. Stillbilderna ur filmen är något suddiga – men det framgår ändå med all önskvärd tydlighet att det var själva hantverket som stod i centrum (snarare än de lika skickliga som anonyma personerna som utförde det).

Läser man i Nordiska museets årsböcker förefaller filmverksamheten i början av trettioalet följt tre spår. För det första hade mediet nu en organisatorisk förankring med en tydlig koppling till Erixons etnologiska undersökningar; i årsböckerna diskuterades filmen följaktligen under rubriken ”Fältarbeten”. Inom Erixons verksamhet gjorde Bannbers, för det andra, filmer med hjälp av SF. Han kom att spela in hela 21 kulturhistoriska filmer under trettioalet. För det tredje fortsatte Erixon med sin egen smalfilmsverksamhet. ”I samband med intendenten Erixons undersökningsresor [har] omfattande upptagningar gjorts med 16 mm filmkamera, framför allt av jordbruksarbete och i de flesta fall med herr Olof Ekberg som fotograf,”¹⁶⁷ hette det i redogörelsen för år 1929. Året därpå gjorde samma herrar upptagningar i Östergörland ”av jordbruksarbete och midsommarfirande.”¹⁶⁸ Men därefter förefaller inte Erixon haft anledning att fortsätta sin dokumentation med smalfilmskamera; kanske tyckte han inte att resultatet var tillfredsställande. Efter det att Erixon 1934 tillträtt den Hallwylska professuren hade han under alla förhållanden inte tid att själv filma mer.

¹⁶⁷ ”Fältarbeten”, *Redogörelse för Nordiska museet 1929* (Stockholm: Norstedt, 1930), 286.

¹⁶⁸ ”Fältarbeten”, *Redogörelse för Nordiska museet 1930* (Stockholm: Norstedt, 1931), 332.

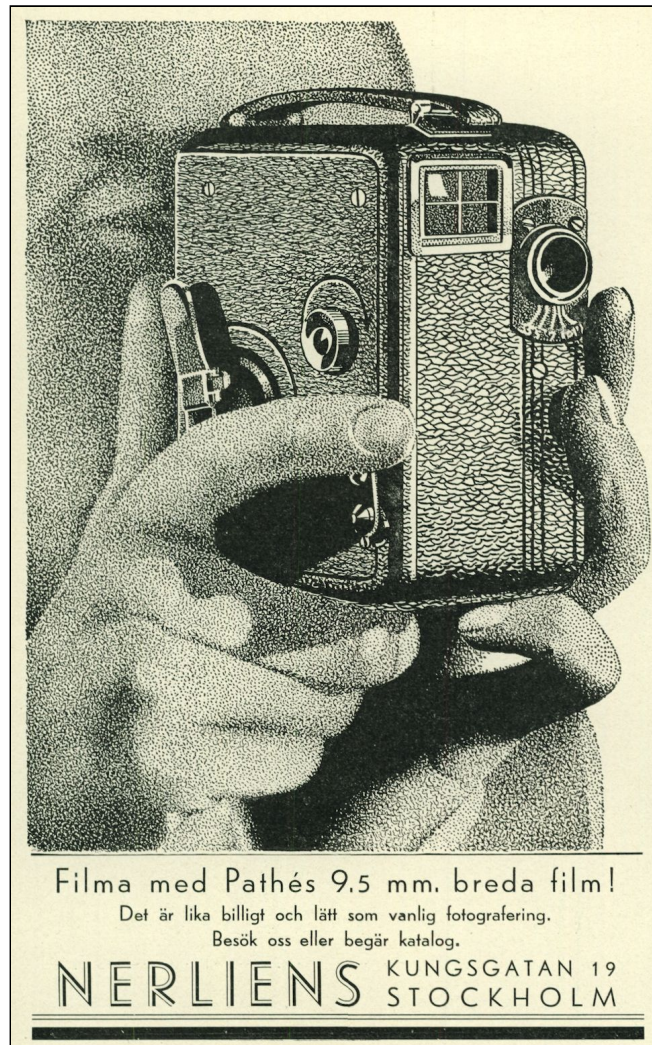


Illustration 5.59 I skarven mellan 1920- och 1930-tal använde etnologen Sigurd Erixon flitigt smalfilm på sina undersökningsresor för Nordiska museet. Kanske var det denne namnkunniga folklivsforskare som gjorde att Nerliens annonserade för smalfilm i museets tidskrift *Fataburen* 1932. Även om det med en Pathékamera skulle vara lika lätt att filma som att fotografera, så fick filmen inte samma förankring i kulturarvssektorn som fotomediet.

Av de filmer som Bannbers spelade in är förmodligen *Svedjebruk* – med undertiteln, ”en film om skogsmarkens brukning” – den mest kända. Åtminstone kallades den redan 1975 för ”en av ’långkörarna’ i museets pedagogiska verksamhet.”¹⁶⁹ Filmen spelades in under tre år, 1930 till 1932 med hjälp av SF-fotograferna Gustaf Boge och Ragnar Westfelt i Floda socken i Dalarna. Bland de kulturhistoriska filmer som Nordiska museet producerade var *Svedjebruk* förmodligen den som kom närmast de kinematografiska ideal som Althin, Lenk och Upmark föreställt sig vid mitten av tjugotalet; att med filmens hjälp avbilda längre tidsliga förlopp. I *Svedjebruk* förtätades nämligen på en halvtimme en treårig jordbruksform som innebar att skog brändes och sedan nyttjades för odling. Det ”första

¹⁶⁹ Nyström 1975, 56.

årets” långsamma panoreringar över en skogsglänta, med närbilder av slit och släp med att fälla träd och sly och dra ut stammar och grenar på ett fält, kombinerades effektivt av Bannbers under det ”andra året” då de torkade riset och grenverken brändes i rökfyllda bilder – och där det snabbt gällde att släcka elden i kanterna med granruskor. Därefter gick bönderna och planterade utsäde i askan. ”Tredje året. Sveden skördas” innebar till sist ytterligare en skarp visuell relief när samma brända fält nu ståtade med högväxt råg som vajade i vinden. Rågen skördades och fästes slutligen på höga hässjor för torkning. Till skillnad från många andra museifilmer använde *Svedjebruk* få textskyltar, filmen förlitade sig istället på ett anslående bilder som inte behövde närmare förklaring. Samtidigt: svedjebruk förekom i större delen av Sverige från förhistorisk tid fram till 1800-talet, men i början av 1930-talet var det knappast en odlingsform som användes i någon större omfattning. Liksom i flera av Nordiska museets andra kulturhistoriska filmer handlade det med andra ord om att för filmkameran rekonstruera och iscensätta en äldre jordbrukstradition.



Illustration 5.60 Tjugo år före det att Ola Bannbers iscensatte ett traditionellt svedjebruk i Dalarna för sin filmkamera, så fotograferade Nils Keyland svedjelandsbränning i Värmland 1911. Fotografi från Nordiska museet.

Museifilm – för arkivet

Andra världskrigets utbrott innebar att statens reservationsanslag för kinematografiska ändamål drogs in. Mot slutet av trettio-talet hade Nordiska museet fortsatt med sin filmverksamhet, men från 1939 var man tvungen att finansiera den ur ordinarie budget. Dokumentationsarbetet med 16 mm smalfilm fortsatte delvis inom ramen för ”Etnologiska undersökningens verksamhet”, därtill genomfördes olika historiska rekonstruktioner av arbete och liv.¹⁷⁰ Under vinjetten ”Skansenfilm” spelade fotograf Ekberg exempelvis in *Herrgårdsmiddag* (1939), en film ”om 1700-talets kokkonst och bordseder” upptagen på

¹⁷⁰ ”Fältarbeten”, *Redogörelse för Nordiska museet 1938* (Stockholm: Norstedt, 1939), 269.

Skogaholms herrgård på Skansen. Som ett slags historieätarna *avant la lettre* rekonstruerade filmen en herrgårdsmiddag under frihetstiden: ”Unghönsen rensas, binds upp, förvällas och fylls för att bli ingredienser i den välkryddade oxköttssoppan.” Figuranter uppträdde i tidstypiska kläder och mat tillagades på traditionellt vis. Men *Herrgårdsmiddag* var en ganska slätstruken film som mest påminde om de kinematografiska iscensättningar som gjordes redan under Stockholmsutställningen 1897.

Under trettioalet var filmen inte längre något nytt medium, både radio och television (åtminstone utomlands) gällde nu som de senaste tekniska nymodigheterna. Filmen var emellertid mer populär än någonsin som nöjesmedium (men knappast som ”värdefilm”). Den amerikanska filmindustrin i Hollywood dominerat världsmarknaden; Hollywoodfilmer var genom hela trettioalet dubbelt så populära som svenska spelfilmer. 1930 såldes det nästan åtta miljoner biobiljetter i Stockholm – 1939 var siffran uppe i 14 miljoner.¹⁷¹ Efter ljudfilmens genombrott blev det alltmer uppenbart att också filmen hade en historia som borde dokumenteras. Kring 1930 började de första filmhistorieböckerna att publiceras, tätt följda av dokumentärfilmer om mediets historia. Som en följd började det även att uppmärksammas att film inte var det stabila bevarandeinstrument man tidigare trott. Nästan alla filmer som spelades in fram till andra världskriget hade en filmbas bestående av nitrat, vilken över tid löste upp sig själv och till och med kunde självantända. Argument för att bevara film fick en annan innebörd, och gällde nu inte heller endast dokumentära filmer. Snarare var det filmens funktion som mass- och underhållningsmedium – och ibland rentav konst – som utgjorde drivkraft för etableringen av institutioner med filmarkivarisk inriktning. Filmen blev ett medium att spara och inte enbart att bevara med. 1935 inrättade Museum of Modern Art i New York en filmavdelning med vidhängande arkiv, samma år invigde Joseph Goebbels det tyska Reichsfilmarchiv i Berlin. Ett år senare lyckades Henri Langlois övertyga den franska staten om behovet av en institution som skulle ta sig an filmen. Cinémathèque Française blev med tiden världens största arkiv för film och en plats där mediets historia hölls levande genom kontinuerliga visningar. I Sverige var det Torsten Althin som axlade samma ansvar. Hans tidiga intresse för film gjorde att han från 1933 lät det Svenska Filmsamfundet bild-, text- och filmarkiv fysiskt lokaliseras till Tekniska museet – från 1940 under namnet Filmhistoriska samlingarna.¹⁷²

Det är värt att framhålla att före det att Svenska filminstitutet bildades 1963, så hade filmen i Sverige en tydlig förankring i museisektorn, både i filmarkivariskt hänseende och beträffande dokumentation av kulturarv i rörlig bild. Någon statlig filmpolitik var det ännu inte frågan om, men genom de Filmhistoriska samlingarna på Tekniska museet byggdes gradvis ett filmarkiv upp med stillbilder, filmböcker, tidskrifter, programblad och ett fåtal filmer. Ambitionen var att etablera ett filmmuseum; ”samlingarna omfatta å ena sidan föremål av museal karaktär, å andra sidan arkivmaterial”, kunde föreståndaren Einar Lauritzen framhålla i Tekniska museets årsbok 1940.¹⁷³ Filmhistoriska samlingarna blev

¹⁷¹ Furhammar 1991, 133.

¹⁷² För en vidare diskussion, se Pelle Snickars, ”Arkiv”, *Film och andra rörliga bilder: en introduktion* (red.) Anu Koivunen (Stockholm: Raster förlag, 2008).

¹⁷³ Einar Lauritzen, ”Svenska Filmsamfundets samlingar”, *Daedalus 1940* (Stockholm: Tekniska museet, 1940), 107.

1946 också medlem i den internationella samarbetsorganisationen FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film).



Illustration 5.61 Film på museum – ”Den vita dukens teknik” öppnade 1939 på Tekniska museet i samarbete med Svenska Filmsamfundet. På bilden syns en tysk Ernemann- och en fransk Pathékamera, och bakom skymtar den trä- och plåtmodell av helvetet som samfundet då nyss deponerat på museet, vilken tidigare använts av den danske regissören Benjamin Christensen i hans film *Häxan* (1922). Fotografi från Tekniska museet.

Under femtiotalet tillkom ytterligare ett bildmedium för representation av kulturarv, televisionen. Som jag tidigare påpekat i min diskussion om film på Nationalmuseum 1919, så var Lennart Ehrenborg en tidig producent av tv-program om kulturarv.¹⁷⁴ Noterbart är att äldre film kom att återanvändas i tv; medicarkivarisk *recycling* hade här ställvis kommersiella förtecken. Svenska Bio hade redan i början av tiotalet etablerat ett journalfilmsarkiv, och över tid kom SF att återanvända detta arkivmaterialet i åtskilliga nya filmproduktioner – för att 1964 sälja journalfilmerna med god förtjänst till Sveriges Radio. Det är bara att ”välsigna den äldre SF-journalen för det ovärderliga bildarkiv från filmens första årtionden som den samlat och bevarat”, prisade journalfilmaren Gunnar Skoglund när SF 1944 firade 25-årsjubileum. ”Sena tiders jourhavande inom SF-journalen har haft stor glädje av arkivets sällsamma bilder. Publikens glädje har inte varit mindre stor inför de festliga repriser av flydda tider som journalarkivet kan bjuda på.”¹⁷⁵

Också på Nordiska museet fortsatte filmverksamheten under krigsåren, om än i mindre skala. Vid några filminspelningarna mot slutet av trettiotalet hade Bannbers assisterats av etnologen Albert Eskeröd (1904–1987) vilken framöver framstod som den museiman som intresserade sig allra mest för filmen och dess museala möjligheter. Eskeröd filmade

¹⁷⁴ För en diskussion, se Pelle Snickars, ”Tidiga medieformer – om televisionen då och nu”, *TV-pionjärer och fria filmare. En bok om Lennart Ehrenborg* (red.) Malin Wahlberg & Tobias Janson (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2008).

¹⁷⁵ Gunnar Skoglund, ”Om kortfilm och journalreportage”, *Svensk Filmindustri tjugufem år: en bok om filmproduktion och biografirörelse* (Stockholm: SF, 1944), 156–157.

sälklubbning i Roslagen, repslagning i Skåne och kyrkbåtsbygge i Dalarna. 1941 lyckades han och museet ordna finansiering från Stockholms stadsmuseum och SF för en film om en seglande roslagsskuta, *Roslagens sista jakt – Sofia af Länna*. Den fotograferades av Julius Jaenzon, stumfilmstidens mest berömde svenske filmfotograf. Ett år senare publicerade Eskeröd en artikel i *Fataburen* som han kallade för ”Folklivsfilm”, en bitter lamentation över bristen på intresse från marknad och stat för att dokumentera kulturarvet i rörlig bild. Eskeröd påpekade att folklivsfilm inte var någon nyhet, men att mediet trots allt fortfarande var det tekniska hjälpmedel som givit museisektorn möjligheten ”att fånga och föreviga det liv som försvinner.” Han beklagade sig över likgiltigheten från statens sida, för i jämförelse med den nöjesskatt som statsmakten drog in via biografnäringen så var stödet för museal filmverksamhet minimal. ”Det synes bittert och beklagligt, om det icke skall vara möjligt att fästa på filmremsa åtminstone de allra viktigaste av de kulturformer, som undan för undan försvinner.” Trots erfarenhet av att samarbeta med SF hade Eskeröd inte heller någon tilltro till marknaden. Visst fanns de dokumentärfilmer, som exempelvis Robert Flahertys *Man of Aran* (1934) som ”utan tvivel [var] stor filmkonst.” Men vare sig spelfilm eller dokumentära iscensättningar (som i Flahertys film) kunde jämföras med folklivsfilmen. ”Jag tror det är mycket få svenska [spel]filmer hittills, som av den kulturhistoriske fackmannen skulle kunna anförtros rollen av dokument”, menade Eskeröd, ”folklivsfilmen är den ur äkthetssynpunkt bästa upptagningen.”¹⁷⁶

Albert Eskeröds tilltro till filmen var stor – men ur ett filmhistoriskt perspektiv är det uppenbart att det inte förelåg någon större skillnad på den typ av folklivsfilm som han vurmande för och andra dokumentära filmstilar som gradvis etablerades: observationsfilm, *cinéma vérité* eller *direct cinema* strävade ju samtliga efter ett sanningsenligt förhållande till det som avbildades. Över tid kunde till och med rena beställningsfilmer ses som ett slags folklivsfilmer. Med beställningsfilmen *Lucia i Falun* (1938) startade till exempel Dalarnas allra flitigaste filmare, Sven Nilsson (1909–82) en remarkabel karriär. I fler än 500 småfilmer (på 16 mm) kom han att dokumentera Falun och skildra miljöer och händelser i landskapet Dalarna – filmer som sedermera donerades till Dalarnas museum.¹⁷⁷ Nilssons filmer blev med tiden så populära att de gavs ut på DVD och finns idag tillgängliga online, men det tillhör sällsyntheterna.

Inom museisektorn kom filmen under efterkrigstiden snarare att tjäna som det slags bevarandeinstrument som Althin och Lenk tänkte sig redan på tjugotalet. Västerbottens museum kom exempelvis under 1960-talet att utföra en rad filmdokumentationer av traditionellt hantverk och slöjd. Det var också på detta museum som Sune Jonsson (1930–2009) började att arbeta under samma årtionde. Jonsson är mest bekant som fotograf, men gjorde också filmer som *Ett småbrukarår i lappmarken* (1971) och *Ett fiskarår* (1975). Det var inte filmer som var gjorda för samtiden; snarare handlade det om ett slags museifilmer tillägnade arkivet och framtiden – eller som Jonsson kärvt uttryckte det: ”*Ett fiskarår* är en museifilm. En dokumentär beskrivning av den västerbottniske kustfiskarens yrke vid en viss tidpunkt. Filmens huvudtema är själva arbetet, dess volym, dess karaktär av generationsarv, dess prägel nästan av myt och öververklighet. I vår tid möter en så

¹⁷⁶ Albert Nilsson Eskeröd, ”Folklivsfilm”, *Fataburen* (Stockholm: Nordiska museet, 1942), 35, 38, 39.

¹⁷⁷ För en vidare diskussion, se Cecilia Mörner, ”Sven Nilsson film revisited: lokalfilm i världsarvsförmedlingens tjänst”, *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (red.) Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).

avglamouriserad arbetsbeskrivning knappast något intresse. Filmen, fem akter av arbete vardera femtio minuter långa, verkar vara dömd till vila i museiarkivet. Det är bra [för] det dokumentära innehållet fördjupas och förmeras för vart år.”¹⁷⁸

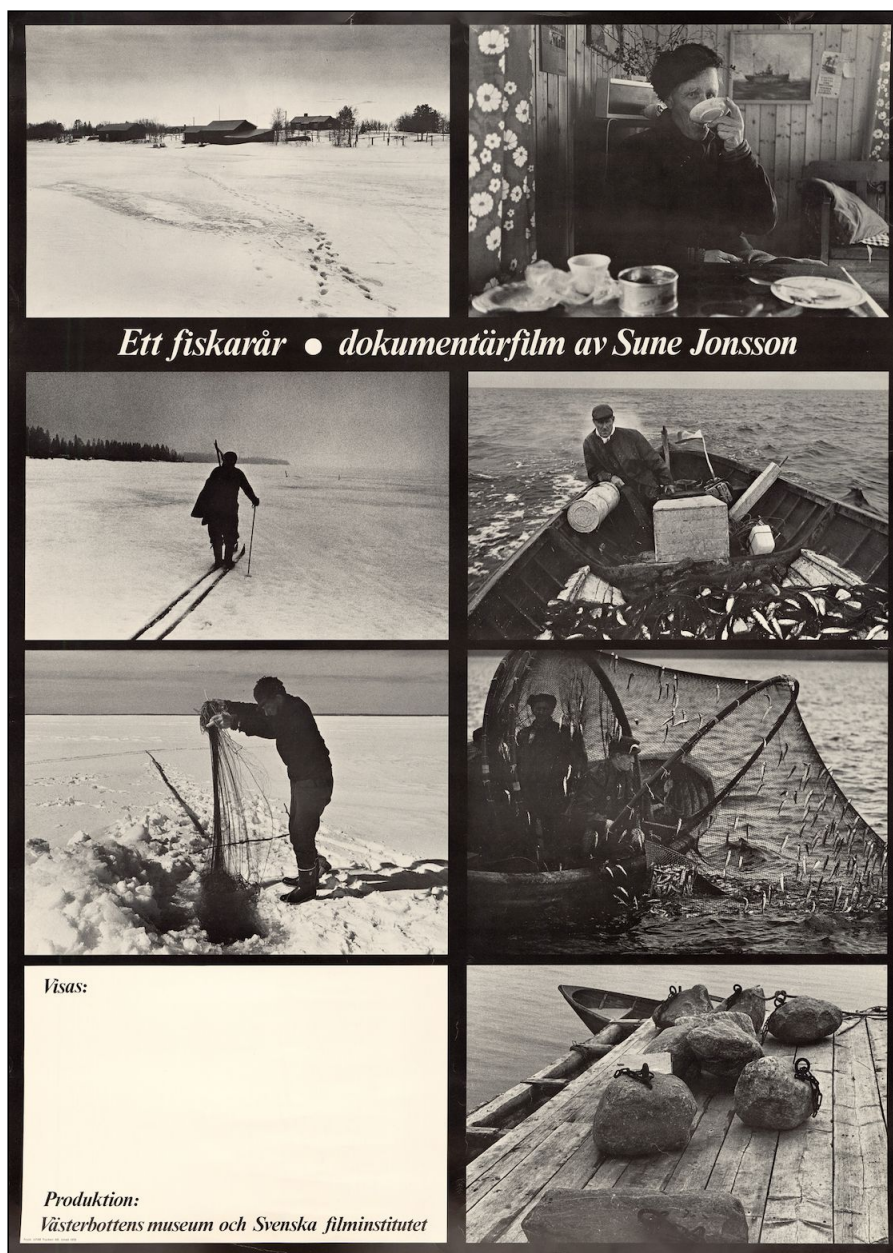


Illustration 5.62 Sune Jonssons mer än fyra timmar långa dokumentärfilm om en västerbottnisk kustfiskare, *Ett fiskarår* hade premiär på Västerbottens museum, Gammlia senhösten 1975.

¹⁷⁸ Sune Jonsson, "Ett fiskarår – några personliga synpunkter", *FOV-nytt* nr. 2, 1979.