



LUND UNIVERSITY

"Skosmörja eller arkivdokument" : Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien

Jönsson, Mats; Snickars, Pelle

2012

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Jönsson, M., & Snickars, P. (Red.) (2012). "Skosmörja eller arkivdokument" : Om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 22). Kungliga biblioteket.

Total number of authors:

2

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

MATS JÖNSSON & PELLE SNICKARS [RED.]



”SKOSMÖRJA ELLER ARKIVDOKUMENT?”

OM FILMARKIVET.SE OCH
DEN DIGITALA FILMHISTORIEN

MEDIEHISTORISKT ARKIV 22

KUNGL. BIBLIOTEKET

BOX 5039

102 41 STOCKHOLM

© FÖRFATTARNA & KB

FORMGIVNING: JENS ANDERSSON/BOKOCHFORM.SE

TRYCK: GÖTEBORGSTRYCKERIET, MÖLNDAL 2012

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-88468-27-7

DEN HÄR BOKEN ÄR UTGIVEN MED

EN CREATIVE COMMONS-LICENS:

Erkännande, Icke-kommersiell, Inga bearbetningar 3.0.

”SKOSMÖRJA ELLER ARKIVDOKUMENT?”

OM FILMARKIVET.SE OCH
DEN DIGITALA FILMHISTORIEN

MATS JÖNSSON & PELLE SNICKARS



INNEHÅLL

FÖRORD

7. *Vad ska vi med film till egentligen?*
Anna Serner

INTRODUKTION

11. *Filmens arkiv*
Mats Jönsson & Pelle Snickars

I FILMARKIVET

39. *Filmarkivet.se – ett avsändarperspektiv*
Jon Wengström
49. *Arkivvärde, programvärde, marknadsvärde*
Per Vesterlund
67. *Experimentfilmens behov & filmarkivets möjligheter*
Lars Gustaf Andersson, John Sundholm
& Astrid Söderbergh Widding
81. *Filmarkivet.se/.gov/.edu/.com – reflektioner kring
gränserna för det obegränsade arkivet*
Jan Holmberg
88. *Prognos – digitala filmarkiv*
Pelle Snickars

UR FILMARKIVET

125. *"Modärnt att göra stjärnor mänskliga"*
Tommy Gustafsson
140. *"We are sporting people and do not care much for politics"*
– J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Nazityskland 1933–45
Mats Rohdin
181. *Ljud – & några visor*
Christopher Natzén
195. *Moderna Malmö*
Ingrid Stigsdotter
210. *Svenskt nationaldagsfirande under kalla kriget*
– om sannfärdigheten i en SF-journal från 1953
Mats Jönsson
229. *Dollartåget*
Ann-Kristin Wallengren
245. *Jämställdhet på burk*
Mats Björkin
263. *Asfaltsblommorna slår tillbaka*
Cecilia Mörner

EFTERORD

275. *Förflytna fragment. Nya rörliga bilder från 1900-talet*
Erik Hedling
281. *Litteratur*
289. *Medverkande*
292. *Index*



FÖRORD



VAD SKA VI MED FILM TILL EGENTLIGEN?

Anna Serner

SOM NY VD för Svenska Filminstitutet får jag ofta frågan varför jag tog jobbet. Ibland svarar jag att jag tog det för att jag vill ha makt. Min största drivkraft i yrkeslivet är att vara med och skapa vad jag kallar en positiv skillnad. För att kunna göra det behöver man en plattform och position som gör att folk lyssnar. Att vara VD ger denna position och makt – filminstitutet är plattformen. Skillnad kan man göra på många sätt. För mig, med bakgrund som jurist, ligger samhällsutveckling närmast. Jag tycker det är viktigt att vi har en fungerande demokrati där alla människors lika värde respekteras. Det är fina ord som lätt kan bli ihåliga, för vem skriver inte under på det? Frågan förtjänar dock att problematiseras, för även om man vill väl, så krävs kunskap och insikt för att det ska bli väl.

Här kommer filmen som kulturbärare in i bilden – nu såväl som då. Det bästa med kultur är att den ger svar på saker man inte visste att man ville veta, känna eller förstå. En bra film ger ofta ett slags aha-upplevelser som kan vara avgörande för förståelsen. ”Aha, är det så här vi människor är?”, var till exempel min egen reflektion när jag såg den senaste filmen av Ruben Östlund, *Play*. Jag hade då nyligen läst Ingrid Betancourts bok *Även tystnaden har ett slut* om hennes långa fångenskap hos Farc-gerillan. I boken beskriver hon hur människor under press inte förmår samarbeta som grupp utan övergår till att säkra sin egen individuella överlevnad. Jag tänkte då att det gäller människor i fångenskap, i krig eller i diktaturer. I filmen *Play* insåg jag att den känsla av

ensamhet och övergivenhet jag ibland hade som barn beror på samma mekanismer. Barn förhåller sig till varandra för att överleva själva, inte för att de egentligen har en gemenskap. Och de vuxna har inte hittat sätt att bryta denna gruppmekanik utan agerar själva utifrån sin egen rädsla. Det är enligt min mening oerhört viktigt att samhället förstår detta och ger verktyg för individuell utveckling – detta för att stärka vårt medborgarskap så att vi klarare ser dåliga mönster och möjligen kan börja reflektera kring dessa frågor.

Som den starkaste av alla kulturyttringar, med sin kombination av ljud, bild och musik, har filmen den bästa av möjligheter att ge snarlika insikter som kan skapa kunskap. Filmen är en berättelse om samtid – och det är samtiden som är grunden för vårt samhälle. Men samtiden har också alltid en historia. Vill vi ha en fungerande demokrati behövs alla berättelser, inte minst de som igår var nya – och de som då (och nu) försöker säga något om en faktiskt existerande verklighet. Jag menar därför att dokumentärfilmen har en extra viktig roll eftersom den visar upp sådant vi annars kanske aldrig förmår förstå eller ens veta något om. Men även spelfilmer berättar givetvis om samtiden. I *Tusen gånger starkare* avslöjas exempelvis könsmaktsstrukturen i skolan, i *Millenium-filmerna* får vi se kvinnoporträtt som hade varit omöjliga för ett par decennier sedan. Det är min övertygelse att politiker måste få se de här berättelserna för att förstå vilken samtid de ska fatta beslut om. Det intressanta med sådana berättelser är att de i sin tur skapar vår historia.

Samma dag som konferensen ”Filmens 1900-tal” gick av stapeln i december 2011 hade skribenten Johanna Koljonen en krönika i *Dagens Nyheter*. Hon beskrev sin egen tonårstid i Finland i skuggan av den store grannen i öst, Sovjetunionen. En morgon när hon kom till skolan hade Gorbatsjov avsatts. Lärarna ställde omedelbart in all undervisning och tillbringade en förmiddag med att ge skolungdomarna en repetition av den finsk-ryska historien. De förklarade vilka symboler som användes och berättade vad som återkom och hur kommunikationen från Jeltsin skulle tolkas. Eleverna blev lugnade, inte för att situationen hade blivit bättre utan för att kunskap skapar trygghet.

Svenska Filminstitutet har ett viktigt uppdrag att bevara, vårda och tillgängliggöra det förflutna, i vårt fall på film – det vill säga, det svenska filmarvet. Inte bara för att det är underhållande att se Thor Modéen – och det *är* roligt – utan för att alla filmer beskriver sin samtid. Filmin-

stitutet har stora ambitioner med satsningen på filmarkivet.se, inte minst som ett samarbetsprojekt med Kungliga biblioteket. Min personliga dröm är att vi ska kunna lösa alla rättighetsfrågor och lägga ut *alla* våra svenska filmer på filmarkivet.se. Då skulle den vetgiriga politikern, den pedagogiska läraren eller den nyfikna medborgaren ha tillgång till hela vår svenska historia, speglad av sin egen samtid i rörlig bild. Genom filmens unika förmåga att engagera och beröra skulle vi kunna ge en lika fyllig som djupt fascinerande bild av Sverige, och en större förståelse för den samtid vi befinner oss i just nu.

Filmen idag står inför en rad utmaningar. Det gäller också äldre filmer i arkiven. Inte bara ska vi digitalisera de mer än 8 000 svenska filmtitlar vi har i filminstitutets arkiv, vi ska också nå ut till publiken, landets medborgare, med dessa filmer. Digitaliseringen ger naturligtvis möjligheter att visa film på nya plattformar, men i grunden menar jag, är film fortfarande bäst på bio (med eller utan popcorn). Filmarkivet.se är ett komplement till biografen, för i samma takt som vi digitaliserar filmer, digitaliseras också biografier. Tyvärr läggs också biografier ner. Digitaliseringen gör att man kan skapa ett stort antal kopior av filmer utan att det behöver kosta så mycket. Det betyder att det blir trångt på dukarna och kvalitetsfilm har svårt att slå igenom i mediebruset. I regel är det inte kvalitetsfilm som kopieras i 100 till 200 exemplar; det är breda underhållningsfilmer, företrädesvis från USA. Populärfilm kan givetvis ha betydande kvaliteter och filmmediet har därtill alltid varit en industri. Men filminstitutets roll är framför allt att vara en garant för en livaktig filmkultur där smalt och brett samsas. Om vi tror att vi i Sverige behöver se vår egen samtid återspeglad, och om vi tror att även svensk kultur kan bidra till andra länders utveckling, gäller det att vi på filminstitutet tar vår uppgift på allvar. Att tillgängliggöra och möjliggöra svensk film – i nya och äldre format. För att vårt samhälle behöver det.



INTRODUKTION



FILMENS ARKIV

Mats Jönsson & Pelle Snickars

1907 PUBLICERADE CHARLES Urban Trading Company ett femtio-sidigt häfte, *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State*. Urban var en anglo-amerikansk filmproducent och distributör, och en av portalgestalterna i den brittiska filmhistorien. Som filmpionjär, primärt fokuserad på dokumentära genrer, gjorde Urban en hel del för att etablera dokumentärfilm på biografrepertoaren och därigenom höja det nya mediets kulturella prestige. Tanken med det publicerade häftet var att lyfta fram de vetenskapligt och pedagogiskt progressiva sidorna av filmen, detta i en tid då kinematografen var ifrågasatt som (låg)-kulturell underhållningsform. Det var framför allt inom utbildning och naturvetenskaperna som Urban menade att filmen hade en funktion att fylla, men också som arkivmaterial och historievetenskapligt dokument. Under rubriken, ”The Cinematograph in the Study of History” påtalade han exempelvis att, ”film subjects of present-day events” skulle bli allt viktigare som bilder av historiskt tid. ”Affairs of state, royal movements, naval and military demonstrations . . . are all depicted as they are actually seen by the accurate and truthful eye of the camera, and the day has arrived when motion pictures of current events should be treasured as vital documents among the historical archives of our museums.” På flera sätt anslöt sig Urban här till ett slags tidig – och tämligen naiv – filmarkivarisk diskurs kring mediets speciella förmåga att dokumentera en försvinnande samtid. Boleslaus Matuszewski hade redan 1898 satt agendan. Och likt honom anmärkte och beklä-

Inv. 65 (96/1074 (31))

**The
Cinematograph
in Science,
Education,
and
Matters of State**

By
Charles Urban, F.Z.S.

*To my friend
Will Day, Esq.
A little reminder of
Twenty five years ago.*

Copyright.

*W. Urban
April 1932
London*

April 1907

W.D.
8°
178
BR



Filmens historia på nätet – digitaliserat häfte av Charles Urban, 1907. Bibliothèque numérique du cinéma (Cinémathèque Française).

gade sig också Urban över filmbranschens ointresse för att spara sina egna produktioner; ”pictures were relegated to the limbo of the useless when they had served their turn.”¹

Några filmarkiv fanns ännu inte 1907. Men det är ungefär vi den här tidpunkten som spridda tankar börjar florerat att även filmen kommer att få en historia – som möjligen borde vara värd att bevara. Idag hundra år senare är det uppenbart, inte minst eftersom filmen nu börjar få karaktären av ett gammalt medium. För Urban var filmen förstås ny, samtidigt är han en tidig exponent som inser mediets temporalitet. Det är han inte ensam om, och heller inte speciellt betydelsefull. Snarare är hans häfte ett av många exempel på en arkivarisk diskurs vars konturer numera med nya digitala forskningshjälpmedel enklare låter sig rekonstrueras än tidigare. Urbans häfte återfinns nämligen i digital faksimilutgåva på det franska Cinematekets, ”Bibliothèque numérique du cinéma”, vilket till dags dato skannat in ett tusental filmhistoriska originaldokument ur sina omfattande samlingar. Information om Charles Urban har visserligen länge funnits på webben. Till exempel existerar det en sajt, charlesurban.com, med bilder, dokument och filmer från hans karriär; ett trettiotal av de senare finns upplänkade genom YouTubes försorg. Även häftet från 1907 finns där avskrivet i excerpter. Men det är naturligtvis en helt annan sak för filmhistorikern att ta del av ett originaldokumentet – om än i inskannad form.

Webben skapar idag oanade möjligheter att lära känna filmarvet, och vi kan ännu bara ana vilka möjligheter som digitaliseringen av kulturarvet kommer att föra med sig. Den här boken handlar mest om filmarkivet.se, ett filmhistoriskt samarbetsprojekt på webben mellan Svenska Filminstitutet och Kungliga Biblioteket. Filmarkivet.se utgör ett slags digital infrastruktur för studiet av det filmiskt förflutna. På sajten finns i dagsläget omkring 600 filmer, främst kort-, dokumentär-, journal- och reklamfilm, vilka speglar ett svenskt århundrade i förvandling – och framväxten av det moderna Sverige. Filmens dokumentära historia utgör alltid ett slags dokumentationen av en ständigt pågående samtid. På filmarkivet.se är det främst dokumentär film som tillgängliggjorts; informations- och beställningsfilm från myndigheter och företag, valfilmer, reklamfilm, men också exempel på svenska folkets privata amatörfilmer.

Digitaliseringen av filmens historia genererar stora möjligheter i stu-

diet av densamma – men också nya format-, arkiv- och urvalsproblem. All digitalisering innebär att en medieform transformeras till en annan; filmen utgör här inget undantag. Frågan är komplex och tål att diskuteras, vilket också flera filmvetare och arkivarier gör i denna bok. Naturligtvis är det inte bara filmforskare som använder filmarkivet.se, men i den här boken är det främst arkivariska och forskningsmässiga perspektiv på historisk filmförmedling i digital form som kommer till uttryck. Den folkbildande och pedagogiska dimensionen av filmen (som också Charles Urban talade sig varm för) får anstå till en annan publikation.

Även om filmarkivet.se är ett utmärkt samarbete – och en publik framgångsrik filmarvssajt; på ett år har den haft nära en halv miljon unika besökare – måste man tillstå att det tagit centrala institutioner som SFI och KB lång tid att lansera denna satsning. Man kan fråga sig varför det är så. Visserligen saknas inte föregångare; Journal Digital iscensattes online på dåvarande Statens ljud- och bildarkiv för nästa tio år sedan, detta ungefär parallellt med SVTs satsning ”Öppet arkiv” (innehållande film och äldre tv-material). En anledning är den avvaktande skepsis visavi digitala format som är påtaglig i somliga filmarkivariska kretsar. Den utmärkta boken, *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image* (2008) är ett tydligt exempel på detta digitala tvivel.² Även en filmarkivorganisation som FIAF, med fokus på bevarandefrågor, har länge ställt sig tveksam till att digitalt presentera ett äldre medium genom ett yngre gränssnitt, än mindre att förlita sig på digitalt långtidsbevarande. Att FIAF inte direkt är presenta på YouTube kommer knappast som någon överraskning. Eftersom FIAFs medlemmar – 150 filmarkiv är anslutna – är bundna av etiska regler, *Code of Ethics* så tenderar nya digitala förmedlingsformer att komma i skymundan, eller rentav negligeras. ”Film archives and film archivists are the guardians of the world’s moving image heritage”, kan man läsa i den arkivariska uppförandemanualen. ”It is their responsibility to protect that heritage and to pass it on to posterity in the best possible condition.”³ Det låter vackert, men den logiska konsekvensen av denna bevarandefilosofi är att den låst filmen som materiellt medium i en tid när rörlig bild blivit *default* på webben. Den främsta formen av bevarande är att i princip aldrig använda filmmaterial, än mindre fritt visa exempelvis äldre film online. Det är här inte vår avsikt att peka ut FIAF som arkivstofiler – Enheten för bevarande på KB har exempelvis samma konservativa utgångspunkt för

sin verksamhet – snarare att peka på en inneboende digital animositet som förekommer inom minnessektorn. Som en konsekvens är riktlinjerna för Filmarkivet vid SFI heller inte speciellt progressiva i digitalt hänseende – med filmarkivet.se som lysande undantag.⁴ Genom KB är de flesta SFIs arkivfilmer visserligen tillgängliga för forskning, men med tanke på att SFI trots allt bara har omkring 22 000 titlar i sitt arkiv hade dessa faktiskt kunna digitaliseras för länge sedan.

Mediehistoriskt – eller snarare webbhistoriskt – kan man därför konstatera att exempelvis både televisionens och radions arkivbestånd varit betydligt snabbare medier att ställa om till digitala format. Film sägs som bekant vara bäst på bio – ett uttryck som möjligen är sant, men som samtidigt antyder en konservativ misstro mot andra visningsfönster. Filmens framtid är dock digital; filmproduktion idag sker naturligtvis med datorer som främsta hjälpmedel och den administration som SFI utför kring digitaliseringen av Sveriges biografer är tecken på samma utveckling. Arbetet med att digitalisera filmens historia på filmarkivet.se utgör såtillvida en klar pendang, och i så motto framstår det som paradoxalt att inte helt och fullt arkivmässigt bejaka denna utveckling. På webben finns förstås redan tiotusentals filmhistoriska källor. YouTube har knappast hyllats i filmarkivariska kretsar, med där återfinns naturligtvis inte bara Charles Urbans filmer – utan så många filmhistoriskt digitala videos (en medietransfer om något) att det inte ens är lönt att räkna upp en enda. I princip hittar den filmintresserade där det mesta, men i skiftande kvalitet och ofta med obekant arkivproveniens. Mer institutionellt reglerade filmhistoriska kontexter och portaler finns det dock också gott om, till exempel European Film Gateway (EFG), ett EU-finansierat samarbetsprojekt där en Google-aktig sökruta frankt hävdar: ”Your single access point to films, images and texts from selected collections of 16 film archives across Europe”.⁵ EFG är en utmärkt filmhistorisk portal där film kompletteras med kontextualiserande forskningsmaterial i form av till exempel inspelningsfotografier, dokument, ljusbilder och censurkort.

Ett av de mest aktiva filmarkiven inom EFG, det italienska Istituto Luce – Cinecittà, strävar just efter att tillgängliggöra sitt material på så många digitala plattformar som möjligt. Att de nyligen tecknat ett avtal med YouTube om att tillgängliggöra 30 000 dokumentära filmer kommer därför inte som någon överraskning.

På EFG finns inte speciellt mycket film, detta framför allt av juridiska skäl – detta arkivsektorns ständigt hotande och därför strikt reglerande nemesis. Samtidigt antyder EFG webbens stora mediala fördelar, nämligen möjligheten att samla olika slags arkivmaterial på en och samma plats. På så vis är det ett projekt som kan fungera som modell för hur exempelvis filmarkivet.se skulle kunna utvecklas. För filmforskaren är det ju inte bara själva filmen som står i fokus utan i nästan lika hög grad allt annat material som kringgärdar mediet, inte minst historiskt. De filmarkiv som gradvis byggdes upp i Sverige under 1900-talet har mycket omfattande samlingar av sådant material som egentligen bara väntar på att digitaliseras och länkas upp – allt i syfte att öka den gemensamma kunskapen om filmens historia.

Nationella filmarkivariska föreställningar & praktiker

De första offentliga propåerna om att skapa ett filmarkiv i Sverige publicerades redan 1911.⁶ Året därpå inkom en viss Gustaf Blom med en motion till Göteborgs stadsfullmäktige i vilken han framhöll att ”för framtida forskning blir det givetvis av allra största värde att kunna följa gångna tiders liv så fullständigt som kinematografbilderna möjliggör.”⁷ 1912 är också det år då Svenska Biografteatern, sedermera Svensk Filmindustri, etablerar ett journalfilmsarkiv. Det var en satsning som då var tämligen udda; de flesta filmbolag kastade i regel bort sina filmer när de inte längre var kommersiellt gångbara – uppemot 80 procent av den europeiska stumfilmen beräknas vara förlorad. Men satsningen var också profetisk: ”Vad man nu framför allt har anledning att välsigna den äldre SF-journalen för är det ovärderliga bildarkiv från filmens första årtionden som den samlat och bevarat”, skrev exempelvis journalfilmaren (och rösten) Gunnar Skoglund, när Svensk Filmindustri 1944 firade 25-års-jubileum. ”Sena tiders jourhavande inom SF-journalen har haft stor glädje av det arkivets sällsamma bilder. Publikens glädje har inte varit mindre stor inför de festliga repriser av flydda tider som journalarkivet kan bjuda på.”⁸ Professionell nytta och allmänt nöje stod med andra ord högt på agendan när landets första filmarkiv sedermera utvärderades av branschens företrädare.

Liksom i övriga världen var det annars i pedagogiska kretsar som

filmens samhälleliga och kulturella värde uppmärksammades i Sverige. En central gestalt är folkskolläraren Frans Hallgren, som 1912 publicerar, *Kinematografien ett bildningsmedel*. Där menade han att filmen borde ”kunna göra anspråk på att . . . bli bevarad som dokument för kommande tider.”⁹ Behovet av att bevara filmens bilder på tillförlitliga sätt för eftervärlden ventileras även i populärpressen. I ett nummer av tidskriften *Filmen* från 1919 diskuterade exempelvis mediets stora betydelse under rubriken, ”Filmen som historieberättare”: ”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.”¹⁰ I spridda nationella sammanhang förs under 1910-talet ett tämligen livaktig filmarkivarisk diskussion, inte sällan med kopplingar till andra medieformer som fotografi, fonograf och grammofon. Ett illustrativt exempel är Föreningen Film och Fonogram, som bildas 1918 med det uttryckliga syftet att bevara film- och ljudinspelningar för eftervärlden. Även här låg fokus på dokumentära medieformer, och enligt ett reportage i *Filmbladet* var initiativtagarna övertygade om att ”även om film- och grammofontekniken framdeles kommer att betydligt förbättras, [har] den redan nu nått en sådan fulländning, att genom dess utnyttjande ett högst viktigt medel vinnes till belysande av gångna tiders liv. Genom att å biografilm bevara historiska och kulturella händelser samt genom att å grammofonskivor bevara märkliga personers tal, kunna händelser och personer ställas levande för kommande släkten.”¹¹

Det existerar en analogi till detta mer kulturarvsbetonade sparande inom en mer didaktisk tradition av filmreformism, som också den argumenterade för upprättandet av filmarkiv men i enlighet med andra kriterier. För svenskt vidkommande är förmodligen *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* det bästa exemplet på en slik opinionsbildande verksamhet. Under ledning av den tidigare filmcensorn Gustaf Berg förde denna tidskrift en oförtruten kamp där man argumenterade för att rörliga bilder inte bara behövde ses som ett underhållningsmedium; filmen kunde omdefinieras och som bildningsmedel tas i bruk i skolundervisningens tjänst. Det var med andra ord samma argument som Charles Urban framfört redan 1907. Men för detta behövdes ett filmarkiv. SF:s skolfilmsavdelning bygger därför upp ett arkiv av pedagogiskt gångbar film under 1920-talet – detta parallellt med Nordiska muséets arkiv för kulturhistoriskt värdefull film – och därtill anslår militären medel för

att bevara Armé-, Marin- och Flygfilms växande samlingar. Men staten förhåller sig länge kallsinnig. I *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* är det dock uppenbart att filmarkivfrågan är en del av den pedagogiska användningen av mediet. Lagerhållning av film var helt enkelt en förutsättning för att kunna distribuera film till landets skolor. Arkivering av film var för tidskriften även en samhällelig och kulturhistoriskt angelägen uppgift. Formuleringar som ”tillvaratagande av tidshistoriskt filmmaterial”, eller ”ett rikligt urval arkiverat i film”, för att inte nämna titlar som ”Historisk filmarkivering”, ”Tidens flykt”, ”Levandegjorda kulturhistoriska blad” eller ”En god historisk film”, vittnar om att arkivfrågan ständigt återkom.¹²

Oavsett om den svenska tjugotalsfilmen betraktas som en ”guldålder” eller inte, råder det inga tvivel om att mediets kulturella prestige ökar markant under detta decennium. Biografen som masskulturellt folknöje höjer gradvis filmens kulturella anseende, och det gäller även filmarkivfrågan. När Svenska Filmsamfundet konstitueras 1933 är det såtillvida inte förvånande att filmens historia och bevarande är en av de viktigaste utgångspunkterna. Enligt sin egen beskrivning var samfundet ursprungligen ”en sammanslutning av akademikaraktär”, vars kärntrupp kom från Stockholms Filmstudio. Idén att bilda ett nationellt samfund ventilerades uppenbarligen första gången våren 1933 vid en offentlig filmdiskussion på Galerie Moderne i Stockholm med regissören Arne Bornebusch som en av de mest aktiva initiativtagarna – liksom filmkritikern Bengt Idestam-Almquist. Kort därefter formaliserades ett interimistiskt bildande vid ett sammanträde på Publicistklubben.¹³ En av samfundets viktigaste uppgifter framöver var ”att till trycket befordra skrifter och utredningar i filmfrågor”, vilket utmynnade i årsböcker som under olika namn utgavs 1934, 1936, 1938, 1944 och 1958. En separat skriftserie lanserade därtill några tidiga filmhistoriska verk på svenska. I flera av dessa publikationer är det slående hur ofta arkivfrågor dryftas; till exempel hur man på bästa sätt ”rekonstruerar filmens förgångna” – som det formulerades i samfundets årsbok 1936.¹⁴ I en artikel med titeln ”Filmmuseer och filmarkiv” slås det fast att svenska filmarkivsatsningar bör ta intryck av vad som sker utomlands, och samtidigt koncentrera verksamheten till att underlätta skapandet av: ”både filmarkiv av äldre och nyare film – av historiskt och konstnärligt värde – och utställning av föremål, belysande filmens ut-



Inbjudan till mötet vid vilket Svenska Filmsamfundet bildades.

veckling: kartor, diagram, filmfotos, affischer, annonser, dräktskisser och dräkter, manuskript, filmmusik, olika typer av kameror, projek-tionsapparater och belysningsattiralj.”¹⁵

Även om liknande filmsamfund hade bildats i andra länder flera år tidigare, har Rune Waldekranz hävdat att ”med initiativet att grunda ett permanent filmarkiv var Svenska Filmsamfundet sannolikt först i världen”.¹⁶ Inledningsvis var samfundets filmer arkiverade i Sandrews filmateljé i Stockholm, medan övriga filmarkivalier inhystes i ”en blyg-sam lokal i IOGT:s hus vid Vasagatan 9”.¹⁷ Hösten 1938 flyttades arkivet till Tekniska museet, där det samtidigt blev uppdelat i fem huvudgrup-per: 1) fotografier, bild- och textmaterial angående särskilda filmer; 2) liknande material angående inom filmen sysselsatta skådespelare och regissörer; 3) affischer, pressböcker och annat mera skrymmande reklam-material om särskilda filmer; 4) böcker och tidskrifter; samt 5) en av-delning diverse innehållande material av synnerligen skiftande slag.¹⁸ Två år senare utnämndes Einar Lauritzen till chef för arkivet. Kort därefter bytte arkivet namn till Filmhistoriska samlingarna, och 1946 blev man medlem av FIAF.¹⁹

Etableringen av Svenska Filmsamfundet är en bidragande orsak till att frågan om ett nationellt filmarkiv gradvis hamnar på den politiska

Överenskommelse.

Mellan Tekniska Museet (här nedan kallat museet) och Svenska Filmsamfundet (här nedan kallat samfundet) har följande överenskommelse träffats.

1. Samfundet deponerar i museet på en tid av minst 20 år räknat från 1. jan. 1940 sina samlingar av föremål belysande filleteknikens historia.
2. Nämda föremålssamlingar jämte museets innehav av föremål till belysande av samma tekniska område skola i lämplig omfattning och efter plan, som uppgöres av museets föreståndare och samfundets representanter i samarbete, och godkännas av i denna överenskommelse p. 8 nämnd kommitté, bilda en filthistorisk avdelning i museets permanenta utställning.
3. Samtliga deponerade föremål registreras som deposition i museets accessionskatalog. Vid utställning skall på etiketter eller annat lämpligt sätt de från samfundet erhållna föremålens karaktär av samfundets deposition angivas jämte givarens namn.
4. Museet åter tar sig föremålens vård och de icke utställda föremålens magasinering.
5. Samfundet deponerar tills vidare ävenledes i museet sina arkivaliska samlingar. Återtagan av denna deposition kan från samfundets sida ske efter sex månaders uppsägning av överenskommelsen i denna punkt. Museet kan uppåliga överenskommelsen om arkivets deposition med en uppsägningstid av 12 månader.
6. För arkivaliernas vård och handhavande gäller följande:
 - a. Arkivalierna (jämte tidskrifter, böcker och liknande material) skola under depositionstiden förvaras i museets arkiv, till vilket endast av museet godkända personer äga tillträde.
 - b. För arkivaliernas erövande, vård, utlåning m.m. skall under ovan nämnda tid svara en särskilt utsedd person i egenskap av assistent vid museets filthistoriska avdelning och verkställande ledamot i nedan (p. 8) nämnd kommitté.
7. Samfundet är villigt att samarbeta med museet för anskaffande av erforderliga medel för samlingarnas och arkivaliernas förkovran, utställning m.m.
8. För reglering av arbetsätt och förvaltning för ovannämnda föremålssamlingar och arkivalier bildas en kommitté bestående av fem ledamöter, varav två utses av museets styrelse och två av samfundet. Dessa fyra utses en fests att i egenskap av verkställande ledamot närmast oomhändertagna angelägenheter rörande arkivalierna enligt kommitténs direktiv. Av ledamöterna är endast verkställande ledamoten berättigad uppbära arvode. De av museet och samfundet utsedda ledamöterna väljas för en tid av två år, dock så att uppdraget för den ene av de två från vardera sidan förta gången utsedda ledamöterna gäller sammat ett år, varefter nytt val äger rum för en period av två år. Avgår ledamot, skall ny ledamot utses för den avgångnes återstående mandatid. Verkställande ledamoten utses för ett år i sänder.
9. Därast ej samat under depositionstiden gemensamt överenskommelse, skall, innan depositionstiden enl. p. 1 utgår, ny överenskommelse träffas.

Stockholm den 29. april 1940.

TEKNISKA MUSEET

Imma Litten

Svenska Filmsamfundet
A. Johansson
Reginald Byrd *Ragnar Nilberg*

Överenskommelse mellan
Tekniska museet och Svenska
Filmsamfundet, april 1940.

agendan. I slutet av januari 1936 väckte Nils Flyg från Socialistiska partiet med motion nummer 618 bland annat frågan i riksdagen. I den efterlyste han en utredning om vad upprättandet av ett statligt filmarkiv skulle kosta. Motionen tillstyrktes – och en förfrågan om fortsatt utredning av möjligheterna att inrätta ett statligt filmarkiv sändes vidare till Kungl. Maj:t.²⁰ I februari 1938 rapporterade branschtidningen *Biografbladet* om motionens vidare öden. Av artikeln ”Staten och filmen” framgick bland annat att chefen för armén i slutet av januari 1938 anhållit om att några oanvända ”kaserner vid Storgatan i Stockholm skulle få inrättas till arkivdepå för krigsarkivet och *ett centralt statligt filmarkiv*”.²¹ *Biografbladet* citerade även direkt ur arméchefens skrivelse, vilken beskrevs som ”*ett bevis på statsmakternas växande förståelse för filmen och dess dokumentariska värde*”. Stora kostnader, påpekade man vidare, ”ha nedlagts på att producera värdefull film, men föga har gjorts för att bevara denna film för framtiden. Man torde också kunna förutsätta, att filmens möjligheter komma att framledes alltmer utnyttjas och att man i följd härav får räkna med stegrad produktion och livligare efterfrågan av film. Det torde slutligen böra framhållas, att filmen i vissa avseenden motsvarar handskrivet arkivmaterial, för vars bevarande staten sedan lång tid tillbaka vidtagit betryggande åtgärder.”²² Argumentationen är intressant eftersom bevarandet av ett yngre medium, film, likställdes med det ansvar staten tagit för det äldre skriftmediet. Enligt artikeln instämde även chefen för Statens Biografbyrå, Gunnar Bjurman, i arméchefens slutsatser, vilket föranledde *Biografbladet* att ställa en direkt fråga till den svenske filmcensurchefen huruvida Svenska Filmsamfundets samlingar också skulle kunde komma ifråga i ärendet. Utan att lova för mycket svarade Bjurman att han ställde sig ”välvillig till tanken” eftersom han ansåg ”att samfundet kan sägas ha en moralisk rätt att komma i åtanke”.²³ *Biografbladet* summerade därefter sin egen (och i viss mån den svenska filmbranschens) ståndpunkt med ord som faktiskt skulle kunna vara hämtade från våra dagars diskussion kring filmarkivet.se: ”Man vågar antaga, att den nu påtänkta institutionen, även om dess verksamhet strängt begränsas till filmarkivering, skulle kunna bli ett centralt förmedlingsställe för utbytande av erfarenheter om filmens praktiska användning hos alla statliga och med dem jämförbara institutioner”.²⁴

Förhoppningen om att bilda ett svenskt statligt filmarkiv var med

KVÄLLSPROGRAM

på Tekniska Museet den 4. maj 1943

Buss 69 från Strandvägen 1 kl. 19.

Samling kl. 19.15 i Tekniska Museets föreläsningssal.

Sällan eller aldrig. Visningar av följande filmavsnitt:

1. Bröllop på månen.
2. Timmarnas dans ur "Fantasia".
3. Sången till livet (akt 1).
4. Klipp.
5. Don Quijote (slutakten).

Skosmörja eller arkivdokument? Inledningsanförande av Intendent Torsten Althin.

Mat och prat. Enkelt samkväm med diskussion om framtida filmarkivering.

Kommitterade för Filmhistoriska Samlingarna ha tillåtit sig inbjuda ett fåtal filmvänner till denna sammankomst.

I maj 1943 höll chefen för Tekniska museet i Stockholm, Torsten Althin, ett inledningsanförande under ett kvällsprogram för Filmhistoriska samlingarna. Titeln, "Skosmörja eller arkivdokument?" alluderade på föreställningen om att gammal film riskerade att sluta som skokräm, en utsaga som ibland tillskrivs Henri Langlois, grundaren av Cinémathèque Française 1936. Huruvida det finns någon sanning i denna lika svarta som hotande metaforik är emellertid oklart.

andra ord förankrad och åtminstone i somliga kretsar prioriterad under mellankrigsperioden. När andra världskriget brutit ut blev frågan av förklarliga skäl åsidosatt av andra mer akuta ärenden, men med jämna mellanrum dyker filmarkivfrågan trots allt upp i den krigstida branschpressen. *Biografbladet* rapporterade exempelvis 1940 om det så kallade "Personhistoriska arkivet", en samling arkivupptagningar på film som "hittills till största delen bekostats av enskilda medel" och

som till eftervärlden bevarat ”ett 70-tal framstående personer på det mest levande sätt som står tekniken till buds”.²⁵ I ett annat nummer adresserades arkivfrågan mer explicit av en filmregissör (som sedermera blev en välkänd filmskribent, Gerd Osten, född Bäckström). I inlägget efterlyste hon en svensk filmakademi med ett filmarkiv knutet till sig, och konstaterade att det inte torde ”bjuda några större svårigheter att sammanställa ett dylikt arkiv”.²⁶

Detta slags idéer bygger C. J. Björklund vidare på i sin sociologiska studie, *Kampen om filmen* från 1945. Hans gedigna genomgång av tillståndet i den svenska filmen avslutades med elva önskemål i punktform, varav den sista på ett effektivt sätt summerade hur diskussionen kring bildandet av ett svenskt filmarkiv lät vid denna tid:

11. Anslag för byggandet av ett modernt filmarkiv, med tillhörande visningsrum, helst i samband med uppförandet av ett Filmens hus, där även en filmhögskola inrättas. Svensk Filmindustri har ett arkiv för sin räkning, i Tekniska museet i Stockholm finns ett filmarkiv, Armé-, Marin- och Flygfilm har provisoriskt ordnat sin arkivfråga, och chefen för Statens Biografbyrå och chefen för armén har gemensamt gjort en framställning till K. M:t om upplåtande av viss lokal för filmarkiv. Hemställan har varit föremål för viss utredning, men resultatet har icke uppnåtts. Ett modernt filmarkiv saknas liksom ett Filmens hus och en filmens högskola.²⁷

De filmhistoriska samlingar som Einar Lauritzen bygger upp på Tekniska museet i Stockholm brukar ofta räknas som startpunkten för det filmarkiv som sedermera inrättas inom Svenska Filminstitutet. Ursprungssamlingarna innehöll dock påfallande lite reell film, och det är egentligen först när filmmediet inte längre är ett nytt medium, utan i början av 1950-talet flankeras av televisionen som en mer eller mindre statlig sanktionerad kulturpolitik lyfter fram värdet i att spara äldre film.²⁸ Filmen blir alltså ett gammalt medium värt att bevara först i relation till tv, och samtidigt är televisionen beroende av filmen som grundmedium – 70 procent av tidig tv är tekniskt film – och som programstapelvara, därav exempelvis Sveriges Radios köp av SF:s journalfilmsarkiv 1964. Att det är hjärnan bakom filmreformen ett år tidigare och grundaren av SFI, Harry Schein, som värderar detta filmarkiv till-

sammans med dåvarande riksarkivarien Ingvar Andersson ter sig inte som överraskande. Schein ägnar under sextioalet tv nästan lika mycket uppmärksamhet som film, och detta medium blir då också omdefinierat till konst – med tv som lågkulturell slagpåse, åtminstone i scheinsk tappning. Här finns inte utrymme att skissera konturerna av den filmpolitik som Schein formulerar och som leder till SFI:s inrättande. Men ett av hans argument handlar om behovet av ett filmarkiv. Att man från statligt håll under femtio- och sextioalet börjar intressera sig för filmens historia (och framtid) är dock avhängigt televisionen, det kan inte nog framhåvas. Jämväl är Schein tämligen njuggt inställd i frågan, åtminstone initialt trots sitt stora filmhistoriska intresse. I *Har vi råd med kultur* (1962) är det exempelvis snarare ett filmmuseum han argumenterar för, och då som instrumentellt medel för undervisning, folkbildning och professionsutbildning.²⁹ För inrättandet av SFI är det filmproduktionen som ligger Schein varmast om hjärtat; det är filmens framtid och inte dess förflutna som intresserar honom. I filminstitutets styrelseprotokoll under 1960-talet dyker därför arkivfrågor upp tämligen sparsamt, och då oftast i form av budgetfrågor eller personalproblem.³⁰ Men i sedvanlig stil ändrar han sig. I boken, *I själva verket* (1970) har arkivet fått ett större egenvärde när det väl inkorporerats inom SFI. Där skriver Schein också hur han redan 1963 kontaktades av Idestam-Almquist och Lauritzen för att successivt bygga upp institutets filmhistoriska verksamhet.³¹

Om en del av de dokumentära filmer som idag är inkluderade på filmarkivet.se härrör ur det filmarkiv som Harry Schein organisatoriskt lägger grunden till under 1960-talet, så kommer andra filmer från såväl Sveriges Television samt det statliga arkiv för ljud och bild som också har sin upprinnelse under sextioalet (och som idag inryms i KBs audiovisuella samlingar). I takt med att moderna medier började användas som empiriskt forskningsmaterial reagerade nämligen en del forskare (redan då) på den begränsade tillgängligheten till arkiven hos såväl SR/SVT som SFI. Det sena sextioalet är också en period då televisionen heller inte längre självklart framstod som tidens nya medium – mediehistorien är ibland lika blixtrande snabb som den är segdragen och trög. Som spetsteknologi började tv då att få konkurrens från olika datorbaserade kommunikationsformer. Det är exempelvis talande att en medieprofet som Marshall McLuhan, vilken i skarven mellan femtio-

och sextioal blir en global celebritet med sina böcker och uttalanden om framför allt tv, tio år senare kring 1970 flyttat sitt tankefokus till datorn som samtidens universalmedium.³² En snarlik intellektuell utveckling i förståelsen av medielandskapet hittar man hos just Schein, som 1972 publicerar debattboken, *Inför en ny mediapolitik* vilken i detalj redogör för ”ny kommunikationsteknologi” och ”teledata”.³³ Sådana nya former av informationsbehandling och lagringsmöjligheter gör att regeringen 1967 beslutar att tillsätta den så kallade dataarkiveringskommittén (DAK). I utredningsdirektivet framgick att den skulle ”utreda arkivfrågorna för den moderna informationsbehandlingens databärare [...] samt frågor om arkivering ... av fonogram, den automatiska databehandlingens media och övriga lagringsmedia tillhörande informationsbehandlingens område”. Ett tilläggsdirektiv 1972 stipulerade att DAK även skulle ”utreda allmänna arkiveringsproblem sammanhängande med ljud- och bildupptagningar”. I utredningens slutbetänkande, *Bevara ljud och bild* – vilken sedermera under sjuttioalet blir grunddokumentet för etablerandet av ett statligt mediearkiv – påtalades att det var av ”stor vikt att information, opinionsbildning, kulturella framställningar m.m. som läggs fram inför offentligheten genom de moderna medierna såsom radio, tv, fonogram, film och videogram blir bevarade i en omfattning som någorlunda svarar mot vad som är fallet med tryckta skrifter”. För att garantera detta föreslogs helt sonika att pliktleveranslagen skulle utvidgas till att även gälla ljud- och bildupptagningar. Kommittén förordade även att en särskild arkivinstitution skulle inrättas som mottagare av dessa audiovisuella pliktexemplar.

Med utgångspunkt i detta förslag inrättas en ny arkivinstitution (som lika mycket är ett mediebibliotek) med det något missvisande namnet, Arkivet för ljud och bild (ALB) 1979. Några fotografiska bilder har aldrig funnits i samlingarna, men väl rörliga bilder. Långt senare byter institutionen namn till Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) – detta för att bättre få leverantörer att efterfölja pliktexemplarslagen, vilken sedan 2009 som sagt utgör en avdelning inom KB.³⁴ ALB byggde i hög grad upp sin verksamhet kring videomediet; utgående tv-signal sparades exempelvis på videoband vilket gjort att arkivets materialitet aldrig stått i centrum (till skillnad från filmarkiv) utan alltid dess innehåll. Övergången till digital teknik var därför heller inte någon större konceptuell utmaning för ALB/SLBA, och det är heller inte förvånande

att detta mediearkiv (även i internationell jämförelse) var ett av de allra första arkiven att genomföra ett större audiovisuellt digitaliserings- och migreringsprojekt. Filmarkivet.se har nämligen sin föregångare i pionjärprojektet SF-Kino/Journal Digital – med stöd från Riksbankens jubileumsfond (RJ) och Wallenbergstiftelsen – där samma 5 500 journal- och dokumentära filmer som SR/SVT köpte av SF 1964 digitaliserades kring millenieskiftet.

I december 2003 rapporterade exempelvis *Svenska Dagbladet* att alla dessa ”journalfilmer och kortfilmer, nu digitaliserats. – Sökmaskinen här på arkivet går direkt till filmfilerna så att man kan hitta och se filmen direkt”. Uttalandet gjordes av Sven Allerstrand, dåvarande generaldirektör på SLBA och en central figur i den svenska mediala digitaliseringshistorien. Hans förhoppning var då att alla dessa dokumentära filmer skulle kunna läggas ut på webben, och i intervjun påpekade han att ”bollen [ligger] hos SVT att lösa eventuella juridiska och upphovsrättsliga problem. Grundtanken är i första hand att de digitala filmerna på nätet och i arkivets lokaler ska kunna användas för forskare. – Men samtidigt är filmerna en viktig del av vårt gemensamma minne, det krävs ingen forskarstatus för att vara i våra lokaler. De är ett komplement till informationen om vår historia och ett bevis på att något verkligen har hänt.”³⁵ Av det blev dessvärre intet – och ett år senare kunde *Dagens Nyheter* rapportera att ”SVT stoppar fri journalfilm på nätet”. Allerstrand var i denna intervju osedvanligt polemisk: ”– Lägg ut allt gratis på nätet åt svenska folket, det är vårt gemensamma historiska minne. Med den nya digitaltekniken går det att distribuera journalfilmerna vart som helst där det finns bredband och en dator”. SVT ville dock avvakta. ”Det finns skilda intressen för hur SVT:s arkivmaterial ska bli tillgängligt”, menade man.³⁶

Med snart tio års perspektiv var SF-Kino/Journal Digital ett arkivariskt digitaliseringsprojekt före sin tid – inte helt olikt det digitaliseringsarbete Library of Congress utfört under slutet av 1990-talet med sin American Memory Collection. SF-Kino/Journal Digital drogs visserligen med en rad tekniska barnsjukdomar, men likväl digitaliserades då mer än femtusen filmer. Rättighetsproblem satte käppar i hjulet för att tillgängliggöra filmmaterial fritt över webben, och på flera sätt var tiden då ännu inte mogen – videowebbens genomslag med YouTube i spetsen kom ju först något år senare.

Möjligheten att genom digitalisering både tillgängliggöra och bevara film är knappast webbens förtjänst, men internet som ny kommunikationsform har naturligtvis återverkat på hur arkivsektorn och beslutsfattande politiker betraktat det äldre filmmediet. Det är såtillvida knappast någon slump att regeringen i slutet av 1990-talet, när webben började bli ett publikt medium, beslutade att tillkalla ”en särskild utredare med uppgift att se över förutsättningarna för att bevara respektive göra ickefiktiva filmer tillgängliga i framtiden, samt lämna förslag till åtgärder och en särskild nationell handlingsplan för detta”. Denna utredning resulterade i slutbetänkandet, *Bevara dokumentärfilmens kulturarv* (SOU 1999:41) – ett dokument som sedermera bildade grunden för etablerandet av Filmarkivet i Grängesberg.³⁷ Det påbörjade sin verksamhet 2003, först med SFI som huvudman, och numera med KB. I Grängesbergsarkivet förvaras svensk film som aldrig visats på landets biografer och dess främsta uppgift är att samla in kulturhistorisk intressanta filmer, att vårda, bevara, katalogisera och kopiera dessa samt att tillgängliggöra dem för allmänhet och forskning. Insamlandet av film föregicks av en landsomfattande inventering som inleddes 2002; först i Dalarna, Norrbotten, Skåne och Värmland, och året därpå i Jönköpings och Västmanlands län – och ytterligare ett år senare Hallands och Jämtlands län. Parallellt med inventeringen upprättades en så kallad prioriteringsgrupp, i vilken representanter från SFI, regionens filmforskare, personal vid andra arkiv samt aktiva dokumentärfilmare ingick. Riktlinjerna för gruppen drogs upp i december 2003 och inledningsvis valdes fyra prioriteringsområden ut: ”Regional och lokal film”, ”Kropp och hälsa”, ”Politik i film” samt ”Genus, klass och etnicitet”. Den första studien om materialet, *Självbilder: Filmer från Västmanland* (2006), genomförde två längre fallstudier inom området ”Regional och lokal film”³⁸ – ett tema som valts av SFI eftersom filmer från just detta län var bland dem som först digitaliserades i Grängesberg.

Om boken – & filmarkivet.se

På senare år har en hel del arkivdriven filmforskning i Sverige tagit sin utgångspunkt i det material som ligger och väntar i de filmarkiv som den ovanstående diskussionen redogjort för. För etableringen av bokse-

rien Mediehistoriskt arkiv till exempel – en serie som även denna bok ingår i – fanns just en tanke att publicera forskningsresultat i anknytning till nytt arkivmaterial. Den uppsjö av ännu outforskad svensk film som arkiven vittnar om antyder att den svenska filmhistorien består av fler filmmakare än Bergman och andra uppburna auteurs. En rad av publikationerna inom Mediehistoriskt arkiv har också utförts som bokprojekt i samband med att mediematerial digitaliserats, och några böcker har också innehållit medieproduktioner där ett filmurval presenterats på dvd eller webb. Just det dokumentära och personliga filmaterialet från Filmarkivet i Grängesberg utgjorde till exempel grunden för den uppmärksammade boken *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* som publicerades 2008. Redan då menade en recensent att ”SLBA befäster med serien Mediehistoriskt arkiv sin ställning som forskningsgenererande arkivmiljö.”³⁹

Även den här boken har sin upprinnelse i ett arkivariskt digitaliseringsprojekt – nämligen det pågående arbetet med filmarkivet.se. I mer konkret hänseende tar boken sin utgångspunkt i en konferens, ”Filmens 1900-tal”, vilken arrangerades på Filmhuset i Stockholm i december 2011. Med stöd från bland annat Riksbankens jubileumsfond, inbjöds då ett antal föredragshållare som under de senaste åren arbetat med några av de mer okända delarna av Sveriges filmarv – journal-, avantgarde-, industri-, skol-, reklam- och amatörfilm – att fundera över vad en sajt som filmarkivet.se kan betyda för förståelsen av filmhistorien liksom för filmforskningen i stort. Tanken med konferensen var dels att göra en inventering av det som publicerats kring sådan film, dels att initiera en dialog mellan forskarsamhället och arkiv-, biblioteks- och museisektorn. Konferensen var också kopplad till två pågående forskningsprojekt om film och arkiv (i vid bemärkelse) som vi redaktörer är verksamma inom – RJ-projektet, ”Institutionell estetik: SF-journalens stil och funktion 1930–1960” (Jönsson) och VR-projektet, ”Från krass business till omhuldat kulturarv” (Snickars).

Ett återkommande tema under konferensen – liksom i den här boken – är huruvida digitaliseringen av filmens historia inneburit ett steg mot en ny sorts svensk filmforskning, samt om det i så fall är ett steg i rätt riktning. Det är naturligtvis inte bara en omdiskuterad fråga inom filmvetenskapen i Sverige, utan även internationellt. I korthet, hävdar mer kritiska röster att den renodlade filmforskningen mer eller mindre

uteslutande bör studera film – och då helst på filmbas visad i biograf eller klippbord. Från ett mer filmarkivariskt perspektiv ställer man sig här också frågande inför digitaliseringens korta livslängd, vilken leder till ideliga och kostsamma behov av uppgradering till nya format och ny teknologi. Mot detta synsätt kan anföras den slags digitala arkivrenässans som inneburit att en glömd kulturhistorisk filmskatt slutligen börjat bli utforskad – och inte minst undervisad och föreläst om. Digitalt tillgängliggörande av svensk film till forskarsamhället, skolor, arkiv-, bibliotek- och museisektorerna samt till den stora filmintresserade allmänheten, borde därför bejakas, åtminstone enligt detta synsätt. I linje med detta bör arkivens huvuduppgifter omformuleras – inte minst i ljuset av nya medieformer – och somliga filmforskare i den här boken hävdar därför att det inte längre är ett övertygande argument att svenska filmarkiv främst bör koncentrera sig på att arkivera, restaurera och förvalta vårt lands filmskatt. Det är snarare genom att fokusera och lägga resurserna på tillgängliggörandet av film – genom exempelvis en sajt som filmarkivet.se – som förutsättningarna för produktiv filmforskning förbättras.

Den här boken har redan inletts med en betraktelse av SFI:s nuvarande VD, Anna Serner. I några personliga reflektioner resonerar hon i sitt förord kring betydelsen av att lära sig förstå den visuella kultur som ständigt omger oss, och hon betonar varför en sajt som filmarkivet.se har en uppgift att fylla i detta sammanhang. Efter den här introduktionen är boken indelad i två sorters arkivbestånd – ”I filmarkivet” och ”Ur filmarkivet”. I den förra samlas fem artiklar som resonerar kring filmarkivets väsen, dess uppbyggnad och historia, samt utveckling, framför allt i digitalt hänseende. I den senare delen av boken samlas ett större antal artiklar som alla utgör ett slags fallstudier av antingen enskilda filmer på filmarkivet.se – eller kluster av material; i digital form har ju den ena filmen tendensen att, som i ett gammaldags filmprogram, flyta över i nästa.

Jon Wengströms artikel tar sin utgångspunkt i en, sällan diskuterad dimension av den filmarkivariska verksamheten – avsändarperspektivet. Det vill säga hur filmarkivet ser på och förhåller sig till de olika uppgifter, önskemål och krav som framställs till en institution som SFI. Trots återkommande anpassning till nya tekniska lösningar ser Wengström positivt på den digitala utvecklingens möjligheter att sprida kun-

skap om och intresse för filmmediets historia, samt för dess kulturella och samhälleliga roll. Eftersom sajter som filmarkivet.se dagligen når ut till fler användare än traditionella arkiv kommer dessa, enligt Wengström, att bidra ”till en fördjupad demokrati och till individens utveckling”. Perspektiven på den svenska filmarkivhistorien breddas därefter av Per Vesterlund, som sätter in dagens filmarkivariska frågor i ett längre perspektiv där värdet av arkivering och forskning utgör huvudtema. Med hjälp av tre begrepp som Harry Schein och dåvarande riksarkivarien Ingvar Andersson använde 1963 i sin utvärdering av värdet på Svensk Filmindustris journalfilmsbestånd inför Sveriges Televisions förvärv av detsamma – arkivvärde, programvärde och marknadsvärde – visar Vesterlund utifrån detta och två andra exempel att värdebedömningarna har varierat, främst beroende på när och i vilken kontext de använts. Samtida filmarkiverande insatser som filmarkivet.se, bör dock enligt Vesterlund, framför allt förhålla sig till ett helt nytt slags värde, användarvärdet.

Trion Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding lägger ett annat, men lika centralt perspektiv på den filmarkivariska forskningen när de belyser några av problemen kring svensk experimentfilm utifrån en internationellt vedertagen begreppsapparat. Genom att exemplifiera två synsätt som antingen hävdar ”att det finns en ursprunglig artefakt som det är arkivets mål att återställa för kommande generationer” – och därför vill spara verken för eftervärlden – eller framhåller ”att varje enskild visning av en film skapar en specifik kontext i mötet med en specifik publik” – och därför vill underlätta visning av och forskning om verket – blir det uppenbart hur forskningserfarenheterna om en alternativ och mycket speciell filmkultur som experimentfilmen har stor relevans för filmforskningen generellt. I sin resonerande men polemiska text om gränserna för och innebörd av begreppet arkiv går Jan Holmberg därefter igenom sin syn på dagens komplexa digitala arkivläge. Bland annat menar han att de filer som visas på dagens digitala gränssnitt varken kan eller bör jämföras med de arkiverade originalen på filmbas. Hans slutsats är därför att arkiverade filmoriginal i det långa loppet är precis lika förgängliga som det efemära arkivbegreppet. Vad detta scenario innebär för en sajt som filmarkivet.se eller ett arkiv som Stiftelsen Ingmar Bergman återstår att se. Ett närmast diametralt motsatt perspektiv anläggs i Pelle Snickars

artikel, som i mycket utgör ett slags prognos över filmarkivens digitala situation. Mer eller mindre explicit resonerar han om samtidens digitala utveckling och hur minnesinstitutioner och filmarkiv svarat upp mot den – för det bör de, enligt Snickars, ”och inte låtsas som om allt är *business as usual*.”

Bokens andra del, ”Ur filmarkivet”, inleds av Tommy Gustafsson som presenterar en fallstudie där Douglas Fairbanks och Mary Pickfords Sverigebesök 1924 står i centrum. Genom den sju minuter långa kortfilmen *Mary och Doug besöker Stockholm* på filmarkivet.se, exemplifierar Gustafsson hur ”det modärna” fick fotfäste på svensk mark i flera olika avseenden. Bland annat visar han hur slående likheterna är mellan fan- och stjärnkulturerna från USA samt det rojalistiska *entouraget* som kungligheterna i Sverige fick i form av både allmänhet och medier. Artikeln därefter, skriven av Mats Rohdin, tar sin utgångspunkt i en så kallad talarfilm på filmarkivet.se med J. Sigfrid Edström, en av Sverige mest inflytelserika idrotts- och företagsledare. I sin detaljrika genomgång – baserade på Edströms omfattande brevkorrespondens bevarad i Riksarkivet – presenterar Rohdin flera nya uppgifter kring hur den ibland öppet pronazistiske idrottsledaren lyckades navigera sig fram till en av idrottsvärldens främsta poster. Den tydliga oviljan att öppet kritisera Edström inom svensk idrott framhålls av Rohdin, och hans gedigna empiriska genomgång slår hårt mot hittills varande undfallenhet att göra upp med denna dunkla sida av svensk idrottshistoria.

Christopher Natzén presenterar i sin artikel en genomgång av filmens mediala uppgradering mellan stumhet och vältalighet. Därvidlag visar han hur viktig Birger Sjöbergs vissamling *Fridas bok* var för lanserandet av just svensk ljudfilm, samt hur väl utvecklat det intermediala samarbete var inom den svenska nöjesbranschen redan under det tidiga 1930-talet. Hos Natzén, som använder flera ljudfilmsexperiment på filmarkivet.se, framgår också hur vanligt det faktiskt var att inkludera någon av dåtidens mest populära melodier i de då nya ljudfilmerna. Den nästkommande artikeln rör sig från toner till topografi; Ingrid Stigsdotters bidrag tecknar nämligen en bild av hur stadsfilmen växte fram i Sverige utifrån exemplet Malmö. Hennes främsta polemiska poäng är att merparten av materialet som hittills lagts ut på filmarkivet.se härstammar från huvudstadsregionen. Både SF och KB ligger ju

i Stockholm. Det ger inte enbart en skev bild av den nationella omfattningen och spridningen av stadsfilmsgenren, utan har i vissa fall även lett till att inslag från andra orter beledsagas av metadata som delvis är inkorrekta. Enligt Stigsdotter riskerar detta slags arkivariska centralperspektiv att resultera i en missvisande geografisk representation.

Mats Jönssons artikel tar sin utgångspunkt i en journalfilm i färg från 1953 som skildrar firandet av Svenska Flaggans Dag i Stockholm. Genom att gå igenom tillkomsthistorien och kontrollinstanserna bakom firandet i realtid av huvudstadens offentlighet som representationen i filmjournalen, blottläggs några tidstypiska maktdiskurser kring organisation och styrningsrationalitet under en för Välfärdssveriges del ovanligt expansiv period av kalla kriget. Just USA är fokus för Ann-Kristin Wallengrens artikel om hur Sverige porträtteras på film för svenskättlingar i Amerika. I sin genomgång av några av de mest visade filmerna som riktades till svenskamerikaner exemplifierar Wallengren några av de stilistiska och berättarmässiga huvuddragen i denna filmiska subgenre. Med filmen *Dollartåget* från 1953 – tillgänglig på filmarkivet.se – som främsta exempel blir det dessutom tydligt hur denna lanserar en i allt väsentligt ”essentialistisk, biologistisk och nationalistisk syn” på såväl nationer som på människor.

1950-talet är också den period då fenomenet Husmors filmer produceras, av vilka flera exempel återfinns på filmarkivet.se. I Mats Björkings artikel presenteras hur dessa filmer – specifikt riktade till svenska husmödrar mellan 1952 och 1976 – turnerade landet runt med ett domesticerande budskap varvat med oförställd produktplacering och kändisar i hemmiljö. Influenser från dåtidens informations- och kommunikationsteorier är svåra att bortse från, samtidigt som filmmakarna samarbetade intimt med livsmedelsindustrin. Cecilia Mörners bidrag analyserar därefter en helt annan typ av film, närmare bestämt den pedagogiskt ambitiösa stadsfilmen – och då särskilt hur filmen *Barn på stan* (1970) förhåller sig till och skildrar barnens roll och verksamhet i Stockholms allt mer asfalterade stadsrum. Artikeln är skriven ur ett ekokritiskt perspektiv, vilket innebär att Mörner lägger ett högaktuellt teoretiskt raster på denna mer än fyrtio år gamla film. Eftersom Mörner endast analyserar en enskild film blir dock hennes slutsats att framtida komparativa studier kommer att krävas för att kunna säga något mer generellt om 1970-talets mediala miljödiskurs. Boken

avslutas till sist med ett efterord av Erik Hedling, där han bland annat funderar kring hur filmforskningen kan tänkas förändras i takt med att helt nya materialkategorier digitalt görs tillgängliga på en sajt som filmarkivet.se.

Till sist några rader om kommande ambitioner med satsningen på filmarkivet.se. Grundsytet med sajten har varit att tentativt lyfta fram SFI:s och KB:s omfattande samlingar av rörlig bild. Idag finns som tidigare påtalats omkring 500 filmer tillgängliga, och en infrastrukturrell forskningsansökan – skriven av en av oss redaktörer (Snickars) – om att fördjupa samarbetet och uppgradera filmarkivet.se har nyligen lämnats in. Att kontextualisera och använda andra digitaliseringsprojekt – och därigenom berika materialet på filmarkivet.se – är en kungstänke i denna ansökan. Ett konkret digitalt exempel utgörs av så kallade stolpaffischer, biografprogramblad från cirka 1900 till 1920, där KB i ett tidigare Accessprojekt digitaliserat omkring 8 000 blad men ännu ej tillgängliggjort dessa. Detta affischmaterial är internationellt sett unikt och borgar för flera intressanta forskningsprojekt; ett annat spännande material är den censurkorrespondens som digitaliserats på Statens biografbyrå (numera Statens medieråd), men till vilka publik access (genom den Nationella arkivdatabasen) fortsatt är kringskuren.

I korthet, existerar idag ökade förväntningar, inte minst från forskare, på att institutioners sedvanliga metadata ska åtföljas av andra materialtyper och beskrivningar. Betraktad som en filmhistorisk plattform skulle en utveckling av filmarkivet.se inte bara ha möjlighet att addera nya kontextuella funktionaliteter – till exempel i linje med European Film Gateway. Ambitionen (åtminstone i ansökan) är att sajten, i stil med internationellt uppmärksammade projekt som brittiska Transcribe Bentham eller finska Digitalkoot, också ska erbjuda användare i allmänhet och forskare i synnerhet, möjligheter att berika filmmaterialet, interagera, vara aktiva i urval, kommentera, omforma, rekontextualisera och till och med ladda ned (och inte bara streama) de filmer som klarerats eller befinner sig i den kulturella allmänningen. Filmhistorien är ju inte bara en fråga om teknik eller den metadata som institutioner samlat ihop och ibland tämligen arbiträrt sparat. Som ”den nya filmhistorien” visat handlar den lika mycket om publika upplevelser, social interaktion, ögonvitnesskildringar, biografpublikens sociala och könsmässiga sammansättning, filmens vardagshisto-

ria, ekonomi, biobiljetters pris etcetera. Den användargenererade webben har därtill visat att nätets oändliga resurser, såväl arkivariskt som socialt, bör tas i bruk av kulturarvsinstitutioner. Webbens ofantliga användarkollektiv har en uppsjö av berättelser att bidra med för att berika arkivens samlingar, även om de naturligtvis också behöver redigeras och granskas av ansvariga institutioner.

Noter

1. Charles Urban Trading Company, *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State* (1907). För en digital faksimil, se – <http://www.bibliotheque-numerique-cinema.fr/notice/?i=36619&m=3> (senast kontrollerad 15/6 2012).
2. Paolo Cherchi Usai *et al.* (red.), *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image* (Wien: Austrian Film Museum, 2008).
3. FIAF *Code of Ethics* finns online på – <http://www.fiafnet.org/uk/members/ethics.cfm> (senast kontrollerad 15/6 2012).
4. För mer information, se "Riktlinjer för Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet" mars 2011 – [http://www.sfi.se/Global/Filmarkivet/Riktlinjer%20of%C3%B6r%20Filmarkivet%20vid%20Svenska%20Filminstitutet%20\(2011\).pdf](http://www.sfi.se/Global/Filmarkivet/Riktlinjer%20of%C3%B6r%20Filmarkivet%20vid%20Svenska%20Filminstitutet%20(2011).pdf) (senast kontrollerad 15/6 2012).
5. Se – <http://www.europeanfilmgateway.eu/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
6. Osignerad, "Arkiv för biografbilder?" *Svenska Dagbladet* 10/11 1911, samt Osignerad, "Möjligheterna för ett biografarkiv" *Svenska Dagbladet* 11/11 1911.
7. Rune Waldekrantz, "Filmstudier och filmforskning: En orientering i internationell och svensk filmlitteratur", Gösta Werner (red.), *Svensk filmforskning* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1982), 22f.
8. Se Gunnar Skoglunds bidrag i, *Svensk Filmindustri tjugufem år: en bok om filmproduktion och biografrelse* (Stockholm: SF, 1944).
9. Jan Olsson, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm: Symposium, 1989), 45.
10. Osignerad, "Filmen som historieberättare" *Filmen* nr 5, 1919.
11. Citatet ur tidskriften *Filmbladet* är hämtat ur, Jon Wengström, "Filmarkivet som Sverige glömde bort" *Svenska Dagbladet* 27/10 2008. Se även Wengström, "Föreningen Film och Fonogram The Forgotten Archive" *Journal of Film Preservation* nr 77/78, 2008.
12. *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* gavs ut under perioden 1924 till 1942.
13. *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1934* (Stockholm: Zetterlund & Thelander's Boktryckeri, 1934).

14. Osignerad, "Filmmuseer och filmarkiv" *Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1935–1936* (Stockholm: Zetterlund & Thelanders Boktryckeri, 1936), 105.
15. Ibid, 112.
16. Waldekrantz 1982.
17. Ibid., 25.
18. C. J. Björklund, *Kampen om filmen: Studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets förlag, 1945), 290.
19. Från 1948 blev de Filmhistoriska samlingarna fullvärdig medlem av den internationella filmarkivorganisationen FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film). Titeln på föreliggande bok har för övrigt en koppling till FIAF. Ursprungligen var den titel på ett föredrag som Tekniska museets chef i Stockholm, Torsten Althin, höll vid en filmsammankomst i maj 1943 (se bildtext). Althin var som påtalats med all sannolikhet inspirerad av en pågående duell inom FIAF mellan den svenskättade britten Ernest Lindgren vid British Film Institute och fransmannen Henri Langlois vid Cinémathèque Française. Deras kamp gällde huruvida filmarkiv främst borde tillvarata – eller förevisa sina samlingar. Den förre framhöll vikten av att noggrant bevara och katalogisera, medan den senare betonade nödvändigheten av att visa och sprida. Vid ett tillfälle lär Langlois ha sagt att såvida film aldrig visas utan endast förvaras i metallburkar kommer den att sluta som skosmörja. Som bevis på hur infekterad och känslig denna decen-nielånga kamp var kan också nämnas att Langlois i protest mot ett beslut som gick mot honom högljutt lämnade lokalerna när FIAF höll sitt årsmöte i Stockholm 1959.
20. Björklund 1945, 318.
21. Osignerad, "Staten och Filmen" *Biografbladet* nr 2, 1939.
22. Ibid.
23. Ibid.
24. Ibid.
25. Osignerad, "Personhistoriska filmarkivet." *Biografbladet* nr 7-8, 1940. Två nummer senare återfinns ytterligare en passus om detta arkiv, och där informerar man om en visning på Röda Kvarn i Stockholm med filmupptagningar av regeringsmedlemmar och riksdagsmän. Nu inkluderades dock även kritik mot kvaliteten på filmerna som Oscar Rydqvist levererat i *Dagens Nyheter* under signaturen O. R-t. Inalles omfattade det Personhistoriska filmarkivet ett 50-tal olika filmer på cirka en minut vardera.
26. Gerd Bäckström, "En svensk filmakademi?" *Biografbladet* nr 3, 1939. För mer om Bäckström och hennes amatörfilmsproduktion, se Mats Jönsson, "Framing the Welfare State: Swedish Amateur Fiction Film 1930–1965" Ian Craven & Ryan Shand (red.), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, kommande 2012).
27. Björklund 1945, 290.

28. För en diskussion, se Per Vesterlund, "Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen" Mats Jönsson & Pelle Snickars (red.) *Medier och politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA, 2006).
29. Harry Schein, *Har vi råd med kultur: kulturhistoriska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962).
30. Per Vesterlund, som för närvarande arbetar med ett VR-finansierat projekt om Harry Schein, menar att i SFI:s styrelseprotokoll – Vesterlund har gått igenom alla under perioden 1963 till 1978 – så dyker filmarkivet och klippssamlingarna endast upp emellanåt, och då mest i form av budgetfrågor eller personalproblem.
31. Harry Schein, *I själva verket: sju års filmpolitik* (Stockholm: Norstedts, 1970), 68.
32. "All media, from the phonetic alphabet to the computer, are extensions of man that cause deep and lasting changes in him and transform his environment." Marshall McLuhan, "The Playboy Interview", *Playboy Magazine* March, 1969 – <http://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
33. Harry Schein, *Inför en ny mediapolitik: kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* (Stockholm: Almqvist & Wikströms förlag, 1972).
34. För en diskussion, se, *Bevara ljud och bild: Förslag om arkivering av radio- och tv-sändningar, grammofonskivor, spelfilmer mm* (SOU 1974:94).
35. Lina Kalmteg, "SF:s journalfilmer tillgängliga på nätet" *Svenska Dagbladet* 19/12 2003.
36. Marcus Boldeman, "SVT stoppar fri journalfilm på nätet" *Dagens Nyheter* 24/11 2004.
37. För en diskussion, se, *Bevara dokumentärfilmens kulturarv* (SOU 1999:41).
38. Mats Jönsson & Cecilia Mörner, *Självbilder: Filmer från Västmanland* (Stockholm: SFI, 2006).
39. Erik Hedling & Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* (Stockholm: SLBA, 2008). Boken recenserades bland annat av Lena Johansson, "Utanför bion men innanför konventionen" *Svenska Dagbladet* 7/9 2008.



I FILMARKIVET



FILMARKIVET.SE – ETT AVSÄNDARPERSPEKTIV

Jon Wengström

DET FINNS EN utbredd uppfattning, eller snarare missuppfattning – inte minst i akademiska kretsar – att Filmarkivet vid Svenska filminstitutet endast handhar traditionell spelfilm, och att dokumentärt material i huvudsak står att finna i andra arkiv, som Filmarkivet i Grängesberg, som sedan januari 2011 sorterar under Kungliga biblioteket, eller hos Sveriges Television, med sin stora samling av bland annat journalfilm. Men Filmarkivets uppdrag är att samla in, bevara och tillgängliggöra all film som visats på bio i Sverige, eller som underställts granskning av Statens biografbyrå med avseende på biografvisning. Detta betyder att Filmarkivet i sina samlingar har långfilm, kortfilm, spelfilm, dokumentärer, animationer, journalfilm, reklamfilm och trailers. Totalt uppgår arkivets samlingar idag till drygt 22 000 titlar, varav ca 40 procent utgörs av annan film än traditionell spelfilm; allt som allt cirka 9 000 filmer. Eller rättare sagt: cirka 40 procent av de filmer som finns registrerade och katalogiserade i filminstitutets databas utgörs av olika former av kort- och dokumentärfilm. Räknar man in material som ännu inte är genomgånget, identifierat och katalogiserat är andelen högre än så, och det numerära antalet långt högre än 9 000. Att en avsevärd mängd filmer av denna typ fortfarande är okatalogiserade är inte en indikation på bristande intresse, utan beror snarare på att denna typ av material är mer svåridentifierad. Det kräver helt enkelt mer resurser, mer tid, per rulle eller per meter film att identifiera och registrera dessa många korta filmer än långa spelfilmer.

Bilder från Lysekil (1923)
– en av de många stadsfilmer
som nu funnit en publik via
filmarkivet.se



Bilden av att kort- och dokumentärfilm utgör en väsentlig del av Filmarkivets verksamhet blir än mer tydlig om man studerar statistiken för den aktiva omkopieringen och restaureringen som bedrivs. Sedan början av 1980-talet har det varit ett särskilt fokus på omkopiering och restaurering av denna typ av film, framför allt från nitratfilmsperioden, det vill säga under 1900-talets första hälft. Bara under den senaste femårsperioden, 2006 till 2010, har 86 kort- och dokumentärfilmer omkopierats och restaurerats så att de är långsiktigt bevarade och kan tillgängliggöras på bästa sätt. Denna siffra utgör 65 procent av det totala antalet restaureringar/omkopieringar som gjorts under denna tid. Under samma period har 47 spelfilmer varit föremål för omkopieringar; oftast har det i dessa fall inte varit fråga om restaurering utan framställandet av nya kopior från befintligt original- eller bevarandematerial i samband med att visningskopior slitits ut.

Men kort- och dokumentärfilmer har i alltför stor utsträckning varit filmer som restaurerats, bevarats och säkrats för eftervärlden – för att därefter arkiveras. Ett fåtal filmer har visats i olika sammanhang, men överlag rör det sig om en typ av filmer som sällan tillgängliggjorts i traditionella visningsfönster. Det finns inget kommersiellt intresse att ge ut dem på dvd, det är filmer som kräver mer för att programsättas inom



Norska motståndsmän i Sverige under andra världskriget i beställningsfilmen *Vi 46,000* (1945), gjord på uppdrag av den norska legationen i Stockholm.

ramen för ordinarie visningsverksamhet, till exempel på Cinemateket, och medvetenheten om att Filmarkivet överhuvudtaget har den här typen av filmer i sina samlingar har därför varit låg. Det har heller inte funnits något intresse från KB, eller tidigare Statens ljud- och bildarkiv, att per automatik överföra dessa filmer till påseendekopior för forskning; detta har endast skett vid de tillfällen då specifika forskarförfrågningar om enskilda titlar har inkommit. Man skulle kunna hävda att dessa filmer har väntat på att en ny teknik, en ny plattform, skulle utvecklas och att ett forum som filmarkivet.se skulle ta form. Det är filmer som har ett stort intresse, både för allmänhet och forskare (såväl inom de filmvetenskapliga institutionerna som inom andra discipliner), då filmerna vittnar om Sveriges utveckling från bondesamhälle till modern industristat. Filmer som ger möjlighet att ta del av fler, och annorlunda berättelser om oss själva, vår samtid och vår historia.

I vissa fall har filmarkivet.se varit en absolut nödvändig förutsättning för tillgängliggörande överhuvudtaget. I Filmarkivets samlingar finns cirka 150 originalnegativ på nitratbas från den svenska delen av den så kallade *Paramount-journalen* från åren 1925 till 1933 – ibland under namnet *Liberty-journalen* eller *Liberty-revyn*. Dessa negativ har sedan mitten av 1990-talet omkopierats till polyesterfilm, men eftersom det

rör sig om originalnegativ utan textskyltar har endast mastrar (interpositiv) tagits fram, inga visningskopior. För att framställa visningskopior skulle det krävs att det gjorts duplikatnegativ till samtliga filmer, att återskapade textskyltar satts in i dessa nya negativ, varefter visningskopior framställts. Det hade inneburit en extra kostnad på ungefär 2,5 miljoner kronor. Filmerna är bevarade, de mastrar som är framtagna på polyesterbas ligger i klimatkontrollerade fryskasematter och kommer att vara i precis samma skick om hundra, tvåhundra eller femhundra år som idag (om man får tro simuleringstester som gjorts vid bl a Image Permanence Institute i Rochester), men med filmarkivet.se kan de också göras tillgängliga. Mastrarna är digitaliserade, varefter texter, återskapade utifrån bevarade textlistor på Riksarkivet, fogats in i den digitala versionen, och sedan har filmerna lagts ut. Idag finns 29 av dessa journaler tillgängliga på filmarkivet.se, och så småningom är det tänkt att samtliga dessa journaler ska läggas ut på nätet.

Materialkontextualisering

Oavsett vilken typ av filmer som finns i filminstitutes samlingar, så behandlas de på samma sätt, med samma respekt och med samma överväganden. Originalmaterial och bevarandematerial ligger i -6°C och 35 procent RH (relativ fuktighet); visningsmaterial i +6°C och 35 procent RH oavsett om det gäller *Det sjunde inseglet* eller en 16mm-film av en okänd upphovsmakare. Inför varje tillgängliggörande avgörs om en visning kan äventyra filmens bevarande, eller om ett tillgängliggörande bryter mot gällande upphovsrättslagar, allt enligt internationell praxis och enligt de regler som finns fastlagda i den internationella filmarkivfederationen FIAF:s *Code of Ethics*.

I samband med tillgängliggörande av filmer på ett sätt som de inte ursprungligen var tänkta att visas på är det för Filmarkivet som avsändare viktigt att ange hur den enskilda filmen antagit den form i vilken den visas, inte minst av respekt för de filmer vi är satta att förvalta. Det gäller också de filmer från våra samlingar som lagts ut på filmarkivet.se. Detta är en grundläggande form av kontextualisering. Från vilket material har den streamade filen sitt ursprung, vilken behandling har den genomgått för att anta sin nuvarande form? När filmerna studeras i sam-

band med att urvalet görs, är det slående med vilken förfining också beställnings- och industrifilmer en gång i tiden producerats med avseende på dramatisk struktur, bildkomposition, ljussättning och laboratoriearbete. Dessa filmer har inte fötts på nätet – de har en fysisk, materiell historia, som är värd att berätta av respekt för dem som en gång i tiden gjorde filmerna, för dem som lade ner tid, kreativ kraft och hantverksmässig skicklighet på att få filmerna att se ut som de gjorde – dessa upphovsmän, filmarbetare och tekniker må sedan vara berömda, halvkända eller fullständigt anonyma. En streamad fil innehåller trots allt bara en bråkdel av den information som finns i en 35 mm visningskopia.

Av denna anledning finns på filmarkivet.se information om vad som varit utgångsmaterial (i vissa fall också hur detta utgångsmaterial i sin tur har tagits fram), i vilken typ av skanner filmerna digitaliserats, och hur de digitaliserade filerna sedan komprimerats och streamats. På detta sätt bör en riktig arkivsjait utmärka sig i förhållande till andra webbplatser som tillhandahåller rörlig bild. Detta oaktat om användarna bara är intresserade av att se filmerna, och inte bryr sig om bakgrunden och historien till det de ser. Som avsändare anser vi att det är viktigt att denna information finns att ta del av; av respekt för filmerna och filmerna, men också för att motverka historielöshet; ingenting bara ”finns” där ute – det finns en bakgrund, en orsak, en materiell historia.

Låt oss vidga perspektivet vad gäller tillgängliggörande i andra format än de ursprungliga, och se på tillgängliggörande i vidare bemärkelse och vilka konsekvenserna kan bli av avsaknad om materialkännedom. Alf Sjöbergs klassiker, *Karin Månsdotter* (1954) är utgiven av rättighetsinnehavaren på dvd, vilket gör att filmen kan nå en vida större publik än tidigare. Men på dvd-utgåvan är filmens början delvis felredigerad och hela filmen är i svartvitt, trots att den elva minuter långa prologen ursprungligen var i färg. Denna dvd, som är utgiven i fler än 50 exemplar, finns numera på KB i form av pliktexemplar. Men det framgår ingenstans på dvd:ns omslag eller i KB:s databas att detta är en bastardversion. Om en forskare vill ta del av denna film om 20, 50 eller 100 år, kommer då någon att minnas att delar av filmen egentligen var i färg? Ett annat exempel: det delvis EU-finansierade projekt *Europe's finest* förvärvar rättigheter och låter framställa DCP:er – digitala biografkopior – av europeiska klassiker. En svensk rättighetsrepresentant deltar i detta projekt, och en av filmerna som finns att tillgå i

Bild på den nya busslinjen mellan S:t Eriksplan och Södra Bantorget i Stockholm ur Paramountjournalen 1927. Journal 104 (april), en av de 29 Paramountjournaler som lagts ut på filmarkivet.se det första året.



DCP-format från *Europe's finest* är Ingmar Bergmans *Gycklarnas afton* (1953). Filmarkivet ställde sin master – vårt inter-positiv – till förfogande, och digitaliseringen skedde vid ett laboratorium i Belgien. I början av filmen finns en scen som är kraftigt överexponerad, en drömsekvens, när Anders Ek går ner till havet för att hämta sin hustru medan en mängd badande militärer hånskrattar åt honom. Vid digitaliseringen ”rättade” man till denna sekvens i ljussättningen, så att den fick samma utseende som resten av filmen. Eller ta dvd-utgåvan av en annan Bergmanfilm, *Fängelse* från 1949. Filmen börjar med en serie övertoningar. Tittar man på originalmaterialet ser man att dessa övertoningar är skapade via duplikat, som klippts in i originalnegativet. Vid de kopior som togs fram från negativet blev det då ett hopp vid varje skarv; det vill säga bilden skakar till lite grann. På de nya dvd-utgåvorna är det perfekt bildstillestånd i dessa sekvenser. Utan kunskap om ursprungsmaterialet kan man som användare få för sig att filmen ska se ut som den gör på dvd:n.

Det finns ett otal andra exempel där saker som alltid funnits har tagits bort vid överföringen till nya medier, eller där saker som aldrig funnits i filmerna har lagts till. Därför är det oerhört viktigt att tillhandahålla denna typ av grundläggande kontextualisering, därför bör en

arkivsajt skilja sig från andra webbplatser med rörlig bild. Det finns viss typ av avgörande kunskap om materialets ursprungliga beskaffenhet som bara kan komma från de som förvaltar samlingarna. Avsändaren har kunskaper som går att utläsa från det fysiska materialet som externa användare inte kan begäras ha.

Andra kontextualiseringsformer

Naturligtvis finns det också andra typer av kontextualisering, på en annan nivå, som arkivarier inte alltid har tillräckliga kunskaper att utföra lika bra som andra, som besitter specialkunskaper. En kontextualisering som bland annat kan handla om orsaken till varför filmerna gjordes, i vilket historiskt sammanhang de gjordes, vad man kan läsa ut av hur filmerna visades och hur de togs emot. Det finns andra som har mer kunskap om detta än Filmarkivet som avsändare, och som inte bara kan ge värdefull utan i många fall nödvändiga förklaringar, ramverk, tolkningar. De så kallade talarfilmerna är ett belysande exempel, som för övrigt Mats Rohdin diskuterar i sitt bidrag till denna bok. Talarfilmerna är en serie filmer i huvudsak producerade i början av 1940-talet, där politiker och andra prominenta personer står rätt upp och ner i en talarstol och under cirka fem till femton minuter ger sin syn på en eller annan dagsaktuell fråga – eller på samhällsläget i stort.

Vad gäller filmmaterialet finns originalnegativ till en del av filmerna bevarade, i vissa fall finns endast mer eller mindre slitna nitratkopior från tiden, i vissa fall såväl negativ som kopior. Ibland är vare sig negativ eller kopia komplett, men oftast överlappar de så att det vid en omkopiering finns möjlighet att använda delar från olika utgångsmaterial för att få fram en fullständig version. Som filmarkiv vet vi det, och kan därför berätta om det. Men varför gjordes talarfilmerna, vilka personer bjöds in att delta; varför bjöds just dessa in och inte andra? Varför gjordes filmerna just åren 1940 och 1941? Vad säger de om Sveriges förhållande till omvärlden under pågående världskrig?

Experiment- och konstfilmer är en annan kategori filmer som också ofta behöver sättas in i ett sammanhang. I filmarkivets uppdrag ingår att bevara den film som visats på biograf i Sverige, eller som underställts granskning av Statens biografbyrå med avseende på biografvis-

ning. Många av konstfilmerna i våra samlingar faller utanför detta uppdrag eftersom de inte har visats på biograf eller granskats av censuren. Men Filmarkivet har ofta gjort avsteg från denna policy, eftersom filmerna kan anses som värdefulla, de föreligger på filmbas och arkivet har bättre möjligheter att bevara dem för eftervärlden än andra. Filmarkivet har inlett ett fruktbart samarbete med Stiftelsen Filmform, som distribuerar konstfilm på video och även på film. Genom ett aktivt uppsökningsarbete har Filmform förmått filmare och deras ättlingar att deponera originalmaterial till Filmarkivets samlingar. Men när det gäller konst- och experimentfilm så behövs ofta hjälp med kontextualiseringen, inte minst för att överhuvudtaget identifiera filmerna, vilket Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding skriver om i sin artikel. Det är en grannlaga uppgift att kunna avgöra vad som tillhör en färdig film och vad som utgör arbetsmaterial, för att inte tala om de sammanhang i vilka filmerna gjordes, och hur och var de presenterades. Visades de separat, eller som en del i en större installation där också andra konstformer ingick?

Avslutning

Vi lever i en tid med en aldrig tidigare skådad tillgång till rörlig bild, i alla dess former; vi möter den rörliga bilden i biografen, på tv, på nätet, i form av dvd eller blu-ray, i telefonen. Därför är det ännu viktigare än tidigare för ett arkiv att förklara vad det är vi faktiskt ser och tar del av; av respekt för filmerna, av respekt för filmarna och för att motverka historielöshet. Med filmarkivet.se har vi som avsändare inte bara fått ett redskap för att sprida kunskap om vårt arbete och våra samlingar; filmarkivet.se är en fantastisk plattform för att nå ut med, och låta fler ta del av, fler röster, fler berättelser om vår historia och vår bild av oss själva. Röster, bilder och berättelser som alltför länge varit tysta.

Att det finns en nyfikenhet att ta del av de förhållandevis okända röster, bilder och berättelser visar sig av de anmärkningsvärda besöksiffrorna som filmarkivet.se genererat under sitt första år. Under perioden från lanseringen i februari 2011 fram till årsskiftet hade sajten 1 085 944 unika besök, vilket ger ett genomsnitt av 3 331 unika besök per dygn. Den genomsnittsliga längden för denna dryga miljon besök

var drygt tolv minuter, vilket är en sensationellt hög siffra i jämförelse med liknande sajter, och en siffra som visar att de som besöker sajten faktiskt också tar del av filmerna som finns där.

Konferensen ”Filmens 1900-tal” visade också att det finns ett intresse för sajten även från forskarsamhället, inte bara som käll- och undervisningsmaterial. Många närvarande forskare, såväl på podiet som i publiken, uttryckte önskemål om att bidra till att utveckla sajten och fördjupa dess värde. Kanske var detta det mest glädjande med konferensen – hur akademi och arkiv kan mötas och samspela för att skapa en ökad förståelse och en förbättrad kontextualisering av materialet som tillgängliggörs på filmarkivet.se. Bland de förslag och idéer som lades fram märktes bland annat nödvändigheten av fler filmer på sajten som representerar bortglömda eller annars mycket svårtåtkomliga kategorier, en vidare och djupare förankrad diskussion om kategoriseringar och klassificeringar, möjligheter till feed-back från användare, samt tillgängliggörandet av annat material än filmer – allt från tidigare forskningsrön till programblad, manuskript och information om ursprungliga visningskontexter.

Kajsa Hedström, som är huvudredaktör för filmarkivet.se, berättade under konferensen om arbetet med att klarera rättigheter, som sällan har skett med traditionella filmbolag utan med andra institutioner, med beställare och med enskilda upphovsmän. Inte sällan föregås överenskommelser av tidskrävande efterforskningar för att överhuvudtaget fastställa vem som är legitim rättighetsinnehavare. Arbetet med klareringar följer EU-direktiv 2006/116 om rättigheter till audiovisuella verk. En brist i detta direktiv är att den inte ger arkivinstitutioner laglig rätt att tillgängliggöra så kallade ”herrelösa verk”, det vill säga verk som fortfarande är upphovsrättsligt skyddade men där legitim rättighetsinnehavare inte kan identifieras eller kontaktas. EU-kommissionen har därför lagt fram förslag till ett nytt direktiv med sikte på denna problematik. Förslaget har reviderats ett flertal gånger sedan det lades fram första gången våren 2011, och det finns nu inte stort hopp om att direktivet går igenom annat än i mycket urvattnad form då inte bara upphovsmannaorganisationer utan i Sverige också ett flertal arkiv- och musei-institutioner motsätter sig ett sådant direktiv. I stället förordas licensklareringar, eftersom man från dessa institutioners sida anser att de efterforskningar som krävs för att fastställa om ett verk

verkligen är att betrakta som ”herrelöst” skulle vara för komplicerade och resurskrävande att utföra. Till dess att situationen för ”herrelösa verk” är legalt utklarad, kan dessa filmer inte bli föremål för vidareanvändning, vilket annars varit en av de positiva följderna av etablerandet av filmarkivet.se. Filmer som tillgängliggörs på sajten kan efter tillstånd från rättighetsinnehavare användas i exempelvis utställningar eller som en del i nyproduktioner. Denna vidareanvändning av arkivmaterial via sajten är ytterligare en aspekt av filmarkivet.se som skulle kunna utvecklas, vilket skulle leda till att ännu fler kan få ta del av de röster, de bilder och de berättelser om oss själva och vår historia som filmarkivet.se bidragit till att föra fram.

ARKIVVÄRDE, PROGRAMVÄRDE, MARKNADSVÄRDE

Per Vesterlund

DEN NYA SVENSKA filmpolitiken av 1963 har i hög grad förknippats med en förnyad produktionspolitik. Biograferna befriades från nöjes-skatt, och genom ett nytt avtal skulle istället en mindre del av biljett-intäkterna återföras till filmproduktionen. Uppdraget att administrera dessa stödmedel låg på det nyinrättade Svenska Filminstitutet. I syfte att stärka både branschens ekonomiska bärkraft och den nationella filmens konstnärliga nivå fördelade man pengar efter tre principer – som förlustgarantier, i relation till intäkter, samt inte minst med avseende på filmernas egenskaper. På så vis införlivades snabbt begreppet kvalitetsfilm i det offentliga svenska språket. Filmproduktionen, som i takt med televisionens ökade tittarantal och biografpublikens avtynande mer än halverats sedan 1956, tog fart igen. Dessutom kom filminstitutet explicit att verka för att höja filmmediets kulturella status, en process som också sammanföll med strömningar i övriga Europa. Sextio-talet var tiden för nya filmvågor och för politisk film, och intresset för den rörliga bildens estetik och retoriska kraft präglade tydligt den allmänna debatten. Dessutom är det ett decennium då filmforskning och filmutbildning professionaliseras – filmskolor inrättas på många håll i Europa (i Sverige 1964) och filmvetenskap börjar etableras som akademisk disciplin.

Men under perioden kom även nya filmarkivariska initiativ, praktiker och institutioner att initieras i Sverige. Dessa var högst förbundna med det samtida mediala och kulturpolitiska landskapet. Att poängtera en

nära relation mellan å ena sidan arkiv och å andra sidan samhällelig och teknologisk kontext kan te sig självklart. Arkivarisk praktik lever i symbios med medie- och kulturpolitik, och lika självklar är arkivens beroende av teknologier – särskilt vad gäller filmarkiv. 1960-talet och det tidiga 1970-talet kännetecknades dock av sällsamt intensiva förändringar vad gäller både kulturpolitik och medielandskap. Dels har vi ovan omnämnda förändringar för just filmens del som 1963 års filmreform förde med sig i Sverige. Men dessa var ju samtidigt både en del och en konsekvens av en mer vidsträckt transformationsprocess. Detta är tiden för en nationell expansion av etermedier, där en allt populärare television och två nya radiokanaler upptar en större del av befolkningens (och filmpublikens) tid. Det är en expansion som är allt annat än nationsspecifik. Mer nationellt är istället det svenska politiska landskap som också det är en viktig förutsättning för filmpolitiken.¹ Det var nu under rekordåren som en socialdemokratisk välfärdspolitik på allvar också tog sig an kulturen. Med startpunkt i partiets kulturpolitiska betänkande *Människan och nutiden* från 1952 gick man i bräsch för en intensifierad statlig reglering av kulturen, där stöd till konstnärer och författare och strategier för att sprida kulturanvändningen i breda folklager var centrala inslag.² De kommande decennierna kom att kännetecknas av ett antal kulturpolitiska reformer, krönta av 1968 års kulturutredning vars betänkande, *Ny kulturpolitik* (1972) banade väg för exempelvis den nya myndigheten Statens kulturråd och de statliga inkomstgarantierna för konstnärer. Detta är alltså de storslagna samhälleliga reformernas tid – varav filmreformen blott är en. Allt detta gör filmens arkivfråga under denna period extra intressant att iaktta. Detsamma gäller det faktum att filmarkiv i förändring är ett koncept som kanske inte så ofta diskuterats i samband med tiden för televisionens och (så småningom) videons ankomst som det satts i relation till dagens digitala medier. Man kan hänvisa till hur exempelvis Giovanna Fossati i boken *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* i huvudsak associerar 2000-talets inledande decennium med dess omvälvande transformationer till digitalitet.³

1960-talets filmarkiv kännetecknades av andra omvälvningar, som bl.a. manifesterade sig i den nya teknologi som television och video innebar, men också som en än mer grundläggande transformation av det offentliga attityd till kultur och utbildning i allmänhet, och där-

med också till filmmediet. Filmreformens huvudperson Harry Schein hade med debattskriften *Har vi råd med kultur?* (1962) etablerat sig på den livliga kulturpolitiska scenen. Han var dessutom under en knapp tioårsperiod involverad i tre smärre – men alla mer eller mindre betydelsefulla eller intressanta – omstruktureringar av det svenska audiovisuella arkivlandskapet. 1963 deltog han (som värderingsman och förmedlare) i Sveriges Radios förvärv av Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv. Som verkställande direktör på filminstitutet medverkade han till att de filmhistoriska samlingar som härbärgerats på Tekniska museet bytte huvudman och fördes till institutet. Slutligen utarbetade han 1971–72 som sakkunnig på utbildningsdepartementet ett förslag om en (aldrig instiftad) svensk statlig filmcentral, där lejonparten av distributionen av svensk kortfilm och smalfilm skulle ha samordnats för skolbruk, undervisningsbruk och annan offentlig verksamhet. Denna artikels huvudsakliga fokus utgörs av dessa tre filmarkivariska verksamheter. Syftet är inte bara att lyfta fram tre arkivariska *minor stories* ur historiens djup. I den kontext som kopplingen till filmarkivet.se utgör blir de tre exemplen mer än bara historiska perspektiv på dagens arkivsituation. De har alla tre på olika sätt konkreta aspekter att tillföra en diskussion om synen på film som historisk källa i allmänhet och om filmarkivet.se i synnerhet. Exempelen kan därför bidra till att frågan om filmens 1900-tal – från att peka mot ett konkret filmmaterial – orienteras mot själva förutsättningarna för en retrospektiv diskussion kring den historia filmerna vittnar om och mot de historiska processerna bakom arkivets bestånd. Exempelen är dessutom intressanta i sin mediala heterogenitet. Både Sveriges Radios förvärv av journalfilmsarkivet och den planerade filmcentralen hade ju hög relevans också för andra medier än filmen: biografen var inte längre det givna visningsfönstret för film. Filmprojektorn hade förvisso ännu 1972 sin plats i undervisningen – men bara i väntan på ny teknik.

Värderingen av AB Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv

Våren 1963 anförtroddes Harry Schein uppdraget att värdera Svensk Filmindustris stora arkiv med journalfilmer. Han var då ännu *in-between jobs* som fri skribent och konsult, och fick uppdraget tillsammans

med riksarkivarie Ingvar Andersson från Riksarkivet. Anledningen var att Sveriges Radio AB för televisionens räkning ville köpa det omfattande arkivet (som bestod av närmare en miljon meter film) för att använda det i sin programverksamhet. Bakgrunden till det ömsesidiga intresset för ägarbytet var tidstypisk. Användningen av journalfilmer som förspel på biograf började i televisionsåldern te sig alltmer omodern. SF-journalen skulle också snart upphöra. Samtidigt saknade det unga tv-mediet ett eget arkiv med äldre bilder. Dessa filmbilder var tänkta att användas som referensmaterial för program i det ordinarie tv-utbudet (nyhetssändningar och samhällsprogram), men journalfilmsarkivets kvantitativa omfång och dess historiska vidd – det fanns i arkivet exempel på filmer från en så tidig epok som 1890-talet – innebar också att det hade en potential som bas för en egen historisk programkategori.

Schein och Andersson var snabba med att i sin värdering påpeka hur svårvärderat ett material av detta slag var. Dels rörde det sig inte om en marknadsvara i gängse mening, dels medförde själva materialinnehavet (i synnerhet det arkivmässiga underhållet av filmmaterial) arbete, ansvar, och inte minst kostnader. Man kunde inte heller använda produktionskostnader som parameter vid värderingen – materialet bestod både av filmer som SF tillskansat sig från olika håll (inom och utom landet) och sådana som man själv framställt för sina dagsaktuella filmjournaler. Materialet var dessutom av varierande ålder – de äldsta bilderna var från 1897 och de yngsta från 1960 – vilket än mer komplicerade bedömningen av produktionskostnaderna.

Användbarheten var, enligt Schein och Andersson, minst lika svårbedömd, både för SF:s och för televisionens del. SF återbrukade i och för sig på frekvent basis klipp från journalarkivet i bolagets egen nyproduktion, och skulle även efter en försäljning till Sveriges Radio få tillåtelse att på förmånliga villkor fortsätta med detta. Huruvida svensk television skulle kunna använda materialet handlade såtillvida mycket om programpolitik. Som bilaga i Andersson och Scheins värderings-PM ingick också en sammanställning av blivande tv-producenten Gardar Sahlberg (då anställd hos SF). Sahlberg föreslog där 130 potentiella tv-produktioner, ett slags kompilationsfilmer sammanklippta av material ur journalfilmsarkivet, en produktionsvolym som dock framhölls som orealistisk i utredningen. Snarare var det som inklipp i di-

verse löpande dokumentära tv-program, med såväl aktuellt som historiskt fokus, som användandet av journalmaterialet främst skulle kunna komma i fråga. Men i vilken omfattning det skulle ske var givetvis svårt att bedöma innan journalarkivet införlivats med tv-arkivet.

I sin värdering laborerade Andersson och Schein med en värderingsmetod där de använde tre positiva värderingsparametrar – *arkivvärde*, *programvärde* och *externt marknadsvärde* – samt en negativ parameter i restaureringskostnaderna. Det externa marknadsvärdet var enklast att fastställa. Man utgick helt sonika från de intäkter som SF redan hade för sin externa uthyrning av filmer ur journalfilmmarkivet till institutioner, till tv-bolag, eller till andra filmbolag. Då SF:s uthyrningspolitik varit restriktiv gentemot konkurrerande producenter av beställningsfilm valde man dock att räkna upp beloppet. Uppskattningen av det man kallade programvärde handlade just om den svårbedömda omfattningen av hur materialet kunde omsättas i nya tv-produktioner. Sveriges Radio menade att högst ett program i månaden av det slag Sahlberg föreslagit kunde utvinnas ur materialet, och detta under som längst en tvåårsperiod. Värderingsmännen valde dock att dubbla frekvensen till totalt 48 program då ”en kompetent och intresserad TV-producent” skulle ”kunna stimulera TV-ledningen till ett hårdare utnyttjande av materialets programmöjligheter”.⁴ Arkivvärdet, slutligen, omfattade flera parametrar. Nyttjandegrad var en sådan. Schein och Andersson uppskattade efter undersökningar av den aktuella situationen på SR vad gällde nyttjande av det existerande tv-arkivet att ungefär 1,2 procent av journalarkivets filmmängd skulle komma att användas årligen i nya produktioner. Här avsåg man alltså inte hur hela specifika program skulle utvinnas, utan snarare hur material kontinuerligt kunde användas som inslag och illustrationer i den löpande produktionen.

Schein och Andersson kom under den något svävande rubriken arkivvärde också att diskutera andra typer av värden, några av dem mer immateriella. Att värdera filmen som historisk källa var exempelvis ett sådant värde. Detta värde var allra svårast att ”uttrycka siffermässigt”, enligt författarna till rapporten. Men ändå menade de att ”de kulturhistoriska synpunkterna” var av ”avgörande betydelse vid värderingen av materialet”:

Hittills har strävandena att säkra ett så vitt möjligt rikhaltigt och allsidigt källmaterial väsentligen varit inriktat på i skrift bevarade källor, på arkivmaterial i konventionell mening. Modern teknik har emellertid sedan mer än ett halvsekel skapat nya utgångspunkter för framtidens rekonstruktion av vår tids historia. För detta nya material utgör dess bevarande respektive gallring, dess vård och tillgängliggörande för forskningen, dess ordnande och förtecknande, problem som måste lösas liksom för konventionellt arkivmaterial.⁵

I värderingen påtalade utredarna vidare hur materialet i SF-arkivet belyste både Sveriges och världens påtagliga förändring under 1900-talet. Bland annat pekade man på hur delar av filmmaterialet skulle kunna anknyta till frågor av såväl internationellt som lokalhistoriskt eller personhistoriskt intresse. Det var dock inte bara de enskilda beståndsdelarna som hade betydelse enligt Andersson och Schein. Också filmsamlingen som helhet hade ett värde i sig – det vill säga det faktum att ”ett så omfattande och mångskiftande material [fanns] bevarat i ett sammanhang” var i sig av (film)historiskt intresse.⁶ Det externa marknadsvärdet bestämdes slutligen till 250 000 kronor, programvärdet till 1 200 000 kronor och arkivvärdet bestämdes till 2 150 000 kronor. Restaureringskostnaderna uppskattades, efter konsultation med bland annat firman Akustik-konsult AB, som genomförde en utredning av olika alternativa kopieringsstrategier, till en miljon kronor. Till slut stannade värderingsmännen Andersson och Schein vid att SF:s journalfilmsarkiv kunde värderas till 2,6 miljoner kronor.

Under de snart femtio år som gått sedan värderingen av SF:s journalfilmsarkiv genomfördes torde det gigantiska material, som vid nyåret 1964 inköptes av Sveriges Radio för (till slut) 3 miljoner kronor, med råge ha uppfyllt det programvärde som Andersson och Schein en gång spekulerade kring. Som bekant kom en lång rad av svensk televisions historiskt orienterade produktioner att helt skapas kring detta material.⁷ Det blygsamma externa marknadsvärde som Andersson och Schein 1963 räknade fram torde under åren också det vida ha överstigit av intäkterna från SR:s uthyrning ur journalfilmsarkivet. Återstår så arkivvärdet – dels värdet för televisionen av att kontinuerligt ha tillgång till materialet som illustrationsexempel, men också de mer immateriella värdena som består i att det har bevarats och vårdats i sin helhet. Värden

som kan sammanfattas i ett slags kulturarvsbemärkelse. Här är det i vissa avseenden svårare att göra en separat bedömning av huruvida (den höga) värderingen infriats eller inte. Användningen av materialet som inslag i svensk televisions egna program av olika slag är en parameter, men andra parametrar kan idag betraktas som mer väsentliga, inte minst de som har andra värden än de televisionsspecifika. Möjligen är det till och med så att värdet av Sveriges Radios och SVT:s arkivariska vård av journalfilmsmaterialet än så länge långt ifrån maximerats med avseende på hur nya visningsfönster och informationsbärare oupphörligen ger möjligheter att på nya sätt tillgängliggöra filmerna. Ett tillgängliggörande till glädje för både den forskning som Andersson & Schein värnade om och för en intresserad allmänhet.

De Filmhistoriska samlingarna blir nationellt filmarkiv

Filmreformen 1963 förde som sagt inte bara med sig en ny politik vad gällde produktion och finansiering av ny film. Den innefattade också satsningar på olika filmkulturella verksamheter. Bland annat var den en förutsättning för att de så kallade Filmhistoriska samlingarna, som Svenska Filmsamfundet byggt upp, kunde föras in under Svenska Filminstitutets verksamhet. Det skedde redan 1964. Harry Schein skriver i sin bok *I själva verket* från 1970: ”Det fanns redan ett klipparkiv i Sverige, hos Filmhistoriska Samlingarna, en stiftelse med lokaler på Tekniska Museet. Där fanns också ett mycket fint bildarkiv, ett mindre bibliotek på ett par tusen band, en del manuskript och arkivalier, samt ett mindre filmarkiv, bestående av i huvudsak ganska ointressanta filmer”.⁸

Detta ”mindre filmarkiv” med sina övriga samlingar av bilder och klipp blev alltså basen till det arkiv som Svenska Filminstitutet idag förfogar över, och som räknas in bland världens äldsta filmarkiv – tiden under Filmsamfundets flagg inräknad. Här ska plats inte läggas på att gräva längre bakåt i denna historia, även om de Filmhistoriska samlingarna är ett nog så intressant *case* om man vill analysera vad ett filmarkiv är – med utgångspunkt i exempelvis parametrar som omfång och systematik. Längre var samlingen ytterst liten. Fram till mitten av 1940-talet lyckades man endast komma över ett tiotal spridda långfilmer, och ett större antal kortfilmer, mestadels på smalfilm.⁹ Inte heller kom-

mer man att i detalj redovisa hur arkivet successivt utökades vad gällde såväl filmkopior som kringmaterial och litteratur.¹⁰ Snarare är ambitionen att med några ord berätta om principerna bakom detta arkiv som de formulerades kulturpolitiskt när arkivet inrättades.

Redan i tidiga artiklar om ett framtida svenskt filminstitut – av exempelvis Bengt Rösiö och Harry Schein i slutet av 1940-talet – fanns tanken på ett filmarkiv, eller snarare tanken på att ett framtida institut vid sidan av produktionsstöd även skulle ombesörja visningen av filmklassiker.¹¹ Det var alltså inte så mycket bevarandet av film, utan snarare visningsverksamheten som initialt stod i fokus, något som är värt att notera beträffande satsningen på filmarkivet.se. I Scheins omtalade skrift *Har vi råd med kultur från 1962* var denna tanke mer utarbetad mot ett reellt filmmuseum. Det var inte minst instrumentella behov som borgade för en god förvaltning av de Filmhistoriska samlingarna. Högre undervisning och forskning, filmundervisning i skolorna, folkbildningsrörelsen och yrkesundervisning inom filmen var områden som hade behov av ett offentligt finansierat filmmuseum.¹²

I ett utskick från Harry Schein till filminstitutets personal med rubriken: ”Varför görs inte sådant som borde göras?” från hösten 1966, där en rad kritiska punkter gentemot olika verksamhetsgrenar radas upp, får arkivdelen främst anmärkningar för två saker. För det första är det bristen på systematik som kritiseras: ”Jag har för länge sedan uttryckt en önskan att få filmarkivets arbete mer programmerat, t.ex. var är prioriteringslistan på de utländska filmer vi bör ha – i vilken arbetstakt och med vilka metoder försöker vi få tag i dessa filmer [...] ? En motsvarande prioriteringslista [...] är självfallet också motiverad när det gäller restaurationen av gamla filmer.”¹³ För det andra efterlyser Schein en tydligare extern kommunikation: ”Varför tas det inga initiativ när det gäller vår informationsverksamhet? [...] Jag har inte läst i någon tidning en rapport om uppbyggnaden av vårt filmarkiv eller vårt restaurationsarbete”¹⁴ Oavsett huruvida Scheins kritik var berättigad eller inte kan man se en hastig omsvängning från ett tidigare mer instrumentellt och internt orienterat förhållningssätt gentemot filmarkivet till dels en skarpare fokusering på filmarkivering som självändamål, dels en angelägenhet om en mer utåtriktad verksamhet.

När samme Schein ser bakåt på filmarkivet i sin bok *I själva verket* är det också främst visningsverksamheten för allmänheten i filmklubben

Cinemateket han lyfter fram. Arkivets bestånd av film kom att basera sig på de filmer som visades och därför införskaffades (oftare, precis som under Filmhistoriska samlingarnas dagar, hyrdes eller lånades dock de klassiker som visades) eller deponerades av filmbolag. För att återgå till de värden som Schein och arkivarie Andersson laborerade med i samband med journalfilmsarkivet så verkar det så kallade ”arkivvärdet” nu stå i centrum för Scheins fokus. Det handlade om ett räddningsarbete, snarare än om ett försök att säkra ett pedagogiskt åskådningsmaterial. Schein skriver om hur filmkopior under decennier avsiktligt förstörts av filmproducenter för att hindra ”kommersiellt missbruk”, då det inte var värt att spara sådant som inte kunde exploateras. ”Världens filmproducenter har på detta sätt under ett halvt sekel gjort sig skyldiga till en vandalisering som jämförts med förstörelsen av Alexandriabiblioteket”¹⁵, skriver Schein, och fortsätter: ”[arkiven] har ofta tillkommit med rättsligt högst tvivelaktiga metoder. Man har stulit filmkopior, smusslat undan dem, gjort piratkopior, haft – och har – hemliga kataloger. Skyddade av lagen har producenterna vandaliserat kulturen – i strid med lagen har arkiven bevarat kulturen åt framtiden.”¹⁶

Statens filmcentral

Journalfilmsarkivet som tv övertar och det mer heterogena filmarkiv som SFI successivt bygger upp är bägge på olika sätt frukter av en strävan att säkra en filmens kulturhistoria. Diametralt motsatta värden karakteriserar förslaget att inrätta en statlig filmcentral. I juli 1971 tillträdde Harry Schein som mediepolitisk expert på utbildningsdepartementet. Ingvar Carlsson hade anlitat honom med bland annat ett övergripande syfte i åtanke: att samordna den audiovisuella och mediala läromedelssituationen i olika utbildningssammanhang – från grundskola till universitet – på ett nationellt plan. Häri ingick exempelvis att skapa synergieffekter mellan SR och TRU (tv och radio i utbildningen), att organisera landets AV-centraler, att se över distribution av film för undervisningssammanhang, att inventera hur ny teleteknik kunde användas för undervisning samt (inte minst) att skapa ett statligt kassettbolag som skulle se till att den nya videotekniken utnyttjades på ett optimalt sätt i undervisningen.

Det finns mycket att säga om detta storskaliga projekt – så typiskt för det tidiga svenska 70-talets magnifika samhällseliga ingenjörskonst. Jag tänkte här fokusera på en av de två utredningar som blev den omedelbara följden av Scheins uppdrag. Det är bland de mer förvånande inslagen i Scheins värv att han mitt i denna stora satsning på ny teknik allra först initierar ett projekt kring smalfilm. Tillsammans med Gösta Larsson (ordförande för Kommunförbundet, och en central gestalt och expert vad gäller frågor om nationell samordning av läromedel) gör han utredningen *Smalfilmsdistribution*, som utkommer våren 1972. Detta engagemang i den äldsta av de olika teknologier som ligger i uppdraget, balanseras på sätt och vis av den parallella utredning om kabel-tv och bredbandsteknik som han på egen hand gör samtidigt, och publicerar hösten 1972 under titeln *Inför en ny mediapolitik*.

En fråga man emellertid kan ställa sig i sammanhanget är vad som hände med videomediet. En brevväxling mellan Schein och Johan von Utfall, direktör på SR:s tekniska avdelning, kan blixtbelysa: ”Mig synes det som om luften har i stor utsträckning gått ut ur ballongen kabel-TV och kassett-TV, vilket ju inte var helt oväntat.”, skriver von Utfall till Schein i april 1972. I ett svar ordar även Schein en del om ”kassett-hysterin”, och fortsätter ”hoppas bara att min skrift inte kommer att ge upphov till kabel-TV-hysteri”.¹⁷ Under de första månaderna på sitt nya uppdrag sommaren 1971 hade Harry Schein satt sig in i den nya videotekniken och funnit att även om det fanns både program att visa och apparatur ute på svenska läroanstalter, var systemen för så kallad kassett-TV flera och inte alls kompatibla med varandra. Dessutom var olika tillverkare sysselsatta med att utveckla ännu fler standarder. Vilket videosystem som skulle komma att dominera marknaden var ännu oklart. Det fanns också brister i utbudet av undervisningsmaterial. Rättighetsfrågorna för överföring till kassett-tv vad gällde sådant material som visats eller producerats av TRU eller SR var inte helt löslösta. Dessutom skulle produktionen av kassetter bli kostsam. Särskilt fanns risker med avseende på frågan om konkurrerande videosystem.¹⁸ Däremot fanns hos företag, myndigheter och filmbolag; hos AV-centraler och hos politiska partier gammal hederlig film *en masse*. Därav ambitionen från Scheins sida att istället för att satsa på en dyr och ännu otymplig teknik – som dessutom riskerade att snabbt bli obsolet – initiera en nationell smalfilmscentral.

I inledningen till utredningen *Smalfilmsdistribution* kan man således läsa: ”Skolreformerna, vuxenutbildningen, folkbibliotekens vidgade uppgifter har medfört att den tidigare indelningen av filmer i undervisningsfilm, kulturfilm, beställnings- (företags-) film och barnfilm mist sin mening ur konsumentsynpunkt.”¹⁹ Utredningen fortsätter därefter med en översikt över olika kategorier av svensk smalfilm:

- 1) Skattefinansierad produktion, avsedd för tv-visning. (TRU, SR/UTB)
I film eller elektronisk form, som i så fall skulle kunna ’överföras till filmform’.
- 2) Övrig skattefinansierad produktion. D.v.s. filmer producerade av statliga verk och myndigheter samt av landsting och kommuner. Utbildningsförlagets produktion (finansierad av SÖ). Filmer finansierade av Posten, SIDA och AMS.
- 3) S.k. beställningsfilm, som främst i PR- eller informationssyfte beställs hos enskilda s.k. fria filmproducenter av företag och organisationer.
- 4) Undervisningsfilmer, finansierade av enskilt företag [exemplifieras med Esselte Studium AB].
- 5) Reklamfilm som beställs av enskilda företag för ren produktreklam. Visas vid utställningar, försäljningskampanjer o. dyl.
- 6) S.k. fri film, med vilken traditionellt menas en film, tillkommen på initiativ av upphovsmannen. [...] Den dokumentära och politiska syftningen är idag mer allmän än den rent cinematografiska.²⁰

Kategoriseringen byggde bland annat på en enkätundersökning, ställd till ett antal statliga verk, myndigheter och filmbolag. Utredarna slog fast att det förelåg en massiv produktion av film för olika ändamål som på grund av brister i distribution och informationsverksamhet dock sällan eller aldrig visades. En lösning på detta problem var inrättandet av en Svensk filmcentral som skulle ha följande uppdrag:

- A) Registrera och katalogisera all smalfilm.
- B) Att lagerhålla och distribuera film som är för lågfrekvent för den kommersiella smalfilmsdistributionen och AV-centralerna.
- C) Att lagerhålla och distribuera, barnfilm, s.k. fri film och sådana undervisningsfilmer som producerats av TRU och SR/UTB.

- D) Att importera barnfilm, undervisningsfilm och annan smalfilm av god kvalitet.
- E) Att försälja filmkopior.
- F) Att exportera svensk kortfilm.
- G) Att distribuera upplysnings- och informationsfilm producerad av stat och kommun,
- H) Att ge råd i produktions- och distributionsfrågor åt statliga och kommunala beställare av kortfilm.
- I) Att producera läromedel för undervisning i film- och TV-kunskap.
- J) Att i övrigt främja produktion och distribution av svensk kortfilm.
- K) Att genom kursverksamhet och information främja filmvisningarnas tekniska kvalitet.
- L) Att på sikt och i mån av behov utvidga verksamheten att även omfatta ljudband, audiokassetter och videogram.
- M) Att representera svenska intressen i sådana internationella organisationer som arbetar med icke-kommersiell filmproduktion och distribution.²¹

Filmcentralen skulle vara en självständig institution i form av en stiftelse med en styrelse, utsedd av utbildningsdepartementet. Målet var att centralen skulle svara för 10 procent av den totala filmuthyrningen och för 15 procent av den totala filmförsäljningen i landet. Liknande centraler fanns i flera europeiska länder (Danmark, Frankrike och Storbritannien nämns som exempel i utredningen och i korrespondens), vilkas verksamhet kunde fungera som en förebild.

Utredningen innehöll också som appendix ett omfattande förslag på klassifikations- och registreringssystem, anpassade för automatisk databehandling på hålkort, något man menade saknades i tillgängliga kataloger för film på den svenska marknaden. Man valde att inrätta ett numeriskt system för att underlätta databehandling och hämtade inspiration från de standarder som redan existerade inom bland annat Dewey-systemet. Klassificeringen delades upp i filmspecifika huvudkategorier (barnfilm, långfilm, kortfilm) med underkategorier för exempelvis tänkta åldersgrupper, geografiskt ursprung eller fiktion/dokumentär – men också i en betydligt mer finlipad innehållsmässig kategorisering, där rubriker som ”Astronomi – Rymdfärder” (4.01) eller ”Biologi” (4.03) kunde ha undergrupper som ”Satelliter” (4.01.03) eller ”Övriga ryggradslösa djur” (4.03.11.07).²²

Anledningen till att jag uppehållit mig tämligen ingående kring denna typologi är att de ytterst noggranna ambitionerna att hitta sätt att registrera filmer om lantbrukets djurvård (4.06.03) eller olika typer av brandförsvarsfilmer – 4.04.01 avsåg filmer för allmänheten, medan 4.01.02 avsåg instruktionsfilm för brandmän – kan ses som illustrativa paradexempel på en byråkratisering av arkivet. Denna tendens är något som fundamentalt skiljer detta arkivförslag, om vi nu ska kalla det så, från mina tidigare två exempel. Om man bortser från vad Harry Schein tyckte, tänkte och gjorde i dessa filmarkivariska frågor, finns alltså några övergripande skillnader mellan dessa tre olika vägar att bevara och/eller tillgängliggöra filmer. Där journalfilmsarkivet i hög grad byggde på vad som skulle kunna kallas för en högt värderad proveniens – detta var en kategori filmer som inte minst sågs som historiskt värdefulla i och med sitt ursprung i ett filmbolags verksamhet – hade SFI:s successivt uppbyggda arkiv med klassiker snarare karaktären av exklusiv samling (snarare än arkiv) som kännetecknat de Filmhistoriska samlingarna på Tekniska museet. Smalfilmscentralen är i sin tur exempel på något helt annat; dels genom sin byråkratiserade organisation, dels i kraft av sitt instrumentella syfte. Man skulle kunna relatera denna myndighet, som aldrig blev verklighet, till de tankar om arkiv och (politisk) makt som exempelvis Michel Foucault eller Jacques Derrida formulerat. Bägge har på olika sätt beskrivit arkivet som en förutsättning för, eller som en del av, en maktapparat. Som en sorts disciplinerings förlängda arm i ett samhälle uppbyggt av kunskap, myndigheter och institutioner blir arkivet (hos Foucault) både en metafor för makten och en konkret företeelse.²³ Här är det kanske inte bara det officiella syftet att skapa en välorganiserad del av en offentligt finansierad kunskapsapparat som motiverar detta perspektiv. Man kan också skönja andra dimensioner. En kontextuell faktor, omöjlig att förbise, är exempelvis de strider som rasade mellan Filminstitutets ledning (läs Harry Schein) och vänstervågens fria filmare runt 1970. Det är därför alls inte långsökt att se Filmcentralen som ett sätt att på typiskt scheinskt manér både söka utmana och kontrollera FilmCentrum respektive Folkets Bio. Man skulle – kanske något mer spekulativt – kunna se hela ambitionen att organisera det audiovisuella utbildningslandskapet som en vidare kontrollapparat. En parentetisk anekdot finns att hämta i journalisten Peter Bratts memoarer. Han arbetade vid denna tid på TRU och har vittnat om hur representanter

från SAP regelmässigt kontrollerade innehåll i sådana program som rörde inrikespolitiskt brännbara frågor.²⁴

Om man bortser från dessa något konspiratoriska tankegångar blyxtbelyser konceptet *arkivet – makten – lagen* också den karaktäristiska dubbelheten hos pragmatikern Harry Schein. Den olydnad inför lagen med vilken han i boken *I själva verket* hade närmat sig frågan om filmarkivets mål och mening ur ett kulturhistoriskt perspektiv slår ett år senare i en ny arkivkontext över i en högst laglydig ambition att centralisera en alltför vildvuxen flora av kortfilmsproduktion. Vid en närmare anblick kan dock denna föregivna motsättning framstå som en chimär. Det var ju med helt andra mål än de arkivariska som Smalfilmscentralen projekterades. Denna filmsamling skulle kategoriseras med sikte på ett högst instrumentellt användande av rörliga bilder, inte främst med avsikt att nå en kulturell offentlighet, en fri publik eller forskare. Den noggranna kategoriseringen hade också (som utredningen påpekade) en stor praktisk potential i att göra filmer sökbara och tillgängliga i stor skala på ett helt nytt sätt.

Smalfilmscentralen blev aldrig verklighet. Motståndet hos aktörer som FilmCentrum, Föreningsfilmo, SolFilm och Folkets bio var för stort. Tunga aktörer som Folkets Hus-rörelsen, TCO och TRU lämnade kritiska remissyttranden.²⁵ Det som gör projektet intressant att studera idag är inte minst att det är en sen – och stor – manifestation av 1900-talets tro på filmens pedagogiska egenskaper. Det filmens 1900-tal som vi kan se på filmarkivet.se är också i hög grad den typ av filmer som Smalfilmscentralen var tänkt att distribuera och registrera. Efter hand torde dock det tänkta filmbeståndets programvärde i huvudsak ha transformerats till ett arkivvärde.

Från arkivvärde till användarvärde?

De tre exempel jag tagit upp kan alla relateras till (vad som en gång var) nya medier. Inköpet av journalfilmsarkivet var ett sätt för televisionen att profitera på filmens arkivvärde. Det gamla filmmediet sålde här en inte obetydlig del av sitt minne till det nya tv-mediet – ett medium utan minne. Skapandet av SFI:s filmarkiv kan å den andra sidan ses som en frukt av den filmpolitik som inte minst televisionens intåg hade drivit

fram – i det nya medielandskapet 1960 organiserade det gamla filmmediet sitt minne på nya sätt. Bevarandet av film blev en kulturpolitisk gärning av vikt. Smalfilmscentralen, slutligen, var ett smått föråldrat alternativ till den videoteknik som 1971 ännu inte förmådde betjäna en statlig organisation för audiovisuellt utbildningsmaterial.

Webben är förstås idag det nya mediet *par excellence*, och sajten filmarkivet.se har en lika medial som praktisk koppling till alla de tre beskrivna arkivprojekten – i de två första fallen som (åtminstone potentiella) förutsättningar för verksamheten. Att Sveriges Radio en gång tog över, samlade och hanterade det journalfilmsarkiv som SF inte längre behövde har en direkt bärighet på förekomsten av denna typ av filmmaterial i dagens svenska offentlighet. Dels har de många produktioner som skapats av svensk tv runt materialet redan visualiserat historien för ett par generationer tittare, dels har materialet som sagt bevarats. Men i televisionens bruk av journalfilmsarkivet finns sannolikt också en ännu viktigare embryonal, nationell institutionalisering av själva tanken på film som historia implicerad. Svenska Filminstitutets arkiv har en annan historia. Här var 1900-talets film snarare än filmens 1900-tal till en början det omedelbara objektet för filmarkivet. Idag är det dock en av grundpelarna även för film som historisk källa. Fallet Filmcentralen utgör snarast en paradoxal kontrast till filmarkivet.se. Det är visserligen inte minst på denna sajt som tanken att samla och tillgängliggöra svensk kortfilm från myndigheter, företag och fria producenter återfinns idag – dock med helt andra arkivariska förtecken. Där man genom smalfilmscentralen skulle låta instrumentell nytta och förtäckt statlig kontroll bli ett, är filmarkivet.se istället en kulturhistorisk instans där arkivvärde, programvärde och inte minst marknadsvärde (tänk på sajtens formidabla succé vid premiären i februari 2011) samsas på andra sätt. Alla tre fallstudierna leder också på olika sätt fram till den centrala frågan: Vad är det som ska bevaras? Filmens historia i Sverige eller svensk filmhistoria – eller rentav Sveriges historia på film?

I Harry Scheins mediehistoriska biografi är dessa tre fallstudier både signifikativa och intressanta då de tydligt och samfällt tecknar de paradoxer som generellt kännetecknar hans mediepolitiska verksamhet. Å ena sidan är han smalfilmsutredningens grandiose teknokrat, å andra sidan en kulturvurmåre som gärna ställer konsten över lagen när det gäller det egna institutets arkiv. Han är förhandlare, chef och utredare i ett.

Alla de tre exemplen visar samtidigt hur det som stod på spel vid denna tid dels var bevarandet av filmer, dels tillgängligheten till filmer. Dessa bägge svåruppnådda mål underställdes arkivets (och samhällets) auktoritet. Filmer i (mer eller mindre) privat ägo fördes över i samhällets ägo eller ställdes under dess kontroll. Den stora nyheten i de tre fallen var ju inte (som i den samtida brytningstid Giovanna Fossati idag beskriver) främst en ny teknologi för arkivering/bevarande av film, utan snarare den brett offentliga ambitionen att överhuvudtaget underställa filmen *Arkivet*.²⁶ Det storslaget byråkratiska anslaget kan här lätt skymma en annan aspekt av arkivering i exempelvis fallet Filmcentralen. Utan att helt avfärda maktaspekten kanske organisationen av den svenska kortfilmen, såsom Larsson och Schein tänkte sig den, kan aktualisera ett fjärde värde – användarvärdet – vid sidan av marknadsvärde, programvärde och arkivvärde. Den föregivna myndigheten kunde bidra till att avhjälpa bristerna i alla de olika filmproducenternas distributionsmöjligheter och öka deras offentliga synlighet. Kategoriseringen skulle bli en central del av tillgängliggörandet. Scheins ilska upprop till filmarkivet 1966 angående extern information kan på samma sätt tolkas som ett värnande om användarvärdet. Detsamma gäller hans fokus på cinematekets visningsverksamhet i passagerna ur *I själva verket*. Användarvärdet är nu inte Scheins begrepp, och värnandet om det sannolikt inte unikt för honom. Snarare kanske en alltmer medierad offentlighet – i en tid präglad av demokratisering och auktoritetsuppror – närmast per automatik kom att aktualisera frågan om arkivens utåtriktade verksamhet. Idag, nästan ett halvsekel senare, skulle problemet kunna beskrivas som det motsatta. Nya möjligheter till tillgänglighet och bevarande ställer potentiellt arkivets (och samhällets) auktoritet på spel. I Fossatis bok, *From Grain to Pixel*, beskrivs hur den eviga filmarkivariska motsättningen mellan bevarande och tillgängliggörande intensifierats i den digitala tidsåldern.²⁷ Arkivvärde och användarvärde (om man väljer att använda de två begreppen) rymmer i vissa avseenden inkompatibla mål. Med en blick tillbaka på en tid då arkivering av film inte var en självklar allmän angelägenhet kan måhända spelet mellan dessa bägge värden aktualiseras på nya sätt.

Noter

1. Se exempelvis Roger Blomgren, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993* (Hedemora: Gidlunds förlag, 1998), eller Per Vesterlund, "Den svenska modellen – Arbetarrörelsen, staten och filmen" i *Medier och politik. Arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
2. Se exempelvis Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (Stockholm: Carlssons, 2007) eller Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlunds, 2005).
3. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
4. Ingvar Andersson & Harry Schein, "Värdering av AB svensk Filmindustris Journalarkiv". Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens Arkiv och bibliotek (ARAB), Volym 4: 33, Handlingar rörande filmpolitik.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Man exemplifiera med Olle Hägers och Hans Villius många kompilationsfilmer som genom årens lopp i hög utsträckning sammanställts på basen av materialet från SF-arkivet, eller med de många produktioner som just Gardar Sahlberg faktiskt genomförde under 1960- och 70-talen. Se David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* (Uppsala: Uppsala universitet, 2003), 99f. Ludvigsson beskriver också talande nog SF-materialet som "en ovärderlig resurs för dokumentärer." Ibid., 99.
8. Harry Schein, *I själva verket* (Stockholm: Norstedts, 1970), 59.
9. Bengt Bengtsson, *Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på Internet*, (Gävle: Högskolan i Gävle, kommande 2012).
10. Kort innan SFI övertog samlingarna innehöll den enligt en inventering av Einar Lauritzen 1073 filmer samt en mängd övrigt material. Man kan nämna 487 300 fotografier, 26 500 affischer eller 202 280 bilder och klipp. Einar Lauritzen, "Filmhistoriska samlingarna: En period i det svenska filmarkivets historia", i *Tekniska Museets årsbok Daedalus* (Stockholm: Tekniska museet, 1996), 107.
11. Bengt Rösiö, "Staten och filmen", *Tiden* nr 6 1949. Harry Schein "Vertikalmonopol och smakförskämning", *Tiden* nr 5 1947.
12. Harry Schein, *Har vi råd med kultur?: kulturhistoriska skisser* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1962), 60ff.
13. Harry Scheins personarkiv, ARAB, volym 4: 33, Handlingar rörande filmpolitik.
14. Ibid.
15. Schein 1970, 66.
16. Ibid, 67.

17. Citaten från brevväxling mellan von Utfall och Schein, Harry Scheins personarkiv, ARAB, Volym 4:60, "Mediapolitik, korresp. PM o.d. 1970-tal (1972–1976)".
18. Se exempelvis brev från Harry Schein till Ingvar Carlsson 16/9 samt 27/9 1971. Harry Scheins personarkiv, ARAB, Volym 4:51, Handlingar rörande utbildningsdepartementet 1971–1978.
19. Gösta Larsson & Harry Schein, *Smalfilmsdistribution* (Stockholm: Utbildningsdepartementet, 1972), 1.
20. Larsson & Schein, 4f.
21. Ibid., 93f.
22. Ibid., 140f.
23. Se exempelvis Michel Foucault, *Vetandets Arkeologi* (Lund: Arkiv, 2002) och *The Order of Things* (London & New York: Routledge, 1989) eller Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
24. Peter Bratt, *Med rent uppsåt* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2007), 102ff.
25. Se samlade remissyttranden i Smalfilmsutredningen 1972, upprättad av Gösta Larsson 15/12 1972. Harry Scheins personarkiv, ARAB, Volym 4:54. Bengt Göransson har beskrivit hur han som representant för Folkets Hus-rörelsen i Filminstitutets förvaltningsråd motarbetade förslaget med stöd av bl.a. medlemmar i Film-Centrum. Bengt Göransson, "Harry Schein som katalysator" *Citizen Schein* (red.) Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: KB, 2010), 242.
26. Samtidigt är naturligtvis den principiella uppdelning i fyra olika filmarkivariska ramverk som Fossati gör – film som "Original", "Art", "Dispositif" respektive "State of the art" – i högsta grad relevant även för dessa arkivariska exempel. Bevarandenaspekter aktualiserar begreppet "Original" vad gäller både journalfilmsfallet och SFI:s arkiv, där ambitionen att nogsamt bevara ett historiskt filmmaterial är central. Ramverket "Art" är helt centralt i det arkiv som SFI bygger upp. "Dispositif" – med vilket Fossati avser (gärna transmediala) visningsaspekter (aspekter på visning) av arkiverad film är på olika sätt centralt i alla tre exemplen. Det fjärde ramverket "State of the art" avser hos Fossati de aspekter som handlar om teknologisk innovation (framgångsrik eller ej) i samband med film och (i detta fall) filmarkivering. Här kanske smalfilmscentralen är det intressantaste exemplet, då inte så mycket med avseende på innovativa bevarandeprocesser som på de katalogiseringsprinciper som Larsson och Schein laborerade med. Man skulle också kunna relatera de tre värden som Ingvar Andersson och Schein använder i värderingen av journalfilmsarkivet till Fossatis begreppsarsenal. Se Fossati, 117–131.
27. Fossati, 103ff.

EXPERIMENTFILMENS BEHOV & FILMARKIVETS MÖJLIGHETER

Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding

UNDER DE SENASTE åren har vi arbetat med några projekt där vi i olika konstellationer studerat främst den svenska experimentfilmens historia men också andra alternativa filmkulturers villkor.¹ Under arbetet med de här specifika filmformerna har vi haft anledning att reflektera över i vilken omfattning och på vilket sätt och på vilka grunder de har arkiverats och gjorts tillgängliga. Filmverkstäder, filmarbetarkollektiv och fria filmare utanför etablerade branschstrukturer bar upp mycket av det estetiska och filmpolitiska nytänkandet under den europeiska konstfilmens så kallade guldålder, 1960- och 70-talen. Men i filmvetenskaplig forskning såväl som i filmhistoriografi har dessa mindre filmkulturer, *minor cinemas*, ofta negligerats och ställts i skuggan av *auteur*-filmen som avsatt imponerande forskning och präglat vår syn på den nationella filmen. Det är detta konstfilmsarv som format filmen i forskning, undervisning och historieskrivning. En treenighet, bestående av nationell film, regisserad av erkända *auteurs* och producerad och distribuerad för biografvisning har dominerat, och gjorts möjlig att studera genom den enskilda texten, den enskilda filmen, som primärt objekt. Därigenom har inte bara andra, mindre filmkulturer som experimentfilmen, den politiska filmen, amatörfilmen etcetera undantagits från det filmvetenskapliga studiet; dessutom har filmvetenskapen under lång tid reducerats till att bli en textvetenskap; den pejorativa termen "Interpretation Inc." myntades för flera decennier sedan av David Bordwell.²

De här missförhållandena har korrigerats i de senaste decenniernas filmforskning som i stor omfattning uppmärksammat just teknologiska och kulturella kontexter och i allt högre grad fokuserat på annan film än bara den kanoniserade spelfilmen. Filmvetenskapen har utvecklats från att vara en estetisk textvetenskap till att omfatta även andra aspekter av de rörliga bilderna, inte minst de kultursociologiska och samhällseliga. Därvidlag har man också uppmärksammat arkivets roll. Traditionellt sett har filmarkiven i de nordiska välfärdsstaterna instiftats som en manifestation av såväl nationalstatens ideologi som dess konstnärliga kanon. Filmens *Arkheion* har haft som uppgift att dokumentera de största konstnärliga framgångarna för den egna nationen, återgivna på ett sätt som är logiskt för denna ideologi, det vill säga oftast förevisade i retrospektiv på cinemateksvisningar. Experimentfilmen och andra alternativa filmkulturer eller *minor cinemas* har varit marginaliserade i denna kontext, men har på senare tid tilldragit sig ett nytt intresse, kopplat till nya mediers ”kulturella demokratisering” och den digitala teknologins genomslag. Experimentfilmen kan i kraft av sin marginalitet mycket väl ses som en *minor cinema par excellence*, men den är också en probersten för generella problem som rör filmhistoriografi och filmarkivering, alltså även när det handlar om *major cinema*.

Arkiv & kontext

Filmdatabasen filmarkivet.se är på flera sätt ett illustrativt exempel på hur en ny teknologi gör att filmkulturer och filmformat som tidigare varit svåra att förevisa och hantera plötsligt kommer i takt med tiden. Filmarkivet.se tycks vara gjort för precis den film som tidigare marginaliserats eller exkluderats, och här kan man också fånga något annat än bara slutprodukten. Teoretiskt sett är utrymmet oändligt för den som vill lägga ut material som gestaltar processen bakom den färdiga filmen. Detta förutsätter givetvis att materialet först både lokaliseras och digitaliseras. När det gäller de mindre filmkulturerna är det snarare regel att filmerna inte finns arkiverade som visningskopior och därmed inte heller kan digitaliseras. När det gäller video är det oftast än mer problematiskt då det ju inte finns ett negativt att utgå ifrån.³

Frågor om filmarkivering och bevarande har aktualiserats i en rad

skrifter de senaste åren, allt från Paolo Cherchi Usais *The Death of Cinema* till Jan Holmbergs på svensk botten uppmärksammade *Slutet på filmen*.⁴ Ett färskt bidrag är Caroline Fricks *Saving Cinema* där hon resonerar kring bevarandets politik.⁵ Frick diskuterar hur filmarkivets roll kan vidgas och problematiseras, och för bland annat ett resonemang om hur det nationella kulturarvet måste utmanas.⁶ Ett annat, mer teoretiserande angreppssätt har Giovanna Fossati som gör en distinktion mellan olika arkivprinciper i sin härom året utkomna, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*.⁷ Principerna är naturligtvis välkända för alla som är verksamma i filmforskning på ett eller annat sätt men den viktigaste dikotomin förtjänar att upprepas: Fossati skiljer på ”film as original” och ”film as dispositif”. Kortfattat bygger ”film as original” på föreställningen om att det finns en ursprunglig artefakt som det är arkivets mål att återställa för kommande generationer. ”Film as dispositif”, å andra sidan, förutsätter att man erkänner det faktum att varje enskild visning av en film skapar en specifik kontext i mötet med en specifik publik.

Dikotomier som formalism versus realism eller intention versus kontext kan också teoretiseras som åtskillnaden mellan Cinemateket (som *visar*) och Arkivet (som *bevarar*). De flesta filmarkiv försöker naturligtvis efter bästa förmåga att kombinera principerna. Ett arkiv som bygger på föreställningen om bevarandet av ett original, kan emellanåt återskapa auran kring det ursprungliga genom att låta filmen visas för en publik. Och föreställningen om att visningen av filmerna är det primära förutsätter ju ändå att det finns ett original – vad skulle man annars visa? Originalet måste visas eller reproduceras för att vi ska bli medvetna om dess existens. Därför måste varje filmarkiv i praktiken erkänna både original och visning i vad Fossati kallar ”filmens arkivliv”. Frick återger Clyde Jeavons koncentrerade summering av denna dubbelhet, genom att formulera förhållandet mellan Henri Langlois och Ernest Lindgren på följande sätt: ”’To show is to preserve,’ said Langlois. ’No’, said Lindgren. ’To preserve is to show.’”⁸

I en praktik som experimentfilmen, där amatörproduktioner samsas med professionella, där de sköna konsterna blandas med social praktik och träning, blir ”dispositif” det centrala värdet. Det som var unikt med experimentfilmen var hela kontexten, experimentfilmkulturen. Det original som i så fall skulle bevaras är inte en enskild

filmrulle, utan hela praktiken, dokumenten, manuskripten, bidragsansökningarna, den interna polemiken, testfilmerna, skisserna så väl som de färdiga filmerna. Att så mycket av denna kultur har förskingrats – dokumentationen är ofullständig och filmerna försvunna – är förstås något som underbygger Foucaults kritik av arkivet som en mekanism som förintar och skapar sanningar. En portal som filmarkivet.se kan inte heller undgå att bli en del av ett sådant spel. Här är det på sin plats att skjuta in en parentes om arkiv och dokument: Foucault har på ett övertygande vis argumenterat för att dokument inte är något som *finns*, utan något som *görs*, och på samma sätt är ett arkiv en instans som skapar dokument och därmed utsagor, snarare än att bara lagra dem.⁹ Den tidigare filmhistorieskrivningen (och i viss mån arkivpolitiken) utgör ett förnekande av allt som ses som orent men som egentligen är en historia om hur filmen alltid producerats och distribuerats i skiftande kulturella och teknologiska miljöer. En tanke är att man med den digitala tekniken skulle kunna bygga helt nya virtuella arkivmiljöer där ”det orena” skulle kunna förevisas sida vid sida med ”det rena”, där fragmentet och misslyckandet har sin plats vid sidan av det kanoniserade mästerverket. Detta skulle mycket väl passa just experimentfilmen, där den konstnärliga processen och den kulturella kontexten ofta är lika viktig som det färdiga verket. Men i sin marginella position och utsatthet synliggör experimentfilmen villkor som gäller allmänt, för all produktion av rörliga bilder.

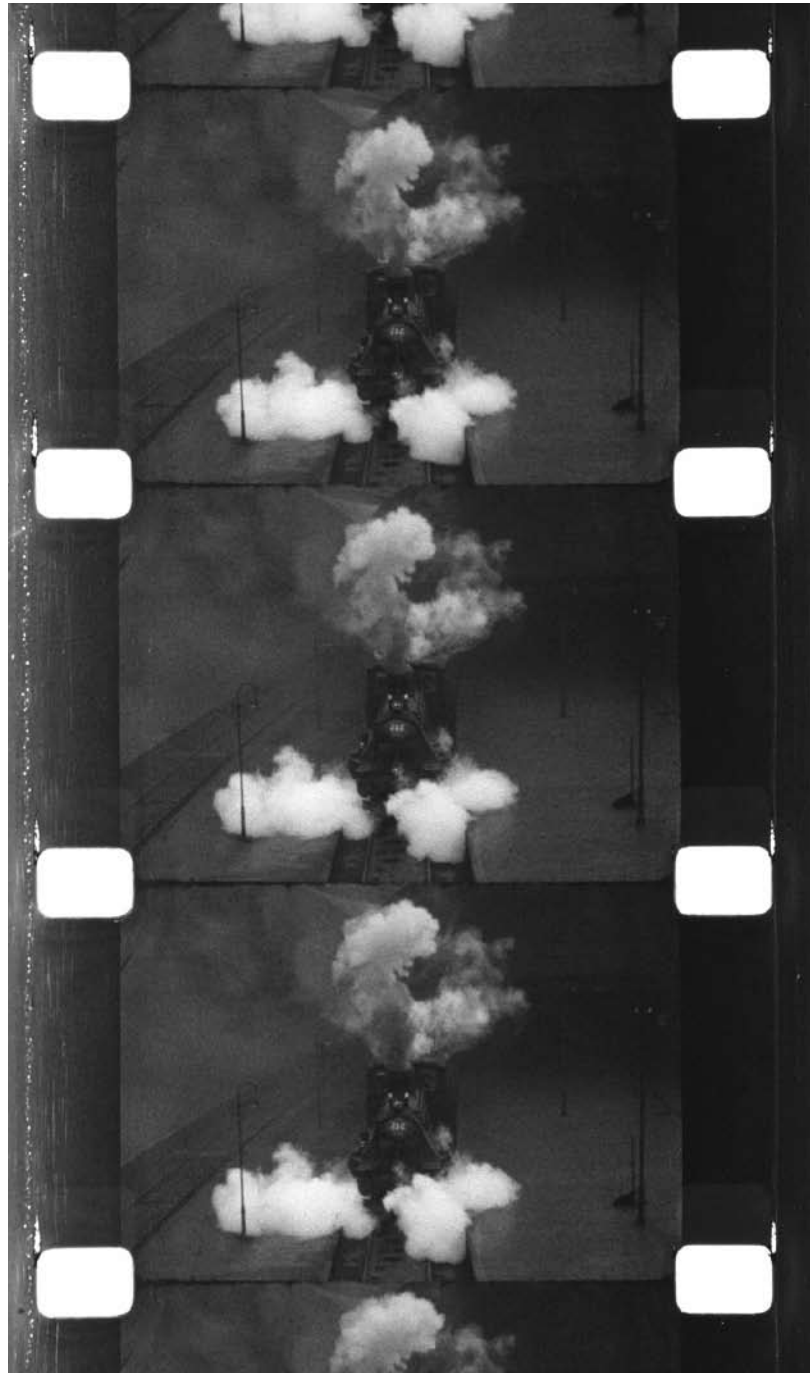
Experimentfilmens historier: Holtermann & Nordenström

För att konkretisera ovanstående diskussion kring den konstnärliga processen och det färdiga verket kan två exempel ur vårt försök att skriva experimentfilmens historia – eller rättare sagt dess historier – anföras.¹⁰ Det första fallet gäller Reinhold Holtermann (1899–1960) som representerar en utvecklingsväg i svensk filmestetik som gick förlorad. Redan 1922 gjorde Holtermann, som då var en relativt framgångsrik bildkonstnär från en burgen Stockholmsfamilj, bildcollage av samma slag som hans samtida GAN (Gösta Adrian-Nilsson) och Erik Olson. Holtermann fotograferade mycket, och fick också en liten smalfilmkamera med vilken han genom åren gjorde att antal filmer. För en till-

ställning på Konstnärsklubben 1928 redigerade han bland annat två rullar som han gav namnen "Arabesk 1" och "Arabesk 2". Filmerna var upptagna i Stockholm och har beskrivits som "associativa element" i en "halvmekanisk rapsodi", där ett antal enkla filmestetiska grepp systematiserats. Till exempel hade Holtermann gjort snabba sammanställningar av klipp som förmedlar hur byggnader rör sig och förvandlas, eller hur mönster i gatsten eller på husfasader blir till abstrakta figurer. Filmerna redigerades samman till ett verk i mitten av femtioalet, troligen 1956 och antagligen av Holtermanns gode vän Hans Eklund, som då assisterade Lennart Ehrenborg på ArtFilm. Filmen som uppenbarligen bara fanns i en kopia försvinner sedan efter några uppmärksammade visningar. Ingen minns längre exakt vad som hände och dokumentationen är ofullständig, men förmodligen gick filmen till spillo när ArtFilm såldes. Den har inte gått att spåra i något arkiv eller någon privat samling och finns nu uppsatt som en post i databasen Lost Films som drivs av Deutsche Kinemathek.

Vid en genomgång av Holtermanns privata arkiv hittades dock andra filmer. Det var framför allt amatörfilmer som skildrade semesterresor och familjebegivenheter, några underfundiga spelfilmer och dockanimationer, samt en rad filmer som Holtermann uppenbarligen använt som *caméra-stylo avant la lettre*. Som landskaps- och porträttmålare får han sägas ha varit tämligen konventionell. Men i sina filmupptagningar, vilka han gjorde som ett slags anteckningar eller skisser för att kunna arbeta med motiven i ateljén, koncentrerar han sig ofta på formella repetitioner och ljusets spel. Sedda isolerade representerar filmerna ett konstnärligt temperament som tillhör det avantgarde vilket Holtermann i sin professionella praktik stod utanför.

Ett odaterat, naturligtvis stumt, fragment från början av 1930-talet (förmodligen 1931) är här av särskilt intresse, *Stockholmsbilder, Experiment*. Här avbildas Stockholms husfasader och gatukorsningar; arkitektoniska detaljer som friser och atlanter formar mönster i ett snabbt montage. Enligt de få åsyna vittnen som finns i livet påminner filmbilderna mycket om den förlorade Arabesk-filmen. *Stockholmsbilder, Experiment* gjordes som en skiss till en planerad film om Strindberg och hans bilder av det växande slottet i *Ett drömspel*. Här finns bland annat sekvenser av det hus där Strindberg levde vid förra sekelskiftet. Från huset kunde han se Livgardeskasernen som inspirerade honom till bil-



Reinhold Holtermann,
"Stockholmsbilder, Experiment"
(c. 1931).



*Reinhold Holtermann,
1899–1960, här med sin
dotter, privat film (odat.)*

derna av slottet i drömspelet. Genom klippningen ville Holtermann ge bilden av hur huset växte. Han ville också kombinera detta med tagningar från katedralen i Milano, och bilder av växande murgrönor.

Holtermanns intresse för experimentfilm har dokumenterats av familj och vänner och genom anteckningar han förde när han läste tidskrifter och böcker, till exempel tidskrifterna *Experimental cinema* och *La révolution surréaliste*. Hans son, Sten Holtermann, har berättat för oss om faderns intresse för optik, laterna magica, episkop, parallaxfenomen, ljusets brytning. Denna optiska fantasi och föreställningsförmåga, så viktig för filmkonsten – och genom den urbana tematiken förknippad med moderniteten – blir till ett motsägelsefullt och gåtfullt drag hos den annars traditionelle landskapsmålaren Reinhold Holtermann. Några av hans filmer påminner mycket om vad som sedan skulle göras under 1950-talet av unga konstnärer i Arbetsgruppen för film, som Hans Nordenström. Kanske tillhörde dessa fria filmare också den publik som såg *Arabesk 1-2* då den distribuerades i ArtFilms regi. Så vitt vi vet fick ingen annan av Holtermanns filmer någon offentlig visning. Han arbetade isolerat i en marginaliserad filmkultur, och när hans *Arabesk 1-2* visades på 1950-talet var det genom vännerns försorg; själv hade han då tappat intresset för film.¹¹

Det andra exemplet är just Hans Nordenström, arkitekt och cineast, samt en av centralfigurerna i Arbetsgruppen för film. Arbetsgruppen var ett oberoende filmkollektiv som slöt sig samman under början av 1950-talet. Till de mer namnkunniga medlemmarna hör Pontus Hultén, Peter Weiss och de numera aktuella Rut Hillarp och Mihail Livada.¹² Med undantag för just Livada var få av medlemmarna skolade fotografer eller filmare. De kom från litteraturen, arkitekturen eller bildkonsten, och det var sedermera inom dessa räjonger många av dem skulle göra karriär efter att ha skolats i experimentfilmsproduktionen.¹³ En av de mest kända filmerna från perioden är *En dag i staden* som gjordes av Pontus Hultén och Hans Nordenström 1955/56, och tillhör den lilla grupp av filmer som kanoniserats och hållits tillgängliga genom åren. Så finns den till exempel med på den dvd som medföljer Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2006, *Konst som rörlig bild*. *En dag i staden* är en dadaistisk stadssymfoni med oblyga lån av både Ruttman och Clair, och samtidigt en poetisk Stockholmskildring som har en egenartad affinitet med såväl kollektivfilmen *Gamla*



*Hans Nordenström, film-
fragment utan titel (odat.)*



*Hans Nordenström, 1927–2004,
filmfragment utan titel (odat.)*

stan från 1930 som med Sucksdorffs Oscars-belönade *Människor i stad* från 1946. Filmen är 19 minuter lång och formellt mycket genomtänkt i montage och narrativ.

I Stiftelsen Filmforms arkiv finns en annan film av Nordenström, ett obetitlat fragment som är sju minuter långt, där tagningar från *En dag i staden* återkommer – och vilken av filmerna som kom först kan vi inte veta. Återigen ser vi bilder av Stockholm men där narrativet och montage är helt åsidosatt och Nordenström närmar sig ett fritt filmspråk utan direkta förebilder bland de samtida. Om denna lilla film av Nordenström vet vi nästan ingenting. Det finns ingen dokumentation som anger om den visats, om han planerat att fullborda den, eller i vilken hierarkisk eller kronologisk relation den står till *En dag i staden*, förutom det vittnesbörd den ger i sig själv som ett spår av en fri film som aldrig manifesterats i biograferna eller på annat sätt nått offentligheten. Den påminner om filmen *Motto* som Nordenström gjorde tillsammans med sina konststudenter någon gång i mitten av 1960-talet, som är ett slags visuell laboration i arkitekturteori, där den kinematografiska och fotografiska reproduktionen och manipulationen av det sedda integreras med dokumentationen av Stockholms slotts interiörer (vilka för övrigt är besynnerligt väl representerade bland experimentfilmarna).

Avslutning

De diskuterade filmerna av Holtermann och Nordenström representerar ett material som är vanligt i experimentfilmkulturen: halvfärdiga skisser och fragment som aldrig fullbordats till visningskopior, men ändå haft stor betydelse för de individuella filmskaparna och de arbetskollektiv där filmerna eventuellt kunde visas. I experimentkulturen är det dessutom vanligt att filmer som färdigställts för visning fortsätter att undergå omredigering i nya versioner, eller framställs i olika format för olika visningskontexter. En film eller en video kan ju till exempel framställas som en *loop* för att fungera i en gallerikontext eller i en installation. Men som redan påpekats handlar det här inte bara om experimentfilm; även bakom den mer tillgängliga, biografidistribuerade filmen finns en skuggvärld av utkast och skisser, värd att ta i betrak-

tande – inte bara av forskarvärlden. Även här finns det olika versioner och format.

Det finns för experimentfilmens vidkommande nu flera digitala arkiv och sökmotorer. Ett exempel är brittiska Luxonline som förutom en förteckning över brittiska film- och videokonstnärer med filmklipp och stillbilder också innehåller mediepedagogiska hjälpmedel och tematiska sektioner som är mycket användbara. Ett annat exempel är det europeiska projektet GAMA (Gateway to Archives of Media Art) där flera arkiv samarbetat för att göra sitt innehav sökbar. Från svensk sida deltar Stiftelsen Filmform som också har en egen sökbar databas. Men bland studenter och lärare och alla som är intresserade av det filmiska avantgardet är nog piratarkivet UbuWeb, grundat av Kenneth Goldsmith, det som används mest. Ubuweb ger oss generöst tillgång till hundratals filmer, till bilder, ljudfiler och skrivna dokument från avantgardets och modernismens domäner. Arkivet är oförutsägbart och svåröverskådligt och opererar i legalitetens gråzoner. Kanske är ändå detta på många sätt problematiska arkiv ändå en god förebild för vad ett digitalt filmarkiv skulle kunna innehålla. Här skulle man kunna tänka sig att se Reinhold Holtermanns skissfilmer, hans inskannade anteckningar, hans målningar baserade på filmade förlagor, såväl som Hans Nordenströms filmfragment och hans skrifter om arkitektur och estetik tillsammans med *En dag i staden* och andra manifestationer av den svenska experimentfilmkulturen.¹⁴ För att kvarhålla spänningen mellan att spara och visa, mellan ”original” och ”dispositif” är det viktigt att ett sådant arkiv uppvisar en medvetenhet om läxan vi lärt av Foucault, nämligen att original, arkiv och historia är diskursivt producerade. Det gäller naturligtvis även filmarkivet.se, vilket inte är ett neutralt arkiv för dokument eller en enkel genväg till det förflutna, utan en produktionsinstans för att *göra* arkiv och historia. Med en sådan medvetenhet, manifesterad på alla nivåer från noteringen av metadata till katalogprinciper och gränssnittestetik, skulle just filmarkivet.se kunna bli ett intermedialt och öppet arkiv av helt nytt slag, synnerligen väl ägnat att hantera de rörliga bildernas ständigt oroande och fascinerande flyktighet.

Noter

1. Experimentfilmsprojektet är avslutat och finns avrapporterat framför allt i Lars Gustaf Andersson, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (Stockholm: National Library of Sweden, 2010). Undersökningen av Filmverkstan – som inte bara täcker experimentfilmen utan innefattar en mängd olika genrer och uttrycksformer – befinner sig i sin slutfas och har hittills avrapporterats i form av tidskriftsartiklar och konferenspresentationer, men skall också avsätta en monografi.
2. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 21 ff.
3. För ett resonemang om videoformatets arkivproblem, se Dagmar Brunow, "Before YouTube and Indymedia. Cultural Memory and the Archive of Video Collectives in Germany in the 1970s and 1980s" *Studies in European Cinema* nr 3, 2011.
4. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute, 2001); Jan Holmberg, *Slutet på filmen: o. s. v.* (Göteborg: Daidalos, 2011).
5. Caroline Frick, *Saving Cinema: The Politics of Preservation* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
6. Ibid.
7. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
8. Clyde Jeavons, "The Moving Image: Subject or Object" *Journal of Film Preservation* nr 73, 2007.
9. Jämför, Knut Ove Eliassen, "The Archives of Michel Foucault", Eivind Røssaak (red.), *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practice* (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2010). Ytterligare något skulle kunna sägas om risken med att ta dokumentet för givet, som en artefakt som har ett förklaringsvärde i sig och inte behöver någon kommentar eller problematisering. En viss form av populär museipedagogik arbetar konstant och estetiserande med objekt som "får tala för sig själva", men en sådan hållning skulle för mediearkiveringens vidkommande vara förödande. Objekten eller dokumenten är inte fetischer utan materiella (och ibland immateriella) spår av komplexa kulturella processer som ständigt måste situeras.
10. Foucaults åtskillnad mellan *Historia* och *historier* utgör det teoretiska ramverket för vår studie av den svenska experimentfilmen, Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding 2010.
11. Ibid., 41–43.
12. Birgitta Holm, *Rut Hillarp: poet och erotiskt geni* (Stockholm: Atlantis, 2011). Mihail Livada (1908–1992) har inte många egna filmer på sin meritlista men har

spelat en mycket stor roll i formandet av en svensk experimentfilmkultur från 1950-talets början och framåt. Han var också en av de centrala handledarna i Filmverkstan.

13. Även om en del av de mest inflytelserika experimentfilmarna aldrig trädde in i någon professionell kulturutövning. Arbetsgruppens drivande kraft, Arne Lindgren, höll troget fast vid sin tandläkarpraktik.
14. Med reservation för den objektsfetischism vi diskuterar i en tidigare not finns naturligtvis i förlängningen av ett digitalt arkiv möjligheten att diskutera hur materiella artefakter skulle kunna sparas och förevisas. Bergman-arkivet består till exempel av en dylik samling som visserligen skulle kunna förevisas digitalt, men som också har ett forskningsvärde just i sin materialitet. Experimentfilmens materiella lämningar i form av scenografiska detaljer, tekniska uppfinningar, personliga minnesobjekt etcetera skulle naturligtvis också kunna vårdas och förevisas. Relationen mellan ett arkiv och ett museum är inte självklar och erbjuder många teoretiska och praktiska utmaningar, vilka visserligen ligger bortom ambitionerna med föreliggande text, men som inte heller bör osynliggöras.

FILMARKIVET.SE/.GOV/.EDU/.COM – REFLEKTIONER KRING GRÄNSERNA FÖR DET OBEGRÄNSADE ARKIVET

Jan Holmberg

”ARKIV” SOM BEGREPP och företeelse har i den digitala eran kommit att få en utvidgad betydelse. Ett tydligt exempel är att ett nytt, tomt dokument i Microsoft Word^{©™®} hämtas från just ”Arkiv”, vilket alltså numera innehåller inte bara det förflutnas dokument utan också framtidens. En ganska oerhörd tanke.

Men vi skall inte låta oss luras. Vad som har hänt är att begreppet ”arkiv” har reducerats till en metafor, vilket är gott och väl eftersom begreppets nya betydelse uppenbarligen fyller ett tomrum: varje slags beställbar resurs kan kallas ”arkiv”. Men är då exempelvis YouTube ett arkiv? Även om vi hör det ibland är det helt enkelt inte sant. Arkiv? YouTube är en miljardindustri som tillhandahåller en tjänst. Nog för att det finns kommersiella arkiv, men knappast något vars affärsidé bygger på reklamförsäljning. Traditionella arkivariska ledord som bevarande, dokumentvård, proveniensprincip och så vidare lyser vidare med sin frånvaro. Som sagt: för webben är arkivet – som mest – en metafor.

Att YouTube till yttermera visso är en förlustaffär gör inte direkt förtroendet större för tjänsten som långsiktigt ”arkiv”. Ågaren Google lämnar visserligen inte ut några siffror, men enligt en analys från Credit Suisse förlorade YouTube under 2009 nära en halv miljard dollar. Att lägga ut kulturarvet på entreprenad till företag med kortsiktigt vinstintresse och helt utan demokratisk insyn är inte oproblemiskt. Tala om protektionism! (Fråga Google om företagshemligheter som

balansräkningar eller de överlägset framgångsrika sökalgoritmerna, och se vilken reaktionen blir.) Den gamla cyberpunkens devis att "information needs to be free" är en fin tanke, som här perverterats till propaganda för monopolkapitalistiska syften.

Jag vill också att information ska spridas. Jag vill också tillgängliggöra kulturarvet. Min poäng är bara att detta sker till ett pris som i varje unik situation måste ställas mot fördelarna. Frågan om upphovsrätt diskuteras ofta. Mer sällan diskuterar man en brydsam men "enklare" fråga: om och när arkiv, bibliotek och museer åläggs eller själva väljer att prioritera digitalisering av sina samlingar, får man hoppas att utgifterna för digitaliseringen inte allokeras från de synnerligen begränsade resurser som är avsatta för bevarandet av samlingarna. Dessutom, vilket borde vara uppenbart, är olika slags föremål och medier mer eller mindre lämpade för digitalisering än andra. (Om böcker är synnerligen lämpliga kandidater, inser väl de flesta att oljemålningar och marmorskulpturer är svårare att göra rättvisa. Filmen är lite mer förrädisk.)

Filmarkivet.se är inget arkiv och utger sig inte heller för att vara det: domänändelsen ".se" avslöjar att detta är ett visningsfönster och inte ett eget arkiv. Det kan jämföras med att Cinemateket visar filmer ur arkivet utan att självt *utgöra* arkivet. I absolut motsats till YouTube står ett eller rättare sagt flera arkiv bakom filmarkivet.se, vilket också framgår på webbplatsen:

För att det svenska filmarvet ska finnas kvar till kommande generationer, bevaras filmerna i specialbyggda arkiv, som ger dem längsta tänkbara hållbarhet. Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet bevarar filmer i originalformat, och på den informationsbärande den slutgiltiga versionen framställts. [...] De flesta filmerna är skanneröverförda i Standard Definition PAL och streamas för uppspelning. Ur Filmarkivets samlingar är utgångsmaterialet främst restaurerade visningskopior som skanneröverförts på en CTM Debie Dixi filmskanner. Överföringen har gjorts av Conny Franzén, Linn Brissman och Tony Ericsson på Filmarkivet i Grängesberg. [...] Ur Kungliga bibliotekets samlingar är det främst 35 mm film som skanneröverförts på en Bosch FDL90 filmskanner. Överföringen har gjorts av Tomas Ehrnborg, Johan Fält och Nina Roghed.

Men alla är inte lika noggranna som filmarkivet.se med att ange hur originalmaterialet är beskaffat. Ett illustrativt och alldeles för vanligt exempel är när konstmuseer projicerar dvd:er och påstår att det rör sig om 16 eller 35 mm film. Motsvarande misstag skulle knappast ske med en reproduktion av en oljemålning.

Problemet med utrymme

Låt oss återgå till det oerhörda i Microsofts påstående att ett nytt dokument hämtas ur ett ”Arkiv”. Traditionellt förhåller det sig ju annars på motsatt sätt: ingenting *börjar* i arkivet. Tvärtom: arkivets tempus är vanligen ett ”efteråt”, *post festum*. En händelse äger rum, lever ett mer eller mindre kort liv i ett mer eller mindre offentligt ljus, och först därefter samlas resterna efter händelsen in, arkiveras, registreras och göms undan i ett förvaringsutrymme någonstans långt borta från allmän insyn. Ordets etymologi till trots (arkiv kommer från grekiskans *arkhe* som betyder ”grund” eller ”ursprung”) är arkivet sällan början på någonting alls: snarare är det en papperskorg för byråkratisk eller konstnärlig bråte.

Om vi håller oss till det specifika fallet med filmarkivering – och för att fortsätta analysen av grammatiska tempus – kan vi begrunda ett mantra som ofta hörs från den internationella filmarkivfederationen FIAF: ”först bevara, sedan visa”. Idén är enkel och uppenbar – var försiktig med originalmaterial. Som alltid är dock föreställningen om en jungfrulig ”första gång” bara önsketänkande. Arkivens bestånd är villkorat av föremålets rättighetsinnehavare, som normalt vill ha en omsättning på sin produkt innan den tas ur cirkulation, det vill säga arkiveras. Och ”omsättning” i fallet film betyder skadat gods. Drömmen som vi arkivarier har – att ta emot våra föremål i perfekt skick – är därför ingenting annat än just en tom dröm (jag återkommer strax till detta). Till arkivets villkor hör också att om något kommer in, måste småningom något försvinna. Alternativet är att arkivet byggs ut. Det senare kan göras till en viss gräns, men ingen expansion kan ske i det oändliga: det obegränsade Bibliotek som Jorge Luis Borges tänkte sig publicerades därför som en av hans *Ficciones*. Hur råder man alltså bot på utrymmesbristen i arkivet?

En beräkning vid Berkeley-universitetet visade att världen under år 2002 genererade fem exabytes av nya data, lagrade på fyra fysiska medier: papper, film, magnetiska och optiska. Det motsvarar fem tusen petabytes, fem miljoner terabytes eller fem miljarder gigabytes, eller om man så vill, fem och en halv biljoner böcker. (Det kan jämföras med att världens största bibliotek, Library of Congress, har tjuugo miljoner volymer.) Ändå slår rapporten fast att denna ansevärd mängd bara utgör en tredjedel av den totala volymen överförda data under detta enda år. Frågan som alla arkivansvariga (också privata arkiv ???) då och då ställer sig – Vad skall sparas? – blir inte nödvändigtvis enklare att besvara med ett digitalt system (även om det är en populär uppfattning att så är fallet). Och om inte allt kan bevaras, vem bestämmer då över vad som skall finnas kvar? Och hur? Och när? Drömmen om det fullständiga arkivet är därför lika tom som drömmen om att dess bestånd skulle vara felfritt, oföränderligt och ständigt reproducerbart.

Problemet med bevarande

Så kommer då problemet med bevarande. Borges slår fast att det bibliotek han fantiserar om inte bara är oändligt i rumslig mening utan även i tid: "Biblioteket finns *ab aeterno*. Denna sanning, vars omedelbara konsekvens är världens framtida evighet, kan inget förnuft bekvämligt." ("Biblioteket i Babel", 1941) Men jag upprepar: detta är en fiktion, och Borges skulle vara den förste att erkänna det – om än motvilligt. Men den digitala eran har givit fantasin sådant självförtroende att detta påhittade förhållande upphöjs till faktum. Då kan det vara värt att dra sig till minnes de analoga arkivens soliditet – mediehistorikern och arkivteoretikern Wolfgang Ernst kallar dem "arkitektoniska makrochips" – och jämföra dem med det dynamiska arkivet internet, som, enligt samma Ernst, "bygger på lös sand", det vill säga kisel. Det är inte så mycket arkivering som utmärker internet. Snarare är det så att internet nu "förfogar över kulturellt vetande på ett nytt sätt." Emellertid, fortsätter Ernst, hade tanken på arkivet som platsen för ett alltomfattande vetande redan börjat vackla med den moderna fysikens entropibegrepp, det vill säga "att all materia rör sig från ett organiserat

tillstånd mot ett oorganiserat”. Det är en beskrivning som passar mer än väl in på just filmarkivet.

De primära materialen i ett filmarkiv är cellulosanitrat, cellulosa-triacetat och polyester. De första två filmbaserna är organiska härledningar från trä- eller bomullsfibrer och bryts därmed ned relativt snabbt, medan polyester är oorganiskt och håller mycket längre. Emellertid består emulsionen också där av gelatin, ett protein i form av benerester från kor och grisar. Med andra ord en synnerligen nedbrytbar materia. Filmarkivets bestånd kommer – förr eller senare – att brytas ner. Filmerna kommer inte att vara för evigt eller ens särskilt länge. Det kan de inte. Så mycket för arkivets – eller konstens – evighet.

Vad är ett filmarkiv?

Den institution där jag själv arbetar, Ingmar Bergmans Arkiv, bevarar bland annat handskrivna manuskript, maskinskrivna regimanus, anteckningsblock, brev, med mera. Med andra ord: nästan uteslutande papper. Är då Ingmar Bergmans Arkiv ett filmarkiv? Papperslappar är uppenbarligen inte film. Men vad är det då?



*Manuskript till pjäsen "Kaspers död" (1941). Ingmar Bergmans Arkiv. Foto: Anders Roth
© Stiftelsen Ingmar Bergman.*

Anteckningsböcker i
Ingmar Bergmans Arkiv.
Foto: Jan Holmberg
© Stiftelsen Ingmar Bergman.



I ett längre perspektiv kommer inte filmen att kunna finnas kvar. Också under bästa tänkbara villkor (inklusive att aldrig visas), kommer en filmkopia att ha en förväntad livstid på hundra, eller kanske några hundra år. Livslängden för nitrat är sannolikt kortare, för acetat ännu kortare, och för polyester – förhoppningsvis, men vem vet? – lite längre. Tar vi också den organiska sammansättningen av emulsionen med i beräkningen är prognosen ännu sämre. Det skall jämföras med en lerkruka eller en papperslapp, som kan hålla i årtusenden.

Låt oss tänka på en annan konstform. *Goldbergvariationerna* kan framföras på det piano Bach aldrig hade. Instrumenten må ha förändrats, men hans musik består tre hundra år senare. Men anledningen till detta är inte någon metafysisk idé om odödligheten hos mästerverk, utan helt enkelt att Bachs musik existerar på det jämförelsevis beständiga lagringsmediet papper, migrerat genom otaliga transkriberingar av notationer i hans hustru Anna Magdalena Bachs anteckningsbok. Vad är då musik – flyktiga konfigurationer av ljudvågor eller mindre fragila noter på papper? För Ingmar Bergman, som framgår av den fullständiga (och motsägelsefulla) titeln till det ofilmade manuskriptet, ”Sann berättelse: Novell för film” (1948), är en film någonting skrivet. Och tiden kan ge honom rätt.

Jag inledde med att skriva om hur arkivbegreppet har reducerats till en metafor, och mitt exempel från Microsoft Word visade att också framtidens dokument, redan innan de blir till, finns i ett virtuellt arkiv, potentiellt till och med matematiskt större än det som Borges fantiserade om. Ett av de – i mina ögon – mest fascinerande föremålen i Ingmar Bergmans arkiv är ett öppnat paket anteckningsböcker. När den neurotiske Bergman hade vant sig vid att skriva på ett visst slags gult papper av ett visst fabrikat, köpte han ett helt restlager för att vara säker på att aldrig bli utan. Och uppenbarligen lyckades han. Så nu ingår de i Ingmar Bergmans arkiv, även om vi inte har brytt oss om att katalogisera eller registrera, än mindre digitalisera dem. Dessa bokstavliga oskrivna blad representerar, om man så vill, Bergmans verkliga mästerverk: det som aldrig ens nådde till papperet. Så fick då Microsoft rätt: också ett nytt, tomt dokument kan finnas i ett arkiv.

När den sista rullen fotografisk film har tillverkats, när den sista analoga projektorn förevisats i en monter på ett tekniskt museum någonstans, när den sista biografen har uppdaterats till att tv-sända operaföreställningar, kan resterna av vad som en gång var filmen mycket väl vara anspråkslösa papperslappar. Med lite tur kan det finnas läsbara bokstäver på dem, men – vem vet? – blanka sidor kan vara det närmaste framtida generationer någonsin kommer filmens nittonhundratals.

PROGNOS – DIGITALA FILMARKIV

Pelle Snickars

FÖR HUNDRA ÅR sedan var det få personer som ansåg att film var värdefull att bevara – än mindre att visa efter att populariteten falnat på repertoaren. Filmmediet var en kommersiell produkt i en växande upplevelseindustri med en snabb biograftillväxt som stadig marknads-garant. Till en början var filmen lika lågkulturell som det så kallade biografeländet var spritt; värderingar, smakhierarkier och kulturella synsätt förändrades långsamt. Längre ansågs bara den dokumentärt, icke-fiktiva filmen ha något större kulturellt och samhälleligt värde, den var pedagogisk och didaktisk för samtidens barn och unga – liksom för kommande generationer. ”För framtida forskning blir det givetvis av allra största värde att kunna följa gångna tiders liv så fullständigt som kinematografbilderna möjliggör”, som filmtidskriften *Biografen* uttryckte det 1913.¹

På Svenska Filminstitutets och Kungliga bibliotekets gemensamma webbplats filmarkivet.se är det just sådan dokumentär film som tillgängliggjorts.² Det ska visserligen tillstås att det inte är dokumentära genrer som sedermera gjorde filmen till en av 1900-talets mest centrala medieformer. Icke-fiktiv film har aldrig konkurrerat med vare sig den europeiska konstfilmen eller Hollywood, i synnerhet inte på den kommersiella biografen. Idag är biosituationen förstået annorlunda. De stora dukarna blir allt färre i takt med att de små skärmarna blir fler. Filmerna må ha haft sin glanstid under 1900-talet, men den är förstået långt ifrån död. Möjligen anar vi slutet på filmen, åtminstone om man ska

tro Jan Holmbergs melankoliska meditation i hans bok med just den titeln.³ Men filmmediet är samtidigt digitalt sedan mer än ett decennium – först produktionsmässigt, och på senare år också när det gäller visning och distribution. Utbyggnaden av digitala biografier sker för fullt; uppemot 300 biografier har idag digital utrustning (2K) vilket motsvarar ungefär en tredjedel av biografmarknaden.⁴ Regeringen har hävdade att digitalisering av biografier är en viktig insats för att kunna upprätthålla ett rikt kulturliv i hela landet och anslagit 60 miljoner för ändamålet. Det är en satsning som SFI administrerar och ansvarar för.

Det finns förstås en korrelation mellan digitaliseringen av biografien och digitaliseringen av filmens historia. Filmen har alltid nyttjat både sin hägrande teknologiska framtid och sitt rika narrativt förflutna. Gamla berättelser har under filmens hundra år ständigt framkallats i ny teknologisk skepnad, om så i ljud, färg, 3D, widescreen, video eller dvd. Den digitala filmen är dock på flera sätt annorlunda, inte minst eftersom den förefaller upplösa mediets traditionella gränser. På drift mellan olika visningsgränssnitt ser vi idag ny och äldre film på högst olika sätt. SFI uppskattar att svensken numera ser i genomsnitt 60 filmer per år. Men bara två av dem är biografbesök. Alltmer film ses i andra visningsfönster, framför allt digitalt – och i digital form betraktar filmen även oss som tittar. Den binära blicken har på senare år växlat riktning. Även Hollywood vill tänka som Google. Mer än hälften av intäkterna hos Netflix till exempel, den mest populära video-on-demand-sajten i USA, kommer från algoritmbaserade rekommendationer hämtade ur den data som filmanvändare genererar. Mediet väljer ut sig för åskådaren. Enligt samma perceptuella (penga)logik registrerar olika former av *eye-tracking*, kopplade till interaktiva reklamskyltar, var någonstans i bildflödet konsumenten fäster blicken. Den inbyggda kamera som finns i de flesta laptops och smarta mobiler har samma potential. Logiken gäller förstås även på filmarkivet.se där alla sätt att se bokstavligen registreras.

Alla digitala produkter har idag karaktären av panoptiska medieformer, och var just filmen som medium slutar är därför inte så enkelt att fastställa. Faktum är emellertid att så också var fallet för hundra år sedan. Under filmens första tio år särskiljdes den knappt från andra projektnsmedier; rörlig bild var fram till och med 1905 lika synonymt med kinematografi som med laterna magica-bilder eller tittskåp.

Först med etableringen av fasta biografen ändrade sig denna mediala förförståelse. Idag är det snarare det mobila seendet, rörelsen mellan olika skärmar och blick/klick-riktningar som data, konstitutiva för det samtida rör(l)iga bildlandskapet.

Film var länge synonymt med bio, men är det alltså inte längre. Det har dock aldrig gällt den dokumentära filmen som snarare (efter åtminstone 1950) associerats med framför allt tv. Televisionen är förmodligen det medium som spelat störst roll för filmhistoriens publika genomslag; public service har ju ställvis fungerat som ett slags folkligt cinematek. Idag är tv-utbudet dock högst diversifierat. Televisionen är nästan lika mycket webb, men i traditionell form håller den jämväl greppet om publiken. Även de medier som nyss betraktades som spjuts- spetsteknologier, från dvd-spelare till hemmabiosystem, blir snabbt konkurrensutsatta – på senare tid av allt skarpere surfplattor och smarta tv-digitalboxar. Tjänsten Netflix är till exempel väl integrerad med spelkonsoller som XBox, Wii och PlayStation. Somliga menar att film fortfarande är bäst på biograf, men webbens skiftande hård- och mjukvara håller sakta men säkert på att underminera denna föreställning. De gäller ny som gammal film – och inte minst sättet att presentera den. Digital filmdistribution (legal och illegal) har resulterat i att dvd-försäljningen som länge varit ett av filmbolagens viktigaste inkomstkällor, snabbt sjunkit. Om filmbranschen håller fast vid lika traditionella som hierarkiska visningsfönster finns det mycket som talar för att filmindustrin mycket väl kan gå samma öde till mötes som musikbranschen. Nättjänster i Sverige som SF Anytime, Headweb, Film2Home och Vodder levererar allt bättre filmupplevelser, men utbudet är skralt (både när det gäller ny och äldre film) eftersom branschen fortsatt tjänar mer pengar på den traditionella filmkedjan. Biografnäringen och Svensk Filmindustri bestämmer alltjämt när visningsfönster öppnas och stängs (möjligen med SF Anytime som kommande undantag). Fortsatt lönsamma affärsmodeller överges inte i första taget, åtminstone inte så länge det råder oklarhet i hur man egentligen ska lyckas ta lika mycket (eller helst mer) betalt för film online som på bio. Den digitala devalvering som musikindustrin genomlidit kommer dock med all sannolikhet att drabba även filmindustrin – vare sig biografbranschen vill det eller inte. Det ligger i digitaliseringens natur. I det digitala ekosystemet finns visserligen pengar; att tillväxten är god visar om inte

annat världens högst värderade företag, Apple. Men webbutbudet (av exempelvis film) har fortsatt en marginell ekonomi, åtminstone jämfört med hårda och mjuka affärsmodeller för nätaccess. Mediehistoriskt har en (mer eller mindre) innehållsligt manipulativ kulturindustri (Hollywood) på senare år flankerats av såväl en (förment) neutral öppenhetsindustri (Google) som en slutna hårdvaruindustri (Apple). Pengaflöden läcker sedan ett decennium från den senare till de förra, och den stora frågan för innehållsproducerande mediebolag är hur webbekonomin ska tätas till.

Poängen är att denna samtida digitala utveckling förstås också ”återverkar” medialt på arkivsektorn, för att använda ett av Walter Benjamins mest centrala mediebegrepp. Arkivet innehåller ju inte bara det förflutna; snarare får det alltid sin innebörd i relation till nuet och framtiden – och den kommer inte att vara analog. Benjamin hävdade faktiskt *annu dazumal* att medierna låg ”förborgade” i varandra; nära nog havande med nya egenskaper. I sin klassiska konstverksesså menade han att reproduktionen av konstverk och filmkonst för en såsådär hundra år sedan hade börjat ”återverka på konsten i dess traditionella form”, detta eftersom ”den tekniska reproduktionen [då] nått en nivå där den inte bara började göra samtliga bevarade konstverk till sitt objekt och utsätta deras verkan för djupgående förändringar, utan också erövrade en egen ställning”.⁵ Att den modernistiska konsten uppstod som en reaktion på mediemoderniteten är ingen djärv gissning. Men föreställningen om *medial återverkan* är mer produktiv än så. Reproduktion, kopiering, återverkan; alla medieformer bygger på varandra och många existerar parallellt. Med de influerar varandra också retroaktivt. Idéen om återverkan – som Jay Bolter och Richard Grusins begrepp ”remediering” är mer eller mindre kalkerat på – förutsätter därför att medieutvecklingen samtidigt alltid blickar bakåt. En ny digital situation lämnar inte bara nya filmlager – för att med ”layers” apostrofera en annan produktiv digital metafor och praktik för att beskriva det samtida medielandskapet – den förändrar också (för)förståelsen av det (film)material som tidigare bevarats, speciellt när äldre analoga filmer omkopieras digitalt till nya filmlager. Man behöver inte vara tysk filosof eller allmänt deterministiskt lagd för att inse att ny teknik *alltid* påverkar arkiv och deras bestånd. Återverkan är dock (som fildelning) reciprok; den rör sig åt båda håll samtidigt, i synner-

het när ny lagrings-, distributions- och uppspelningsteknik konfigurerar om arkivets själva förutsättningar. Mikrofilmens revolution av bibliotekssektorn är kanske det mest illustrativa exemplet från 1900-talet. Mer eller mindre explicit resonerar därför den här artikeln om samtids digitala utveckling och hur minnesinstitutioner och filmarkiv svarat upp mot den – för det bör de, och inte låtsas som om allt är *business as usual*.

Praktik: bevara & tillgängliggöra

Äldre film förekommer idag flitigt på nya mediala plattformar. Samtidigt baserar sig den videoklippets kultur som dominerar nätet på just äldre korta filmgenrer. Materialet på filmarkivet.se utgör i så motto åter en central samtida filmkategori – precis som för ett sekel sedan. På sajten excellerar, om man så vill, en uppdaterad variant av stumfilmens biografprogram. En oändlig succession av (kort)film resulterar där åtminstone potentiellt i ett oändligt visuellt begär, om man nu skall följa den långa svansens liturgi. Dåtids maskinist som skarvade ihop filmprogrammet är ersatt av den samtida användaren som mer eller mindre associativt länkar och klickar sig genom materialet. Publiken satt tidigare i biografen; dagens webbanvändare befinner sig *i filmarkivet*. I det webbaserade filmarkivet sitter dessutom all film ihop. Det är dock inte längre klippandet som skiljer tagningar åt – utan fastmer klickandet.

Före mitten av 1960 visades strängt taget ingen film separat. Även om cinematek i dag tror sig rekonstruera filmens historia gör det sällan de eftersom det är ytterst ovanligt att filmprogram visas i sin helhet. Filmens programmering är en viktig praktik som både skiljer och sammanlänkar filmen med andra medieformer – inte minst digitalt. De miljontals klipp ur äldre film som idag återfinns online, framför allt på YouTube, har i regel en ytterst oklar arkivproveniens, men de presenteras inte desto mindre ofta i ett konsekutivt flöde som faktiskt upplevelsemässigt påminner mer om traditionella film- och tv-program än exempelvis den isolerade cinemateksvisningen. Om programmering idag handlar om att instruera en dator att utföra vissa uppgifter, handlar programmering i ett mediehistoriskt perspektiv om att presentera mediematerial på ett genomtänkt sätt. Föreställningar och praktiker

har givetvis skiftat genom mediehistorien; radions program hade sitt utseende, televisionen ett annat. Programmeringsfiguren är dock helt central för 1900-talets medielandskap och något som filmforskningen ännu inte uppmärksammat i någon större utsträckning. I sammanhanget kan nämnas att dåvarande Statens ljud- och bildarkiv (numera KB) och den filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet för några år sedan påbörjade ett gemensamt projekt (inom ramen för dåvarande Accessprogram) kring inskanning och digitalisering av omkring 8 000 tidiga biografblad från stumfilmstiden, ofta kallade stolpaffischer. Internationellt sätt är det ett unikt film- och reklamhistoriskt material som vittnar om såväl den nationella filmkulturens utveckling som om biografernas faktiska utbud. Så här många äldre stolpaffischer har faktiskt inte bevarats i något annat land – och förhoppningen framöver är att filmarkivet.se just ska berikas med detta material liksom med den ”korrespondens i filmärenden” från Statens biografbyrå som med start 1911 digitaliserats i ett snarlikt projekt.

I Folkets Hus
Stora Elektriska
Biograf-Förevisningar
med Levande Bilder
Olympia-Biografen från Göteborg
Måndagen den 27 Nov. kl. 6 och kl. 9 e. n.

PROGRAM.

- Världens största järnväg
- En historisk gossen Julien
- Fickfågeln jagar grodan i London
- Den lille fotografen
- En amerikansk politians rekommendation till Europa
- Fästet på "Gammal dag" i Göteborg
- Zen i underjorden
- Dansfirman eller den lilla äppelkåran
- Fästet på "Gammal dag" i Göteborg
- En storstad vinternatt

Direktion OLYMPIA.

KINÉMATOGRAPHE
RUE DE LA VILLE 113
ALMA, TÉLÉPHONE 1631
FILIAL STOCKHOLM, S. ROBERT
BASTIONSGATAN 11

PATHE FRÈRES

PROGRAM N° 43.
Vendredi 23 Octobre 1911.

443	112. Les deux voyageurs. (Les deux voyageurs)	400 fr.
444	113. Les deux Indiens. "AMERICAN INDIAN" (Les deux Indiens)	285 fr.
445	114. Historien en trois actes. (Les deux roses)	245 fr.
	115. Les jules et les jules. "LES JULES ET LES JULES" (Les jules et les jules)	170 fr.

Filmens historia består av mer än film. Förhoppningen är att filmarkivet.se framöver ska berikas med 8000 digitaliserade stolpaffischer från stumfilmstiden liksom med filmcensurans inskannade "korrespondens i filmärenden" från 1911 och framåt. Stolpaffisch från Lysekil 1905 samt Pathé-korrespondens, Statens biografbyrå, volym 1911 oktober.

Vissa menar dock att ingen digitalisering kan mäta sig med att se film i original. Men om biografen eller klippbordet tidigare var de enda plaster där cineasten eller filmforskaren kunde se och studera film, erbjuder webben numera oändliga (och oanade) möjligheter att lära känna filmarvet. Vissa organisationer som FIAF, den internationella federationen av filmarkiv, förefaller visserligen förskräckta av blotta tanken att visa film online – 150 anslutna filmarkiv presenterar idag *en enda* film på fiafnet.org (genom Vimeo). Annars kan exemplen naturligtvis mångfaldigas. Det ideella Internet Archives svällande samling av företrädesvis amerikansk dokumentär film omfattar numera 652 878 digitalt distribuerade titlar; European Film Gateway är en filmhistorisk portal med sexton medverkande arkiv där film kompletteras med kontextualiserande forskningsmaterial i form av till exempel inspelningsfotografier, dokument, ljusbilder och censurkort. Video Active och EUscreen är två andra EU-projekt med syfte att tillgängliggöra det europeiska kulturarvet inom filmens och televisionens räjonger. Just KB har under de senaste fem åren aktivt deltagit i dessa bägge projekt (i samarbete med SVT), och det senare projektet, EUscreen, kommer när det är klart hösten 2012 att ge access till 35 000 audiovisuella dokument ('items'), vilka också är sökbara genom den gigantiska kulturarvsportalen Europeana. Ett annat lika bokstavligt som metaforiskt arkiv av film online hittar numera den kunnige nätsurfaren förstås också genom de ofantliga mängder av nedladdningsbara torrents i det lika organiska som oöverblickbara medie-ekologiska system av semi-legala BitTorrents med delvis öppna index och trackers. Vissa filmer och filmarkiv når man enkelt via vanliga Google-sökningar, andra – som det lika omfattande som slutna filmarkivet Karagarga – måste man bli inbjuden till.

Naturligtvis är YouTube ytterligare ett exempel på nätfloran av kinematografiskt utbud – utan att för den delen åtnjuta någon större uppskattning i filmarkivariska kretsar. YouTube är förstås inget filmarkiv i traditionell bemärkelse; det är en gigantisk semi-kommersiell databas. Sajten är dock kongenial med webbens utveckling och har, som bekant, på några få år satt en ny standard för åtkomst till film. Inte minst fungerar YouTube som mer eller mindre legal informationsnod – sajten är efter Google webbens näst största sökmotor – till allsköns rörlig bild, vilken ibland kan återfinnas i bättre kvalitet eller i hellängd

någon annanstans på nätet (även om dessa bägge kriterier numera också gäller material på sajten själv). Fyra miljoner svenska besökare ser numera varje dag 25 miljoner videoklipp på YouTube; genomslagsmässigt är sajten efter TV4 den största kommersiella kanalen för rörlig bild i landet.⁶

Att en del filmarkivarier (och en organisation som FIAF) nog skulle önska att YouTube försvann är ingen vild gissning. Likväl fungerar sajten sedan flera år som både konceptuell modell och praktik för hur film- och tv-historien återpresenteras. För användare online spelar institutionell härkomst och arkivproveniens allt mindre roll, åtminstone så länge som access garanteras och grundläggande information om filmen är angiven. Tillgång till materialet *per se* innebär ju att viss metadata kan deduceras från filmfilen själv, och på så vis kan arkivariska resurser frigöras. Online är förhållandet mellan metadata och material radikalt annorlunda än tidigare, och det, om något, är en avgörande skillnad mellan en öppet digitalt och ett slutet analogt arkiv. Visserligen kan det vara nog så svårt att utan adekvat metadata eller taggning hitta filmmaterial online; det är ofta det stora problemet på YouTube. Men det är knappast någon nyhet; ett visst mått av obeständighet och förflyktigande ligger i det digitalas natur. Som Karl-Erik Tallmo påpekade redan 1994 i en artikelserie om digitala lagringstekniker *kan* den digitala glömskan vara närmast absolut. En bok som blivit förlagd på ett bibliotek hittas alltid av någon, men ”en bortglömd elektronisk bok i ett otydligt tekniskt format snubblar man inte över.”⁷ På YouTube kan man dock snubbla över mängder av material ur filmens historia. Att den numera främst låter sig presenteras i ett nytt medialt sammanhang, väsensskilt från biografen, är på flera sätt signifikativt. Men filmarkivet.se är nu inte YouTube, och heller inget massdigitaliseringsprojekt. Med gängse terminologi är sajten snarare att betrakta som ett slags kritiskt digitalisering där urval och metadata är lika viktigt som volym. Sajten liknar på så vis litteraturbanken.se som KB arbetat med under ett antal år för att tillgängliggöra äldre, fri svensk skönlitteratur.

”Eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lufs levande för sig”, menade *Stockholms-Tidningen* redan 1897.⁸ Filmen sparade samtidigt för framtiden, och givetvis finns det en filmhistorisk poäng att de rörliga bilder som idag visas på filmarkivet.se är de som för ett sekel sedan ansågs värda att bevara. Utan sparad film finns förstås inget att visa,

vare sig då eller nu. Men tanken att film överhuvud taget skulle bevaras hänger också samman med mediets egen instrumentella lagringspotential. Dokumentationens mediehistoria – från fotografi och film till mikrofilm och digitalisering – utgör ett slags raster som arkiv- och biblioteksväsendet med fördel kan betraktas genom. Att mängder av artiklar om tidig film handlar om mediets märkliga förmåga att dokumentera en försvinnande samtid är därför inte förvånande. Boleslaus Matuszewski *plaidoyer* från 1898 – med uppmaningen att skapa en samling historisk kinematografi, *création d'un dépôt de cinématographie historique* – sätter på flera sätt agendan för denna arkivdiskurs. I mer praktiskt hänseende är Albert Kahns, *Archives de la Planète* en samtida, om än långt mer omfattande medial dokumentationsinsats.⁹

Vänder man på frågan är det anmärkningsvärt hur masskulturen och moderniteten driver på samma (hotande) samhällsutveckling som de alltså samtidigt medieteknologiskt förmår lösa genom ett nytt slags kemiskt-mekaniskt lagrande. Åtminstone är det en återkommande förhoppning, starkt förknippad med den tidiga filmen. Nordiska museet påbörjar exempelvis under tiotalet en trevande filmverksamhet där rörlig bild snabbt blir ett komplement till institutionens kulturhistoriska fotoinsamlade. Mediemoderniteten är på samma gång undergång – och frälsning. Även digitala format är inskrivna i en liknande paradox; idag tänker vi oss att webben är ett lagringsmedium av rang, ibland apostroferad på samma sätt som filmen för hundra år sedan. Digitaliseringen av filmens arkiv erbjuder närmast utopiska möjligheter för användare, men dess bevarandepotential är mer omstridd. De samlingar av film som finns på webben är dock i regel inte konstruerade för att lagra film på traditionellt arkivmanér, utan för att tillgängliggöra material. Digitalt långtidsbevarande är en svår nöt att knäcka, men med all sannolikhet utgör det distribuerade arkivet – som bevarar film med utgångspunkt i internets distribuerade nätverkspraktik – ett första steg att lösa denna lagringsproblematik.

På filmarkivet.se tillgängliggörs bevarad film. Bevara och tillgängliggöra har under lång tid varit basfigurer för arkiv, bibliotek och muséer (ABM). Minnesinstitutioner är i regel rentav organiserade (och statligt finansierade) utifrån dessa grundkriterier. De utgör dessutom ett slags arkivfilosofiska och (ibland) tankemässiga motpoler inom ABM-sektorn. Å den ena sidan förfäktas åsikten att tillgänglighet alltid förut-

sätter bevarande, där det absolut främsta sättet att spara något i princip aldrig är visa det. Arkivens etiska förpliktelse blir i denna tappning till ett slags bevarande *sub specie aeternitatis*. Å den andra sidan menar somliga – inte sällan utifrån ett forskarperspektiv – att det är poänglöst att spara något som inte får användas. I samma ögonblick som ett kulturarv slutar att nyttjas är det inte längre ett arv värt att bevara.

Mellan dessa ytterligheter bedriver minnesinstitutioner sin verksamhet. Under de senaste decennierna har digital teknik emellertid förskjutit arkivbalansen genom att radikalt förändra grundförutsättningarna för arkivsektorn. Den digitala tekniken har med kraft börjat återverka på arkivens bestånd – något som varit en ganska långdragen process. Även om Kungliga biblioteket släpat efter betydligt i den digitala utvecklingen, så var man exempelvis tidigt ute med att använda datorer som hjälpmedel för att lagra och bearbeta textuella uppgifter som exempelvis kataloger, det som under 1960-talet kallades för ”automatisk databehandling” (ADB). KB stod faktiskt 1970 som värd för en utställning om ”ADB i forskningsbibliotek”.

Idag har internet blivit ubikvitärt och webben den primära kommunikationskanalen, en utveckling som gjort att även filmarkiv måste vara present online. Filmarkivet.se är ett tydligt exempel på denna arkivmediala utveckling. Arkivet som fysisk plats har inte ersatts, men väl kompletterats av arkivet som streamad tid. KB har exempelvis i sitt audiovisuella arkiv tre miljoner mediefiler som laddas fram ur bandro-



”Vi är nog allesammans övertygade om att böckerna kommer att bibehålla sin rangställning också om mikrofilmerna har sin funktion att fylla för att åt eftervärlden rädda förvittrade tidningslägg och annat lättförstörbart material. Men att på det hela taget såväl mikrofilm som ADB-teknik kommer att utvecklas inom biblioteksväsendet, därom står det naturligtvis inga tvivel.”
Gunnar Sträng talar – och inviger ADB-utställningen i Kungliga biblioteket i november 1970.

boten när användare så önskar. Framför (den stora eller lilla) skärmen befinner sig användaren numera ständigt i mediearkivet. Det är en betydande förändring, som ännu inte riktigt återverkat på hur arkiven själva förstår, eller för den delen bedriver sin verksamhet. Tvärtom har digitala format i allmänhet och webben i synnerhet ofta utmålats som ett hot i arkivariska kretsar; bristen på materialitet och filmfilers kopierbarhet står här i bjärt kontrast mot arkivens fysiska och reella objekt. Digitala filer är obeständiga, hävdas det, och nätmediet lika flyktigt som föränderligt.

Men här bör nog även den mest traditionella delen av filmarkivsektorn tänka om, och även tankemässigt uppgradera sig digitalt. För det första har all digital teknologi också sina materiella förutsättningar. Få av oss tittar på den egna hårddisken när den roterar, men den ser ut ungefär som en gammaldags skivspelare i miniatyr. Innanför det kassettliknande skalet består en hårddisk av ett läs- och skrivhuvud, samt en eller flera platta, cirkulära diskar med information i form av magnetiska spår. Informationen lagras i koder bestående av serier av ettor och nollor – binära enheter, *bits*. Hårddiskar ”läser” alltså data genom att spåra i den roterande skivans lager av magnetiskt material; skivan spinner tusentals varv i minuten. På en Apple-dator kan man visserligen ”visa” hårddisken som grafisk representation på skrivbordet, men en hårddisk verkar i det tysta.¹⁰ Karakteristiskt för digitala arkiv är dock, för det andra, en snarlik medial opacitet. Filmfilens .mpeg-ikon på skärmen är till exempel bara den allra sista datarepresentationen av ett stycke kod. Under ikonen finns ytterligare kodlager som är beroende av multipla processer i datorn; mekaniska, magnetiska, programmeringsmässiga. Arkivets lagring och lokalisering i en digital miljö är alltså långt mer komplex än i en fysisk arkivkontext. Men utifrån ett slags skärmessentialistiskt perspektiv framstår bara ikonen som själva filmfilen, när ett digitalt objekt i själva verket är långt mer avancerat än så. I digital form är det farligt att stirra sig blind (som i biografen) på arkivets representationer.

Liksom filmen behöver en teknologi för att kunna projiceras är en filmfil beroende av en komplex systemarkitektur för att kunna visas. Samtidigt kan i princip datorns alla funktioner reduceras till alfanumerisk kod. Tar man exempelvis ett vanligt digitalt fotografi i komprimerat .jpg-format kan extensionen enkelt ändras till .txt varpå bilden



*Hårddisken – det digitala
filmarkivets materiella bas.*

omvandlas till maskinkod. Utan att behöva förstå kodens mening kan den kopieras hit och dit, och återställer man sedan fil-suffixet till .jpg ser bilden ut därefter. Samma sak gäller en mp3-fil eller en .mov-fil, och i princip kan kod förändra all slags media. Omvänt är alla digitala medier uppbyggda av kod. Den konceptuella förståelsen av digitala filmarkiv bör därför ta sin utgångspunkt i det medialt specifika; film och kod är inte samma sak – filmen är platt och koden är djup, för att parafrasera N. Kathryn Hayles.¹¹

En annan anledning varför filmarkivsektorn bör uppgradera sig är finansiell. För en mer eller mindre anemisk kulturarvssektor, som länge saknat politiskt-finansiella argument, är samtidens digitala revolution att betrakta som en skänk från ovan. Att äska pengar för digitaliseringsprojekt är inte alltid det enklaste, men det är betydligt lättare än att söka medel för traditionell arkivverksamhet. Den demokratiska och publikt folkbildande potential som öppnandet av arkiven i digital form inneburit må vara söndertjatad – men den är likväl högst reell. På sikt är nätet ABM-sektorns räddning – det gäller också ett filminstitut. Filmarkivet.se utgör här ett illustrativt exempel; sajten lanserades i fe-

bruari 2011 och har sedan dess haft nära en halv miljon unika besökare. Bland institutionella kulturarvsinsatser på webben är det spektakulära användarsiffror. Filmarkivet.se är inte bara folkbildningsmässigt och publikt ett lyckat institutionellt projekt där kort-, dokumentär-, journal- och reklamfilm speglar ett svenskt århundrade i förvandling. Sajten är också kongenial med den samtida digitala utvecklingen; på webben konvergerar ju inte bara äldre medieformer utan också institutioners arkiv. Online finns därför stora möjligheter att samverka och samarbeta.

För hundra år sedan 1912 var filmmediets potential lika uppenbar som internets kapacitet är idag. Men resultaten då, liksom kanske nu, var bokstavligen (tämligen) bleka. Det är under tiotalet som filmen gradvis byter skepnad från regionalt marknadsnöje och urban attraktionskultur till kulturindustriell produkt och kulturellt accepterad konststart – och även nätet kommer förstås under nuvarande decennium att förändra sig som kommunikationsform. Likheterna mellan filmen och webben bör emellertid inte överdrivas. De är högst olika medieformer där den senare har ett visst övertag eftersom den digitalt kan simulera mediehistoriens alla tidigare uttrycksformer. Därför finns det flera mediehistoriska poänger av att betrakta det förra mediet genom det senare. Inte minst som en ny form av arkivpraktik där en nära nog sekelgammal tradition av bevarande på allvar utmanas av access och tillgänglighet som primär drivkraft. Ny teknik förändrar alltid vår förståelse av det förflutna. Om rörlig bild i film och på tv dominerade förra seklet, är webben idag den plats där filmhistorien håller på att anta en ny skepnad. Med nya medier följer en ny historieskrivning – vilken filmarkivet.se numera aktivt bidrar till.

Teknologi: det metaforiska arkivet

Filmen ansågs länge vara ett slags fönster mot verkligheten. I biografen var det alltför lätt att bokstavligen se filmens sammanställda bildsekvenser som en naturlig representation av verkligheten – och glömma bort mediet. Detsamma gäller för digitala gränssnitt; allt sedan utvecklandet av dem kring 1980 är de medvetet *transparent* iscensatta och kodade. Att operativsystemet Microsoft Windows heter så är ingen

tillfällighet. I alla webbläsare kan man lätt öppna ett nytt ”fönster”, och samtidigt har de en flik som enkelt visar källkoden – men den bryr sig de flesta av oss inte om. Men den finns där, dold. Precis som internet är uppbyggt av lager av kommunikationsprotokoll (ett av dem är webben), kan datorns GUI (*graphical user interface*), förstås som olika lager av alfanumerisk kod, som till exempel ASCII-kod för att representera bokstäver och andra tecken.

Liksom film är all digital informationsteknologi just teknisk. Filmtekniska kunskaper är visserligen inte alltid nödvändiga för att förstå film, men de skadar inte. På samma sätt förhåller det sig med digitala format. Å den ena sidan kan man, givet datateknikens fundamentala förändring av vår tillvaro, argumentera för att det är långt mer betydelsefullt att lära känna kod (än film), detta den digitala tidsålderns latin. Programmerare och hackers framstår ju numera som den digitala domänens kejsare med närmast oinskränkt makt. Å den andra sidan kan situationen också beskrivas som betydligt mer klaustrofobisk, nämligen att vi håller på att omslutas av datorkod – och där de flesta av oss egentligen är att betrakta som ett slags digitala analfabeter. Om det kan man nu tvista, men likväl råder i arkivariska sammanhang ett hierarkiskt förhållande mellan medier. I arkiv och bibliotek har alla medier *inte* lika värde; några är finare än andra. En snabb blick på var resurserna läggs räcker för att inse att så är fallet; KB har exempelvis en hel enhet som ägnar sig åt handskrifter. Film har fortfarande mindre kulturell nimbus än gamla handskrifter och böcker, men det är en långt mer prestigefylld medieform än exempelvis radio, television eller video. Lägg därtill föreställningen om film som konst, samt en filmarkivarisk fetischering av celluloidremsan som unikt objekt – inte olikt ett konstverk, men samtidigt *per definition* alltid tekniskt kopierbar – så inser man lätt vilket nivelleringshot digitaliseringen innebär för filmarkivet som institution. Därav exempelvis FIAFs digitala animositet; digitalisering innebär alltid ett mått av kulturell devalvering. Samlingen är arkivets hårdvaluta. Men som kod befinner sig film plötsligt på samma nivå som andra medieformer – och filmarkiv vill vare sig byta valuta eller riskera att felväxla sitt ihopsamlade kapital.

Ändå är det förstås så att digitala format och former idag driver medieutvecklingen. På filmarkivet.se återges exempelvis dokumentära upptagningar kodade genom två teknikmediala lager – film och webb

– och precis som filmkameran utgör alla webbläsare ett slags kodad översättning och tolkning av data. Den metadata som inkluderats för de filmer som finns presenterade på filmarkivet.se anger alltid filmtekniska specifikationer som film- och ljudformat, färg etcetera. På sajten finns också en flik, ”om digitalisering”, där det framgår vilken filmskanner som använts, om så en ”CTM Debie Dixi filmskanner” eller om det handlar om en ”Bosch FDL90 filmskanner”. Mindre intresse ägnas de digitala format som skanningen resulterar i – och varför det är så kan man fundera över. All skanneröverföring inom projektet resulterar dock i KB:s digitala arkivformat för svensk film: MPEG-2, 720x576, CBR, 12 Mbit/s (bild), MPEG-1, layer II, 48 kHz, 320 kbit/s (ljud). Filmfilerna sparas även på Digital betacam för att underlätta eventuell efterbearbetning. Poängen är här inte att efterlysa mer av dylik teknisk metadata, utan snarare att lyfta fram det tekniska motsatsförhållandet mellan ”analogt” och ”digitalt”, vilka som två motpoler kodar den filmarkivariska verksamheten i olika kulturellt hierarkiska lager.

Det gäller nu inte bara på filmarkivet.se utan även i andra arkiv- och bibliotekssammanhang. Kungliga biblioteket har exempelvis alltjämt ingen klar uppfattning varför man skannar äldre material trots en nyligen antagen digitaliseringsstrategi; ofta är det av bevarandeskäl, mer sällan (för att inte säga aldrig) för att tillgängliggöra material. ”En grundläggande del i KB:s uppdrag är att bevara kulturarvet till eftervärlden. Bevarande är därför också ett av de viktigaste urvalskriterierna”, kan man exempelvis läsa online. ”Vi prioriterar därför digitalisering av material på papper av dålig kvalitet, till exempel tidningar, tidskrifter, reklamtryck och audiovisuellt material där uppspelningsmediet håller på att förstöras.”¹² Paradoxen här är naturligtvis att digitalt långtidsbevarande ännu framstår som oklart; digital access däremot är uppenbar för var och en – inte minst för staten och de politiker som bestämmer om KB:s regleringsbrev. Att KB fått upprepad kritik för sin brist på digitala visioner och praktik kommer därför inte som någon överraskning.

På webben är all film kod. Den är läsbar data både för webbens märkspråk, HTML och XML, och den digitalt födda eller inskannade filmfilen. Den består dels av ett mer eller mindre komprimerat behållarformat som mpeg, avi eller divx, dels av en kodek som kodar denna dataström och överför, lagrar och tolkar den för uppspelning. Liksom film är kod därför också en sorts medium, vilket sällan uppmärksammas i film-

eller mediearkivariska kretsar. Källkod är dock mer eller mindre obegriplig för de flesta av oss. Visserligen kan programmerare läsa kod, men dess syfte är bokstavligen omänskligt; det är bara datamaskinen som behöver förstå kodens kommandon, logik och utförbarhet. Kod skiljer sig därför från andra medieformer eftersom den inte har någon egentligen mening – bara funktion. Kod, det vill säga ett dataprogram, har faktiskt bara en enda mening: det som utförs.

Denna alfanumeriska, tekniska dimension av digitala filmarkiv kommer ofta i skymundan eftersom få begriper sig på den – och det gäller även filmforskare. Man kan rentav, i likhet med Geert Lovink eller ny forskningsmetodik utvecklad inom digitala humaniora, ifrågasätta om humanvetenskapliga perspektiv och traditionella ”läsningar” av material på exempelvis filmarkivet.se därför inte missar mer än de bidrar med (vilket också gäller den här boken.) Den visuella kulturens teori- och analyspalett passar nämligen illa för att förstå digitala objekt: ”these concepts are ill prepared for the fluid media objects of our real-time era [with their] interactive dynamics”, enligt Lovink. Han går rentav ett steg längre i sin kritik; även den kulturteoretiska kanon har föga kapacitet att förklara digitala kommunikationsformer. Den digitala kulturen är fundamentalt annorlunda, varför det, enligt Lovink, är helt meningslöst att applicera, säg, Derrida på Wikipedia.¹³ Ny teori behövs för att förstå en helt ny medial praktik.

Det är såtillvida inte bara filmarkivsektorn som släpat efter i förståelsen av ’det digitala’. Om arkivkompetens idag betyder något helt annat än för tjugo år sedan, gäller en snarlik förändring också den humanistiske (film)forskaren – som inte heller hon nog riktigt insett vad forskning i exempelvis det digitala arkivet egentligen innebär. Kunskap är ju numera digital; den skrivs dock inte längre nödvändigtvis in i ett individuellt minne utan medieras genom olika datoriserade gränssnitt och lagras som elektromagnetiska spår i namnlösa serverhallar. Mjukvarubaserade verktyg används idag i nästan all kunskapsöverföring. Det är en förändring som i högsta grad inbegriper humaniora, trots – eller kanske på grund av – dess traditionella teknikfientlighet, och i så motto borde mer uppmärksamhet riktas mot forskningens förutsättningar och materialiteter än de kulturella objekt som ofta står i fokus. Alltsedan 1960-talet har datorer på ett övergripande plan omprogrammerats från att vara maskiner som processar data, till att bli

kreativa verktyg för hur data gestaltas. Det är en betydande förändring som vi fortfarande inte insett magnituden av – och fortsatt inte riktigt begriper oss på.

I minnesinstitutionella sammanhang framförs ibland åsikten att internet inte är något arkiv. De digitala formatens skenbara flyktighet liksom omöjligheten att på lång sikt säkert bevara digitala medier ger vid handen att digitala filmarkiv är en teknisk liksom arkivfilosofisk anomali. I princip är det dock omöjligt att radera en hårddisk – annat än att köra över den med en stridsvagn. Mjukvara är inte hur mjuk som helst – den lämnar som Matthew Kirschenbaum påpekat alltid spår efter sig.¹⁴ Digitala format är alltså beständiga, och därtill använder alla betydande minnesinstitutioner idag webben som plattform för att tillgängliggöra sina samlingar. Likväl är det argument som (ännu) inte biter på det mest hårdnackade analoga arkivromantiker. Men kanske håller frågeställningen på att upplösas av sig själv. Den verkligt betydande förändringen handlar nämligen snarare om själva termen ”arkiv”, vilken under de senaste decennierna (likt begreppet ”publicering”) förskjutits så till den grad att den förlorat sin semantiska betydelse. Lev Manovich lanserade för tio år sedan termen ”databas” som medieteoretiskt koncept för att beskriva hur nätet som medium föreföll innesluta (eller lagra) andra medier och deras innehåll i sig självt; det vill säga, databasmediet som ett slags arkiv.¹⁵ Det var länge ett användbart koncept. Inte minst som modell för att förstå hur exempelvis webb-tv som SVT Play alltid innefattade hela sitt utbud. I digital form framstod tv-mediet helt enkelt som omöjligt att skilja från sitt eget mediarkiv.

Men termen databas hade då (och nu) egentligen en mycket vidare innebörd; det finns nämligen olika slags databaser (relationella, objektorienterade etcetera) och termen används sedan länge mer eller mindre synonymt som beteckning för information i en komplex datastruktur på en hårddisk eller server. På ett snarlikt sätt förhåller det sig med begreppet arkiv. Wolfgang Ernst menade exempelvis för några år sedan att det redan då var hög tid att *arkivera* termen ”arkiv” eftersom den inte längre på ett meningsfullt sätt beskrev den digitala utveckling som minnessektorn befann och alltjämt befinner sig i.¹⁶ I det digitala arkivet är det till skillnad från exempelvis beståndskatalogen inte information om material (metadata) utan materialet självt som är centralt – vilket naturligtvis *återverkar* på vilken metadata som behöver

matas in och katalogiseras. Sorteringsmekanismer är också radikalt annorlunda; kronologi eller ämnesord är inte längre nödvändiga arkiveringskriterier. Digitalt kan material i princip sorteras hursomhelst. Med digitala teknik finns förstås också potentialen att koppla samman dokument på helt nya sätt över nätverk – samt förstås att nyttja användares interaktion för att berika materialet med kontextuella beskrivningar. I korthet, baserar sig nätet som arkiv på en helt ny mnemonisk arkivlogik – dynamisk data, interaktion, nätverksanrop – än det stabila kulturella dokumentet i det klassiskt textuella arkivet. Denna slags mediala instabilitet är dock inte ny; föreställningar om det sammanlänkade och subjektivt interaktiva arkivet har figurerat en längre tid. Arkivets flexibilitet, dess förmåga att potentiellt också lagra det subjektiva mötet med dokumenten till fromma för senare användare var exempelvis en utgångspunkt för Vannevar Bush klassiska arkivmaskin, *Memex*, 1945. Och i den laddades faktiskt film fram – i mikroformat.

På en mer datateknisk nivå är det digitala arkivet beroende av datorers minneskapacitet. All mjukvara är samtidigt instruktioner, information och minne. I datorns arkiv/minne är funktion ledord, och en dator gör ingen större skillnad mellan instruktioner och data. Som Wendy Hui Kyong Chun påpekat behandlar ”datorns minne” snarare sådana storheter som likheter. Följden är, menar hon, att digitala medier utgör ett slags evigt växande arkiv av data: ”an ever-increasing archive in which no pice of data is lost”.¹⁷ Ingenting förloras – och just därför har andra forskare som Viktor Mayer-Schönberger argumenterat för att vi digitalt bör radera mer: hans bok heter följaktligen helt sonika, *Delete*.¹⁸ Chun är dock noga med att påpeka att det digitala arkivet är baserat på mjukvara och denna utlovar ett slags utopisk möjlighet att lagra det förflutna i skannad form samtidigt som dess beständighet är allt annat än klarlagd. Begrepp som ”storage” och ”memory” har också en annan betydelse i en dator än i en traditionell arkivkontext. Ständig uppgradering av hård- och mjukvara är här ett större problem än fil(m)formatens läsbarhet. Att digitala medier innebär nya utmaningar och möjligheter för ’arkivet’ är det inget tu tal om, men situationen är januslik: ”digital media’s promise is also its threat.” En annan paradox gäller synen på mjukvara som minne, ”software as memory”. Arbetsminnet på en dator driver dess program och processer; datorminnet är hela tiden satt i arbete – data läses konstant – och ge-

nom återkommande uppgraderingar lagras ständiga nya format. Äldre versioner försvinner i denna process. Olika lager av inskriptioner på hårddisken leder, enligt Chun, till att digitala mediers minne förutsätter konstant radering: ”digital media’s memory operates by annihilation memory”.¹⁹

Digitala arkiv är såtillvida radikalt annorlunda – och framför allt är de beroende av en komplex systemarkitektur av läsning, lagring och radering. Lokala och globala nätverk är här också fundamentala, främst beträffande access. Samtidigt existerar det fortfarande inte någon egentligen arkivarisk kultur på internet, även om KB (inom ramen för Kulturarw³) liksom Internet Archive i snart femton år försökt att lagra nätets mest populära kommunikationsprotokoll, webben. Framgången får väl beskrivas som beskedlig, inte minst med tanke på omöjligheten att lagra en ständigt uppdaterad webb, för närvarande präglad av de sociala mediernas oupphörliga interaktion. Det är väl kanske heller inte önskvärt att för framtida generationer spara alla Facebook-uppdateringar, även om Library of Congress faktiskt samarbetar med Twitter och redan lagrat miljarder av *tweets*. Internet Archives Wayback Machine är dock en fantastisk resurs, som visserligen reducerar webben till ett fruset nät med högst rudimentära navigationsmöjligheter. Bara genom att skriva in specifika URLer kan man med denna tidsmaskin ”surfa” tillbaka i webbhistorien – så även till filmarkivet.se som första gången sparats i en version från juni 2011.

Nätets uppgradering av tillgänglighet som fokus för arkivarisk verksamhet kan alltså förefalla kontradiktoriskt; arkiv bevarar ju primärt material. Att den digitala utvecklingen möter visst motstånd är därför inte förvånande, det gäller både inom arkivsektorn själv – vilken av tradition är trög (och kanske också ska vara det) – liksom politiskt, ekonomiskt och inte minst juridiskt. Men ser man mediehistoriskt på etableringen av filmarkiv i Sverige (som i inledningen till den här boken) är frågan inte mindre kontroversiell och kulturellt trög. Moderna medier har på fler än ett sätt rört sig från underhållning i arkaden till kulturarv i arkiven – och ut igen i offentligheten genom nätets försorg. Kulturarvssektorn är som bekant sedan några år intensivt sysselsatt med att digitalisera sina samlingar och webben framstår här som det förflutnas slutstation, det gäller såväl gammal film som ännu äldre böcker. Av de 129 854 880 boktitlar som enligt Google finns i världens

alla bibliotek har till dags dato uppemot tjugo miljoner skannats in i samarbete med en rad välrenommerade bibliotek. Dit hör dessvärre inte KB, men likafullt bedriver Google digitalisering som skalbar industriell process och utgör sedan tiotalet år ett slags konceptuell ledstjärna för minnessektorns massdigitaliseringsprojekt. Den europeiska kulturarvsportalen Europeana innehåller uppskattningsvis tjugo miljoner digitala objekt – från inkunabler till tv-program – medan amerikanska Library of Congress har kommit än längre. Kritik av Googles praktik är förvisso legio, såväl kvalitetsmässigt som juridiskt och kommersiellt. Samtidigt använder bibliotek världen över företagets öppna API:er och fritt tillgängliga data; i princip alla de äldre svenska böcker som nås genom KB:s Librissystem har skannats av Google. Samma mönster gäller YouTube där flera internationella medicarkiv har en etablerad kanal.

Givet det faktum att kulturarvet omkodas till data i en rasande takt, finns en uppenbar tendens att nätet (på kortare eller längre sikt) *de facto* kommer att ersätta traditionella arkiv och bibliotek. I några fall har webben redan konceptuellt passerat den fysiska lokalen som primär arkivnod, i andra är det en tidsfråga innan så sker. Som globalt gränssnitt är nätet gemensamt för hela minnessektorn. Det innebär inte att materialets proveniens – *avant l'archive*, så att säga – minskar i betydelse, och inte heller att arkiv och bibliotek med nödvändighet bör dra ner kvalitetskriterier för metadata (även om flertalet institutioner som exempelvis KB nog borde göra det och istället lägga ökade resurser på digitaliseringsåtgärder). Men med tanke på att det bara finns ett nät – och väldigt många kulturarvsinstitutioner – är en trolig konsekvens av denna utveckling att vi på sikt också kommer få färre fysiska arkivnoder. Online kan institutioner (som SFI och KB) naturligtvis samarbeta – men de konkurrerar också. Just den dimensionen av digitaliseringen av kulturarvet var tema för en konferens i Berlin i november 2011, ”Ins Netz gegangen – Neue Wege zum kulturellen Erbe”. Stefan Gradmann menade exempelvis i sitt föredrag att den semantiska webben inte bara kommer att innebära att alla digitaliserade kulturarvsobjekt *per definition* kommer att knytas till den globala informationskontext som nätet innehåller. Denna utveckling kommer med all sannolikhet också betyda ett politiskt ifrågasättande av själva existensen av *mängden* kulturarvsinstitutioner. Givet att informationen konverge-

rar online, och att det är av relativt ointresse för användare var såväl metadata som digitala objekt egentligen kommer ifrån, hur många sådana institutioner har samhället egentligen råd med? Med *ett* nät finns faktiskt inget behov av hundratals kulturarvsinstitutioner.²⁰

Digitaliseringen av minnessektorn verkar såtillvida i många led. Framför allt håller dock digital tillgänglighet på att gradvis detronisera bevarande som minnessektorns arkivpolitiska kungstanke. Att tro att denna digitala utveckling inte medialt skulle återverka på det analoga filmarkivens verksamhet är såtillvida att gravt missbedöma det framtida rörliga bildfältet. Filmarkiv behöver dock inte frukta framtiden utan har mycket att vinna på denna utveckling, inte minst finansiellt, forsknings- och utbildningspolitiskt. Inom den digitala agendan för Europa finns exempelvis stora pengar för systemutveckling; bara inom det så kallade Competiveness and Innovation framework Programme finns 127 miljoner euro anslagna. Från EU-håll lyfts också kulturarvsportalen Europeana fram i allt fler sammanhang. Syftet är ökat samarbete och koordinering där Europeana sedan länge fungerar som mottagare av aggregerat kulturarvsmaterial.

Webben har på ett (mer eller mindre) demokratiskt sätt öppnat upp skattefinansierade arkiv världen över till fromma för medborgare och global access. Visserligen är många plattformar semi-kommersiella och annonsfinansierade, det gäller såväl Google Books som Flickr och YouTube. Om 1900-talets informations- och kulturindustri handlade om kontroll och förpackning av innehåll, är stora delar av kulturproduktionen idag gratis och det kommersiellas natur på nätet av alltmer socio-relationell art. Det är en helt ny tekno-kulturell logik som minnessektorn inte bör blunda för. Inom den finns givetvis problem – men också möjligheter. Googles samarbete med en mängd olika nationalbibliotek är ett, Wikimedia och Flickr Commons ett annat. För svenskt vidkommande är Riksantikvarieämbetets digitala samarbeten med den senare ett av de piggaste exemplen hur en traditionell myndighet väsentligt kan uppgradera sin verksamhet (och bilden av denna) utan att det behöver kosta speciellt mycket. Den användargenererade webben har ju visat att kulturella allmänningar paradoxalt nog kan byggas på ”kommersiella” plattformar, något minnessektorn kan dra nytta av (och redan gör). Google vill ha användare, och det vill Library of Congress också. Dessutom handlar det i en digital kontext

om *kopior* av kulturarvet som tillgängliggörs. Skillnaden mellan de olika medieformerna håller förstås också på att suddas ut – det kan inte nog framhållas; därav också den prunkande mediala exempelfloran i denna artikel – mediekonvergens är inte bara ett begrepp utan också en högst påtaglig praktik. Det gäller inte minst för filmarkivsektorn vilken traditionellt (likt bibliotek) haft ett hantverksperspektiv på sin egen verksamhet, något som inte varit fallet med mer produktionsorienterade tv- eller radioarkiv. Som institutionell satsning är filmarkivet.se därför långt större än summan av sina delar.

Juridik: arkivet i obalans

Av de resurser som gått till digitaliseringen av kulturarvet har endast en beskedlig del använts för att presentera det. I den så kallade digitaliseringskedjan – vilket för övrigt är en metafor som kan ifrågasättas – utgör gränssnittet mot användaren i regel den sista länken, varför den ofta nedprioriteras. ”En anmärkningsvärd svårighet när man vill öka och förbättra användningen av digitalt material är att det kan vara problematiskt att göra materialet tillgängligt”, som Outi Hupaniittu påpekat i en aktuell finsk utredning om tillgång och behov av minnesorganisationers digitala material.²¹ Inte sällan är det immaterialrätten som ställer till problem. Den om något är ABM-sektorns digitala probersten, knappast en foucaultsk förståelse av arkivet som regulativ instans. Att alla arkiv är representationsformer är uppenbart för var och en som praktiskt arbetar i samlingarna (och det gör inte arkivteoretiker).

Filmarkivet.se utgör här ett undantag; inte i bemärkelsen att det saknas juridiska hinder för att tillgängliggöra äldre film, men väl för att filmmaterialet där digitaliserats för att *de facto* presenteras för en vidare publik. Det finns också andra tecken på att digitalisering av arkiv idag handlar mer om tillgängliggörande än bevarande. Kulturarvssajten Europeana lanserade exempelvis för något år sedan en strategisk plan för åren 2011 till 2015. Tillgänglighet till kulturarvet samt möjligheten att återanvända texter, bilder, filmer och musik lyfts där fram som allra mest centralt – inte minst för nya kreativa näringar. ”Digitisation and online accessibility are essential ways to highlight cultural and scientific heritage, to inspire the creation of new content and to encourage

new online services to emerge”, kan man bland annat läsa.²² Access till kulturen som data har fått högsta prioritet, och det gäller även i rapporten, *The New Renaissance. Report of the 'Comité des sages'*. ”Jag vill uppriktigt tacka 'De vises kommitté' för de konstruktiva förslagen till hur vi kan inleda en 'digital renässans' i Europa”, kommenterade den då ansvarige EU-kommissionären Neelie Kroes rapporten i en pressrelease. ”Att lägga ut våra museers och biblioteks samlingar online skulle inte bara framhäva Europas rika historia och kultur utan även skapa nya möjligheter för utbildning, innovation och ekonomisk verksamhet”. Som det framhålls i rapporten är *tillgänglighet* ledstjärna: ”if one word should encompass and summarise the vision of the Comité des Sages, it would be 'access'. When it comes to our common cultural heritage, there is no bigger challenge, there is no more urgent question than to secure the access of current and future generations to this heritage.”²³ Även i Sverige anger regeringens nya digitala agenda, liksom Kulturdepartementets promemoria, ”Digit@lt kulturarv”, en ny inriktning. I den senare framhålls bland annat att ”tillgången till internet . . . lett till en rad förändringar i hur människor tar del av, skapar och sprider kultur. För de offentliga minnesinstitutionerna – arkiven, biblioteken, museerna och de audiovisuella samlingarna – har möjligheterna att förmedla, bevara och tillgängliggöra kulturarvet ökat. Den tekniska utvecklingen har fortsatt stor betydelse för hur institutionerna arbetar för att bevara och sprida sina samlingar och möta sin publik.”²⁴ Noterbart är här hur det enskilda begreppet ”bevara” relativt ges mindre betydelse än trojkan, ”förmedla”, ”tillgängliggöra” och ”sprida”. Accenten från politiskt håll har alltså förskjutits mot att digitaliseringens uppgift är den senare och inte den förra.

Det är hög tid att så är fallet. Att digitalisera kulturarvet och spara det på en server långt nere i Humlegårdens underjord i Stockholm (under KB) gör förstås ingen användare (eller politiker) glad. Bristen på uppdaterade gränssnitt är när det gäller filmarvet också något av en paradox givet filmens särställning att audiovisuellt iscensätta suggestiva intryck. Även om filmarkivet.se är en lyckad satsning, har det tagit långt tid även för SFI att prioritera denna typ av digital verksamhet. Avsaknaden av institutionell tillgänglighet är inte minst märkbar eftersom minnesinstitutioner de senaste åren blivit utmanade av helt nya kulturarvsaktörer på webben – från Wikimedia och Flickr Com-

mons till YouTube och Google Books – vilka snabbt byggt nya gränssnitt. De har visserligen inte brytt sig om – eller haft finansiella muskler – att hantera en legalt minerad digital domän, men icke desto mindre har de skaffat sig lika stor popularitet som konceptuellt försprång jämfört med den traditionella ABM-sektorn. Även politiker som bestämmer över sektorns anslag har insett den här förändringen; beslutsfattare surfar ju också på webben. Minnesinstitutioner var länge förvånansvärt frånvarande, ja ibland närmast osynliga på nätet; i vissa länder har privatpersoner till och med personligen gjort mer för att digitalt tillgängliggöra bokarvet än landets nationalbibliotek – som i Sverige. Följden har blivit att den digitala domänen i mångt och mycket överlåtits åt marknaden och semi-kommersiella lösningar, samt diverse användarorienterade initiativ som Wikimedia Commons.²⁵

Det är alltså på tiden att minnesinstitutioner tar sitt ansvar och inte bara förlitar sig på traditionella former av fysisk tillgänglighet till material. Från forskarhåll har framförts kritik över bristande digital tillgänglighet till äldre material; det har exempelvis varit fallet med KB och institutionens avsaknad av presentationssgränssnitt. Att gömma sig bakom juridiken har ibland varit en institutionell strategi, lika läglig för ett tekniskt underutvecklat bibliotek som den i längden är orimlig. Andra kritiksugna forskare har hävdat att exempelvis filmen också i en digital tid måste bevaras och vårdas på optimalt sätt. Ett av föregångsprojekten till filmarkivet.se var till exempel pionjärprojektet SF-Kino/Journal Digital på Statens ljud- och bildarkiv, vilket rönt både uppskattning och kritik för sättet som filmmediet massdigitaliserades. För att på kort tid och med begränsade resurser digitalisera 5 500 journal- och dokumentära filmer gjordes i början av 2000-talet en rad kompromisser; överföringen av filmerna gick snabbt, hastigheten på stumfilmer korrigerades inte alltid, olika filmer som av en eller annan anledning hamnat på samma filmrulle separerades inte, etcetera. Dessutom kunde materialet av immaterialrättsliga skäl inte tillgängliggöras på webben.

I en värld av obegränsade resurser hade dessa problem givetvis korrigeras; men så är inte fallet inom ABM-sektorn. Föreställningen (hos framför allt forskare) att kvantitet och kvalitet kan upprätthållas på samma sätt i digital form håller helt enkelt inte streck. Med obegränsade resurser kan ett filmarkiv naturligtvis digitalisera hela sitt bestånd i fullgod kvalité och med fullödig metadata. Men så ser inte minnesinsti-

tutionernas verklighet ut. Arkiv måste därför välja digital väg; är det små kvalitativa satsningar som ska utföras eller storskaliga massdigitaliseringsprojekt? Storleken på samlingarna spelar naturligtvis roll, och på filmarkivet.se råder idag ett slags kvalitativ filmfilosofi. Det är ett val som gjorts, med följderna att bara en tiondel filmer digitaliserats i jämförelse med SF-Kino/Journal Digital – trots att tekniken numera förfinats. Det finns goda skäl att framöver ifrågasätta detta kvalitativa fokus. En av digitaliseringens stora förtjänster är att den potentiellt har möjlighet att tämligen snabbt producera en kritisk massa av material – men då ofta på bekostnad av kvalitet. Stora arkiv-, biblioteks- och museiinstitutioner som exempelvis National Archives and Records, Library of Congress och Smithsonian i USA, har visserligen fortsatt bara digitaliserat en bråkdel av sina bestånd, men kommande strategier och verksamhetsplaner visar med all tydlighet att kvantitet snarare än kvalitet är ledstjärna. Det är en läxa som Google lärt sektorn. Det massdigitaliserade öppna arkivet kan nämligen räkna med såväl politiska poäng, som ökade anslag – och, framför allt, användarnas gillande.²⁶

Av immaterialrättsliga skäl utgörs materialet på filmarkivet.se främst av dokumentära genrer. Anledningen är att de är enklare att klarera än fiktionsfilm. För att på allvar ta plats i de digitala domänen måste film- och mediearkiv som SFI och KB naturligtvis börja någonstans – och som stiftelse och myndighet måste organisationerna också följa lagen. På filmarkivet.se kan man läsa att sajten ”följer Europaparlamentets och rådets direktiv 2006/116/EG om skyddstiden för upphovsrätt och vissa närliggande rättigheter” som implementerats i svensk lagstiftning. Den så kallade skyddstiden för filmverk eller audiovisuella verk är som bekant 70 år efter upphovsmannens död – eller 50 år om en film inte anses ha så kallad verkshöjd. Det är ett juridiskt omtvistat begrepp som baserar sig på ett verks originalitet, individualitet eller självständighet; en Bergmanfilm har verkshöjd, en industri-film har det (i regel) inte. Tolkar man immaterialrätten strängt är alltså merparten av filmerna på filmarkivet.se upphovsrättsligt skyddade; en mer liberal jurist skulle möjligen hävda att flertalet av de dokumentära filmerna före 1963 är fria att använda för envar. De tillhör då vår allas gemensamma kulturella allmänning.

Juridik är en hermeneutisk praktik. Att läsa och förstå lagen är sällan svart eller vitt – i princip tolkas den alltid. Så borde även vara fallet

på minnesinstitutioner, där tolkningspraxis borde handla om att i så stor utsträckning som möjligt ge största möjliga access till det gemensamma kulturarvet. Men så är inte fallet. I Sverige finns en märklig tradition (i kontrast till exempelvis USA) där företrädare för minnessektorn (eller progressiva jurister) nästan aldrig vågar ta strid för dessa frågor. Här handlar det inte om kritik av upphovsrätten i sig, utan fastmer av de orimliga skyddstider som bokstavligen låser in vårt gemensamma kulturarv, inte minst i digital form. Under de senaste åren har en rad oberoende undersökningar visat att kulturella produkter som böcker, musik eller film har ett kommersiellt värde på marknaden under en fem- till tioårsperiod. Med några ytterligt få undantag sjunker därefter efterfrågan drastiskt – men det tar Lagen ingen hänsyn till.²⁷ Genom lobbyarbete förlängs snarare skyddstider, senast för något år sedan beträffande musikättigheter.²⁸ Att samme person som leder regeringens pågående Upphovsrättsutredning samtidigt är ordförande för Svenska Föreningen för Upphovsrätt (min kursiv) är talande.

Även på filmarkivet.se tolkas immaterialrätten tämligen strängt: ”Skyddstiden för filmverk eller audiovisuella verk ska löpa ut 70 år efter den tidpunkt då den sist avlidne av följande personer dör, oavsett om dessa personer anses som med upphovsmän eller inte: huvudregissören, filmmanusets författare, författaren till dialogen och kompositören till den musik som särskilt skapats för att användas i filmverket eller det audiovisuella verket.” Med sådana föresatser klassas all film, även rena reklam- och uppdragsfilmer, som alster med verkshöjd. Samtidigt har all dokumentär film inte klarerats: ”för vissa av filmerna har vi inte lyckas spåra upp om någon eller vem som äger dem, så om någon gör anspråk på rättigheter kontakta oss”. Det senare är en progressiv strategi där SFI och KB visserligen utsätter sig själva för en liten risk, men med de allmännas bästa för ögonen.²⁹

Samtidigt bryter filmarkivet.se här mot lagen. Den är nämligen alltid binär. Lagen kodar alltid händelser och verksamheter som antingen lagliga eller olagliga. En domstol kan aldrig låta bli att avgöra ett fall; rättens funktion är *alltid* att avgöra tvister, som Niklas Luhmann konstaterat.³⁰ Lika lite som en kvinna kan vara lite gravid, kan institutioner alltså bryta bara lite mot lagen. Det är värt att fundera över när strategier för att digitalt tillgängliggöra kultur- och filmarvet diskuteras. Min egen personliga erfarenhet – efter att ha arbetat med olika au-

di visuella digitaliseringsprojekt i snart tio år – är att den juridiskt begränsade mediehistorien är norm snarare än undantag. Lagen kontrollerar Historien. Det är naturligtvis samhällsligt vanskligt, för att inte säga förkastligt. Beträffande digitala arkiv kan situationen emellanåt bli smått absurd när en institution närmast slår knut på sig själv för att följa regelverket. KB digitaliserar till exempel för närvarande tillsammans med Riksarkivet en del av den svenska dagspressen, och diskussioner förs nu huruvida 1852 är en rimlig gräns för pressmaterial som tillhör den kulturella allmänningen eller inte. 1852; det är 160 år sedan – utgående från det hypotetiska räkne-exemplet att en person lever i 90 år (vilket för övrigt inte var fallet på 1800-talet).

Skyddstider på 70 år efter upphovsmannen eller kvinnans död främjar knappast kreativitet. Som bland annat Lawrence Lessig framhållit i den svenska riksdagen är det snarare fullständigt galet: ”insane” är faktiskt det ord han använde.³¹ De hindrar effektivt att arkiv- och bibliotek har möjlighet att sprida och distribuera material till medborgarna vilka i regel bekostar verksamheten över skattsedeln. I så motto är det inte arkivens faktiska bestånd utan juridiska hinder som reglerar hur det förflutna tillåts att presenteras online. Att det, från både ett medborgar- och forskningsperspektiv, är problematiskt ter sig som självklart. På sikt kommer denna tvingande laglydighet att underminera den betydelse som offentligt finansierade (film)arkiv har. Såvida inte lagen modifieras. Till exempel kan man fråga sig varför kulturarvsmaterial överhuvud ska digitaliseras som sedan inte får tillgängliggöras av immaterialrättsliga skäl annat än på traditionella, analoga sätt (det vill säga i minnesinstitutionernas fysiska lokaler). Det är exempelvis fallet med KB:s audiovisuella medier – vilka uppgår till mer än tre miljoner filer. Tekniskt är de digitalt tillgängliga var någonstans man än befinner sig på denna jord, men av upphovsrättsliga skäl får de bara användas i KB:s lokaler. Detta material ska nu enligt pliktexemplarslagen *de facto* samlas in, värre är det med de digitala satsningar som gjorts där man på förhand vet att materialet inte kan tillgängliggöras över nätverk. Det har till exempel varit fallet med det samarbetet mellan KB och Stiftelsen Ingmar Bergman som för några år sedan resulterade i 50 000 manuskriptsidor – vilka inte ens finns tillgängliga digitalt på KB. ”För att skydda och bevara de unika ömtåliga handskrifterna har [dessa] manuskriptsidor digitaliserats”, kan man läsa på Bergmansstiftelsens hem-

sida. ”Det digitala arkivet med upphovsrättsskyddat material finns tillgängligt för forskning på lässtationer i Svenska Filminstitutets bibliotek.”³² I just detta fall handlade det visserligen om mycket ömtåliga handskrifter som filmforskare knappt annars skulle haft tillgång till, men frågan är likväl huruvida det inte vore en rimlig princip för minnesinstitutioner att främst inrikta sina digitaliseringsinsatser på material som tillhör den kulturella allmänningen. Så har skett internationellt; Bibliotheque Nationale och databasen Gallica är exempelvis utslutande ägnad material som kan laddas upp på webben.

Om Lagen kontrollerar Historien och Arkivet – kommer dock Tekniken till undsättning. Det legala utbudet av film på exempelvis filmarkivet.se står därför i bjärt kontrast till det gigantiska samlingar av film som oberoende av lagen kan hittas på nätet – om betraktaren bara vet var (och hur) denne skall leta. Som påtalats är det legala utbudet av ny och äldre film fortsatt skralt online, men torrents via The Pirate Bay (TPB) kan alla ladda ned om man inte fruktar IPRED alltför mycket.³³ TPB är kanske det mest uppenbara exemplet för den filmintresserade som söker, säg en populär Hollywoodfilm eller en Bergman. Och i den famösa piratbukten – som ingen idag intressant nog vet var den är lokaliserad – finns förstås i princip alla Bergmanfilmer tillgängliga. Men nätet erbjuder inte bara en fristad åt uppburna auteurs eller Hollywoodblockbusters; utrymmet är som bekant oändligt. Det lika prunkande som snåriga UbuWeb är ett exempel på ett film- och mediearkiv med avantgardistiska förtecken, som också Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding skriver om i sin artikeln i den här boken. ”UbuWeb functions as a distribution center for hard-to-find, out-of-print and obscure materials, transferred digitally to the web.” Det är dock inte fråga om någon piratverksamhet; material som alltjämt har kommersiellt värde sorteras bort; ”The last thing we’d want to do is to take the meager amount of money out of the pockets of those releasing generally poorly-selling materials of the avant-garde”. Men givetvis bryter man mot upphovsrättslagen. Dock konstaterar sajten nyktert: ”Let’s face it, if we had to get permission from everyone on UbuWeb, there would be no UbuWeb.”³⁴

Utän juridiskt tillstånd från rättighetsinnehavare kan med en sträng läsning av immaterialrätten mycket lite mediematerial från 1900-talet tillgängliggöras på webben. Både strategi och praktik på exempelvis

UbuWeb – hämtad från en övergripande fildelningsdiskurs under devisen ”sharing is caring” – är därför att inte fråga alls. Det gäller också på web 2.0-sajter som YouTube som inte ägnar sig åt förhandsgranskning av videomaterial som laddas upp (men väl algoritmbaserad igenkänning i efterhand av upphovsrättsligt skyddad material). Samma strategiska vägval gäller på många sätt också Google Book Search. Det mediehistoriskt kanske mest intressanta med detta gigantiska digitaliseringsprojektet är just hur företaget ifrågasatt immaterialrätten, ja rentav ställt all upphovsrätt på huvudet. Google har inte frågat först om de får skanna böcker – vilket gjort bokbranschen röd av ilska – de har snarare producerat bildfiler i rasande takt, och nyttjat ett äldre rättsligt förhållningssätt där det är upp till rättighetsinnehavaren att aktivt säga ifrån om hon *inte* vill vara med. Om Bernkonventionen 1886 gjorde att alla kulturmakare *per automatik* tilldelades rätten till sina alster, har *default*-värdet på Google Book Search varit det motsatta. Det har också resulterat i ett förhållningssätt till information som bättre svarat upp mot den digitala domänens grundläggande logik – kopiering.

Googles bokskanningsprojekt har nu sedan något år avstannat; det juridiska maskineriet kan inte ens världens mest framgångsrika webb-företag mala ner. En annan medieinstitution av lika betydande dignitet, BBC, har i sin tur räknat ut att det i genomsnitt tar dem sex timmars juridiskt arbete att klarera en timme rörlig bild för användning på webben. Med tanke på arkivets omfattning skulle BBC med nuvarande lagstiftning därför behöva 685 år för att enbart gå igenom den juridiska delen i öppnandet av arkiven. Med den lagstiftning vi har får vi helt enkelt den mediearkivariska situation vi förtjänar. Samma sak gäller förstås också det mer samtida medieutbudet, där det alltså är omöjligt att legalt se exempelvis ny film online.

Återstår därför den illegala domänen av fildelning, där en uppsjö av reella och väl fungerande lösningar för digital arkivaccess etablerats. Det är här som framtidens filmarkiv återfinns. Bland fildelare är lagen verkningslös; där är snarare kod lag. Bara kod – utan några som helst juridiska hinder – sätter gränser för vad som är möjligt. Debatten om fildelning har nu stundtals varit vulgär; fildelare har utmålats som håglösa tonårspojkar som inte har något bättre för sig än att ”stjäla” digitala kopior – en semantisk och teknologisk självmotsägelse om något. I själva verket är fildelning som både koncept och praktik det allra mest

centrala fenomenet för att begripa hur medielandskapet förändrats det senaste decenniet. Fildelning utgör på många sätt ett övergripande prisma för att förstå den digitala senmodernitetens informationslandskap. Det gäller inte minst arkivsektorn där nya delningssajter framstår som ett slags hypermoderna mediearkiv. The Pirate Bay utgör här förstås det emblematiske filarkivet, men för böcker är till exempel sajten aaaaarg.org ett bokstavligt digitalt bibliotek med hundratusentals titlar. Aaaaarg.org utgör en form akademisk fildelning och ser sig själv som en konversationsplattform, ”at different times it performs as a school, or a reading group, or a journal.”³⁵ Undervisar man exempelvis en kurs i medieteori behöver vare sig lärare eller studenter något bibliotek eller bokhandel; alla texter finns förhållandevis på aaaaarg.org i digitala pdf-versioner som visserligen inte håller högsta kvalitet men alltid är fullt läsbara.

Det finns otaliga mer eller mindre synliga sajter av detta slag på nätet, så kallade *darknets*. De är en form av privata, slutna eller semi-slutna nätverk för fildelning där användare endast kan ansluta sig efter att ha loggat in – och i regel är det bara möjligt genom speciella inbjudningar från redan invigda vilket i sig är en paradox eftersom informationen här sägs vara fri. Darknets använder sig oftast av någon form av kryptering eller privata VPN-nätverk. Ett mycket omfattande darknet för film är Karagarga, med nästan 70 000 filmer tillgängliga online. Omkring 30 000 användare har tillgång till detta filmarkiv världen över, vilket uteslutande innefattar smalare filmgenrer – populär Hollywoodfilm är i princip bannlyst. Det speciella med Karagarga är att det handlar om illegal fildelning i synnerligen kontrollerad digital miljö; förhållandet mellan reciprokör (uppladdning) och distributör (nedladdning) är exempelvis strikt reglerat. Att bli inbjuden är heller inte det enklaste, och väl i filmarkivet måste användare alltså ta ansvar för samlingen och även ladda upp material för att behålla en hög så kallade *ratio*. Blir den för låg har man inte längre tillåtelse att ladda ned film. På Karagarga finns det mesta av europeisk auteurfilm – en sökning på Ingmar Bergman ger exempelvis 711 träffar: alla hans filmer, böcker, intervjuer, tv-program etcetera finns där. Alla Mai Zetterlings filmer finns också, liksom Bo Widerbergs, för att nu ta några svenska exempel. Beträffande tidig film återfinns hundratalet titlar med samlingsdvd:er som framför allt filmarkiv givit ut: givetvis Edwin S. Porter,

Search results for "Bo Widerberg" don't show inactive torrents [Go](#)

Title	Dir/Årtal	Yr	Genre	Flag	Compl. (Seed/Peers)	Uppgr	Added	Files	Size	Seeds	DL	Lnk		
Last och Skring eller aka All Things Fall		Bo Widerberg	1981	Drama Romance		14 Jan 11 '12	manstragnu	Jul 21 '06	9	1.31GB	107 seeds	4	0	
Berntsgatan AKA The Baby Carriage		Bo Widerberg	1983	Drama Romance		63 Mar 23 '12	voke	Aug 1 '10	1	700MB	39 seeds	9	0	
Joe Hill aka The Ballad of Joe Hill		Bo Widerberg	1971	Drama Politics		8 May 10 '11	etbrack	Sep 18 '08	1	1.21GB	28 seeds	8	0	
Mannen på taket AKA The man on the roof		Bo Widerberg	1976	Action Crime		12 Dec 18 '11	lugu	Jan 12 '07	3	700MB	174 seeds	13	0	
Mannen från Mallorca aka Men from Mallorca		Bo Widerberg	1984	Crime		8 Sep 11 '10	Crime	Aug 12 '08	2	1.16GB	67 seeds	8	0	
Adalen '71 aka Adalen Flöte		Bo Widerberg	1969	Drama		9 Nov 1 '11	grana	Sep 14 '09	4	1.31GB	35 seeds	12	0	
Örnens väg på hållberget AKA The Serpent's Way		Bo Widerberg	1986	Drama		9 Feb 28 '12	RudolfKarnelshornet	Sep 19 '11	1	700MB	13 seeds	4	0	
Övres Melligan		Bo Widerberg	1987	Drama Romance		10 Mar 4 '12	odensmo	Jul 8 '11	3	1.12GB	67 seeds	9	0	
Kvarnen Karpen aka Raven's End		Bo Widerberg	1985	Drama		28 Jan 10 '11	vallgule	Jun 18 '07	1	700MB	194 seeds	10	0	
Kärlek 88 aka Love 88		Bo Widerberg	1988	Drama		22 Mar 11 '12	voke	Nov 24 '08	1	700MB	94 seeds	7	0	
Mannen på taket AKA The man on the roof		Bo Widerberg	1976	Action Crime		7 May 15 '11	ephales	Nov 24 '07	10	4.96GB	24 seeds	0	0	
Flöjan AKA The Bull		Bo Widerberg	1974	Drama		9 Sep 17 '11	teasere	Feb 9 '10	15	4.04GB	29 seeds	1	0	

Illegal svensk filmhistoria – sökresultat för Bo Widerberg på den slutna filmsajten karagarga.net.

Georges Méliès och D. W. Griffith, men också smalare alster som Mitchell & Kenyon eller Saturn-Film från Filmarchiv Austria. Samtliga filmer är försedda med enklare metadata (regissör, årtal, land) men också med länkar till andra sajter på nätet som imdb.com. Karagarga har också en vital gemenskap (community) och när dessa rader skrivs används sajten av drygt 4 000 användare; den senaste kommentaren är ett tack till den person som just laddat upp Yevgeni Bauers, *Schastye vechnoy noch* aka från 1915.

Coda

I november 2004 publicerade *Dagens Nyheter* en artikel under temat, ”Den digitala filmen”. Artikeln handlade om projektet Journal Digital, som digitaliseringen av Svensk Filmindustris journalfilmsarkiv (SF-Kino) då kommit att kallas. Redan artikelrubriken, ”SVT stoppar fri journalfilm på nätet” skvallrade om den polemiska tonen. Som tidigare påtalats i denna bok köptes det så kallade SF-Kino-arkivet av SR/SVT 1964, vilka allt sedan dess hävdar närstående rättigheter till detta gamla filmmaterial. Som Per Vesterlund skriver i sin artikel föregicks köpet av

ett intensivt utredande av materialets arkiv- och programvärde, utfört av dåvarande riksarkivarien och chefen för SFI. Varken Ingvar Andersson eller Harry Schein ägnade frågan om rättigheter någon större omfattning, och väl var det eftersom filmernas immaterialrättsliga status var (och är) allt annat än klar. Materialet omfattar bland annat betydande samlingar film från Statens Järnvägar och Kooperativa förbundet vilka SVT naturligtvis inte har mer rättigheter till än något annat arkiv. I DN-artikeln menade följaktligen dåvarande chefen för Statens ljud- och bildarkiv, Sven Allerstrand: ”– Lägg ut allt gratis på nätet åt svenska folket, det är vårt gemensamma historiska minne. Med den nya digitaltekniken går det att distribuera journalfilmerna vart som helst där det finns bredband och en dator”. SVT menade dock att de ämnade avvakta. ”Det finns skilda intressen för hur SVT:s arkivmaterialet ska bli tillgängligt. För vår del är frågan direkt kopplad till hur mycket av SVT:s övriga programarkiv som i framtiden kan komma att läggas ut på nätet och upphovsrättsliga problem i samband med detta”, menade dåvarande arkivchefen på SVT, Eva-Lis Green.³⁶

SVT är en väl fungerande institution; de gör utmärkt tv och har ordning på sitt arkiv. Både KB och SFI har goda samarbeten med dem, exempelvis när det gäller filmarkivet.se eller det tidigare nämnda projektet EUscreen. Men arkivfokus hos SVT ligger enbart på tv-program eller filmmaterial som bolaget äger rätten till; resterande film- och tv-utbud är i arkivhänseende av marginellt intresse för dem. SVT är inte heller någon öppen kulturarvsinstitution; deras programarkiv är exempelvis inte fritt tillgängligt för medieforskare. SVT samarbetar gärna, men de vill naturligtvis behålla kontrollen över sitt arkivmaterial själva. Det driver potentiell trafik till deras sajt – vilket satsningen på ”Öppet arkiv” exempelvis visat. Därtill ger de möjligheter att visa upp streamat material som senare i högupplöst form kan säljas till andra tv-kanaler och filmproducenter via SVT Sales. Det finns naturligtvis en betydande handel med äldre rörlig bild världen över; arkiv är hårdvaluta.

Jämfört med minnessektorn institutioner är SVT också en långt mer kraftfull aktör; även ett nationalbibliotek står sig slätt i konkurrensen med dem. Föga förvånande beslöt därför regeringen (efter år av lobbyarbete) att i september 2011 tilldela SVT, SR och Utbildningsradion 100 miljoner kronor ”för att göra arkiven tillgängliga”. Hos dessa institutioner, kunde man läsa i ett faktablad till budgetpropositionen

för 2012, ”finns arkiv med ett rikt kulturarv bestående av radio- och tv-sändningar från flera decennier. Det är angeläget att arkiven görs tillgängliga för allmänheten och regeringen föreslår därför att programföretagen får sammanlagt 100 miljoner kronor extra från rundradiokontot 2012. ... Regeringen bedömer att den extra tilldelningen för att göra arkiven tillgängliga också ger SR och SVT förbättrade möjligheter att fullgöra det uppdrag som bolagen har att fördjupa, utveckla och vidga sitt kulturutbud.”³⁷

Den här artikeln har dels resonerat om hur nya digitala teknologier återverkar på arkivens bestånd och därigenom bidrar med en ny syn på det medialt förflutna, dels diskuterat och gjort ett slags prognos över de sätt som filmarkiv kan tänkas (eller möjligen borde) uppgradera sig framöver. Den socialt användardrivna webben med YouTube i spetsen utgör här en variant; en annan förebild – eller hot, beroende på perspektiv – är de piratarkiv som numera ger traditionella minnesinstitutioner konkurrens. Men som denna avslutande koda med SVT visar utgör också starka medieinstitutioner en arkivarisk rival. När public service med hundra extra miljoner utvecklat lika snygga som välfungerande applikationer för webbaccess till sina stora programarkiv – med premiär satt till våren 2013 – vilken roll har då film- och mediearkiv som SFI och KB? De senare har av tradition haft som uppdrag att samla in, vårda och tillgängliggöra exempelvis filmarvet – men de har inga rättigheter att visa det. Dessa ligger givetvis hos de aktörer som producerar film- och tv-material, och numera kan de (likväl som någon annan) också tillgängliggöra det online. Att fokusera på att bevara film framstår, som den här artikeln visat, inte som ett klokt strategiskt framtidsval; de politiska tongångarna (om de överhuvud taget intresserar sig för frågan) antyder en annan riktning. Återstår därför att försöka dyrka upp det juridiska lås som fjättrar film och annat mediematerial vid olika minnesinstitutioner. Glädjande nog finns ansatser i denna riktning, nämligen så kallade kollektiva avtalslicenser. Den pågående Upphovsrättsutredningen (SOU 2010:24) avser just att se över frågor om förenklade möjligheter att ingå avtal i kollektiva former ”beträffande användning av upphovsrättsligt skyddat material på arbetsplatser, radio- och TV-bolag och vid bibliotek och arkiv, så kallade avtalslicenser.”³⁸ En lagrådsremiss väntas till sommaren 2012. Men vem som ska betala för dessa licenser är dock alltså en öppen fråga.

Noter

1. Som påpekats i inledningen till den här boken plockade tidskriften *Biografen* upp detta citat från Gustaf Blom som formulerat sig på samma sätt i en motion ställd till Göteborgs stadsfullmäktige 1912.
2. I den här artikeln förekommer en hel del funderingar kring filmarkivet.se – och stundtals viss kritik. Jag ägnar mig sedan flertalet år med dessa frågor, men har inte aktivt arbetat med utformandet av denna sajt (även om jag genom KB:s ledningsgrupp argumenterat för behovet av en snarlik satsning). I skrivande stund arbetar jag dock personligen med sajten; bland annat har jag nyligen (senvåren 2012) skrivit en större ansökan till RJ om infrastrukturellt stöd för utvecklandet av filmarkivet.se – ur vilken delar av denna artikel tar sin utgångspunkt.
3. Jan Holmberg, *Slutet på filmen. O.s.v* (Göteborg: Daidalos, 2011).
4. Se, SFI "Fimåret i siffror 2011" – <http://www.sfi.se/sv/statistik/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
5. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" (1935/36), *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991), 63.
6. För en diskussion om YouTube, se Pelle Snickars & Patrick Vonderau (red.), *The YouTube Reader* (Stockholm: KB, 2009).
7. Karl-Erik Tallmo, "Bli framtidens arkeolog en hacker" *Svenska Dagbladet* 19/1 1994 – numera tillgänglig online på <http://www.nisus.se/archive/940119.html> (senast kontrollerad 15/6 2012).
8. För en diskussion om tidig film som historisk källa, se Pelle Snickars, *Film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001).
9. Boleslaus Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique" *Le Figaro* 25/3 1898. Information om Albert Kahn återfinns på: <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/>, samt i Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (Columbia University Press, 2010).
10. För en vidare diskussion, se Pelle Snickars, "Hårddisken: en berättelse om samtidens lagringskultur" *Storage* (red.) Lars Björk, Janis Kreslins & Matts Lindström (Stockholm: KB, 2009).
11. N. Kathryn Hayles, "Print is Flat, Code is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis" *Poetics Today* nr. 1, 2004 – http://muse.jhu.edu/journals/poetics_today/v025/25.1hayles.html (senast kontrollerad 15/6 2012).
12. För mer information, se exempelvis – <http://www.kb.se/om/verksamhet/digitalisering/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
13. Geert Lovink, *Networks Without a Cause. A Critique of Social Media* (London: Polity Press, 2011), 78, 79. För en introduktion till ny forskningsmetodik inom digital humaniora, se till exempel, *Switching Codes. Thinking through Digital Techno-*

- logy in the Humanities and the Arts* (red.) Thomas Bartscherer & Roderick Coover (Chicago: University of Chicago Press, 2011).
14. Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
 15. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
 16. Wolfgang Ernst, "Art of the Archive" *Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen* (red.) Helen Adkins (Köln: Walter König, 2005).
 17. Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions. Software and Memory* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011), 98.
 18. Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age* (New York: Princeton University Press, 2010).
 19. Chun 2011, 138, 137.
 20. Audiovisuell dokumentation från konferensen, "Ins Netz gegangen – Neue Wege zum kulturellen Erbe", 17-18/11 2011 återfinns på – <http://ins-netz-gegangen.org/tagungsprogramm/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 21. Se, Kulturdepartementets promemoria, "Digit@lt kulturarv" (2011) – <http://www.regeringen.se/sb/d/13149> samt Näringsdepartementets strategi, "Digital agenda" – <http://www.regeringen.se/sb/d/14375> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 22. "Europeana Strategic Plan 2011-2015" (2010) – http://pro.europeana.eu/c/document_library/get_file?uuid=c4f19464-7504-44db-ac1e-3ddb78c922d7&groupld=10602 (senast kontrollerad 15/6 2012).
 23. Se, *The New Renaissance. Report of the 'Comité des sages'. Reflection Group on bringing Europe's Cultural Heritage Online* (2011) – http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/comite_des_sages/index_en.htm, samt EU-pressrelease med Nelie Kroes uttalande 10/1 2011 – <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/> (senast kontrollerade 15/6 2012).
 24. Outi Hupaniittu, "Forskarnas röst och digitalt material", Svenska litteratursällskapet i Finland 2012 – <http://www.sls.fi/doc.php?docid=780> (senast kontrollerade 15/6 2012).
 25. För en diskussion, se Anna Dahlgren & Pelle Snickars (red.), *I bildarkivet. Om fotografi och digitaliseringens effekter* (Stockholm: KB, 2009).
 26. Inom ramen för en doktorandkurs, "Kulturarvets institutionalisering", på Stockholms universitet, Forskarskolan i kulturhistoriska studier, genomförde jag som ansvarig lärare i april 2012 ett tiotal studiebesök i Washington D.C. på några av USA:s största minnesinstitutioner. Det sammantagna intrycket är att tillgängliggörande och användaren/användandet i fokus var starkare drivkrafter och grundfigurer för verksamheterna än motsvarande (snarlika) institutioner i Sverige, av vilka bland annat Riksarkivet och Riksantikvarieämbetet också besöktes under kursen.
 27. Se till exempel, Ian Hargreaves, "Digital Opportunity. A review of Intellectual

- Property and Growth” (2011) – <http://www.ipo.gov.uk/ipreview.htm> (senast kontrollerad 15/6 2012).
28. Se exempelvis, ”New rules on term of protection of music recordings” EU Bryssel 12/9 2011 – http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/intm/124570.pdf (senast kontrollerad 15/6 2012).
 29. För information om vilken rättighetsklaringspraxis som råder på filmarkivet. se, se – <http://www.filmarkivet.se/sv/Rattigheter/> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 30. Niklas Luhmann, *Law as a Social System* (New York: Oxford University Press, 2004).
 31. Lawrence Lessig höll 18/11 2009 en föreläsning i Sveriges Riksdag om behovet av en förnyad upphovsrätt, delarrangerad av KB, se – <http://www.youtube.com/watch?v=dvY49qw4ngI&feature=plcp> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 32. Se exempelvis, <http://www.ingmarbergmanarchives.se/Search/Regulations.aspx> eller <http://www.kb.se/aktuellt/nyheter/2009/Bergman-pa-KB/> (senast kontrollerad 15/6 2012). KB är på sin hemsida mycket mån om att beskriva hur svårt detta projekt var rent tekniskt: ”De inbundna regiböckerna har varit komplicerade att fotografera då texten försvinner in i den inbundna marginalen. I möjligaste mån har regiböckerna fotograferats i hela uppslag. När de har varit väldigt hårt inbundna, eller uppslagen varit större än kamerans maximala mått, har vänster- och högersidorna fotograferats separat.” Ingenting sägs däremot om att landets nationabibliotek inte tillgängliggör detta material digitalt på plats ens i sina egna lokaler.
 33. För en diskussion om TPB, se Jonas Andersson & Pelle Snickars (red.) *Efter The Pirate Bay* (Stockholm: KB, 2010).
 34. UbuWeb, ”FAQ” – <http://www.ubu.com/resources/faq.html> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 35. Se – <http://aaaaarg.org/about> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 36. Marcus Boldeman, ”SVT stoppar fri journalfilm på nätet” *Dagens Nyheter* 24/11 2004.
 37. ”Öppna arkiv och digitalisering av biografer”, Regeringskansliet faktablad budgetpropositionen 2012 (september 2011) – <http://www.regeringen.se/content/1/c6/17/56/08/5204637f.pdf> (senast kontrollerad 15/6 2012).
 38. Se exempelvis pressmedelande från Justitiedepartementet 8/4 2010, ”Moderare och tydligare bestämmelser om upphovsrättsliga avtal” – <http://www.swe-den.gov.se/sb/d/13040/a/143382> (senast kontrollerad 15/6 2012).



UR FILMARKIVET



”MODÄRNT ATT GÖRA STJÄRNORNA MÄNSKLIGA”

Tommy Gustafsson

DAGENS MODERNA STJÄRNOR ger ofta upphov till stor offentlig fascination och förekommer som prominenta profiler i det dagliga medieflödet. Deras populära dragningskraft härrör företrädesvis från de fält där de arbetar – oftast som skådespelare, idrottare eller musiker – och de främsta mediala platserna för dessa aktiviteter har under 1900-talet varit film och tv. Florence Lawrence, the Biograph Girl, brukar i regel räknas som den första filmstjärnan. På flera sätt blev hon det redan 1909 efter att den amerikanska biografpubliken hade krävt att få veta mer om sin anonyma favorit. I ett försök att hålla nere kostnaderna hade filmproducenter avsiktligt undanhållit skådespelarnas namn i marknadsföringen eftersom den otillbörliga uppmärksamheten kunde leda till att skådespelarna krävde högre lön för sina insatser.¹

Att publiken vill veta mer om sina stjärnor, ja, rentav kräver det, löper som en röd tråd genom 1900-talets mediehistoria. För att bemöta detta önskemål lyftes stjärnan oftast ner från sin piedestal och gjordes tillgänglig som ett slags imaginär privatperson. Denna privata individ skapades genom en massmedial mix som utgick från den celebra verksamheten men bestod även av fakta, rykten och skvaller kring privatlivet, något som skapade ett slags professionell privatperson. Sammankopplad med denna process var även stjärnans persona, det vill säga den sociala roll eller mask som stjärnan valde att visa upp för omvärlden. Den rollen var byggd på den officiellt skapade bilden – men var samtidigt också underställd kravet att åtminstone framstå som om den

innehöll något privat. ”Det har skrivits mer om filmstjärnors privatliv än om några andra slags människor i världen [...] Först och främst, heter det, anlägger varje skådespelare, som dras till offentligheten, en mask. Han poserar, om ni så vill”, påtalade till exempel *Filmnyheter* 1923 om den ”privata” stjärnan.

[Poserandet], om det göres med måtta, är lika ursäktligt för stjärnan som det är för er, då ni är borta på middag. Ni har då ett sätt, som i viss mån skiljer sig från det sätt, på vilket ni utträttar era husliga sysslor om morgnarna. En filmstjärna är alltid, utom i skötet av sin familj eller i en krets av nära vänner, medelpunkten i en bjudning – alla människor titta på henne. Men i ett avseende skiljer sig posen från ’bjudningsminnen’. Stjärnan har ofta själv föga att skaffa med utformandet av den etikett, som satts på henne. Om sålunda en ingenue ser söt ut, försöker hennes bolag att få henne lika söt igenom hela hennes bana. Hon poserar för flickroller även sedan hon blivit gift och mor. Om hon är en ’vamp’, får hon vara vamp tills hon själv storknar av rökelsen, om hon är en trogen hustru, får hon vara ädel och trofast till dess att domstolen fällt skilsmässoutslaget mellan henne och hennes make – för otrohet [...] Att få en skymt av stjärnan, sådan hon verkligen är, fordrar skicklighet, liksom det fordras skarpblick att se människan bakom den berömda politikern, den stora tenoren, den firade societetsdamen.²

Ett annat exempel på notabiliteter som kring sekelskiftet 1900 förvandlades till tidiga filmcelebriteter var kungar och andra medlemmar ur Europas kungahus. Som bland annat Pelle Snickars har framhållit finns det ett överflöd av tidiga filmsekvenser med just kungligheter bevarade i filmarkiven. Ofta handlar det inte om några spektakulära bilder utan, företrädesvis, om allvarliga män i mörk kostym och cylinderhatt som gick upp- och nerför trappor, invigde någon begivenhet eller höll tal som i *Bondetåget 1914* där kungens, kronprinsen och prins Carls identiska ”borggårdstal” filmades på olika avstånd beroende på rangordning med Gustaf V allra längst bort från kameran. Förutom att det fanns en lönsamhetsaspekt för filmbranschen att filma och rapportera om kungligheter innebar detta även att kungafamiljen blev synligare, och som en konsekvens av det, mer populär för att så småningom bli folklig på ett sätt som varit fullständigt otänkbart bara några decennier

tidigare.³ Leif Furhammar framhåller emellertid att det förnäma Biograf Victoria AB producerade journalfilmsserien ”Våra kungliga hemma hos sig” där bland annat filmen *Kronprinsparet på Drottningholm* (1911) ingick och som visade kronprins Gustaf Adolf och kronprinsessan Margareta tillsammans med barnen ”hemma” på Drottningholm.⁴ Av stillbilder framgår det dock att det ”privata” är långt borta då kronprinsparet och ungarna är upplädda i uniform respektive finklänning samtidigt som de utför olika poser. I *Dagens Nyheter* kommenterades filmen också med: ”Den okonstlade enkelheten i bilderna förefaller visserligen något falsk, men det är ju icke heller så lätt att vara okonstlad, då man står modell för en biografkamera.”⁵

Men i början av 1900-talet var det ännu långt kvar till det personliga ögonblick då kungen berättade om ”klicket” med Silvia – och ännu längre till avslöjandena om en motvillig monarks privatliv. Europeiska kungligheter var och förblev länge ett slags celebriteter vars privatliv inte tilläts tränga igenom den offentliga bild som skapades i media, exempelvis via tidiga aktualitetsfilmer. Det var med andra ord monarkens officiella funktion i samhället som styrde upptagningarna och efterarbetet med dessa filmklipp – under hot om åtal för majestätsbrott – även om visningskontexten naturligtvis var svårare att kontrollera då aktualitetsfilmer varvades med fiktiva filmer i ett filmkulturell *bricolage*.⁶ En kung kunde därför inte, utifrån dessa kriterier, vara en privat stjärna eftersom kungligheter förblev officiella även i det privata.

Mary & Doug i Stockholm

Hur gick man då tillväga för att förvandla en filmstjärna till en privat stjärna? Hur skiljer sig till exempel den visuella framställningen av den ”privata” filmstjärnan från visuella skildringar av kungligheter? Ett tidigt exempel på en skådespelare som nådde superstjärnestatus inom filmen var den amerikanske skådespelaren Douglas Fairbanks. Han slog igenom som ömfotingen som blev man i sociala och romantiska komedier under 1910-talet för att sedan gå över till storslagna äventyrsfilmer som *The Mark of Zorro* (1920), *Robin Hood* (1922) och *The Thief of Bagdad* (1924). Fairbanks och hans oerhört populära och framgångsrika fru Mary Pickford betraktades rentav som kungligheter i

Hollywood där de underhöll sina gäster på sin omtalade Beverly Hills-egendom Pickfair. Under 1920-talet gjorde de tillsammans flera turnéer runtom om USA, Europa och Asien där de gjorde reklam för sina respektive filmer, sitt filmbolag United Artists – och inte minst Hollywood som företeelse. Det flitiga turnerandet inleddes redan under slutet av första världskriget då Fairbanks, Pickford och Charles Chaplin reste runt USA och inför enorma folkmassor bedrev kampanj för Liberty Loan's.

Richard Schickel har hävdats att en storslagen filmstjärna som Fairbanks var lika mycket ett konstverk i sig själv som en artist. Hans filmer var resultatet av samarbeten med många inblandade händer, samtidigt som hans privata image utformades genom publika intervjuer, skvaller och offentliga framträdanden.⁷ Förutom marknadsföringen hade Fairbanks resor till Europa och Asien även privata syften, bland annat var turnén 1920 även Fairbanks och Pickfords bröllopsresa. Under sina resor möttes de alltid av stora folkmassor, och i varje ny stad umgicks de med lokalt filmfolk och lokala celebriteter samtidigt som Fairbanks, för att citera Schickel, ”bokade in sina egna kungliga besökare inför det kommande året” i ett slags ömsesidigt utbyte av stjärnglans. Av den långa rad av berömdheter som besökte Fairbanks under 1920-talet kan bland annat nämnas svenske prins Wilhelm, kung Prajadhipok av Siam samt Lord Mountbatten, som spenderade en del av sin smekmånad på Pickfair 1922.⁸

Det är tydligt att den dubbla funktionen med reklam och privatliv bidrog till utformningen av Fairbanks som privat stjärna. Resorna dokumenterades dessutom i en rad olika journalfilmer under 1920-talet, exempelvis då Fairbanks och Pickford kom på ett exklusivt Sverige-besök och stannade över midsommarhelgen 1924. Besöket finns dokumenterat i den sju minuter långa *Mary och Doug besöker Stockholm* (1924), som finns på filmarkivet.se. Filmen uppges vara svenskproducerad och var upptagen i och omkring Stockholm, men den är bevarad med norska textskyltar varav den sista texten också meddelar att nästa anhalt på resan är just Norge. Sverigebesöket inleddes med att Fairbanks och Pickford anlände med färjan från Köpenhamn till Malmö på kvällen den 20 juni. I Malmö stannade de enbart under ett par tumultartade timmar på centralstationen, där de skrev autografer på papperslappar, visitkort och fotografier till ett hundratal personer som hade köpt per-

rongbiljetter för att bese filmparet innan de fortsatte uppåt i landet med nattåget till Stockholm.⁹ Till Stockholm anlände de klockan 9.20 på fredagsmorgonen den 21 juni – och besöket varade därefter fram till den 23:e. Under denna tid hann man bland annat med en presskonferens, ett besök på Filmstaden i Råsunda och en båttur i skärgården som tog sällskapet till Svensk Filmindustris (SF) dåvarande VD Charles Magnussons hus på Skarpö och därefter vidare till Kanholmen, där ägaren till båten, Ivar Kreuger, bjöd på lunch. På lördagskvällen bjöd SF på bankett ute i Saltsjöbaden där ett flertal svenska filmpersonligheter såsom Greta Garbo, Mona Mårtenson, Mauritz Stiller, Gustaf Molander och Anders De Wahl fanns bland gästerna.¹⁰

Den sju minuter långa filmen inleds med en rad Stockholmsbilder, inklusive bilder på det kungliga slottet och på chokladfabriken Marabous försäljningsbutik inne i Stockholm. De senare visas under förövändningen att Mary Pickford är känd som en läckergom, och publiken fick se hur en transportbil från Marabou levererar choklad till Grand Hôtel där filmstjärnorna skulle övernatta. Till saken hör att Marabou vid den här tiden var ägt av norska godisfabrikaten Freia. Det finns alltså en norsk koppling som både förklarar Marabous framträdande närvaro i filmen och som därtill väcker misstanken om att detta i själva verket var en norskproducerad film, alternativt att filmen hade klippts i Norge. Av nyhetsrapporteringen framgår det också att ett antal filmbolag var ute i Stockholm och filmade Fairbanks och Pickford de aktuella dagarna.

Därefter visas bilder från centralen då tåget anländer, vilket följs av en skymt av Fairbanks och Pickford som passerar förbi kameran, avslutna av vad som uppenbarligen är andra passagerare på tåget och som nu vänder sig om och försöker se efter vad all uppståndelse beror på. Anslående i alla bilder där Fairbanks figurerar är hur han sticker ut på grund av sin mycket djupa solbränna, som nästan får honom att se svart ut i jämförelse med alla ljushyade svenskar. Vid den här tiden var solbränna mycket starkt klassrelaterat eftersom grov- och utomhusarbete resulterade i en ”ofrivillig” solbränna som ställdes mot de bättre bemedlade klassernas (vita) inomhusarbeten.¹¹ Det finns dock inget som direkt tyder på att man vare sig i filmen eller tidningsskriverierna försökte använda, eller ens kommentera, Fairbanks avvikande vithet.

Sedan följer bilder på Fairbanks och Pickford när de tar emot fol-



En solbränd Fairbanks.

kets jubel från en balkong på Grand Hôtel, dock utan att filmen visar den jublande folkmassan i ett bild-/motbildsförfarande. Efter dessa inledande bilder flyttas det visuella fokuset till Fairbanks, som antingen han är tillsammans med Pickford eller är ensam, tillåts dominera bildkompositionerna. Nästa bild visar också hur Fairbanks kommer ut från entrén på Grand Hôtel, en vanlig bildkomposition även när det gäller kungligheter. Den bildkompositionen medverkar till att enbart visa den officiella sidan, eftersom det mer ”privata” bokstavligen befinner sig och stannar kvar inuti hotellet (eller slottet) dit kameran och åskådarna oftast inte har tillträde. Förfarandet kan exempelvis vid upprepade tillfällen observeras i journalfilmen *Trekungamötet i Malmö* (1914). I *Mary och Doug besöker Stockholm* följer dock kameran, och en del nyfikna betraktare utanför, efter Fairbanks. Därefter följer ett kollage av bilder från bilutflykten till landsbygden utanför Stockholm och från avfärden med Kreugers båt till Kanholmen där det ”privata” tillåts lysa igenom. Ett exempel på det är sekvensen då Fairbanks står på en brygga och pratar och röker tillsammans med en man medan kameran registrerar detta på behörigt avstånd. Filmen avslutas med en återgång till det officiella konceptet med bilder där paret anländer i feststass med bil och går uppför en trappa till SF-banketten, samt avslut-



Fairbanks på väg ut ur en bil – och Gustaf V på väg in i en bil.

ningsvis där Fairbanks återigen kommer ut från Grand Hôtel och går in i en väntande bil för att resa vidare till Norge.

Sammantaget innehåller inte *Mary och Doug besöker Stockholm* mycket som kan kallas för privat. I mångt och mycket påminner den rapso-diska skildringen om hur kungligheter representerades visuellt, till exempel i kortfilmen *Strängnäs stads 400-årsjubileum av Gustav Vasas val till Kung* (1923) med en stelt ceremoniell Gustaf V som officiant. Skillnaden är dock att Fairbanks och Pickford besökte Stockholm som privatpersoner och att detta på olika sätt accentuerades både textuellt och visuellt för att ge åtminstone en illusion av att åskådarna fick tillgång till en privat sida, exempelvis då man kopplade ihop Pickford med Marabou. Det ska dock poängteras att denna film inte tillkom eller visades i ett vakuum, vilket inte minst pressreceptionen med fokus på det ”privata”, vittnar om.

Massan & stjärnan

”Ni vill veta allting om dem, inte sant?”¹² På detta direkta sätt inleder Vera von Kraemer sin artikel i *Filmbladet* om det berömda filmparets Stockholmsbesök. Artiklar om filmstjärnors privatliv börjar så smått dyka upp på 1910-talet, men det är framför allt under 1920-talet som det blir kutym, till exempel med de karakteristiska hemma-hos-reportagen.¹³ Det ”privata” var dock inte något som accepterades med hull och hår av journalister eller filmfans. Faktum är att den privata aspekten ofta avhandlades ur ett metaperspektiv. Att skådespelarnas privata jag egentligen var en offentlig mask som dolde det privata, och att stjärnorna själva hade lite inflytande över hur de etiketterades var saker som diskuterades under 1920-talet. I en artikel om den privata amerikanska filmstjärnan görs till exempel följande analys:

Just nu är det modärnt att göra stjärnorna mänskliga. De äro som du och jag, Hollywood är varken himmel eller hälvet, allt är normalt och naturligt. Detta låter förnuftigt, man bör ju inte betrakta stjärnorna som gudar eller små djävlar. Och dock [...] vill jag inte gå med på att göra skådespelare och skådespelerskor helt och enbart mänskliga. De äro inte vanliga människor. De äro en sort för sig och de villkor de ar-

beta under äro annorlunda än vanliga förhållanden, liksom en kung eller en prisboxare också lever under exceptionella förhållanden. [...] Och vad deras moral beträffar, vore det nog att citera vad Bernhard Shaw en gång svarade, när den var på tal. En Londontidning ställde till en enquête: ”äro skådespelare moraliska?” En mängd människor svarade allvarligt på den dumma frågan. Shaw svarade också, hans svar lydde: ”Varför skulle de vara det?”¹⁴

Att man inte skulle dyrka stjärnor hänger ihop med diskursen kring det privata. Även om stjärnstatusen pekade mot något gudalikt, antydde det privata bakom masken att stjärnan inte var mer än en människa, om än inplacerad i ett exceptionellt sammanhang. Att ge upphov till folksamlingar, om personen i fråga inte var kung ute på offentligt uppdrag, kunde därför orsaka en viss upprördhet, speciellt när det gällde privata stjärnor. Fairbanks och Pickford orsakade folksamlingar av anseelig mängd – var de än drog fram. I nyhetsrapporteringen från Köpenhamn, Malmö och Stockholm förekommer också en underliggande, ogillande ton över dessa folkmassor och celebriteterna som orsakade dem. Exempelvis kallades mottagandet i Köpenhamn för ”hysteriskt” och ”nästan livsfarligt hjärtligt”¹⁵ medan landstigningen i Skåne beskrevs som att ”Malmöborna [blivit] rovt för häftig Fairbanksfeber”.¹⁶ I Stockholm uppstod tumult:

Den stockholmska folkmassan stod där bländad på Centralplanen med fastvuxna hattar och förstummade röster – precis som när kung Gustaf eller någon annan höghet kommer till stan. Men ett sådant mottagande kan naturligtvis icke göra sig på de filmer som nu upptogs rundt omkring. Doug sträcker därför plötsligt armen i vädret och ger upp ett indiantjut... [...] Nu har folk fått vad de vill ha och nu börjar kvinnor och barn också på att häva upp små skrik. Vilket gudabenådat ögonblick! Nu kanske också den berömda frivoliteten kommer! Men nej, därav vardt intet. [...] Men här brister regin. Icke Douglas Fairbanks', visst icke. [...] Men polisens, Stockholms ordningsmakts. Massan stormar fram och bryter hänsynslöst poliskordongen, som för övrigt inte är vidare tät. [...] Fotografer och filmare skrika, folket springer omkull apparaterna. Hurra, hurra! Men ordningsmakten bär inte svärdet förgäves. En trupp ridande polis travar in i den täta folkmassan.

Undan här! Giv plats! Det gäller att bereda filmparets bil möjligheter att lämna centralplan.¹⁷

Polisen gjorde alltså chock med hästar rakt in i folkmassan, som enligt rapporteringen främst bestod av kvinnor och barn. Det här väckte naturligtvis ont blod. Främst i vänstertidningarna men även i konservativa *Stockholms-Tidningen* fick polisen utstå besk kritik.¹⁸ Något som dock framgår av rapporteringen är det faktum att åskådarmassan förefaller ha varit tråkigt svensk ända tills Fairbanks fick igång dem genom att vifta med armen och ge upp några indiantjut. Först då tände de till och förvandlades till en oregerlig massa.¹⁹ I grund och botten var det alltså Fairbanks och Pickfords fel att publiken uppförde sig som massa. Utifrån medierapporteringen går det också att konstatera att folkmassan varit mer tystlåten och observerande när kungen hade haft vägarna förbi, något som här markerar ytterligare en gräns mellan äkta och falska kungligheter eftersom en äkta kung aldrig skulle ha hetsat en folkmassa på detta ”primitiva” sätt. Å andra sidan är masspubliken onekligen en central del av den mediala framställningen tillsammans med filmstjärnorna. Utan masspubliken hade det celebra besöket inte på långa vägar blivit lika spektakulärt, och intressant, för media att rapportera.

Det fanns alltså en underliggande animositet mot filmstjärnor och andra celebriteter som inte var ”på riktigt” som en kung var. Och detta trängde igenom trots att just Fairbanks och Pickford hörde till de allra mest respekterade filmstjärnorna. I kristna *Svenska Morgonbladet*, som var den enda större tidningen som inte rapporterade från Fairbanks och Pickfords Stockholmsvistelse, publicerades istället en skämtteckning som gjorde narr av Fairbanks vita tänder, en angreppsvinkel som även kommunistiska *Folkets Dagblad Politiken* utnyttjade.²⁰ En förklaring till denna besynnerlighet får vi genom att läsa Ivan Oljelunds totalsågning av Fairbanks bok, *Inte så snarstucken*, i *Social-Demokraten* fyra år tidigare – en utläggning som får personangreppen i Ranelidfejden åttio år senare att framstå som en mild sommarbris:

/.../ och så detta leende, detta evinnerliga levlivet-leende, alls inte att förblanda med tandvisningen, som är obligatorisk och sker av genom vana förvärvad oförmåga att sluta till mun – detta leende, som är så ohyggligt irriterande att endast en idiot uthärdar det, ty som bekant

äro alla idioter själva leende. Och värre: en idiot ursäktar man, ty han ler av inre frid och lycka, men denne världsberömde hjälte ler av tillgjordhet, emedan han vet, att varje linje i ansiktet uppfångas av kameran och beskådas av hela den civiliserande världen.²¹

Tänderna och leendet, som accentueras av det brunbrända ansiktet, betecknar med andra ord den mask som skiljer den verkliga Fairbanks från den privata stjärnan, som i sin tur utnyttjade det berömda vita leendet på ett sätt som här uppfattades som falskt och beräkande. Redan i rubriken anlades en ironisk ton i *Social-Demokraten* – ”Doug och Mary här. ’Stjärnor’ som andra vanliga människor” – som särskiljde filmstjärneparet från just vanliga människor. I *Stockholms-Tidningen* skedde något liknande då skribenten menade att Fairbanks och Pickford inte betedde sig ”som vanligt folk” när de valde att klänga fast på utsidan av bilen, för att fansen skulle se dem, istället för att sätta sig i bilen.²² Reaktionen på dessa ”filmstjärnefasoner” hängde också till stor del ihop med filmens låga samhällsstatus som dels fastslog att slantar som lades på bio var bortslösade pengar som egentligen borde ha gått till utbildning eller något annat viktigt, och dels att filmvärlden, inklusive dess stjärnor, enbart bestod av obildade och konstruerade, det vill säga falska, människor.²³

Alla kommenterar om Fairbanks och Pickford var dock inte negativa. Faktum är att majoriteten var positiva och denna bekräftande attityd var en reaktion på filmparets ”vanlighet”, det vill säga att de berömda filmstjärnorna till synes släppte garden och berättade vad som uppfattades som personliga saker. Denna ”insyn” understöddes dessutom av taktiken att vara påläst om landet de för närvarande besökte, något som uttryckte sig i att filmstjärnorna hade kunskap om och berömde allt svenskt såsom svensk fotboll, boxning, Strindberg, Carl Larsson, Anders Zorn (som Fairbanks köper en tavla av), den svenske Hollywoodregissören Victor Sjöström och inte minst svenskt knäckebröd.²⁴ Bekräftandet av det svenska ledde i sin tur till att den grundläggande negativa inställningen till filmparet förbyttes till en mer positiv hållning där filmstjärnorna beskrevs som ”sympatiskt enkla och flärdlösa människor” och där Fairbanks beskrevs som frisk, hurtig och rakt på sak – en ”stjärna utan förkonstlade manér och blaserade divalater [som] helt enkelt är sig själv”.²⁵ Det ska påpekas att Pickford, som ju minst var

en lika stor stjärna som Fairbanks, inte alls fick samma utrymme i pressen, något som förefaller bero på att Fairbanks antingen fick flest frågor av journalisterna eller att han helt enkelt tog sig det utrymmet.

Den nationella bekräftelsen var givetvis inte unik för Sverige, utan upprepades för varje nytt land som Fairbanks och Pickford besökte. Två år senare besökte de exempelvis Sovjetunionen där de mottogs av jublande folkmassor på dagarna och umgicks med den politiska eliten på kvällarna, varemellan de prisade bolsjevismen på en presskonferens i Moskva.²⁶ Någonstans visste journalisterna (och läsarna) att detta var ett spel, men påfallande få hade något att säga om spelets regler. Det var bara en skribent som tyckte att Fairbanks kunskaper om Strindberg var väl vaga, och att ”det förefaller, som om han säger det mest av artighet.”²⁷ *Folkets Dagblad Politiken* hade å sin sida en grundläggande negativ inställning till det hela som ett kommersiellt jippo, men hade likväl avsatt en journalist som följde filmstjärnorna. Inte heller denne hade något negativt att säga om just det privata, förutom då Fairbanks tydligen hade anmärkt på att det var väldigt mycket poliser ute i huvudstaden. Det uppfattade journalisten som ”spydigt”, trots att denne själv hade kritiserat den stockholmska poliskåren i artikeln med anledning av hästchocken. Journalisten rundade sedan av med att kalla folkmassan för ”nyfikna hyenor” och säga ”vad man vill om otillbörligheten i detta fjäsk för en kinematografisk ’kunglighet’, ofarligt för den allmänna säkerheten är det dock, då det är allmänheten själv som agerar dårar!”²⁸

Avslutning

Medietaktikerna som Fairbanks och Pickford använde sig av är idag etablerade. Under 1920-talet befann de sig dock i ett utvecklingsstadium och reaktionerna på detta mediala bländverk varierade. De varierade bland annat utifrån politisk färg där vänstern i symbios med den kristna dagstidningen *Svenska Morgonbladet* reducerade de folkliga reaktionerna till att handla om ett pöbelbeteende med Fairbanks och Pickford som uppviglare. Logiken i rapporteringen medför därmed att folkmassan mer eller mindre tvingas bli en lika central del av den mediala framställningen som filmstjärnorna. Utan mass-

publiken hade besöket knappast blivit lika spektakulärt för media att rapportera.

Filmens låga samhällsstatus inverkade emellertid i högre grad på skapandet av den privata stjärnan och därför är det intressant att konstatera att det fanns stora likheter mellan hur man under 1920-talet visuellt valde att skildra äkta och falska kungligheter eftersom detta bidrog till att höja filmmediets anseende i stort. De många sekvenserna med kungar och filmkungar gåendes in och ut ur slott, hus, hotell och bilar fungerar här som ett slags gränsmarkör mellan det privata och det offentliga där det privata så att säga lämnas kvar inne i byggnaden eller i bilen dit publiken i biografalongerna inte har tillträde.

Skrapar man lite på ytan finns det likväl stora skillnader mellan de visuella gestaltningarna av kungar och stjärnor, inte minst eftersom stjärnan hela tiden tolkas (även visuellt) på ett privat plan på ett sätt som kungligheter sällan behövde bekymra sig om. Å den andra sidan existerar det kring 1900 samtidigt ett slags folklig monarki som bl.a. manifesterade sig så att Oscar II promenerade omkring som vilken privatperson som helst i Kungsträdgården.²⁹ Motsvarande folklighet blir dock mer extrem i förhållande till de stora filmstjärnorna som ju går från privata personer till offentliga stjärnor i mötet med folkmassan. Ett exempel på det ser man i *Mary och Doug besöker Stockholm* då Douglas Fairbanks lämnade Grand Hôtel och förföljdes av en mindre folkmassa. Ett annat exempel är den tumultartade Europaturnén som Charlie Chaplin genomförde i början på 1930-talet och där filmstjärnan bokstavligen bars fram på axlarna av massan i stad efter stad. Det illustreras bland annat i journalfilmen *Charly Chaplin in Wien* (1931).

Kunglighetens privata sida accentueras däremot inte förrän långt senare då medlemmarna i ett alltmer mediemedvetet svenskt kungahus själva bidrar till illusionen om det privata genom intervjuer och andra tv-framträdanden. Det kommer till uttryck inte minst genom bröllop som numera genomförs i gränslandet mellan det officiella och det privata, mycket tack varje tv-kamerornas förmåga till närgången rapportering.³⁰ På sätt och vis liknar idag kungen och drottning Silvia 1920-talets hollywoodkungapar, Douglas Fairbanks och Mary Pickford, vilket ger en indikation om varifrån mediestrategierna kommer och vem som anammat dem.

Noter

1. Richard Dyer, *Stars* (London och New York: BFI, 2004), 9.
2. Osignerad, "Den amerikanska filmstjärnan i privatlivet och inför offentligheten" *Filmbladet* nr. 33 1923.
3. Pelle Snickars, "'Bildrutor i minnets film' – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial", *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk* (red.) Pelle Snickars & Cecilia Trenter (Lund: Studentlitteratur, 2004), 209–213.
4. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: SFI, 2003), 54–55.
5. Osignerad, "Kronprinsparet på Drottningholm" *Dagens Nyheter* 18/10 1911.
6. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Diss., Stockholm, Aura förlag, 2001), 200-205.
7. Richard Schickel, *Douglas Fairbanks. The First Celebrity* (London: Elm Tree Books, 1976), 55.
8. *Ibid.*, 96–97.
9. Osignerad, "Även Malmöborna rov för häftig Fairbanksfeber" *Stockholms-Tidningen* 21/7 1924.
10. Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], "Det celebra filmbesöket i Stockholm" *Filmnyheter* nr. 23, 1924.
11. Richard Dyer, *White* (London och New York: Routledge, 2002), 57.
12. Signaturen Maudlin, *Filmnyheter* nr. 23 1924.
13. Se till exempel, osignerad, "Gösta Ekman hemma hos sig" *Filmjournalen* nr. 4 1920.
14. Osignerad, *Filmbladet* nr. 33 1923.
15. Osignerad, "Doug och Mary nu i Köpenhamn. Hysterisk fröjd" *Stockholms-Tidningen* 20/6 1924.
16. Osignerad, *Stockholms-Tidningen* 21/7 1924.
17. Osignerad, "God publikregi vid familjen Fairbanks' ankomst igår" *Stockholms-Tidningen* 22/6 1924.
18. Se exempelvis osignerad, *Stockholms-Tidningen* 22/6 1924.
19. Påpekas kan att folkmassan i samma veva förefaller förvandlas från män med hatt till en samling bestående av enbart av kvinnor och barn.
20. W. Steiner, "Intervju med Doug och Mary" (teckning), *Svenska Morgonbladet* 21/6 1924 och osignerad, *Folkets Dagblad Politiken* 23/6 1924.
21. Signaturen Den nedvända tummen [Ivan Oljelund] citerad i osignerad, "Den glade Douglas Fairbanks och den surmulna kritikern" *Filmbladet* nr. 14 1920.
22. Osignerad, *Social-Demokraten* 22/6 1924 och isignerad, *Stockholms-Tidningen* 22/6 1924.

23. Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Lund: Sekel bokförlag, 2007), 53–57.
24. Osignerad, *Social-Demokraten* 22/6 1924.
25. Osignerad, *Social-Demokraten* 22/6 1924.
26. Schickel 1976, 97; osignerad, "Douglas Fairbanks och Mary Pickford" *Våra nöjen* nr. 32 1926.
27. Osignerad, *Social-Demokraten* 22/6 1924.
28. Osignerad, *Folkets Dagblad Politiken* 23/6 1924.
29. Bertil Broomé, "C Sven A Lagernerg", se – <http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=10838>. (senast kontrollerad 15/6 2012).
30. Mats Jönsson & Patrik Lundell, "Media and Monarchy. An Introduction"; och Kristina Widestedt, "Pressing the Centre of Attention. Three Royal Weddings and the Legitimacy of the Press" båda i, *Media and Monarchy in Sweden* (red.) Mats Jönsson & Patrik Lundell (Göteborg: Nordicom, 2009).

”WE ARE SPORTING PEOPLE AND DO NOT CARE MUCH FOR POLITICS” – J. SIGFRID EDSTRÖM, ANTISEMITISMEN OCH NAZITYSKLAND 1933–45

Mats Rohdin

”The Nazis put [...] emphasis on the role of sport in international relations, referring to the athletes as ’soldiers in track suits, fighting for the fatherland’. Sport to them was one of the few ways, and the most efficient, to break the cultural isolation of the Third Reich.”¹

EN AV 2011 års mest uppmärksammade och kritikerrosade fackböcker var Klas Åmarks *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen*.² Åmark har sammanfattat den forskning som hittills har bedrivits kring Sveriges relationer med Nazityskland åren 1933–45, det vill säga från det nationalsocialistiska maktövertagandet till och med andra världskrigets slut. Boken täcker flera områden och behandlar såväl politik och handel som press och kultur. Frapperande är emellertid hur en så viktig del av svenskt samhällsliv som idrottsrörelsen helt lyser med sin frånvaro trots att Sverige under större delen av den aktuella perioden var ett av få länder som hade ett aktivt idrottsutbyte med Nazityskland.³ Sverige spelade till exempel landskamp i fotboll mot Tyskland på Råsunda i oktober 1941 när Nazityskland stod på höjden av sin makt. Det skedde strax efter det att den tyska ockupationsmakten i Norge hade arkebuserat flera framstående fackföreningsledare samt dömt andra till långvariga fängelsestraff. Kung Gustaf V och kronprins Gustaf Adolf bevistade landskampen och gav därmed officiell prägel åt tillställningen. På den efterföljande banketten hedrade även statsminister Per Albin Hansson arrange-

manget med sin närvaro.⁴ I juli 1942 tävlade svensk friidrotts nya nationalhjärte Gunder Hägg i Berlin och så sent som i september 1942 flögs det svenska fotbollslandslaget in i ett specialchartrat plan över ett krigsdrabbat Europa och spelade landskamp mot Tyskland inför 90 000 åskådare på Olympiastadion i Berlin, alltsedan OS 1936 förknippat med nazisterna.⁵

Under större delen av 1900-talet har svensk idrott levt efter devisen att idrott och politik inte hör ihop, en princip som upprätthölls för att idrottsrörelsen skulle kunna locka till sig utövare från hela befolkningen oavsett partitillhörighet.⁶ En av dem som propagerade för denna uppfattning var J. Sigfrid Edström (1870–1964), direktören och industrimannen, tillika en av den svenska och internationella idrottsrörelsens mest välkända profiler. Edström var en av Sveriges mäktigaste personer under första hälften av 1900-talet och hade ett vittförgrenat kontaktnät som spände från kungahuset och landets högsta politiska ledning till de ledande männen inom näringslivet, finanssektorn och fackföreningsrörelsen. Han anställdes på initiativ av Marcus Wallenberg och blev verkställande direktör för Asea 1903–33 samt arbetande styrelseordförande för samma företag 1934–49. Under denna tid gick Asea från att vara i ekonomiskt trångmål till att bli världsledande inom starkströmsindustrin. Edström var dessutom under flera år ordförande i såväl Verkstadsföreningen (1916–39) som Svenska Arbetsgivareföreningen (1931–42).⁷ Han var också en av initiativtagarna till Internationella Handelskammaren, där han var ordförande åren 1939–45.⁸ Dessutom grundade han föreningen Direktörsklubben, även kallad *The Big Five*, som blev en av näringslivets mest inflytelserika påtryckargrupper, vilken verkade för ett borgerligt alternativ inom politiken.⁹

Idrottsmeriterna är inte mindre imponerande. Edström var i ungdomen en framstående friidrottare, och efter den aktiva karriären var han 1903 en av dem som grundade det som sedermera blev Sveriges Riksidrottsförbund (RF). Han var med om att bilda Internationella friidrottsförbundet (IAAF) 1913 och verkade som dess förste president ända fram till 1946. Under perioden 1920–52 var han medlem av Internationella Olympiska Kommittén (IOK), de sista sex åren (1946–52) som dess president, förmodligen det främsta hedersuppdraget inom den internationella idrottsrörelsen överhuvudtaget.¹⁰ Edström är en av alla dessa historiska personer som passerar revy på filmsajten www.

filmarkivet.se. Det är i en så kallad talarfilm, med just titeln *Talarfilm Sigfrid Edström* (1940), som han under cirka sex minuter återger minnen ur sitt idrottsliv. Merparten av innehållet utgörs av okontroversiella hågkomster från förr. Däremot är avslutningen desto mer anmärkningsvärd genom sina dagsaktuella allusioner på det pågående kriget i Europa:

Jag vill nu härmed uttrycka en förhoppning om fortsatt lyckosam utveckling för Riksidrottsförbundet. Må den alltid sträva för de stora mål som de gamla grekerna redan satte sig före, en sund själ i en sund kropp. *Vi veta alla från senare tiders erfarenhet att idrottsmännen, idrottsandan, idrottsundheten, är en nyttig sak för en nation. Vi se det i de framgångar som soldaterna ha på många håll, och jag hoppas att även våra idrottsmän ska bli till nytta för vårt svenska fosterland.*¹¹ [Min kursivering.]

Vad menar egentligen Edström med de sista meningarna? Varför gör han till synes positiva uttalanden om ”idrottsmännen” och ”de framgångar som soldaterna ha på många håll”, och vilket lands soldater avses? Filmen är gjord 1940, men exakt inspelningsdatum är okänt. Att döma av Edströms uttalanden i filmen måste upptagningen ha skett någon gång mellan januari och oktober 1940.¹² Eftersom Edström talar i pluralis om ”de framgångar som soldaterna ha på många håll” inbegriper uppenbarligen flera krigsskådeplatser. Under senvintern och våren 1940 var det emellertid lugnt på krigsfronterna fram tills dess att Tyskland invaderade Danmark och Norge den 9 april samt Frankrike, Holland och Belgien den 10 maj. Den tyska krigsmaktens snabba och segerrika invasioner väckte uppmärksamhet och ibland motvillig beundran på många håll, så även hos Edström.¹³ Nämnas i sammanhanget bör även de finländska soldaternas kamp mot den numerärt överlägsna invasionsmakten Sovjet, trots att kriget för Finlands vidkommande under 1940 huvudsakligen resulterade i förluster och reträtter fram till kapitulationen och freden i Moskva i mars samma år.¹⁴

Framför allt Nazityskland hade i och med nazifieringen av det tyska samhället gjort sig känt i omvärldens ögon för att ha knutit idrottsrörelsen och militärväsendet allt närmare varandra.¹⁵ Detta framskymtar även i Edströms svar till en amerikansk sportjournalist 1940, det vill säga samma år som talarfilmen kom till, när han förklarar att Tysk-



Talarfilm Sigfrid Edström (1940).

land "is very active in the line of sport" och att de tyska militära myndigheterna "favour the sport movement in all the occupied countries". Därefter konstaterar Edström följande: "The war has proven the importance of a strong physical culture in a nation. Only such a nation can be victorious in a modern war. The best means to get a nation with healthy and strong individuals, is through gymnastics and sports. Such a training must begin already in the school age and be kept up into the age of forty."¹⁶

Edströms avslutande meningar i talarfilmen aktualiserar uppfattningen om idrott som fysisk fostran i samhället. Platon skriver i *Staten* att idrotten har en moralisk och fostrande effekt sett ur ett samhällsperspektiv, men han poängterar också att idrotten utgör ett instrument för staten i händelse av krig.¹⁷ I Nazityskland hade den högste ledaren för idrotten i landet, Reichssportführer Hans von Tschammer und Osten, vid andra världskrigets utbrott 1939 förkunnat att all sportverksamhet skulle fortgå som vanligt eftersom sport utgjorde "an indispensable condition for the education of youth for military readiness".¹⁸ Det är dessa militaristiska ideal som Edström i positiva ordalag tycks ge uttryck för i talarfilmen, bland annat genom att indirekt hylla Nazityskland, som sedan flera år tillbaka inskränkt medborgerliga fri- och rättig-

heter, förföljt minoriteter och oliktankande, brutit mot internationella fördrag och överenskommelser samt, inte minst, kastat världen in i ännu ett, som det skulle visa sig, förödande världskrig.

Edströms uttalande i talarfilmen väcker frågor kring hans förhållande till Nazityskland. Under de senaste decennierna har Edströms namn och goda rykte naggats i kanten sedan han inom forskningen uppmärksammats för antisemitiska uttalanden i samband med bojkotthoten mot OS i Berlin 1936.¹⁹ Metadatan som omger *Talarfilm Sigfrid Edström* på filmarkivet.se nämner emellertid ingenting om detta. Föreliggande artikel kommer därför att mer ingående behandla såväl Edström och antisemitismen som Edström och Nazityskland 1933–45. Inom forskningen har flera doktorsavhandlingar och böcker författats om Edström, framför allt utifrån hans insatser som framgångsrik storföretagare och en av svenskt näringslivs mest inflytelserika personer under 1900-talet.²⁰ Inom idrottsforskningen har Leif Yttergren skrivit flera artiklar om Edström, vilka har fördjupat kunskapen om den framgångsrike idrottsledaren. Bland annat bör framhållas ”J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Berlin-OS 1936” (2007), vari förekommer flera exempel på hur Edström ger uttryck för uppenbart antisemitiska åsikter.²¹ Föreliggande artikel utgår ifrån och bygger vidare på Yttergrens artikel vad gäller det antisemitiska. Edströms relation till Nazityskland är relativt outforskad, även om Yttergren nämner ämnet i förbigående i flera artiklar. Bland annat konstaterar han att svensken var fascinerad av Hitlers ”leadership qualities, though not his political opinions which were foreign to Edström”.²² Att Hitlers politiska åsikter skulle vara främmande för Edström kommer emellertid att ifrågasättas i denna artikel.

Mina källor har främst utgjorts av Edströms digra brevkorrespondens 1933–45, och jag kommer att citera flitigt ur de tusentals brev i samlingen som har granskats på Riksarkivet i Stockholm.²³ Edström överlämnade sitt omfattande arkiv till Riksarkivet 1956 och i materialet återfinns, förutom nämnda brevkorrespondens, även dagböcker, protokoll, handlingar, fotografier, m.m. Av arkivförteckningen framgår att ”före överlämnandet hade Edström noggrant genomgått arkivet”,²⁴ och därför är det rimligt att anta att en viss gallring har ägt rum, till exempel av brevkorrespondensen. Det som vi utifrån detta material kan fastslå om Edströms världsåskådning och politiska uppfattningar är

med andra ord en miniminivå. Vad som därutöver funnits av eventuellt komprometterande material kan bara vara föremål för spekulationer.

Ett exempel på hur Edström tycks ha vinnlagt sig om ett visst inflytande över historieskrivningen över sin egen person är den vänbok som med hans benägna bistånd publicerades när han fyllde 70 år 1940. Boken innehåller 604 sidor med 188 insända gratulations- och hyllningsartiklar till Edströms ära från när och fjärran.²⁵ I början av 1950-talet gav han även ut sina memoarer i två band, *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning I-II* (1950, 1953), och några år senare publicerades *Minnen ur mitt liv* (1959).²⁶ Det omfattande arkivet och de många böckerna bekräftar det som Göran Gunér en gång konstaterade, nämligen att ”Edström tycks ha varit besatt av att dokumentera sitt eget liv”.²⁷

Edström har således till stor del haft möjlighet att påverka det material som för många utgör eftervärldens bild av honom. Mot denna bakgrund är det symptomatiskt att Göran Gunérs TV-dokumentär om Edström, *Prata inte – handla!* (1989), som visades på bästa sändningstid julaftonen 1989, har ett kommentatorsspår som enbart bygger på Edströms egna ord i korrespondens och dagböcker.²⁸ Detta har enligt min mening lett till en delvis okritisk hållning och till att vissa mindre smickrande sidor av Edström har förtigits.²⁹

Beträffande fenomenet ”talarfilmer” kan konstateras att det är en inom filmforskningen föga uppmärksammas företeelse.³⁰ Talarfilmer benämns framför allt det slags filmer som vanligtvis återger tal av framträdande politiker, fackföreningsmän och kulturpersonligheter. I Svensk filmdatabas återfinns 93 filmer producerade under perioden 1932–57 med ordet ”talarfilm” i titeln.³¹ Metadatan kring *Talarfilm Sigfrid Edström* (1940) innehåller i stort sett ingenting förutom titeln, och lika knapphändig är informationen i Svensk Filmdatabas. Av Edströms brevkorrespondens på Riksarkivet framgår dock att filmen spelades in av regissören Albert Wickman för Riksidrottsförbundets räkning.³² Wickman lär även på eget initiativ ha spelat in flera andra talarfilmer under årens lopp, bland annat en serie filmer om framstående svenskar, vari även en inspelning med Edström från 1938 ingick.³³

Talarfilmerna är vanligtvis inspelade på 35 mm film, 5–15 minuter långa, och innehåller som regel tre längre tagningar (inledande halvbild, klipp till närbild, avslutande halvbild som är identisk med inledningsbilden).³⁴ Scenografin indikerar ofta talarens yrkesmässiga hem-

vist, och då politiker och fackföreningsmän är vanligt förekommande sker framställningen ofta vid en talarstol, som till exempel i *Talarfilm Sigfrid Edström*. Kulturpersonligheter presenteras ofta mer personligt, till exempel sittande vid ett skrivbord i hemmet eller på arbetsplatsen.

Edström & antisemitismen 1933–45

År 1931 beslutade Sigfrid Edström och de övriga inom IOK att de olympiska spelen 1936 skulle tillfalla Berlin. När Hitler och nazisterna kom till makten med stöd från konservativa och högerpartier i januari 1933 inleddes omedelbart förföljelser mot minoriteter och oliktankande, framför allt judar och kommunister. Den nazistiska ideologins framhävande av den ariska rasens överlägsenhet gick stick i stäv mot den internationella olympiska idrottens motto om alla människors lika värde, oavsett ras, ideologi och religion. Därför höjdes tidigt röster från en rad olika håll i världen om att bojkotta de olympiska spelen i Berlin; inte minst skedde detta i USA.³⁵

När det började ryktas om bojkotthot även från amerikanskt friidrottshåll – friidrotten anses inte sällan som den mest prestigefyllda idrotten vid varje OS – tog Edström i februari 1933 i egenskap av vicepresident i IOK och ordförande i Internationella friidrottsförbundet (IAAF) brevledes kontakt med det Amerikanska friidrottsförbundets (AAU) ordförande Avery Brundage, tillika ordförande i Amerikanska Olympiska Kommittén (AOC) Edström gav bland annat Brundage råd om hur han borde agera framöver beträffande bojkottfrågan.³⁶ I december 1933 kommenterade Edström i ett nytt brev till Brundage hur han såg på den pågående förföljelsen av judar i Tyskland:

As regards the persecution of the Jews in Germany I am not at all in favour of said action, but I fully understand that an alteration had to take place. As it was in Germany, a great part of the German nation was led by the Jews and not by the Germans themselves. Even in the U.S.A. the day may come when you will have to stop the activities of the Jews. They are intelligent and unscrupulous. Many of my friends are Jews so you must not think that I am against them, but they must be kept within certain limits.³⁷

Några veckor tidigare hade Brundage även bett IOK-presidenten Henri de Baillet-Latour om råd i bojkottfrågan. Denne hade i ett brev märkt "Confidential" gett viss vägledning till amerikanen, men också visat sig hysa antisemitiska sentiment: "I am not personally fond of Jews and of the Jewish influence but I will not have them molested in any way whatsoever."³⁸ Brundage ställdes således inför faktumet att hans överordnade inom såväl IOK som IAAF öppet torgförde sina antisemitiska uppfattningar när bojkottfrågan angående OS i Berlin 1936 diskuterades.

Under 1934 fortsatte pressen att rapportera om judarnas utsatta ställning i Tyskland, vilket lämnade avtryck i korrespondensen mellan Edström och Brundage. I februari 1934 skrev Edström bland annat att han hyste en viss förståelse för det som skedde i Tyskland:

The nazist opposition to the influence of the Jews can only be understood if you live over in Germany. In some of the more important trades the Jews governed the majority and stopped all others from coming in. [...]. Many of these Jews were of Polish or Russian origin with minds entirely different from the western mind. An alteration of these conditions were absolutely necessary if German should remain a 'white' nation. The only objection I have is that they made the alteration so rashly and thereby caused a great deal of opposition. Even in the United States where you are so liberal in your thoughts, you will find opposition against the Jews were they are in great number. [...] I am not an anti-semiter myself, on the contrary some of my best friends are Jews, but I try to look upon the question from both sides.³⁹

Den 30 april 1934 skrev Edström till organisationskommittén för OS i Berlin och beklagade att "tyvärr är de amerikanska judarna ständigt på krigsstigen", varpå han framförde önskemål om att inga ytterligare aktioner mot judarna skulle företas eftersom det skulle störa förberedelserna inför spelen.⁴⁰ Under 1934 och 1935 företog såväl IOK-ordföranden Baillet-Latour som Brundage och Edström inspektionsresor till Tyskland och Berlin. Från ansvarigt håll fick IOK utfästelser om att inga judar skulle diskrimineras under spelen, likaså att judiska idrottare skulle få representera Tyskland om de kvalificerade sig.⁴¹

Larmrapporterna fortsatte emellertid att strömma in från Tyskland

att förföljelserna och trakasserierna fortgick, vilket fick en bekymrad Edström att den 11 augusti 1935 återigen skriva till Brundage: "Personally I am very unhappy because of the renewed action against Jewish subjects in Germany, not athletes. All the Jews in the whole world are attacking us. I have the Swedish Jews after me here in Sweden."⁴² Edström begav sig därför till Berlin för att på plats skaffa sig mer information.⁴³ I september 1935 meddelade Edström till Brundage att deras gemensamme vän tysken Karl Ritter von Halt, "on his word of honour", hade lovat att judiska idrottare skulle bemötas korrekt. Samtidigt passade svensken på att än en gång ge sin personliga syn på saken:

As regards the Jewish population in Germany, there are strong anti-Jewish tendencies, as you know. This is owing to the fact that the Jews have taken a too prominent position in certain branches of German life and have – as the Jews often do when they got in the majority – misused their position. This is the main reason of the Arian movement in Germany. [...] It is an old established fact that we must not bring politics into athletics. [...] I have, myself, Jews in my service. You met Mr. Elish, yourself. I saw him the other day in Berlin and he was satisfied and happy. I have heard that the treatment of the Jews in Germany is better during the last months.⁴⁴

I september 1935 genomdrevs de så kallade Nürnberglagarna, varigenom judarna över en natt gjordes till andra klassens medborgare, *Staatsangehörige* (statens undersåtar), utan politiska rättigheter. Nu förbjöds äktenskap och sexuella relationer mellan judar och "medborgare av tyskt och besläktat blod". Vem som skulle definieras som jude eller inte klargjordes i särskilda förordningar, vilka utgjorde underlaget för exkluderingen och stigmatiseringen av den judiska befolkningen.⁴⁵

I mars 1936 återvände Edström hem från en jordenruntresa med en svensk handelsdelegation och han tvingades än mer aktivt ta itu med bojkotthoten mot de stundande olympiska spelen i Berlin. Trots att bojkottförespråkarna återfanns i flera olika religiösa, etniska och politiska läger, tenderade de alla att hos Edström karakteriseras som "judar". Den 27 april 1936 skrev han ett brev till den franske IOK-medlemmen Marquis M. de Polignac och varnade för organisationen "Fair Play", som pläderade för bojkott av spelen: "If it is the American

Jews, they have immense sums of money back of them and will use bribery, threats and other unfair means in their methods of working.”⁴⁶

Beträffande Avery Brundages antisemitiska uppfattningar har forskare fört fram hypotesen att dessa var en produkt av de infekterade striderna kring bojkotthoten av Berlin-OS 1936.⁴⁷ En möjlig hypotes vore därför att anta att detsamma skulle kunna vara fallet med J. Sigfrid Edström. Detta motsägs dock av Edströms brevkorrespondens på Riksarkivet, där snarlika antisemitiska generaliseringar även fördes fram i andra sammanhang i enstaka brev efter 1936. Till exempel skrev Edström till en amerikansk kollega inom Internationella Handelskammaren strax före andra världskrigets utbrott 1939 att dennes och amerikanska journalisters farhågor för ett kommande krig i Europa var obefogade: ”When I was in United States last year I found, that the jewish correspondents in the American newspapers are painting the devil on the wall and doing their best to scare the American public. They seem to have succeeded very well. Even Mr. Hearst’s papers have jewish correspondents. A friend of mine asked Mr. Hearst, why he, who was a Christian, should have jewish correspondents. His answer was, that the big warehouses demanded so. If not, they would not advertise. It seems to me, that United States is too much under jewish influence.”⁴⁸

Till synes tidstypiska fördomar och stereotypa föreställningar kring judar återfinns även i ett brev från Edström till en IOK-medlem i USA, skrivet efter andra världskrigets slut den 28 december 1945. Denna gång är det inte den tredje statsmakten som judarna har infiltrerat, utan snarare den politiska makten i Washington: ”Judarnas inflytande i Washington lär vara alltför stort. Det är mycket svårt för oss neutrala att förstå dessa unga teoretiker. De vill inte erkänna oss som neutrala. ’Either you are with me or you are against me’.”⁴⁹

Edström & den antisemitiska idétraditionen

En närmare granskning av Edströms formuleringar i citaten ovan visar att han under den aktuella perioden 1933–45 gav uttryck för en rad antisemitiska åsikter. Dessa var dock inte enbart uttryck för personliga uppfattningar, utan också möjliga att placera in i en bredare svensk och europeisk idétradition vad gäller myter och stereotyper kring judar.⁵⁰

Först och främst återfinns i Edströms yttranden kategoriseringen av judarna som en grupp inom en större grupp, exkluderingen, vilket utgör ett oeftergivligt krav för antisemitismen.⁵¹ Judarna ställs emot den inhemska befolkningen, varigenom främlingskapet permanentas. Uppfattningen att judar ”var och förblev judar” förekom ofta i den tyska och svenska debatten, poängterar Åmark. Därmed ansågs de aldrig kunna bli ”fullvärdiga tyskar eller svenskar; de kunde inte förstå en sådan lång tid nedärvd nationell kultur”.⁵²

Judarna som syndabockar är en gammal, traditionell, antisemitisk föreställning som återfinns i såväl historisk som samtida tappning (korsfästelsen av Kristus, Versaillesfördragets förödmjukelser). I Edströms brevkorrespondens utpekades judarna som syndabockar för bojkottshoten mot OS i Berlin 1936. Trots att bojkottförespråkarna kom från en rad olika håll världen över och representerade såväl judiska som icke-judiska grupperingar (till exempel fackföreningar, religiösa samfund, politiska partier, idrottssammanslutningar, vanliga medborgare, o.s.v.), uppfattade Edström bojkottförespråkarna först och främst som ett judiskt kollektiv. Inte sällan förvandlades kritikerna till ett slags judisk världskomplott, styrd av de kapitalstarka amerikanska judarna.⁵³ Detta kan jämföras med traditionell antisemitisk agitation: ”kritikern förvandlades till jude, kritiken till judisk kritik, den enskilde juden till judarna som kollektiv, och judarna som kollektiv till bärare av sedvanliga negativa egenskaper”.⁵⁴

Flera av Edströms brev återspeglade uppfattningen att judarna hade blivit för många och för dominerande inom vissa delar av det tyska samhället, vilket hade lett till att de hade missbrukat sin ställning. År 1933 uppgick judarnas andel av den tyska befolkningen till 0,8 %.⁵⁵ Att judarna var överrepresenterade inom vissa samhällsområden är givetvis en logisk självklarhet på samma sätt som de måste ha varit underrepresenterade inom andra områden. Judarnas överrepresentation inom vissa områden upplevdes emellertid som hotfullt och konspiratoriskt av vissa när det kopplades ihop med ”judefrågan”, så också hos Edström i flera brev.⁵⁶ Edströms antisemitism begränsades emellertid inte enbart till Nazityskland, utan inbegrep också USA när han varnade Brundage för de amerikanska judarnas maktmissbruk, till exempel deras alltför stora inflytande inom amerikansk press och politik.⁵⁷

Ett ofta förekommande argument i den tidens debatt, ett argument

som också Edström anförde, var att nazismen och den ariska rörelsen hade uppstått på grund av att den judiska minoriteten hade missbrukat sin dominerande ställning inom olika områden.⁵⁸ Ett annat argument förklarade antisemitismen utifrån uppfattningen att den var ett svar på judarnas antigermanism. Därmed omvandlades antisemitismen enligt Bachner ”till ett begripligt svar på judiskt tyskhat och den nazityska politiken mot judarna framställdes som en visserligen delvis förfelad men ändå förståelig försvarsåtgärd”.⁵⁹

Enligt antisemitiska tankemönster präglades judarna som grupp av intellektualism, en uppfattning som också återfanns i Edströms utfall mot judarna.⁶⁰ Judarnas intellektualism gjorde dem enligt detta synsätt särskilt lämpade för politik; inte sällan kopplades judarna i antisemitiska sammanhang ihop med socialism och kommunism.⁶¹ En annan stereotyp föreställning kretsade kring judarnas girighet (till följd av historiska omständigheter genom att de var hänvisade till penninghantering), inslag som även förekommer i Edströms brevformuleringar. Till den stereotypa bilden av den judiske affärsmannen kopplades dessutom egenskaper som rik, listig, ohederlig och manipulativ.⁶² Andra antisemitiska uppfattningar var att judarna hade monopol inom storfinansen.⁶³

Aversionen mot östjudar, som Edström gav uttryck för i ett av breven, går historiskt tillbaka på såväl antisemitism och rasism som xenofobi mot östeuropéer i allmänhet, främst polacker och ryssar.⁶⁴ Östjudarna betraktades av många, även av västeuropeiska judar, utifrån etablerade negativa och stereotypa föreställningar. Som exempel kan nämnas Sveriges nationella förbund (SNF) som i en motion i andra kammaren 1936 varnade för östjudar, eftersom dessa var ”okultiverade, asociala, giriga”.⁶⁵

I Edströms brev om pressen i USA återfinns även antydningar om den uråldriga konflikten mellan kristendom och judendom, som bland annat har sitt ursprung i att judarna utpekades som skyldiga till korsfästningen av Kristus. Denna historiska anklagelse öppnade enligt Bachner vägen för den diabolisering av judarna som tog fart under medeltiden då judendomen alltmer började uppfattas ”som en gentemot kristendomen fientlig sammansvärjning”.⁶⁶ Sist men inte minst förekommer i flera av Edströms brev det obligatoriska förnekandet av misstanken att den som för fram antisemitiska föreställningar själv

skulle vara antisemit, vilket ofta sker genom att den utpekade säger sig ha judar i bekantskapskretsen.⁶⁷ Detta utgör ett nästan stående inslag i Edströms brev, när han mera utförligt behandlade den så kallade judefrågan i Nazityskland.⁶⁸

Antisemitism & rastänkande i Sverige under 1930-talet

Tidigare har på olika håll hävdats att Edström själv vid ett par tillfällen explicit ska ha sagt sig ogilla judar, men dessa påståenden har dock visat sig vara felaktiga.⁶⁹ Värt att poängtera i sammanhanget är att den dåtida antisemitismen i Sverige som regel definierades ”mycket smalt och inte sällan med dess nazistiska uttrycksformer som måttstock”. Detta medförde att begreppet antisemitism vid denna tid först och främst associerades med ”en öppen, propagandistisk, handlingsinriktad judefientlighet”.⁷⁰ Mot bakgrund av detta bör det inte förvåna att Edström i flera av citaten ovan hävdade att han själv inte var antisemit eller att han i ett brev till IOK-basen Baillet-Latour 1936 kunde fälla följande kommentar: ”In Sweden there is no antisemitism at all.”⁷¹

Edströms brevkorrespondens innehåller inte heller, vad jag har kunnat finna, några antisemitiska kommentarer om svenska medborgare med judisk bakgrund. Däremot finns i arkivet ett brev från en av Edströms vänner bosatt i utlandet, Einar Wikander, som mera ohögljtt excellerar i öppen antisemitism mot svenska medborgare: ”det judiska inflytandet över svenska folket via Bonnierpressen är i stigande. Det ligger enligt mitt förmenande i våra bättre judars intresse, att dämpa detta inflytande. Annars får vi snart antisemitismen såsom följd. Böök hade nämligen rätt, då han för några år sedan påpekade, att den framkallats av judarnas antigermanism! Dixi et salvavi animam meam.”⁷²

I Sverige framträdde aldrig någon antisemitisk politisk rörelse av betydelse.⁷³ En av få gånger judarnas ställning i Sverige berördes explicit av Edström i brevkorrespondensen var 1938 i ett brev till en kvinna bosatt utomlands. Edström gav henne råd om huruvida hennes son borde studera i Sverige eller inte. Bland annat hävdade han att sonen ”will have no difficulties on account of his Jewish blood in Sweden. We treat the Jews here just as we do the gentiles.”⁷⁴ Att judar inte behandlades på samma sätt som svenskar fullt ut framgår emellertid av ett an-

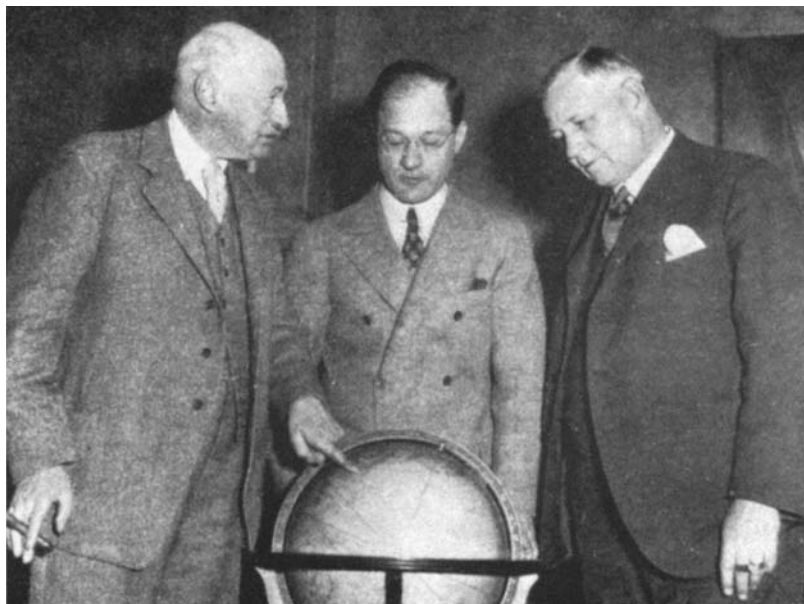
nat brev avsänt i januari 1939 till en direktörskollega. Edström frågade denne om vännens företag kunde tänkas ha nytta av en duktig ingenjör från Schweiz, ”troligen är han jude”, inflikar Edström, varpå han gav följande upplysning: ”Vid Asea ha vi tagit in några österrikiska judar. Allt för många böra de ej få bli.”⁷⁵

I Edströms brevkorrespondens återfinns även flera exempel på att han under den aktuella perioden hjälpte människor med judisk bakgrund bosatta utomlands.⁷⁶ I merparten av fallen handlade det om anställda vid Asea, vänner eller affärsbekanta, som Edström försökte bistå med hjälp av sitt internationella kontaktnät. Exempelvis väddade han i krigets slutskede 1944 till UD att ingripa för två judiska familjer i Budapest. Bland annat nämns i ett av dessa brev att familjen riskerade deportation till Polen och ”possibly murder”.⁷⁷

Rastänkandet var en av de underliggande faktorer som kunde färga förståelsen av antisemitismen i Sverige.⁷⁸ Kategoriseringen av människor i raser var en del av den svenska samtiden, inte minst gällde detta inom idrotten och sportjournalistiken.⁷⁹ Att döma av ett av Edströms tidigare citat knyter han antisemitismen till rasfrågan när han skriver att de så kallade östjudarna utgör ett hot mot Tysklands förmåga att förbli ”a ‘white’ nation”.⁸⁰ På sin jordenrundresa i mitten på 1930-talet varnade Edström i offentliga sammanhang för att ett kommande världskrig skulle bli förödande för den ”vita rasen”, tankegångar som även förekommer i brevkorrespondensen.⁸¹ Rasfrågan kopplades hos Edström även till hotet från Sovjet och kommunisterna, som när han kritiserade ”the terrible Stalin who is an oriental, uses oriental methods and spreads death and terror among children, women and men in Finland”.⁸² Likaså aktualiserade Edström ämnet när Japans expansiva utrikespolitik fördes på tal i ett brev till en präst i Chicago 1940: ”The only people in the world that have an advantage of this war are the Bolsheviks in Russia and the yellow race. I suppose one day the yellow race will be the leading one in the world and the white race has been killed off and brought down to poverty!”⁸³

Även ett slags socialdarwinism återfinns hos Edström, som när han i ett brev till en vän i USA uppfattade andra världskriget som något positivt i det långa loppet sett ur en nations och en ras synvinkel: ”Your theory that periods of war are good for a nation is probably right. The war cleans out the weaker individuals from the nations and leave the

IOK-presidenter med anti-semitiska åsikter, från vänster Henri de Baillet-Latour, Avery Brundage och J. Sigfrid Edström. (Chicago, 1936.)



strong ones behind.”⁸⁴ Fortsättningen av citatet är inte mindre uppseendeväckande, ty när Edström ska exemplifiera det moderna krigets ohyggligheter är det inte massdödandet och slakten av levande människor det första han nämner, utan istället förödelsen och förstörelsen av städer, byggnader och döda ting: ”But the modern war is too terrible. The way the cities are being spoiled now both in Germany and England is horrible. Old beautiful buildings, churches and other memories are wiped out of existence and can never be replaced.”⁸⁵

Senare tiders forskning har visat att Edström inte var ensam om att hysa antisemitiska åsikter inom den inre kretsen av IOK. Såväl hans föregångare som IOK-president, Henri de Baillet-Latour, som hans efterträdare, Avery Brundage, har karakteriserats som antisemiter, positivt inställda till Nazityskland.⁸⁶ Till denna skara kan även räknas den kände svenske idrottsledaren greve Clarence von Rosen, som för övrigt också förekommer i en talarfilm på filmarkivet.se. von Rosen var en av idrottens viktigaste pionjärer i Sverige, tillika nära vän till Edström, och en av dem som introducerade nazismen i de övre samhällsskikten i Sverige.⁸⁷ När Avery Brundage hade lyckats avvärja de olika bojkott-hoten mot OS i Berlin 1936 gratulerade von Rosen honom i ett brev med följande ord: ”I can’t tell you how happy I am that you conquered

the dirty Jews and politicians”.⁸⁸ Ett knappt decennium senare, 1947, alltså ett par år efter andra världskrigets slut och nazisternas ohyggligheter mot världens judar, fällde von Rosen följande uppmaning till IOK-kollegan Brundage: ”Do everything possible to stamp out this mad expression of Jewish fanaticism! The Jews are at the bottom of all disturbance in the civilized world. Their Talmud bids them to despise and destroy the Christians and all others – not Jews. Communism is their political creed and a weapon whereby they hope to destroy all organized civilization. . . .”⁸⁹ I sitt svar skrev Brundage följande: ”I observe with pleasure, my dear Clarence, that you are in fine form and [. . .] we certainly agree on the subjects mentioned in your letter.”⁹⁰ Anledningen till att i föreliggande artikel nämna von Rosens utfall är inte för att snärja Edström i ett slags *guilt by association* utan snarare för att visa att Edström inte var ensam inom den nationella och internationella idrottsrörelsen att sitta på höga förtroendeposter och samtidigt hysa antisemitiska åsikter.

Edström & Nazityskland 1933–45

”[W]e are sporting people and do not care much for politics. We love sport and the benefit it gives to humanity, and do not care who runs the political show.” (J. S. Edström till Daniel J. Ferris, Amateur Athletic Union of the United States, New York, 5/5 1941).⁹¹

Efter *die Machtübernahme* och utnämningen av Hitler till Rikskansler i januari 1933 kopplade nazisterna omgående ett järngrepp om det tyska samhället. Åmark beskriver i *Att bo granne med ondskan* hur partiet växte samman med statsapparaten på både central och lokal nivå. Men nazifieringen omfattade även det civila samhället, till exempel näringsliv och kulturliv: ”Detta innebar att i stort sett alla svenska kontakter med representanter för det tyska samhällets organisationer och myndigheter kom att ske med personer som var nazister eller fått sina uppdrag av nazisterna.”⁹² Detta är viktigt att ha i åtanke när Edströms förbindelser med företrädare för Nazityskland under åren 1933-45 diskuteras, oavsett om det gäller idrott, Asea eller arbetet inom Internationella Handelskammaren. I egenskap av ordförande i Internationella Han-

delskammaren kunde Edström dessutom under krigsåren, till skillnad från många andra, röra sig relativt fritt i Europa, åtminstone fram till 1943.⁹³

Åmark poängterar att det numera är handelspolitiken och de ekonomiska relationerna mellan Sverige och Nazityskland som står i fokus inom forskningen, till skillnad mot tidigare då den främsta frågan var huruvida Sverige var neutralt eller inte.⁹⁴ Den svenska handelspolitiken gentemot Nazityskland grundlades åren 1936-39 då Sverige styrdes av en koalitionsregering mellan socialdemokrater och bondeförbundare, vars devis enligt Åmark tycks ha varit att ”ju mer handel med Nazityskland, desto bättre för Sverige”.⁹⁵ Nazityskland blev därmed Sveriges viktigaste handelspartner utomlands,⁹⁶ och i detta scenario var Edström onekligen en viktig aktör genom sin framträdande roll inom svenskt näringsliv.

Nazisternas maktövertagande 1933 sågs av många konservativa i Sverige som en förändring till det bättre för Tysklands vidkommande eftersom den i deras ögon förhatliga Weimarrepubliken därmed ändade. Inte sällan lovordades den nya regimen i konservativa kretsar för att ha återställt lag och ordning i landet efter Weimarrepublikens politiska instabilitet och sociala oro. Likaså framhölls nationalismen och framför allt antibolsjevismen som positiva inslag. Liknande omdömen återfinns även i Edströms brevkorrespondens de närmaste åren, som när han i november 1933 försäkrade en orolig amerikansk vän på resa i Europa att det var absolut säkert att färdas genom Tyskland: ”In fact, it is much better than it has ever been. The present government in Germany has certainly seen to that there are no more disturbances in the country.”⁹⁷

Men i Edströms brevkorrespondens återfinns även indirekta spår av våldet och den eskalerande brutaliteten i Nazityskland, låt vara att detta inte möter några större invändningar från svenskens sida. Den 3 juli 1934 konstaterade Edström i ett brev till sin amerikanske IOK-kollega William May Garland att ”[r]ecent development in Germany is disagreeable but probably necessary in order to get rid of the bad elements in German political life.”⁹⁸ Kontexten i brevet utsäger inget mer, men det som av Edström betecknades som ”disagreeable but probably necessary” avsåg förmodligen mordet på SA-chefen Ernst Röhm och den efterföljande avrättningen av uppemot 100 andra ”bad elements in German political

life”, för att använda Edströms eufemistiska omskrivning. Händelserna går i historieböckerna under benämningen ”de långa knivarnas natt” (*Nacht der langen Messer*) och inträffade den 30 juni 1934. Utrensningssaktionen motiverades med att Röhm och hans anhängare planerade att genomföra en statskupp mot Hitler.⁹⁹

Under sin världsomspännande resa med en svensk handelsdelegation till andra sidan jordklotet i slutet av 1935 och början av 1936 gjorde Edström flera offentliga uttalanden om det dagsaktuella världspolitiska läget, bland annat om utvecklingen i Nazityskland:

The German nation needs expansion. Unfortunately the Treaty of Versailles took away from Germany its colonies. The German nation is a wonderful nation of about 90 million people. The greatest scientists, the best engineers, and the best business men are to be found in Germany. What is to become of this great nation if it cannot expand? There I see a great point of danger. Unfortunately the Peace Treaty of Versailles was framed on lines that were not wise. The German people were made to suffer too much under that treaty, and the result has been a Nazi Government.¹⁰⁰

Edströms uppfattning om Versaillesfreden som alltför hård, var en relativt spridd inställning inom vissa kretsar i Europa vid denna tid. Inte sällan uppfattades Tyskland som en nödvändig motvikt till Storbritannien och dess globala imperium. Vad som däremot är mer förvånande är hur Edström öppet propagerar för Tysklands rätt att expandera, till exempel genom att stick i stäv mot fredsfördraget hävda landets rätt till sina före detta kolonier. Edström legitimerade därmed delar av Hitlers och nazisternas ideologi, bland annat synen på den orättmätiga Versailles-freden och uppfattningen om Nazitysklands behov av utökat *Lebensraum*. Edströms och många andra konservativas förståelse för nazisternas utrikespolitik bör ses mot bakgrund av att denna expansion, alltsedan den fördes fram i Hitlers *Mein Kampf* (*Min kamp*, 1923), var riktad österut, det vill säga mot Sovjet och den i de konservativas ögon förhatliga bolsjevismen.¹⁰¹

Sommaren 1936 fick Edström brev från vännen Einar Wikander, vari skarp kritik riktades mot Nationernas Förbund, Frankrike och Ryssland. Wikanders slutsats var att Nazityskland var den enda makt

som var vänligt inställd till Sverige.¹⁰² På detta svarade Edström att vännens ”politiska utläggningar äro ju mycket intressanta” och att han ”med nöje” ska studera dem och diskutera dem med sina kamrater: ”En orientering åt tysk sida är nog rätt naturlig för oss.”¹⁰³ Tillfälle att orientera sig åt tyskt håll fick Edström några veckor senare under de XI Olympiska spelen i Berlin i augusti 1936 och de därpå följande partidagarna i Nürnberg i september samma år. Under OS bjöds Edström och de övriga IOK-ledamöterna in att träffa Hitler i hans ”palats”. Likaså inviterades de av Göring till en ”Gartenfest i Villa Göring”.¹⁰⁴

Att döma av källor i Riksarkivet fick Edström i samband med OS i Berlin en personlig inbjudan av Hitler att närvara vid partidagarna i Nürnberg.¹⁰⁵ Partidagarna blev främst kända som regelrätta propagandauppvisningar från nazisternas sida, inte minst odödliggjorda i Leni Riefenstahls film *Triumph des Willens* (*Viljans triumf*, 1935). Hemkommen från Nürnberg gav Edström i flera brev uttryck för sin beundran för såväl Hitler som den nationalsocialistiska rörelsen och det tyska folkets uppslutning kring *der Führer*. Bland annat skrev han följande i ett tackbrev till Reichsminister Heinrich Himmler, Deutscher Sicherheitsdienst, 21 september 1936: ”De nationalsocialistiska partidagarna har gjort ett stort intryck på mig. Aldrig tidigare i världshistorien lär en människa ha samlat på sig så mycket makt som Führern har gjort idag. Det tyska folkets enighet är beundransvärd. Med en sådan sammanhållning kan en stor framtid skapas.”¹⁰⁶ Samma dag skickade Edström även ett tackbrev till Reichssportführer Hans von Tschammer und Osten, högste ledaren för idrotten i Nazityskland: ”Den nationalsocialistiska rörelsen har för hela det tyska folkets vidkommande fört med sig en enighet som världshistorien aldrig tidigare har skådat. Här i Sverige där vi fortfarande lever under demokratiska former skulle mina vänner knappast tro mig om jag berättar om *Führerns underbara makt*. Om Ni träffar honom ber jag Er framföra ett hjärtligt tack från mig. Direkt till honom vill jag inte skriva.”¹⁰⁷ [Min kursivering.]

Att svenskarna ”fortfarande lever under demokratiska former”, tycktes enligt Edström innebära att landsmännen hade svårt att förstå ”Führerns underbara makt”. Att Edströms hyllningar inte endast var pliktskyldiga artighets- och tackfraser till värdarna i Nazityskland framgår av ett avsänt brev till svågern Arthur T. Randall i USA vid samma tid: ”*Hitler certainly is one of the most wonderful men that the world*

has ever seen. A charming character, simple-minded and with a strong will. It is wonderful that a workman has developed such wit, sense and wisdom as he has. The whole German people adores him and is happy under his guidance."¹⁰⁸ [Min kursivering.]

I september 1936 hyllade sålunda J. Sigfrid Edström, en av Sveriges mäktigaste och mest inflytelserika personer vid denna tid, den tyske Rikskanslern förbehållslöst och kallade honom "one of the most wonderful men that the world has ever seen" och tillika "[a] charming character".¹⁰⁹ Detta ägde rum vid en tid när Hitler och nazisterna redan hade gett omvärlden otaliga bevis på sitt brutala styre. När Edström dessutom hävdade att "[t]he whole German people adores him [Hitler] and is happy under his guidance", var han, som har framgått på flera ställen i brevkorrespondensen, fullt medveten om förföljelserna mot judar och oliktänkande i Tyskland.

När Nazityskland i mitten på 1930-talet och framåt började bedriva en alltmer aggressiv utrikespolitik uttryckte Edström i flera brev beundran för Nazitysklands militära kapacitet och de framgångar som erövringskrigen lett till. I brev till amerikanska vänner och bekanta avrådde han till exempel USA från att gå med i kriget, ty som han skrev till en bekant i Chicago 1941, "no military power on earth can conquer Germany on land".¹¹⁰ Däremot agiterade Edström ett flertal gånger för att USA skulle gå i krig mot Sovjet när Finland hade anfallits i slutet av 1939.¹¹¹

Edströms protyskhet vid denna tid tog sig också andra former. I Riksarkivet finns dokument som visar att Edström var en av dem som kontaktades för ett upprop när den pronazistiska Riksföreningen Sverige-Tyskland bildades 1937. Edström svarar att han gärna blir medlem, men att han inte vill delta med sitt namn på uppropet.¹¹² Året därpå löste Edström ständigt medlemskap i föreningen.¹¹³ I Edströms bekant-skapskrets återfanns även personer med nazisympatier, till exempel den tidigare nämnde Clarence von Rosen inom idrotten, men också svågern Arthur Lindén som efterträdde Edström som VD för Asea. Lindén var en av dem som var med om att bilda Nationalsocialistiska Blocket 1933, ett nazistparti för borgerligheten och överklassen.¹¹⁴ Att Edströms insatser på olika håll uppfattades positivt av Nazityskland styrks av att han hösten 1940 av Rikskansler Adolf Hitler tilldelades storofficerstecknet av tyska Örnens förtjänsttecken, en av landets högsta utmärkelser.¹¹⁵

Edströms inställning till Nazityskland förändrades med tiden, framför allt skedde detta efter tyskarnas fortsatta angrepp på små, självständiga stater, till exempel efter invasionen av Danmark och Norge den 9 april 1940¹¹⁶ och kriget på Balkan 1941.¹¹⁷ I det svenska riksdagsvalet hösten 1940 visade den svenska valmanskåren att sympatierna för nazistiska partier var i stort sett obefintliga,¹¹⁸ ett val där Edström själv enligt egen utsago röstade på högerpartiet.¹¹⁹

Framför allt var det i brev till vänner och kolleger i England och USA som man kan skönja ett gradvist ändrat ställningstagande från Edströms sida.¹²⁰ Flera brev vittnar också om att Edström alltmer började ta avstånd från Nazityskland, liksom många andra svenskar att döma av Åmarks genomgång i *Att bo granne med ondskan*. Avståndstagandet berodde snarare på brutaliteten i krigföringen och rapporteringen om den i medierna än på att krigslyckan vände i och med motgångarna i Nordafrika och i Sovjet i slutet av 1942 och början av 1943. Inte minst tyskarnas övervåld och brutalitet mot befolkningen i Norge upprörde Edström.¹²¹

Under hela andra världskriget gjorde Edström, med hjälp av sitt omfattande internationella kontaktnät, otaliga insatser för att spåra och hjälpa försvunna eller gripna privatpersoner och soldater såväl på axelmakternas som de allierades sida.¹²² Utåt sett framhöll Edström hela tiden sin neutralitet såväl inom arbetet i IAAF och IOK som för Asea och Internationella Handelskammaren. Detta förklarar till viss del varför han så sent som hösten 1943 bjöd in två av IG Farbens högsta representanter att jaga älg i Sverige. Utöver jakten superades det även på Operakällaren, varvid även kända nazisympatisörer som Sven Hedin och Clarence Von Rosen deltog. Utrikesminister Christian Günther var också inbjuden, men tycks ha tackat nej.¹²³ IG Farben var vid denna tid Nazitysklands största företag och en viktig aktör inom den tyska krigsindustrin, bland annat utnyttjade man slavarbetskraft i flera fabriker. När Edström ett par år senare i samband med IG Farben-rättegångarna i Nürnberg 1945–48 i en tidningsartikel fick se sina två jaktvänner Georg von Schnitzler och Max Ilgner sitta på de anklagades bänk som krigsförbrytare sparade han urklippet i sin dagbok och antecknade följande: ”De ha båda varit gäster här i mitt hem. ”Båda förtjusande män – att deras företag arbetade i sitt fosterlands tjänst synes mig ej vara något brott. De hade ju ej startat kriget. – Men nu synes även det skola påbörjas dem.”¹²⁴

I självbiografin *Minnen ur mitt liv* (1959) ägnade Edström tre kortfattade sidor åt sina sammanträffanden med olika nazikoryföer i kapitlet "Nazistledare som jag mött".¹²⁵ Edström nämner bland annat hur han under OS i Berlin 1936 träffade Hitler två gånger. Första mötet skedde vid en lunch i Hitlers privatbostad då Edström hade "ett enskilt samtal med honom". Vad detta samtal innehöll eller hur länge det varade nämns det ingenting om. Andra gången Edström träffade Hitler var i samband med tävlingar på simstadion, då Rikskanslern bjöd in honom till nazisternas partidagar i Nürnberg i september: "Detta tyckte jag var nog så intressant och tackade ja."¹²⁶ Från dagarna i Nürnberg återger Edström hur han åser en uppvisning i sällskap av uteslutande SS-män, vilka gjorde "Heil Hitler" när Führerns stämma hördes ur högtalarna: "Jag visste inte hur jag skulle bete mig, men höjde efter någon tvekan min högra hand. Om jag inte gjort det, lär jag väl ha fått känna av det genom de kringstående nazistgossarnas nävar. Det var förvisso enda gången jag gjort nazisthälsning!"¹²⁷

Självbiografin ägnar även Herman Görings överdådiga palatsfest i Villa Göring under olympiska spelen ett fåtal meningar, en tilldragelse som kommenteras på följande sätt: "Ja, det var minsann en upplevelse!"¹²⁸ Edström skildrar även sitt möte i Nürnberg med den fruktade Dr Ley, chefen för den tyska arbetsfronten, medan Heinrich Himmler omnämns när Edström vid ett tillfälle hamnade vid samma bord som denne vid en bjudning.¹²⁹ Med tanke på eftervärldens dom och den avsky och förtvivlan som Nazityskland, andra världskriget och framför allt jedeförföljelserna och förintelselägren gav upphov till, är det påfallande hur knapphändiga och renons på reflektioner Edströms redogörelser är. De nazister som omnämns och som Edström personligen kom att träffa, till exempel Hitler, Göring och Himmler, tillhörde trots allt toppskiktet inom den nationalsocialistiska ledningen och stämplades efter kriget som de värsta krigsförbrytarna. Edström är dock sparsmakad med omdömen. Han skriver att han fångas av Hitlers enkla klädsel, ögonens "genomträngande blick" och hans "vinnande sätt". Sammantaget är det ett slags registrerande av intryck och detaljer i det aktuella ögonblicket utan ansats till kritisk reflektion eller ambition att lyfta händelserna till en högre nivå, till exempel genom att fälla moraliska och värderande omdömen av något slag. Varken Hitler eller någon av de övriga nazisterna föräras några negativa kommentarer, ett av

få undantag utgör Himmler som benämns ”den hatade och fruktade mannen”.¹³⁰

Ingenstans i de tusentals brevkopior från åren 1933–45 som genomgått för denna artikel återfinns någon egentlig kritik av Hitler som högste ansvarig för det besinningslösa våld och den brutalitet som utmärkte Nazityskland. Förvisso var det få som i 1930-talets inledning kunde förutspå det skräckregemente som skulle utvecklas i Tredje Riket, men inte heller i Edströms självbiografi, tillkommen efter andra världskrigets slut, återfinns någon självkritik, självvrannsakan eller ens reflektioner över hans tidigare vurm för Hitler och nationalsocialisterna. I brevkorrespondensen från krigsåren återfinns förvisso enstaka undantag då kritik riktas mot Hitler i brev till vänner och bekanta på den allierade sidan, men dessa framstår snarare som pliktskyldiga och triviala. Som exempel kan nämnas då Edström 1940 i ett brev till en amerikansk präst refererade till en väns spekulationer att med hjälp av tal-mystik antyda att Hitler skulle vara anti-krist,¹³¹ eller när han samma år avfärdade den tyske rikskanslern som ”a great bluffer”, vilket dock sker som svar på ett brev där Hitler och Mussolini kritiserades.¹³² Andra exempel är när Edström i krigets slutskede skriver att ”the present leaders of the German nation are using gangster methods”¹³³ eller när han i ett brev strax efter krigsslutet plötsligt utbrister: ”What a terrible man Hitler was starting all this turmoil!”¹³⁴ Kanske fångar dessa kommentarer utan tillstymmelse till kritisk reflektion dilemmat för Edströms egen del, ty, som han själv konstaterar i ett annat sammanhang, ”jag bara relaterar fakta, jag funderar aldrig. Förmodligen för att jag är en handlingsmänniska [...]”.¹³⁵

Domen över död man

”Ni, Herr Överdirektör, är i den sällsynt lyckliga belägenheten, att, då vi andra stå fullständigt maktlösa mot alla skändligheter, som förövas mot min ras, kunna göra Edert inflytande gällande till mildring av orättvisorna. / Jag kan försäkra Eder, att Ni skulle vinna alla rättänkande människors – särskilt judarnas – tacksamhet [...]” (Vädjan från Conrad Pineus, Göteborg, till J. Sigfrid Edström att bojkotta OS i Berlin 1936.)¹³⁶

Klas Åmark poängterar i *Att bo granne med ondskan* det vanskliga i att utifrån vår position idag fälla moraliska omdömen om människors val och handlingar vid tiden för Nazitysklands existens och andra världskriget. Mer fruktbart är istället, menar Åmark, att resonera utifrån ett aktörsperspektiv, att veta vad de aktuella personerna tänkte och gjorde, vad de visste och ville, och vilka handlingsalternativ som fanns vid den aktuella tidpunkten: ”Även om människans möjligheter att själv forma sitt öde och sin framtid starkt begränsas av strukturernas makt, så är det just detta handlingsutrymme som vi har anledning att begrunda och – möjligen – lära oss något av.”¹³⁷

Detta synsätt öppnar nya perspektiv på J. Sigfrid Edström och hans handlingsutrymme beträffande de olympiska spelens vara eller inte vara i Berlin 1936. Edström tycks genom sin centrala roll som vice-president i IOK och ledamot av exekutivkommittén ha haft stort inflytande över den åldrige IOK-presidenten Baillet-Latour. Likaså vittnar brevkorrespondensen på Riksarkivet om att Edström försökte påverka Avery Brundage att motarbeta bojkottförespråkarna när beslut skulle fattas i såväl Amerikanska friidrottsförbundet (AAU) som Amerikanska olympiska kommittén (AOC). Edström var i egenskap av president i Internationella friidrottsförbundet (IAAF) Brundages överordnade. Dessutom framgår av brevkorrespondensen att Edström tidigt lockade Brundage med att denne borde bli näste amerikan att väljas in i den prestigefyllda Internationella olympiska kommittén (IOK), något som Brundage hett eftertraktade.¹³⁸

Värt att observera är att Sigfrid Edström inte någonstans, varken i brevkorrespondensen eller i sina memoarer, ifrågasätter sitt och IOK:s agerande i samband med Olympiska spelen i Berlin 1936 och hur den internationella idrottsrörelsen de facto medverkade till att göra OS till en gigantisk propagandaseger för Hitler och Nazityskland.¹³⁹ Det kan fastslås bortom rimligt tvivel att Edström åtminstone under större delen av 1930-talet hade en positiv inställning till Nazityskland och att han vid samma tid eftertryckligt hävdade att idrott och politik inte hörde samman. Givet hans stora inflytande över IOK är detta inte oviktigt. Hade hans inställning varit en annan är det inte otänkbart att de Olympiska spelen aldrig hållits i Berlin 1936 överhuvudtaget. Faktum är, som Arnd Krüger har påpekat, att ”The Nazi Olympics” kom att få långtgående konsekvenser för IOK och framtiden: ”If the Games



(T.v.) IOK medverkade till att göra OS i Berlin 1936 till en propagandaframgång för Hitler och Nazityskland.

Från vänster Henri de Baillet-Latour, president i IOK, Adolf Hitler och Theodor Lewald, president i den tyska organisationskommittén.

(T.h.) Delegater från IOK i samtal med Adolf Hitler i samband med OS i Berlin 1936. Edström tredje man från vänster.



could take place under a Nazi regime – provided the rules of the sport were respected, if nothing else – any organizer in the future could be sure that it could stage and keep the Games no matter what its political regime, its involvement in warfare, in human rights violations, or even in contravention of the rules of the IOC itself.”¹⁴⁰

Bojkotthoten mot OS i Berlin 1936 förknippas först och främst med nazisternas förföljelse av judarna i Tyskland, vilket aktualiserar frågan huruvida Edström hyste antisemitiska uppfattningar eller inte. Att det förekommer såväl antisemitiska som rasistiska uttalanden hos Edström visade framför allt Yttergren i sin artikel från 2007. Min genomgång av brevkorrespondensen över en längre tidsperiod ger vid handen att antisemitiska uttalanden inte enbart kunde knytas till tiden för OS i Berlin 1936, utan att det förekom också senare. Värt att notera är dock, som Yttergren också poängterat, att dessa yttranden formulerades inför en snäv krets av vänner och bekanta och inte togfördes öppet på samma sätt som antisemitismen i Nazityskland. Som nämnts tidigare definierades den dåtida svenska antisemitismen smalt och inte sällan med Nazityskland som måttstock. Mot denna bakgrund är det därför föga förvånande när Edström hävdar att han själv inte är antisemit eller att det inte existerar någon antisemitism i Sverige överhuvudtaget.

Återstår frågan om Edströms förhållande till Nazityskland under åren 1933–45. Tyskland var sedan lång tid tillbaka en av Sveriges största och viktigaste handelspartners. Inom idrotten var Tyskland ett av de länder som Sverige hade flitigast utbyte med, men framför allt var Tyskland det stora föregångslandet inom kulturen. Allt detta förändrades givetvis inte över en natt när Hitler och nazisterna kom till makten

1933, vilket också Åmark poängterar.¹⁴¹ Sveriges goda kontakter med Nazityskland under 1930-talet och andra världskriget ifrågasattes sällan, varken inom politik, handel eller idrott. Edström var i hög grad involverad inom dessa områden i sin roll som VD för SAF, styrelseordförande i Asea, medlem i Direktörsklubben (*The Big Five*) och president i Internationella handelskammaren, men också genom sina uppdrag inom den nationella (RF) och internationella idrottsrörelsen (IAAF och IOK). Att Edström var positivt inställd till Nazityskland under större delen av 1930-talet råder det ingen som helst tvekan om, men kan han vid något tillfälle under den aktuella perioden 1933–45 rent av karakteriseras som nazist?

Åmark ger i *Att bo granne med ondskan* följande definition av en nazist: ”Med nazist bör man mena personer som aktivt tog ställning för ett nazistiskt parti och/eller som omfattade stora delar av den nazistiska ideologin.”¹⁴² Edström tog att döma av källorna aldrig aktivt ställning för ett nazistiskt parti. Däremot beundrade han Hitler och såg välvilligt på olika inslag i den nazistiska ideologin under större delen av 1930-talet. Som Bachner påpekar fanns under detta decennium ett ideologiskt släktskap mellan konservatism och nazism.¹⁴³ Liksom många andra konservativa såg Edström positivt på Hitlers och nazisternas upprättande av lag och ordning efter Weimarrepublikens politiska och sociala instabilitet. Även nationalismen och uppfattningen om Nazityskland som ett värn mot Sovjet och kommunismen uppfattades positivt av många konservativa i Sverige. Uppenbarligen hyste Edström även förståelse för den antisemitiska och rasistiska politiken i Nazityskland under 1930-talet, låt vara att hans åsikter aldrig nådde offentlighetens ljus. Han instämde även i nazisternas uppfattning om Versaillesfreden som orättfärdig och förnedrande för det tyska folket, och han försvarade även offentligt kravet på *Lebensraum* i mitten av 1930-talet. Edström beundrade Hitler som person och ledargestalt, inte minst tycks Hitlers diktatoriska maktutövning ha attraherat svensken avsevärt: ”Führerns underbara makt”. Att han dessutom hösten 1936 hävdade att Hitler ”certainly is one of the most wonderful men that the world has ever seen” och att ”[t]he whole German people is happy under his guidance”, bekräftar bilden av Edström som fortfarande välvilligt inställd till Hitler och Nazityskland vid denna tid. Sammantaget visar analysen av brevkorrespondensen i Riksarkivet att källmate-

rialet, trots den av Edström själv företagna gallringen, innehåller åtskilliga komprometterande inslag som bekräftar bilden av Edström som dels antisemitiskt anstucken, dels välvilligt inställd till Hitler och Nazityskland under större delen av 1930-talet. Det förstnämnda bekräftar tidigare forskning om Edström, medan det sistnämnda reviderar det som tidigare förts fram om honom.

Värt att ha i åtanke är att Edström efter kriget inte anklagades för att ha gått Nazitysklands ärenden, trots att sådana beskyllningar förekom på vissa håll inom den internationella idrottsrörelsen i samband med utnämningar inom IAAF 1942.¹⁴⁴ I efterhand har det snarare visat sig att Edströms insatser förhindrade Nazityskland att ta över delar av den internationella idrottsrörelsen 1942.¹⁴⁵

Avslutningsvis vill jag återvända till *Talarfilm Sigfrid Edström* (1940). Enligt beräkningar från mitten av 1990-talet ligger cirka 90–95 procent av arkivens alla filmer osedda i mörker och kyla, utsatta för långsamt sönderfall.¹⁴⁶ Detta öde hade förmodligen även väntat *Talarfilm Sigfrid Edström*. Restaurering och tillgängliggörande på webben innebär emellertid att fler ges möjlighet att se audiovisuellt material och ta del av innehållet, vilket gagnar såväl allmänheten som forskningen. Utifrån ett arkivperspektiv är det intressant att notera hur de audiovisuella avtrycken lämnar spår efter sig som skiljer sig från skriftspråket, som sedan urminnes tider utgjort arkivens bas. I *Talarfilm Sigfrid Edström* inkarneras Edström inför våra ögon med hjälp av rörliga bilder och vi ser och hör honom kommunicera såväl verbalt i olika tonlägen som med hjälp av kroppsspråk, vilket tillför nya dimensioner och betydelser. Det var nämligen det i strikt mening semantiskt ”tomma” i form av Edströms uppenbara stolthet, röstens höjda tonläge och inte minst hans utagerande kroppsspråk när han talade om ”idrottsmännens nytta för en nation” och ”de framgångar som soldaterna ha på många håll”, som väckte min nyfikenhet att ta reda på mer om hans förhållande till Nazityskland.¹⁴⁷ Detta visar hur audiovisuellt material som historisk källa kan fylla en viktig funktion: det betydelsefulla är inte bara *vad* som sägs av en viss person vid ett visst tillfälle, utan också *hur* detta sägs. Beträffande Edströms önskan i talarfilmens avslutning om att idrottsmännen skulle bli till nytta för ”vårt svenska fosterland” infriades snart hans förhoppningar. I slutet av 1940 hävdes nämligen förbudet mot idrottsutbyte med krigförande länder och med den

svenska utrikesledningens goda minne blev den svenska idrottsrörelsens aktiva utbyte med Nazityskland ett sätt att mildra spänningarna med det mäktiga Tredje Riket.¹⁴⁸ Därmed kom Sverige och svensk idrottsrörelse att spela en mindre smickrande roll i Nazitysklands försök att bryta sin kulturella isolering, ett faktum vars följder fortfarande inte utretts tillfyllest inom forskningen.

Noter

1. Arnd Krüger, "The role of sport in German international politics, 1918–1945" (red.) Pierre Arnaud & James Riordan, *Sport and International Politics: The impact of fascism and communism on sport* (London: Spoon Press, 1998), 92f. Varmt tack till docent Jonas Nordin för kommentarer på texten.
2. Klas Åmark, *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen* (Stockholm: Bonnier, 2011).
3. Per Olof Holmäng delar in Sveriges internationella idrottsutbyte under andra världskriget 1939–45 i tre perioder. Inledningsvis cirka ett år med internationellt utbyte med de nordiska grannländerna, medan inget utbyte förekom med krigsförande länder. Sensommaren 1940 och perioden två år framåt kännetecknades av "tämligen intensiv" tävlingsverksamhet med Tyskland och andra länder inom det tyska "hegemonialområdet". Avslutningsvis två år av "alltmer avtagande utbyte" med andra länder, då Tyskland saknades i och med att landet var upptaget av det "totala kriget". Per Olof Holmäng, *Idrott och utrikespolitik: Den svenska idrottsrörelsens internationella förbindelser 1919–1945* [diss.] (Göteborg: Meddelande från Historiska institutionen, 1988), 297. Den sista landskampen mellan Sverige och Tyskland under andra världskriget anordnades i boxning den 24/1 1943. Nämnas kan också att till exempel Storbritannien helt upphörde med internationella tävlingar under andra världskriget. *Ibid.*, 212f.
4. *Ibid.*, 212f.
5. *Ibid.*, 273ff. Angående fotbollslandskampen, se även Christer Isaksson, "Undfallenhetens landskamp", *Presshistorisk årsbok* (Stockholm: Pressarkivets vänner, 1984), 71–88.
6. Holmäng, 295.
7. I rollen som VD för SAF var han bland annat med om att förhandla fram och under teckna det viktiga Saltsjöbadsavtalet om arbetsfred 1938.
8. Edström kom under hela sin levnad att ha kontinuerliga kontakter med USA, bland annat var han ordförande för *Swedish American Foundation* under flera år samt gift med en amerikanska, Ruth Randall.
9. Direktörsklubben kallades för *The Big Five* efter de fem stora filmbolagen i Holly-

- wood. Föreningens medlemmar bestod av cheferna för de fem stora exportföretagen inom svensk verkstadsindustri (Asea, Electrolux, L M Ericsson, Separator och SKF). Andra viktiga insatser av Edström för svenskt näringsliv var initieringen av Arosmässan i Västerås och grundandet av Industrins utredningsinstitut (IUI) 1939. Han var även verksam som högerpolitiker i Västerås 1904–22.
10. I egenskap av vice-president i IOK mellan 1931–46 blev han i realiteten president redan 1942 när Henri de Baillet-Latour dog, men valdes formellt till posten först 1946.
 11. Citatet återfinns ca 5 min och 40 sekunder in på *Talarfilm Sigfrid Edström*.
 12. Edström nämner i filmen att han fyller sjuttio år till hösten. Födelsedagen inföll 21/11 1940.
 13. Åmark: "Tidigare tyska angrepp var snabba, framgångsrika. Kriget mot Polen tog fyra veckor, mot Danmark en dag, mot Norge två månader, mot Holland och Belgien ett par veckor, mot Frankrike sex veckor." Åmark, 31.
 14. Se till exempel följande uttalande av Edström: "In the Finnish war the skiing athletes have proven, however, how wonderful superior a nation is that have good athletes. We are very proud about this result." J. S. Edström till Avery Brundage 28/2 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 302. Edström var vid denna tid starkt involverad i den svenska Finlandshjälpen under Vinterkriget.
 15. Krüger, "The role of sport in German international politics, 1918–1945", 79–90.
 16. J. S. Edström till Daniel J. Ferris, Amateur Athletic Union of the U.S., 31/10 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 303.
 17. För Platons syn på idrott i *Staten*, se vidare Kutte Jönsson, *Idrottsfilosofiska introduktioner: Nio kapitel om idrott och sport, moral och etik, kultur och kritik, kön och genus, politik och ideologi, kropp och teknologi* (Malmö: idrottsforum.org, Malmö högskola, 2007), 11. En modern variant på detta tema är General Douglas Mac Arthurs motto på väggen till militärakademien West Point: "Upon the fields of friendly strife / Are sown the seeds / That, upon other fields, on other days / Will bear the fruits of victory". Citerat ur Allen Guttmann, *The Olympics: A History of the Modern Games* (Urbana och Chicago: University of Illinois Press, [1992] second edition, 2002), 48.
 18. Krüger, "The role of sport in German international politics, 1918–1945", 90.
 19. Redan under 1970- och 1980-talen figurerade Edströms namn i förbigående i antisemitiska sammanhang när forskare som Arndt Krüger och Allen Guttmann fick tillträde till Avery Brundages nyöppnade arkiv; se vidare Arnd Krüger, "'Fair Play for American Athletes': A Study in Anti-Semitism", *Canadian Journal of History of Sport & Physical Education* nr. 1 1978, 50f; Allenn Guttmann, *The Games must go on: Avery Brundage and the olympic movement* (New York: Columbia University Press, 1984), 69. Se även Lars-Olof Welander, "Sweden: Business as Usual", (red.) Arnd Krüger & William Murray, *The Nazi Olympics: Sport, Politics, and Appeasement in the 1930s* (Urbana och Chicago, University of Illinois Press 2003).

20. Rolf G. H. Henriksson, *Som Edström ville – hur IUI blev till: en krönika och dokumentation kring bakgrunden till etablerandet av Industriens utredningsinstitut 1939 och dess utveckling från utredningsbyrå till forskningsinstitut* (Stockholm: Industriens utredningsinstitut, 1990); Therese Nordlund Edvinsson, *Att leda storföretag: En studie av social kompetens och entreprenörskap i näringslivet med fokus på Axel Ax:son Johnson och J. Sigfrid Edström, 1900–1950* [diss.] (Stockholm: Stockholms universitet, 2005); Tomas Matti, *Professionella patriarker. Svenska storföretagsledares ideal, praktik och professionaliseringsprocess 1910-1945* [diss.] (Uppsala: Uppsala Universitet, 2006); Terese Nordlund Edvinsson, *Broderskap i näringslivet: en studie om homosocialitet i Kung Orres jaktklubb 1890–1960* (Lund: Sekel, 2010).
21. "J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Berlin-OS 1936" – www.idrottsforum.org 24/10 2007. Artikeln har även publicerats i *Idrott, historia och samhälle: Svenska idrottshistoriska föreningens årskrift* (2008) samt i översättning: "Questions of Propriety: J. Sigfrid Edström, Anti-Semitism, and the 1936 Berlin Olympics", *Olympika: The International Journal of Olympic Studies*, XVI (2007). Andra artiklar av Yttergren om Edström inkluderar följande: "J. Sigfrid Edström and the Nurmi Affair of 1932: The Struggle of the Amateur Fundamentalists Against Professionalism in the Olympic Movement", (red.) Nigel B. Crowther m.fl., *Cultural Imperialism in Action. Critiques in the Global Olympic Trust* (London och Ontario: The University of Western Ontario, 2006); "'Avskaffa Vinter-OS!' Edström, Vinter-OS och Skidlärarkonflikten" (www.idrottsforum.org 18/1 2005); "Patriarch and a Charismatic Leader? Some Reflections on IOC President J. Sigfrid Edströms' Leadership Style Based on Max Weber's Concept of Charisma", (red.) Robert K. Barney m.fl., *Pathways: Critiques and Discourse in Olympic Research* (London: The University of Western Ontario, 2008).
22. Yttergren, "'Patriarch and a Charismatic Leader? Some Reflections on IOC President J. Sigfrid Edströms' Leadership Style Based on Max Weber's Concept of Charisma", 300. I "'Avskaffa Vinter-OS!' Edström, Vinter-OS och Skidlärarkonflikten" (2005) skriver Yttergren att Edström aldrig kom "att hamna i den nazistiska och antisemitiska fällan", något han dock tvingades revidera vad gäller det antisemitiska i och med "J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Berlin-OS 1936" från 2007. Även Göran Gunér vidrör som hastigast Edströms förhållande till nazismen när han talar om hans "kritiska inställning till nazismen". Gunér, "Resor i tiden: Om konsten att återskapa det förflutna på film", (red.) Pelle Snickars och Cecilia Trenter, *Det förflutna som film och vice versa: om medierande historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004), 265.
23. Mer specifikt handlar det om genomslagskopior på breven som skrevs ut maskinellt av Edströms sekreterare och som nu förvaras på Riksarkivet i Marieberg, Stockholm.
24. Pärm märkt "Direktör J. Sigfrid Edströms arkiv". Informationen skriven av Inge-mar Carlsson 1968. Riksarkivet, Stockholm.

25. Samuel E. Bring (red.), *Vänners hyllning till J. Sigfrid Edström på sjuttioårsdagen den 21 november 1940* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1940).
26. K. A. Bratt (red.), *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning I* (Stockholm: Norstedts, 1950); K. A. Bratt (red.), *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning II* (Stockholm: Norstedts, 1953); J. Sigfrid Edström, *Minnen ur mitt liv* (Ystad, Stockholm, 1959).
27. Gunér, 264.
28. SVT, TV2, *Prata inte – handla!* (24/12 1989, Athenafilm, Göran Gunér).
29. För Gunérs kommentarer kring dokumentären, se "Resor i tiden: Om konsten att återskapa det förflutna på film", 262–267.
30. Eva Blombergs forskning visar bland annat att det är den kommersiella aktören AB Svensk Talfilm som är aktiv och erbjuder sina tjänster till olika fackförbund, medan arbetarrörelsens företrädare är mer passiva. Eva Blomberg, "Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik", (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), 112.
31. Över hälften av dem, 53 filmer, är tillkomna 1940, vilket gör detta årtal exceptionellt. I och med andra världskrigets utbrott 1939 och tiden framöver minskades av naturliga skäl filmproduktionen i krigförande länder. Det i sin tur reducerade filmimporten till Sverige. Följden blev att filmbranschen fick svårt att fylla biorepertoaren på sedvanligt sätt när antalet biobesökare under andra världskriget nådde rekordnivåer på runt 45 miljoner besök årligen. En av orsakerna till talarfilmernas rekordantal 1940 är förmodligen det världspolitiska läget, vilket gjorde det viktigt att ur informations- och propagandasynpunkt nå ut till allmänheten i olika frågor. I *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund. Sekel Bokförlag, 2011) visar filmvetaren Mats Jönsson att 1940 utgör ett extraordinärt år som är centralt i framställningar om offentliga evenemang och manifestationer vid denna tid.
32. Brev från advokat Gideon Alm, Stockholm, till J. S. Edström 25/10 1943 angående bouppteckningen efter Albert Wickman: "Bland tillgångarna äro upptagna åtskilliga talarfilmer inspelade på bekostnad av direktör Wickman och förty tillhöriga boet." J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 316. Albert Wickman var far till regissören Torgny Wickman.
33. Uppgifterna återfinns i brev från J. S. Edström till Gideon Alm, Stockholm, 27/10 1943. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 316. I svensk filmdatabas återfinns även *Talarfilm Albert Wickman* (1940), vari huvudpersonen själv talar om freden och läser en dikt samma dag som Frankrike kapitulerar, dvs. den 17 juni 1940.
34. Förtexterna är sparsamma med information och upprepar i stort sett endast filmens titel. Notera dock att J. S. Edströms initialer är felaktiga angivna (står J. F., men skall vara J.S.). Eftertexter förekommer inte.
35. Bojkottfrågan aktualiserades först i USA av en judisk dagstidning, *Baltimore Jewish Times*, den 17 april 1933. Dagen därpå den 18 april togs nyheten upp av

New York Times på förstasidan under rubriken: "1936 Olympic Games May Be Cancelled Due to Germany's Campaign against Jews". Se vidare Arnd Krüger, "United States of America: The Crucial Battle" (red.) Arnd Krüger & William Murray *The Nazi Olympics: Sport, Politics, and Appeasement in the 1930s* (Urbana och Chicago: University of Illinois Press, 2003), 45. Se även Allen Guttman, "The 'Nazi Olympics' and the American boycott controversy" (red.) Pierre Arnaud & James Riordan *Sport and International Politics* (London: Spoon Press, 1998). Ett argument som fördes fram av Edström och andra inom IOK för att skilja mellan idrott och politik var det faktum att IOK-reglerna stipulerade att värdlandets nationella olympiska kommitté ansvarade för de olympiska spelens genomförande och inte värdlandets regering och politiska ledning.

36. J. S. Edström till Avery Brundage 14/2 1933. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 263.
37. J. S. Edström till Avery Brundage 4/12 1933. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 263.
38. Citerat ur Krüger, "United States of America: The Crucial Battle", 50.
39. J. S. Edström till Avery Brundage 8/2 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 268.
40. Edström: "[I]eider sind die amerikanischen Juden fortwährend auf der Kriegspfade". J. S. Edström till "Organisations-Komitee für die XI. Olympiade Berlin 1936", Berlin, 30/4 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 270. I slutet av april 1934 skrev Edström till Brundage att han kunde förstå att "[t]he international Jews are displeased with the persecution of the Jews in Germany", och att han själv ansåg att "Mr Hitler has been very unwise in this action", men att inga oklarheter förelåg beträffande de olympiska spelen. J. S. Edström till Avery Brundage 28/4 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 268. Kontentan tycktes vara att Edström och IOK var nöjda så länge inga judiska idrottare förföljdes i Tyskland. Vad gällde behandlingen av landets övriga judar var det något som inte berörde IOK, ty då skulle en sammanblandning av idrott och politik ske. Se till exempel brev från J. S. Edström till Thomas W. Cahill, USA 2/5 1936: "I am sorry that the American Jews are causing us so much trouble because the games are held in Germany. Berlin was decided for the Olympic Games long before the Nazi government came into existence and we cannot alter the site for political reasons." J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 277.
41. Den 11 augusti 1935 skickade Edström ett snarlydande brev till IOK-ordförande Baillet-Latour, som bland annat innehöll följande: "I am attacked a great deal on account of the new actions that have taken place in Germany against the Jews. I do not think there is any persecution of the German Jewish Athletes, only against the Jews in general, but of course all the Jews in the rest of the World are attacking us regardless of this." J. S. Edström till Henri de Baillet-Latour, 11/8 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 272.
42. J. S. Edström till Avery Brundage 11/8 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 272.
43. Detta utmynnade i att Edström den 31 augusti 1935 meddelade följande till Baillet-Latour: "Everything was wonderful and we will have games that we have

- never experienced before." J. S. Edström till Henri de Baillet-Latour, 31/8 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 272.
44. J. S. Edström till Avery Brundage 12/9 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 272.
 45. Henrik Bachner, "*Judefrågan*": *Debatt om antisemitism i 1930-talets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2009), 11f.
 46. J. S. Edström till Marquis M. de Polignac 27/4 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 280. Se även J. S. Edström till Carl Diem 27/4 1936: "Es sind wahrscheinlich die Juden in Amerika, die ihre Tätigkeit nach Paris verlegt haben." J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 277; J. S. Edström till Bo Ekelund 23/7 1936; "Dessa människor äro ju mycket opålitliga [...]" J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 277.
 47. Guttman, *The Games must go on: Avery Brundage and the olympic movement*, 72–75. Se även Krüger, "United States of America: The Crucial Battle", 55.
 48. J. S. Edström till Maxwell M. Upson, New York 22/7 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 301.
 49. Edström: "Die Einflüsse der Juden in Washington sollen viel zu gross sein. Diese jungen Theoretiker sind sehr schwer für uns Neutralen zu verstehen. Sie wollen uns nicht als Neutral anerkennen 'Either you are with me or you are against me'." J. S. Edström till Victor von Borosini, San Marino, Kalifornien, USA 28/12 1945. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 324.
 50. Kategoriseringen som följer är min egen, men merparten av fakta om antisemitismens tankemönster är hämtad från Bachner. I noterna som följer ges exempel från tidigare nämnda citat.
 51. Se Edström till Brundage 4/12 1933: "[A] great part of the German nation was led by the Jews and not by the Germans themselves". Angående kategoriseringen och exkluderingen som det primära, se vidare Bachner, 28.
 52. Åmark, 382. Se Edström till Brundage 8/2 1934: "Many of these Jews were of Polish or Russian origin with minds entirely different from the western mind."
 53. Se Edström till de Polignac 27/4 1936: "If it is the American Jews, they have immense sums of money back of them [...]" Se även Edström till Brundage 11/8 1935: "All the Jews in the whole world are attacking us." Judarna som grupp var enligt antisemitismen nationellt opålitliga eftersom de var spridda över hela världen med följden att deras lojalitet främst riktade sig mot andra judar och inte mot deras respektive hemländer. Bachner, 178f. Den 25 april skriver Edström till exempel följande till fabrikör Sixten Jansson, medlem av den Svenska Olympiska Kommittén: "Det var intressant att se denna judarnas nya attack mot Olympiska spelen. De ha legat i av alla krafter i Amerika för att förhindra Amerikas deltagande i spelen, och nu ha de förlagt sin verksamhet till Paris för att försöka förhindra Frankrikes och Belgiens deltagande [...]" J. S. Edström till Sixtus Jansson 25/4 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 279.
 54. Bachner, 151.
 55. *Ibid.*, 41.

56. Enligt Bachner var judarna överrepresenterade inom finans, medicin, juridik, politik, kultur och affärsliv. Bachner, 41f. Se Edström till Brundage 8/2 1934: "In some of the more important trades the Jews governed the majority and stopped all others from coming in." Se även Edström till Brundage 12/9 1935: "[T]he Jews have taken a too prominent position in certain branches of German life and have – as the Jews often do when they got in the majority – misused their position."
57. Se Edström till Brundage 4/12 1933: "Even in the U.S.A. the day may come when you will have to stop the activities of the Jews."
58. Se Edström till Brundage 12/9 1935: "[T]he Jews have taken a too prominent position in certain branches of German life and have [...] misused their position. This is the main reason of the Arian movement in Germany."
59. Bachner, 105. I Sverige förde Fredrik Böök fram denna bild av judarna som tyskhatande svekfulla landsförrädare, vilket enligt honom skulle förklara hätskheten i Hitlers antisemitism. Ibid., 106.
60. Judarnas intellektualism ansågs bland annat vara ett resultat av århundraden av Talmudstudier. Bachner, 47. Se Edström till Brundage 4/12 1933: "They are intelligent and unscrupulous."; Edström till von Borosini 28/12 1945: "Diese jungen Theoretiker".
61. Bachner, 51.
62. Bachner, 47. Se Edström till de Polignac 27/4 1936: "If it is the American Jews, they have immense sums of money back of them and will use bribery, threats and other unfair means in their methods of working."; Edström till Brundage 4/12 1933: "They are intelligent and unscrupulous."
63. Se Edström till de Polignac 12/9 1935: "the Jews in New York", varigenom Edström förmodligen alluderar på stereotypen att judarna dominerar finansmarknaden på Wall Street i New York.
64. Bachner, 30. Se Edström till Brundage 8/2 1934: "Many of these Jews were of Polish or Russian origin with minds entirely different from the western mind. An alteration of these conditions were absolutely necessary if German should remain a 'white' nation."
65. Bachner, 30, 86 (citat). Se även Åmark, 373.
66. Bachner, 161ff. Se Edström till Upson 22/7 1939: "A friend of mine asked Mr. Hearst, why he, who was a Christian, should have Jewish correspondents."
67. Se Edström till Brundage 4/12 1933: "Many of my friends are Jews so you must not think that I am against them [...].". Se även Edström till Brundage 8/2 1934: "I am not an anti-semite myself, on the contrary some of my best friends are Jews."
68. Ofta hänvisar man även till att det inte är fördomar och stereotyper som antisemitismen för fram utan fakta i form av sakliga och objektiva iakttagelser. Se Edström till Brundage 12/9 1935: "This is owing to the fact that the Jews have taken a too

- prominent position in certain branches of German life and have [...] misused their position.”
69. Ulf Nilsson skriver i Göteborgsposten 1998 att Edström ska ha sagt ”[s]jäl är jag antisemit”. Påståendet är av allt att döma en felöversättning av Edströms försäkran till Brundage i brevet den 8/2 1934 (”I am not an anti-semite myself.”) Ulf Nilsson, ”Historiskt fall åter aktuellt”, *Göteborgs-Posten* 24/1 1999. Leif Yttergren hävdar att Edström i ett brev till Brundage den 3/11 1934 ska ha skrivit ”I am not personally fond of Jews and of the Jewish influence”. Yttergren, ”J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Berlin-OS 1936”, 5. Här har dock en förväxling av källor skett. Det aktuella brevet är skrivet av Henri de Baillet-Latour och adresserat till Avery Brundage den 3/11 1934. (Detta har bekräftats av Yttergren i mail till författaren 23/4 2012.)
 70. Bachner, 33.
 71. J. S. Edström till Baillet-Latour 23/1 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 268.
 72. Einar Wikander till Sigfrid Edström 23/7 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281. ”Dixi et salvavi animam meam” är latin och betyder ”Jag har talat och räddat min själ.”
 73. Bachner, 29.
 74. J. S. Edström till Mrs N. S. Blumberg 20/12 1938. J. S. Edströms arkiv, vol. 289. Den samtida europeiska antisemitismen får även indirekt återverkningar på Edströms liv. När han i egenskap av styrelseordförande i Aseas italienska dotterbolag, enligt italiensk lag, måste bevisa att han är av icke judisk börd, blir han upprörd: ”Det är besvärligt med nutida förhållanden och att man behöver forska i gamla handlingar för att bevisa att man är av ren germansk härstamning, men nöden har ingen lag [...]”. J. S. Edström till Teol. Dr Per Pehrsson, Majorna Göteborg 27/6 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 310.
 75. J. S. Edström till Direktör G. Leire, Stal, Finspång 9/1 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 298.
 76. Se till exempel J. S. Edström till Ingenjör Herbert Schmolka, Asea, 17/11 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 300.
 77. Utrikesrådet G. Engzell, Rättsavdelningen Utrikesdepartementet, 8/8 1944. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 320. Vädjan för den judiska familjen initierades av en amerikansk företagarbekant. Ibid. 11/8 1944. Edström försökte få tillstånd för inresa till Sverige för en judisk vän från studieåren i Schweiz och dennes familj. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 320.
 78. Bachner, 28.
 79. Se till exempel Tobias Stark, ”’Stortysk fuga och negerjazz’. Rasstereotyper och rastänkande i svensk massmediabevakning av Berlin-spelen 1936”, *Idrott, Historia och Samhälle, SVIF-Nytt* nr 4 1998, 103-129.
 80. J. S. Edström till Avery Brundage 8/2 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 268.

81. Edström: "Speaking about the war I wish to tell you that in accordance with my opinion and the information I have from various sources, the war will last a long time. It will be an endurance war and a very sad one for the white race." J. S. Edström till Mrs Irene McReynolds 23/10 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 299.
82. J. S. Edström till Dr Julia C. Strawn 23/12 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 300.
83. J. S. Edström till Julius Lincoln (Pastor in Trinity Lutheran Church), Chicago, 10/9 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 304.
84. J. S. Edström till Maxwell Upson, New York, 11/11 1943. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 319.
85. Ibid.
86. Se till exempel Krüger, "'Fair Play for American Athletes': A Study in Anti-Semitism".
87. Karl N. Alvar Nilsson skriver att "Clarence von Rosen, Sven Hedin med flera hade ett slags informell överordnad roll bland överklassnazisterna. De såg sannolikt som sin uppgift att vara samlande." Nilsson, *Svensk överklass och högerextremism under 1900-talet* (Stockholm: Federativ förlag, 2000), 93.
88. Citerat ur Krüger, "'Fair Play for American Athletes': A Study in Anti-Semitism", 51.
89. Ibid., 52. Bachner nämner hur bilden av "den fiendlige, hotfulle och i hemlighet konspirerande 'talmudjuden' hade varit centrala i europeisk antisemitism sedan århundraden". (Bachner, 177.) Lägg även märke till hur judarna kopplas ihop med kommunismen samt hur de kontrasteras mot de kristna. Hösten 2003 uppmärksammades von Rosens nazistiska bakgrund i stort uppslagna artiklar på kvällstidningarnas sportsidor när fotbollsallsvenskan var inne i sitt slutskede. Det var *Aftonbladet* som avslöjade att den vandringspokal som årligen tillfaller svenska mästararna i fotboll, von Rosens pokal, var uppkallad efter en idrottsledare med ett förflutet, fläckat av antisemitism och nazisympatier. Reaktionen blev starka och eniga fördömanden fyllde kvällstidningarnas sportsidor. En knapp månad senare beslutade Svenska fotbollförbundet att avskaffa von Rosens pokal, som sedermera ersattes av ett nytt vandringspris, Lennart Johanssons pokal. Se *Aftonbladet* 3/11, 5/11 samt 12-13/12 2000.
90. Krüger, "'Fair Play for American Athletes': A Study in Anti-Semitism", 51f.
91. J. S. Edström till Daniel J. Ferris, Amateur Athletic Union of the United States, New York, 5/5 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 308.
92. Åmark, 24.
93. J. S. Edström till Edith Brooks, USA, 26/3 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 307.
94. Åmark, 29.
95. Åmark, 647.
96. Åmark: "Tyskland var vid slutet av 1930-talet Sveriges viktigaste handelspartner. Ungefär en femtedel av både export och import skedde med Tyskland." Ibid., 178.

97. J. S. Edström till Maxwell M. Upson 13/11 1933. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 267. Till och med så sent som 1941 berömde Edström Hitler och Nazityskland för att, till skillnad mot Sverige och USA, ha lyckats få bort de sysslösa ungdomarna från gatorna: "Hitler did one good thing when he put the youth into active work, instead of letting them loaf on the streets. Unfortunately Sweden has as yet quite big loafing squadrons. We have much to learn from Hitler's organisation of the youth, but what should you do if the youth does not want to participate itself. In Germany they had the enthusiasm of the youth to help them." J. S. Edström till Frances Fox, Brooklyn, USA 29/10 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 308.
98. J. S. Edström till William May Garland, Los Angeles 3/7 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 269.
99. Edströms vän Einar Wikander, som nämnts tidigare i brevkorrespondensen, var på plats i München vid tiden för händelsen och skrev i ett brev att alla i Tyskland var förvånade att någon ens kunde försöka göra något så hopplöst dumt som en kupp mot Hitler: "Han [Hitler] är ju fullkomligt avgudad av de breda lagren och det torde så tillvida vara berättigat som han är en absolut ärlig man, ungefär en Abraham Lincoln, översatt till 1934." Einar Wikander, Merano, Italien, till J. S. Edström, 12/7 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 271.
100. Edström citerad i dagstidningen *Dominion*, Wellington 15/1 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 417 (Dagbok III 1935/1936, 12).
101. Åmark: "Framför allt handlade kriget för Hitler och Nazityskland om 'livsrummet'. Han hade länge hävdad att den germanska rasen behövde ett betydligt större geografiskt utrymme att leva på för att Tyskland skulle kunna utvecklas till en världsmakt. Den tyska livsrumspolitiken krävde därför mycket stora territoriella förändringar av framför allt östra Europas karta och gränser." Åmark, 51.
102. Einar Wikander till J. S. Edström, 18/6 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281.
103. J. S. Edström till Einar Wikander 2/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281.
104. Kapten Tor Wibom till J. S. Edström 5/5 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281. Edström sammanfattade sina intryck i ett brev till en direktörskollega att "[d]e Olympiska Spelen voro verkligen imponerande och de festligheter som tyskarna anordnade voro av sådan art att jag aldrig varit med om något så ståtligt förut." J. S. Edström till Thorsten Wigelius 1/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281.
105. Se till exempel J. S. Edström till Herrn Grafen von Schulenburg (oder Stellvertreter), Berlin 1/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 280. Se även Edström, *Minnen ur mitt liv*, 212.
106. Edström: "Die nationalsozialistischen Parteitage haben auf mich einen grossen Eindruck gemacht. Nie früher in der Weltgeschichte dürfte ein Mann so viel Macht an sich gesammelt haben wie es der Führer heutzutage hat. Die Einigkeit des deutschen Volkes ist bewundernswert. Mit solcher Zusammenhaltung kann eine grosse Zukunft geschöpft werden." J. S. Edström till Reichsminister von Himmler, Deutscher Sicherheitsdienst 21/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 278.

107. Edström: "Die national-socialistische Bewegung umfasst ja das ganze deutsche Volk mit einer Einigkeit, die die Weltgeschichte bis jetzt nie gekannt hat. Hier in Schweden, wo wir noch unter den demokratischen Formen leben, würden meine Freunde kaum glauben, wenn ich ihnen erzählten von *der wunderbaren Macht des Führers*. Falls Sie ihn treffen, bitte ich Sie an ihn einen herzlichen Dank von mir ausrichten zu wollen. Direkt an ihn will ich nicht schreiben." J. S. Edström till Hans von Tschammer und Osten 21/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 281. Se även Edström till Karl Ritter von Halt, vari svensken uttrycker sitt varma tack för den angenäma samvaron i Nürnberg samt tillägger: "Die nationalsozialistische Bewegung in Deutschland ist wirklich überwältigend, und 95 % der Nation dürfte vollständig einig mit dem Führer gehen. Er ist eine grosse, weltgeschichtliche Persönlichkeit." J. S. Edström till Karl Ritter von Halt 24/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 278.
108. J. S. Edström till Dr Arthur T. Randall 16/9 1936. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 280.
109. Jämför Edströms uttalande om Hitler med Sven Hedins omdöme om den tyske Rikskanslern: "Hemligheten med hans makt över folket ligger i hans redbarhet, hans människokärlek, hans oerhörda själsstyrka och hans orubbliga fredsvilja." Sven Hedin, *Tyskland och världsfreden* (Stockholm: Medén, 1937), 350. Citerat ur Bachner, 123.
110. J. S. Edström till Miss Rose A. Pesta, Chicago 13/10 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 310. J. S. Edström till Arthur Randall, Washington, 26/7 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 305.
111. J. S. Edström till Dr Julia C. Strawn 23/12 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 300. Edström försökte även få en inflytelserik amerikansk affärsman att till president Roosevelt vidarebefordra Edströms förslag på ett amerikanskt anfall mot Sovjet. Bland annat lockade Edström med alla de rikedomar som fanns att exploatera i Sibirien. J. S. Edström till Thomas J. Watson, New York 7/11 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 301.
112. J. S. Edström till Riksföreningen Sverige-Tyskland 18/11 1937. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 286. Angående Riksföreningen Sverige-Tyskland, se Bachner, 122.
113. J. S. Edström till Riksföreningen Sverige-Tyskland 4/1 1938. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 293. Edström kontaktades även av Riksföreningen i ett brev 2/9 1941, vari Hugo Odenberg för föreningens räkning "översända utkast till ett upprop om bidrag till gåvopaket åt sårade tyska soldater, som f.n. transporteras genom Sverige [...]". På brevet har Edström i blyerts till sin sekreterare som svar antecknat: "Jag önskar emellertid ej att mitt namn sätts under listan." Riksföreningen Sverige-Tyskland till J.S. Edström 2/9 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 310. Edström kontaktades även 1942 med en förfrågan om att skriva en artikel för föreningen, men avböjer på grund av tidsbrist. J. S. Edström till Riksföreningen Sverige-Tyskland 21/9 1942. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 314.

114. Från 1933 finns även ett brev från E. Walter Hülphers i Svenska Nationalsocialistiska Partiet (SNSP), vari Edström ombeds kontakta partiet. Edström svarar att det hela måste vara ett misstag och att han ej önskar "träda i förbindelse med S.N.S.P." J. S. Edström till E. Walter Hülphers 3/8 1933. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 265.
115. Utrikesdepartementet till J. S. Edström 25/11 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 306.
116. I ett brev avsänt den 9 april 1940 till en amerikansk släkting skriver Edström apropå situationen i Norge att han fruktar att "the British will be there soon too now and we will have a terrible fight that will probably also come into Sweden." J. S. Edström till Arthur Randall 9/4 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 305.
117. Se till exempel J. S. Edström till Carl Chindblom, USA, 20/1 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 307; J. S. Edström till Avery Brundage 25/11 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 307.
118. Åmark, 86.
119. J. S. Edström till Kerstin Hesselgren 1/10 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 303.
120. Se till exempel J. S. Edström till A. Randall, USA 23/10 och 28/10 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 305; J. S. Edström till Lord Riverdale, 4/12 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 305; J. S. Edström till Lord Riverdale, 16/12 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 310. I april 1941 skriver Edström till en släkting i USA att alla är skräckslagna över tyskarnas framgångar på Balkan: "Evidently it is the plans of Germany to form the United States of Europe with Berlin as its capital. I suppose we will also be asked to join." J. S. Edström till Miss Francis Fox, Brooklyn, USA, 26/4 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 308. Se även J. S. Edström till Miss Francis Fox, Brooklyn, USA, 21/11 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 308.
121. Se till exempel J. S. Edström till Carl Chindblom, USA 20/1 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 307; J. S. Edström till Avery Brundage 5/11 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 307.
122. När den polske chefen för Aseas dotterbolag i Warszawa, greps av nazisterna och dömdes till döden skrev Edström och vädjade till flera personer, bland annat Himmler, men fick av allt att döma inget svar, utan avrättningen verkställdes. Angående Warszawa är det intressant att notera att Edström tog hjälp av sin gamle tyske vän och kollega inom IOK, nazisten Karl Ritter von Halt, för att Aseas svenske chef i Polen, Sven Norrman, så snabbt som möjligt skulle kunna återvända till staden efter det att tyskarna erövrat den i september 1939. Norrman var huvudfigur inom den grupp som sedermera kom att kallas Warszawa-svenskarna, vilka smugglade kontanter och dokument mellan motståndsrörelsen i Warszawa och polska exilregeringen i London. Norrman lyckades på hemliga vägar ta sig in i ghattot i Warszawa och fotografera misären. Fotografierna och de dokument som smugglades ut blev de första bevisen på tyskarnas brutala

- behandling av stadens judiska befolkning. När Warszawavenskarna greps av Gestapo befann sig Norrman i säkerhet i Sverige, men av gruppens övriga åtta medlemmar, alla knutna till svenska storföretag verksamma i Polen, dömdes sju till döden och en till livstids fängelse. Alla frigavs dock i krigets slutskede i en bytesaffär mellan den svenska regeringen och Himmler. Åmark, 223ff. För en utförlig redogörelse för Sven Norrman och Warszawavenskarna, se Josef Lewandowski, *Knutpunkt Stockholm: Den polska motståndsrörelsens svenska förbindelser från september 1939 till juli 1942* (Stockholm: Atlantis, 2006). Huruvida Edström var införstådd med Norrmans och de övriga svenskarnas verksamhet framgår inte av brevkorrespondensen. I ett svarsbrev till miss Frances Fox, USA, skriver dock Edström följande den 21/11 1941: ”’The Reign of Terror’ that is now going on is worse than a revolution, you say. I think that it is worse than anything we ever had in the world, you have no idea how the poor population in Poland is being treated.” J.S. Edström till miss Frances Fox, USA, 21/11 1941. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 308.
123. Se till exempel J. S. Edström till Harald Nordenson 5/10 1943. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 318; J. S. Edström till Torsten Wigelius 24/8 1943. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 319. Namnlista innehållande deltagare på Operakällaren återfinns på separat genomslagspapper vid Edströms brevkorrespondens med Georg von Schnitzler. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 319.
124. J. S. Edströms dagbok nr 41. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 427 Schnitzler och Ilgner dömdes till fem respektive tre års fängelse. Se vidare Diarmuid Jeffreys *Hell's Cartel: I.G. Farben and the Making of Hitler's War Machine* (London: Bloomsbury, 2008).
125. Samma text återfinns även i Bratt (red.), *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning II*, 273ff.
126. Edström, 212. Edström var, som nämnts tidigare, Hitlers personlige gäst i Nürnberg, ”vilket var särskilt fint, då de utländska diplomaterna, ambassadörerna och andra fick ligga i sina järnvägsvagnar”. Ibid.
127. Ibid., 213.
128. Ibid.
129. Ibid., 214.
130. Ibid.
131. J. S. Edström till Julius Lincoln (Pastor in Trinity Church), Chicago, 8/5 1940. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 304.
132. J. S. Edström till William May Garland 24/4 1939. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 297.
133. J. S. Edström till Anton Danfors, Melbourne, 5/3 1945. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 324.
134. J. S. Edström till Mrs Nellie J. Cook, Chicago, 20/6 1945. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 324.

135. Citerat ur Gunérs film *Prata inte – handla!* (1989).
136. Conrad Pineus, Göteborg, till J. S. Edström 9/8 1935. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 275.
137. Åmark, 33.
138. J. S. Edström till Avery Brundage 3/4 1934. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 268. Angående Brundages ambitioner att bli invald i IOK, se vidare Krüger, "United States of America: The Crucial Battle", 50.
139. Se även Yttergrens diskussioner om detta i "J. Sigfrid Edström, antisemitismen och Berlin-OS 1936", 12f.
140. Arnd Krüger, "Epilogue", *The Nazi Olympics: Sport, Politics, and Appeasement in the 1930s*, 237.
141. Åmark: "Relationerna mellan Sverige och Tyskland präglades av lång tradition, gamla samarbetsmönster och etablerade sociala nätverk. Det institutionella arvet knöt länderna till varandra, och underlättade samarbete även efter den långtgående och omfattande nazifieringen av det tyska samhället." Åmark, 459.
142. Åmark, 24.
143. Bachner, 60.
144. Edström anklagades för att gå Nazitysklands ärenden i samband med IAAF-utnämningar 1942. Holmäng, 229-233. Se även Krüger, "The role of sport in German international politics, 1918-1945", 91. För anklagelserna, se även J. S. Edström till E. J. H. Holt, The British Amateur Athletic Board, London, 10/8 och 19/8 1942. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 313; J. S. Edström till Douglas Lowe, London 15/5 och 19/8 1942. J. Sigfrid Edströms arkiv, vol. 313.
145. Krüger, "The role of sport in German international politics, 1918-1945", 91. Se även Holmäng, 230ff, 249.
146. Pelle Snickars, "Archival transitions" (red.) Kingsley Bolton & Jan Olsson, *Media, Popular Culture, and The American Century* (Stockholm: KB, 2010), 311.
147. Edström var uppenbarligen stolt över idrottens tilltagande samhällsnytta och allt högre status, och i egenskap av mäktig och inflytelserik idrottsledare såväl nationellt som internationellt står han som urtypen för idrottsrörelsen vid denna tid. Jfr med Krügers omdöme om perioden 1918-45: "When we look back at that period, it is clear that sport was considered an efficient means for national representation; governments went a long way to support it and the sports movement was proud to serve that function – no matter what the government stood for." Krüger, "Sport in German international politics, 1918-1945", 93.
148. Holmäng, 282ff, 297.

LJUD – & NÅGRA VISOR

Christopher Natzén

ÅR 1922 PUBLICERADES DEN första volymen av Birger Sjöbergs vis-samling *Fridas bok*.¹ Undertiteln beskriver melodierna som ett antal ”småstadvisor om Frida och naturen, om döden och universum”. Många av visorna i samlingen hade skrivits under en längre tidsperiod och de första texterna, utan melodier, publicerades redan i början av 1900-talet. ”Längtan till Italien” utgavs exempelvis redan 1904, och ”Den första gång jag såg dig” 1905. Frånsett ytterligare några utgåvor traderades visorna oralt och blev med tiden välkända och en del av den svenska visstraditionen där Sjöbergs visor kom att jämföras med Bellmans *Fredmans epistlar*. Det var däremot inte förrän kyrkomusikern Hjalmar Johansson nedtecknade samtliga av Sjöbergs visor i början av 1920-talet som en första samling sammanställdes.²

Publiceringen av *Fridas bok* blev en omedelbar succé. Året efter, 1923, begav sig Sjöberg ut på en nationell turné som en följd av framgångarna med publiceringen.³ Framförandet av melodierna i samlingen under så kallade visaftnar landet runt ledde till att visorna blev än mer populära. Här är inte platsen för att vidare diskutera Sjöbergs livsöden efter detta genomslag i det allmänna medvetandet. Istället ligger artikelns fokus på hur de allmänt kända melodierna – och visan ”Den första gång jag såg dig” i synnerhet – kom att användas i ett för Sjöberg oväntat sammanhang. Visornas växande popularitet efter publiceringen 1922 ledde till att de spreds medialt utanför vishäftets form: de framfördes i radio, gavs ut på grammofon och användes slutligen i de första svenska ljudfilmerna.



Framsida till Fridas bok 1922.

Sjöberg avled i lunginflammation i slutet av april 1929 – bara ett par dagar innan de två första amerikanska ljudfilmerna (eller tonfilmer som de då kallades) *Love and the Devil* (Alexander Korda, 1929) och *White Shadows in the South Seas* (W.S. Van Dyke, 1928) hade premiär på biograferna Palladium och Piccadilly i Stockholm. Det är naturligtvis

en tillfällighet – men sättet på vilket Sjöbergs visor kom att användas i svenska ljudfilmsammanhang är det inte.

Ett förändrat musiklandskap

Publiceringen av Sjöbergs vissamlingar och inspelningar på grammofoon skedde i en medial brytningstid. Vid sekelskiftet 1900 blev musik- och ljudlandskapet i Sverige alltmer mekaniserat i och med att grammofooner, fonografer och självspelande instrument utvecklades.⁴ Till denna utveckling kan även räknas radion med sina musikprogram som på bred front blev tillgänglig för allmänheten under 1920-talet. Personer med en radiolicens i Sverige ökade tiofaldigt under andra hälften av decenniet och nådde en siffra på cirka 400 000.⁵ En vissamling som *Fridas bok* fick därmed möjlighet att utnyttja ytterligare kanaler för spridning. Tidigare hade vishäften inhandlats för att framföras privat, ofta av en familjemedlem. Nu blev kundkretsen större i och med att även personer med begränsad musikalitet kunde få uppleva och lyssna till visorna närhelst de önskade. Dessa nya musikäbbarare gjorde det inte bara lättare för åhörarna att lyssna till musik – populariserandet ökade också markant med den allt större lyssnarskaran. Den mekaniserade musiken var dessutom inte bara begränsad till hemmets fyra väggar. Bärbara grammofooner och radion gjorde musiken portabel och gjorde det möjligt för kaféer och andra inrättningar att ge sina besökare populärmusik utan att ha en kontrakterad ensemble.⁶

Filmen gick igenom en liknande förändringsprocess mot att mekanisera den levande musiken. Med sin kommersiella början i Hollywood i mitten av decenniet lämnade stumfilmen successivt under 1920-talet plats för ljudfilmen med dess teknologiska reproduktionsteknik. Om förändringsprocessen på allvar inleddes i USA under säsongen 1927/28 dröjde det för svensk del till vårvintern 1929 innan ljudfilmen blev en realitet. Efter den svenska premiären av *Wings* (William Wellman, 1927) i januari 1929 – den ”första” filmen som visades i Stockholm med ljudeffekter – ökade antalet informativa artiklar om den nya tekniken betydligt. I slutet av säsongen, som hade innehållit flera försöksvisningar, hade *Love and the Devil* och *White Shadows in the South Seas* som sagt premiär.

Debattens vågor gick stundtals höga och skribenterna uttryckte i polemiska ordalag starka åsikter för eller emot ljudfilm. Det hindrade inte att utvecklingen gick stadigt framåt – våren 1930 hade cirka 40 biografier installerat ljudutrustning; därifrån steg siffran till nästan 700 biografier i slutet av 1931.⁷ Svensk Filmindustri började redan under 1929 planera för en egen ljudfilmsproduktion. Det ekonomiska vågspelet med ljudfilm var däremot inledningsvis betydande; osäkerhet rådde om den nya filmtypen skulle bli beständig eller om den skulle försvinna precis som tidigare ljudfilmsförsök. I närminnet fanns dessutom den svenske uppfinnaren Sven A:son Berglunds misslyckade visningar efter den första lyckade i februari 1921.⁸ Ljudfilmen kunde bli ännu en apparat lik de orkesterapparater, självspelande instrument, grammfoner och fonografer som visserligen kunde förgylla ett biografprogram, men där huvudfilmen fortsatt skulle vara stum och ackompanjeras av en levande orkester. Men om så inte var fallet? Flera filmer började därför planeras med ljud, om än de första filmerna, trots initiala intentioner, förmodligen aldrig kom att visas med ett mekaniskt ljudspår.

Till *Hjärtats triumf* (Gustaf Molander, 1929) specialkomponerades till exempel en vals, "Hjärtats triumf", som gavs ut på grammfon. Denna var tänkt att bli ledmotivet i filmen men planerna på att förse den med ljud realiserades aldrig.⁹ I *Ville Andesons äventyr* (Sigurd Wallén, 1929) finns det en sång i en avslutande brölloppsscen som tydligt var gjord som ett ljudfilmsinslag men inte heller det inslaget förverkligades. Det tydligaste exemplet är däremot *Den starkaste* (Alf Sjöberg och Axel Lindblom, 1929) där en roterande grammfonskiva är närvarande över bilder av olika karaktärer på ett café. Trots den paradoxala avsaknaden av ljud framhävde alltså filmen ljudteknologi och speciellt då en grammfon, dels som ett led i att motivera musikens plats i filmens värld, dels som ett led att i någon mån försäkra sig ekonomiskt, eftersom samma skiva fanns till försäljning utanför biografen. Filmindustrin försökte med andra ord skapa en produkt som möjliggjorde *spin-off* effekter, vilka ekonomiskt skulle kunna kompensera en eventuell förlust för den händelse att ljudfilmen inte blev en kommersiell framgång.

Det låg också nära till hands att utnyttja redan populära melodier som fanns etablerade och var publikt välkända. Här passade just Birger

Sjöbergs vissamlingar bra in och dessa kom att utnyttjas i två tidiga ljudfilmer, *Konstgjorda Svensson* (Gustaf Edgren, 1929) och *Fridas visor* (Gustaf Molander, 1930). Visorna var populära, lätta att nynna med till och var direkt igenkännbara för den tilltänkta biografpubliken. Dessutom lyckades de med konststycket att vara både nationella och populära – nog så viktigt i en tid då ljudfilmen fick utstå kritik i Sverige för att vara ett led i den, som det argumenterades, ”hemska jazzimporten” och dess negativa inverkan på svensk kultur.¹⁰

Ökande teknikmedvetenhet

På filmarkivet.se finns två kortfilmer, producerade med drygt tjugo års mellanrum, *Prov utan värde* (Hans Conradi, 1930) och *Den talande tråden* (Erik Faustman, 1951). Den förstnämnda är en testfilm, gjord av Svensk Filmindustri som vill prova den nyligen anlända tyska ljudfilmstekniken från Tobis-Klangfilm. Filmen använde sig av en för sin tid ytterst komplicerad iscensättning och blev ett slags skyltfönster för den nya tekniken. I en scen håller revyartisten Karl Gerhards ensemble på att förbereda sig för det kommande framträdandet. Samtidigt syns helt plötsligt Gerhard själv i ett hörn av bilden spelandes en melodi medan dialogen fortsätter. Detta medger en mycket avancerad användning av ljudtekniken och gör denna kortfilm exceptionell jämfört med många andra testfilmer från den här tiden. Dialog, ljudeffekter och musik integreras fullständigt samtidigt som filmen gör åskådaren högst medveten om teknologin bakom filmen – vilken kongenialt också utgör tema för Gerhards framförda kuplett.

Liknande iscensättningar blev fokus för de flesta tidiga svenska ljudproduktionerna. Till exempel skapas i den tidiga ljudfilmen *För hennes skull* (Paul Merzbach, 1930) en sekvens vid en varietéteater där olika karaktärer försöker sälja in musiknummer, vilket samtidigt blir ett led i att framhäva teknologin bakom ljudet. Denna film illustrerar också kopplingen till andra ljudande medier. Vid inledningen till en annan sekvens syns och hörs radiopresentatören Sven Jerring när han rapporterar från den färdiga varietén. På många sätt liknar detta introduktionen av ljudfilmen i Hollywood men samtidigt skiljer den svenska introduktionen sig på en väsentlig punkt. I USA sågs länken mellan

radio och ljudfilm som en teknisk fråga – introduktionen leddes av radiobolag och ljudfilmen blev ytterligare ett led i den kedja som alltsedan sekelskiftet lett till en allt mer mekaniserad ljudvärld.¹¹ Denna utvecklingskedja fanns även närvarande vid den svenska introduktionen av ljudfilm men den var samtidigt filtrerad av ett estetiskt filter. Svenska schlagers ställdes mot jazzmelodierna i de amerikanska produktionerna och ledde tillbaka till en under 1920-talet pågående diskussion om amerikaniseringen av det svenska kulturlivet.¹² Amerikaniseringen hade påfallande ofta negativa förtecken – 1926 motionerades det till exempel mot det amerikanska inflytandet – och speciellt var det jazzen som fick klä skott för kritiken.¹³

Den andra filmen på portalen, *Den talande tråden*, är inspelad av Sandrew och är en reklamfilm för Magnefonen (trådspelare) producerad av Luxor i Motala. Filmen visar hur apparaten enkelt och tydligt kan både spela in och återge tal, musik och sång. Bland annat använder den sig av Sjöbergs ”Den första gång jag såg dig” för att illustrera reproduktionstekniken. Samtidigt visar denna film hur amerikaniseringen, som under 1920-talet ofta sågs som någonting negativt, här har vänts till någonting positivt i det att Sjöbergs visa avbryts till förmån för någonting mer ”jazzigt”. Trots att filmerna är producerade med två decenniers mellanrum och i vissa avseenden skiljer sig åt har båda det gemensamt att de framhäver ljudteknologin som någonting nytt och innovativt. Publiken görs medveten om tekniken och hur oöverträffad den är. Genremässigt är båda filmerna beställningsfilmer varför det kanske inte är så förvånande att tekniken lyfts fram. Men ett liknande fokus på den ljudande tekniken förekommer också i långfilmer, inte sällan med fokus på Birger Sjöbergs vissamlingar.

Prov utan värde och *Den talande tråden* är två tydliga exempel på hur en plattform som filmarkivet.se kan ge en bredare bild av filmhistorien. En del filmer på filmarkivet.se kan initialt upplevas som triviala men skapar sammantaget en större kontext till olika historiska skeden. På portalen finns till exempel ett antal Paramountjournaler från slutet av 1920-talet. Flertalet av dessa spelades in under 1929 och ska enligt samtida biografprogram vara inspelade med ljud.¹⁴ Själva ljudspåren har gått förlorade, och det är därmed svårt att få klarhet i hur stor betydelse dessa journalfilmer egentligen hade för svensk ljudfilmsproduktion. Det går alltså inte att veta hur dessa filmer lät – men företaget

bakom de nämnda Paramountjournalerna hade otvetydigt en central roll under ljudfilmens introduktion i Sverige. Under månaderna när Sverige gick över från stumfilm till ljudfilm 1929 var den av Svensk Filmindustri byggda men av Paramount leasade biografen China nämligen platsen där rykten cirkulerade.

Den tidigare nämnda *Wings* av William Wellman hade haft premiär i början av januari 1929. Under rubriken ”*Vingarna på China*” skrev Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) i *Stockholms-Tidningen* att filmen rev ner applåder både efter slutet och efter första avdelningen. Han stämde in i publikens respons och ansåg att filmen varit en ”fotografisk triumf”, men att rollgestaltningen fått stå tillbaka för flygmaskinerna. Hans recension koncentrerade sig följaktligen mer på kamerateleföringen än ljudeffekterna, vilka reproducerades ”illusoriskt och eggande” enligt honom.¹⁵ Filmens annonsering följde ett amerikanskt koncept där det trycktes på ”Se och hör!”.¹⁶ Den frasen blev efter premiären på *Wings* den dominerande bland biografannonserna i svensk dagspress och det mekaniska ljudet som sådant kom därmed att ideligen framhävas. Uppmaningen ”se och hör” kom också på grund av filmens popularitet att till och från anges i annonser för andra biografier och alltså inte enbart under denna films visningar på China. Så kom till exempel Rialto i Stockholm, som visserligen ännu inte hade installerat någon ljudutrustning, att likväl marknadsföra filmen under parollen ”se och hör”.¹⁷

Samtidigt antyder visningarna av *Wings* och andra tidiga ljudfilmer en del oförutsedda sidoeffekter som ljudet skapade. Det verkar som om medvetenheten om bildens tvådimensionalitet ökade och att ljudet upplevdes som påklistrat. Precis som åskådare under de första åren av filmmediet varit medvetna om dess tekniska egenskaper blev publiken återigen påmind om filmmediets tekniska dimension då ett antal ljudtekniska tillkortakommanden under produktionen inte gick att dölja.¹⁸ Filmerna hade t.ex. problem med synkroniseringen, vilket gjorde publiken ytterst medveten om det konstruerade ljudet. Dessutom kunde dålig ljudkvalitet ofta leda till att även perfekt synkroniserade röster och effekter gjorde publiken uppmärksam på den bakomliggande tekniken. Rösterna kunde låta onaturligt långsamma och deras framförande kunde upplevas som överkligt, samtidigt som dålig ljudförstärkning i biografen ibland gjorde det tydligt att ljuden inte kom från bio-

duken. Det var däremot inte frågan om en publik som var ovetande om den tekniska karaktären hos filmmédiet – och plötsligt blev medveten om densamma tack vare ljudet. Snarare rörde det sig om en publik som var fullt medveten om mediets tekniska natur men gärna accepterade att bli förförd av och indragen i en fiktiv filmisk (ljud)värld.¹⁹

Ljud användes också på ett markerat sätt och som ett verktyg för att överraska och chocka publiken. Härtill kom att ljudet också framhövdes som en nyhet och inte som en övergång till en permanent form – ljudfilm sågs som en egen genre. Likt Svensk Filmindustris testfilm *Prov utan värde* lyfte ljudfilmerna därför under de första åren fram ljudet på ett påtagligt sätt – en tendens som fortsatt från Magnefonen till våra dagars digitala system som THX. Kortfilmerna på filmarkivet.se visar såtillvida hur ljudteknologi istället för att maskera sin tekniska konstruktion, framhävt och betonat den bakomliggande teknologin ofta stick i stäv mot hur teknologin inom filmmédiet brukar behandlas. Inte sällan påtalas detta även genom annonser, i artiklar eller genom visuella representationer av olika ljudbärare inom själva filmerna – främst genom musikaliska framträdanden, radio och grammofonen – åtföljda av igenkännliga och populära melodier.

Framhävandet av ljudteknologi

Teknikskiften rörande ljud inriktar sig, till skillnad från många andra fundamentala tekniska förändringar inom filmmédiet, genomgående på att presentera det innovativa med den nya teknologin, samt att återkommande lyfta fram densamma. Även om ett av målen samtidigt varit att försöka få dialog, ljud och musik att ”försvinna” och göras omärkbara – ”unheard” för att använda Claudia Gorbmans terminologi – har filmmédiet lagt stor vikt vid att göra publiken medveten om dess auditiva del.²⁰ Det här gäller även för ljudeffekter som i fallet med en närbild av en AGA-Baltic högtalare i *Skepp Ohoj!* (Gustaf Edgren, 1931). AGA-Baltics teknik var då ny och hade några månader tidigare ersatt det tyska företaget Tobis-Klangfilm som haft nästintill monopol i Sverige allt sedan produktionen av *Prov utan värde*.

Redan under stumfilmstiden hade populära melodier inkorporerats i den övergripande musikaliska strukturen. Samtidigt försökte

man dra nytta av melodierna för att öka försäljningen av nothäften och grammofonskivor. *Fridas bok* utgör här ett illustrativt ljudexempel. I och med ljudfilmen sökte man få med dessa melodier i filmens handling under varje rimlig förevändning med en kamera som fokuserade en radio som slogs på, skivor som spelades eller små ensembler framförande en melodi. Grammofoninspelningar blev därmed inte bara ett verktyg för att uppmärksamma åskådaren på den nya tekniken och ett skyltfönster för de sånger som publiken kunde köpa utanför biografen. Inspe­lingarna fyllde även en funktion för att integrera ljudteknologin och minska medvetenheten om bildens tvådimensionalitet.

Det är i detta avseende som *Fridas bok* kom att få betydelse för svensk ljudfilmsproduktion. Visorna i dessa två utgåvor blev som nämnts populära, och från en ljudfilmshorizont tog produktionen sin början i (den nyligen restaurerade) *Konstgjorda Svensson*, en film som vid premiären visades med ett antal sångnummer och som var ett tidigt försök till en svensk ljudfilm. I ett av dess sångnummer framför Fridolf Rhudins karaktär Ambrosius Svensson ”Den första gång jag såg dig” från Sjöbergs första samling. Niels Henrik Hartvigson har hävdad (i relation till danska förhållanden) att liknande sånger och framföranden egentligen är tänkta att fungera som ett slags kontaktyta mellan filmen och dess publik.²¹ Serenadscenen i *Konstgjorda Svensson* är ett bra exempel. Rhudins uppfinnare av allsköns olika prylar har ”synkroniserat” sin banjo till en grammofon och framför två sånger. Mellan framförandena, när han vänder på skivan, finns ett inklipp med en närbild på skivans etikett. På det här sättet får åskådaren klart för sig att det första numret var ”Den första gång jag såg dig” med Einar Waermö på sång och med Einar Grönwall på gitarr – och publiken får också veta att numret på skivan är ”Columbia 8619”. Samma audiovisuella annonsstrategi gäller även det följande numret, ”Varför ser jag tårar i dina ögon” med Torben Cassel och hans orkester – nummer ”Columbia 8651”. Samtidigt är det uppenbart att det Rhudin sjunger under framförandet av ”Den första gång jag såg dig” egentligen är någonting helt annat, om han ens sjunger, då hela sekvensen inte går att synkronisera till den sång som visuellt lyfts fram. Än mer berättarmässigt udda ter sig ”Varför ser jag tårar i dina ögon?” som framförs med hel orkester. Skriven av George Enders hade den sången blivit en av 1928 års största schlagers,²² och ur ett produktionsperspektiv utgjorde sången därmed en förhoppning om ekonomisk framgång.

Konstgjorda Svensson visar upp fler liknande kopplingar mellan strävan att för åskådaren medvetandegöra tekniken och samtidigt slå mynt av densamma. I inledningsscenen när militären marscherar förbi sjungs en svensk version av "Say, Brother, Will You Meet Us" (en amerikansk marschsång från inbördeskriget) som i Sverige blev en mindre *hit* under namnet "Halta Lottas Krog". Dessutom återfinns den populära Elfsborgsvisan från 1880-talet. Frånsett dessa exempel är filmen stum och beledsagades av en levande orkester. Det var alltså den sistnämnda uppgift att gestalta filmen känslomässigt, medan den mekaniskt reproducerade musiken fanns med för att visa på de tekniska möjligheterna. Ett annat exempel är *Säg det i toner* (Julius Jaenzon och Edvin Adolphson, 1929) där den kommersiellt lukrativa förbindelsen till omvärlden markeras under en två minuter lång sekvens. Den börjar med en närbild på ett nothäfte (med samma layout som filmens affisch). Därefter övergår man till ett skyltfönster med noter och grammofonskivor, följt av ett klipp till en grammofon med en snurrande "Säg det i toner"-skiva och sedan till ett framförande med violin och piano på en restaurang.

Birger Sjöbergs vissamlingar låg slutligen även som underlag till den tidigare nämnda svenska ljudfilmen *Fridas visor* från 1930. På ett slags (kommande) musikalmanér finner filmens karaktärer ständigt nya möjligheter att bryta ut i sång där samtliga melodier är hämtade från Sjöbergs samlingar. Av alla visor som används i filmen är det framför allt "Den första gång jag såg dig" som återkommer. Den fungerar som filmens ledmotiv och dyker upp med jämna mellanrum. Samtidigt kompliceras ljudbilden av att melodierna tillåts vandra från en *diegetisk* till en *icke-diegetisk* värld. Denna rörelse är exempelvis tydlig i en scen där karaktären, som är olyckligt kär, tittar på en italiensk etikett för apelsiner. Den korta melodislingan från "Längtan till havet" som spelas motiveras inte av någon visuell källa utan materialiseras ur tomma intet när den olyckliga mannen ser etiketten och funderar på Italien. Eftersom åskådaren inte har någon källa till musiken måste den accepteras som ett uttryck för hans tankar och känslotillstånd. För att vara 1930 är detta en avancerad användning av musik. I Hollywood skulle en liknande scen nästan ofelbart ha inletts med att en radio satts på eller att en grammofonskiva började spela. Det märks också att Svensk Filmindustri funderade mycket kring hur musiken skulle användas.

Dess VD, Olof Andersson, betonade till exempel i ett protokoll från biografägareförbundet att ljudfilmerna ”inte bör produceras som hundraprocentiga talfilmer” – det vill säga inte enligt den gängse Hollywood-normen.²³ Det här går hand i hand med vad som står i en konfidentiell handbok Svensk Filmindustri skickade ut till sina biograf-föreståndare 1929. I avsnittet om musik och ljudeffekter betonas att dessa är av yttersta vikt för att förstärka berättelsen som presenteras visuellt.²⁴ Svensk Filmindustri användande av musik och ljudeffekter påminner om den i Frankrike vars praxis låg nära teaterns.²⁵ I en jämförelse kan de tidiga svenska ljudfilmsproduktionerna ses arbeta efter en dubbel strategi: dels arrangeras musiken som ett teaterframförande (som i Frankrike där allt ljud spelades in samtidigt med bilden), dels framhävs dialogen (som i Hollywood) – allt i syfte att uppnå en perfekt ljudillusion. Detta resulterade i svenska produktioner med fokus på själva framförandet av musik och sånger, en inriktning som kom att bestå under hela 1930-talet och i de så kallade ”pilsnerfilmerna”.

En sammanfattning – & ett sista exempel

Att inkludera innebörden av dessa inspelningar av populära melodier och deras medverkan i tidiga ljudfilmer ger en mer komplex bild av produktionen av texter som en sociokulturell verksamhet som inte bara är begränsad till ett specifikt medium.²⁶ I det här fallet omfattar filmmediet såväl förhållanden och förändringar i relationen mellan filmmediet och andra medier och kulturella uttryck, samt olika aspekter inom filmmediet självt, till exempel mellan musik, bilder och ljud, men också mellan olika aspekter av visningskontexter och andra tekniska delar av produktionsapparaten. Ett illustrativt exempel är den tidigare nämnda *Paramountjournalen* från april 1929. Den innehåller även ett inslag inför förberedelserna av Stockholmsutställningen 1930.

Utställningen 1930 var också föremål för en udda svensk filmproduktion, *Brokiga blad* (Edvin Adolphson och Valdemar Dahlquist, 1931) – ”en ljudfilmsrevy” för att citera Dahlquist ur filmen. Filmerna kan sägas vara unika i sitt sätt att till synes fritt leka med det nya mediet och berör förbehållslöst ämnen som några år tidigare hade diskuterats – språkförbistringen, dålig teknisk kvalitet, svensk kultur, amerikanise-

ringen etcetera. Samtidigt citerar filmerna friskt samtida ljudfilmer och återanvänder bland annat sångerna *Säg det i toner* och *För hennes skull*.

Vad *Brokiga blad* och andra tidiga svenska ljudfilmer visar är hur en standardiserad ljudteknologi kom att användas under specifika nationella förhållanden. Eftersom svenska produktioner, liksom franska och andra filmindustrier utanför Hollywood, på grund av språkförbistring- en tvingades fokusera och lita mer på sina hemmamarknader, befriades dessa också från Hollywoods exportinriktade ljudfilmsproduktions behov av en tydlig dialog och att minimera nationella kulturella referenser för att se till att produktionerna var begripliga för en så vid åskådarkrets som möjligt.²⁷ En slutsats som kan dras av ljudfilmens inträde på olika marknader är att även om ljudproduktion som sådan under övergången till ljudfilm blev internationellt standardiserad genom ett fåtal ledande företag (Western Electric, Tobis-Klangfilm, RCA Photophone, Movietone) blev ljudproduktionerna samtidigt nationella tack vare de särskilda omständigheterna vid varje plats där produktionerna baserades.

För denna artikel hade det varit effektivt om *Brokiga blad* hade använt ”Den första gång jag såg dig” eller någon annan av Birger Sjöbergs sånger från vissamlingarna. Så är dock inte fallet. Men genom sitt användande av Stockholmsutställningen 1930 illustrerar den ändå ett av alla dessa sammanträffanden som i backspegeln ter sig som välregisserade tillfälligheter. På filmarkivet.se finns även en kort ljudfilm från utställningen 1930 inspelad med Tobis-Klangfilms teknik. Som sig bör inleds den med att kung Gustav V anländer och håller ett inledningstal, varefter kungssången spelas. Precis som invigningen av Stockholmsutställningen 1897 inspelades med ett nytt medium – filmen – och gavs popularitet genom kungligheter, blir invigningen av Stockholmsutställningen 1930 inspelad med ett nytt medium – ljudfilmen – ledsagad av ytterligare en kunglighet, den här gången dock med ett eko av Birger Sjöbergs populära ”Den första gång jag såg dig”.

Noter

1. Birger Sjöberg, *Fridas bok: småstadsvisor om Frida och naturen, om döden och universum: ord och toner* (Stockholm: Bonnier, 1922).
2. Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, ”Fridavisornas musik: på spaning efter Birger Sjöbergs personstil”, *STM-online* vol. 2 1999 – <http://musikforskning.se/>

- stmonline/vol_2/Brolinson_Larsen/Brol_Lars.pdf (senast kontrollerad 15/6 2012).
3. Brolinson & Larsen 1999.
 4. Olle Edström, "Sång och musik: förr och nu" *Säg det om toner och därtill i ord: musikforskare berättar om 1900-talets musikliv* (red.) Olle Edström (Stockholm: Carlssons, 2009), 26.
 5. Olle Edström, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Musikvetenskap Göteborgs Universitet, 1989), 25.
 6. Edström 2009, 33.
 7. Per-Olov Qvist, *Folkhemets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995), 27.
 8. Osignerad, "Den talande filmen klar" *Stockholms Dagblad* 18/2 1921.
 9. Osignerad, "Ljudfilmen" *Biografbladet* nr. 4 1929.
 10. Edström 1989, 198–199.
 11. Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (red.) Charles Harpole (Berkeley: University of California Press, 1997), 46.
 12. Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* (Stockholm: Aura förlag, 1998), 40–41, 62; Martin Kylhammar, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare: epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström* (Stockholm: Akademeja, 1994), 46.
 13. "Filmmotionens utskottsbehandling", *Biografbladet* nr. 9 1926; "'Jazz är en hemsk infektionssjukdom' säger Hjalmar Meissner" *Musikern* nr. 20 1921; "Riksdagsmotionen" *Biografbladet* nr. 6 1926; "Är den amerikanska filmen kulturfördärvare?" *Filmteknik* nr. 2 1926.
 14. Se till exempel programblad till visningen av *Vargen från Wall Street* (1929) 5/9 1929.
 15. Bengt Idestam-Almquist, "Vingarna på China" *Stockholms-Tidningen* 11/1 1929.
 16. Harold B. Franklin, *Sound Motion Pictures: From the Laboratory to their Presentation* (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1930).
 17. Annons för Vingarna, *Stockholms-Tidningen* 7/2 1929.
 18. Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Conversion to Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, (Berkeley: University of California Press, 2007), 13–14, 17.
 19. Jan Olsson, "Different Natures: On Travelling Visions and Intermedial Displacements", *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (red.) John Fullerton & Jan Olsson (Rome: John Libbey Publishing, 2004), 3.
 20. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).
 21. Niels Henrik Hartvigson, *1930'ernes danske filmkomedie i et lyd-, medie- og genreperspektiv*, PhD thesis (København: Det humanistiske fakultet, Københavns Universitet, 2007), 73.
 22. Se – <http://www.mic.stim.se/avd/mic/prod/micv6.nsf/docsbycodename/start> (senast kontrollerad 15/6 2012)

23. Svenska Biografägarförbundet, Protokoll från Nordiskt biografägaremöte (1930), 27.
24. *Handbok för Svensk Filmindustris biochefer* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1929), 8–10.
25. Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 35.
26. Claus Clüver, "Interartiella studier: en inledning", *I musernas tjänst: studier i konst-arternas interrelationer*, (red.) Ulla-Britta Lagerroth et al. (Stockholm: Symposium, 1993), 33.
27. O'Brien 2005, 25.

MODERNA MALMÖ

Ingrid Stigsdotter

UTTRYCKET ”MODERNA MALMÖ” kan ha en rad olika betydelser, varav en del finns representerade i filmarkivet.se och dess rörliga bilder på webben, andra inte. ”Moderna Malmö” kan syfta på modernismens och modernitetens Malmö, representerat *online* i några av de filmer som kommer att behandlas i den här artikeln – men idag kan uttrycket också vara en förkortning för Moderna Museets filial i Malmö. I december 2009 flyttade konstmuseet in i den gamla gasverksbyggnad som under 1990-talet inhyste finansmannen och konstmecenenaten Fredrik Roos konstcentrum Rooseum. Den skrikigt orangea byggnaden kan ses som en symbol för Malmös ambitioner som hipp konststad med blicken riktad söderut, mot Köpenhamn och Berlin. I oktober 2011 avgick dock Malmöseets chef Magnus Jensner i protest mot nya direktiv från Stockholm som inskränkte den självständighet från museets huvudfilial som hade utlovats när Jensner tillträdde sin tjänst. Malmös nutida konstscen tillhör stadens postindustriella historia tillsammans med gentrifieringen av arbetarkvarteren kring Möllevångstorget, och förvandlingen av hamnområdets profil, där skyskrapan Turning Torso nu dominerar och den tidigare visuellt dominanta Kockumskranen har rivits. Det är en utveckling som börjar i det sena 1900-talet och fortsätter in i det nya millenniet, och ligger därmed utanför tidsramen för materialet på filmarkivet.se.

De rörliga Malmöbilder som jag kommer att analysera i den här artikeln filmades under den tidiga efterkrigstiden. Men det ”Moderna

Malmö” som är alltför modernt för att finnas med i filmarkivets samlingar är likväl relevant av två anledningar. Först och främst därför att berättelsen om Moderna Museet exemplifierar maktförhållanden och positionering i relationen mellan huvudstad och region. Jag vill problematisera Stockholms tendens att placera sig självt i centralperspektivets flyktpunkt när det nationella filmarvet diskuteras. Som Olof Hedling noterat beskriver Leif Furhammar Svenska Biografteaterns flytt från Kristianstad till Stockholm 1911–1912 som en nödvändighet.¹ Hedlings artikel är en reaktion på utvecklingen inom svensk långfilmsproduktion under det sena 1990-talet, då framgångarna för Film i Väst, följda av regionala initiativ i norr (FilmPool Nord) och söder (Film i Skåne) föranledde en diskussion kring svensk filmproduktions geografiska kontext. Dessförinnan, under större delen av 1900-talet, har Stockholms roll som centrum för svensk film betraktats som i princip självklar, inledningsvis genom en kommersiellt gångbar stockholmsbaserad inhemsk filmindustri, och efter 1963 års filmavtal genom en alltmer statligt understödd filmpolitik.² Den svenska stumfilmens så kallade ”guldålder” börjar efter Svenska Bios flytt till Stockholm.³ När Astrid Söderbergh Widding tar sig an Victor Sjöströms och Mauritz Stillers mindre kända kollega Georg af Klercker påpekar hon hur regissören nästan uteslutande förknippas med sitt arbete hos Hasselblad i Göteborg 1915–1917, och att filmhistoriker sällan har noterat att han dessförinnan arbetade för Svenska Bio i Stockholm under deras första år på Lidingö (1911–1913).⁴ Även om Söderbergh Widding främst är ute efter att lyfta fram af Klerckers negligerade plats i filmhistorien blir regissörens anknytning till Svenska Bio och Stockholm här ett slags kvalitetsstämpel i motsats till det provinsiella Göteborg. Att den film som har räknats som viktig i historieskrivningen främst har varit spelfilm i långfilmsformat har förstås bidragit till marginaliseringen av regionala aspekter av och vinklar på det nationella filmarvet.⁵

Det Malmö som är modernt idag är också relevant för artikeln eftersom jag som receptionsforskare intresserar mig för hur nutida användare av det historiska materialet på filmarkivet.se kan tänkas närma sig filmerna. I början av artikeln diskuterar jag detta genom att högst konkret testa sajten sökfunktion. Och i slutet återkommer jag till användarperspektivet genom en jämförelse mellan filmarkivet.se

och det lokala Malmöprojektet Rädda Malmöfilmen/Mitt hjärtas Malmö.

Sökord ”Malmö”

En sökning på filmarkivet.se med hjälp av sökordet ”Malmö” ger i februari 2012 sjuttionio träffar – men bara elva av dessa innehåller filmmaterial från Malmö. I fem av resultaten nämner fördjupningstexten Malmö, men staden figurerar inte i själva bildmaterialet.⁶ En mer grundlig genomgång av de elva relevanta träffarna visar att tre av dem är marginellt relaterade till Malmö. Filmen *Post på hjul* (1949) är till exempel ett slags *remake* av Basil Wrights klassiska dokumentär *Night Mail* (1936), fast med sträckan London-Skottland utbytt mot Stockholm-Malmö. Malmö är en punkt på kartan och tågets slutstation, men inte mycket mer. I samlingen *Sieurins bilder* (1901) och filmen *Sagas Runöfärd* (1912) figurerar Malmö som en plats där skepp sjösätts eller stannar till, vilket bidrar till bilden av Malmö som en hamnstad, men därutöver ser vi inte mycket av staden.⁷

Med sökordet ”Malmö” hittade jag således sju filmer som kan sägas handla om Malmö. Motsvarande sökning på ”Göteborg” gav tjugotre träffar, varav uppskattningsvis åtta av sökresultaten verkligen kan sägas vara Göteborgsskildringar. Vad gäller mängden filmmaterial är det alltså inte så stora skillnader mellan Göteborg och Malmö.⁸ Att sökningen ”Stockholm” gav många flera träffar – 120 resultat i december 2011 – är inte förvånande, med tanke på att Stockholm är Sveriges huvudstad, var centrum för landets filmindustri under större delen av 1900-talet, och att de fysiska filmerna som den digitala sajten filmarkivet.se utgår från har samlats in i Stockholm. Bland stockholmsfilmerna finns allt från den tyske filmpionjären Max Skladanowskys tidiga filmer från Djurgården (*Komische Begegnungen im Tiergarten zu Stockholm*, 1896) till propaganda, reklam, valfilmer, poetiska stadsbilder, filmer om specifika händelser och evenemang, privatfilmer, tidiga färgfilmsexperiment och filmer med särskild fokus på filmbranschen.

För att uttala sig om hur många av de 120 träffarna på sökordet ”Stockholm” som verkligen lägger fokus på staden Stockholm krävs en mer grundlig genomgång än vad jag har gjort för den här artikeln om

bilden av Malmö.⁹ Poängen med jämförelsen är att Stockholm är över-representerat och Sveriges tredje stad (liksom Göteborg) under-representerad i en filmsamling som säger sig vara en spegling av ”ett svenskt århundrade i förvandling och framväxten av dagens samhälle”.¹⁰ De sju filmer som verkligen kan sägas skildra staden Malmö är filmade mellan 1908 och 1968 men tyngdpunkten i filmmaterialet, både vad gäller fokus på staden Malmö och på antalet minuter, hittar vi på fyrtio- och sextiotalet.

Tiotalets Malmö

Den tidigaste Malmöskildringen på filmarkivet.se är en oidentifierad dokumentärfilm från trekungamötet i Malmö.¹¹ Den består av aktualitetsfilmer från kungliga besök i staden vid två tillfällen, och avslutas med odaterade bilder av vanliga människor och gatuscener från Malmös hamn. Det rör sig alltså inte om en film, utan två separata dokumentationer av specifika händelser, främst förlagda till Stortorget, samt en sekvens med dokumentära bilder varav de flesta kommer från hamnområdet. Malmös hamn är geografiskt sett belägen nära Stortorget. Början på filmens tredje del är en panoramisk vy av torget, men sedan klipper filmen till vyer av hamnen, under större delen av 1900-talet en viktig arbetsplats för en stor del av stadens arbetarklass. Motivet för bilderna från hamnen är oklart – här finns inget aktualitetsfokus i form av en sjösättningsceremoni eller någon offentlig händelse liknande kungligheternas ankomst med båt i filmens andra del.

De kungliga manifestationerna på Stortorget ingår i en lång tradition av filmiska bilder. Dokumentationen av kungahusets medlemmar och deras officiella besök på specifika platser kan läsas som en visuell symbol för konstruktionen av nationen som föreställd gemenskap. I den första filmen ser vi kronprinsessan Margareta lägga ned en krans vid Karl X Gustafs staty år 1908, i samband med 250-årsfirandet av freden i Roskilde. En levande kunglighet hyllar alltså en död nations-symbol under ett officiellt jubileum. I den andra filmen möter Gustaf V Christian X av Danmark och Håkon VII av Norge i december 1914. Tre till synes lugna och sansade kungligheter som omringas av entusiastiska folkmassor med flaggor och fanor på väg till sina många viktiga



(Ovan) Maria Larsson (Maria Heiskanen) förbereder sig för att fotografera Trekungamötet 1914 i Jan Troells film *Maria Larssons eviga ögonblick* (2008).

(Nedan) Sveriges, Danmarks och Norges kungar hälsar Malmös invånare från länsresidentens balkong vid Stortorget i december 1914. Ur Oidentifierad dokumentärfilm *Trekungamötet i Malmö* (1914).

möten blir visuella symboler för de skandinaviska nationernas gemenskap och neutralitet i förhållande till konflikten på kontinenten som hade brutit ut i juli samma år. Stortorgssekvensen från *Trekungamötet 1914* användes i Jan Troells film *Maria Larssons eviga ögonblick* (2008), både som ”film i filmen” och som grund för en rekonstruktion av händelsen i den fiktiva filmen. Bilderna har dessutom återskapats i en tv-produktion (*Vid lilla torg*, 1986), så dessa svartvita filmminuter kan sägas ha påverkat den nutida bilden av tioalets Malmö en hel del.

När dokumentationen av Trekungamötet övergår till (odaterade) bilder från Malmös hamn blir det uppenbart att de som filmas nu tittar på kameran snarare än på vad kameran filmar. Under kungabesöket tenderar folkmassorna att fokusera på filmens huvudpersoner, kungligheterna. Men eftersom den avslutande dokumentärfilmen inte har någon tydlig huvudperson, blir plötsligt både människorna som rör sig i staden och filmfotografen individualiserade på ett annat sätt. Det finns ytterligare en titalsskildring från Malmö på filmarkivet.se. *Baltiska utställningen i Malmö* 1914 filmades under sommarhalvåret som föregick Trekungamötet och avslutas med ännu fler kungliga besök. Arkitekten Ferdinand Boberg, som tidigare hade varit ansvarig för gestaltningen av evenemang som Stockholmsutställningen 1897 och svenska paviljonger på internationella begivenheter, utformade denna utställning för konstindustri- och hantverk från Sverige, Danmark, Tyskland och Ryssland, de dåvarande Östersjönationerna. Den öppnades bara några månader innan första världskriget bröt ut. Trots att Baltiska parken (numera Pildammsparken) som anlades efteråt bara behöll en av byggnadskonstruktionerna har Baltiska utställningen haft stor betydelse för Malmös moderna stadsbild. Inför utställningen breddades och utsmyckades gator, planteringar anlades vid stadens kanaler, vid S:t Pauli kyrkogård och Slottsparken och spårvagns nätet byggdes ut. Att Baltiska utställningen var en milstolpe för den växande industristaden märks inte minst i senare bildmaterial från Malmö på filmarkivet.se. Filmer som diskuteras längre fram i artikeln, som *Vår stad* (1946) och *Zilva och Henning Söderbergs samling* (1968) inkluderar bilder av Margaretapaviljongen, den del av utställningsområdet som fortfarande finns kvar i Pildammsparken, när de klipper ihop typiska Malmövyer. Trots att Boberg hämtade sin inspiration från lokal historia snarare än internationell samtid och bara en av byggnaderna på den tyska paviljongen uppvisar modernistiska drag, kan filmen ses som en del av Malmömodernismens historia på så sätt att utställningens samverkan med stadsplanering pekar mot stadens framtida utveckling. I aktualitetsfilmen från 1914 presenteras Margaretapaviljongen under sitt ursprungliga namn "Kungliga paviljongen". Filmen kontextualiserar innehållet med hjälp av textskyltar som förklarar vilka attraktioner från utställningen som presenteras för publiken. Det är ett dokument från en viktig händelse i staden, vilket understryks av svenska och danska kung-

liga besök i slutet av filmen, men för många av de besökare som ses tram-pa i dammens cykelbåtar, promenera genom utställningsområdets arka-der och byggnader och åka i berg- och dalbanan (som efter utställning-ens slut hamnade på Tivoli i Köpenhamn) fungerade filmen säkert också som ett sätt att återuppleva ett positivt minne.

Fyrtiotalets Malmö

I samlingarna på filmarkivet.se gör Malmös historia ett hopp från för-sta världskrigets utbrott 1914 till andra världskrigets slut (*Vittnesbördet* och *Malmö stadsteater – Europas modernaste teater*, båda 1945). Det är vanskligt att i en sådan här översiktlig genomgång av hur Malmö re-presenteras på film analysera *Vittnesbördets* problematiska framställ-ning av Röda Korsets räddningsaktion i SF:s journalfilm om hur över-levande från Förintelsen anlände till Sverige.¹² Men det kan trots allt sägas att bilderna av båtarna som anländer till Malmö – ”hoppets hamn” (som den kallas i Magnus Gerttens nutida dokumentärfilm) i ”sagolandet Sverige” – inte representerar den lokala stadens mottagande av flyktingarna från lägren så mycket som nationalstaten Sveriges offentliga självbild. Bilderna av de utmärglade offren för nazisternas politik väcker givetvis helt andra reaktioner hos åskådaren än Malmö stadsteater, men det finns faktiskt likheter mellan retoriken som Nils Jerring använder för att berömma de svenska vårdinsatserna i *Vittnes-bördet* och berättarrösten i den samtida reportagefilmen om Malmö stadsteater (idag Malmö opera) som fokuserar på teaterns avancerade teknik och funktionalitet. Teaterbyggnaden i omstridd funkisstil av Sigurd Lewerentz, Erik Lallerstedt och David Helldén invigdes 1944, och precis som Baltiska utställningens Margaretapaviljong blir en sym-bol för staden, visar senare filmer som *Stad vid färdeväg* (1961) och *Zilva och Henning Söderbergs samling* (1968) att teatern snart blir en av de platser som måste finnas med i en Malmöfilm. I den tidiga efter-krigsperioden är det Malmö som presenteras på filmarkivet.se inte längre jugendstil och kungligheter, utan modernismens och moderni-tetens Malmö, med funktionalistiska bostadsområden som Eric Sig-frid Perssons byggprojekt Malmgården, Ribershus och Friluftsstaden. Projekt som Malmö stadsteater speglar tron på kulturen och arkitektu-

ren som civiliserande och nationsbyggande grundstenar i Folkhemets Sverige.

På filmarkivet.se går det att se 1946 års valfilmer från Socialdemokraterna och Högern i Malmö inför valet till stadsfullmäktige. Högers film *Vår stad* är lite mer än tio minuter lång och inleds med stråkmusik på ljudspåret. Den traditionella folkmusiken ger tillsammans med bilder av hästdragna höskrindor och idisslande kor på öppna fält intrycket att filmen handlar om en lantlig skånsk idyll. Så kommer berättarrösten in, och på skånsk dialekt citeras Lundasonen K. G. Ossiannilsson: ”Väl gläds jag att vara svensk ibland, men jag yvs att vara skåning.” I samband med att musiken tonar ut och rösten kommer in övergår vi till en bild där elledningarna och en tågräls skymtar i bakgrunden, och i förgrunden framför hästen och skördetröskan skyndar en kvinna i stadskläder förbi. Samtidigt som kameran förflyttar sig till ett tåg som kör in i Malmö framför berättarrösten en omarbetad variant på slutklämmen i Ossiannilssons dikt: ”Väl gläds jag att vara skånsk ibland, men jag yvs att bo i Malmö.” Efter denna retoriska väg in i regionens ”lilla storstad” presenteras lokalpatriotismen – som ju också är grunden för Ossiannilssons *Skåningar* (”vi äro ej mera en kuvad provins i mälarherrarnas lydno”) – som en positiv konsekvens av stadens många goda sidor. Efter de första minuterna, då bild och ljud är tydligt matchade, hamnar berättarrösten i otakt med bilderna. ”Titta bara hur vacker vår stad är, se på den idylliska kanalen”, säger speakern medan kameran fokuserar på det inte särskilt idylliska hamnområdet. Först tjugo sekunder senare visas en kanot på den solglittrande kanalen. Berättaren målar upp en positiv bild av Malmö över ett montage av attraktiva vyer från olika delar av staden, men förespråkar en förändring i stadens politiska styre enligt Högers principer. Bland de platser som skymtar förbi finns bland annat hamnen och kanalerna, Pildammsparken med Margaretapaviljongen, Malmös idrottsplats, stränderna vid Ribersborg och Malmöhus slott.

Högerns film lyfter fram stadens industrier som exempel på framgång för ”enskilt initiativ och privat företagsamhet” men förespråkar samtidigt utbyggd barnvård, en stad som tar hand om sina äldre medborgare, nya bostäder för att motverka trångboddheten (”ett socialt ont”) och stöd för ungdomens idrotts- och föreningsliv. Dessa initiativ är, liksom bilderna av barnskaror på lekplatser och i plaskdammar vid

nya hyreshus och folkmassor på stränder och idrottsevenemang, idag lättare att förknippa med det Socialdemokratiska Folkhemmet än med Högers krav på sänkta skatter och fokus på den enskilde individen. I filmens andra hälft byter filmen berättarstrategi och vykortsvyerna av staden ersätts med ett slags talarfilm där vi ser och hör riksdagsmannen Erik Hagberg hålla ett tal från ett podium. Därefter presenteras kandidaterna på Malmöhögers lista en och en, i korta individuella bildporträtt.

Socialdemokraternas valfilm *Malmö runt – en rapsodi om två män och en stad* inleder med sagans, ”Det var en gång...” en fiktiv historia om två barndomsvänner som möts när en av dem återvänder till Malmö från utlandet vid andra världskrigets slut. Både berättarrösten och de två skådespelarna talar rikssvenska i kontrast till Högerfilmens lokalt förankrade skånska. De två männen ser på Malmö med olika glasögon, och medan de vandrar runt i staden inser Malmöbon efterhand hur bra han har det i jämförelse med folk på andra håll i världen. Detta gör honom också medveten om att han måste rösta på Arbetarepartiet Socialdemokraterna för att försäkra sig om att utvecklingen fortsätter i rätt riktning: ”Sänkta skatter åt arbetare, tjänstemän, hantverkare och annat småfolk – men ändå ... Ökad reformtakt.” Bilderna av stadens kanaler, parker och torg, idrottsplatser och bostadshus med idylliska plaskdammar för lekande barn är i stor utsträckning de samma som visas i Högers film, med skillnaden att Socialdemokraternas film hävdar att det är arbetarnas inflytande som har förbättrat levnadsstandarden i staden och möjliggjort det moderna och effektiva sjukvårdssystemet.

I vissa sekvenser använder sig *Malmö runt – en rapsodi om två män och en stad* av en rörlig kamera fäst på fordon så att publiken rör sig genom staden som i en klassisk stadsfilm à la *Mannen med filmkameran* (1929) eller *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927). Men den paternalistiska berättaren som gärna refererar till ”stadens fäder” kontextualiserar bilderna genom förnumstiga korrigeringar av den information som förmedlas i skådespelarnas träiga dialog. När huvudpersonerna promenerar i Pildammsparken och pratar om att det är fint att en bit natur har sparats inne i Malmö förklarar berättarrösten till exempel att parken inte alls är ”sparad” utan ”skapad”, och framhåller hur epitetet ”parkernas stad” kommer från genomtänkt stadsplanering. Filmen klipper också in bilder av exploderande byggnader och fartyg för att illustrera

dialogen och understryka kontrasten mellan tryggheten hemma i Malmö och politiska fasor på andra håll i världen.

Huruvida de två valfilmer som har diskuterats här lyckades övertyga någon om vilket parti de skulle rösta på 1946, vet vi förstås inte. Högerpartiet vann ett mandat och Socialdemokraterna tappade flera mellan 1942 och 1946, men Socialdemokraterna var ändå det största partiet med 29 mandat mot Högerpartiets 16. Men trots att filmerna använder sig av olika berättarstrategier och representerar den politiska högern respektive vänstern, framstår de för en tittare idag som väldigt lika. Som valfilmer tillhör de samma filmgenre, de skildrar samma stad med hjälp av liknande bilder och de tar upp frågor som är aktuella i Sverige strax efter andra världskrigets slut. Till skillnad från den socialdemokratiska valfilmen som använder sig av rikssvenska satsar Högern på lokal dialekt. Men visuellt är filmerna lika i sitt val av bildmaterial: idylliska bilder av staden, dess parker, byggnader och monument. Barn i plaskdammar tycks vara ett favoritmotiv i stadsfilmer från efterkrigsperioden. Den visuella bilden av modernismens och modernitetens Malmö sammanfaller dessutom med bilden av Folkhemmet, vilket försvårar Högerns arbete.

Sextiotalets Malmö

På fyrtiotalet symboliserade platserna och byggnaderna som uppmärksammades i de två valfilmerna modernitet och framtidsvisioner, men redan på sextiotalet började funktionalismens perfekta yta att rämna. Filmarkivet.se innehåller två Malmöfilmer från sextiotalet: *Stad vid färdeväg* (1961) och *Zilva och Henning Söderbergs samling* (1968). I Gösta Werners *Stad vid färdeväg* börjar berättaren Nils Poppe med att avhandla Malmös danska bakgrund på svenskklingande danska. När historiebiten är avklarad övergår han till svenska, men ett intresse för stadens relation till omvärlden utanför går som en röd tråd genom filmen. Poppe pekar ut en dansk husmor som vilar fötterna på en parkbänk med en cigarill i mungipan efter en shoppingrunda i Malmö, och med hänvisning till de täta färjeförbindelserna hävdar han: ”Sundet skiljer inte längre, sundet förenar.” – detta nästan fyrtio år innan Öresundsbron invigdes. Filmen stannar till vid Sibbarps badplats och berättar-

rösten kommenterar Bror Marklunds minnesmonument till flyktingtrafiken under andra världskriget. Vi ser människor resa ut och in i staden med båt, bil och flygplan i olika väderstreck.

Många av de scener som skildras i *Stad vid färdeväg* känns igen från fjortioalets Malmö, fast nu i färg: Malmöhus slott, den gamla stadskärnan, Pildammsparken med Margaretapaviljongen, kanalerna, lekplatser i de nya bostadsområdena, hamnens industrier och Malmö stadsteater. Men de nya bostadshusen har blivit fler och högre, Kockumskranen och Folkets Park blir omnämnda, och stadens många parker presenteras genom en kavalkad av statyer föreställande nakna kvinnor. Den bild av modernismens Malmö som tonar fram i materialet på filmarkivet.se är nästan odelat positiv. De ökända saneringsprojekten på sextio- och sjuttioaleten som har påverkat den nutida bilden av Malmö i resten av Sverige (och även internationellt), med Rosengård som en långtifrån rosig mental bild för Miljonprogrammodernismens misslyckande, finns inte representerad på filmarkivet.se. Den nostalgiska tonen i mitt sista filmexempel, amatörfilmen *Zilva och Henning Söderbergs samling* (1968), kan dock uppfattas som en reaktion på det som sker under sextioalet. Om *Stad vid färdeväg* blickar utåt, och lika mycket framåt som bakåt, fungerar filmmediet i *Zilva och Henning Söderbergs samling* som ett sätt att bevara det som är på väg att försvinna och minnas det som inte längre finns. Berättarrösten som uppenbarligen har lagts på flera år efter filmandet hänvisar till saker som syns på filmen och påpekar att de inte längre finns. När filmen visar den speciella tårta som konditoriet Brauns hade i sitt skyltfönster i september 1967, när Sverige gick över till högertrafik, säger rösten på soundtracket: ”Minns ni Brauns?” (Konditoriet stängde 1972.) Kommentaren till en huslänga i Limhamn blir ”Limhamnsidyller som tyvärr har sanerats bort” och när vi ser tåg färjan Gustav V får vi höra att den ”skrotades strax härefter”. Det här är ett modernt Malmö där man inte bara bygger nytt och fint, utan också river, skrotar och lägger ned. Här finns inget budskap motsvarande valfilmernas politiska uppmaningar eller journalfilmernas aktualitet. Att fånga det sena sextioalets Malmö på bild räcker för den här amatörfilmaren. Tilltalet, det instrumentala muzaksoundtracket, och nostalgien för en svunnen stad påminner mig om ett annat digitaliseringsprojekt, nämligen dvd-serien *Mitt hjärtas Malmö* (2005–2011).

Mitt hjärtas Malmö

Mitt hjärtas Malmö har sitt ursprung i filmbolaget Auto Images initiativ att samla in ”Malmöfilmer”. Idén lanserades 1999 med syftet att bevara och göra dokumentära och berättande kortfilmer, privatfilmer och arkivmaterial som skildrar Malmö stad tillgängliga för en bred publik. Den första dvd-utgåvan väckte mycket uppmärksamhet när den kom ut och sedan dess har ytterligare tio volymer släppts. På projektets hemsida¹³ kan man gå in och se de olika filmerna, och producenterna uppmanar allmänheten att ta kontakt med dem om de har information om filmerna, platserna och personerna som inte redan finns med i fördjupningsmaterialet.¹⁴

Redan berättarrösten i *Vår stad* tog upp Malmös lokalpatriotism, en del av Malmös identitet som ofta uppmärksammas även idag. Men hand i hand med lokalpatriotismen tycks också finnas en längtan efter en svunnen identitet, minnen på väg att suddas ut. Att jag avrundar min artikel med att jämföra filmarkivet.se med *Mitt hjärtas Malmö* hemsida hänger samman med min bakgrund som forskare i filmreception och mitt intresse för hur de filmer som finns på filmarkivet.se kan komma att användas av allmänheten. Filmarkivet.se är ett nationellt projekt och sysslar med att offentliggöra material från ett existerande arkiv, medan Rädda Malmöfilmen är ett privat initiativ som letar upp filmer från olika arkiv, aktörer och privatpersoner.¹⁵ Men trots detta kan jag se flera gemensamma nämnare. Filmerna som ges ut i *Mitt Hjärtas Malmö*-projektet påminner om det material som finns på filmarkivet.se och projekten liknar varandra på så sätt att båda 1) utgår från att det är positivt att fler människor får tillgång till en filmhistoria utanför spelfilmens och långfilmens format 2) tycks ha mötts av ett mycket större intresse från allmänheten än vad som hade förväntats före lanseringen.¹⁶ Vi skulle kunna säga att bägge projekten har visat sig ha ett stort användarvärde.

Vi vet fortfarande lite om hur de filmer som diskuterats här togs emot av sin ursprungspublik, och ännu mindre om hur besökare på filmarkivet.se idag använder filmerna. Vad gäller den historiska receptionen kan filmvetenskapen förhoppningsvis bidra positivt till contextualiseringen av materialet på sajten. Men jag tror också att det är viktigt att komma ihåg att filmernas nutida publik också kan bidra

med information. Mycket av det som skrivs i kommentarsfälten på hemsidan för *Mitt hjärtas Malmö* är nostalgiska minnesbilder, men de som skriver kommentarerna vet också saker om platserna som avbildas. De skulle till exempel aldrig förväxla Rosengård med området kring skyskrapan Kronprinsen, vilket den nuvarande informations-texten om *Zilva och Henning Söderbergs samling* tycks göra.¹⁷ Och även den användargenererade information som handlar mer om känslor och nostalgi än om hårda fakta kan säga oss mycket om det här filmarvets betydelse, och om varför det är viktigt att göra filmerna tillgängliga.

Jag började denna artikel med att uppmärksamma den stora dominansen av Stockholmsfilmer på filmarkivet.se. Det är givetvis inte min avsikt att argumentera för att sajten borde innehålla lika mycket Malmöfilmer som Stockholmsfilmer, eller försöka representera varje del av Sverige enligt något slags representationsprincip. Men mina exempel pekar ändå på ett viktigt problem i den historieskrivning som sker genom Arkivet, nämligen att om det digitala arkivet reflekterar det som finns i samlingarna, innebär det oundvikligen att vissa aspekter av den svenska historien lyfts fram medan andra förblir osynliga. Den nationella historia som filmarkivet.se levandegör, trots alla inslag från olika platser i Sverige, ”från Riksgränsen i norr till Trelleborg i söder” som det står på hemsidan, kommer ändå ur ett stockholmsperspektiv och från fysiska arkiv belägna i eller nära Stockholm. Och den geografiska aspekten är bara en fasett i det problematiska centralperspektiv som är en inneboende egenskap i själva grundmaterialet. Ett annat exempel är olika minoritetsgrupper som är osynliga eller presenteras på ett problematiskt sätt i arkivets samlingar. Det finns inte någon enkel lösning på det här problemet men en bra början är att låta en mängd olika perspektiv finnas med i arbetet med både urval och presentation av de filmer som görs tillgängliga.

Filmarkivet.se erbjuder forskare av olika slag – filmvetare, historiker, specialister på ämnen som tas upp i filmerna – en verklig utmaning. Filmmaterialet är intressant och viktigt, men i behov av kontextualisering. Utöver urvals- och representationsproblematiken skapar sajten kategorisering av material genom rubriker och sökord olika ingångar till filmerna som i sig är ett slags tolkning. Här bör forskningsperspektiv väga minst lika tungt som synpunkter på användarvänlig

layout och annat som påverkar portalens utformning. Filmvetenskapen har på senare år gått från närsynt textanalys till insikter om att rörliga bilder behöver diskuteras i anknytning till andra visuella (och audiovisuella) uttryck i en bred historisk kontext. Jag hoppas att dessa insikter kan få spela en framträdande roll i arbetet med att utveckla filmarkivet.se till en sajt om (film)historien – för framtiden.

Noter

1. Olof Hedling, ”Sveriges mest kända korvkiosk’ – om regionaliseringen av svensk film” *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (red.) Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (Lund: Atlantis, 2006), 19.
2. *Ibid.*, 19–20.
3. Det är symptomatiskt att det är en filmhistoriker med rötter i Skåne som har skrivit om den Malmöbaserade stumfilmsproducenten Frans Lundberg. Jan Olsson, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn* (Stockholm: Symposion, 1989).
4. Astrid Söderbergh Widding, *Stumfilm i brytningstid: stil och berättande i Georg af Klerckers filmer* (Stockholm: Aura, 1998).
5. Bokserien Mediehistoriskt arkiv har därmed gått emot trenden med publikationer som, *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (red.) Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: SLBA, 2008); *TV-pionjärer och fria filmare* (red.) Tobias Jansson & Malin Wahlberg (Stockholm: SLBA, 2008); och Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture* (Stockholm: National Library of Sweden, 2010).
6. Exempelvis när kallbadhuset i Eskilstuna jämförs med Ribersborg i Malmö.
7. Det här är inte en kritik av katalogiseringen utan ett sätt att visa hur mycket eller lite Malmömaterial som finns att hitta på filmarkivet.se, ett konkret exempel bland oändligt många möjliga ämnen, platser, företeelser eller filmtyper.
8. Däremot finns en skillnad i att Göteborgssökningen inte innehåller något material från tioalet eller tidigare – nästan alla Göteborgsfilmer är från trettioalet eller senare.
9. En avgränsning enligt kategorin ”geografiska platser” minskar resultaten till omkring sjuttio, men när jag avgränsar Malmöresultaten på detta vis faller filmer som är relevanta bort och alla de resultat som återstår är inte relevanta, så det är nödvändigt att gå igenom resultaten vart och ett för sig.
10. Från ”Om filmarkivet” på filmarkivet.se.
11. Utöver ovannämnda filmer se *Sieurins bilder* (1901) och *Sagas Runöfärd* (1912).
12. Filmen fanns inte på filmarkivet.se när jag påbörjade arbetet med den här arti-

keln utan har gjorts tillgänglig efter uppmärksamheten kring *Hoppets hamn* (Magnus Gertten, 2011).

13. Se <http://www.mithjartasmalmo.se> (senast kontrollerad 15/6 2012).
14. Initiativet har likheter med Dalafilmprojektet – <http://www.henrysson.se/dalafilm> – ett samarbete mellan Dalarnas Hembygdsförbund och Dalarnas Museum som satsat mycket på att digitalisera och marknadsföra sin samling lokala skildringar av den lokale filmaren Sven Nilsson. Se Cecilia Mörner, "Sven Nilson Film revisited: lokalfilm i världsarvsförmedlingens tjänst" *Välfärdsbilder* 2008, 350–369.
15. På projektets hemsida – [mithjartasmalmo.se](http://www.mithjartasmalmo.se) – och Auto Images hemsida presenteras dvd-utgivningen som motiverad av att bolagets delägare ville förhindra att privat- och arkivfilm skulle "försvinna eller helt falla i glömska". Det tycks alltså inte ha varit kommersiella intressen som drev dem från början även om den första volymen beskrivs som en "stor framgång – både bland kritikerna och allmänheten". Utgivningarna görs i samarbete med ickekommersiella aktörer som Malmö Museer och Malmö Stadsarkiv och med stöd från "bidragsgivare som Sparbanksstiftelsen Skåne, Malmö Förskönings- och Planteringsförening och Malmö Kulturnämnd".
16. I *Mitt hjärtas Malmö* har detta yttrat sig i försäljningssiffror, men också i användarnas kommentarer på hemsidan och på projektets Facebooksidor. Filmarkivet.se hade 50 000 besökare under sitt första dygn.
17. Jag hänvisar till den programtext som finns på filmarkivet.se i skrivande stund. Det är möjligt att misstaget kommer sig av att delar av originalfilmen har försvunnit, för titelsekvensen annonserar att vi ska få se "Filmglimtar av Malmö på 28 minuter 1967–68", medan filmen på filmarkivet.se är under 18 minuter lång. Men jag kan ändå inte låta bli att fråga mig om felet blivit kvar därför att nutidens och omvärldens bild av Malmö påverkat historieskrivningen på så sätt att kombinationen sent 60-tal och höghusområden leder till associationen "Rosengård".

SVENSKT NATIONALDAGSFIRANDE UNDER KALLA KRIGET – OM SANNFÄRDIGHETEN I EN SF-JOURNAL FRÅN 1953

Mats Jönsson

SENARE ÅRS ARKIVDRIVNA filmforskning har övertygande visat att rörliga bilder utgör ett utmärkt källmaterial med stort empiriskt och kulturhistoriskt värde. Detta gäller inte enbart originalverk på filmbas som studeras i biograflokaler eller vid klippbord. All rörlig bild har ett historiskt och historiografiskt värde som bör beaktas och tas tillvara. Syftet med denna artikel är att visa varför filmer upplagda som digitala filer på sajten filmarkivet.se också utgör kunskapsgenererande analysobjekt. I fokus för undersökningen står de sätt på vilka Sverige har manifesterats audiovisuellt i det offentliga, med särskild tonvikt på hur bolaget Svensk Filmindustri (SF) skildrade Svenska Flaggans Dag i Stockholm år 1953. Texten inleds med en diskussion kring ett fotografi från mitten av 1930-talet som ställs mot uttalanden om film från slutet av andra världskriget. Slutligen genomförs en kort analys av en SF-journal från 1953. Med hjälp av dessa fotografiska, skrivna och filmiska dokument hoppas jag konkretisera behovet av att alltid kontextualisera det vi undersöker – dels för att förstå händelsernas och verkens funktion i sin egen tid, dels för att inse deras fortsatta relevans idag.

En bild säger mer än tusen ord

År 1912 inrättade Svensk Filmindustris moderbolag ett filmarkiv och året därpå påbörjade man egen journalfilmsproduktion. Däremot bil-

dades SF:s kortfilmsavdelning inte förrän 1932. Bland medarbetarna vid denna avdelning återfanns kungafamiljens särskilde skildrare Knut Martin, den framgångsrike spelfilmsregissören Nils Jerring, svensk journalfilms mest berömda kommentatorsröst Gunnar Skoglund samt den populärkulturelle allt-i-allon Erik "Bullen" Berglund. På bilden nedan, tagen 1935, ser vi dessa fyra herrar i färd med att studera en filmremsa i en av SF:s studior.

Det finns flera skäl till att detta fotografi inkluderats här. För det första är det taget vid en tidpunkt då inte enbart SF utan hela den

Fyra centrala filmmakare vid SF:s kortfilmsavdelning



SF:s kortfilmsavdelning år 1935. Fr. v. Knut Martin, Nils Jerring, Gunnar Skoglund, Bullen Berglund.

svenska mediebranschen nyligen trätt in i en mer propaganda- och mediemedveten period. Riksdagspolitikernas syn på film förändrades i grunden vid denna tid och precis som på många andra områden i det begynnande Valfärdssverige var arbetarrörelsen tongivande även i denna fråga. Förutom att man i slutet av 1930-talet bildade ett eget filmbolag med produktionsfaciliteter samt distributions- och visningsmöjligheter via Folkets Hus-rörelsen, skapade Socialdemokratiska Arbetarepartiet (SAP) även egna propaganda- och reklam-råd.¹ Från att i likhet med övriga politiker i Sverige ha varit synnerligen skeptiska till den lågkulturella filmens dåliga inflytande på landets unga befolkning, insåg socialdemokrater och övriga politiska partier efterhand filmens propagandistiska, informativa och emotionellt övertygande kapacitet. Ett resultat av denna mediala omvändelse var att SAP från och med 1940 producerade sina valfilmer via det egna bolaget Filmo. Den förändrade politikersynen på film i Sverige kan till viss del förklaras med ljudfilmens inträde, som resulterade i nya möjligheter att föra fram och rikta sina ideologiska budskap. Men den nya inställningen påverkades också av att nationalistisk filmpropaganda från utlandet, särskilt från Nazityskland, började nå den svenska allmänheten med full kraft på landets biografer.² Att den svenska filmbranschens representanter inledde samarbeten med den politiska makten under krigsåren är en i sammanhanget viktig insikt eftersom den till del även förklarar filmens roll i Sverige under efterkrigsåren och kalla kriget.

Den svenska ljudfilmens samhälleliga användningsområden hade redan börjat uppgraderas under tidigt 1930-tal, det vill säga vid tiden för bildandet av SF:s kortfilmsavdelning. Detta skedde främst genom ökad produktion av filmer i kortformat som visades före biografernas långfilmer. Vid denna tid gjorde man dock fortfarande tydliga distinktioner mellan filmtyper som kortfilm, journalfilm och propagandafilm. Enligt en av medarbetarna vid SF:s kortfilmsavdelning användes begreppet kortfilm företrädesvis som paraplyterm med många informativa, pedagogiska eller underhållande undergrupper, medan journalfilm däremot ansågs vara likformig i sin komplicerade blandning av högt och lågt, politik och sport, kungahus och underhållning. Propaganda hade i sin tur ännu inte blivit ett negativt laddat begrepp, utan låg närmare – och var ibland identiskt med – information. Propagandafilm ansågs dock förmedla alltför explicita och riktade budskap till

publiken, varför den enligt tidens gängse medielogik aldrig visades på biograferna – det såg den statliga filmcensuren till.³ Att SF:s egna medarbetare skrev under på detta slags kategorisering är inte ägnat att förvåna eftersom det indirekt betydde att bolagets biografdistribuerade kortfilmer endast i liten utsträckning betraktades som innehållande propaganda. Med andra ord var de otaliga och ibland självmotsägande uppdelningarna i olika filmiska underavdelningar både retoriskt, ideologiskt och ekonomiskt betydelsefulla såväl för SF som för det politiska etablissemanget.

Under lång tid var SF en dominant aktör inom svensk kort- och journalfilmsproduktion vars roll som landstäckande opinionsbildare var av stor politisk betydelse. På fotografiet ses med andra ord fyra inflytelserika herrar som befinner sig mitt i händelsernas centrum. Men fotografiet antyder dessutom hur väl förtrogna SF och dess medarbetare var med moderna mediepraktiker. Kvartetten som avbildas insåg förvisso att de befann sig på en av de viktigaste, eller i alla fall mest genomslagskraftiga, massmediala arenorna. Genom att framträda som om man just var i färd med att ingående granska en filmremsa – och därför till synes var fullkomligt omedvetna om den fotograferande kamerans närvaro – ville man dock samtidigt ge sken av att detta var en spontan och dokumentär ögonblicksbild tagen mitt under pågående arbete.

Trots att SF mest av allt ville underhålla biografpubliken, så var trovärdighet och sanningsenlighet hela tiden centrala ledord för kortfilmsavdelningen. Men de sätt på vilket de fyra männen ramas in samt står i förhållande till varandra och kameran antyder att ledorden vid detta tillfälle var av en annan och mer komplex retorisk natur. Inkluderandet av en filmkamera till vänster i bild, en låda med filmremsor mellan filmkameran och männen, urklippta filmremsor upphängda på tork på väggen till vänster och en filmduk i fonden till höger förstärker snarare intrycket av att detta var en noggrant iscensatt komposition med syftet att lansera individer och filmbolag som ett sammanhållet kollektiv med ett enda gemensamt intresse – film. Deras nitiska granskande skulle också kunna ses som en bekräftelse på hur grundlig och omsorgsfull kortfilmsavdelningen alltid var till sin filmiska praktik, inte minst beträffande den propagandistiskt viktiga redigeringen. Sätillvida utgör denna bild ett bevis på hur central SF:s mångåriga filmarkivering var för bolagets och denna avdelnings retoriska kompileringar.

Sannfärdiga dokument av vår tid

Nyss nämnda fotografi publicerades ursprungligen i en festskrift från 1944 som SF sammanställde för att fira sina första tjugofem år. Redaktörer var: den två år tidigare tillträdde VD:n Carl Anders Dymling som dessförinnan varit chef för Radiotjänst; redaktören för *SF-nyheter*, presschefen och manusförfattaren Ragnar Allberg; chefen för Stockholmsteatrarna, skådespelaren och produktionschefen Vilhelm Bryde; samt dåvarande kassadirektören, Birger Juberg. Festskriften innehåller många intressanta redogörelser över bolagets brokiga verksamhet, däribland kapitlet ”Om kortfilm och journalfilm” skrivet av kortfilmsavdelningens främste galjonsfigur, tidigare nämnde Gunnar Skoglund.

I sin korta historik påpekar Skoglund något som fortfarande är relevant för våra dagars digitala användning av film på sajter som filmarkivet.se, i synnerhet då han slår fast att kortfilmsavdelningens filmer är ”till en mycket stor procent sannfärdiga dokument av vår tid”.⁴ Detta är precis det slags uttalande man kan förvänta sig av en medialt hemtam person som Skoglund, som ju själv skrev manus till sina numera klassiska journalfilmskommentarer. Såvida vi idag vill bedöma sannfärdigheten i (audio)visuella dokument som SF:s fotografier och filmer, måste den proklamerade sannfärdigheten alltid definieras, granskas och ställas i relation till annan relevant information om den tid, plats, händelse och/eller person som skildras. Detta var naturligtvis något som den i mediala frågor väl bevandrade Skoglund var medveten om. Hans uttalande skall därför inte uppfattas som naivt eller oövertänkt. SF:s kortfilmsavdelning hade tvärtom en synnerligen hög ambitionsnivå och försökte hela tiden producera film som låg nära den sannfärdighet man vid tillfället ansåg vara rådande eller mest passande. Med andra ord ligger dessa verks kanske största sannfärdighet inte i vad som explicit sägs och visas upp i den färdiga filmen, utan i deras audiovisuella anpassningsförmåga till rådande omständigheter. Man skulle nästan kunna se dem som ett slags filmiska lackmustester på det ideologiska läget i Sverige.

Skoglunds historik är dock inte enbart en relevant källa till hans egen samtid. Den uppvisar även en träffsäker prognostisk förmåga, speciellt när det konstateras att såvida kortfilmsavdelningens filmer

”på ett betryggande sätt förvaras kommer de i en framtid att bli av stort kulturhistoriskt intresse.” Visst är det så. 1900-talets svenska filmer är i flera avseenden fortfarande av stort kulturhistoriskt intresse idag, i alla fall så länge vi är noga med att försöka sätta oss in i verkens respektive historiska kontext. Förordet till SF:s festskrift innehåller en kort motivering till publicerandet som just exemplifierar kontextualiseringens fördelar. Det är VD:n Dymling som förklarar att orsaken till utgivandet av en bok på drygt 270 sidor som hyllar den egna framgångsrika verksamhetens första 25 år var ”att en sådan redovisning, med hänsyn till filmens ställning i det moderna samhället, också kan äga ett visst intresse”.⁵ Här bör man särskilt notera att det är det *moderna* samhället som nämns. Som landets före detta radiochef hade Dymling tidigt insett betydelsen av att förstå och kontrollera moderna massmediers komplexa retorik – inte minst deras propagandistiska och opinionsskapande funktioner.

Den moderna filmkameran som fokuserar kortfilmsavdelningens fyra män på tidigare nämnda fotografi inkluderades alltså i viss mån för att visa hur väl SF låg i fas med sin egen samtids tekniska utveckling. Att denna moderna teknik i hög grad användes till inspelning av kort- och journalfilmer om Sveriges kulturarv, historia och traditioner var ett annat tecken i tiden som låg i linje med den politiska maktens idéer om ett diakront mediebruk. När sannfärdigheten bedöms i dessa filmer bör därför bakomliggande ideologiska och retoriska strategier stå minst lika mycket i fokus som estetik, retorik och handling.

Lämplig publicitet

Svenska Flaggans Dag har firats i Sverige sedan 1916 och redan första året ingick skildringar av dagens begivenheter i svensk journalfilm. Filmbolagen hade tidigt insett att det var vid på förhand planerade och rituellt iscensatta evenemang likt denna dag som filmade veckorevyer kom bäst till sin rätt. Eftersom officiella ritualer i Sverige vanligtvis genomfördes enligt noggrant upplagda planer oavsett om filmbolagens kameror var på plats eller ej, framstår journalfilmsreportage från sådana mediehändelser som ett ovanligt värdefullt historiskt källmaterial.⁶ Precis så här såg det ut när celebriteter, politiker, föreningsfolk, affärs-

män, utländska gäster och svensk allmänhet agerade i Sveriges offentliga rum. Dessa filmer kan med andra ord beskrivas som ett slags rörligt svenskt kulturarv med stort empiriskt värde.

Ett representativt exempel på en sådan film är SF-journalen *Svenska Flaggans Dag 1953*.⁷ Den premiärvisades på landets biografier 8 juni och skildrar firandet i Stockholm två dagar tidigare. Redaktör var förut nämnde Nils Jerring vid bolagets kortfilmsavdelning och följaktligen är det hans röst vi hör på kommentatorsspåret. Vad som utmärker just detta exemplar är att det av Jerring lanserades som ”det första, helt i Sverige framställda färgfilmsreportaget”. Filmen var en prestigeproduktion för SF, men även för den svenska nationen. Mest av allt var dock festligheterna viktiga för Stockholms stad, som 1953 fyllde 700 år.⁸

Precis som i många andra länder hade lokala, regionala och nationella beslutsfattare under lång tid riktat nationen åt olika håll med hjälp av massmedierad patriotism. Planeringen av hur celebriteter, allmänhet och medier skulle agera i huvudstadsrummet år 1953 fick dock inte offentliggöras. Maktens och mediernas bakomliggande diskurser fick aldrig synas. Tvärtom skulle deltagarna på plats och åskådarna i biografialongerna uppleva firandet som någonting spontant och inbjudande utan särskilda restriktioner. Ett protokoll från 12 februari – uttryckligen märkt ”Ej offentligt” – innehåller anteckningar från ett sammanträde med ”Programkommittén för ’Stockholm 700 år’” som exemplifierar planeringsarbetets dolda agenda. Denna dag möttes tretton herrar för att diskutera det annalkande jubileet. Bland annat beslutade man att firandet skulle ske i etapper som sträckte sig från maj till och med september, med förbehållet att all festlig verksamhet skulle initieras, godkännas och kontrolleras uppifrån. En dag som omnämns vara av särskilt vikt var Svenska Flaggans Dag:

Vad beträffar den 6 juni ville kommittén rekommendera, att denna dag i likhet med vissa utländska nationaldagar vid sidan av de högtidliga fosterländska arrangemangen även ges karaktär av mera uppsluppen folkfest på kvällen. Mottot ”Stockholm dansar den 6 juni” borde vara vägledande för detta folkliga avsnitt, och gårdsfesterna skulle därför enligt kommitténs mening kulminera på nationaldagen. Kommittén beslöt förorda, att evenemangen ges lämplig publicitet.⁹

Förutom att man bör notera den noggrannhet med vilken de ansvariga planerade offentliga tillställningar likt Svenska Flaggans Dag, bör man även stanna upp och smaka på citatets två avslutande ord: ”lämplig publicitet”. Utan undantag var det just *lämpliga* diskurser som staten, länet och staden enades om att manifesteras, och därmed legitimera, via offentliga begivenheter. Nästa steg i det lämpliga publicitetsarbetet var att visa upp festligheterna i kortfilmer för resten av landet. Att dessa noggrant iscensatta evenemang i efterhand spreds via biografdistribuerad film som var godkänd av den statliga censuren är precis det som Skoglund och Dymling avsåg när de talade om ”sannfärdiga dokument” respektive ”filmens ställning i det moderna samhället”. *Svenska Flaggans Dag 1953* kan alltså till stor del sägas vara sannfärdig i så motto att den till punkt och pricka följde maktens instruktioner om vad som just då var passande och accepterat i det offentliga svenska rummet. Filmens empiriska värde ligger dels i dess indexikala förmåga att visa hur det såg ut framför kameran, dels i dess nära koppling till samt starka beroende av den politiska maktens godkännande. Så här skulle den officiella bilden av Sverige se ut anno 1953.

Kvarlåtenskapen efter Gunnar Skoglund är numera arkiverad hos Svenska Filminstitutet och innehåller åtskilliga kompletterande uppgifter om varför skildringen i *Svenska Flaggans Dag 1953* kom att se ut på just detta vis. Nyss nämnda sammanträdesprotokoll per den 12 februari utgör ett exempel, precis som anteckningar förda vid ett sammanträde kort därefter mellan Skoglund, dåvarande häradshövdingen Olof Håkansson och skattmästaren i föreningen Svenska Flaggans Dag, Sven Alfort. Av dessa dokument framgår att SF:s och huvudstadens logistiker använde modern telefoni för att exakt tajma den kungliga koregens ankomst till slutstationen Stockholm stadion. Detta är inte något ovanligt, se bara på hur dagens medier täcker Sveriges nationaldag. Avsikten med Svenska Flaggans Dag har alltid varit att gadda samman nationen på så retoriskt övertygande sätt att majoriteten av medborgarna inte bara godtar, utan till och med välkomnar och firar, de patriotiska berättelserna om nationens framgång. Vad det mest av allt handlar om både nu och då är ”att bekräfta den egna livsstilen, snarare än att förändra någon annans.”¹⁰

För att sådan intrikat propaganda skall gå hem i alla läger är det viktigt att logistiken fungerar optimalt såväl i realtid som i medieför-

medlingen. Detta är i sin tur en del av förklaringen till den noggrannhet som genomsyrar de omständliga – och ibland nästan oförståeliga – formuleringarna i 1953 års protokoll. Så här står det i en tidstypisk passus för dåtidens svenska styrningsrationalitet:

Anländ till tribunen – där en fanemottagare, d.v.s. den som skall framföra tacktalet, åtföljd av sin fanvakt stiger upp omedelbart efter det H.M. Konungen intagit sin plats – överlämnar H.M. Konungen den till honom av Bestyrelsens ordförande, som också stigit upp på tribunen, överräckt fanan till denna fanemottagare, som alltså anses representera samtliga fanemottagare.¹¹

Filmbolaget SF fastställde liknande detaljrika förhållningsregler inför inspelningen, inte minst kring filmkamerornas och ljudanläggningarnas placeringar längs processionsvägen samt inne på Stockholms Stadion. Den tekniska utrustning som användes var konstruerad för att ge en så allomfattande och närvaroliknande upplevelse som möjligt. Inne på Stadion placerade man till exempel ut nio extra mikrofoner som kopplades vidare till ett intrikat nät av högtalare, vilket sammantaget erbjöd den närvarande publiken bästa möjliga ljudåtergivning.¹² Utplacerade längs de båda kortändorna, på innerplanen samt vid hedersläktaren var mikrofonerna dessutom till stor nytta när SF-journalens åskådare i biograferna två dagar senare fick allting återgett. Tack vare den förbättrade tekniken kunde biopubliken landet runt höra talen och sångerna minst lika bra som alla på plats i Stockholm.

Kamerorna i *Svenska Flaggans Dag 1953* följde högtalarnas intrikata mönster och SF hade dessutom placerat några av dem på strategiska platser för att nå största möjliga visuella effekt. Ganska kort efter att den kungliga kortegen anlönt till stadion redigerades exempelvis bilder in som var tagna ur ett extremt fågelperspektiv, med kameran placerad högt upp på ett av stadiontornen.

Till viss del kan man likna dessa visuellt spektakulära bilder vid hur två av mellankrigstidens främsta propagandistiska filmer skildrade det nationalsocialistiska partimötet i Nürnberg 1934 samt olympiaden i Berlin 1936, Leni Riefenstahls *Viljans Triumf* och *Olympia*. Onekligen finns det en ansenlig portion visuellt effektsökeri i detta slags filmbilder, avsedda som de var – både i alliansfria Sverige och nazistiska



Tyskland – att på en och samma gång ena och styra nationens folk via filmmediets intrikata och emotionellt påverkande stilgrepp. Men som redan påpekats: sannfärdigheten i verk likt dessa ligger huvudsakligen inte i *vad* som skildras, utan i *hur* och *varför* det skildrades på just detta vis.

*Spektakulära bilder ur fågel-
perspektiv tagna från ett av
Stadiontornen.*

Ideologisk produktplacering

I linje med övrig detaljrik planering som föregick nationaldagsfirandet 1953 gjorde SF:s kortfilmsavdelning allt man kunde för att representationen skulle resultera i så ”lämplig publicitet” om Svenska Flaggans Dag som möjligt. Men det verkar inte enbart ha varit nationens bemarkelsedag och bolagets mediala kompetens som skulle marknadsföras. Lokala ambitioner att visa upp den 700-åriga kungliga huvudstaden från sin bästa sida spelade också in. *Svenska Flaggans Dag 1953* inleder mycket riktigt med bilder på den lätt igenkännbara kungliga kortegen, som i solskenet långsamt färdas längs Norrbro med vajande svenska flaggor i förgrunden. När färden går vidare är det ingen slump att gatan kortegen följer bär namnet på huvudstadens grundare, Birger Jarl. I dessa avsnitt klipps korta bildsekvenser dessutom in med det patriotiskt flaggviftande folkhavet längs processionsvägen, allt i syfte att ytterligare stärka händelsens nationella legitimitet och känslan av närvaro hos biopubliken. Även här blir kameran ett slags ställföreträdande vittne på första parkett.

Redan i dessa inledande stadsscenerna är det uppenbart att SF:s kortfilmsavdelning var i gång med ett mer prestigefullt uppdrag än normalt. Utöver Jerrings information om filmens unika färgsättning, avslöjar antalet kameror längs processionsvägen att både händelse och inspelning var någonting unikt. Väl kommen till Stureplan använde SF dessutom Stockholms befintliga och moderna arkitektur för att höja filmens attraktionsvärde ytterligare. Genom att filma processionen från västra sidan av Birger Jarlsgatan lyckades man nämligen fånga den spektakulära fasaden till Bångska Palatset som på 1950-talet var fylld med iögonenfallande reklamskyltar i neon. En av de mest framträdande gjorde reklam för den belgiska firman Gevaert film, vilket händelsevis var just den firma som ansvarade för färgfilmen till *Svenska Flaggans Dag 1953*. Med andra ord kan denna svenska journalfilm i någon mening även ses som ett slags förtäckt reklamfilm för SF, dess kortfilmsavdelning, den utländska färgfilmsfirman samt, naturligtvis, Stockholms stad, nationens monarki och Svenska Flaggans Dag.

Detta var alls inte någon ovanlig strategi för SF eller filmbranschen överlag. Tvärtom kan man till stor del likna journalfilmngenren vid ett veckovis återkommande reklamfönster mot omvärlden, vars sannfärdigt ambitiösa reportage kompletterade filmbolagens gängse spelfilms-



Gevaerts skylten i neon på Bångska Palatset tronar över den kungliga kortegen.

utbud. Även om den seriösa journalfilmen självfallet också avsåg att underhålla biopubliken blir ovanstående beskrivning än mer rimlig när man betänker hur förhållandevis lite pengar journalfilm drog in åt de kommersiella filmbolagen. Därför kanske man mest av allt bör se journalfilm som skenbart lättviktiga prestigeproduktioner, i allt väsentligt producerade för att höja värdet hos bolagets varumärke och kulturella kapital. Det som salufördes via SF:s bilder på Bångska Palatset var därför en kombination av modern teknik och nationellt ritualiserande, det vill säga precis samma typ av diakrona patriotism som Valfärdssveriges politiker lanserades till medborgarna i andra av tidens medier. Eller rättare sagt, detta slags journalfilmsbilder ingick som centrala delar i en pågående inhemsk välfärdsretorik vars ideologiska produktplacering såldes Kungariket Folkhemmet till medborgarna. Att SF genom filmer som denna bidrog till att stärka patriotismen i landet var en medveten handling som ytterligare höjde filmmediets anseende såväl inom de politiska kretsarna som bland den stora allmänheten. Den ”filmens ställning i det moderna samhället” som Dymling nämnde i sitt förord till SF:s jubileumsskrift blir i dessa korta avsnitt från Stureplan ovanligt tydlig.

När man idag ingående studerar dessa stadsbilder erhålls åtskillig ny information om hur såväl kungligheter som gemene man uppträdde och agerade i det offentliga för cirka sextio år sedan. Nu bör det dock påpekas, att ceremoniella mediehändelser likt Svenska Flaggans Dag självfallet även genomfördes utanför rikets huvudstad. De flesta svenska orter med självaktning lanserade återkommande patriotiska ritualer i sina lokala offentliga rum. Detta gjordes för att stärka den inre gemenskapen bland invånarna, men även för att grundmura det yttre skyddet mot omvärlden. Ju mer den svenska välfärdsstaten utvecklades ekonomiskt och det varma eller kalla kriget kom närmare landets gränser, desto viktigare blev officiella manifestationer av det neutrala och alliansfria Sveriges framgångssaga likt Svenska Flaggans Dag. Studier av dessa, mestadels av amatörer filmade smalfilmer på landsorten, har redan genererat många nya insikter om hur filmens 1900-tal i Sverige såg ut och dessa verk utgör viktiga komplement till nationellt spridda filmer likt SF-journalen.¹³

År 1953

Den korta analysen ovan avslöjar en viss kontinuitet i hur svensk film betraktades och användes i det offentliga från tidigt 1930-tal, då SF:s kortfilmsavdelning bildades, till början av 1950-talet, då *Svenska Flaggans Dag 1953* producerades. De mer eller mindre osynliga samarbetena som vid denna tid konsoliderades mellan riksdagspolitik och filmbransch resulterade i manifestationer av Sverige i det offentliga rummet som knappt förändrades trots omvälvningar i världsläget. I dessa avseenden framstår den undersökta journalfilmen som ett representativt exempel med stor generaliserbarhet. För att verkligen förstå de sammanhang inom vilka denna film och denna nation verkade i bör man dock avrunda med att fördjupa sig lite mer i dåtidens minst sagt speciella internationella kontext.

I början av januari 1953 meddelade den amerikanske president Harry S Truman att USA skulle påbörja utveckling av atombomben. Två veckor senare efterträddes Truman av en militär hjälte från andra världskriget, general Dwight D Eisenhower. I början av mars dog Sovjetunionens ledare Josef Stalin och senare samma år efterträddes han av Nikita Chrustjev. Kalla krigets intensitet höjdes ytterligare under sommaren, då Sovjet meddelade att man sprängt sin första vätebomb (cirka ett år efter USA). En positiv nyhet som att Koreakriget tog slut vid samma tid uppvägdes dessvärre av att makarna Rosenberg avrättades i USA dömda för spioneri åt Sovjetunionen. Detta var även året då Dag Hammarskjöld efterträdde norrmannen Trygve Lie som FN:s generalsekreterare och Nordiska rådet bildades.

Sammantaget ger denna korta uppräknings en ganska god bild av hur turbulent världsläget var då Stockholm fyllde 700 år och Svenska Flaggans Dag firades i huvudstadens solsken. Givet det internationella läget är det fullt logiskt att bilder på en hel läktarsektion med utländska hedersgäster i militära paraduniformer redigerades in i de inledande avsnitten från Stockholms stadion. Bland annat dyker bilder på en äldre dignitär i klassiskt sovjetiskt militärmundering upp vid två separata tillfällen. Med största säkerhet var detta ett medvetet bildval, avsett att visa östblockets prominenta närvaro på svensk mark.

Som jämförelse kan nämnas en kortfilm om Svenska Flaggans Dag från 1942 som producerades av Knut Martin vid SF:s kortfilmsavdel-



ning. I denna krigstida film syns ingen utländsk dignitär. Eftersom neutrala Sverige tvärtom var noga med att inte ta ställning i internationella konflikter undveks alla synliga kopplingar till någon av de stridande parterna. Följaktligen visar 1942 års journalfilm enbart upp Sveriges kungliga, politiska och militära celebriteter – symboliska och faktiska garantier för att nationens flagga även fortsättningsvis skulle kunna halas och firas enligt sedvanlig fredlig tradition.

Flaggans viktiga funktion blir av förklarliga skäl uppenbar i *Svenska Flaggans Dag 1953* och flera scener skildrar vajande flaggor, vimplar, standar och fanor i närbild. När man tänker efter är det kanske inte så märkligt att denna arketypiska nationssymbol vajade så nitiskt just i Sverige. Dessa symbolers framträdande roll passade ovanligt väl in i det svenska samförståndets inåtvända gestaltningar, speciellt eftersom de som sinnebilder för nationen aldrig framförde budskap som var onödigt direkta eller alltför explicita. Det kanske till och med är så att firandet av denna dag under kalla kriget var särskilt vällyckad i alliansfria/neutrala Sverige. Hela detta krig var ju i stor utsträckning ett metaforiskt fenomen vars avskräckande budskap i allt väsentligt låg på symboliska plan. Kalla kriget blev aldrig konkret på samma sätt som sina både föregångare. För en nation som Sverige – som undvikit de två föregående kriserna – tedde sig utsikterna att gå stärkt ur kalla krigets symboliska slagfält som synnerligen goda. Offentliga svenska manifestationer likt Svenska Flaggans Dag var därför inte enbart politiskt sanktionerade och kontrollerade, de var även internationellt accepterade tack vare ett väl avvägt symbolspråk som låg helt i linje med

(T.v.) Utländska hedersgäster
vid Stadionfesten 1953.

(T.h.) Rysk militär vid Stadion-
festen 1953.

kalla krigsårens nedtonade avspänningsretorik. Inga övertydliga budskap framfördes, ingen politiskt polemik förekom. Därmed inte sagt att evenemang likt dessa saknade ideologisk signifikans, tvärtom. På Stockholms stadion 1953 syns förvisso statsminister Tage Erlander med hustru för en kort stund i bild i *Svenska Flaggans Dag 1953*. Men överlag hade svenska politiker en mycket undanskymd roll under firandet och i filmen. Politikernas insatser hade gått ut på i att på förhand minutiöst – och osynligt – planera evenemangen för att uppnå mest ”lämplig publicitet”.

Som en viktig och aktiv del i detta skenbart opolitiska upplägg finner vi den kungliga familjens medlemmar. Den svenska monarkin ett av de mest återkommande motiven på filmarkivet.se, men dess mediala huvudroll är naturligtvis inget svensk fenomen. Världen över har monarkier varit i de moderna massmediernas blickfång och inte sällan har kungliga göromål ingått i och präglat de ceremoniella evenemangen, det vill säga precis som fallet var under Svenska Flaggans Dag 1953 – och fortfarande är under våra dagars nationaldagsfirande.¹⁴ Även i dessa avseenden kan alltså *Svenska Flaggans Dag 1953* betraktas som ett sannfärdigt dokument över sin samtid. Med det politiska etablissemangets officiella godkännande marknadsförde sig det kommersiella filmbolaget SF i det närmaste som en kunglig hovleverantör av nationella nyheter. Och på samma sätt tog monarkin naturligtvis tillvara på tillfället att göra reklam för sin egen fortsatta existens genom att inta huvudrollen i realtid och på filmduken.

Att med två dagars eftersläpning på nära håll få se de kungliga berömdheterna stärkte inte enbart medborgarnas relation till monarkin utan förhöjde även identifikationen såväl med nationen som med SF. Det övergripande politiska syftet var att den föreställda gemenskapen Sverige härigenom skulle upplevas som mer konkret och övertygande. Förutom bilder på kungligheter och utländska hedersgäster låg kamerornas fokus i *Svenska Flaggans Dag 1953* även på innerplanens grupperingar och aktörer. Förutom representanter för civila föreningar som Folkdanslaget och Skid- och Friluftsförbundet filmas generationer inom Hemvärnet och Lottakåren på nära håll. Svenska militära grupperingar från de olika vapenslagen skymtar också förbi. Dessa bildavsnitt ackompanjeras av Hugo Alfvéns patriotiska sång *Sveriges Flagga*, som samfälligt sjöngs av de på Stadion närvarande körerna. Två dagar

senare, tack vare högtalarnas goda kvalitet och antal, höjde körsångens genklang biopublikens känsla av delaktighet ytterligare.

Intressant nog gjorde svenska flygvapnet dessutom en överflygning med 700 flygplan över Stockholm, vilket dock inte inkluderades i journalfilmen. Officiellt gjordes detta för att symboliskt fira stadens jubileum, men mer realpolitiska faktorer spelade också in. Det faktum att lilla Sverige klarade av att ha 700 flygplan i luften samtidigt var nämligen något vid tiden mycket ovanligt som direkt uppmärksammades av omvärlden – inte minst av de på Stadion närvarande utländska militärerna. Antalet plan bekräftade att Sverige vid tiden förfogade över världens fjärde största flygvapen, vilket i 1953 års osäkra kontext självfallet var en medveten styrkedemonstration – om än kamouflerad som oskyldigt huvudstadsfirande.¹⁵ På samma sätt som SF:s film- och ljudapparat ramade alltså även den moderna svenska flygtekniken in nationaldagens ritualer. Tidens mest sofistikerade ingenjörskonst både förmedlade och försvarade Sveriges värderingar – tala om lämplig publicitet. Det förefaller därför inte ha varit en slump att det svenska flygvapnets stolthet Lansen bör ljudvallen inom svenskt luftrum år 1953.

Bilder på åskådarmassorna återkommer också i *Svenska Flaggans Dag 1953*. Ibland skildras publiken som ett homogent folkhav, ibland som identifierbara individer. Budskapet till alla som såg denna samfälliga patriotiska uppslutning var: Så här ser Folkhemmet ut i sin prydno! Den i fred alliansfria och i krig neutrala nationen Sverige visades stolt upp som en civil enhet med tydlig militär udd – inte minst för de internationella hedersgästerna. Mest av allt var det dock de allt starkare banden till USA som iscensattes på Stockholms Stadion. Bland de deltagande korporationerna och kolonnerna återfanns till exempel ”Svensk-Amerikanska sällskapet”, ”The American Women’s Club in Sweden” och ”Vasaorden av Amerika”. Bilaga 1 A som medföljde en ”P.M. för Stadionfesten den 6 juni 1953” bekräftar dessutom att USA var den enda utländska nationen som på detta sätt aktivt deltog med representanter på innerplan.¹⁶ Att den amerikanska vänorten Stockholm i delstaten Maine tillika var den enda internationella föreningen av inalles trettio som denna dag fick en svensk flagga överräckt av Hans Majestät Konungen var därför en händelse som inte bara såg ut som en tanke. Tvärtom var all amerikansk närvaro på Stockholms stadion 1953 en synnerligen medveten svensk markering om fortsatt vänskapliga rela-

tioner till USA, uttryckligen avsedd för närvarande sovjetiska ögon.¹⁷ Som en kuriös avslutande detalj bör man väl också nämna att Coca-Cola slutligen fick börja tillverkas på licens i Sverige just detta år.

Coda

Baserat på denna analys framstår *Svenska Flaggans Dag 1953* som ett värdefullt historisk källmaterial med stort empiriskt värde för förståelsen av dåtidens komplexa historiska och mediala kontext. Som ”sannfärdigt dokument” över ett av kalla krigets internationellt sett mest händelserika år erbjuder denna film en begränsad, kompletterande men likväl ganska god inblick i hur Sverige genomförde sin försiktiga navigering mellan öst- och västblocken via offentliga tillställningar och medial propaganda. Den framtid som Gunnar Skoglund en gång syftade på – och som innebar att kortfilmsavdelningens filmer skulle bli av stort kulturhistoriskt intresse såvida de förvaras korrekt – är således redan här.¹⁸ Tack vare filmarkivet.se och andra liknande användargränssnitt har det nu blivit möjligt och betydligt lättare att sprida kunskap om vårt lands rörliga kulturarv.

Att de flesta som deltog i konferensen ”Filmens 1900-tal” har börjat uppskatta och utnyttja filmmediets historiska och historiografiska potential utgör därför ett symptomatiskt tecken i tiden som är direkt kopplat till senare års digitalisering av svenska arkiv. Digital teknik har i grunden förändrat förutsättningarna för hur forskning och undervisning om film kan bedrivas. Men precis som fallet var år 1953 och fortfarande kommer att vara i framtiden, är det inte främst tekniken som begränsar vad vi gör av alla möjligheter – mest av allt är det vi själva och den kontext inom vilken vi verkar som avgör våra val.

Noter

1. Mats Jönsson och Pelle Snickars (red.), *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA 2007).
2. Under krigsåren visades exempelvis nazistisk journalfilm med svenskt tal på flertalet svenska biografier från november 1941 till maj 1945.
3. Gunnar Skoglund, ”Om kortfilm och journalreportage”, Carl Anders Dymling m. fl.

(red.), *Svensk Filmindustri tjugofem år: En bok om filmproduktion och biografirörelse utgiven till jubileet av aktiebolaget Svensk Filmindustri*, (Stockholm: eget förlag, 1944), 149–160.

4. Ibid.
5. Carl Anders Dymling, "Förord", i Dymling 1944, 3.
6. Om begreppet mediehandling, se Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).
7. I Svensk Mediedatabas bär filmen arkivnummer SF1586. Filmen är 11 minuter och 22 sekunder lång, vilket är en ganska normal längd för journalfilm, som vanligtvis består av en enstaka filmrulle på cirka 10–15 minuter. (Härav det engelska namnet *newsreel*.)
8. På filmarkivet.se finns för övrigt en journalfilm från bolaget Terra som specifikt handlar om Stockholms 700-årsfirande.
9. Osignerat protokoll, "Programkommittén för 'Stockholm 700 år'", 12/2 1953, 2. Gunnar Skoglund's privatarkiv, Svenska filminstitutet.
10. Marie Cronqvist, "Vi går under jorden: kalla kriget möter folkhemmet i svensk civilförsvarsfilm", i Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (Stockholm: SLBA, 2008), s. 179.
11. Sammanträdesprotokoll per den 12 februari 1953, 3f. Gunnar Skoglund's privatarkiv, Svenska filminstitutet.
12. Osignerad skiss, "Svenska Flaggans Dag, Nationaldagen, den 6 juni, Stadionfesten 1953: Högtalaranläggningens inkoppling." Gunnar Skoglund's privatarkiv, Svenska Filminstitutet.
13. Att den moderna välfärdsstatens utveckling mot en både föreställd och konkret gemenskap utgjorde en viktig förutsättning för det ökade antalet lokala amatörfilmare under fyrtio- och femtiotalen berikar bilden av denna tid som ett formativt moment för Folkhemmets ökande mediebruk. Dessa eldsjärlars privata bilder av lokalt firande erbjuder dessutom kompletterande men precis lika empiriskt intressanta spår att följa när sannfärdigheten hos och strategierna bakom den svenska filmens 1900-tal skall utvärderas och sättas in i historiska och historiografiska sammanhang.
14. För mer om detta se, Mats Jönsson och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg: Nordicom, 2009).
15. Begivenheten förevigades av Armé-, Marin- och Flygfilm i en sju minuter lång film. Se <http://www.amf-arkiv.se/>.
16. B. Reuterswärd, "P.M. för Stadionfesten den 6 juni 1953", bilaga 1 A "Alfabetisk förteckning över korporationer m.fl., vilka deltaga i Stadionfestligheterna den 6 juni 1953." Gunnar Skoglund's privatarkiv, Svenska Filminstitutet.
17. Sveriges nya och förändrade relation till USA hade inletts i slutet av andra världskriget, då utgången av kriget stod klar. Initiativet kom från det maktfullkomliga

ämbetsverket Statens Informationsstyrelse (SIS), som under krigsåren kontrollerade all information in och ut ur landet. Resultatet blev Svenska Institutet, som bildades 1945 med den uttryckliga uppgiften att förbättra svensk-amerikanska förbindelser. Några av frukterna av dessa initiativ visades upp för alla på Stockholms Stadions innerplan åtta år senare.

18. Skoglund, 1944.

DOLLARTÅGET

Ann-Kristin Wallengren

FILMEN *Dollartåget* (1953), med den engelska titeln *On the Track to the Midnight Sun*, på filmarkivet.se, är en till synes enkel resefilm i vilken ett sällskap amerikanska turister stiger ombord på ett SJ-tåg i Stockholm för att resa norrut till Narvik och därmed korsa polcirkeln. Filmen visar ett stort antal ikoniska Sverigebilder, turisterna undfägnas med svensk mat och får se svensk allmogekultur, och kameran dröjer gärna vid vackra svenska och norska naturvyer. Från Stockholm reser man till Uppsala, Dalarna, Jämtland för att slutligen fara längs det gamla järnvägsspåret ut till Narvik.

Filmen producerades av Svensk Tonfilm i Stockholm och sponsrades av Statens Järnvägar. För produktion, manus och regi stod Håkan Cronstoe – en man med flera svenskamerikanska filmrelationer på sin meritlista.¹ Filmen vände sig huvudsakligen till en amerikansk publik genom att ha en engelsktalande speaker. Åskådaren och resenärerna mötte ett huvudsakligen exotiserat Sverige där ordet "ancient" påfallande ofta används av speakern. Filmen är ganska osofistikerad med slarvig klippning och osynkroniserad överensstämmelse mellan det som sägs och det som visas; speakern tycks hela tiden ligga lite före i tid vilket vid några tillfällen får förmodligen oavsiktliga konsekvenser. Flera tagningar liknar amatörfilm. De amerikanska turisterna ser inte ut att uppleva färden på samma intensivt uppsluppna sätt som speakers tal och den ackompanjerande musiken ger uttryck för: här finns ett påtagligt kontrapunktiskt förlopp.

Ofta när man ser äldre filmer blir man ganska bryskt påmind om hur långt bak i tiden upptagningarna verkligen ligger och hur föreställningar har förändrats. Det föråldrade och det daterade blir gärna accentuerat. I *Dollartåget* får vi dock se bilder som för en nutida publik är välbekanta – även om de inte känns igen från vår vardag och vårt nutida liv. De ikoniserade Sverigebilderna känner vi kanske främst igen från turistbroschyrer och moderna tv-program och filmer. På samma sätt skulle dessa Sverigebilder vara lätt igenkännbara för en svenskamerikansk publik i USA under 1920-talet, där filmer liknande *Dollartåget* ofta visades i speciella biografföreställningar, riktade till svenska immigranter. *Dollartåget* framstår därför som en sorts prisma som visar att mycket lite egentligen har hänt när det gäller synen på ett monokulturellt homogent Sverige, där naturen och det rurala framhävs på bekostnad av det urbana.

I den här artikeln är ambitionen att diskutera *Dollartågets* bilder av Sverige, och visa den historiska länken både till de Sverigefilmer som visades i den svenskamerikanska diasporan några decennier tidigare liksom till tv-serien *Allt för Sverige* från 2011, där amerikaner kommer till Sverige för att uppsöka sina svenska släktingar. Under nästan hundra år har bilden av och därmed föreställningen om Sverige inte förändrats nämnvärt. De filmkonstruktioner av Sverige som sågs i Svenskamerika med början på 1920-talet är i princip desamma som presenteras i tågrefilmen från 1950-talet. Och i en tv-serie på 2010-talet möter vi samma sak, nu tillsammans med ättlingar till svensk-amerikaner från ett Sverige som huvudsakligen tycks bestå av björkar och granar, pittoreska små byar, hedniskt midsommarfirande och en lantlig befolkning med konstiga matvanor. Modernitet, urbanitet och mångkulturalitet nämns, men ofta på ett, tycks det, pliktskyldigt sätt. Nationen framställs som en stabil storhet där det oföränderliga blir en indikator på att det skulle finnas en sorts svensk kärna eller essens.

Sverigefilmer i diasporans USA

För de svenskar som emigrerade till USA blev filmer, där olika delar av Sverige visades upp, populära på de biografier i USA som från 1920-talet riktade sig till den svenskamerikanska diasporan. Dessa filmer som i annonseringen kallades Sverigefilmer – inte minst genom deras

starka betoning på ”det svenska” och på grund av den funktion de hade för diasporan – blev betydelsefulla för både de minnen man skapade av Sverige och den nya svenskamerikanska identitet man tillägnade sig i USA.² Och under 1920-talet, som var Sverigefilmernas glansdecennium i diasporan, framhövdes ofta deras resepotential i annonserna. För svenskamerikanerna blev det på ett annat sätt än för hemmasvenskarna betydelsefullt att i rörliga bilder kunna se Sverige. Filmen som ikoniskt medium blev ett medel för utvandrarerna att för en kväll mentalt resa hem igen. Denna typ av filmer kom i den svenskamerikanska pressen att få epitetet ”resefilm” först under 1940-talet, men redan under 1920-talet skedde alltså en stark betoning på inslaget eller upplevelsen av en resa.

Den syn på Sverige, de minnen och den identitet, som formades genom receptionen av Sverigefilmerna anknyter till den nationalistiska och konservativa kultursyn och typ av etnisk identitet som konstruerades och förmedlades genom kyrkor och traditionella organisationer i den svenskamerikanska diasporan från slutet av 1800-talet och framåt.³ Filmerna var relativt långa, och eftersom det inte fanns så många av dem visades de återkommande som helaftonsföreställningar under flera år. Den första av dessa hade titeln *Sverige i sommar och vinter* (cirka 1921). I annonsen i Seattles tidning, *Svenska Pacific Tribunen*, återfinns i koncentrerad form de komponenter som ringar in hur dessa filmer var utformade och även hur man tolkade dem och vilken funktion de fyllde för åskådarna. De kan sammanfattas med begreppen historia, nostalgi, det gamla och resa. ”Intimate glimpses of everyday in quaint old cities and countrysides of Sweden”, skrev man i tidningens annons som skrevs på engelska för att man skulle kunna locka även amerikanska besökare till biografen. ”Reminiscences of a glorious history... Just Think! A Trip to Sweden for 50 cents.”⁴ Av vad man kan utläsa ur tidningsartikeln bestod denna film, liksom flertalet Sverigefilmer, av vackra naturbilder, eller ”landskapsbilder” som de ofta kallades i den dåtida pressen, gamla byar med pittoreska hus, högtidsfirande och fester, och ett och annat inslag från städer. Det gamla och det bevarade betonades ofta i dessa artiklar.

En av de allra mest kända och populära Sverigefilmerna, att döma av antalet visningar, var den över två timmar långa, *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* som alltid gick under sin engelska titel. I Chicago visades

den i flera veckor på Selwyn Theatre i november 1922 för att redan året därpå återkomma på den svenskamerikanska biografen Julian Theatre, en biograf där det ofta visades svensk film, avsedd för en svenskamerikansk publik. Filmen som resa framhävdades mycket starkt i den här annonseringen som kallade publiken till ”alle man ombord för resan till Sverige nu om söndag”. I New York sjöng tenorsångaren Beckman, ”de för oss alltid kära nationalsångerna och folkvisorna. Dessa voro väl valda, föllo in med och höjde stämningen af bilderna”, och recensenten i tidningen *Nordstjernan* drog slutsatsen att en stor del av publiken härstammade från Småland: ”Allt efter som taflorna upprullades på duken och igenkändes af någon eller några af publiken som en kär hem- eller födelseort, hördes handklappningar här och där i salongen och att döma af de starka applåder, som de fagra Smålandsbilderna erhöillo, tycktes det som om smålänningarna voro de öfvervägande af publiken.”⁵

Filmen kallades reserevy då den visades i Seattle, och i annonsen framhölls att den gav samma upplevelse som om man upplevt den i verkligheten. Och filmen var medvetet upplagd som en besöksresa till det gamla landet där den virtuellt resande publiken började med båtresan till Göteborg och åkte tillbaka till USA igen i slutet av filmen. *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* var en typisk Sverigefilm som visade stora delar av Sverige, framför allt sådant som kunde rubriceras som natur och folkliv. De industriella bilderna och bilder från arbetslivet utgör en mindre del av filmmaterialet, och att publiken, enligt vad som skrevs i tidningarna, efterfrågade just natur och folkliv kan ses som ett tydligt uttryck för en nationell och nostalgisk Sverigekonstruktion.

Denna idealiserade och nostalgiska bild av Sverige fanns delvis i själva filmerna – de var en konserverande tillbakablick också för den svenska publiken, ett slags urbaniserings- och moderniseringsprotest om man så vill. Men bilden kan också ses som något välbekant och barndomstryggt att hålla fast vid i de oroliga tiderna på 1930-talet. Den föreställning man frammanade om Sverige genom filmerna var ibland resultatet av ett slags motläsning, en specifik svenskamerikansk tolkning. Det var provinsen, landsbygden och förgångna tider man bland annat sökte i de svenska filmerna, och man bortsåg gärna från tecken på modernisering.

Filmen *Sweden. The Land with the Sunlit Nights* var populär vilket kan anses bero på att den visade de delar av Sverige som emigranterna till

stor del kom från, men också dem som ikoniserats och sågs som mest exotiska. Att visa ett Sverige som både lånade sig till igenkänning och till att visa fram något speciellt och särskiljande i en exotiserande men också legitimerande konstruktion blev en väsentlig uppgift för Sverige-filmerna. I annonseringen för många filmer framhölls att texten också fanns på engelska och man uppmuntrade publiken att ta med sina amerikanska vänner. Både explicit och implicit framgår att man förväntade sig att filmerna skulle imponera på amerikanerna och filmerna var därför en väg att göra Sverige känt och erkänt. Sverigefilmer var alltså både en etnisk manifestation och ett sätt att göra reklam för Sverige.

Svenskamerikanen Waldemar J Adams var en filmare som genom sitt bolag Adams Picture Craft Travels Inc visade Sverigefilmer i USA, och påverkad av den stora popularitet dessa filmer rönt gjorde han sommaren 1924 filmen *Se Sverige* som senare kom att övertas av Svensk Filmindustri.⁶ Den är en traditionell Sverigefilm med betoning på natur, typiska stadsbilder och iögonfallande scenerier. Denna film visades även i Sverige – även om den i första hand var avsedd för diasporan i USA. Kritiker i Sverige var också medvetna om att filmen hade denna målgrupp och recensenterna kommenterade både hur Sverige visades upp för diasporan och hur en svensk publik kunde tänkas uppfatta filmen. Således skrev någon att den var ”snyftpropaganda för svensk-amerikaner” vilket kan tas som ett tecken på att dessa Sverigefilmer verkligen innehöll en sorts svenskhetsikonografi som betonade vissa element (och undanhöll andra), som kunde användas i konstruktionen av en identitet i diasporan.⁷ Somliga recensenter menade dock att de nationella känslor som kunde väckas till liv av filmen var lika angelägna för en hemmasvensk som för en svensk som emigrerat.

Se Sverige visades enligt uppgift på Atlantångarna, förmodligen på resan över till Sverige.⁸ Att visa filmer på båtarna över Atlanten, från Europa till USA, var en praktik som användes inte bara i ett förment underhållningssyfte utan också under flera år ingick i den amerikaniseringsprocess man exponerade immigranterna för. Bland andra Lee Grieveson har visat hur genomtänkta filmvisningarna på immigrantbåtarna var, och att de ingick i ett program för att få immigranterna att omfatta de värderingar som skulle underlätta deras anpassning till USA: ”Thanks to motion pictures, immigrants will have some knowledge of the ideals of the United States even before they set foot on American soil.”⁹ Vis-

ningarna fortsatte också efter det att passagerarna stigit iland, som på Ellis Island där bland annat *Traffic in Souls* (1913) visades som ett avskräckande exempel – man ville varna de immigrerande unga kvinnorna för vit slavhandel. I filmen råkar just invandrande svenskor ut för sådan brottslighet. Om dessa filmer instruerade sin publik om hur en bra amerikansk medborgare skulle tänka, kan man omvänt säga att en film som *Se Sverige*, som säkerligen inte var ett undantag på båten till Sverige, gav åskådarna en uppfattning om hur Sverige skulle betraktas och tolkas.¹⁰ Resefilmen hade alltså ett slags dubbla funktioner i att både bygga upp en förväntan kring den förestående resan och samtidigt presentera en tolkningsstrategi för Sverige och det svenska.

Under 1930-talet krympte Sverigefilmerna ner till kortfilmsformat, och vid så gott som varje svensk filmvisning visades sådana kortfilmer som förfilmer. Kortfilmerna kunde ha titlar som: *Stockholm i bild*, *Norrlandsrapsoði*, *Med uttern till fjälls*, *Midsommar i Hälsingland*, *Resa genom Göta kanal*. Under 1940-talet skedde ett visst återuppvaknande när det gällde de längre Sverigefilmerna. 1942 dök filmen *Svenskt Panorama* upp, en film som dock skilde sig en del från de gamla Sverigefilmerna genom att man delvis hade lämnat den rena landskapsnostalgin, och istället visade olika verksamheter och arbeten (till exempel brandkår i aktion, sotaren i arbete, om stenbrott och kolmilor).¹¹ Men i annonserna framhövdes ändå det man traditionellt såg som svenskhetens främsta kännetecken: det vackra, det folkligt nostalgiska och filmen som resa. Detta kommer till uttryck i bland annat Seattletidningens notis: ”En filmresa genom Sverige. Alltsedan stumfilmens dagar har det ständigt uttalats önskemål att få se mera landskapsmotiv inbegripna i de skandinaviska filmprogrammen. [...] bjuder på en intressant färd genom Sveriges bygder, på samma gång som man får se de allra vackraste episoder i svenskt folkliv.”¹² Det var denna typ av bilder som lockade den svenskamerikanska och amerikanska publiken.

Dollartåget – en virtuell resa i ett exotiskt Sverige

Den svenskamerikanska publiken i USA uppmuntrades alltså att ta med sina amerikanska vänner till visningar av Sverigefilmer i akt och mening att göra landet känt och locka till resor. Att en av de mest om-



Personalen välkomnar amerikanerna till tågfärden *The Sunlit Nights Land Cruises*.

tyckta Sverigefilmerna just hette *Sweden. The Land with the Sunlit Nights*, att den visades upprepade gånger under flera år och att förmodligen även en hel del amerikaner såg filmen, är säkerligen en av förklaringarna till att den tågkryssning med SJ som startade 1950 (och höll på till slutet av 1960-talet) just kom att kallas Sunlit Nights Land Cruises. Ovanstående citat ur Seattletidningen *Svenska Pacific Tribunen* kunde lika gärna vara en beskrivning av filmen *Dollartåget*. Att resa i film – och med hjälp av film – var en av de allra första attraktionerna i den tidiga filmen. Bland andra har Pelle Snickars utförligt diskuterat förbindelserna mellan bild, film och resa i sin avhandling *Svensk film och visuell masskultur 1900*, och den tidiga filmhistorien överflödar av exempel på olika typer av resefilmer.¹³ Tågresa är dock den vanligaste och fantomåkningarna på tåg, kyssar i mörka tågtunnlar och, förstås, tåg som ankommer till stationen hör till de allra vanligaste upptagningarna från filmens födelse och lång tid framöver.¹⁴

På sajten filmarkivet.se finns ett antal resefilmer med tåg, men efterhand också med flygplan – och attraktionen, som det innebär att i andanom förflytta sig utan att egentligen resa, tycks inte avta. Resebilder som illustrerade en föreläsning fanns långt tidigare än filmen, och genom att utbildning och lärande kopplades till underhållande bilder på-

verkade detta hur resefilmer kom att göras och förstås, menar exempelvis Tom Gunning.¹⁵ Genom sin didaktiska aura uppfattades den här typen av filmer inte som subjektiva konstruktioner med ideologisk potential, utan som en sorts objektiva faktasammanställningar som visade en realistisk bild av Sverige. Att en resefilm därmed kunde ses som en ersättning för en verklig resa i landet demonstreras av en händelse 1946 då de amerikanska nobelpristagarna i medicin på grund av tidsbrist inte hann resa runt för att se Sverige. Istället fick de uppleva ”ett nytt sätt att lära känna Sverige” genom att de blev ”inbjudna att besöka Svensk Filmindustris provrum, där en rad svenska kortfilmer visades”.¹⁶

Tågresan Sunlit Nights Land Cruises var en exklusiv resa i ett specialinrett tåg med fina sovkupéer, barvagnar, duschvagnar, biograf, framkallningsateljé, och med en restaurangvagn av första klass. Sådana här tåγκryssningar var populära i Europa, och man valde ofta järnvägslinjer som inte var alltför trafikerade för att tåget skulle kunna köra i sakta mak och ge resenärerna tid att betrakta de naturvyer man passerade. Och det var dyrt. Man vände sig till extra rika resenärer varför tågen populärt kom att kallas ”dollartågen”. Sedan emigrationens första tid har dollarn ofta kommit att betraktas som en metafor för rikedom, men också som ett slags leksakspengar utan något egentligt värde. Föreställningen om dollarn som en valuta utan egentligt värde var vanlig i en del svenska filmer från främst 1930-talet, då man ville framhäva det svenskas överlägsenhet visavi det amerikanska. Att amerikaner turistade i Sverige uppfattades tydligen som en attraktion i sig. I en film som också finns på filmarkivet.se, *Under Stockholms broar från 1947*, lät man exempelvis Martin Ljung spela rollen av den besökande tuggummikungen Mr. Biggs, allt enligt efterkrigstidens nyväckta intresse för det amerikanska.

En som reser med hjälp av film brukar på engelska, och ibland på svenska, kallas ”fåtöljresenär”, och *Dollartågets* inledande bilder visar just en man som sitter i en fåtölj och bläddrar i en turistbroschyr om Sverige. Bilden i broschyren visar en same i traditionell klädsel. Musiken som ackompanjerar bilderna är en smekande och romantisk valsmelodi. Musiken brygger över till bilder på en jordglob och tagningar från Stockholm, och musiken i samklang med bilderna ger därigenom intrycket av att den påföljande resan i Sverige är en fantasi eller dröm som mannen i fåtöljen upplever. Den smekande valsmelodin hörs en-



Film som resa.
Broschyrerna lockar.

dast till bilderna från Stockholm; därefter spelas antingen svensk folkmusik eller symfonisk musik i det glada och käcka allegrotempo som utmärker ett antal decenniers resefilmer och som i en filmmusikkatalog potentiellt skulle kunna kallas ”resmusik”. Den mer internationella framtoning som ges Sverige och Stockholm genom den smek samma valsen återkommer inte mer i filmen; efter denna inledning är det så gott som enbart allmoge, natur, förgången tid och föreställd svenskhet som gäller, både bildligt och musikaliskt.

De bilder av Sverige och därigenom de föreställningar om Sverige man vill förmedla i *Dollartåget* är till stora delar desamma som i flera av Sverigefilmerna i diasporan. Rutten gick norrut från Stockholm, över Dalarna och med korsandet av polcirkeln och Lappland som den främsta attraktionen. På vägen till Dalarna stannade man till i Uppsala för att besöka bland annat Gamla Uppsala som med sina gravhögar utgör vad somliga betraktar som själva *ursprunget* till den svenska statsbildningen. Här bjuds man på mjöd, vikingarnas dryck, som dricks ur stora oxhorn. Vikingarna har en mycket stark ställning i både den svensk-amerikanska och amerikanska föreställningsvärlden. Arne Lunde har bland annat visat hur Hollywoods produktioner gjorde skillnad mellan *nordiska* karaktärer, vilka konnoterade ras i en biologisk mening, och

skandinaviska kategorier som rörde sig kring etniska och kulturella skillnader såsom språk, kulturella normer, könsroller och klass. Det nordiska framställdes som det mytiska, det essentiella och det ”naturliga” och användes som en kategori i till exempel filmer om vikingar.¹⁷ I *Dollartåget* reproduceras dessa föreställningar om den essentiella nordiskheten genom vikingabilderna, och de fördjupas genom andra tagningar från ett Sverige som framställs som gammalt, oförändrat eller till och med orört.

Turistsällskapet anländer snart till Dalarna och därmed inträder man enligt speakern i en annan värld: ”en värld av färger, skönhet och vänlighet”, som han uttrycker det. Och det är närmast ett fyrverkeri av föråldrad och tillrättalagd Sverigemytologi som de amerikanska besökarna får vandra in i. Till tonerna av *Gärdebylåten* (som används i flera reklamfilmer för Sverige under några decennier kring 1950-talet) får de gå på parad mellan folkdräktsklädda och fiolspelande svenskar, de får se oxdansen och själva dansa till dragspelsmusik. Speakern betonar oupphörligt det ursprungliga, det gamla, bondekulturen, precis på samma sätt som svenskamerikanerna skrev om Sverigefilmerna trettio år tidigare. Slutbilderna från Dalarna bildar närmast en massiv mur av svenskhetsikoner och ljud: ett dukat bord med mat som långfil och pannkakor (tortillas säger speakern!), sommar, sol, folkdräkter, svenska flaggan, midsommarstång, fäbod, björk, trästaket, spelmän. Att lyckas samla så många mytologiska uttryck för svenskhet i en enda bild måste betraktas som en bragd i sig.

För att inte ge intryck av att de amerikanska resenärerna befinner sig i ett otidsenligt land har man någon gång inslag som framhäver Sveriges modernitet. Det vill säga, man nämner moderniteten men visar den inte i någon nämnvärd utsträckning. Och även här anknyter man till natur när man förklarar hur de svenska älvarna och vattenfallen ger elektricitet till den svenska industrin. Men bildmässigt är det naturen framför moderniteten som betonas – inga industrier visas någonsin i bild.

Väl framme vid polcirkeln och Lappland når exotismen sin höjdpunkt. De amerikanska turisterna stiger av tåget och får gå fram till skylten som anger polcirkelns sträckning. Här får de träffa kung Bore och ett par samer i traditionell klädsel. Passagen över polcirkeln görs i filmen närmast ceremoniell och högtidlig, man träder över en visserli-



Svenskhetssymboler i överflöd.

gen konstruerad och osynlig gräns men i filmen får den en materiell och närmast magisk karaktär. Norrland och bilder därifrån upptar en stor del av filmen, och det var frekvent även i de Sverigefilmer som visades för svenskamerikanerna i diasporan. Denna fokusering beror till viss del just på arrangörerna: SJ och Svenska Turistföreningen. Som Snickars framhållit, gick tågets och turistföreningens intressen och utveckling hand i hand. För Norrland blev järnvägen viktig. För nationen Sverige innebar den en väg till sammanhållning och enande, och turistföreningens strävanden att framhäva Norrland blev möjliga tack vare järnvägen. Som Snickars skriver övergick Norrland ”under 1890-talet till att uppfattas som en nationell sevärdhet”, och film efter film verifierar detta.¹⁸ Snickars diskuterar också ingående de nationalromantiska bilder som emanerade under slutet av 1800-talet, ofta i samarbete med just Svenska Turistföreningen, och hur de ingick i en visuell kultur som övertogs av filmen. Påfallande är just att i princip samma bilder figurerar nu över femtio år senare.

Även om Norrland var ett välanvänt landskap i den svenska nationalromantiken och i turist- och Sverigefilmkonstruktionen, utgjorde det samtidigt en landsdel som exotiserades. Dess invånare behandlades ofta, både i realiteten och i kulturella konstruktioner, som ett slags et-

niskt *Andra* än den etniska svensken. Rochelle Wright har visat hur både samerna och Norrland framställdes som något delvis olikt det svenska, som en plats för magi och primitivism.¹⁹ Samerna konstruerades under dessa år (främst under 1950-talet) i den svenska filmen som etniskt avvikande i varierande grad. En del filmer försökte framhäva den samiska kulturen och öka kunskapen om den, medan andra visade upp en stereotyp eller negativ bild. Gemensamt för dem var ändå att de konstruerade samerna som en etnisk grupp, till väsentliga delar skild från den svenska kulturella gemenskapen. Den svenska staten främjade etniska svenskers inflyttning i samiska områden och den politiken påminner om den nordamerikanska vad avser urinvånarna där, skriver Wright. Detta tycks också gälla representationen i resefilmer. Jennifer Lynn Peterson skriver i en artikel om det amerikanska väst i tidiga resefilmer att indianer ställdes upp och visades i närbild, ”statically frozen in their wilderness context, semantically equated with the landscape. The Indians are thus essentialized, made into ahistorical ’primitives’ rather than mobile subjects with a history”.²⁰ Beskrivningen skulle lika gärna kunna gälla samerna i *Dollartåget*.

Men denna ”primitiva” äkthet punkteras i de följande scenerna. Den kvinnliga same som var uppställd tillsammans med Kung Bore, och därmed tycks stå i ett slags mytiskt förbund med vintern, dyker senare upp för att hämta några av turisterna till en ”äkta” samekåta för en övernattnig. Att inga andra samer syns, förutom ytterligare en kvinna som dyker upp nästa morgon för att mjölka fram färsk getmjölk till de besökande amerikanerna, förklaras av att de är ute och vaktar renarna. Att samma kvinna dyker upp i olika funktioner neutraliserar ”äktheten”. Istället blir det hela en sorts teaterföreställning – ett tivoli för vuxna, rika amerikanska resenärer som hungrar efter upplevelser. Därefter vidtar den långa resan till Narvik som filmas i andlösa naturbilder, nästan identiska med en annan tågresefilm, *Med jordens nordligaste järnväg – en färd Narvik-Riksgränsen* (1911). På återfärden stannar man till högt uppe på ett fjäll för att uppleva utsikten och midnattssolen. Speakern i *Dollartåget* säger apropå en plats i Värmland att den gamla världens atmosfär med sin charm och romantik har dröjt sig kvar. Och detta gäller generellt för filmer om Sverige som land, alltså då Sverige så att säga *spelar rollen* som land. Det pittoreska, det gamla, det ursprungliga som det kommer till uttryck i vissa naturbilder, bilder från byar och

folklied med människor i folkdräkter är det man i dessa filmer vill betrakta som en svensk essentialistisk *kärna* i nationens identitet. Med senare tiders kunskap om nationalismens avigsidor och konstruktionismens betydelse kanske man förväntar sig att denna essentialistiska bild av Sverige skulle förändras. Så har dock inte varit fallet.

Allt för Sverige – tillbaka till de svenska rötterna

Hösten 2011 sändes serien *Allt för Sverige* i Sveriges Television, ett slags reseprogram i modern tappning. Det var ett tävlingsprogram i åtta avsnitt där tredje eller fjärde generationens amerikaner, härstammande från svenska emigranter, kom till Sverige för att tävla om att få träffa sin svenska släkt. Svenskamerikanerna karakteriserade Sverige på ett likartat sätt i annonsering och recensioner av Sverigefilmerna under första halvan av 1900-talet. *Dollartåget* för vidare de föräldrade och stelnade föreställningarna om Sverige och det svenska, och i princip ingenting har förändrats i denna tv-serie. Ett exempel på detta är en scen, där deltagarna faller i gråt då de landstiger på svensk jord i idylliska Torekov, kysser marken och hälsas med orden ”Välkomna hem”. Att återbördas till jorden har blivit en metafor för att komma hem. Jord och nation förenas i en enhet där nostalgien kan frodas: ”Den nationella jorden görs mänsklig”, som Felicia Medved uttryckt det.²¹

Under seriens åtta avsnitt besöker deltagarna olika platser i Sverige, och de flesta är bekanta från både Sverigefilmer och *Dollartåget*. Vikingarna dyker åter upp då man lever vikingaliv på Birka och ror i långbåtar. Man firar midsommar i Järvsö och besöker det Duvemåla som i Mobergs roman blivit sinnebilden för emigranternas Småland. Som enda stad ägnas Stockholm ett helt program, men det är det vackra och officiella Stockholm som visas, inga bostadsområden eller industrier. Likaså bereds Sveriges invandrare pliktskyldigast ett visst programutrymme, men de som visas upp är romer vars situation kanske inte är den mest aktuella i en svensk nutid. På resan norrut hamnar man i Jokkmokk och programledarens förklaringar till var man geografiskt och kulturellt befinner sig är som en kalkering av *Dollartåget*: norr om polcirkeln, Lappland – midnattssolens land, här bor Sveriges indianer, och så ska deltagarna föras ”till en magisk plats långtifrån

civilisationen”. Åter konstrueras och reproduceras samma syn på Norrland som både sextio och nittio år tidigare. Den bild av Sverige som presenteras i programmen skulle eventuellt gå att förklara (eller urskulda) som en sorts postmodernistisk ironi, men programmet bygger knappast på denna estetik och föreställningar reproduceras likväl. I programmet visas ett mycket snävt urval av ”Sverige”, en konstruktion av en nation där mycket få svenskar egentligen känner igen sig.

Den essentialistiska synen på nationen får ytterligare bränsle av den biologism som präglar deltagarnas sökande efter sina svenska släktingar. Programledaren anger tonen då han utbrister att ”alla mycket väl kan vara ättlingar till vikingar”. Arv och härstamning framhävs som det väsentliga. En av deltagarna tycker sig se utseendemässiga likheter mellan sin mammas ögon och en deltagande samekvinnas och blir mycket rörd då hon tar detta som ett bevis för att familjelegenden om deras samiska ursprung är sann. En man läser om en avlägsen släkting och upplever tydliga likheter i personliga drag mellan honom själv och denne anförfant, som levde för över hundra år sedan. I programmet handlar det alltigenom om *förfäder* i en helt oproblematiserad, paternalistisk släkttavla där ”rötterna” framställs som avgörande för personen och identiteten. Stephanie Rains diskuterar just denna genealogiska problematik i samband med amerikaner av irländskt påbrå och den amerikanska och irländska populärkulturens uttryck för deras sökande efter ”rötter”.²² Hon visar dock att amerikaner med irländsk bakgrund i *realiteten* är mycket medvetna om att de under generationernas lopp har blandats upp och att de irländska ”rötterna” enbart utgör en liten del av deras genetiska arv. Att ”söka sina rötter” blir istället att förstå de olika vägar, möten, interaktioner med samhälle och kultur som varit en del av deras släktingars verklighet. Metaforen ”rot” blir i dessa fall missvisande för den praktik som faktiskt gäller för många människor. Man söker alltså inte ett ursprung eller en ”renhet” i essentialistisk mening, utan denna typ av släktforskning blir ett försök att förstå komplexiteten bakom den egna identiteten. Så går det ofta till i praktiken, betonar Rains, och ofta också i moderna populärkulturella representationer. Men den konservativa och essentiella synen lever också kvar där man vill förklara sin identitet utifrån monokulturella ”rötter” och där sociala och kulturella strukturer tillerkänns mindre betydelse. Och essentialism, biologism och monoetnicitet lever kvar med all önskvärd tydlighet i *Allt för Sverige*

där en rak, patriarkal linje frammanas mellan de svenskar som emigrerade till Amerika under 1800-talet och de amerikaner som nu figurerar i svensk television.

Den tid under vilken resefilmerna uppstod var präglad av nationalistiskt och biologiskt tänkande. Det uppseendeväckande är att de konstruktioner Sverige då tilldelades inte har förändrats alls under nästan hundra år. Filmen *Dollartåget* är inte så okomplicerad som den förefaller att vara på ett rent ytligt plan. I all sin skenbara anspråkslöshet och oskuldskraft reproducerar den föreställningar och synsätt som gagnar en essentialistisk, biologisk och nationalistisk syn på nationer och människor – en syn som numera förefaller vara än mer cementerad.

Noter

1. Till exempel sparbankens kampanjfilm *Följ med till Minnesota* från 1954, och *Svenskstadens vid Indiansjön* från 1956 som handlar om Jamestown.
2. Begreppet Sverigefilm är inte ett vedertaget begrepp på samma sätt som till exempel Danmarksfilm. Men innebörden är i stort sett densamma. För en diskussion om begreppet Danmarksfilm och dess olika innebörder, se Gunhild Agger, "Danmarksfilm – kan danskhed oversættes?" *Transformationer. Valda texter från International Association of Scandinavian Studies* (red.) Per-Erik Ljung (Lund: CSS, 2011).
3. Dag Blanck, *Becoming Swedish-American: the Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860-1917* Uppsala: Uppsala universitet, 1997).
4. *Svenska Pacific Tribunen* 14/4 1926.
5. *Nordstjernan* 24/11 1922. För en närmare diskussion om de här filmerna, visningspraktiken och receptionen, se Ann-Kristin Wallengren "Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen" *Då och där, här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson 2007* (red.) Magnus Nilsson, Per Rydén, & Birthe Sjöberg (Lund: Absalon, 2007) och Ann-Kristin Wallengren, *Film, migration, identitet. Sverige, Amerika och svenskamerikanen* (Lund: Nordic Academic Press, kommande 2012).
6. *Svensk filmografi, del 2, 1920–1929* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1982), 226.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Citat ur *The Moving Picture World*, "Immigrants on Leviathan Witness First Americanization Pictures" November 1926 – ur Lee Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island" nr. 2 1997.

10. Att undervisa för ett amerikanskt medborgarskap är diskuterat av Marina Dahlquist, "Teaching Citizenship via Celluloid" *Early Cinema and the "National"* (red.) Richard Abel, Giorgio Bertellini & Rob King (New Barnet: John Libbey Publishing, 2008).
11. Enligt annonsen i *Svenska Amerikanaren Tribunen* 25/2 1943.
12. *Svenska Pacific Tribunen* 3/12 1942.
13. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001).
14. Relationen tåg och film diskuteras utförligt i Lynne Kirby, *Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 1997).
15. Tom Gunning, "'The Whole World within Reach': Travel Images without Borders" *Virtual Voyages. Cinema and Travel* (red.) Jeffrey Ruoff (Durham: Duke University Press, 2006).
16. *Texas-Posten* 31/1 1946.
17. Arne Lunde, *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* (Seattle & London: University of Washington Press, 2010).
18. Snickars 2001, 71.
19. Rochelle Wright, *The Visible Wall. Jews and other Ethnic Outsiders in Swedish Film* (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998).
20. Jennifer Lynn Peterson, "'The Nations First Playground': Travel Films and the American West, 1895–1920", *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (Durham: Duke UP, 2006), 93.
21. Felicita Medved, "The Concept of Homeland" *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, (red.) Harald Runblom (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000), 83.
22. Stephanie Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945–2000* (Dublin & Portland, Or.: Irish Academic Press, 2007).

JÄMSTÄLLDHET PÅ BURK

Mats Björkin

FÖRESTÄLL DIG EN hemmafru som förbereder middag till familjen – en grönsakssoppa på färska grönsaker och pannkakor av mjöl, ägg, mjölk och smör. Kvinnan är i trettioårsåldern, lite gammaldags klädd. Det är nog inte tänkt att man skall uppfatta henne som särskilt attraktiv; däremot bör man helt säkert betrakta henne som en dålig hustru och mor som ägnar alltför mycket tid åt matlagning. Tänk dig en annan hemmafru, yngre och mer trendigt klädd, som lever i ett modernt hem. Det är hon som är den goda modern, den goda hustrun, och därmed också en god husmor. Varför? Jo, hon gör sin grönsakssoppa på konserverade grönsaker och pannkakorna på pulver. På så sätt får hon tid att också göra inbakad torsk, som naturligtvis är djupfryst. Så arbetar nämligen den goda hemmafrun.

Historien om de två hemmafruarna kommer inte, som man kunde tro, ur en reklamfilm gjord för amerikansk tv från 1950-talet, utan från filmen *Vardagsmiddag: En film om modern matlagning* från 1954. Det är en svensk informationsfilm som var tänkt att utbilda hemmafruar i bättre skötsel av hushållet, en film där det verkligt moderna hemmet framstår som något av en anomali – åtminstone ur dagens perspektiv. För att understryka skillnaden mellan de två hemmafruarna talar berättarrösten exempelvis om färska grönsaker och färsk fisk med vad som närmast kan beskrivas som avsky. Konserverade grönsaker och djupfryst fisk i kvadratiska paket betraktas med tidens logik som fräschare än nyskördade grönsaker och färsk fisk i butiken. Men kärnan i argumen-

tet är egentligen inte matens färskhet, utan snarare graden av effektivitet vid dess tillagning. Att laga mat på basen av färska grönsaker och fisk ansågs (då) vara ett enormt slöseri med tid. Det var nästan omoraliskt, definitivt oansvarigt – och kanske även opatriotiskt.

Filmen *Vardagsmiddag* ingick i ett kringresande utbildnings- och informationsfilmprogram under namnet och varumärket *Husmors Filmer*. Den var sponsrad av företag som sålde konserverade grönsaker (Skandia), djupfryst fisk (Findus), kakmixar (Juvel) och andra varor som presenteras i filmen. *Husmors Filmer* var inte vanliga kommersiella filmer för biograf; de var speciellt, och noggrant sammansatta program om 60 till 90 minuter, som i sin tur bestod av sju till tio minuter långa informations- och reklamfilmer. Programmet hölls ihop av en värd, oftast någon kändis, bekant från damtidningar, underhållning, bio, och senare även från tv. Mellan 1952 och 1976 turnerade dessa program runt i Sverige och visades gratis på biografier under eftermiddagar och kvällar. Företaget startades av reklammannen Bengt Danielsson och byggde på att man gjorde filmer på uppdrag av annonsörer, filmer som skapades som reklamfilmer med de egna så kallade fackredaktörerna, som såg till att filmerna blev både informerande och säljande.¹ Det finns inga tillgängliga pålitliga publiksiffror, men i samband med deras tioårsjubileum 1962 påstod *Husmors Filmer* att man dittills haft ”omkring fyra miljoner besökare”.²

När *Husmors filmer* påbörjade sin produktion rasade debatten om reklam-tv. Två år senare gjordes det första svenska försöket med reklam-tv, Sandrew-veckan.³ Men själva betenade *Husmors Filmer* en annan inspirationskälla. Tillsammans med filmerna publicerade bolaget en tidning, *Husmors-Journalen*. I det första numret beskrev redaktören behovet av ”saklig reklam”, som borde vara lika informativ som säljande. Bra reklam sågs som ett sätt att göra en hemmafrus dag mer effektiv.⁴ Definition av en ”hemmafru” var en gift kvinna med barn, ofta med ett deltidsarbete utanför hemmet (cirka 25-30 procent av alla gifta kvinnor förvärvsarbetade under 1950-talet). Det var just hennes liv utanför hemmet som gjorde att hemmet behövde vara så effektivt och välorganiserat som möjligt. Det innebar att det heller inte fanns så mycket tid att samla information om olika produkter. I det utrymmet kom så *Husmors Filmer* med en mer modern form av reklam.

De få svenska forskare som studerat dessa filmer har sett deras re-

klamfunktion som ett resultat av efterkrigstidens amerikanska, kapitalistiska ideologi och dess inflytande. De informativa aspekterna av de så kallade husmorsfilmerna har därtill setts som ett resultat av social ingenjörskonst.⁵ Båda tolkningarna bortser emellertid från att *Husmors Filmer* inte var något unikt och udda fenomen, utan snarare en tämligen given följd av 1950-talets syn på och användning av medier som källa till information och pedagogiskt redskap. Just kunskapen om råvaror och varumärken var viktig för både konsumentupplysare och marknadsförare. Vid Handelshögskolan i Göteborg genomfördes i början av 1950-talet en enkät- och intervjuundersökning om hemmafruarnas kunskaper, och till viss del också om deras värderingar, om råvaror och varumärken. Det visade sig att hemmafruarnas kunskaper framför allt kring halvfabrikat varierade utifrån både ålder och hushållsinkomst. Hemmafruar yngre än 34 år och hemmafruar från hushåll med höga inkomster var mer bekanta med de flesta undersökta varumärkena än vad hemmafruar från hushåll med låg inkomst var. När det motsatta var fallet, handlade det oftast om färsk frukt eller grönsaker. Liknande siffror kan också återfinnas bland kvinnor i ålderskategorin 44–59 år och då gällde det framför allt konserverad frukt och fiskbullar, men i övrigt hade denna kategori generellt mindre kunskap om konserver.⁶

Givet resultaten av denna undersökning är det inte förvånande att det var just sådana ämnen som var typiska för *Husmors Filmer* under de första åren. På fler än ett sätt kom dessa filmproduktioner att stödja smak och värderingar som dominerade bland de unga hemmafruarna från medelklassen, samtidigt som humorsfilmerna hjälpte till att ”utbilda” arbetarklassens hemmafruar. Men filmerna skulle också skydda dem från ”dåligt inflytande” från deras egna mödrar. Att ersätta de unga arbetarklasskvinnornas mödrar med (ofta manliga) experter var inte bara, som ofta hävdas i svensk forskning, ett resultat av ”social ingenjörskonst” där vetenskap och teknik ersatte traditionell kvinnlig erfarenhet. Det ingick också och var en utarbetad strategi i konstruktionen av nya konsumtionsmönster. Arbetarklassens mödrar utgjorde såttillvida inte bara ett problem genom att vara gammalmodiga och ineffektiva, de var också en dålig förebild för sina döttrar i sin egenskap av usla konsumenter.

I introduktionen till boken *Cold War Kitchen* skriver Ruth Olden-

ziel och Karin Zachmann om hur ”i en pervers feltolkning av efterkrigspolitiken tillskrev människor privat företagsamhet och amerikanska attityder vad som egentligen var offentliga tjänster. Invånarna associerade regeringens oväntade ’lyx’, som prefabricerade kök, med Amerika istället för den brittiska välfärdsstaten.”⁷ Jämfört med Sverige under 1950-talet, blir denna perversa felläsning varken pervers eller en felläsning. Vad som pågick här var snarare skapandet av en ny kvinnlig konsument. Medan männen i de nordeuropeiska välfärdsstaterna var lika viktiga som både konsumenter och medborgare, var kvinnor föga nyttiga som medborgare – men desto viktigare som konsumenter. Ingenting gör detta tydligare än svenska *Husmors Filmer*.

Mot ett mer praktiskt liv

En av de tidigaste filmerna i *Husmors Filmers* program hette *Ett praktiskt kök* från 1953. Det var främst en pedagogisk presentation av nya standarder för kök. Mannen i familjen har problem med att diska på grund av den låga diskbänken – den var av gammalt snitt, det vill säga 72 och inte den kommande standardens 90 centimeter. För att han skall kunna ”hjälpa till” hemmavid behöver familjen givetvis ett modernt kök. De får snart hjälp av en hemkonsulent med att utforma det nya köket, därtill lån från sparbanken – och strax har de sitt glänsande, moderna kök. Filmen slutar med att fruns föräldrar kommer på besök och modern säger att de också borde ha ett kylskåp, varpå hennes make tar den kylskåpskalla brännvinsflaskan i sin hand och säger: ”Ja.”

Den sista scenen i *Ett praktiskt kök* gör det uppenbart att hustruns föräldrar kom ur arbetarklassen. Modern verkar exempelvis veta mycket om traditionella hus; hon är bland annat förvånad över att de inte har något papper på hyllorna, men får snart veta att den yngre familjen har moderna Perstorpsplattor. Fadern föredrar kallt brännvin – och detta påpekande är hans enda bidrag till scenen. En mer typisk bild av en äldre man ur arbetarklassen går knappt att föreställa sig. Detta, samt det faktum att det unga paret har ett sparkonto, antyder att de har det bättre ställt än sina föräldrar. Det var en ganska typisk situation i Sverige, men också ett visuellt uttryck för vad landets regering önskade, ett slags förväntat resultat av urbanisering, bostadspoli-



*Två generationer,
två klasser, ett kök.*

tik, industriell tillväxt och en gradvis utveckling av välfärdsstaten. I första hand bör detta inte ses som en spänning mellan privat och offentligt, utan något som Mikael Hård i en analys av utvecklingen av den svenska bostadsstandarden har kallat ”en ‘utvecklingstriad’ bestående av privata, offentliga och kooperativa aktörer [som skulle] främja utveckling och spridning av nya tekniska standarder och lösningar.”⁸ Hårds utvecklingstriad går kanske i första hand att tillämpa i frågor som rör människors användning av teknik. Men med tanke på den stora betydelse som vetenskap och teknik hade vid den tiden, kan begreppet bidra till en förståelse av också andra aspekter av det svenska samhället under 1950-talet. Begreppet är särskilt tacksamt i samband med *Ett praktiskt kök* eftersom den var finansierad av både privata, offentliga kooperativa aktörer (Forbo, Hemmens forskningsinstitut, HSB mfl).

Det mest slående med filmen *Ett praktiskt kök* rör dock inte kökets utformning och effektivitet, utan själva finansieringen av renoveringen. Varken bostadspolitiken i allmänhet eller moderniseringen av gamla kök i synnerhet hade varit så framgångsrik om det inte hade varit för utvecklingen av kreditmarknaden. Sedan början av 1920-talet hade det (låga) privata sparandet varit ett politiskt bekymmer i Sveri-

ge och speciellt sparbankerna lade ner mycken möda på information om sparande. Utvecklingen av HSB i slutet av 1920-talet visar också hur kombinationen av privata, offentliga och kooperativa aktörer blev centrala för folkhemsbygget.

Efter andra världskriget växte bostadsmarknaden liksom hushållens belåning. Tillgången på enkla och billiga lån bidrog till en ökad försäljning av privata hus och lägenheter, men också ombyggnation av äldre hus. De snabbt ökande privata lånen till bostäder och ombyggnationer hjälpte därmed byggföretag, företag som sålde hushållsapparater (till exempel Electrolux) och möbelföretagen (till exempel IKEA). Men det var också viktigt för bilmarknaden (Volvo och det då nystartade Saab). De flesta nya bostadsprojekt fanns utanför stadskärnorna och var därför beroende av både kollektivtrafik (Scantias och Volvos bussar) och privatägda bilar. Dessa nya förorter och yttre stadsdelar förändrade framför allt matinköpen radikalt. Allteftersom man började handla veckovis fick hemmafruarna förlita sig på privata och offentliga transportmedel (bilar och bussar) samt på en effektiv och hygienisk förvaring av livsmedel i hemmet (kylskåp). En slående kontrast mot denna utveckling är föräldrarna i ett *Ett praktiskt kök* som genom sina utsagor och sitt yttre indikerar att de antingen lever på landet eller i en omodern innerstadslägenhet. I så måtto antyder filmen hur bättre förvaring i köket gör det möjligt för den moderna husmodern att uppfylla de nödvändiga villkoren för att vara en modern konsument – snarare än att bara vara en god husmor. *Ett praktiskt kök* framhåller även mannen som en stödjande och ansvarsfull make, alltså en bättre medborgare, medan hustrun får möjlighet att bli en bättre konsument genom att i filmen indirekt ta del av serviceformer som tillhandahålls av både transport- och finanssektorn. För att förenkla argumentet blir mannen en bättre medborgare genom att konsumera rätt (betala för renoveringen), medan hans fru blir en bättre konsument genom att ingå i den offentligt-privata-kooperativa utvecklingstriaden (vara påläst ”beställare”), alltså genom att vara en medborgare.

Ett snarlikt mönster återfinns också i *Tonårsmodet*, en husmorsfilm om ungdomsmodet från vårprogrammet 1954. Här följer vi den tonåriga dottern till en modejournalist och hennes väninnor. På ett sinnrikt meta-artat sätt går de till en butik, där de ser på en film om säsongens mode. Efter det blir de inbjudna av en manlig vän till hans

föräldrars sommarhus strax utanför staden. Där har de en mycket anständig fest, lyssnar på och dansar till jazz, äter och diskuterar mode. Flickorna är typiskt nya, unga kvinnliga konsumenter, tämligen medvetna om kvalitet och kostnader. Pojkarna verkar inte bara intressera sig för bilar, motorcyklar och sport, utan är till synes också medvetna om och intresserade av mode. Filmen gör en poäng av att en av dem har kläder från samma varumärke (filmens huvudsponsor) som en av flickorna. Min poäng är att pojkarna genom att vara goda konsumenter, det vill säga klädda på ett sätt som uppmärksammas positivt av flickorna, också visar att de är moderna, jämställt sinnade män. Genom sin konsumtion blir således också pojkarna bättre medborgare.

Välviljans förtryck eller iögonfallande konsumtion?

Bakom många av *Husmors Filmer*, och det gäller särskilt *Ett praktiskt kök*, hittar vi Hemmens Forskningsinstitut, grundat 1944. Det var en organisation för forskning om och utveckling av det mesta som rörde hemmet. En debatt bland svenska historiker har gällt frågan om forskningsinstitutets verksamhet i första hand bör ses som en förberedelse för att ingripa i människors liv, och huruvida institutet därmed var ett instrument för förtryck – eller om det representerade en ambition att skapa bättre förståelse för människors vardag.⁹ Om man ser *Husmors Filmer* som ett praktexempel på ”triaden” av privata, offentliga och kooperativa intressen, blir det svårt att enbart relatera dess ursprung och effekter till en socialdemokratisk ideologi. Men sett utifrån användningen av medier under 1950-talet kan denna triad inte ha varit ett önskat resultat. Den starka fokuseringen på konsumtion, bland annat som villkor för ett bättre boende och förändringarna på bostadsmarknaden involverar också den då pågående omfördelningen av inkomster och förmögenheter. Efterkrigstiden präglades också av olika initiativ för att öka kunskapen i ekonomiska frågor, exempelvis ekonomisk upplysning (Ekonomisk Information), forskning (SNS) och även i lagstiftningsform (företagsnämnderna).¹⁰

Under decennierna efter andra världskrigets slut hade Sverige en jämnare inkomstfördelning än de flesta andra (väst)länder.¹¹ Det har hävdats att detta var ett resultat av efterkrigstidens socialdemokratiska

politik, men Jesper Roine och Daniel Waldenström har också visat att denna tendens inleddes redan i början av 1930-talet. Beredskapstiden bidrog naturligtvis till en del av förändringen. Den kraftiga minskningen av antalet kvinnor som var avlönade för hushållsarbete (hembiträden m.fl.) mellan 1940 och 1950, och den motsvarande ökningen av antalet kvinnor i handel, vård och industri hänger förmodligen ihop.¹² Därför är det vanskligt att dra för stora växlar på hur kvinnors arbete framställdes under beredskapsåren och vilken betydelse det hade för situationen under 1950-talet.¹³ Men den internationellt unika ekonomiska jämlikheten i det svenska efterkrigssamhället under 1940-1980 påverkades likväl mycket av vad som hände under 1950-talet.¹⁴ Framför allt påverkades den genom att en stor del av välståndsökningen bland huvuddelen av befolkningen byggde på att allt fler ägde sina egna hem och att värdet på privata bostäder ökade. Denna utveckling på bostadsmarknaden påskyndades under 1950-talet av kooperativ finansiering och kooperativt-privat byggande och sedan under 1960- och 1970-talen av omfattande statsbidrag till huslån.¹⁵ Resultatet blev att fler människor hade mer pengar än tidigare, mer pengar som användes till bättre bostäder och ökad privat konsumtion. Med en stark industri, mycket tack vare export till ett krigsdrabbat Europa och en allt mer expanderande amerikansk marknad, blev Sverige snabbt ett rikt land. Under 1950-talet lades därmed grunden till den internationellt erkända svenska välfärdsmodellen. Vad som senare, under 1960- och 1970-talen, handlade om en omfördelning av välstånd, baserat på höga skatter (för både privatpersoner och företag), var under 1950-talet snarare en konsekvens av ”utvecklingstriaden”, det vill säga att resurserna omfördelas genom att man styrde konsumtionen i rätt riktning.

1950-talets ständiga fokus på ”sund” konsumtion, praktiska lösningar och effektiv användning av resurser och människors tid visar på en alternativ utveckling i linje med det som Thorstein Veblen vid den tidpunkten kallade ”conspicuous consumption”, iögonfallande konsumtion. Med det begreppet avsåg Veblen att man använde konsumtion för att imponera på andra och visa att familjen hade ”god smak”, en bra bakgrund och en förmåga att betala för konsumtion utöver vad de flesta andra människor hade råd med. En viktig del av Veblens resonemang var också tanken att kvinnorna snarare än männen utgjorde

beviset på hushållets välstånd - som en följd av vårt patriarkala förflutna. Män manifesterade sin rikedom och höga inkomst genom att hålla sin fru hemma, genom att hon bar fina kläder och inte behövde yrkesarbete. Även om denna föreställning alltså utgjorde ett ideal också i Sverige under 1950-talet, var det inte något som uppmärksammades eller uppmuntrades vare sig i *Husmors Filmer* eller i tryckt reklam. En sällan uttalad, men ofta underförstådd, utgångspunkt både för *Husmors Filmer* och reklam i allmänhet var snarare att många hemmafruar också arbetade deltid utanför hemmet. Det gav familjen mer inkomster och hemmafrun ett visst ekonomiskt oberoende, vilket i sin tur gjorde henne till en mer intressant konsument.

Den välavlönade arbetaren, "the affluent worker" som det hette i den brittiska debatten under 1950-talet, är ett annat användbart analytiskt begrepp i en svensk kontext. Trots vissa skillnader, grundade i delvis andra värderingar och beteenden, implicerades i båda fallen att idealet vore att hustrun inte skulle *behöva* arbeta utanför hemmet. Förutsättningarna för "the affluent worker" var också desamma: en växande industri, brist på kvalificerad arbetskraft och låg arbetslöshet. Andra aspekter skilde sig signifikant. I Storbritannien stod skillnaden att finna mellan bilarbetarna i Midlands och sydost, och traditionella arbetare, framför allt i norr. "Affluent workers" ansågs vara mer intresserade av hemmet, familjen och konsumtion, medan traditionella arbetare tillbringade mer tid med andra män på puben eller på fotbollsmatcher och var mindre intresserade av hem och familj.

I Sverige kan denna nya klass analyseras i såväl geografiska som industriella termer. De svenska välavlönade arbetarna som verkar ha varit mer inriktade mot "iögonfallande konsumtion" kan hittas i de flesta industribranscher, inklusive de gamla tunga stål- och träindustrierna i norra Sverige. Men om det finns någon svensk motsvarighet till de värderingar och beteenden hos de välavlönade arbetarna som vi hittar i den brittiska forskningen, bör man nog snarare leta i den nya medelklassen, det vill säga bland tjänstemännen i den växande offentliga byråkratin och i de statligt ägda bolagen. Oavsett om detta var något som *Husmors Filmer* i allmänhet utgick ifrån - filmen om ungdomsmotet gjorde det definitivt - förefaller de i hög grad vända sig just till dessa målgrupper: kvinnor gifta med antingen de nya tjänstemännen i och kring större orter eller välavlönade arbetare i gamla industriorter.

Mot en teori om jämställdhet på burk

Vid sidan om rösträttsfrågan var nog ingen fråga viktigare under första hälften av 1900-talet än kampen mot (manlig) alkoholism. Efter andra världskriget sågs alkoholism inte bara som ett hot mot familjer och social ordning, utan också som ett effektivitets- och säkerhetsproblem för näringslivet. Alkoholism betraktades närmast som en form av amoralisk olydnad mot framsteg och utveckling. Skillnaden var att det inte bara var ett problem bland arbetare, utan också i den övre medelklassen. Socialt drickande, i hemmet såväl som i näringslivet, blev därför något som kom att ingå i utbildningen i att leva ett medelklassliv. Under 1900-talet kan man i mycket se en strävan att utjämna skillnaderna mellan arbetare och gammal överklass och förena bägge socialgrupperna i en modern, trygg medelklasskultur. Denna sociala utjämningsprocess är inte bara en konsekvens av svensk socialdemokratisk politik, eller det brittiska "affluent workers"-idealet, utan är också en förutsättning för den amerikanska televisionens publik, som man föreställde sig den eller som den faktiskt manifesterade sig. Eller med Marshall McLuhans ord i *The Mechanical Bride: Folklore of Industriell Man* (1951) om varför "amerikanska rika [är] sådana proletärer i tanken?":

Således kan det mycket väl vara så att effekten av massproduktion och masskonsumtion verkligen är att få till stånd en praktisk snarare än teoretisk kommunism. När män och kvinnor utifrån konkurrensinriktade framgångsdrifter har förvandlats till utbytbara delar och har blivit vana vid att konsumera likriktade produkter, är det svårt att se någon återstående individualism. Med all säkerhet har känslan av personlig eller privat egendom blivit mycket svag under dessa omständigheter. Och de fanatiska försvararna av privat företagsamhet utgörs främst av de företagsbyråkrater som manipulerar en anonym skara osynliga investerarens besparingar.¹⁶

Även om Sverige hade mycket färre rika människor än USA var varje strävan efter personlig originalitet definitivt främmande för välfärdsstatens offentlighet. Det är därför inte förvånande att den ledande förespråkaren för både sofistikerad smak och funktionalistisk formgivning, Slöjdföreningen, hade förlorat en hel del av sin auktoritet un-

der 1950-talet. Dess inflytelserika och populära mäs­sa i Helsingborg 1955, H55, visade förvisso den yngre allmänhetens intresse för modern design, samtidigt som den reducerade den övre medelklassens smakåtskiljande originalitet genom att den blev tillgänglig för fler. Originalitet var i viss mån ett mål för industrin, men som även McLuhan påpekade, var dess företrädare lika återhållsamma och rationella som den ideale offentlige byråkraten eller välbetalde industriarbetaren. Trots att både tillverkare och annonsörer såg dessa nya konsumenter som en tämligen enhetlig massmarknad var det skillnad på konsumtion och konsumtion. Det gjorde också skillnad vem som konsumerade. *Husmors Filmer* kräver därför en mer nyanserad analys.

En film som *Flytande frukt* från höstprogrammet 1954 kan exempelvis tas som utgångspunkt för denna skillnad i konsumtion. Den behandlar något för *Husmors Filmer* så ovanligt som män och manliga beteenden. Filmen börjar utanför ett hyreshus om natten. Någon är på väg mot ett fönster bakom vilket en tonårsfest pågår. En berättarröst frågar vad de dricker. Är det alkohol? Men nej, det är bara läsk, en fruktjuice. Filmen fortsätter med en man inne i en lägenhet. Han är välklädd, har eleganta möbler och skriver något på en skrivmaskin. Det är nog tänkt att vi skall se honom som en modern medelklassungkarl. Några vänner kommer förbi, men när han erbjuder dem en drink, avböjer alla tre artigt och ber istället om var sin fruktdrink. I följande scen ser vi en ung man som förbereder vad som ser ut som en första dejt i sin lägenhet och naturligtvis erbjuder han flickan en fruktdrink. Slutligen ser man två män på en affärslunch, den ena beställer öl och vodka, medan den andra ber om . . . en fruktdrink. Den senare mannen övertalar sedan den förre att beställa detsamma, och naturligtvis, som alla andra män i denna film, njuter han verkligen av sin fruktdrink.

Filmen *Flytande frukt* sponsrades av fruktdrycksproducenten Bjäres, som också sålde t.ex. Del Montes fruktjuicer. Uppenbarligen var tanken att motverka landsbygdens traditionellt manliga, och destruktiva, dryckesvanor men också drickandet bland de urbana miljöernas män ur den övre medelklassen. Kvinnans far i *Ett praktisk kök* och hans intresse för det kylda brännvinet var naturligtvis en representant för en problemgrupp. Men problematiska var också den övre medelklassens och överklassens män. (*Mad Mens* Don Draper hade för *Husmors Filmer* varit ett särskilt dåligt exempel med ett åtråvärt yrke men med ett



Sobra medelklassherrar.

osunt leverne.) Därför blir pojkarna i filmen om tonårsmodet så viktiga. Vi vet att minst två av dem kommer från välbeställda familjer – en är son till ägaren av ett fint sommarhus och en av dem kör en fin cabriolet. Några av de andra pojkarna kan ha haft en arbetarklassbakgrund. För berättelsen spelar det inte någon roll eftersom de i vilket fall som helst representerar en mer modern maskulinitet än sina fäder. Följaktligen är den enda föräldern i filmen, huvudpersonens mor, en modern mor i det att hon inte bara är en upplyst konsument utan också - i sin egenskap av modekommentator – en specialistkonsument.

Inte tv-reklam

I en annons från 1959 drar *Husmors Filmer* paralleller till framgången för amerikansk tv-reklam – detta med utgångspunkt i att det skulle ta lång tid innan det blev möjligt att sända reklam i svensk tv. Därför vill bolaget att potentiella annonsörer istället skulle komma till dem. Enligt reklamen var ju *Husmors Filmers* tjänster bättre än tv-reklam. Annonsen listade fem anledningar till varför det förhöll sig så: (1) deras filmer var i färg, (2) de visades i stort format med bättre och skarpare bild, (3) de

visades i en mörk salong, utan ”störande element”, det vill säga barn, (4) publiken kom för att se filmer i syfte att ”se och lära” och *var* därmed fokuserad på att få information om olika produkter, samt (5) *Husmors Filmer*, och deras andra tjänster, Ungdomsfilmerna, var selektiva medel för annonsering, vilket minskade vad annonsen kallade ”kontaktkostnaderna”, det vill säga kostnaden för att nå och utöva inflytande på varje potentiell kund.¹⁷ Men i annonsen fanns också ett tyngre argument. Dittills, det vill säga fram till 1959, hade *Husmors Filmer* visats i alla större städer i Sverige två gånger om året. Uppskattningar gjorde gällande att var fjärde hemmafru hade sett dem. Det var enligt annonsen, bättre än de flesta amerikanska tv-program. Jämförelsen med televisionen är inte förvånande. *Husmors Filmer* började under den första svenska debatten om kommersiell tv, mer eller mindre samtidigt med de första nationella försöken med kommersiell tv. Intressant nog gjorde man sällan referenser till radio. Däremot använde man gärna personer, kända från radio, som Pekka Langer eller populära programformat (*Novisen vid spisen*).

Studerar man denna debatt närmare förefaller det obegripligt varför bolaget hela tiden jämförde med situationen i USA – och inte med Västtyskland eller Storbritannien, länder som hade en blandning av public service och kommersiell tv. Det finns många skäl till att bolaget argumenterade på detta sätt, och med hjälp av just *Husmors Filmer* blir det lättare att förstå. För det första tog motståndarna till kommersiell tv för givet att televisionen riktades till hemmen. Hemmet var i den socialdemokratiska, funktionalistiska ideologin en plats för lugn och ro, för kontemplativ läsning, mänsklig interaktion inom kärnfamiljen och uppfostran av barn. Enligt samtida, psykologisk och pedagogisk sakkunskap var hemmet med andra ord en plats för socialt lärande, en plats där människor skulle ha svårt att försvara sig mot reklam. Televisionen riskerade att distrahera män från att koppla av, kvinnor från att göra hushållsarbetet och barnen från att göra läxor och leka. Kommersiell tv skulle omvandla konsumtionen från att vara rationellt hushållsarbete till nöje. Televisionen blev därmed ett problem för dem som ansåg att konsumtion skulle hållas åtskiljd från nöje, information och lärande. En privatisering av reklamen riskerade att skapa en obalans där ”utvecklingstriaden” fick ge vika för privata, kommersiella intressen, och det gjorde att public service-televisionen, som ett gemensamt, offentligt samarbete, blev den självklara politiska lösningen.

Samtidigt byggde industri- och informationsfilmer på en föreställning om kontakt – det ekonomiska värdet av att knyta kunder till produkter och företag – och film blev därmed ett verktyg för att (mer eller mindre socialt) informera eller övertyga andra. Televisionen framstod här som mer opersonlig. Tv förlitade sig på indirekt mänskligt samspel, i en situation och på en plats, där människor inte bara var beredda att lära, utan också var förberedda på ovillkorlig, mänsklig interaktion. Även om *Husmors Filmer* också var opersonliga, i egenskap av filmer, gjorde visningen på biograf med tillhörande presentation av varor *Husmors Filmer* till ett slags socialt fenomen. Ett stort hinder för reklam-tv, men endast ett mindre problem för *Husmors Filmer*, var ett begränsat engagemang från små- och medelstora företag. De flesta svenska företagen arbetade under 1950-talet på lokala marknader, medan televisionen, i den form den då diskuterades, var ett nationellt medium. Det är därför inte förvånande att många företag, som i övrigt ofta var aktiva med att använda modern kommunikationsteknik, hävdade att de bara var intresserade av tv-reklam om television blev ett lokalt och/eller regionalt fenomen i stället för ett nationellt, när de fick frågan om hur de förhöll sig till tv-reklam.¹⁸ Det hängde förmodligen delvis samman med att utställningar och mässor till stor del hade lokal publik och att biografreklamen kunde upphandlas lokalt och därmed nå en lokal publik. Till och med en stor statlig aktör som Vattenfall riktade sina informationsfilmer till specifika typer av publik genom att visa vissa filmer på vissa biografier.

Slutsatser

Som ett kommersiellt, pedagogiskt projekt berättar *Husmors Filmer* en hel del om sin tid. Inspirerade av informations- och kommunikationsteorier under och efter andra världskriget, framför allt cybernetik och systemteori, utvecklade såväl svenskt näringsliv som folkrörelserna väl fungerande system för kommunikation och lärande med hjälp av audiovisuella medier. Branschorganisationer och enskilda företag hade utvecklat distributions- och visningssystem som lätt hade kunnat anpassas till en reklamfinansierad television. Men så länge näringslivets inblandning höll sig inom arbetsinstruktion och företagsutbildning

blev de aldrig ett allvarligt hot mot ”utvecklingstriadens” informations- och lärandesystem. Man kan inte hävda att *Husmors Filmer* började eller ens kom att bli ett alternativ till reklam-tv – men samtidigt kom de att tillfredsställa en liknande efterfrågan. Paradoxalt nog såg *Husmors Filmer* delvis ut som television, med programledare och korta inslag. Det sätt på vilket produkterna visades och den visuella representationen av kärnfamiljen så som den presenteras i dessa filmer är slående lik den idealbild av den amerikanska kärnfamiljen såsom Lynn Spigel framställer den i boken *Make Room for TV*.¹⁹ Skillnaden är dock viktigare, vill jag hävda. I Sverige var kärnfamiljen inte ett mål, den var ett medel för att skapa ett jämställt samhälle, där människor definierades som medborgare utifrån sin roll som rationella konsumenter.

I vecko- och damtidningar förekom många annonser och artiklar om effektivt hushållsarbete och ny teknik för att förbättra hushållsarbetet – som exempelvis hålkortsstyrda tvättmaskiner – eller bara jämförelser mellan hushållsarbete och andra former av arbete. Ny teknik, nya metoder och nya vetenskapliga rön om hushållets olika funktioner hade tydliga rötter i 1930-talets debatter om funktionalistiska hem, om allt från stadsplanering och arkitektur till hygien och matlagning. Det är därför inte förvånande att företag och offentliga organisationer, inriktade mot hemteknologi, hygien och konsumtion, var mycket aktiva i att beställa och producera filmer för *Husmors Filmer*. En viktig skillnad mot 1930-talet var dock att många av dessa organisationer i 1950-talets Sverige, liksom i USA, stod mycket närmare industrin. Skillnaden mellan offentlig information och kommersiell marknadsföring var inte längre så stor.

Utvecklingstriaden, alltså hur stat, näringsliv och Kooperationer samverkade, gör det möjligt för en analytiker att distansera sig från ett uppifrånperspektiv, en nationellt orienterad förståelse av social ingenjörskonst. Även om de politiska målen kan ha befunnit sig på en allmän nivå, som syftar till att utjämna inte bara resurser utan också beteende, blev resultatet sannolikt inte detsamma. Här har den svenska debatten fokuserat alltför mycket på nationella, allmänna frågor och därför på en traditionellt politiskt nivå. Det gör att man underskattar inte bara de olika individuella mönster för hur idéer, metoder och tekniker mottas, utan också de olika receptions mönster som var mer eller mindre inskrivna i sådana föreställningar. Eftersom många av de teorier som his-

toriker och samhällsforskare har använt för att analysera Sverige under 1950-talet har rört sig på en övergripande, generell nivå och med tydliga uppifrånperspektiv, är det kanske inte ägnat att förvåna.

Den aktuella tidsperioden erbjuder dock själv alternativ nerifrån, ett slags kulturella förklaringsmodeller av mer antropologiskt snitt. År 1955 diskuterar exempelvis Julian H. Steward vikten av att förstå konsekvenserna av "masskommunikationens" inverkan på samhällen. Påverkan är dock komplex och intrikat eftersom masskommunikation visserligen når "nästan alla" men dess budskap kan leda till "vissa ojämnheter i beteende". Det finns, menade Steward, "inget sätt att mäta de kulturella effekterna av masskommunikation på nationell nivå. Index för användning av massmedier antyder omfattningen av deras effekter – en kvalitativ uppskattning – men eftersom effekternas kvalitativa dimension eller deras natur mycket väl kan bero på det subkulturella sammanhang i vilket de konsumeras, är det bara genom noggranna etnografiska analyser av dessa subkulturer som detta kan säkerställas."²⁰ Långt senare skulle detta bli ett grundläggande perspektiv inom kulturstudier. Men eftersom något sådant kunde sägas *en passant* i en antropologisk undersökning om kulturell evolution, måste liknande analytiska perspektiv rimligen kunna hittas på andra ställen under denna tidsperiod. Stewards reflektion skulle exempelvis lika gärna ha kunnat formuleras som en varningsklocka för den sociala ingenjörskonstens risk för att misslyckas: "Just för att massmedier utan tvekan har kraft att bidra till att utjämna subkulturella skillnader, måste empirisk forskning också vara uppmärksam på att deras mening varierar beroende på konsumentens samlade perspektiv."²¹

Vad gäller *Husmors Filmer* blir detta tydligt, genom sättet på vilket de använts för att bekräfta allehanda slutsatser och perspektiv i forskningen (den sociala ingenjörskonsten, expertsamhället, representationen av hemmafruar etc.). Därtill kommer det som förmodligen är deras främsta funktion i dag, som en nostalgisk tillbakablick på ett omtvistat förflutet (kvinnoförtryckande hemmafrusamhälle eller det riktiga Folkhemmet). Nostalgin, såsom den uttryckts i alla de moden, möbler och varor som förekommer i filmerna, gör att det förmodligen är svårt att få ens dem som var med att förhålla sig sakligt till bilderna. Det är därför för sent att idag bedriva sådana etnografiska kulturstudier som Steward efterlyste. Det är också för sent att komma åt konsumentens

samlade perspektiv. Därför blir analyser av enskilda praktiker, som av *Husmors Filmer*, det närmaste vi kan komma Stewards rekommendation – inte för att konstruera helheter, utan för att rekonstruera människors relationer till enskilda objekt. I avsaknad av samtida etnografiska studier säger därför en brännvinsflaska, ett sparbankslån och en fruktdrink mer än de flesta dokument från denna tid.

Noter

1. Puck Jansson, "Om produktionen av husmorsfilmerna, och lite historik", *Husmors filmer: dokumentation från forskarsymposium på Arkivet för ljud och bild, 8 maj 1996* (Stockholm: Arkivet för ljud och bild, 1996), 7–12.
2. *Husmors-Journalen* nr 1 1962.
3. Jan Olsson, "One Commercial Week: Television in Sweden Prior to Public Service", *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (red.) Lynn Spigel & Jan Olsson (Durham: Duke University Press, 2004).
4. Ingegärd Englund, "Ge konsumenterna saklig reklam" *Husmors-Journalen*, våren 1954.
5. Boel Berner, "'Housewives films' and the modern housewife: Experts, users and household modernization: Sweden in the 1950s and 1960s", *History and Technology* nr. 3 2002.
6. Olof Henell, *Marketing aspects of housewives' knowledge of goods* (Göteborg: Institutet för distributionsekonomisk och administrativ forskning vid Handelshögskolan i Göteborg, 1953).
7. Ruth Oldenziel & Karin Zachmann, "Introduction", *Cold War kitchen: Americanization, technology, and European users* (red.) Ruth Oldenziel & Karin Zachmann (Cambridge, Mass: MIT Press, 2009), 23.
8. Mikael Hård, "The Good Apartment: The Social (Democratic) Construction of Swedish Homes", *Home Cultures* nr. 2 2010.
9. Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta: studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlsson, 1989).
10. Se exempelvis Mats Hyvönen. "Bilder av det 'goda' arbetet" *Medier och politik – om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: KB, 2009).
11. Jesper Roine & Daniel Waldenström, "The evolution of top incomes in an egalitarian society: Sweden, 1903–2004", *Journal of Public Economics* vol. 92 2008.
12. Svea Starrin-Reindahl & Veronica Döös, *Kvinnorna i förvärvslivet* (Stockholm: KF:s bokförlag, 1956).
13. Johanna Overud, *I beredskap med Fru Lojal: Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget*, (Diss., Stockholms universitet, 2005).

14. Jesper Roine & Daniel Waldenström, "Wealth Concentration over the Path of Development: Sweden, 1873–2006" *The Scandinavian Journal of Economics* nr. 1 2009.
15. Ibid.
16. Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951; London: Routledge & Kegan Paul, 1967), 55.
17. Annon, *Info* nr. 1 1959.
18. *Den ekonomiska grundvalen för kommersiell television i Sverige*, Stencil från Industriens Utredningsinstitut, IUI 1959:1.
19. Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (Chicago: Chicago University Press, 1992).
20. Julian Steward, *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution* (Urbana: University of Illinois Press, 1955), 50.
21. Ibid., 50.

ASFALTSBLOMMORNA SLÅR TILLBAKA

Cecilia Mörner

DIGITALISERING OCH TILLGÄNGLIGGÖRANDE av filmarkiv innebär ofrånkomligen att vissa filmer väljs ut och görs åtkomliga på bekostnad av andra. Under den konferens som ligger till grund för den här boken aktualiserades frågan om vilka urvalskriterier som bör styra vad som tillgängliggörs på filmarkivet.se. Filmatiseringar av på förhand välkända och nationellt gemensamma angelägenheter, som exempelvis större idrottsevenemang och politiska manifestationer, ter sig som självklara val. En annan idé (som då framfördes) var större variation och utbud från olika geografiska platser – istället för att som idag låta filmer från Stockholm utgöra en oproportionerligt stor del av urvalet. Ytterligare ett förslag handlade om fler mikrohistorier, det vill säga filmer som berättar om en viss person eller en viss miljö och samtidigt knyter an till mer generella och relativt bestående kollektiva föreställningar.¹

Den här artikeln tar sin utgångspunkt i ytterligare ett sätt att hantera urval, nämligen i form av ett slags utvidgade mikrohistorier, där man istället för att utgå från en avgränsad plats eller person tar tag i ett konkret fenomen som uppstått på flera platser samtidigt och som kan studeras och diskuteras i relation till en rad olika diskurser. En sådan utvidgad mikrohistoria skulle – med risk för att låta stockholmsfilmerna dominera ytterligare – kunna bestå av filmer som diskuterar barn och storstadsmiljö. I sådana filmer kan man urskilja föreställningar om både hälsa, fostran, miljömedvetande, genus och andra livskraftiga diskurser. Ett exempel – tillgängligt på filmarkivet.se – är *Barn på stan: en film om parkle-*

ken, gjord av Odert von Schultz och Kajsa Andersson för produktionsbolaget Centralfilm på beställning av Stockholms stads gatukontor 1970² vid tiden för skiftet från ett borgerligt till socialistiskt styre i huvudstaden.³ Den handlar om den avgiftsfria barnverksamhet, med fokus på utomhusaktiviteter, som uppstod i Stockholm på 1930-talet och som hade sin storhetstid på 1970-talet,⁴ influerad en rad lekvaneundersökningar och, inte minst, utredningen SOU 1970:1 *Barns utemiljö*.⁵ *Barn på stan* knyter an till en mängd olika diskurser, som var och en för sig är väl värda att analysera. Barnuppfostran och samhällsdisciplinering är en återkommande diskurs i filmen, där den fria, kreativa leken under vuxnas uppsikt ses som ett villkor för att skapa ansvarstagande samhällsmedborgare. Barn ska lära av varandra, inte av ”vuxnas välmenande larvsnack”. Behov av expertis och forskning är en annan framträdande diskurs; gatukontoret har utbildad personal och samarbetar ”med kretsar som forskar i barns behov” och skulle gärna se fler experter på parklekarna. Ett tredje diskursivt tema rör konkurrens och tävlande. Barn, sägs det, behöver mäta krafterna med varandra. Genom parklekens organiserade fritidssysslor ska en sunt tävlingsinriktad laganda ersätta gängmentalitetens fördärvlighet. En måhända mindre uttalad men visuellt ständigt närvarande diskurs är till sist även genus, med flickor som ägnar sig åt konståkning, syr dockkläder och putsar lekstugefönster och pojkar som idkar friidrott, spelar bandy och slåss.

Denna artikel kommer emellertid att uteslutande fokusera på den miljödiskurs som jag menar gör *Barn på stan* såväl som andra filmer om barn och specifika platser extra intressanta att belysa idag. Närmare bestämt kommer jag att anlägga ett ekokritiskt forskningsperspektiv på filmen, vilket innebär att jag kommer att lyfta fram hur filmen aktualiserar föreställningar om människan visavi naturen. Utgångspunkten är att frågor och praktiker som rör miljö på olika sätt per automatik inbegriper olika idéer om relationen människa–natur. Det gäller oavsett om det handlar om agrar eller urban miljö – och i allra högsta grad om det handlar om att konstruera platser likt parklekar. Det kräver nämligen ingrepp i vad som annars kunde ha varit en ”naturlig” miljö, och samtidigt skulle kunna lämna plats för något som skulle innebära ännu mer omfattande ingrepp i den ”naturliga” miljön, till exempel en asfalterad parkeringsplats. Så är det nu – och så var det även då, 1970, när filmen gjordes. För att det alls ska vara möjligt att tala om miljö

måste det så att säga finnas en underliggande föreställning om det mänskliga subjektets position i och gentemot naturen. Behöver människan naturen? Är människan en del av naturen eller något helt annat? Detta är frågor som varken artikuleras eller uttryckligen besvaras i *Barn på stan*, men som likväl utgör en av filmens bärande diskurser. Analysen har därmed två syften, dels att ge exempel på hur utvidgade mikrohistorier kan fungera som urvalskriterium för filmarkivet.se, dels att belysa hur människan, och då särskilt barnet, relateras till naturen även då hon befinner sig i en utpräglat urban miljö.

Ekokritik

Ekokritisk medieforskning etablerades först inom litteraturvetenskapen i USA i slutet av 1980-talet som ett svar på miljörelsernas politiska aktiviteter och forskningsfältet rymmer idag flera olika inriktningar. Till en början formades ekokritiken som en reaktion mot vad som i USA ofta kallas kontinental teori, det vill säga en strukturalistiskt färgad föreställning om språket som konstituerande ”verkligheten”. Ekokritiken ansåg – och anser i hög grad fortfarande, även om det förekommer variationer – tvärtom att verkligheten föregår människans upplevelse av densamma. Språket, och vetenskapen också för den delen, är därför bara ett instrument som vi behöver för att göra verkligheten begriplig.⁶ Distinktionen är viktig eftersom den gör det möjligt att förstå naturen, inklusive de djur som bebor den, som något annat än mänskliga konstruktioner. Enligt vissa ekokritiska skolor, som exempelvis den av Arne Naess grundade djupekologin (eller ekosofin), har naturen ett värde i sig och bör inte nyttjas med utgångspunkt i människans behov.⁷ Andra skolor har en mer eller mindre antropocentrisk hållning. Till exempel hävdar den Heideggerinfluerade ekofilosofin, delvis i linje med kontinental teori, att människan är ensam om att uppleva naturen, samtidigt som hon delar *varandet* – och därmed existensberättigandet – med djuren.⁸ En mer utpräglat antropocentrisk position framhåller att miljöhoten är överdrivna och att en liberal marknadsekonomi garanterar lösningar på eventuella miljö- och klimatproblem. Ekokritik ska alltså inte förstås som enbart kritik mot ökad energiförbrukning, fossila bränslen och så vidare, utan också som möjlig

kritik mot olika sätt att tala om och förhålla sig till naturen – även om perspektiv som fokuserar på hot mot miljön definitivt dominerar.

Ett initialt syfte med ekokritiska litteraturstudier var att omtolka den kanoniserade litteraturhistorien med fokus på de retoriska strategier, genrer och diskurser – från klassisk pastoral till vildmarksskildringar eller från romantisk pastoral till apokalyps – som aktualiserar relationen mellan text och fysisk miljö,⁹ och som upprätthållit olika former av miljöaktivism genom åren.¹⁰ Idag används ekokritiska perspektiv även på nyproducerat material för att förklara, kritisera och problematisera samtida representationer av olika miljöer. Detta gäller även för den ekokritiskt influerade filmforskningen som på senare år lyft fram naturens och landskapens betydelse för populära filmgenrer, såväl som dramafilms delaktighet i en övergripande miljömedveten diskurs, slagkraftiga dokumentärers klimatretorik och framhävande av människans ansvar gentemot naturen, och upprätthållandet av kvinnors och minoriteters ömsom underordnade och ömsom mytiskt upphöjda position via naturskildringar på film. Inom den svenska filmforskningen har denna typ av perspektiv knappast dominerat, men likväl finns ett antal relativt fårska studier av landskap och naturskildringar på film. Ett tydligt exempel är en artikel i vilken Mats Jönsson uppmärksammar att Arne Sucksdorffs dominerande filmteman gäller Människa och Natur och deras inbördes relationer och samexistens.¹¹ Att Sucksdorff mer eller mindre uteslutande kom att ägna sig åt miljöaktivism efter 1965 är därför talande.¹² I likhet med flertalet svenska studier om liknande fenomen,¹³ relaterar Jönsson inte explicit till det ekokritiska forskningsfältet. Det gör däremot Anders Wilhelm Åberg i en artikel om tv-serien *Saltkråkan*, som han med referenser till Göran Printz-Påhlson respektive Raymond Williams belyser som en modern pastoral och tillskriver en arkadisk sfär.¹⁴ Arkaden, skriver Åberg, tillhör barnen i likhet med den svenska sommaren och gestaltas i opposition mot det urbant komplexa, korrupta och icke-autentiska.¹⁵ Detta stämmer väl överens med vad Gunilla Halldén hävdar i sin studie om relationen barn och skog: att barn ansetts stå närmare naturen än vuxna sedan romantikens dagar. Inte minst i Sverige, och med god hjälp av bland andra Ellen Key, Elsa Beskow och Astrid Lindgren, har barn återkommande associerats till agrara miljöer¹⁶ – och gör det enligt Halldén än idag, även om det är synsätt som numera ofta beskrivs som ”nostalgiska, romantiska och delvis förljugna”.¹⁷

Ekokritisk stadsfilm – en närläsning

I inledningen till filmen *Barn på stan* ser vi aktiva barn i utomhusmiljöer, ackompanjerade av hurtfrisk, icke-diegetisk populärmusik. De spikar ihop en koja, slår kullerbyttor, åker pulka, målar ansiktsmasker, gungar och badar i en plaskdamm. Kamerans avstånd och vinkel växlar, men skapar i huvudsak ett slags förhållandevis intima ”rum” med återkommande närbilder på enskilda barn. Förtexterna, den stora mängden barn och vissa husfasader avslöjar att vi befinner oss i en stad. En bit in i den tjuugo minuter långa filmen stiftar vi på ljudspåret bekantskap med en stockholmsmamma som önskar att hennes son fick växa upp på landet. Hon misstror kollektiv barnomsorg såväl som vilda lekar, och lyssnar med viss skepsis på argument från en man och en kvinna som båda förespråkar parkleken. Filmens speakertext består just till stora delar av samtalet mellan dessa tre personer. Visuellt möter vi filmen igenom barn som leker, sportar och grillar korv. Det framgår med all önskvärd tydlighet att de befinner sig i en urban miljö, även om de oftast leker bland grönskande träd och buskar alternativt i snöklädda backar.

Knappt tre minuter in i filmen förekommer en panorering över en lantlig miljö: en sjö kantad av barrskog och en kyrka mitt i en by. ”Ja titta”, utbrister den skeptiska modern. ”Så där ska det se ut där barn växer upp.” Den kvinnliga parkleksförespråkaren påminner om att de allra flesta barn trots allt bor i Stockholm. Hennes kollega inflikar att inget förstås kan mäta sig med landsbygdens ”skog, hagar och abborrhgrund. Och djur. [...] Men se nu talar vi om Stockholm!”. Efter en kort stadshistorisk tillbakablick i form av en iscensättning med två små pojkar som spelar kula i rännstenen och en liten flicka som tittar på, alla klädda som barn var runt förra sekelskiftet, och ett brev daterat 1894 i vilket behovet av lämpliga miljöer för ”den fria leken” påtalas, presenteras vad som kallas det uppnådda målet av en mansålders strävan – 160 lekplatser och parklekar i Stockholm år 1970, alla utmärkta med blinkande lampor på en karta. Ytterligare en bit in filmen påtalar den kvinnliga parkleksförespråkaren, till bilder av barn som leker både inom- och utomhus, att parkleken till skillnad från landsbygden erbjuder ”mångskiftande impulser” och ”gemenskap”, men påpekar samtidigt att ”en stad kan ju aldrig ersätta det som naturen har att ge barn”.

Trots att det inte råder några tvivel om att *Barn på stan* lyfter fram

parklekens alla fördelar, förmedlas här en filmisk föreställning om att barn har det bäst på landet. Fem barn per kvadratkilometer, inte som i Stockholm 5 000 barn på samma yta, pekas ut som idealet. Det som är värt att notera ur ett ekokritiskt perspektiv är alltså filmens retoriska strategi att utgå från landsbygden som den naturliga och därmed ideala platsen för barn och parkleken som en kompromiss. Den senare framställs som en kompensatorisk idyll i en i övrigt onaturlig och ogästvänlig stadsmiljö som i filmen visas endera historiskt, grafiskt eller på avstånd och från hög höjd som vore den ovärdig att gestaltas över huvud taget. Undantaget är en sekvens i mitten av filmen där den manlige parkleksförespråkaren uppmärksammar vikten av att inbegripa parklekar redan i stadsplaneringen för att man ska undgå tidigare gjorda misstag i samband med förortsbyggen. Kameran panorerer samtidigt över några typiska, vita och blekblåa miljonprojektshus med bilar hopträngda på en parkeringsplats och några barn på en trottoarkant. Men, säger mannen: ”Om alla inblandade parter värderade ett barn lika högt som en bil, då hade vi inga problem. Då skulle varenda stockholmsunge ha så här kul.” I samma stund överger kameran betongförorten och dess bleka färgskala, och filmen vänder uppmärksamheten mot två pojkar på nära håll, en i svarta, vita, klarröda och klarblåa kläder och en helt klädd i svart. De klättrar på en koja som består av obehandlade, naturfärgade brädor, vilka strax därpå målas varmt faluröda. Barnen i betonglandskapet leker förvisso, efter vad det verkar, tämligen bekymmersfritt i trappan – det finns inget i deras beteende som antyder att de har det tråkigt på något sätt – men filmen pekar retoriskt ut den mer organiska parkleken med dess mustiga, folkloristiska färgpalett som en klart lämpligare och dessutom roligare plats. En tänkbar ekokritisk läsning av filmen är med andra ord att den förmedlar att barn behöver naturen, och att den gör det i kraft av ljudspårets dialoger i kombination med val av kameraavstånd, motivens färger samt grafik och iscensättningar som ytterligare förstärker den urbana miljöns artificiella karaktär. I så måtto exemplifierar den en utpräglad antropocentrisk position: naturen finns till för människan, inte tvärtom. I en annan, snarlik läsning av *Barn på stan*, kan man uppmärksamma hur ett slags miljödiskurs möter en uppfostrings- och disciplineringsdiskurs. Där framställs barnen själva som naturfenomen, som om de till skillnad från vuxna vore sprungna direkt ur naturen snarare än kulturella varelser. Vid sidan om vikten av sociala förmågor

och parklekens möjligheter att bidra till att dessa utvecklas, betonas barnens behov av att få utlopp för sin rörelseenergi och av att få kladda fritt med färg och lera. Halvvägs in i filmen får vi just veta att parklekens olika typer av utrustning har skilda syften. Klossar, brädor och lådor är tänkta att främja vad som benämns konstruktiv lek. Sand, lektugor, utklädningsmaterial, penslar och färg ska gynna fantasin och spel som exempelvis couronne och krocket koordinationsförmågan. Klätterdjungler, volträcken, rutschkanor, gungor, gymnastikmattor, hoppställningar med mera är till för den fysiska utvecklingen. Filmen igenom ser vi barn ”leva ut hämningslöst”, som den manliga speakern uttrycker det; barn klättrar på stug- och kojtak och kastar sig ut i pulkabackar, otämjda och potentiellt farliga men samtidigt oförstörda.

Barnen framträder här som metaforer för en av miljörörelsens mest potenta konstruktioner, nämligen vildmarken,¹⁸ naturlig, ursprunglig och hotad av människan¹⁹. I filmen återspeglas detta i den ängsliga moderns kommentarer om barnens vilda lekar respektive dröm om en mer välordnad, pastorala miljö. Detta innebär inte att föreställningen om det pastorala landskapet som ideal uppväxtmiljö suddas ut, tvärtom. Snarare framförs en syn på pastoralen som lämplig inramning för de vilda barnen; som en vänlig och tillåtande miljö där deras inneboende naturkrafter å ena sidan tas till vara och å andra sidan varsamt omformas till något mer kontrollerbart och socialt ansvarstagande. Mot slutet av filmen förekommer följaktligen viss kritik, där parklekens brister påtalas. Det saknas till exempel en konsult som skulle kunna jobba med sport och tävlingsarrangemang och som skulle kunna bli Stockholms ”allra effektivaste vapen mot nedbusningen”. Direkt klipps från en översiktsbild av en sansad fotbollsmatch till ett slagsmål som brutit ut i en hockeymatch mellan pojkar i lägre tonåren på en spolad is i en park – och direkt därpå till en helbild av en pojke som hoppar höjd i parken och kastar iväg ribban i vrede över att ha rivit den. Här framförs en syn på riskerna med att låta barnens naturliga krafter härja fritt i kombination med behovet av kultivering. Sammantaget skapas en idé om relationen barn och natur i vilken ett antropocentriskt och ett paradoxalt anti-antropocentriskt perspektiv smälter samman. Å ena sidan framställs människobarnen som personer vilken naturen är till för – å andra sidan *är* barnen naturen.

Om filmens barn är likställda med den vilda, fundamentalt goda

men potentiellt oregerliga naturen, fungerar de unga människor, som dyker upp mot slutet av filmen, i likhet med parkleksförespråkarna som barnens och därmed naturens beskyddare och tillskyndare. Vi ser dem först lasta av bjälkar, brädor och bildäck från ett lastbilsflak. På ljudspåret förklarar parkleksförespråkarna att ungdomarna tigt ihop och även köpt material för att skapa en kvarterslekplats. Vi ser dem till jazziga toner bygga klätterställningar som målas i varma färger och med blomliga motiv. Efter en stund får de sällskap av dem som bygget är avsett för, det vill säga barnen, som tar tag i hammare och spik. Strax därpå, påpekar parkleksförespråkarna: ”En vuxen är ju inte längre en naturlig auktoritet för barnen.” Det krävs därför utbildning i ett annat slags ledarskap än förr. I bild assisterar en ung man några pojkar i nedre tonåren som klänger på ett räcke ovanför en liten betongmur. Mannen går mot kameran som zoomar in ett emblem med S:t Erik, Stockholms symbol, på bröstfickan som för att tydliggöra hans koppling till parkleken. Tidigare har filmen visat två barn som uppför ett skådespel i en kartong som placerats på en gräsmatta. Barnen är iförda egenhändigt gjorda masker. Då kameran zoomar ut ses flera barn som tillsammans med en ung kvinna i parkleksuniform skuttar runt kartongen och klappar i händerna. På ljudspåret poängteras vikten av att initiativen kommer från barnen och deras ”fallenhet för det nu så moderna begreppet gruppteater”, även om ”en viss inspiration och ledning” är nödvändig.

I en analys av berättelsen om Peter Pan har Halldén karakteriserat parken som ”ett mellanting mellan natur och kultur”, en plats där förvandlingar kan äga rum.²⁰ I *Barn på stan* har parkleken just en sådan funktion, men intressant nog inte bara för barnen utan även för de unga vuxna, de som riskerar att tippa över från barndomens vildmark till vuxenlivets tuktade och ofruktsamma domäner. Ungdomarna och parklekspersonalen representerar ett löfte från Stockholms gatukontor om att parkleken kan återbörda människan till ett naturligt, mer autentiskt, sant och riktigt liv i det gröna. Enligt den föreställningen är parkleken den plats där den som likt Peter Pan värjer sig mot vuxenlivet kan förvandlas till det barn han eller hon en gång varit, om än ett barn med ledaregenskaper och viss självkontroll. Det framgår att man anser att de vuxna behövs, men att det är barnens naturliga och ännu inte förstörda egenskaper som ska ledsaga aktiviteterna. Sett ur ett ekokritiskt perspektiv är alltså dels parken och dels barnen själva led-

stjärnor i strävan mot ett gott liv. Detta formuleras med ackuratess av filmens slutord: ”Tänk om våra parker kunde bli en aktiv hjälp i detta svåra: att skapa bra människor.”

Avslutning – utvidgade mikrohistorier som urval

Den här artikelns filmanalys utgör en enstaka textuell läsning av en enstaka diskurs i en enstaka film. Så långt säger den inte så mycket mer än att just *Barn på stan* bland mycket annat ingår i en miljödiskurs så som den tedde sig i skiftet från 1960-tal till 1970-tal. Betraktad ur ett ekokritiskt perspektiv lyfter filmen fram föreställningen om att barn hör hemma i naturen, och att natur är nödvändig för att skapa gott. Ska man kunna uttala sig om filmmediets roll och funktion i skapandet, upprätthållandet och utvecklingen av såväl miljödiskursen som andra diskurser krävs givetvis fler analyser av ett större urval filmer i kombination med avstämningar med andra fenomen inom en och samma diskurs. Hur såg miljödebatten ut runt 1970? Vilka initiativ vid sidan om ovan nämnda lekvaneunderökningar och den statliga utredningen *Barns utemiljö* togs för att driva frågor om barns miljö i en viss riktning? Hur framställdes relationen stadsbarn och natur i andra filmer och i andra medier? Ekokritiska analyser av inslag i stadsmiljö i filmatiseringarna av exempelvis Pippi Långstrumpböckerna och TV-serierna om Saltkråkanborna, liksom nyinspelningen av *Rännstensungar* Torgny Anderberg, 1974, skulle kunna tjäna som jämförelse och fördjupning, men än mer relevant vore att utöka materialet med filmer som likt *Barn på stan* producerats i samhällets tjänst.

För att förstå den diskurs som förvaltade synen på barn och miljö 1970 och dess koppling till samma diskurs så som den framträder idag behöver man dessutom analysera filmer med samma tema över en längre tid. Ett exempel på hur diskursen förändrats återfinns i barnprogrammet *Jag vill vara rött ljus* som sändes i TV2 under mars och april 1979. Programmet, som spelades in i en steril studio med en grupp förskolebarn och tre vuxna, gestaltar staden som ett för barnen livsfarligt trafikinferno genom animationer och kraftigt buller som bakgrundsljud. Medan staden alltså skildras distanserat och grafiskt i *Barn på stan* 1970, har den nio år senare förvandlats till ett föreställt hot, åtminsto-

ne i *Jag vill vara rätt ljus*. Barnen tar aldrig direkt plats i staden men är rädda för den och utmanar den med arga demonstrationsplakat och vildsinta skrik. I studion finns inte ett grönt strå eller något annat naturnära, utan här har barnen ersatt naturen fullt ut. De vuxna, en ung man och två unga kvinnor, har inte den varsamt kulturformande funktion som vi ser i *Barn på stan* utan betar sig och talar själva som barn och underkastar sig helt barnen i fråga om turtagning i dialogerna. Här är det barnen och deras behov och preferenser som styr. Kan detta vara ett symptom på miljödiskursens utveckling under 1970-talet? Tog föreställningen om att barnet hade tolkningsföreträde genom att vara mer äkta och autentiskt över – och i så fall hur länge? Alternativt utgör både *Barn på stan* och *Jag vill vara rätt ljus* (eller en av dem) motbilder som inte har en självklar hemvist i 1970-talets övergripande, hegemoniska miljödiskurs. Hur pass representativ är *Barn på stan* för filmer om stadsbarn för sin tid, och hur skiljer den sig från filmer om samma fenomen från andra decennier? För att få svar på de frågorna behövs alltså till att börja med analyser av betydligt fler medieproduktioner, inklusive filmer – och här har filmarkivet.se en roll att fylla. Genom att basera urval på utvidgade mikrohistorier likt den om urbana barn kan arkivets filmer effektivt bidra till ökad kunskap om hur olika tidsepoker betraktat specifika fenomen, och hur de diskurser som aktiverar förståelsen av fenomenen förändrats över tid. Genom att följa exempelvis miljödiskursen i ett flertal filmer om storstadens barn och unga, och i studier kombinera analyser med uppgifter om filmernas visningskontexter och relation till en övergripande diskursiv formation i form av mediedebatter och politiska beslut kan vi få en ökad förståelse för hur man genom åren förhållit sig till naturen och vad det i sin tur fått för betydelse för hur vi förstår den idag.

Noter

1. Anna Götlind & Helena Kåks, *Handbok i konsten att skriva mikrohistoria* (Stockholm: Natur och kultur, 2008), 25.
2. Stockholms stads gatukontor använde film som informationsmedium i begränsad utsträckning under den aktuella tiden. Jämte filmen om parklekarna lät man också göra en film om Lidingöbron 1971.

3. Socialdemokraterna och Vänsterpartiet kommunisterna vann valet i kommunfullmäktige 1970.
4. Bertil Asker, *Stockholms parker. Innerstaden* (Stockholm: Liber förlag, 1986), 229, 242.
5. *Hej bostad. Om bostadsbyggande i Storstockholm 1961-1975* (Stockholm: Länsstyrelsen Stockholms stad), 40.
6. Wendy Wheeler & Hugh Dumherley, "Introduction", *New Formations. Erthographies. Ecocriticism and Culture. A Journal of Culture/Theory/Politics* nr. 64 2008.
7. Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004), 23.
8. *Ibid.*, 32.
9. Cheryl Glotfelty, "Introduction" *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (red.) Cheryl Glotfelty & Harold Fromm (Athens: University of Georgia Press, 1996), xix.
10. Garrard, 2004, 3.
11. Mats Jönsson, "Performative Nature. The Nature of Sweden in Arne Sucksdorff's Wartime Documentaries", *Beyond the Visual. Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film* (red.) Gunnar Iversen & Jan Ketil Simonsen (Köpenhamn: Intervention Press, 2010), 169.
12. *Ibid.*, 168.
13. Se till exempel Erik Hedling, "The Welfare State Depicted. Post-utopian Landscapes in Ingmar Bergman's Films" *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (red.) Maaret Koskinen (London: Wallflower Press, 2008); Erik Hedling, "'On the Rocks'. The Scanian Connection in Ingmar Bergman's Films", *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media* (red.) Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson, (Stockholm: KB, 2010); Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959* (Uppsala: Filmhäftet, 1986); Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 1930-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995).
14. Anders Willhelm Åberg, "Seacrow Island. Mediating Arcadian Space in the Folkhem Era and Beyond", *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*, 128.
15. *Ibid.*, 130.
16. Gunilla Halldén, *Barndomens skogar* (Stockholm: Carlssons, 2011), 16.
17. *Ibid.*, 63. På motsvarande sätt förekommer inom den så kallade ekofeminismen både utpekande och bekräftande av kopplingar mellan kvinnan och naturen och kritik mot dessa kopplingar. Se till exempel texterna i antologin *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism* (red.) Judith Plant (Philadelphia: New Society Publishers, 1989).
18. Garrard, 2004, 66.
19. *Ibid.*, 70.
20. Halldén, 2011, 70.



EFTERORD



FÖRFLUTNA FRAGMENT – NYA RÖRLIGA BILDER FRÅN 1900-TALET

Erik Hedling

EN STOR DEL av den filmvetenskapliga forskningen, institutionaliserad i Sverige sedan början av 1970-talet, har ägnats spelfilmen. Denna har av hävd varit den viktigaste, mest genomslagskraftiga och mest uppskattade av alla slags rörliga bilder. Så småningom upptäcktes också dokumentärfilmen, som numera har liknande status som spelfilmerna, åtminstone bland filmforskarna. Dokumentärfilmen (eller den dokumentära filmen) och forskningen om den har faktiskt breddat hela fältet på väsentliga sätt sedan 1990-talet. Den konstnärliga filmanalysen med närläsningen som sin etablerade metod har utvidgats till ett slags ”fjärrläsning”, där filmen, nu med blicken höjd över materialet, också sätts mer in i sin sociala och historiska kontext. Dessutom blir inte den traditionellt konstnärliga filmanalysen ett självändamål.

När jag själv lärde mig analysera film på 1980-talet var europeiska konstfilmer det givna studieobjektet. På dessa applicerades ett raster av samtida kontinental filosofi, allt i syfte att påvisa det unika konstverkets estetiska överlägsenhet i förhållande till framförallt den för många förhatliga amerikanska *mainstreamfilmen*. En film kunde minsann ha tyngd och vara av lika stort konstnärligt intresse som en tavla, ett klassiskt musikstycke eller en dikt. Det har nu blivit lika påkallat att betrakta hur filmen exempelvis kan utnyttjas som historiografisk källa, hur filmer bidrar till att skapa historisk kunskap om det som filmen skildrar eller kanske framförallt *hur* den skildrar det. Vad beträffar det senare är naturligtvis filmforskarens blick av särskilt intresse. Filmforskarens grund-

läggande material är inte längre bara filmen och handboken i filmteori, filmen ställs nu i relief mot ett stort antal andra historiska källor: till exempel historiskt arkivmaterial, sociologiska undersökningar eller den visuella kulturen i allmänhet. Jag skulle vilja kalla det för filmvetenskapens samtida tendens till sociologisering, det vill säga ett märkbart inflytande från historie- och samhällsvetenskaperna.

De nya slags filmer som i och med denna utveckling dragit till sig allt mer av filmforskningens intresse är av blandad karaktär: renodlade dokumentärer, journalfilmer, upplysningsfilmer, propagandafilmer, amatörfilmer – listan på filmtyper är lång och kan innehålla i stort sett allt. En del av det som funnits tillgängligt avseende dessa filmer för forskningen finns även till åskådande i offentliga kanaler som till exempel filmarkivet.se, den filmdatabas som tillkommit i samarbete mellan Svenska Filminstitutet och Kungliga biblioteket, och som bildar ett eget litet YouTube. Materialet är minst sagt upplysande, om både det ena och det andra: vår historia, vår mentalitet, vår kultur, till och med våra tankar och åsikter, allt med kompletterande skriftlig information, helt i linje med den sociologisering jag tidigare nämnde.

Några slumpmässiga nedslag i utbudet på filmarkivet.se avslöjar massor av små historiska pärlor. Bara några exempel: som den 23 minuter långa dokumentärfilmen *Berlin – delad stad* från 1971 av Lennart Malmer och Axel Lohman. Filmen säger väldigt lite om Berlin eller om Tyskland, det är mest grådaskiga och inte särskilt anslående tagningar från väst. Däremot säger filmen åtskilligt intressant om åtminstone delar av det intellektuella klimatet i Sverige vid tiden, eftersom filmen – utan att visa bilder från öst, det fick man förmodligen inte – är en hyllning till Östtyskland och det kommunistiska systemet som tecknas som överlägset väst, inte minst i rent ekonomiskt hänseende. Väst reduceras här till bilder av porrklubbar, fallfärdiga bostadsområden eller billig reklam för amerikanska filmer, allt med en övertydlig ideologisk pekpinne som upplyser om kapitalismens fasor. De flesta fackhistoriker med det gamla Östblocket som specialitet skulle idag förmodligen skratta, eftersom man med tanke på Östtysklands totala sammanbrott 1990 och det gradvisa avslöjandet av landets närmast groteska samhällssystem kan avfärda filmens grundläggande tes som ett rent falsarium eller som direkt löjeväckande. Men det fungerade uppenbarligen i Sverige för fyrtio år sedan, eftersom den kunde produceras och

dessutom stipendieras med 5 000 kronor av Svenska Filminstitutets kvalitetsjury.

Den lika långa dokumentären *Vittnesbördet*, regisserad 1945 av Nils Jerring, berättar om det svenska Röda korsets räddningsaktioner i tyska koncentrationsläger under våren 1945. Bakgrunden var egentligen ganska cynisk. SS-chefen Heinrich Himmler hade efter förhandlingar med den svenske diplomaten Folke Bernadotte gått med på att släppa skandinaviska (och så småningom även andra) lägerfångar i Tyskland – filmen nämner just detta. Processen, vilket självklart inte nämns, var ett led i Himmlers skumma spel att använda fångarna som gisslan i syfte att på något sätt utverka separatfred med västmakterna och dessutom att försöka säkra en position för sig själv i ett efterkrigstyskland som ingen visste hur det skulle se ut. Allra minst, tydligen, Himmler. Den närmast ofattbara omfattningen av Himmlers monumentala brott mot mänskligheten var då inte riktigt känd (inte för honom själv heller – självinsikt och analys var enligt biografierna över honom inte naziledarens starka sida), och filmen tacklar bakgrundsproblematiken med några hurtfriska bilder på hur greve Bernadotte efter sin överenskommelse med Reichsführern lämnar ett vintersoligt Stockholm, i full officersuniform och avvinkad av hustrun i luxuöst värmande päls.

Entusiastiska bilder visar fångarnas ankomst med de vita bussarna till Sverige, som betecknas, i speakerns egna ord, som ett ”sagoland”. Fångarna som kommer ser inte alls så utmärklade ut som bilderna av de offer från lägren vi senare vant oss vid, även om speakern upplyser oss om sjukdomar, undernäring och allmänt usla förhållanden. I Sverige möter de dock lyckans förlovade land, vilket ständigt understryks av speakern. *Vittnesbördet* är naturligtvis en viktig film på så sätt att det är den första visuella presentation som den svenska publiken fick av offren för Förintelsen – den visades redan direkt efter krigsslutet i maj 1945. Ändå kan man inte låta bli att uppleva filmen mer som ett propagandanummer för Sverige – som en nation genomsyrad av medmänsklighet, organisation och humanitär dådkraft – än som en dokumentation av en av 1900-talets allra mest omskrivna och omdebatterade historiska händelser.

För en lundensare är det svårt att här inte nämna den gamle filmnestorn Gösta Werners dokumentärfilm *Lund* från 1967. Med Ernst-Hugo Järegård som ciceron tecknas en nostalgiskt färgad blick mot den

urgamla staden med dess universitet, kultur och myllrande människoliv, trots att just stadens litenhet är själva föremålet för hyllningen. Den professionella nivån är här hög; Werner hade gedigen erfarenhet som filmare, senare också som filmforskare. Inte utan ironi tecknas 1960-talets materiella expansion, med nya studentbostäder – uppförda med för tiden typiskt neobrutal arkitektur – som sträcker sig ut över det annars så lyriska, blommande och vackra slättlandskapet. Landskapen runt Vildanden eller Klostergården, två nya bostadsområden, har här invaderats av väsensfrämmande och hotfulla byggkranar. Tidens universitetskändisar presenteras också, till exempel Werners egen gamle lärare, konstprofessorn Ragnar Josephson eller universitetets då välkände Rector Magnificus, kirurgprofessorn Philip Sandblom, en av Josephsons främsta mecenater avseende insamlingen av unika konstverk för det av honom själv skapade Arkivmuséet – även det dokumenterat i filmen. Venerationen för det akademiska i tonläget är omisskännlig, i kontrast till modernitetens och det nya välfärdssamhällets till synes ofrånkomliga intrång i det allra mest heliga.

Allt detta material var föremålet för den konferens – ”Filmens 1900-tal” – som avhölls på Svenska Filminstitutet i Stockholm i december 2011, anordnad av arkivets båda upphovsmän samt av universiteten i Stockholm och Lund. Flera för verksamheten relevanta frågeställningar ventilerades. Jon Wengström från SFI presenterade det pågående arbetet med filmarkivet.se och hans kollega Kajsa Hedström satte fingret på den ständigt närvarande rättighetsproblematiken, en central fråga gällande all hantering av kommersiellt producerat audiovisuellt material. Flera filmforskare presenterade analyser – ”fjärrläsningar” – av filmer från filmarkivet.se, ofta just i syfte att studera hur dessa på olika sätt kunde komplettera och fördjupa den historiska bilden. Exempelvis framträdde föreliggande boks redaktörer, Mats Jönsson och Pelle Snickars, med föredrag om SF-journalen respektive den digitaliserade filmens många möjligheter. I Jönssons exempel, filmen från det officiella firandet av Svenska Flaggans Dag på Stockholms stadion 1953, kan man inte undgå att lägga märke till den gamle statsministern, socialdemokraten (och i egentlig mening republikanen) Tage Erlanders lite elakt ironiska blickar mot de framträdande kungligheterna.

Bland många andra talare kan man nämna Mats Rohdin som inriktade sig på hur gamla talarfilmer med representanter från Riksidrotts-

styrelsen kunde avslöja ideologiska mönster när de kompletterades med skrivet material från Riksarkivet. Rohdin tog här sin utgångspunkt i en talarfilm från 1940 med den gamle industrimagnaten och idrotthövdingen Sigfrid Edström. En mening om idrottens betydelse uttalad av Edström i filmen – ”vi se det i de framgångar som soldaterna ha på många håll” – räcker för att Rohdin skall kunna frilägga ett intrikat mönster av nazistiska, antisemitiska och protyska sympatier hos en av det dåtida Sveriges allra mäktigaste män.

Politiken, menade Rhodin, var ständigt närvarande: ”de framgångar som soldaterna har på många håll” syftar följaktligen både på det tyska blixtkriget i Västeuropa och på finnarnas hjältomodiga kamp mot det som framstod som hotet från den fasansfulla ryska bolsjevismen. Det är en anmärkningsvärt bred, djuplodande och trovärdig kontext som Rhodin nystar upp, och Edström torde många gånger ha ångrat sin frispråkighet i förhållande till historiens förödande facit över nazismen, även om uppgörelsen med den i Sverige efter kriget i internationell jämförelse endast var en mild krusning på ytan. Ryktet förmedlar annalkande biografier över Edström, biografier som torde tvingas förhålla sig till såväl de konkreta frågeställningarna kring Edströms flagranta och i det mesta väsentligt missriktade tysksympatier som till idrottsrörelsens mångåriga tystnad. Rohdins forskning illustrerar här just den intellektuella rörelsen bort från ”texten” – mot den tidigare dolda ”kontexten”.

En annan politisk synvinkel representerades av till exempel Cecilia Mörners ekokritiska perspektiv på 1970-talets barnuppfostran och Ingrid Stigsdotters exposé över framväxten av det moderna Malmö, allt med filmer från filmarkivet.se som primärkällor. Det hela utmynnade i livliga diskussioner och en uppsjö av spännande infallsvinklar. Utan tvivel är det så att filmforskningen blivit berikad av tillgången till alla dessa nya filmer: de har stimulerat fram nya metoder, nya historiska utblickar och givande korsbefruktning mellan flera olika akademiska discipliner. Att en del av detta material också blivit tillgängligt för offentligheten i form av filmarkivet.se är naturligtvis något som också är positivt. Det är precis så som man stimulerar tillgängliggörandet och användandet av vårt gemensamma kulturarv.

Slutligen kan jag i ytterst kortfattade termer i detta sammanhang inte låta bli att förhålla mig till Jan Holmbergs medryckande och om-

skrivna bok, *Slutet på filmen* (2011), där författaren i välformulerade ordalag kontemplerar det gamla filmbestandets gradvisa förstörelse på arkiven och de digitala mediernas oförmåga att bevara på längre sikt. I det ena fallet rör det sig om kemiska processer – filmerna upplöser på sikt sig själva – och i det andra av teknisk-mekaniska: hårddiskar, som vi bittert fått erfaras, kraschar ofrånkomligen, förr eller senare. Hur mycket jag än uppskattar författarens stilistiska briljans och djupa lärdom är den deterministiska dystopin helt enkelt inte min genre. Jag inbillar mig att jag har all anledning att tro på teknikens framtida under. Filmarkivet.se är ett sådant.

LITTERATUR (I URVAL)

- Gunhild Agger, "Danmarksfilm – kan danskhed oversættes?", *Transformationer. Valda texter från International Association of Scandinavian Studies* (red.) Per-Erik Ljung (Lund: CSS, 2011).
- Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (Columbia University Press, 2010).
- Jonas Andersson & Pelle Snickars (red.), *Efter The Pirate Bay* (Stockholm: KB, 2010).
- Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Eearly Animation to Video Art* (Stockholm: National Library of Sweden, 2010).
- Bertil Asker, *Stockholms parker. Innerstaden* (Stockholm: Liber förlag, 1986).
- Henrik Bachner, "Judefrågan": *Debatt om antisemitism i 1930-talets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2009).
- Bengt Bengtsson, *Från filmhistoriskt vindsarkiv till digital databas på Internet*, (Gävle: Höghskolan i Gävle, kommande 2012).
- Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" (1935/36), *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991).
- Boel Berner, "'Housewives films' and the modern housewife: Experts, users and household modernization: Sweden in the 1950s and 1960s" *History and Technology* nr. 3 2002.
- Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* [diss.] (Stockholm: Aura förlag, 1998).
- C. J. Björklund, *Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi* (Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets förlag, 1945).
- Dag Blanck, *Becoming Swedish-American: the Construction of an Ethnic Identity in the Augustana Synod, 1860-1917* [diss.] (Uppsala: Uppsala universitet, 1997).

- Eva Blomberg, "Filmeländet – att utarbeta en filmpolitik", (red.) Mats Jönsson och Pelle Snickars, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA, 2007).
- Roger Blomgren, *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909-1993* (Hedemora: Gidlunds förlag, 1998).
- David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).
- K. A. Bratt (red.), *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning I* (Stockholm: Norstedts, 1950).
— (red.), *J. Sigfrid Edström. En levnadsteckning II* (Stockholm: Norstedts, 1953).
- Peter Bratt, *Med rent uppsåt* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2007).
- Pat Brereton, *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema* (Bristol: Intellect Books, 2005).
- Samuel E. Bring (red.), *Vänners hyllning till J. Sigfrid Edström på sjuttioårsdagen den 21 november 1940* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1940).
- Dagmar Brunow, "Before YouTube and Indymedia. Cultural Memory and the Archive of Video Collectives in Germany in the 1970s and 1980s" *Studies in European Cinema* nr. 3 2011.
- Deborah Carmichael, *The Landscape of Hollywood Western. Ecocriticism in an American Film Genre* (Salt Lake City: University of Utah Press, 2006).
- Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute, 2001).
- Claus Clöver, "Interartiella studier: en inledning" *I musernas tjänst: studier i konstarnas interrelationer* (red.) Ulla-Britta Lagerroth et al. (Stockholm: Symposion, 1993).
- Marina Dahlquist, "Teaching Citizenship via Celluloid" *Early Cinema and the "National"* (red.) Richard Abel, Giorgio Bertellini & Rob King (New Barnet: John Libbey Publishing, 2008).
- Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).
- Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- Richard Dyer, *White* (London och New York: Routledge, 2002).
- , *Stars* (London och New York: BFI, 2004).
- Carl Anders Dymling, "Förord" *Svensk Filmindustris tjugofem år: En bok om filmproduktion och biografifrörelse utgiven till jubileet av aktiebolaget Svensk Filmindustri* (Stockholm: eget förlag, 1944).
- J. Sigfrid Edström, *Minnen ur mitt liv* (Stockholm, 1959).
- Olle Edström, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Musikvetenskap Göteborgs Universitet, 1989).
- Olle Edström, "Sång och musik: förr och nu", *Säg det om toner och därtill i ord: musikforskare berättar om 1900-talets musikliv* (red.) Olle Edström (Stockholm: Carlssons, 2009).

- Knut Ove Eliassen, "The Archives of Michel Foucault" *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practice* (red.) Eivind Røssaak (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2010).
- Wolfgang Ernst, "Art of the Archive", *Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen* (red.) Helen Adkins (Köln: Walter König, 2005).
- Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Lund: Arkiv, 2002).
- Harold B. Franklin, *Sound Motion Pictures: From the Laboratory to their Presentation* (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1930).
- Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (Hedemora: Gidlunds, 2005).
- Caroline Frick, *Saving Cinema: The Politics of Preservation* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: SFI, 2003).
- Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004).
- Cheryl Glotfelty, "Introduction", *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (red.) Cheryl Glotfelty & Harold Fromm (Athens: University of Georgia Press, 1996).
- Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington/London: Indiana University Press, 1987).
- Lee Grieveson, "Policing the Cinema: *Traffic in Souls* at Ellis Island" *Screen* nr. 2 1997.
- Göran Gunér, "Resor i tiden: Om konsten att återskapa det förflutna på film" *Det förflutna som film och vice versa: om medierande historiebruk* (red.) Pelle Snickars & Cecilia Trenter (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- Tom Gunning, "'The Whole World within Reach': Travel Images without Borders" *Virtual Voyages. Cinema and Travel* (red.) Jeffrey Ruoff (Durham: Duke University Press, 2006).
- Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* [diss.] (Lund: Sekel, 2007).
- Allen Guttman, *The Games must go on: Avery Brundage and the olympic movement* (New York: Columbia University Press, 1984).
- Anna Götlind & Helena Kåks, *Handbok i konsten att skriva mikrohistoria* (Stockholm: Natur och kultur, 2008).
- Gunilla Halldén, *Barndomens skogar* (Stockholm: Carlssons, 2011).
- Niels Henrik Hartvigson, *1930'ernes danske filmkomedie i et lyd-, medie- og genreperspektiv*, (diss.) (Köpenhamn: Det humanistiske fakultet, Köpenhamns universitet, 2007).
- Sven Hedin, *Tyskland och världsfreden* (Stockholm: Medén, 1937).
- Erik Hedling & Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (Stockholm: SLBA, 2008).

- Olof Hedling, ”Sveriges mest kända korvkiosk’ – om regionaliseringen av svensk film” *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet* (red.) Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (Lund: Atlantis, 2006).
- Olof Henell, *Marketing aspects of housewives’ knowledge of goods* (Göteborg: Institutet för distributionsekonomisk och administrativ forskning vid Handelshögskolan i Göteborg, 1953).
- Rolf G. H. Henriksson, *Som Edström ville – hur IUI blev till: en krönika och dokumentation kring bakgrunden till etablerandet av Industriens utredningsinstitut 1939 och dess utveckling från utredningsbyrå till forskningsinstitut* (Stockholm: Industriens utredningsinstitut, 1990).
- Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta: studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlsson, 1989).
- Birgitta Holm, *Rut Hillarp: poet och erotiskt geni* (Stockholm: Atlantis, 2011).
- Jan Holmberg, *Slutet på filmen. O.s.v* (Göteborg: Daidalos, 2011).
- Per Olof Holmäng, *Idrott och utrikespolitik: Den svenska idrottsrörelsens internationella förbindelser 1919–1945* [diss.] (Göteborg: Meddelande från Historiska institutet, 1988).
- Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions: Software and Memory* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011).
- Mats Hyvönen, ”Bilder av det ’goda’ arbetet” *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2009).
- Mikael Hård, ”The Good Apartment: The Social (Democratic) Construction of Swedish Homes” *Home Cultures* nr. 2 2010.
- Christer Isaksson, ”Undfallenhetens landskamp” *Presshistorisk årsbok* (Stockholm: Pressarkivets vänner, 1984).
- Tobias Janson & Malin Wahlberg (red.), *TV-pionjärer och fria filmare* (Stockholm: SLBA, 2008).
- Clyde Jeavons, ”The Moving Image: Subject or Object” *Journal of Film Preservation* nr. 73 2007.
- Kutte Jönsson, *Idrottsfilosofiska introduktioner: Nio kapitel om idrott och sport, moral och etik, kultur och kritik, kön och genus, politik och ideologi, kropp och teknologi* (Malmö: Malmö högskola, 2007).
- Mats Jönsson & Cecilia Mörner, *Självbilder* (Stockholm: SFI, 2006).
- , och Pelle Snickars (red.), *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: SLBA, 2007).
- , och Patrik Lundell (red.), *Media and Monarchy in Sweden* (Göteborg: Nordicom, 2009).
- , *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget* (Lund: Sekel Bokförlag, 2011).
- Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 1997).

- Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
- Arnd Krüger, "Epilogue" *The Nazi Olympics: Sport, Politics, and Appeasement in the 1930s* (red.) Arnd Krüger & William Murray (Urbana och Chicago: University of Illinois Press, 2003).
- , "The Role of Sport in German International Politics 1918-1945", *Sport and International Politics: The impact of fascism and communism on sport* (red.) Pierre Arnaud & James Riordan (London: Spoon Press, 1998).
- Martin Kylhammar, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare: epokskiftet 20-tal–30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström* (Stockholm: Akademeja, 1994).
- Gösta Larsson & Harry Schein, *Smalfilmsdistribution* (Stockholm: Utbildningsdepartementet, 1972).
- Einar Lauritzen, "Filmhistoriska samlingarna: En period i det svenska filmarkivets historia", *Daedalus* (Stockholm: Tekniska museet, 1996).
- Josef Lewandowski, *Knutpunkt Stockholm: Den polska motståndsrörelsens svenska förbindelser från september 1939 till juli 1942* (Stockholm: Atlantis, 2006).
- Geert Lovink, *Networks Without a Cause: A Critique of Social Media* (London: Polity Press, 2011).
- David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius* [diss.] (Uppsala: Uppsala universitet, 2003).
- Niklas Luhmann, *Law as a Social System* (New York: Oxford University Press, 2004).
- Arne Lunde, *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema* (Seattle & London: University of Washington Press, 2010).
- Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
- Tomas Matti, *Professionella patriarker: Svenska storföretagsledares ideal, praktik och professionaliseringsprocess 1910-1945* [diss.] (Uppsala: Uppsala Universitet, 2006).
- Viktor Mayer-Schönberger, *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age* (New York: Princeton University Press, 2010).
- Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951; London: Routledge & Kegan Paul, 1967).
- Felicita Medved, "The Concept of Homeland" *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities* (red.) Harald Runblom (Uppsala: Centre for Multiethnic Research, 2000).
- Robin L. Murra & Joseph K. Heumann, *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge* (Albany: State University of New York Press, 2009).
- Karl N Alvar Nilsson, *Svensk överklass och högerextremism under 1900-talet* (Stockholm: Federativ förlag, 2000).

- Therese Nordlund Edvinsson, *Att leda storföretag: En studie av social kompetens och entreprenörskap i näringslivet med fokus på Axel Ax:son Johnson och J. Sigfrid Edström, 1900-1950* [diss.] (Stockholm: Stockholms universitet, 2005).
- , *Broderskap i näringslivet: en studie om homosocialitet i Kung Orres jaktklubb 1890-1960* (Lund: Sekel, 2010).
- Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2005).
- Ruth Oldenziel & Karin Zachmann, "Introduction" *Cold War kitchen: Americanization, technology, and European users* (red.) Ruth Oldenziel & Karin Zachmann (Cambridge, Mass: MIT Press, 2009).
- Jan Olsson, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent i Malmö och Köpenhamn*, (Stockholm: Symposion, 1989).
- , "One Commercial Week: Television in Sweden Prior to Public Service", *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (red.) Lynn Spigel & Jan Olsson (Durham, NC: Duke University Press, 2004).
- , "Different Natures: On Travelling Visions and Intermedial Displacements" *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (red.) John Fullerton & Jan Olsson (Rome: John Libbey Publishing, 2004).
- Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1934* (Stockholm: Zetterlund & Thelanders Boktryckeri, 1934).
- Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1935-1936* (Stockholm: Zetterlund & Thelanders Boktryckeri, 1936).
- Johanna Overud, *I beredskap med Fru Lojal: Behovet av kvinnlig arbetskraft i Sverige under andra världskriget* [diss.] (Stockholms universitet, 2005).
- Jennifer Lynn Peterson, "'The Nations First Playground': Travel Films and the American West, 1895-1920" *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (Durham: Duke UP, 2006).
- Judith Plant (red.), *Healing the Wounds. The Promise of Ecofeminism* (Philadelphia: New Society Publishers, 1989).
- Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel: Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959* (Uppsala: Filmhäftet, 1986).
- , *Folkhemmets bilder: Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 1930-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995).
- Stephanie Rains, *The Irish-American in Popular Culture 1945-2000* (Dublin & Portland, Or.: Irish Academic Press, 2007).
- Jesper Roine & Daniel Waldenström, "The evolution of top incomes in an egalitarian society: Sweden, 1903-2004" *Journal of Public Economics* vol. 92 2008.
- , "Wealth Concentration over the Path of Development: Sweden, 1873-2006", *The Scandinavian Journal of Economics* nr. 1 2009.
- Bengt Rösiö, "Staten och filmen" *Tiden* nr. 6 1949.
- Harry Schein "Vertikalmonopol och smakförskämning" *Tiden* nr. 5 1947.

- , *Har vi råd med kultur? Kulturhistoriska skisser* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1962).
- , *I själva verket* (Stockholm: Norstedts, 1970).
- , *Inför en ny mediapolitik: kabeltelevision – bildskval eller kommunikation* (Stockholm: Almqvist & Wikströms förlag, 1972).
- Richard Schickel, *Douglas Fairbanks: The First Celebrity* (London: Elm Tree Books, 1976).
- Birger Sjöberg, *Fridas bok: småstadsvisor om Frida och naturen, om döden och universum: ord och toner* (Stockholm: Bonnier, 1922).
- Gunnar Skoglund, "Om kortfilm och journalreportage" *Svensk Filmindustris tjugofem år: En bok om filmproduktion och biografreläse utgiven till jubileet av aktiebolaget Svensk Filmindustri* (red.) Carl Anders Dymling m. fl. (Stockholm: eget förlag, 1944).
- Pelle Snickars, *Film och visuell masskultur 1900* [diss.] (Stockholm: Aura förlag, 2001).
- , & Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebilder* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- , & Patrick Vonderau (red.), *The YouTube Reader* (Stockholm: KB, 2009).
- Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Conversion to Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2007).
- Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (Chicago: Chicago University Press, 1992).
- Tobias Stark, "'Stortysk fuga och negerjazz'. Rasstereotyper och rastänkande i svensk massmediabevakning av Berlin-spelen 1936", *Idrott, Historia och Samhälle, SVIF-Nytt* nr 4 1998.
- Svea Starrin-Reindahl & Veronica Döös, *Kvinnorna i förvärvslivet* (Stockholm: KF:s bokförlag, 1956).
- Julian Steward, *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution* (Urbana, Ill: University of Illinois Press, 1955).
- Per Sundgren, *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (Stockholm: Carlssons, 2007).
- Astrid Söderbergh Widding, *Stumfilm i brytningstid: stil och berättande i Georg af Klerckers filmer* (Stockholm: Aura, 1998).
- Per Vesterlund, "Den svenska modellen – Arbetarrörelsen, staten och filmen" i *Medier och politik. Arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (red.) Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
- Ann-Kristin Wallengren, "Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen" *Då och där, här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson 2007* (red.) Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg (Lund: Absalon, 2007).
- , *Film, migration, identitet: Sverige, Amerika och svenskamerikanen* (Lund: Nordic Academic Press, kommande 2012).
- Jon Wengström, "Föreningen Film och Fonogram The Forgotten Archive" *Journal of Film Preservation* nr. 77/78 2008.

- Wendy Wheeler & Hugh Dumherley, "Introduction", *New Formations: Erthographies. Ecocriticism and Culture. A Journal of Culture/Theory/Politics* nr 64 2008.
- Rochelle Wright, *The Visible Wall: Jews and other Ethnic Outsiders in Swedish Film* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998).
- Anders Wilhelm Åberg, "Seacrow Island. Mediating Arcadian Space in the *Folkhem* Era and Beyond" *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media* (red.) Erik Hedling, Olof Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: KB, 2010).
- Klas Åmark, *Att bo granne med ondskan: Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen* (Stockholm: Bonnier, 2011).

MEDVERKANDE

Lars Gustaf Andersson är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Tillsammans med Astrid Söderbergh Widding och John Sundholm är han bland annat författare till, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010). För närvarande arbetar Andersson tillsammans med Sundholm i ett VR-finansierat forskningsprojekt om Filmverkstan.

Mats Björkin är universitetslektor i filmvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Han forskar om vad medieteknologier, natur och människor har med varandra att göra, bland annat beträffande film och tv i Sverige under 1950-talet. Björkin har tidigare publicerat texter om 1950-talets mediehistoria i exempelvis *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (2009) och *A European Television History* (2009).

Tommy Gustafsson är doktor i historia och docent i filmvetenskap. Han arbetar som universitetslektor i filmvetenskap vid Linnéuniversitetet och har förutom avhandlingen om manlighet i svensk filmkultur under 1920-talet även publicerat en rad artiklar i svenska och internationella antologier och tidskrifter som *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, *Cinema Journal*, *Film International*, *Historisk tidskrift* och *Tidskrift för genusvetenskap*.

Erik Hedling är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Han är bland annat författare till boken, *Lindsay Anderson: Maverick Film-Maker* (1998), och medredaktör för antologier som *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (2002) och *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (2008). Under

de senaste åren har han lett forskningsprojektet, "Film and the Swedish Welfare State", där han skrivit flertalet artiklar om Ingmar Bergman. Hedling studerar för närvarande den svenska skådespelerskan Kristina Söderbaums karriär i Nazityskland.

Jan Holmberg är FD i filmvetenskap. Han är verksam som VD för Stiftelsen Ingmar Bergman, arkivchef för Ingmar Bergmans Arkiv och affilierad lektor i filmvetenskap vid Stockholms universitet. Hans senaste bok, *Slutet på filmen: O.s.v.* publicerades 2011.

Mats Jönsson är docent i filmvetenskap vid Lunds universitet. Jönsson är dels verksam som informationsansvarig och redaktör inom det EU-finansierade projektet "Centre for Scandinavian Studies Copenhagen – Lund", dels som forskare inom RJ-projektet, "Institutionell estetik: SF-journalens stil och funktion 1930–1960". Jönsson medverkar återkommande i internationella tidskrifter och antologier, och har publicerat tre monografier och fem antologier.

Cecilia Mörner är filmvetare och anställd som lektor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Örebro universitet. Hon bedriver för närvarande forskning om ekokritisk teori, tillämpad på bland annat föreställningar om familjen och jaktfilmers förhållande till den officiella miljöpolitikens idéer om hållbar naturvård. Mörner har tidigare publicerat artiklar om lokalfilm i exempelvis *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* och *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*.

Christopher Natzén disputerade i filmvetenskap vid Stockholms universitet 2010. Sedan 2009 arbetar han som dokumentalist och forskare vid forskningsavdelningen på KB. Natzén ingår i redaktionsrådet för filmarkivet.se, och är sysselsatt inom projektet EUscreen. Natzéns senaste publikation är: "Irish National Discourse in the Poems and Songs in Knocknagow (1918)" i *Screening the Past* (2012).

Mats Rohdin är FD i filmvetenskap och verksam vid forskningsavdelningen på KB, där han bland annat är involverad i projektet EUscreen. Rohdin har tidigare forskat i ämnen som filmteori, Ingmar Bergman, Siri Derkert samt tv och idrott. Bland publikationerna kan nämnas *Fanny och Alexander: Ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor* (tillsammans med Maaret Koskinen, 2005) och antologin, *Att alltid göra och tänka det olika: Siri Derkert i 1900-talet* (redaktör tillsammans med Annika Öhrner, 2011).

Anna Serner är VD för Svenska Filminstitutet. Hon är utbildad jurist och har studerat filmvetenskap. Serner har stor erfarenhet av diverse styrelseuppdrag i mediesektorn; mellan 1998 och 2006 var hon VD för Reklamförbundet, och mellan 2008 och 2011 för Tidningsutgivarna.

Pelle Snickars är docent i filmvetenskap och verksam som forskningschef vid KB. Snickars har publicerat en rad böcker om gamla och nya medier, och är sedan 2006 ansvarig för bokserien Mediehistoriskt arkiv. Under sommaren 2012 är Snickars aktuell som medredaktör till böckerna, *Moving Data. The iPhone and the Future of Media* samt *Myten om internet*. Se – <http://www.pellesnickars.se/>

Ingrid Stigsdotter är lektor i filmvetenskap vid Linnéuniversitetet. I sin forskning intresserar hon sig bland annat för europeisk filmkultur, publikstudier, filmreception och kulturella överföringsprocesser. Vid sidan av det akademiska arbetet är hon verksam som frilansande konst- och filmkritiker, främst för *Sydsvenska Dagbladet*.

John Sundholm är professor i filmvetenskap vid Karlstads universitet. Tillsammans med Lars Gustaf Andersson och Astrid Söderbergh Widding är han bland annat författare till, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010).

Astrid Söderbergh Widding är professor i filmvetenskap vid Stockholms universitet. Tillsammans med Lars Gustaf Andersson och John Sundholm är hon bland annat författare till, *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010).

Per Vesterlund är FD i filmvetenskap och verksam som universitetslektor vid Högskolan i Gävle. Han disputerade 2000 vid Stockholms universitet med avhandlingen, *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer*. Som redaktör och medredaktör har han bland annat givit ut: *Mediala hierarkier* (2007), *Svensk television – en mediehistoria* (2008) och *Citizen Schein* (2010). Han är för närvarande sysselsatt med ett forskningsprojekt om Harry Schein och hans roll i svensk film- och mediehistoria.

Ann-Kristin Wallengren är professor och verksam som forskare och lärare i filmvetenskap vid Lunds universitet. Hon är författare till avhandlingen, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama* (1998), och har därefter skrivit ett par böcker om utbildningsprogram för tv. Som medredaktör har hon givit ut, *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet* (2006). För närvarande färdigställer hon boken, *Film, identitet, migration. Sverige, Amerika och svenskamerikanen*.

Jon Wengström har arbetat på Svenska Filminstitutet sedan 1990 – dels som programchef för Cinemateket 1997–2003, dels (sedan 2003) som chef för filmarkivet. Wengström har curerat program för visning och föreläst flitigt om arkivering och filmhistoria på arkiv, cinematek och filmmuseer runtom i världen, och publicerat flertalet artiklar i *Journal of Film Preservation*. Wengström är ordförande i den internationella filmarkivfederationen FIAF:s "Programming and Access to Collections Commission".

INDEX

Litteratur / Tidskrifter / Tidningar

- Att bo granne med ondskan 140, 155, 160, 163, 165
- Avtalad upphovsrätt (SOU 2010:24) 113, 120
- Barns utemiljö (SOU 1970:1) 264, 271
- Bevara dokumentärfilmens kulturarv (SOU 1999:41) 27
- Bevara ljud och bild (SOU 1974:94) 25
- Biblioteket i Babel 84
- Biografbladet 21, 22
- Biografen 88
- Cinematograph in Science, Education and Matters of State, The 11, 13
- Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age, The 69
- Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age 105
- "Digit@lt kulturarv" 110
- Experimental cinema 74
- Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image 14
- Filmbladet 17, 132
- Filmnyheter 126
- Folkets Dagblad Politiken 134, 136
- Fridas bok 31, 181–183, 189
- From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition 50, 64, 69
- Har vi råd med kultur? Kulturhistoriska skisser 24, 51, 56
- Husmors-Journalen 246
- I själva verket: sju års filmpolitik 24, 55–56, 62
- Inför en ny mediapolitik: kabeltelevision – bildskval eller kommunikation 25, 58
- Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi 23
- Kinematografen ett bildningsmedel 17
- Konst som rörlig bild 74
- La révolution surréaliste 74
- Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America 259
- Mediehistoriskt arkiv (Bokserie) 28
- Minnen ur mitt liv 145, 161
- Människan och nutiden (Kulturpolitiskt betänkande 1952) 50
- Nordstjernen 232

- Ny kulturpolitik (Kulturpolitiskt betänkande 1972) 50
- Om film: Svenska Filmsamfundets årsbok 1935–1936 18
- Saving Cinema. The Politics of Preservation 69
- Självbilder: Filmer från Västmanland 27
- Slutet på filmen. O.s.v. 69, 280, 290
- Smalfilmsdistribution (Utredning 1972) 58, 59
- Social-Demokraten 134-135
- Stockholms-Tidningen 95, 134–135, 187
- Svensk film och visuell masskultur 1900 235
- Svensk Filmindustri tjugofem år 214
- Svenska Morgonbladet 134, 186
- Svenska Pacific Tribunen 231, 235
- Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm 17, 18
- Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen 28, 289–290
- Personer**
- Adams, Waldemar J 233
- Adolphson, Edvin 190, 191
- af Klercker, Georg 196
- Allerstrand, Sven 26, 119
- Andersson, Ingvar 24, 30, 52–57, 118
- Andersson, Kajsa 264
- Andersson, Olof 191
- Bachner, Henrik 151, 165
- Benjamin, Walter 91
- Berg, Gustaf 17
- Berglund, Erik "Bullen" 211
- Berglund, Sven A:son 184
- Bergman, Ingmar 28, 31, 44, 85–87, 112, 115, 117, 290
- Bjurman, Gunnar 21
- Björklund, C.J. 23
- Blom, Gustaf 16
- Bolter, Jay 91
- Bordwell, David 67
- Borges, Jorge Luis 83, 84, 87
- Bornebusch, Arne 18
- Bratt, Peter 61
- Bush, Vannevar 105
- Chaplin, Charles 128, 137
- Cherchi Usai, Paolo 69
- Chun, Wendy Hui Kyong 105, 106
- Conradi, Hans 185
- Cronsoie, Håkan 229
- Dahlquist, Valdemar 191
- Danielsson, Bengt 246
- Derrida, Jacques 61, 103
- Dymling, Carl Anders 214–217, 221
- Edgren, Gustaf 185, 188
- Edström, J. Sigfrid 31, 141–167, 279
- Ehrenborg, Lennart 71
- Eklund, Hans 71
- Enders, George 189
- Erlander, Tage 224, 278
- Ernst, Wolfgang 84, 104
- Fairbanks, Douglas 31, 127–137
- Faustman, Erik "Hampe" 185, 291
- Flyg, Nils 21
- Fossati, Giovanna 50, 64, 69
- Foucault, Michel 61, 70, 78, 109
- Frick, Caroline 69
- Furhammar, Leif 127, 196
- Gerhard, Karl 185
- Gorbman, Claudia 188
- Gradmann, Stefan 107
- Green, Eva-Lis 119
- Grieverson, Lee 233
- Grusin, Richard 91
- Gunning, Tom 236
- Gustaf VI Adolf/Prins Gustaf Adolf 126, 127, 140
- Gustaf V 126, 131–134, 140, 198
- Halldén, Gunilla 266, 270

- Hallgren, Frans 117
 Hartvigson, Niels Henrik 189
 Hayles, N. Kathryn 99
 Himmeler, Heinrich 158, 161, 162, 277
 Holtermann, Reinhold 70–74, 77, 78
 Hultén, Pontus 74
 Hupaniittu, Outi 109
 Hård, Mikael 249
 Idestam-Almquist, Bengt (Robin Hood)
 18, 24, 187
 Jeavon, Clyde 69
 Jerring, Nils 201, 211, 216, 220, 277
 Jerring, Sven 185
 Järegård, Ernst-Hugo 277
 Kahn, Albert 96
 Kirschenbaum, Matthew 104
 Kroes, Neelie 110
 Langer, Pekka 257
 Langlois, Henri 69
 Larsson, Gösta 58, 64
 Lauritzen, Einar 19, 23, 24
 Lawrence, Florence/The Biograph Girl
 125
 Lessig, Lawrence 114
 Lindgren, Ernest 69
 Lohman, Axel 276
 Lovink, Geert 103
 Luhmann, Niklas 113
 Lunde, Arne 237
 Malmer, Lennart 276
 Manovich, Lev 104
 Martin, Knut 211, 212
 Matuszewski, Boleslaus 11, 96
 Mayer-Schönberger, Viktor 105
 McLuhan, Marshall 24, 254, 255
 Merzbach, Paul 185
 Molander, Gustaf 124, 184, 185
 Nordenström, Hans 74–78
 Oldenziel, Ruth 247
 Oljelund, Ivan 134
 Ossiannilsson, K.G. 202
 Osten, Gerd 23
 Peterson, Jennifer Lynn 240
 Pickford, Mary 31, 127-137
 Poppe, Nils 204
 Rains, Stephanie 242
 Rhudin, Fridolf 189
 Riefenstahl, Leni 158, 218
 Rösiö, Bengt 56
 Sahlberg, Gardar 52-53
 Schein, Harry 23-25, 30, 51-58, 61-64, 118
 Sjöberg, Birger 31, 181-186, 189-192
 Sjöström, Victor 135, 196
 Skladanowsky, Max 197
 Skoglund, Gunnar 16, 211, 214, 217, 226
 Spiegel, Lynn 259
 Steward, Julian H 260-261
 Stiller, Mauritz 127, 196
 Sucksdorff, Arne 77, 266
 Sundholm, John 30, 46, 115
 Tallmo, Karl-Erik 95
 Troell, Jan 199
 Urban, Charles 11–17
 Waldekrantz, Rune 19
 Wallén, Sigurd 184
 Wallenberg, Marcus 141
 Werner, Gösta 204, 277, 278
 Wickman, Albert 145
 von Kraemer, Vera 132
 von Utfall, Johan 58
 Wright, Basil 197
 Wright, Rochelle 240
 Yttergren, Leif 144, 164
 Zachmann, Karin 248
 Åberg, Anders Wilhelm 266
 Åmark, Klas 140, 150, 155, 156, 160, 163,
 165
 Östlund, Ruben 7
- Filmer**
- Allt för Sverige (TV-serie) 230, 241, 242
 Arabesk 1 71, 74

- Arabesk 2 71, 74
- Barn på stan: en film om parkleken 32, 263–272
- Berlin – delad stad 276
- Bondetåget 1914 126
- Brokiga blad 191, 192
- Charly Chaplin in Wien 137
- Den starkaste 184
- Den talande tråden 185, 186
- Det sjunde inseglet 42
- Dollartåget (On the Track to the Midnight Sun) 32, 229, 230, 234–243
- En dag i staden 74, 77, 78
- Ett praktiskt kök 248–251, 255, 258–261
- Flytande frukt 255
- Fridas visor 185, 190, 191
- Fängelse 44
- För hennes skull 185, 192
- Gamla stan 74, 77
- Gycklarnas afton 44
- Hjärtats triumf 184
- Jag vill vara rött ljus (TV-serie) 271, 272
- Karin Månsdotter 43
- Komische Begegnungen im Tiergarten zu Stockholm 197
- Konstgjorda Svensson 185, 189, 190
- Kronprinsparet på Drottningholm 127
- Liberty-journalen/Liberty-revyn 41
- Lund 277
- Malmö runt – en rapsodi om två män och en stad 203, 204
- Malmö stadsteater – Europas modernaste teater 201
- Maria Larssons eviga ögonblick 199
- Mary och Doug besöker Stockholm 31, 128–132, 137
- Med jordens nordligaste järnväg – en färd Narvik-Riksgränsen 240
- Mitt hjärtas Malmö (DVD-serie) 197, 205–207
- Motto 77
- Människor i stad 77
- Paramountjournalen 41, 44, 186, 187, 191
- Play 7-8
- Post på hjul 197
- Prata inte – handla! (TV-dokumentär) 145
- Prov utan värde 185–188
- Sagas Runöfärd 197
- Se Sverige 233, 234
- Svenska Flaggans Dag 1953 32, 210, 216–226
- Sieurins bilder 197
- Skepp Ohoj! 188
- Stad vid färdeväg 201, 204, 205
- Stockholmsbilder, Experiment 71, 72
- Strängnäs stads 400-årsjubileum av Gustav Vasas val till Kung 132
- Svenskt Panorama 234
- Sverige i sommar och vinter 231
- Sweden. The Land with the Sunlit Nights 231–235
- Säg det i toner 190, 192
- Talarfilm Sigfrid Edström 31, 143–146, 166-167
- Tonårsmodet 250, 251, 256
- Traffic in Souls 234
- Trekungamötet i Malmö 130
- Tusen gånger starkare 8
- Under Stockholms broar 236
- Vardagsmiddag: En film om modern matlagning 245, 246
- Vid lilla torg (TV-produktion) 199
- Ville Andesons äventyr 184
- Wings 183, 187
- Vittnesbördet 201, 277
- Vår stad 200, 202–204
- Våra kungliga hemma hos sig (Journal-filmsserie) 127
- Zilva och Henning Söderbergs samling 200, 201, 204–207

Sakregister

- aaaaarg.org 117
Accessprogrammet 93
amatörfilm 14, 28, 67, 71, 200–207, 229, 276
amerikanisering 186, 191, 192, 233, 234
animationsfilm 39, 71, 271
antisemitism/antisemitistisk politik 144–155, 164–166, 279
Apple 91, 98
Armé-, Marin- och Flygfilm 17, 23
ArtFilm 71, 74
AV-central 57-59
avtalslicenser 120
barnfilm 59, 60, 266, 271
barnomsorg 202, 203, 264, 267–272, BBC 116
Berlin 107, 141, 144, 146–150, 154, 158, 161-164, 195, 203, 218, 276
beställningsfilm/uppdragsfilm 14, 41, 43, 47, 53, 59, 60, 113, 186, 249, 259, 264
bostadspolitik 202, 205, 248–252, 264, 265
Centralfilm 264
Cinematket 41, 57, 64, 82
Code of Ethics (FIAF:s) 14, 42
darknets 117
Dataarkiveringskommittén (DAK) 25
Deutsche Kinemathek 71
digitalisering (av arkiv/kulturarv) 12-13, 33, 68, 82, 93, 102, 106–118, 226 (av biografer) 9, 15, 89-90 (av film) 9, 13, 15-16, 26-28, 42–44, 89, 94–96, 101–102, 109–118, 205, 226, 263, 278
dokumentärfilm 8, 11–13, 17, 21, 24–29, 39, 40, 59, 60, 88, 90, 94, 100, 101, 111–113, 197–201, 204–207, 266, 275–278
ekokritik 32, 264–272, 279
European Film Gateway (EFG) 15, 33, 94
Europeana 94, 107–109
EUscreen 94, 119
experimentfilm/avantgardefilm 28, 30, 46, 67-78, 115
FIAF 14, 15, 19, 42, 83, 94–95, 101
fildelning 91, 94, 115–118
Film2Home 90
Filmarkivet i Grängesberg 27, 28, 39, 82
FilmCentrum 61, 62
Filmens 1900-tal (Konferens 2011) 8, 28, 47, 221, 224, 226, 263, 278
Filmhistoriska samlingarna 19, 22, 23, 51, 55–57, 61, 214
filmreformen (i Sverige 1963) 23, 49–51, 55, 196
filmrestaurering 29, 39-45, 53–56, 82, 166, 189
Flickr 108, 110
Folkets Bio 61, 62
Folkets Hus-rörelsen 62, 212
folkrörelser 211, 249–250, 258
fonograf 17, 183, 184
fria filmare 61, 67, 74
funktionalism 201, 204, 254, 257, 249
FILMO (Föreningsfilm) 62, 212
företagsfilm 59, 63
Google 81, 89, 91, 94, 106–108, 111, 112, 116
grammofon 17, 181–184, 188–190
Göteborg 16, 196–198, 232, 247
Hasselblad 196
Headweb 90
Hemmens forskningsinstitut 249, 251
HSB 249, 250
Husmors Filmer 32, 246–261
Högerpartiet/Moderaterna 160, 202–204
immaterialrätt 109–118
industrifilm 28, 43, 112, 258
informationsfilm 14, 60, 212, 245, 246, 258
Internet Archive 94, 106

IPRED 115
 journalfilm 13, 16, 26, 28, 32, 39, 100,
 111, 118, 119, 127–131, 137, 186, 201,
 205, 215, 220–226, 276
 kalla kriget 32, 212, 221–226
 Karagarga 94, 117, 118
 konstfilm 45, 46, 67, 88, 275
 Konstnärsklubben 71
 Kooperativa Förbundet 118, 119
 Kulturarw3 106
 Kulturdepartementet 110
 kulturpolitik 23, 49–51, 56, 63
 kulturutredningen (1968) 50–52
 kungahuset/ kungligheter 31, 126, 127,
 130–137, 140, 141, 192, 198–201, 212,
 221–224, 278
 Kungliga biblioteket 9, 13, 39, 82, 88, 97,
 102, 276
 Library of Congress 26, 84, 106–108, 112
 litteraturbanken.se 95
 Luxonline 78
 magnefon/trådspelare 186–188
 Malmö 31, 128, 130, 133, 195–207, 279
 Memex 105
 metadata 15, 32, 33, 42–48, 78, 82, 94,
 95, 102–108, 111, 118, 144, 145
 Microsoft 81, 83, 87, 100
 miljöaktivism 263–272
 nationell identitet 31, 68–69, 142, 143,
 166, 185, 192, 196, 198, 201, 202,
 215–226, 230–243, 263, 277
 Nationella arkivdatabasen 33
 nazism 31, 140–167, 201, 212, 219, 277, 279
 Netflix 89, 90
 nitratfilm 40, 41, 45, 85, 86
 nöjesskatt 49
 patriotism 32, 142, 156, 160, 166, 212,
 215–226, 231, 241–243
 PlayStation 90
 politisk film 45, 49, 59, 67
 propagandafilm 197, 212–218, 226, 276,
 277
 Publicistklubben 18
 reklamfilm 13, 14, 28, 39, 59, 100, 113,
 185, 186, 197, 220, 238, 246
 reklam-tv 246, 256–259
 remediering 91
 resefilm 229–243
 Riksarkivet 31, 42, 52, 114, 144–145, 149,
 158, 159, 163, 165, 279
 Rädda Malmöfilmen/Mitt hjärtas
 Malmö 197, 206
 SF Anytime 90
 SF-Kino/Journal Digital 14, 26, 111, 112, 118
 skolfilm/undervisningsfilm 17, 18, 51,
 56–61, 88, 212
 Smalfilmscentralen/Statliga filmcen-
 tralen 51, 57–64
 Smithsonian 112
 SolFilm 62
 stadsfilm 31, 32, 40, 195–208, 267–271
 stadspark 200–205, 264, 267–271
 Statens Biografbyrå 21, 23, 33, 39, 46,
 93, 212, 217
 Statens Järnvägar (SJ) 118, 229
 Statens kulturråd 50
 Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) 14, 25,
 41, 93, 111, 119
 Statens medieråd 33
 Stiftelsen Filmform 46, 77, 78
 Stiftelsen Ingmar Bergman/Ingmar
 Bergmans Arkiv 31, 85–87, 114
 Stockholms Filmstudio 18
 Stockholms Stadion 217–219, 222–226,
 278
 Stockholmsutställningen 1897 192, 200
 Stockholmsutställningen 1930 191–192
 storstadsmiljö 32, 74, 195, 200–205,
 263, 264, 268–271, 276, 278
 streaming/streamad film 32, 42, 43, 82,
 97, 119
 Svensk Filmdatabas 39, 145
 Svensk Filmindustri 90, 129, 184–191,
 210, 233, 236

(Skolfilmsavdelning) 17, 18
 (Kortfilmsavdelning) 211–223, 226
 (Journalfilmsavdelning/Arkiv) 16, 23,
 30, 51–57, 61–63, 118, 201, 210–215,
 220–226
 Svensk Tonfilm 229
 Svenska Biografteatern/Svenska Bio
 16, 196
 Svenska Filminstitutet (SFI) 7–9, 13–15,
 23, 24, 29, 49, 51, 55, 56, 61, 88, 89,
 107, 110, 112, 113, 115, 118–120, 217,
 276–278
 (Filmarkivet) 9, 15, 23, 26, 27, 33, 39–46,
 55–57, 61–64, 82, 120
 Svenska Filmsamfundet 18–21, 55
 Svenska Flaggans Dag 32, 210, 215–226,
 278
 Svenska Turistföreningen 239
 svenskamerikaner 32, 229–234, 237–241
 sverigefilm 230–241
 Sveriges Allmänna Konstförening 74
 Sveriges Radio/Radiotjänst 23, 51–55,
 63, 214
 Sveriges Riksidrottsförbund (RF) 141,
 142, 145, 278
 Sveriges Television/SVT 14, 24, 26, 30,
 39, 55, 94, 118–120, 241
 SVT Play 104
 talarfilm 31, 45, 141–146, 154, 166, 203,
 278, 279
 Tekniska museet 19, 20, 23, 51, 55, 61
 The Pirate Bay (TPB) 115, 117
 Tobis-Klangfilm 185, 188, 192
 TRU (TV och radio i utbildningen)
 57–59, 61, 62
 UbuWeb 78, 115, 116
 United Artists 128
 Upphovsrättsutredningen (SOU
 2010:24) 113, 120
 urbanisering 232, 248
 Utbildningsdepartementet 51, 57, 60
 Utbildningsförlaget 59
 Utbildningsradion 119
 valfilm 14, 197, 202–205, 212
 Video Active 94
 video-on-demand 89
 Voddler 90
 Wallenbergstiftelsen 26
 Wayback Machine 106
 Wikipedia 103
 xBox 90
 YouTube 13–15, 26, 81, 82, 92–95, 107,
 108, 111, 116, 120, 276
 Öppet arkiv (SVT) 14, 119

