LUND UNIVERSITY

”Filmreformens förste avantgardist”

Experimentfilmaren Peter Kylberg

Diurlin, Lars

2017

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Diurlin, L. (2017). *”Filmreformens förste avantgardist”: Experimentfilmaren Peter Kylberg*. Mediehistoriskt arkiv, Mediehistoria Lunds universitet.

Total number of authors:
1

Creative Commons License:
CC BY-NC-ND

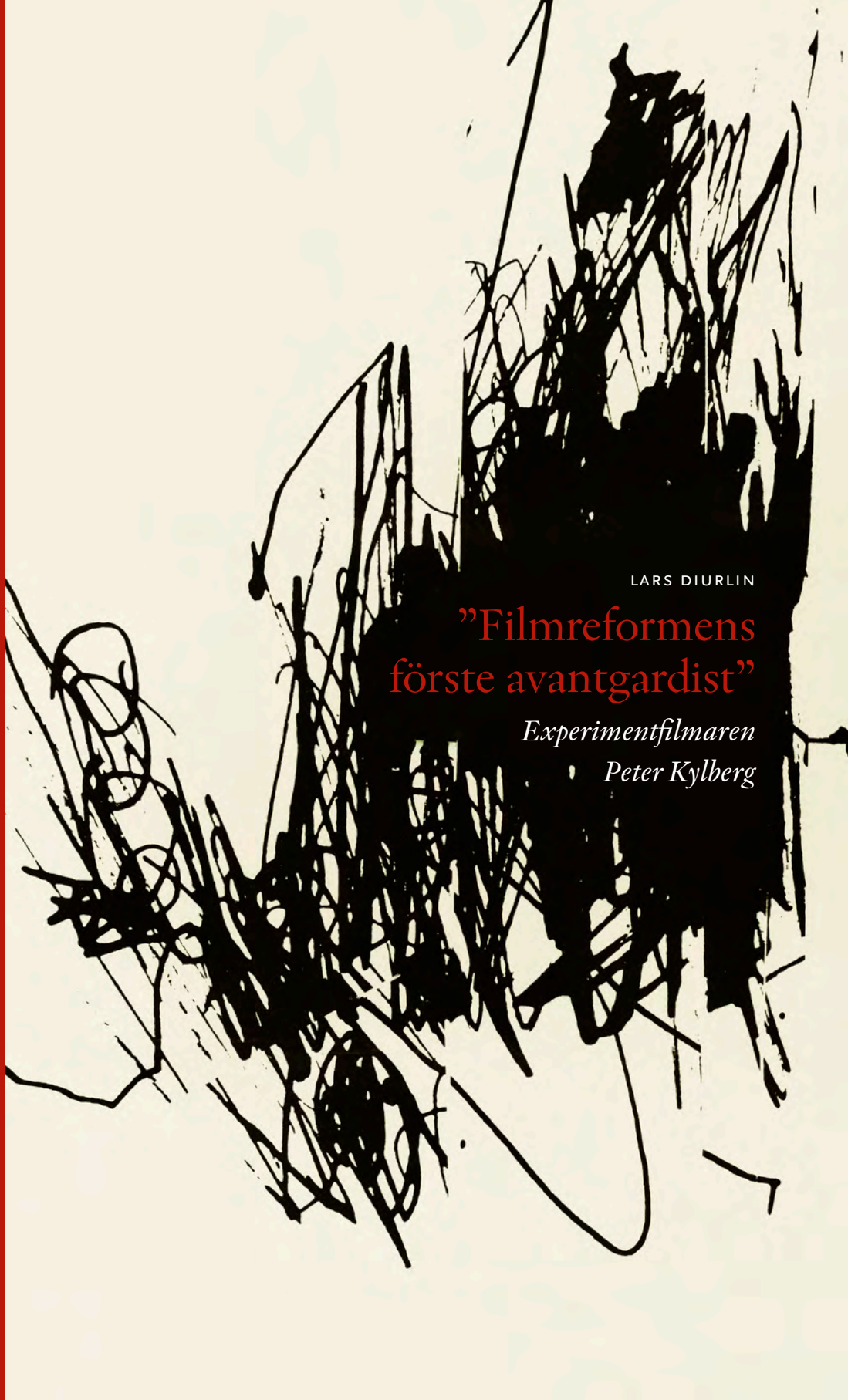
General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise 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



LARS DIURLIN

”Filmreformens förste avantgardist”

Experimentfilmaren Peter Kylberg

FILMER AV PETER KYLBERG. INNEHÅLLET PÅ DENNA BLU-RAY-SKIVA SKYDDAS ENLIGT UPPHOVSRÄTTSLAGEN. ANSVARIG UTGIVARE: LARS DIURLIN. ©LARS DIURLIN 2018.

21

”Filmreformens förste avantgardist”

Experimentfilmaren Peter Kylberg

LARS DIURLIN

MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 37

MEDIEHISTORISKT ARKIV publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Pelle Snickars (Umeå universitet) och Ulrika Torell (Nordiska museet).

Redaktör: Patrik Lundell (Lunds universitet och Mittuniversitetet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i PDF-format från www.mediehistorisktarkiv.se. Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet:
www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/.
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Utgivningen av denna avhandling, med tillhörande Blu-ray-skiva, har möjliggjorts genom bidrag från följande stiftelser, fonder och organisationer:

Holger och Thyra Lauritzens Stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet
Stiftelsen Roy och Maj Franzéns fond
Stiftelsen Hjalmar Gullbergs och Greta Thotts stipendiefond
Stiftelsen Längmanska kulturfonden
Lunds universitets tryckbidrag
Per Anders och Maibrit Westrins stiftelse
Gunvor och Josef Anérs stiftelse
Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Film i Sörmland

Möjligheten till ett flertal forskningsresor i samband med avhandlingsarbetet har möjliggjorts genom bidrag från följande stiftelser och fonder:
Stiftelsen Hjalmar Gullbergs och Greta Thotts stipendiefond
Stiftelsen Fil dr Uno Otterstedts fond
Teologie Doktor Henning Wijkmarks Stiftelse
Stiftelsen Landshövding Per Westlings minnesfond
Sigrid Nilssons fond
Stiftelsen Hilma Borelius stipendiefond

I samarbete med:
Svenska Filminstitutet svt

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet
MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 37

Grafisk form och omslag: Johan Laserna
Bildredigering: David Laserna
Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2017
ISSN 1654-6601
ISBN 978-91-983809-4-1 (tryck)
ISBN 978-91-983809-5-8 (pdf)

Till Emmy och Loa

Innehåll

PROLOG: EN LILLEPUTT BLAND BJÄSSAR 15

INLEDNING 17

Peter Kylberg – biografisk översikt 17
Syften och avgränsningar 19
Problemområden, argument och teoretiska utgångspunkter 20
Problemområde 1 – position 20
Kylberg som inomindustriell experimentfilmare 20
Kylbergs konstnärsroll i en inhemsk filmpolitisk kontext 23
Experimentfilmare, auteur eller konstnär? 25
”Filmreformens förste avantgardist” – mellan större och mindre filmkulturer 30
Problemområde 2 – uttryck 35
Referenser till tidigare och samtida experimentfilm samt syntetiserande konst 35
Kylberg som senkommen modernist – utifrån vilka modernismer? 36
Några modernistiska grepp 38
Kylberg i tidigare historieskrivning 41
Forskning kring periodens filmkulturella kontext samt avhandlingens källmaterial och metoder 43
Disposition 47

1. VÄGEN TILL FILMSTADEN 51
Konstnärssläkten Kylberg 51
Barndomsår 54
I tecknarateljén 58
Experimentfilm 999 60
Inomindustriella filmexperiment 63

2.KINETISKA EXPERIMENT, ABSTRAHERANDE MUSIK OCH KONSTSYNTETISERANDE VISIONER 67
Experiment i sin renaste form 67
Kandinskijs och Schönbergs syntetiserande visioner 68
Absolut film 70
Bilder till pianomusik 71
Kadens – målningarna tonsätts 75
Ett alternativt filmspråk inom den större filmkulturen 79

3. AUDIOVISUELLA ALLKONSTVERK OCH SAMTIDA KONSTMUSIKSKONTEXT 83
Ton och bild – ”intet är gott utan det andra” 83
Formella och funktionella angreppssätt till bild och ljud 86
Kylberg och Karlung – samtida allkonstnärer med skilda förtecken 88
Musikkritikernas syn på Kylberg 91

4. GENERATIONSSKIFTEN, FÖRFATTARFILMARE OCH STATLIGT FILMSTÖD 95
Filmkameran som penna eller pensel 95
Kylberg till Sandrews – *Cikome* 98
Kylberg röner ”statlig uppskattning” 100
Svenska staten och filmen – en kort historisk rekapitulation 102
Statens Filmpremienämnd 104
Konstfilm och filmkonst 105
Staten understöder filmproduktion 108
En prisbelönad film utan titel 110

5. INTERNATIONELLA EXPERIMENTFILMS-KOPPLINGAR OCH PARISEXIL 115
En kortfilm av Peter Kylberg som *trance film* 115
Kylberg i Paris 119
Paris D-moll som stadssymfoni 122
Paris D-moll som dagboksfilm och exilfilm 124
Ett experiment i kommersiell dräkt 129

6 . SVENSKA FILMINSTITUTET – STATEN, KAPITALET OCH FILMKONSTNÄREN 133
Schein och filmreformen 133
Filmreformen som kulturell balans i överflödets samhälle 137
Välfärdsstatens institutionaliserade konstnärsroll 140
Kylberg och Karlung – avantgardister i välfärdsstaten 144

7. ”EKONOMISKT RISKABEL MEN KONSTNÄRLIGT INTRESSANT” – KYLBERG I OCH UTANFÖR DET SVENSKA 1960-TALET 149
JAG tar form 149
Halv budget för ”avancerat” långfilmsprojekt 155
Lämna ateljéerna! – ett nödvändigt ont 163
Moderna alienerande miljöer 164
Presskonferens i rivningslägenhet 169
Samhällstillvända och realistiska tendenser i svensk 1960-talsfilm 174
Modernism och filmisk modernism – disparata uppfattningar om filmkonst 178

8 . ”*JAG* ELLER *DU* I SVENSK FILM?” – MOTTAGANDET AV *JAG* 189
Självbiografiska tendenser 189
Kritikermottagandet av *JAG* 193
För vem görs långfilmerna? 194
JAG som vara 198

9. I SKUGGAN AV FILMPRODUCENTERNAS MISSNÖJE 205
Försök till kulturell anpassning 205
Ingen andra långfilmschans 207

Desperata försök 211
Mot en konst utan verk 214
Konsert för piano som *structural film* 220
Kylberg i konstens vakuum 223

10. *EXPANDED CINEMA*, ENERGIPROBLEM OCH AVANTGARDISTISKA DILEMMAN 227
En borttappad andra chans 227
Expanded cinema – syntesen av konst, teknik och naturvetenskap 228
Kylberg som *artist in residence* vid Kungliga Tekniska högskolan och Sveriges Radio 230
Solenergi, experimenthus och alternativa energikällor 235
Le jeu och jakten på pengarna – ”Do you have any good friends with a bank account?” 239
Opus 25 – ett amalgam av kylbergska stilgrepp 241
”Utan kommunens stöd kan jag inget göra” 246

11. ”ABSTRAKTA FÖRSÖK ATT NÅ IN I DET OUTSÄGBARA” 251
När mecenaten stänger sin dörr öppnar en annan ett fönster 251
1980-talet – en filmbransch i ekonomiskt kaos 256
Produktionen av *DU* och *F-42* 258
Experiment i multibiograf 261
Contingent negative variation 263
Ett samband mellan konstnärlig effektivitet och icke-trivialitet? 266
Taktilt främmandegörande – från *JAG* till *DU* 270
Att bryta sig ur det sköna fängelset 272

12. I STÄLLET FÖR DEN FÖRSTA ICKE-EXPERIMENTELLA FILMEN 281
F(örsök) nummer 37 281
I stället för ett äventyr – en minnesarkeologisk utgrävning 284
Kylbergska hålrum 288

AVSLUTANDE REFLEXIONER 291

EPILOG: ”EMELLERTID FORTSÄTTER JAG ATT FÖRBEREDA MIN FILM” 303

Noter 305
Summary 354
Tack 361
Om filmutgivningen 363
Filmuppgifter 364
Appendix: Peter Kylbergs verkkatalog 1959–1996 368
Källor, litteratur och filmer 371
Bildregister 394
Personregister 395

1. Kylberg i Filmstadens tecknarateljé 1960.

PROLOG

En lilleputt bland bjässar

Den 26 juni 1961, strax efter klockan nio på kvällen, fann sig en 22-åring från Sverige, vid namn Peter Kylberg, stående på Berlinbiografen Zoo Palasts scenkant. Strålkastarljusets bländade sken måste ha hindrat honom från att se ut över havet av välklädda människor som denna kväll hade samlats för galavisning under pågående Berlinale. Med över 1000 sittplatser var detta en av dåtidens mest prestigefyllda filmfestivalsbiografer. Huvudfilmen, som snart skulle rulla igång, hette *Onda män sover gott* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960), en svartvit thriller av den japanske regissören Akira Kurosawa. Innan dess påannonserades den unge svensken. Hans kortfilm *Kadens*, ett animerat och tonsatt litet allkonstverk tillverkat med hjälp av olje- och gouachemålade A4-stenciler och en gammal trickfilmskamera i ett avskilt rum på Filmstaden i Råsunda, hade tilldelats en prominent plats som förfilm.

Om man får tro den svenska pressens rapportering fick debutanten ett sensationellt bemötande. *Arbetets* Inger Wahlöö talade om festivalens ”mest hyllade filmman hittills”.[1] Efter visningen bjöds Kylberg upp på scenen för att ta emot publikens ovationer och han fick även hålla ett långt tal, något som både Wahlöö och den i publiken närvarande filmkritikern Bengt Idestam-Almquist menade var en högst sällsynt ära för en kortfilmare. Idestam-Almquist rapporterade:

> Och svensken ålade fram, leende och grinande mot strålkastarljuset till mikrofonen och förklarade [...] att enligt hans tjugoåriga mening var Berlin ett kulturcentrum som borde vara öppet för konstriktningar av olika slag. Och den smickrade publiken, som kanske känt sig en smula förvirrade [sic] inför den konstriktning unge Peter representerade, föll till föga för den i grå kostym skrudade ynglingens pojkaktighet.[2]

I en artikel med titeln ”Japansk filmbjässe och svensk lilleputt” beskrev *Aftonbladets* Jurgen Schildt händelseförloppet: ”Efter visningen tackade Kylberg för applåderna med en serafisk framtoning som hade klätt den unge Rilke. Det är hans första film, men det är antagligen inte hans sista”.[3] Även Wahlöö siade en god framtid för ”den stora publikgunstlingen”.[4] Idestam-Almquist menade i sin tur att kortfilmen var ett tecken på att Filmsverige inte var så ”efterblivet och stockkonservativt som många tycks tro. Att [Ingmar] Bergman inte är den ende svensken som talar ett modernt språk”.[5]

Precis som kritikern hade på känn stod den svenska filmen inför en radikal förändring. Under det nyss påbörjade decenniet skulle många nya och unga röster göra sig hörda via filmremsan. Filmare som visserligen ofta talade ett modernt språk, men ett språk långt ifrån det Idestam-Almquist såg som revolutionerande i *Kadens*.

Kylberg gjorde en storslagen debut, som synliggjorde uttryck och tillvägagångssätt som vanligtvis inte tog plats i de stora, publika sammanhangen. Med *Kadens* inleddes en drygt tre decennier lång resa där Kylbergs experimentlusta och konstnärliga visioner kom att ställas mot inhemska filmpolitiska, filmkulturella och branschekonomiska svängningar.

Inledning

Peter Kylberg – biografisk översikt

Kylberg kom till Svensk Filmindustri (SF) 1959 i egenskap av målande konstnär. Han genomförde där ett tonsatt animationsexperiment, vilket resulterade i *Kadens* (1961). Som audiovisuellt allkonstverk var filmen ovanlig i samtida svensk filmproduktion. Den rönte uppmärksamhet i dags- och kvällspress samtidigt som dess upphovsman hyllades som ”en världssensation”.[6] Samma statliga nämnd som belönade *Kadens* med en premie utlyste 1962 medel för kvalitetsinriktad filmproduktion. Under översikt av denna nämnd tillkom *En kortfilm av Peter Kylberg* (1963), som blandade animationer och skådespelare samt ackompanjerades av en stråkkvartett skriven av konstnären själv.

Generationsskiften inom branschen och ett ökat fokus på författare, föranledde Kylberg att fly vad han benämnde den svenska filmens ”litteraturhistoriska komplex”.[7] Han bosatte sig i Paris. När *En kortfilm av Peter Kylberg* uppmärksammades i pressen, och Kylberg därmed uppfattades som en lovande avantgardist, gav SF honom chansen att göra ännu en kortfilm. Resultatet blev stadsbetraktelsen *Paris D-moll* (1964).

Genom ett avtal mellan staten och filmbranschen bildades 1963 Svenska Filminstitutet (SFI), för att rädda en filmindustri i kris och samtidigt borga för produktion av så kallad kvalitetsfilm genom efterhandsstöd. Ett kryphål i en avtalsparagraf friställde medel för egen produktion, något som SF och filmbolaget Sandrews tog fasta på. Ur dessa tre parter sprang långfilmen *JAG* (1966), regisserad och tonsatt av Kylberg.[8] I ett kulturellt klimat som rörde sig mot realistiskt präglade och samhällskritiska uttryck uppfattades *JAG* som otidsenlig. Kritik riktades även mot filmens problematiska natur som ”halvstatlig” prestigeprodukt.[9]

Efter *JAG* fick Kylberg anpassningssvårigheter gentemot den svenska filmbranschen. Hans audiovisuella färg- och formexperimenterande, med drag av

tidiga 1900-talsmodernister som kompositören Arnold Schönberg och målaren Vasilij Kandinskij, hade svårt att få gehör. Via en ateljéchef på SF fick Kylberg ändå chans till ett pilotprojekt som resulterade i kortfilmen *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning* (1968). I stället för att anpassa sig till samtidens krav på socialt engagemang gjorde filmaren sitt dittills mest komplexa experiment, enligt honom själv en ”anti-berättelse”.[10] Han rörde sig nu mot ett allt mer naturvetenskapligt tillika konceptuellt förhållningssätt gentemot filmmediet. Om han tidigare hade sett kameran som en pensel, höll den nu på att omvandlas till ett laboratorieinstrument och hans filmprojekt antog formen av mätningar och rapporter gjorda i Sveriges Radios (SR) experimentstudio och vid Kungliga Tekniska högskolan (KTH).

Ett intresse för alternativ energi låg bakom den självbiografiska tv-filmen *Opus 25* (1980). Produktionen finansierades av TV2 och en schweizisk producent, och filmades i alpbyn Château-d'Œx, en återkommande tillflyktsort för Kylberg sedan 1950-talet.

Från och med *Konsert för piano* började Kylberg utveckla en syn på konstens funktion och dess potentiella förhållande till mätbar hjärnaktivitet. Trots ekonomisk stagnation inom svensk filmbransch lyckades Kylberg genom SFI finansiera filmerna *DU* (1987) och *F-42* (1991). Åskådarna skulle här försättas i en form av ”neurossituation”, genom att utsättas för, som Kylberg uttryckte det, ”icke-triviala deformationer av verkligheten”.[11] Den forcerade ”neurossituationen” var tänkt att frambringa en närmast metafysisk bristning, en öppning i rumsgeometrin, enligt Kylberg. Dessa sprickor, eller mikroskopiska hål som passager mot en högre dimension, vad Kylberg lät kalla ”ett hypotetiskt antiuniversum” på andra sidan, hade konstnären försökt påvisa i flera uppsatser, till forskarsamhällets stora förvirring.[12]

År 1992 förändrades de svenska filmproduktionsförutsättningarna då SFI upphörde med egen produktion och Sverige gick mot en mer kommersiellt inriktad filmpolitik. Trots det publika fiaskot med *DU* fick Kylberg gehör från SFI gällande en filmidé som till ytan såg ut att vara en icke-experimentell långfilm. Laboratoriet Film-Teknik knöts till projektet som producent och distributör. När filmen var klar återstod nästan inget av originalidéerna, markerat i det metafilmiska titelvalet *I stället för ett äventyr* (1996). Filmen spelades främst in på video och består av ett möte mellan två karaktärer, skildrat i utdragna färgmanipulerade och upphackade dröm- och minnessekvenser.

”Världssensationen” Kylberg hade på drygt tre decennier gått från publikhavet i Zoo Palast till totalt 22 sålda biljetter för *I stället för ett äventyr*.

Syften och avgränsningar

Denna avhandling handlar om filmaren, målaren och kompositören Peter Kylberg (1938–). I studien undersöks hur svenska filmkulturella och filmpolitiska aktörer interagerade med Kylberg i dennes ambition att försöka skapa en viss typ av uttryck via filmmediet. Därmed hamnar inte bara Kylberg i fokus, utan även det omgivande filmkulturella och filmpolitiska klimat som Kylberg stod i relation till.

Ett av två likvärdiga syften är att, med Kylberg som utgångspunkt, fördjupa och kritiskt granska den befintliga historieskrivningen kring svensk filmkultur och filmpolitik, under de år Kylberg var verksam. Samtidigt är avhandlingen en studie av just den typ av uttryck som Kylberg försökte få till stånd genom att förhålla sig till kommersiella och filmpolitiska aktörer, som i sin tur förkroppsligade dessa uttrycks själva existensvillkor. Ett ytterligare syfte är därmed att redogöra för hur dessa uttryck tog sig ut, samt att beskriva vad som kan sägas konstituera Kylbergs konstuppfattning.

Kylbergs nio färdigställda produktioner gjorda mellan åren 1959 och 1996 har fungerat som en naturlig historisk avgränsning. Film- och konsthistoriska återkopplingar har gjorts i de fall de varit relevanta för avhandlingens syften.

Kylberg var som mest aktiv under 1960-talet, dels som skapande filmkonstnär och dels i sin dialog med olika aktörer, samt var också som mest publikt omskriven under detta decennium. I kombination med att den filmpolitiska utvecklingen under dessa år kom att spela en avgörande roll för svensk filmkultur blir det i denna studie en viss utrymmesmässig slagsida åt detta decennium. Denna slagsida är en naturlig följd av att jag i ambitionen att spåra händelseförlopp, reaktioner och kulturella och diskursiva strömningar dels undersöker samtida filmkulturella och filmpolitiska diskurser och dels studerar privat korrespondens mellan Kylberg och olika aktörer. 1960-talet är helt enkelt det decennium inom vilket mest relevant material stått att finna.

Utöver Kylbergs filmer återfinns närmare trettio idéer som aldrig realiserades. Då dessa ofta är nära kopplade till de filmer som genomfördes finns en anledning att inkludera dem i undersökningen. Att de också figurerar i de dialoger Kylberg förde med olika aktörer gör att filmidéerna kan ge insikt i hur aktörer inom svensk filmkultur ställde sig gentemot filmer som inte var önskvärda. Det är min uppfattning att både avfärdade och genomförda projekt kan analyseras och bidra till att teckna en bild av ett i en specifik kontext rådande filmklimat.

Avhandlingens upplägg är i huvudsak kronologiskt då det möjliggör en presentation av Kylbergs konstnärskap som en framväxande utvecklingsprocess. Under 1960-talet började Kylberg katalogisera sina filmidéer med F-nummer, i stil med hur kompositörer ofta numrerar sina verk med opusnummer. Han sorterade även sina musikaliska verk som opus, och lät sedan musik- och filmidéerna konvergera i tänkta allkonstverk. Progressionen i skapandet är därmed tydlig. För att kunna rama in den konstnärliga utvecklingsprocessen har ett helhetsperspektiv över Kylbergs aktiva år känts eftersträvansvärt. Med det sagt gör inte denna avhandling anspråk på att vara heltäckande, eller fungera som den definitiva Kylbergstudien.

Problemområden, argument och teoretiska utgångspunkter

Denna avhandling är en filmvetenskaplig konstnärsstudie, med tvärvetenskapliga inslag från ämnen såsom konstvetenskap och sociologi. Utifrån de två ovan nämnda syftena kretsar undersökningen kring två problemområden. Dessa områden kan sammanfattas i orden *position* och *uttryck* och behandlar i mer generaliserbara termer Kylbergs existensvillkor respektive estetik. Denna uppdelning görs inte för att markera att respektive syften och problemområden är åtskilda – i det följande kommer vi se att de står i dialog med varandra. Jag delar upp områdena position och uttryck för att kunna utkristallisera de argument jag vill framhålla och de teoretiska utgångspunkter jag kopplar till respektive område. Varje problemområde består av två argument och följs av ett stycke som utvecklar ett antal teoretiska utgångspunkter kopplade till respektive argument.

Problemområde 1 – position

Kylberg som inomindustriell experimentfilmare

Avgränsat till undersökningens tidsperiod kommer Kylbergs position att redogöras för och analyseras utifrån hur samtida filmkulturella diskurser förhöll sig till honom. En hållning som varit genomgående för hur Kylberg, och hans verk, uppfattats kan sammanfattas i ordet ”apart”, i betydelsen främmande, väsensskild och malplacerad.[13]

Visningen av *Kadens* på Berlinalen ramar in den problematiska position som både Kylberg och hans filmer kan sägas ha, då hans aktiva år studeras i relation till en samtida filmkulturell kontext. *Kadens* representerade en

marginaliserad och i sammanhanget malplacerad experimentell filmtyp – en lilleputt bland bjässar. Filmen visades på en storslagen festivalscen brukligen privilegierad den kommersiella industrin – antingen det gällde glamourösa Hollywoodkomedier eller en film av en kanoniserad regissör som Kurosawa.[14]

För att en företeelse kraftigt ska kunna skilja ut sig inom ett sammanhang bör den stå i relation till en kontext där andra former av uttryck har normaliserats. Låt säga att *Kadens* hade inkluderats i Moderna Museets utställning *Rörelsen i konsten*, som pågick samtidigt som Kylberg befann sig i Berlin. Eller varför inte i ett sammanhang liknande avantgardefilmsutställningen *Apropå Eggeling*, som samma museum genomförde 1958. Till sin form och tematik hade *Kadens* passat bättre in i denna konstkontext, som en i raden av experimentella avantgardistiska uttryck. Men varken Kylberg eller hans filmer inkluderades i den visningskontexten och inte heller gjordes några försök från hans sida att närma sig den.

Som experimentfilmer betraktade är Kylbergs filmer i sig aparta. Deras materialitet står ut i sammanhanget. De spelades in i färg, på det för experimentfilm ovanliga formatet 35 mm samt inom ramen för en kommersiell visningskontext.[15] Med undantag av *Opus 25* som gjordes för tv, var Kylbergs filmer avsedda att inkluderas i en filmkultur bestående av pr-maskineri, förhandsintervjuer, utlandsförsäljning, marknadsföring, bioannonser och filmkritik – en filmkultur som i huvudsak omgav spelfilmer i långfilmsformat. En fråga som återkommer i denna studie rör de problem som kan uppstå när experimentella och aparta minoritetsuttryck inplaceras i ett för uttrycket så ovanligt sammanhang.

Den kommersiella produktions-, distributions- och visningskontext som Kylbergs experiment var en del av rimmade illa med hur de svenska medverkande konstnärerna och arrangörerna för exempelvis *Apropå Eggeling* positionerade sig själva. Nils Hugo Geber, en av de ansvariga för museets filmverksamhet, poängterade i utställningskatalogen den närmast geografiska åtskillnaden mellan konstens marginaler, som han själv identifierade sig med, och kommersialismens centrum: ”Vid sidan om den industriella produktionen existerar filmexperimenten, ofta undanskymda men av största betydelse för filmens konstnärliga vitalitet”.[16] I samma katalog betonade experimentfilmaren Peter Weiss en för honom uppenbar polarisering mellan konstnärligt filmexperimentell verksamhet och den svenska samtida filmindustrin: ”Om man vill arbeta med film som konstnärlig uttrycksform har man bara ett enda val: man får gå under jorden. Man får ha klart för sig att

2

2. Kylberg på SFI:s första Filmbal i september 1964.

3

3. Höga förväntningar i *Stockholms-Tidningen* 1965.

4

5

4/5. Geni-reportage i *Vecko-revyn* 1966 och *Hemmets Journal* 1967.

det inte finns något som helst stöd för en film som avviker från det gångbara".[17] Weiss hade också ett par år tidigare, i sin bok *Avantgardefilm* (1956), hävdat att det inom den svenska filmindustrin endast existerade "en bottenlös rädsla för allt som luktar experiment".[18] Samtliga av Kylbergs filmer återfinns inom ramen för den produktions-, distributions- och visningskontext som Weiss menade inte härbärgerade experimentella produktioner.

Oavsett om Kylbergs filmer tillkommit med kommersiella eller kulturpolitiska medel har filmerna stått i relation till en kontext som vanligtvis förknippas med långfilmer av spelfilmskaraktär, avsedda för reguljär biografrepertoar. Ett argument jag för i avhandlingen är att Kylberg intog en problematisk position som inomindustriell experimentfilmare, med en fot vardera i två till synes åtskilda filmkulturer. Det är min ambition att beskriva och analysera denna position.

Kylbergs konstnärsroll i en inhemsk filmpolitisk kontext

Endast två år gick mellan Weiss och Gebers uttalanden och 1960 års införande av en svensk kvalitetsinriktad filmpolitik, i och med inrättandet av Statens Filmpremienämnd. Denna korta tid spelar roll i sammanhanget eftersom förutsättningarna för filmindustrins potentiella experimentlusta påverkades i en riktning som möjliggjorde för en experimentfilmare som Kylberg att ta plats inom industrin.

Den filmindustriella kontext som Weiss hänvisade till 1958 stod inför en markant förändring. Under 1960-talets början, och speciellt i anslutning till bildandet av filmpremienämnden och därefter SFI år 1963, sökte filmbranschen, och dess omgivande filmkultur, aktivt efter nya filmiska uttryck att lyfta fram. Filmvetaren Anders Åberg har påtalat den samtida svenska kritikerkårens idoga sökande efter en regissör som kunde bistå Bergman i uppgiften att lyfta svensk film "ur sin förnedrande belägenhet i den internationella filmkonstens bottenskikt", något som Åberg menar präglade mottagandet av det tidiga 1960-talets debuterande filmskapare.[19]

Kylbergs måleriska experiment representerade, under några år, ett av de potentiella uttryck som kanske kunde gå i bräschen för den nya konstnärligt ambitiösa och kulturpolitiskt sporrade filmen. När Svenska Filmsamfundet i januari 1963 bjöd in till debattafton under parollen: "Vart siktar vi?" var Kylberg, liksom författarna och filmarna Jörn Donner och Vilgot Sjöman, bland de inbjudna "arga unga", som skulle representera det nya decenniets mest lovande filmare. År 1965, vid nästa stora debattafton med titeln "Vem har makten? Filminstitutet – Producenterna – Konstnärerna – Recensenterna?", stod Kylberg kvar som inbjuden konstnärsrepresentant.[20] Under 1960-talet figurerade han i ett hundratal artiklar, ofta som en symbol för samtidens sökande efter ett nytt filmgeni. Rubriker i stil med "Våra unga genier" blandades med epitet som "vår unge avantgardist", "mästare" och "underbarn".[21]

Även om Kylberg till en början skrevs fram och inkluderades i den kommersiella filmkulturen var hans roll som inomindustriell experimentfilmare genomgående problematisk. Vad jag önskar påvisa är att grundförutsättningarna för Kylbergs position och roll som filmkonstnär kan härledas till ett antal film- och kulturpolitiska reformer. Dessa tog i huvudsak form under 1960-talets början och kom att prägla filmklimatet under Kylbergs aktiva år. Att studera Kylbergs konstnärskap och hans verks tillkomstprocesser är också att studera delar av svensk filmpolitiks historiska framväxt.

De politiska villkor som Kylbergs konstnärskap fann sig påverkat av, och bundet till, härrör från en socialdemokratisk kulturpolitik som såg sin formering och etablering under 1960-talet. Idéhistorikern Anders Frenander har beskrivit den socialdemokratiska kulturpolitikens utveckling under 1900-talet som nära förbunden med arbetarrörelsens folkhemsideologi, en ideologi som enligt forskaren starkt präglade det svenska samhället från 1930-talet och cirka fyra decennier framåt.[22] Om åren fram till slutet av 1950-talet främst handlade om att bygga välfärdssamhällets materiella struktur, var tiden då 1960-talet inleddes mogen för en aktiv kulturpolitik där social och ekonomisk frihet och jämlikhet skulle kompletteras med kulturell dito.[23]

Den kulturpolitik som socialdemokraterna i regeringsställning implementerade tog sig bland annat uttryck i ett antal aktörers uppgift att dels stödja konstnärsrollen i välfärdssamhället och dels skapa incitament för tillverkande och spridning av så kallade kvalitativa kulturella produkter som var tänkta som alternativ till ett allt mer kommersialiserat kulturutbud. Jag menar att aktörer som dessa, exempelvis Statens Filmpremienämnd, SFI och Konstnärsnämnden, var centrala för Kylbergs existens som experimentell filmkonstnär. Hans möjligheter att inta en konstnärsroll i ett specifikt samhälle var mer eller mindre avhängig samhällets förda kulturpolitik varför denna är viktig att ha som bakomliggande fond.

Avhandlingen blir därmed också en studie av experimentfilmens tillika filmkonstnärsrollens vara och villkor inom ramen för välfärdsstatens film- och kulturpolitik. Ett argument jag för är att Kylberg som aktiv filmkonstnär stod i en beroenderelation till en i hans kontext förd film- och kulturpolitik. Det ska understrykas att det viktiga naturligtvis inte är att påvisa denna beroenderelation, utan att beskriva och analysera *hur* relationen tog sig ut, samt *hur* den kan ha påverkat Kylberg och hans konstnärliga verksamhet.

Experimentfilmare, auteur eller konstnär?

Kylberg gavs möjligheten att i Filmstadens tecknarateljé experimentera fram en filmisk komposition som till sitt uttryck var ett resultat av konstnärens personliga skaparglädje. Det kan då tyckas som att Weiss och Gebers nattsvarta bild av den samtida svenska filmindustrin, som fullständigt ointresserad av experiment, i viss mån krackelerar. *Kadens* står som exempel på att det faktiskt fanns avvikelser även inom industrin. Kylberg positionerar sig som en trojansk häst bakom den mur Weiss och Geber målade upp mellan filmindustrin å ena sidan och den avantgardistiske konstnären å andra – en konstnär som i deras ögon var kraftigt marginaliserad och i första hand utelämnad till sig själv.

Weiss och Gebers förhållningssätt går i linje med hur tidigare historieskrivning och forskning kring experiment- och avantgardefilm ofta förhållit sig till de filmkonstnärer som studeras. Weiss egen ambition att skriva avantgardefilmshistoria i boken *Avantgardefilm* får sägas ingå i denna polariserande tendens. Om vi blickar utanför den svenska kontexten och går till den amerikanske filmforskaren David E. James menar han att denna traditionella uppfattning härrör ur frågan om de monumentalt skilda resursmässiga förutsättningarna mellan den påstått autonoma filmkonstnären och filmindustrin. James har också påtalat ett vanligt förekommande romantiserande och förhärligande av ett socialt marginaliserat självständigt konstnärsideal, långt ifrån den publikfriande filmproduktionen. I *The most typical avant-garde* (2005), en diskussion och historieskrivning om marginaliserade filmare i och omkring Los Angeles, menar James att dessa synsätt ofta varit rådande inom avantgardefilmens historieskrivning. Forskaren hänvisar till tidigare texter av exempelvis P. Adams Sitney och Lewis Jacobs vilka båda vill hävda en tydlig polarisering mellan autonoma filmavantgarden och kommersiell industri.[24] Sitneys utgångspunkt i *Visionary film* (2002, första utgåvan 1974), en kartläggning över amerikansk avantgardefilm, lyder: ”The precise relationship of avant-garde cinema to american commercial cinema is one of radical otherness. They operate in different realms with next to no significant influence on each other”.[25]

I en senare text beskriver Murray Smith, i mer generella och internationella termer, avantgardefilmens institutionella och ekonomiska produktionsförutsättningar:

> While the [classical Hollywood film] is characterized by its commercial imperative, corporate hierarchies, and high degree of specialisation and division

> of labour, the avant-garde is an ”artisanal” or ”personal” mode. Avant-garde films tend to be made by individuals or very small groups of collaborators, financed either by the filmmakers alone or in combination with private patronage and grants from arts institutions. Such films are usually distributed through film co-operatives, and exhibited by film societies, museums, and universities [...]. Importantly, this alternative system of production, distribution and exhibition is not driven by profit.[26]

Smiths inramning av en avantgardefilmares existensvillkor är inte olik Weiss dito i katalogen för *Apropå Eggeling* nästan ett halvsekel tidigare. Smith hävdar, i likhet med Weiss, att ”avant-garde filmmaking has never been embraced by corporations”.[27] För A.L. Rees är utgångspunkten att de filmare som inkluderas i hans studie *A history of experimental film and video* (2011, första utgåvan 1999) formerar ”a distinct form of cultural practice, with its own autonomy in relation to the mainstream cinema”.[28]

Tidigare historieskrivning verkar ha ansett det som viktigare att understryka, eller i varje fall utgå ifrån, experiment- och avantgardefilmares autonoma position, mer än att försöka identifiera deras potentiella beroende gentemot kommersiella och/eller politiska aktörer i den kontext de verkat inom. I förhållande till dessa antaganden kring vad som, oavsett specifik kontext, skulle kunna kallas experimentell och/eller avantgardistisk filmpraktik, blev det tydligt för mig att Kylbergs inomindustriella position och beroende gentemot kulturpolitiska aktörer, skar sig med bilden av den fria och oberoende experimentfilmaren eller avantgardisten. För att kunna positionera en filmare som varken låter sig inlemmas i den kommersiella filmen eller i den autonoma sfär som tycks existera i dess marginaler, behövdes ett annat upplägg.

Kanske bör Kylberg behandlas som en konstnärligt ambitiös regissör, en så kallad auteur, vars filmer var en del av den kommersiellt inriktade konstfilmsinstitution som höll på att etableras i Sverige just under de år han debuterade? Parallellt med att en europeisk filmkulturell offentlighet växte fram efter andra världskriget utmejslade kretsen kring den franska filmtidningen *Cahiers du Cinéma* en syn på filmregissören som den individuella konstnären, auteuren, bakom filmen. I en artikel från 1995 av Lars Gustaf Andersson definieras konstfilm i termer av film med konstnärliga anspråk, i huvudsak från åren omkring 1950 till 1970. Andersson tog hjälp av filmforskaren David Bordwell för att beskriva konstfilmen, som i kontrast mot Hollywoodberättandet bland annat kännetecknas av ”en berättarstil som arbetar med en öppnare och mer experimentell form, som inte nödvändigtvis ansluter sig

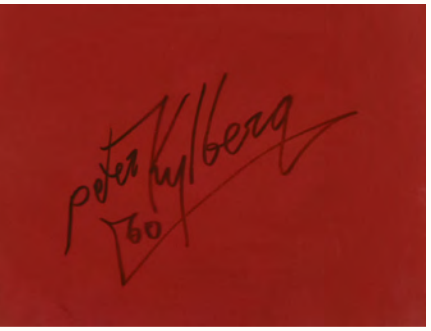
till ett lineärt handlingsförlopp och som ofta lämnar många frågor obesvarade”.[29]

Konstfilmen i institutionell mening växte fram i Europa under nämnda decennier. Andersson sammanfattar konstfilmsinstitutionen i termer av ”en filmkulturell offentlighet som bevakar konstfilmen mot angrepp och säkrar dess fortlevnad”, med villkoren att framhäva den enskilda filmkonstnären, legitimera filmen som konst, samt skydda den nationella filmen.[30] Både Andersson och filmvetaren Mariah Larsson har vidare sett 1963 års filmreform som avgörande för etablerandet av en svensk sådan institution.[31]

Tillsammans med John Sundholm har Andersson menat att SFI:s bildande dels var det stora genombrottet för svensk filmpolitik och dels innebar att filmen fick sitt eget kulturella fält, i kultursociologen Pierre Bourdieus menig.[32] Ett fält kan definieras som ett strukturerat socialt rum, ett system av relationer mellan konkurrerande positioner som står i inbördes ojämlikhet. Bourdieu ser det som ett kraft- eller styrkefält inom vilket det pågår en ständig konflikt. Fältet konstitueras av människor och institutioner som strider för att positionera sig inom fältet, för att bevara eller förändra det.[33] SFI bidrog till att ge filmen som konstform en självständig, hierarkiskt uppbyggd värld, och genom fördelningen av kvalitetsmedel erhöll filmfältet också sitt eget värderingssystem. Filmen kunde därmed bli legitim finkultur.

Att Kylberg fick möjlighet att ansvara för SFI:s första långfilmsprojekt binder honom ofrånkomligen både till detta nykonstruerade fält och till konstfilmsinstitutionen och dess auteurer. En annan intressant aspekt som talar för Kylberg som konstfilmare snarare än experimentfilmare gäller hans uttalade filmiska influenser. Inte sällan lyfter han fram regissörer från europeisk konstfilm, i första hand Michelangelo Antonioni och Alain Resnais. Experiment- eller avantgardefilmare, vare sig svenska eller utländska, nämns å andra sidan aldrig.[34]

Frågan är vilken position, om någon, Kylberg intog på detta svenska fält? Enligt min mening rörde sig Kylberg i konstfilmsinstitutionens undervegetation och det är egentligen bara under produktionen av *JAG* som han till viss del bryter igenom dess barriär. Under denna tid, från cirka 1964 till 1966, kan det vara meningsfullt att tala om en potentiell fältposition för Kylberg och ett deltagande i en fältstrid, i Bourdieus mening. Som nämnts inkluderades han initialt i fältet men blev aldrig någon att räkna med – han konsekrerades aldrig, med Bourdieus språk – utan föstes mycket snabbt ut i periferin igen, där hans agerande inte kan sägas ha haft några egentliga ”fälteffekter”, alltså påverkat fältet i betydande mening.[35]



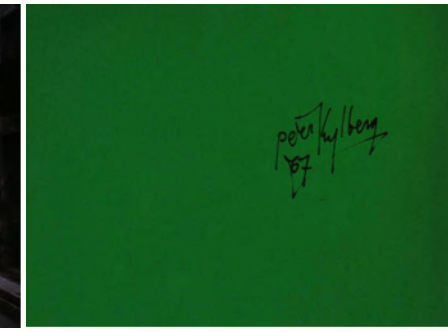
6

6–12. Kylbergs karakteristiska signatur som avslutade eller inledde de flesta av hans filmer. I ordningen: *Kadens*, *En kortfilm av Peter Kylberg*, *Paris D-moll*, *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning*, *Opus 25*, *DU*, *F-42*.

Att främst studera Kylbergs fältposition skulle riskera att begränsa undersökningen till en kort period – den tid då han är på väg att ses som en ”regissör” av de filmkulturella diskurser som omgav honom. Under hans aktiva tid, och även under produktionen av *JAG*, omskrevs han i första hand som experimentfilmare, avantgardist, färgkonstnär eller geni, utanför fältets spelplan. Det vore alltså problematiskt att i avhandlingen, på grundval av detta sköra band till konstfilmsinstitutionen, anta ett auteurperspektiv.

Auteurteorin kan ses som ett sätt att legitimera filmen som konst genom att anpassa en i huvudsak modernistiskt romantiserande konstnärssyn till den kommersiella filmens produktionsvillkor. Filmproduktion innebär vanligtvis att en rad yrkesgrupper är inblandade i processen, till skillnad från hur vi traditionellt ser på tillkomsten av exempelvis en dikt eller tavla. Auteurteorin ses därmed ofta som en nödvändig utgångspunkt vid regissörsstudier, om syftet är att påvisa återkommande intentionella avtryck inom ramen för en filmskapares verkkatalog. Åberg ser det exempelvis som lämpligt att studera Vilgot Sjöman utifrån en auteuristisk utgångspunkt i sin avhandling, bland annat då han anser att denne har ”regisserat filmer som bär hans ’signatur’”.[36] Behovet av citationstecken kring ”signatur” indikerar, enligt mig, lämpligheten i Åbergs val. Det är ingen självklarhet att en regissör som i huvudsak gjorde kommersiell långfilm, som involverade ett stort antal kreativa människor, bör ses som ensam upphovsperson. Konstnärssignaturen måste i viss mån konstrueras av den samtida filmkulturen, men kan också verifieras genom en auteurstudie.

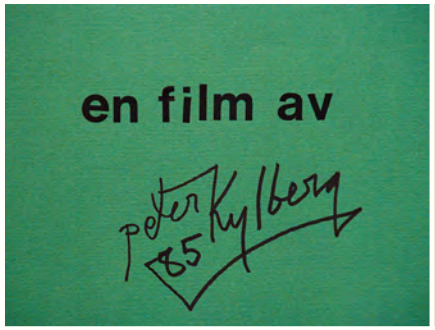
Hos Kylberg är signaturen en realitet, som ofta avslutar hans verk. I motsats till fallet Sjöman ser jag det som mindre lämpligt att använda mig av auteurteorin. Denna åsikt verkar jag också dela med forskare som studerat andra experiment- och avantgardefilmare, både internationellt och nationellt.[37] Auteurteorin är i första hand förbehållen konstfilmen och dess regissörer och Kylberg kan inte oproblematiskt inlemmas bland dessa. Samtidigt stod han i dialog med, och beroendeställning gentemot, samma aktörer och finansiärer som de svenska auteurerna. Det vore därför lika olämpligt att positionera honom som någon form av fri och oberoende experimentfilmare. Undersökningen måste därför kryssa mellan dessa förhållningssätt.

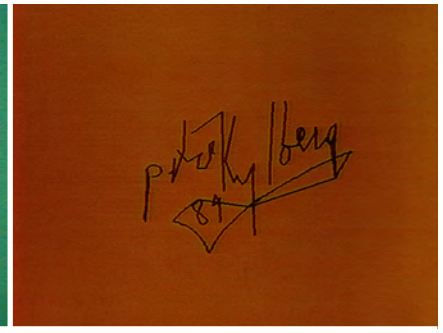


7 8 9

Det faktum att Kylberg signerade sina verk betyder naturligtvis inte att de skapades utan påverkan från omvärlden. Oavsett om man ser på Kylberg som en konstnär eller som en regissör, är min uppfattning att hans produktionsförutsättningar och existens som verksam konstnär stod i relation till ett antal kommersiella och filmpolitiska organ. Ett sådant interagerande med existensberättigande aktörer är inte begränsat till filmens värld, vilket Howard Beckers konstsociologiska studie *Art worlds* (2008, första upplagan 1982) vill påvisa. Becker utmanar den traditionella uppfattningen om den enskilde konstnären och hävdar att all konstnärlig verksamhet kräver resurser: ”*What* resources depends on the medium and the kind of work being made with it. [---] Every art form requires some such mixture, simple or complex, large or small, most falling somewhere between the extremes of opera and poetry”.[38] Konst är för Becker i praktiken, i likhet med hur vi traditionellt ser på filmen, en kollektiv aktivitet som utöver konstnären innefattar en rad aktörer beroende av varandra: materialtillverkaren, mecenaten, distributören, utställaren, köparen, kritikern och andra konstnärer. ”Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continuous to be. The work always shows signs of that cooperation [---] producing patterns of collective activity we can call an art world”.[39]

Min tvekan inför auteurbegreppet, i fallet Kylberg, ligger inte i att jag skulle se honom som mer konstnärligt eller institutionellt oberoende än





10 11 12

andra samtida filmskapare inom den svenska konstfilmsinstitutionen. Det är ju ofta just detta oberoende som auteurteorin utger sig för att kunna påvisa. Då min studie mer syftar till att studera Kylbergs faktiska beroende, än att finna ett teoretiskt underlag för att sudda ut och osynliggöra ett sådant beroende, tycks auteurbegreppet i detta fall överflödigt.

”Filmreformens förste avantgardist” – mellan större och mindre filmkulturer

Kylberg kan inte helt inlemmas inom ramen för konstfilmen och inte positioneras som en regelrätt aktör på dess fält. Han kan inte heller oproblematiskt ses som en självständig experimentfilmare i traditionell mening. Därför behövs ett mer dynamiskt angreppssätt som kan positionera Kylberg som stående mitt emellan två till synes åtskilda sfärer, och som fokuserar på relationerna mellan sfärerna, mer än olikheterna. Här har jag valt att plocka in begreppen ”minor cinemas” och ”major cinemas”, vilka James använder sig av som utgångspunkt i *The most typical avant-garde*.[40]

Termen ”minor cinema” introducerades inom filmvetenskapen 1990 av Tom Gunning. Gunning influerades av Gilles Deleuzes och Felix Guattaris text *Kafka: Toward a minor literature* (1986), där författarna analyserade Franz Kafkas kontextuella minoritetsposition och hur Kafkas författarskap kan ses som ett mindre – icke fristående – språk inom ett dominant språk.[41] För filosoferna innebar marginaliseringen att den mindre litteraturen per automatik får en politisk pregnans till skillnad från den accepterade majoritetslitteraturen, vars politiska betydelse osynliggörs och normaliseras. När Gunning applicerade begreppet på film var det för att understryka några amerikanska experimentfilmares perifera position, och hur dessa positivt framhöll sin

egen icke-kommersiella marginalisering, separerade från majoriteten. James expanderade termen och gav den en mer pluralistisk innebörd, som ett samlingsnamn för en rad mer eller mindre marginaliserade filmtyper: ”experimental, poetic, underground, ethnic, amateur, counter, noncommodity, working-class, critical, artists’, orphan, and so on”.[42]

I en svensk forskningskontext har begreppsapparaten översatts av Andersson och Sundholm till mindre och större filmkulturer.[43] När de presenterar begreppen i sin bok *”Hellre fri än filmare”* (2014), en studie av en offentligt finansierad experimentverkstad kallad Filmverkstan, görs detta initialt med hänvisning till skilda produktions- och visningsförhållanden:

> Filmverkstan är just en mindre filmkultur som står i viss opposition till den större filmkulturen, som helt enkelt är den kommersiella och/eller subventionerade filmproduktionen, med långfilmen avsedd för biografdistribution som sin hårda kärna. Allt det andra skulle man kunna hänföra till de mindre filmkulturerna, alltså experimentfilmen och den politiska filmen och kortfilmen över huvud taget.[44]

James understryker att mindre filmkulturer inte nödvändigtvis måste stå i uttalad opposition mot majoriteten för att termen ska bli användbar. Andersson och Sundholm påpekar vidare att det är de mindre filmkulturernas rumsliga position som underordnad som James (och de själva) väljer att betona. Tillsammans med Astrid Söderbergh Widding skriver de i *A history of Swedish experimental film culture* (2010) att: ”what is minor is minor both within and outside the dominant modes and institutions of filmmaking. Thus, a minor cinema is not, by definition, antagonistic but an inherent part of any film culture”.[45]

Forskartrions bok utger sig inte för att sammanfatta den svenska experimentfilmens historia. Den presenterar en variant av hur en sådan historia kan skrivas, utifrån ett foucaultskt synsätt på historieskrivning, som ställer sig tveksamt till traditionella teleologiska och totala modeller:

> The history of Swedish experimental film is simply a history of Foucauldian rupturers and changes, of small histories, of personal and accidental trajectories. Nevertheless, there is a persistent tradition, a history of discourses on experimental, free or avant-garde film, considered as belonging to the cultures of the marginal or of other partisan phenomena, often defined in relation to a dominant, to what is considered to be the centre or the norm [---] This desire for an alternative grammar is kept alive among different individuals, groups and organisations throughout the history of Swedish cinema.[46]

Kylberg är en av dessa individer. Utifrån interaktionen mellan honom och de aktörer han kommunicerade med, ges möjligheten att skriva en historia, som utgör en i raden av ”accidental trajectories” som forskarna menar formar den heterogena svenska experimentfilmshistorien.

Den inflytelserike amerikanske konstkritikern Clement Greenberg, som jag återkommer till gällande nästföljande problemområde, påpekade i en artikel från 1930-talet vad han såg som en närmast självklar beroendelänk mellan ett konstavantgarde och dess försörjare. Hans metafor för denna länk var ”an umbilical cord of gold”, krasst summerad i orden: ”The avant-garde remained attached to the bourgeois society precisely because it needed its money”.[47] Kylbergs konstnärskap kan ses som ett exempel på en vandring i en svensk kontext, från en mecenat till en annan, där Greenbergs ”navelsträng av guld” kopplas upp mot olika livgivande organ, beroende av hur det kulturpolitiska läget utvecklas och vilka instanser som finns till buds. När en mecenat stänger en dörr öppnar inte sällan en annan ett fönster, och då rör sig Kylberg i den riktningen. Kylberg, som på intet sätt är ensam i denna vandring, går från institution till institution för att hitta rum för sina konstnärliga experiment.

Importen av James begrepp till en svensk kontext fungerar enligt Andersson och Sundholm speciellt bra just med tanke på att det inte utgår från att kommersiell och icke-kommersiell produktion måste stå i opposition gentemot varandra, något vi har sett hos exempelvis Sitney och Smith. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding menar att ett separerande mellan dessa sfärer blir problematiskt i en svensk kontext, eftersom stora delar av kulturproduktionen varit direkt eller indirekt finansierad av offentliga medel och därmed kan ses som på förhand officiellt sanktionerad av majoritetskulturen. Denna beroenderelation mellan ”production centre, norm and institution” å ena sidan, och ”marginal, alternative and minor” å andra, accentuerades ytterligare, enligt forskartrion, i och med att SFI bildas 1963.[48] Här ser jag Kylbergs *JAG*, med sitt komplexa produktionsförfarande – ett direktresultat av lieringen mellan kulturpolitik och kulturindustri – som ett intressant forskningsobjekt. Eftersom Kylberg placerar sig just i skarven mellan det kommersiella och icke-kommersiella, mellan det officiellt sanktionerade kulturutbudet och det alternativa, gäller detta inte bara *JAG* som enskild kulturprodukt, utan kan ses som genomgående för Kylbergs själva konstnärsposition.

”Så har vi då fått det avantgardistiska filmexperiment som några av oss tjatat om sedan filmreformens tillkomst, den reform som just skulle ge utrymme också för konstnärliga vågstycken”.[49] Så inledde Carl Henrik

Svenstedt sin recension av *JAG* med titeln ”Filmreformens förste avantgardist”. I avhandlingen figurerar avantgardebegreppet i första hand på grundval av att Kylberg initialt tillskrevs en sådan roll av sin samtida kontext.[50] Inte endast med epitetet, som i fallet ovan, utan även i hur diskursen kring honom tog sig ut, med frekventa hänvisningar till Kylberg som geni, underbarn och apart allkonstnär – någon som *kanske* kunde gå i frontlinjen i filmens stöttrupp, med den socialdemokratiska kulturpolitikens ekonomiska sanktioner i ryggen.

Den rumsliga positioneringen mellan konstnärlig stöttrupp och uppbackande huvudarmé ligger inkapslad i ordet avantgarde, med sin militaristiska etymologi: en krigförande armés scoutande förtrupp. Flera forskare som tagit sig an begreppet verkar överens om att den franske utopiske socialisten Henri de Saint-Simon var bland dem som i mitten av 1820-talet började använda begreppet, utanför den militära sfären.[51] Det beskrev då en ledarskara av vetenskapsmän, konstnärer och industrialister. Avantgardet stod här inte bara i beroendeställning gentemot borgerligheten utan var till för att driva samhället framåt.

När vi i dag talar om avantgarde går tankarna till 1900-talets tidiga decennier och ett antal, i första hand europeiska, rörelser och konstinriktningar, såsom dadaism, futurism, expressionism och kubism. Uppfattningen att dessa avantgarden i stället bör ses som sammanlänkade utifrån en polariserande och agiterande agenda, kan härledas till Renato Poggiolis *The theory of the avant-garde* (1968, första upplagan 1962) och till Peter Bürgers *Theory of the avant-garde* (1984, första upplagan 1974). Poggioli menade att avantgardekonstnärer historiskt varit alienerade grupperingar utan organisk relation till samhället som helhet – en minoritetskultur vars existensberättigande låg i behovet att motarbeta och ställa sig utanför majoritetskulturen.[52] Enligt Bürger misslyckades det tidiga (historiska) 1900-talsavantgardet med denna protestaktion, eftersom konsten institutionaliserades då den kanoniserades av museum och konsthandlare, i stället för att förenas med livet, vilket var avantgardisternas mål.[53] När efterkrigstidens så kallade neoavantgarde skulle fortsätta i samma kritiska tradition, menade Bürger att detta inte var möjligt. Neoavantgardet kunde endast kopiera det historiska avantgardets protester. Kvar fanns endast icke-autentiska repetitioner. Avantgardet som sådant kunde klassas som dött.[54]

Teater- och avantgardeforskaren James M. Harding studerar i *The ghosts of the avant-garde(s)* (2013) hur teoribildningen kring avantgardebegreppet tagit sig ut under 1900-talet. Harding skulle antagligen mena att jag här gör mig

skyldig till ett etymologiskt imperativ. Det vill säga det upplevda behovet av att gå till ursprungsbetydelsen av en term och jämföra denna betydelse med objektet för ens studie.[55] Harding ställer sig kritisk till Bürgers och Poggiolis allomfattande berättelser som låser fast avantgardet i en teori och en teleologi. För Harding finns det i stället ett heterogent spektrum av ”avant-garde pluralities” och därmed saknas både gemensamt ursprung och agenda. Harding öppnar upp för möjligheten att än i dag tala om avantgardistiska uttryck, trots flera kritikers försök till likvidering. Om det inte finns något original, kan det inte heller finnas några kopior.

Vad har då Kylberg och den svenska filmpolitiken med Saint-Simon, eller Poggiolis och Bürgers syn på avantgardet, att göra? Etymologin påminner om att det inom ramen för termen kan utläsas en dialektisk, rumslig beroenderelation mellan två delar, vilket tydliggörs av hur Svenstedt använde begreppet i sin recension. Vad gäller Poggiolis syn på avantgardisten som oberoende och alienerad från samhället, ser vi att detta romantiserande konstnärsideal lyser igenom i tidigare beskrivningar av experimentfilmaren som påstått autonom – en positionering som jag anser rimmar illa med Kylberg. Detta leder oss till Bürgers tes om neoavantgardet som institutionaliserat och inkorporerat i den hegemoni som ett avantgarde borde motsätta sig. Är Kylberg ett exempel på en misslyckad institutionaliserad neoavantgardist som repeterar det historiska avantgardets daterade uttryck? Ett sådant antagande skulle ge sken av att det finns en historisk startpunkt för avantgardet, och att det potentiellt skulle kunna agera i isolation från sin omvärld, något jag ställer mig tveksam till. Kylberg passar heller inte in i Bürgers kategorisering av vad en avantgardist bör önska: raserandet av konstinstitutionen och kritiserandet av konstens estetiserande, världsfrånvända förhållningssätt. Avhandlingen synliggör att Kylberg snarare verkar ha accepterat att hans konstnärskap stått i beroendrelation till institutionaliseringen i sig.

Liksom är fallet gällande mindre och större filmkulturer kan man fråga sig om inte en potentiellt avantgardistisk konstnär endast kan diskuteras på ett meningsfullt vis i dialektisk relation till huvudarmén.[56] Min ambition är att diskutera Kylbergs position utifrån denna tanke, inte värdera honom. Skillnaden tydliggörs av James då han projicerar avantgardebegreppet genom termen mindre filmkulturer. Då raderas avantgardebegreppets traditionellt värderande och romantiserande konnotationer. Användbarheten i termen mindre filmkulturer ligger, enligt James, ”in the fact that it replaces the temporal dialectics of most Romantic and modernist theories that understood the avant-garde to be in advance of the cultural mainstream [. . .] with spatial

dialectics that understands minority practices to be positioned or situated by the hegemony”.[57] James menar således att avantgardebegreppets temporala betydelse – att avantgardet värdemässigt måste ligga i framkant – förskjuts.

Problemområde 2 – uttryck

Referenser till tidigare och samtida experimentfilm samt syntetiserande konst

Det experimentella tillvägagångssättet och önskan att tonsätta sina målningar till syntetiserade allkonstverk, var utgångspunkten för Kylberg när han inledde sin filmkonstnärliga bana. Jämförs dessa tankar med visionerna hos flera av de konstnärer som brukar ses som instrumentella för avantgarde- och experimentfilmens utveckling under tidigt 1900-tal, är likheterna i ambition slående. Detta ger mig anledning att utforska de konst- och filmhistoriska rötter som kan sägas bygga fundamentet för Kylbergs vision.

Att knyta experimentfilmen till en bredare konstkontext och binda dess tidiga utveckling till bland annat, men inte endast, målarkonstens europeiska avantgarderörelser, är ett relativt cementerat grepp. Även vikten av den smältdegel av konstarter denna tids konstnärer rörde sig inom är brukligt att ta i beaktning. Dessa utgångspunkter har anammats av nämnda Rees och Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding, men även av experimentfilmsforskare som Malcolm Turvey, Standish Lawder, Malcolm Le Grice och Michael O’Pray.[58] Le Grice gick så långt som att han hävdade att ”the whole abstract film movement after the [first world] war can be seen in relationship to Kandinsky’s aesthetics”.[59] Även Rees och Lawder har lyft fram Kandinskij och hur dennes konst och teorier influerade och tangerade tidig experimentfilm, kopplat till visionen om en kinetisk målerisk konst framställd med musiken som förtecken – den mest abstrakta konstformen, enligt Kandinskij.[60]

Dessa syntetiserande idéer, där måleri och musik likvärdigt kombineras, utvecklades i dialog med kompositören Arnold Schönberg. För att spåra dessa teorier har Kandinskijs *Om det andliga i konsten* respektive Schönbergs *Harmonielehre* (båda 1911), antologin *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter* (1997) samt Lawders forskning varit värdefulla källor.[61] Lawder sammanfattade Kandinskijs och Schönbergs vision som ett försök att skapa ”truly synthetic works of art in which color, movement, and sound would fuse in the spectator’s mind, to form a single expressive phenomenon”.[62] Meningen kunde även ha beskrivit det totala angreppssätt Kylberg anammade i Film-

staden, där den syntetiserande ambitionen låg i att sätta målningar i animerad rörelse, ge dem en tidsdimension och därefter kombinera dem med musik.

Det är inte endast *Kadens* som kan påstås referera till experimentfilmens historiska framväxt. Kylbergs efterföljande filmer har påfallande likheter med ett flertal av de tendenser, genrer och angreppssätt som Rees, James, Sitney, Turvey, Le Grice och Lawder ringat in som utmärkande för experimentfilmen i ett i huvudsak europeiskt och amerikanskt 1900-tal – såsom stadssymfoni, *trance film*, exilfilm, *lyrical film* och dagboksfilm. Om Kylberg inledningsvis prövade sig fram i 1900-talets konstnärliga utvecklings bakvatten, hamnade han med *Konsert för piano* mer i fas med internationella strömningar, såsom de främst i en amerikansk experimentfilmsdiskurs förekommande angreppssätten *structural film*, *participatory film* och *expanded cinema*.[63]

Inom detta problemområde handlar det inte om att göra några heltäckande konst- och filmhistoriska tillbakablickar och inte heller om att spåra direkta influenser. I flera fall diskuteras och analyseras Kylbergs konst utifrån referensramar han själv inte kände till. Kylberg verkar nämligen ha varit ovetande om flera av de kopplingar som, enligt mig, finns mellan hans filmer och olika angreppssätt som präglat experimentfilmens historia. De olika referenser som jag i avhandlingen argumenterar för och metodologiskt tar mig friheten att spåra och diskutera bidrar till en fördjupad bild av Kylbergs konstnärskap – dels i en historisk och internationell kontext och dels i förhållande till ett svenskt samtida sammanhang.

Kylberg som senkommen modernist – utifrån vilka modernismer?

Modernism är en term som ofta återkommer då tidig experimentfilm och avantgardister som Kandinskij och Schönberg diskuteras. Det är ett mångtydigt begrepp som inte låter sig precist inringas, varken som historisk period eller estetisk företeelse. Någon konsensus forskare emellan har heller inte uppnåtts. I sin avhandling om filmaren Mai Zetterling ringar Mariah Larsson in modernismen som ”något som inom konsten, litteraturen, musiken och arkitekturen utvecklas när artonhundratalet går mot sitt slut och når sin höjdpunkt under 1920-talet”.[64] Hon menar vidare att modernismen ”sammanhänger med det moderna samhällets framväxt och kännetecknas av att den bryter mot föregående tradition, framför allt kanske mot den illusion av realism författare och konstnärer strävade mot under artonhundratalet”.[65] I historikern Henrik Rosengrens avhandling om kompositören Moses Pergament, hävdar författaren att modernism traditionellt har likställts med ”ett bejakande av modernisering och modernitet, där moderniteten beskrivits i termer av teknisk utveckling, demokrati, framtidsvisioner, nyskapande, traditionsrevolt och framåtskridande”.[66]

Svårigheterna i att exakt tidsbestämma modernismen kan ha att göra med vilken kontext och vilken konstart som studeras. I Sverige är det inte ovanligt att tiden för den moderna konstens mer publika genombrott förläggs först till slutet av 1940-talet.[67]

Det uppkommer en skillnad i periodisering då man i en europeisk kontext talar om modernism kontra filmisk modernism. Det senare ses ofta som en företeelse kopplad till konstfilmens auteurer omkring åren 1950 till 1970. Enligt Anderssons tidigare citerade artikel kan konstfilmen ”schematiskt ses som *modernismens* genomslag i filmen”.[68]

I jämförelsen mellan modernism och filmisk modernism infinner sig ett tidsglapp som ger intrycket av att filmen halkar efter, ”att dess modernism utvecklas för sent, i spåren av de stora etablerade konstarterna”, enligt filmvetaren Bo Florin.[69] Detta glapp är inte så underligt, vilket Florin noterar, då både filmen och modernismen kan ses som barn av det som kännetecknar moderniteten, såsom exempelvis Rosengren beskriver den ovan. Det är först när filmen har ett etablerat språk att förhålla sig till, som det traditionsbrott som Larsson och Rosengren ser som avgörande för modernismen, kan infinna sig.

Filmforskaren Anne Friedberg har påpekat att det filmspråk (klassiskt Hollywoodberättande) som etablerades då filmen populariserades, inkorporerade just den typ av konventioner som många samtida modernister inom andra konstarter försökte motverka. Larssons påstående aktualiseras, att modernister företrädesvis rörde sig bort från realismens illusioner. Friedberg skriver: ”The cinema can be seen as a ’modern’ form embodying distinctly *anti*-modern narratological conventions (closure, mimesis, realism) disguised in modern technological attire”.[70] Här syns en paradox där filmen framstår som både modern och antimodern. Om vi ser till filmens första decennium kan vi i likhet med Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding hävda att all film vid detta lag var experimentell. Först när filmen fann gemensamma uttrycksformer kan vi tala om en form av ”experimentfilm” vid sidan om, som avviker från normen.[71] Det är därmed inte självklart att de experiment som kläddes i filmisk dräkt under modernismens höjdpunkt på 1920-talet bör ses som uttryck för filmisk modernism, eftersom det ännu inte fanns någon tradition att förhålla sig till.

András Bálint Kovács menar i sin studie *Screening modernism* (2007) att även om det tidiga 1900-talets experiment- och avantgardefilmer kan ses som modernistiska, var de inte utryck för filmisk modernism som sådan. Kovács skriver:

> Because cinema did not have an artistic tradition proper to its medium to modernize, there were different ways to achieve this goal. One way to bring out the artistic potential of cinema was to create cinematic versions of modernist movements [...]. In this sense, early modernism was *cinema's reflection on artistic or cultural traditions outside of the cinema.*[72]

Enligt Kovács blir det först aktuellt att tala om filmisk modernism under åren 1950 till 1970, den tid även Andersson pekade på. Att 1900-talets tidiga modernistiska filmexperiment var beroende av andra konstarter, ofta måleri och musik, stärker möjligheten att se Kylbergs angreppssätt utifrån denna form av intermedial modernism, mer än som ett uttryck för filmisk modernism.

Även om Kylberg verkade i en tid då filmisk modernism hade slagit igenom, är begreppet inte tillfredställande nog för att beskriva Kylbergs konstsyn och angreppssätt. Modernistbegreppet är i sin tur, under denna tidsperiod, något tidsmässigt malplacerat. Jag argumenterar för att detta i viss mån även gäller Kylbergs konstsyn och uttryck, vilket föranleder en läsning av Kylberg som en senkommen modernist.

Larsson låter sin avhandling om Zetterling och det svenska 1960-talet präglas av vad hon kallar en ”distanserad definition” av modernism, vilket kommer sig av hur hon tolkar Bordwells användning av begreppet: ”i det närmaste som en kulturell konstruktion – ett modernistiskt verk är det för att det följer en viss uppsättning konventioner för vad som är modernism”.[73] Användningen av termen inom den filmiska sfären kan utifrån Larssons läsning av Bordwell ses som i grunden retrospektiv och distanserad. Ambitionen att studera Kylbergs konstsyn och uttryck utifrån ett antal konstnärliga grepp som kopplats till modernismen, men som i Kylbergs kontext kan uppfattas som tidsmässigt malplacerade, blir möjlig utifrån nämnda distanserade förhållningssätt.[74]

Några modernistiska grepp

När jag i det följande ringar in ett antal konstnärliga grepp som beskrivits som typiskt modernistiska är det inte för att styrka vad som är modernism. Min uppfattning om modernism är pluralistiskt hållen.[75] Det finns flera

modernismer. De grepp jag använder som verktyg i analysen av Kylbergs uttryck, konstsyn och kontextuella position, representerar några av modernismens dito. Att dessa grepp ofta framhålls av forskare och kritiker som mer eller mindre synonyma med modernismen ger å andra sidan den effekten att argumentet – Kylberg som senkommen modernist – stärks.

De grepp som refereras till i avhandlingen är: abstraktion, renodling, försök att frigöra sig från ord, främmandegörande samt negation. För att undvika att göra avhandlingen alltför framtung, och förlora Kylberg ur sikte, kommer diskussionerna kring dessa grepp, och hur de står i relation till Kylbergs konstnärliga verksamhet, i huvudsak förläggas i de kronologiska kapitlen. En kort introduktion till greppen är trots allt på sin plats inledningsvis.

Konsthistorikern W.J.T. Mitchell sätter närmast likhetstecken mellan modernismen och vad han ser som ”the age of abstraction”, en period som enligt Mitchell sträcker sig från början av 1900-talet till åren efter andra världskriget.[76] Vad Mitchell velat göra gällande, i en artikel från 1989, är att abstraktionen som uttryck och grepp, omkring sekelskiftet, intog positionen som modernismens definitiva ”slogan”. Samma år sammanfattade konstnären och konstteoretikern Robert Morris, vad han såg som gemensamma drag för visuellt uttryckt modernism. Morris lyfte fram modernisters önskan att kuva *ordets* makt, som en förlängning av abstraktionsgreppet: ”The history of the development of abstract art is also one of the repression of words. That is, the demand for an autonomous art was a demand for the excision of contaminating literature within it”.[77] Mitchell förde ett liknande resonemang och menade att modernismens abstraktioner fungerade ”as a repression of literature, verbal discourse, or language itself in favor of 'pure' visuality or painterly form”, med ambitionen att uppföra ”a wall between the arts of vision and those of language”.[78]

Gemensamt för Morris och Mitchell är att de anknyter till tidigare nämnde Greenbergs teorier om modernism, och specifikt dennes uppfattning att modernismens essens står att finna i konstarternas renodling. Greenberg underströk också den modernistiska konstens tendens att vända sig emot sig själv: ”the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself”.[79] Där konstnärer inom tidigare kulturyttringar hade upplevt mediets gränser som hinder, som skulle osynliggöras, blev nu själva hindret ett ämne i sig, i sökandet efter det absoluta renodlade uttrycket.[80] I sin kanske mest kända artikel, ”Modernist painting” från 1965, skrev Greenberg:

> Realistic, naturalistic art had dissembled the medium using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly.[81]

De renodlande tendenser som Greenberg, Mitchell och Morris lokaliserar som avgörande för modernismen, återfinns inom den form av experimentfilm som Kovács menade i första hand var reaktioner gentemot, och interaktioner med, andra konstformer, vilket kan tyckas paradoxalt. Även om tidiga filmexperiment ofta var modernistiskt renodlande, hämtade de alltså även inspiration från, i första hand, musiken och måleriet. Ett exempel kan hämtas från den franska rörelsen *cinéma pur* inom vilken Germaine Dulac var en av de mest talföra. I en text från 1928 skrev hon: ”Every cinematic drama [...] *must* be visual and not literary. [---] The future belongs to the film that can not be told. [---] Visual impact is ephemeral, it’s an impression you recieve and which suggests a thousand thoughts. An impact similar to that of a musical chord”.[82]

När abstraktion som grepp diskuteras ställs det ofta i motsatsförhållande till illusionistiska rumsdjup eller realistisk avbildning av en yttre verklighet, uttryck som i sin tur inte sällan kopplas tillbaka till renässanskonsten och som något förenklat kan sägas ha varit rådande fram till modernismens brott mot denna tradition. Konsthistorikern Jean-Claude Lebensztejn menar att abstraktion i första hand står i opposition mot ”realism, to painting in front of the motif, to imitating the external world”.[83] Lebensztejn påpekar vidare att abstrahering kan innebära att information medvetet tas bort från ett motiv. I stället för ett omedelbart igenkännande förmedlas en förnimmelse av något.

Konsthistorikern Charles Harrison gör i boken *Modern art: Practices and debates* (1993) en åtskillnad mellan vad han benämner som svag respektive hård abstraktion inom modern konst. Det förstnämnda innebär att något redan existerande avbildas, men att konstnären med hjälp av abstraktionsgreppet medvetet döljer ”certain easily recognizable characteristics of the original subject”.[84] Genom hård abstraktion kan i stället en komposition konstrueras ”which makes no apparent pretence to being a picture of any scene or thing or person”.[85] Abstrakta konstuttryck kan alltså sägas ha varierande, eller till och med ingen, koppling till hur verkligheten runt oss ser ut.

Inom ramen för Lebensztejns definition av abstraktion, vad Harrison skulle benämna svag abstraktion, kan åskådaren fylla i det som saknas. Under återinförandet kan vi lokalisera en del av konstupplevelsen. Detta är den centrala tanken bakom futuristen Viktor Sklovskijs begrepp främmandegörande (*ostranenie*), ett teoretiskt koncept som framarbetades under 1910-talet.

Sklovskijs princip kom att ha stort inflytande gällande vad som kan uppfattas vara ett modernistiskt förhållningssätt till upplevelsen av konst.[86] Enligt Sklovskij löper ett konstverks liv från vision till igenkännande. Varseblivningsprocessen, som sker däremellan, konstituerar själva konstupplevelsen. Vad som enligt Sklovskij ligger till grund för att konsten måste främmandegöra, är den negativa effekt som automatiseringen av vår varseblivning utgör. Automatiseringen uppstår då vi upphör reflektera.[87] Varseblivningsprocessen blev för Sklovskij ett självändamål och skulle förlängas så långt som möjligt. Vi kan se likheterna med Greenbergs uttalande: ”Modernism used art to call attention to art”.[88] Konsten blir inte bara försvårande utan också självrefererande. Både den teoretiska *idén* om konsten och dess fysiska materialitet blir därmed centrala ämnen för den modernistiska konsten.

Tanken om en konst *utan* verk är inte endast konceptuellt betingad, utan kan även länkas till vad Morris ser som ännu ett modernistiskt grepp: negationen. Negationsgreppet kan ses som ett resultat, på mikronivå, av det övergripande traditionsbrott som Larsson och Rosengren lyfte fram som avgörande för modernismen. Negationen fungerar i första hand på verknivå och konstituerar ett närmast självförstörande element i konstverket som också fungerar meningssaboterande. Morris talar om negationen i termer av ”eruptive moments of discontinuity” – likt ett kontinuitetsbrott – en form av negativ diskurs inom modernismen som också är det likartades, det repetitivas antites, och därmed jämförbart med Sklovskijs motsatsförhållande mellan främmandegörande och automatisering.[89]

Kylberg i tidigare historieskrivning

De tre sidor som behandlar Kylberg i *A history of Swedish experimental film culture* representerar nära nog all den forskning som hittills gjorts kring konstnären.[90] Detta föranleder inte mig att flagga för marginalisering. I relation till andra filmare i boken står omfattningen i paritet. Som en del av en större filmkultur, exempelvis inom ramen för konstfilmsinstitutionen, är Kylberg inte heller speciellt förbisedd. Det finns en lång rad filmskapare, bara från det

svenska 1960-talet, som väntar på att bli underlag för forskning.[91] Någon längre utläggning kring tidigare forskningsläge gällande Kylberg är alltså inte aktuell.

I ovan nämnda bok lyfter författarna fram det faktum att Kylberg gjorde två experimentella långfilmer och läser honom därför jämsides några samtida filmare som i en svensk kontext lyckades med den relativt unika bedriften att slutföra en eller flera långfilmer av experimentell karaktär.[92] Författarna ringar in ett antal områden de ser som typiska för Kylbergs estetik och tematik, såsom abstraktioner, främmandegörande och relationen mellan kropp och identitet. Som framgått av inledningen kommer denna studie att i första hand följa upp de två förstnämnda av dessa spår.

I de två svenska filmhistoriska standardverken, Gösta Werners *Den svenska filmens historia* (1978, första upplagan 1970) och Leif Furhammars *Filmen i Sverige* (2003, första utgåvan 1991) summeras Kylbergs insatser med några meningar. Furhammar väljer att ignorera *JAG* trots dess unika position som SFI:s första långfilmsproduktion. Kylberg nämns vid ett tillfälle med epitetet ”färgkonstnären”, relaterat till filmpremienämndens utdelningar.[93] Även Werner skrev om Kylberg som ”konstnären”, som gjorde ”en spelfilm som oförlöst svävade någonstans mellan impressionism och expressionism”.[94]

I den mån Kylberg nämnts i litteratur av exempelvis kulturjournalister och branschpersonligheter är det hans aparta person och malplacerade position som hamnat i fokus. När filmkritikern Stig Björkman intervjuades av Mikael Timm i *Dröm och förbannad verklighet* (2003) påpekade Björkman att samtiden och speciellt SFI:s fondledamöter under 1960-talet, såg Kylberg som en underlig knäppskalle.[95] Kenne Fant skrev 1968, som vd för SF, debattboken *Svensk film på väg*. Fant satte fingret på Kylbergs unika position och beskrev honom som ett exempel på spänningsfältet mellan de svårförenliga polerna kommers och avantgardistisk konst. Samtidigt fokuserade Fant på Kylbergs person: ”Det skall inte döljas, att en konstnär av hans originalitet har stora anpassningssvårigheter i det industriella systemet, att han lätt anses bli ’till besvär’”.[96]

SFI:s förste och mest långvarige vd Harry Schein har placerat sig själv som en av den svenska filmens historieskrivare. Relationen mellan Kylberg och Schein var problematisk. Schein gick hårt åt Kylberg i memoarerna *I själva verket* (1970) och *Schein* (1980). I den förstnämnda underströk författaren, med en för honom inte helt ovanlig efterklokhet, Kylbergs obefintliga kommersiella potential och avsaknad av konstnärlig kvalitet.[97] I *Schein* blev påhoppet mer personligt. I besk och ironisk ton hävdade författaren att Kylberg

var ”en apart ung man, förstådd av ingen och därför sannolikt begåvad. [---] Det gick som man kunde vänta sig”.[98]

Forskning kring periodens filmkulturella kontext samt avhandlingens källmaterial och metoder

Under presentationen av avhandlingens problemområden har jag beskrivit den huvudsakliga forskning och de teoretiska ansatser jag förhåller mig till inom respektive område. I det följande vill jag kort gå igenom den forskning jag framöver kommer förhålla mig till, och bygga vidare på, specifikt kopplat till den större svenska filmkulturen som Kylberg stod i relation till. Jag vill här även presentera och metodologiskt problematisera det källmaterial jag använt mig av i undersökningen, eftersom detta material är kopplat till samma kontext.

Om Kylbergs historia tidigare varit ett relativt oskrivet blad, står det svenska 1960-talet som ett av de mer välstuderade decennierna i filmvetenskapliga sammanhang. Tre avhandlingar har behandlat årtiondet i större utsträckning: de tidigare nämnda auteurstudierna av Larsson och Åberg samt Cecilia Mörners *Vissa visioner* (2000). Mörner ramar in vad hon ser som samhällskritiska och socialrealistiska tendenser i svenska biograffilmer från åren 1967 till 1972.[99] Utöver dessa studier står även antologin *Citizen Schein* (2010) som en värdefull källa till information om inte endast 1960-talets film- och filmpolitiska klimat, utan även turerna och debatterna kring både SFI och dess direktör.[100] Trots flera år på nacken är Furhammars *Filmen i Sverige* fortfarande en ojämförligt omfångsrik genomgång av den svenska filmens historia samt filmpolitiska direktiv och strömningar, där SFI:s förehavanden upptar en ansenlig portion av bokens innehåll i ämnet. Kombinerat med filmvetarna Per Vesterlunds och Olof Hedlings senare forskning om svensk filmpolitik har ovan nämnda litteratur legat till grund för mina avsnitt om 1960-talets större svenska filmkultur och filmpolitik.[101]

Decennierna efter 1960-talet har ännu inte fått samma övergripande uppmärksamhet inom svensk filmforskning. Här har Furhammar samt artiklar i respektive decenniers upplaga av *Svensk filmografi* fått agera huvudsaklig litteratur som grund för historieskrivningen.[102]

För att kunna spåra den svenska kulturpolitikens (och i förlängningen filmpolitikens) framväxt, dess diskurser och implementerade beslut, har Frenanders *Kulturen som kulturpolitikens stora problem* (2014, första upplagan 2005) varit användbar. Frenander gör en historiskt anlagd gramsciansk

hegemoni- och diskursanalys av 1900-talets svenska kulturpolitik. Den socialdemokratiska folkhemsideologin och välfärdssamhället representerar den hegemoni som enligt Frenander mer eller mindre ägt den kulturpolitiska frågan under den period min avhandling avgränsar sig till.[103]

Ett sätt att fånga upp diskursiva strömningar och händelseförlopp, i ambitionen att revidera och komplettera tidigare forskning och historieskrivning, är att studera samtida mediala uttryck. För min undersökning har jag i första hand riktat in mig på större dags- och kvällstidningar i storstadsregionerna, med tidsmässigt fokus på de perioder då Kylbergs filmer var i produktion och visades. Utöver dessa tidningar har ett antal filmrelaterade magasin, såsom *Chaplin*, systematiskt gåtts igenom under samma period. Detta material har även legat till grund för att kunna studera dels receptionen av Kylbergs filmer, dels intervjuerna, diskussionerna och debatterna som föregick dem och genljöd i efterhand.

Debattboken i pocketformat var ett vanligt förekommande medium för kultur-, medie- och samhällskritik under 1960- och 1970-talen, som både skapade och ingrep i rådande samhällsdebatter, inte minst film- och kulturpolitiskt relaterade sådana.[104] I min undersökning har flera inflytelserika debattböcker fungerat som kontextualiserande källmaterial, bland andra Scheins *Har vi råd med kultur?* (1962) och Bo Widerbergs *Visionen i svensk film* (1962).[105]

I sökandet efter diskurser och händelseförlopp har jag även vänt mig till ett antal memoarer och andra redogörelser för perioden.[106] Detta material antar ofta formen av personliga reflexioner och sporadiska minnen och bör hanteras med vetskapen om källornas natur, där en egen agenda inte sällan kan utläsas. Likadant gäller de intervjuer jag själv genomfört. Att samtala med personer som varit i kontakt med och arbetat nära Kylberg har varit ett värdefullt sätt att bilda mig en uppfattning om historieförlopp, filmkulturell utveckling och hur samtiden sett på Kylberg, naturligtvis projicerat genom minnet hos informanterna. Jag även genomfört flera intervjuer med Kylberg själv, i samband med att jag besökt hans hem och privata arkiv i Flen.[107]

Lejonparten av mitt källmaterial består av obearbetade primärkällor från offentliga och privata arkiv – material som i flera fall här figurerar inom forskningssammanhang för första gången. För att kunna spåra Kylbergs interaktion med olika aktörer har jag sökt upp dessa aktörers arkiv och systematiskt letat efter spår efter Kylberg. I flera fall har offentliga arkiv funnits att tillgå, men gällande SF har företaget tyvärr stängt sitt arkiv för forskning.[108]

Följande offentliga aktörers arkiv har spelat en roll för insamlandet av material: Svenska Filminstitutet, Statens Filmpremienämnd, Sveriges Television, Konstnärsstipendienämnden, Konstnärsnämnden, Swedish International Development Cooperation Agency (Sida), Slottsarkivet, Bergmanarkivet och slutligen arkivet vid The Museum of Modern Art i New York. Tusentals dokument har gåtts igenom varav ett hundratal kommit till användning.

Jag även fått tillgång till ett antal privata mindre arkiv, exempelvis från *Opus 25*-producenten Freddy Landry, men det arkiv som betytt mest för möjligheten att kartlägga Kylbergs förehavanden har tveklöst varit hans eget. Då Kylberg katalogiserat stora mängder inkommande och utgående korrespondens, inspelningsscheman, uppsatser, filmidéer, ansökningar och kontrakt, har jag utifrån detta material dels kunnat bygga en historisk kronologi och dels kunnat föra resonemang kring Kylbergs filmkulturella position och konstnärliga intentioner.

Samtidigt bör man vara medveten om, vilket Rosengren påpekat, att subjektet kan ha gallrat i det presumtiva källmaterialet.[109] Inget arkiv är komplett och därmed är heller inte bilden av Kylberg som den framstår i denna avhandling fullständig. Det gäller även de händelseförlopp, interaktioner och intentioner som jag lyckats spåra i det digra källmaterialet. Andersson och Sundholm formulerar medvetenheten kring denna problematik i sin kartläggning av Filmverkstan, som även den till stor del bygger på arkivmaterial: ”Att skriva historia innebär att man måste ty sig till metonymin som retoriskt grepp; valda delar får symbolisera en förmodad helhet, och delarna i sig som man samlat på sig i efterhand – det historiska bevismaterialet – är även de abstraktioner av det som en gång varit”.[110]

Utifrån källmaterial, problemformuleringar, tolkningar och teoretiska ansatser formas i denna studie ett biograferat subjekt. Som biograf bör man vara medveten om att den berättelse som subjektet kanske önskar att källmaterial och intervjuer ska påvisa, inte är den enda varianten. Rosengren påpekar att om en forskare ”förbehållslöst accepterar subjektets version av sina livserfarenheter är risken att den vetenskapliga bärigheten blir lidande”.[111] Källmaterialet från Kylbergs arkiv, liksom intervjuerna, har därför i möjligaste mån ställts mot material i andra arkiv, mot tidigare forskning i den mån det existerat, mot intervjuer med andra inblandade samt mot övrigt primär- och sekundärmaterial.

Rosengren understryker även vikten av etiskt ansvar inför det biograferade subjektet och dess efterlevande, utan att den oberoende forskningsprocessen

blir lidande.[112] I förekommande fall kan denna problematik tänkas vara prekär eftersom subjektet dels lever, dels tillgängliggjort sitt arkiv för mig och dessutom ställt upp på intervjuer. Visst material är också av mer privat natur. Även om det privata kan ge en mer fullständig bild av Kylberg som individ har jag valt att fokusera på det som kan kopplas till de kreativa projekten.

Material som rör exempelvis familjeliv har lämnats därhän med ett undantag, närmare bestämt föräldrarnas inblandning i sin sons konstnärskap. De gjorde sig nämligen upprepat hörda gentemot journalister, filmbolagschefer, ledarsidor och kulturpolitiker, med avsikt att propagera för sin sons begåvning. Detta till den grad att han frystes ut från umgängeskretsar och ofta ansågs vara besvärlig, apart och onaturligt ”modersbunden”.[113] I sin andra memoar lät Schein påskina det påtagliga i föräldrarnas närvaro. Den före detta SFI-chefen påpekade syrligt att Kylbergs enda meriter låg i ”faderns namn, moderns energi och s.k. experimentella kortfilmer”.[114] Man kan fråga sig huruvida någon annan förälder till de filmare som debuterade under 1960-talet funnits med i bakgrunden på detta vis. Har vi någonsin hört talas om att Jan Troells, Jörn Donners, Jan Halldoffs eller Mai Zetterlings mor och far ringer journalister och skriver debattinlägg i *Dagens Nyheter* för sina barns räkning?

Idun-Veckojournalen lyfte 1963, med påtaglig ironi, fram föräldrarnas idoga försök att framhålla sin son: ”[Peter Kylberg] är begåvad och det är inte bara far och mor som tycker så när de som den värsta PR-apparat försöker få publicitet för sin duktige son”.[115] Genom deras utåtriktade agerande skrev de per automatik in sig i den filmkulturella diskurs som omgav Kylberg, mer som aktörer i densamma än som föräldrar, vilket också legitimerar deras närvaro i denna studie.

Slutligen har vi Kylbergs filmer, som står som avgörande primärkällor i denna undersökning. Arkivkopior har setts i Filmhusets biograf i Stockholm, men även via Svensk Mediedatabas. Denna databas har även varit en viktig tillgång där jag haft möjlighet att se hundratals svenska kort- och långfilmer för att bygga en filmkulturell relief runt Kylberg och bättre förstå hur han positionerar sig inom mindre och större svenska filmkulturer. Till detta filmmaterial ska läggas de amerikanska och europeiska experimentfilmer som gåtts igenom för att kunna föra en diskussion kring referenserna mellan Kylberg och olika utländska avantgardefilmare genom historien. Här har jag, i mån av tillgång, systematiskt sett de filmer som nämnts i den litteratur jag använder mig av.[116]

Disposition

Inledningsvis har avhandlingens syften, problemområden, argument och teoretiska utgångspunkter presenterats. De två syftena har relaterats till var sitt problemområde: position respektive uttryck. Områdena har tilldelats två argument vardera och har vidare diskuterats i varsitt avsnitt där ett antal teoretiska och begreppsrelaterade utgångspunkter presenterades. Därefter redogjordes för hur Kylberg har hanterats inom tidigare forskning och historieskrivning. Slutligen gick jag igenom källmaterialet och hur jag har tagit mig an undersökningen metodologiskt.

Avhandlingen griper nu på allvar in i det empiriska materialet och upptas hädanefter till största delen av kronologin, där Kylberg och analysen av hans position och uttryck står i fokus.

Kapitel 1 inleds med en kort redogörelse för den kylbergska konstnärssläkten och fortsätter därefter att beskriva Kylbergs väg från målare till filmare. Produktionskontexten vid SF och Kylbergs inomindustriella position problematiseras.

I kapitel 2 skildras framväxten av *Kadens* parallellt med konst- och filmhistoriska återkopplingar där modernistiska förhållningssätt och syntetiserande konst diskuteras. *Kadens* läses även som ett exempel på ett alternativt filmspråk inom ramen för en större filmkultur.

I kapitel 3 placerar jag Kylberg jämte representanter från 1950- och 1960-talens svenska konstmusiks- och experimentfilmskontexter. Bilden av Kylberg som konstnärligt apart, närmast ur fas med sin samtid, accentueras och problematiseras ytterligare.

Kapitel 4 fortsätter på ett liknande tema men ställer Kylbergs syn på filmkonsten mot den framväxande generationen författarfilmare som i början av 1960-talet försökte sätta en filmkulturell agenda i Sverige. Här återkopplas till olika modernistiska grepp i relation till Kylbergs specifika uttryck. I samma kapitel beskrivs även hur Kylberg inleder sin långvariga relation till kulturpolitiska instanser, vilket korresponderar med att staten börjar formera en aktiv filmpolitik. Statens Filmpremienämnd står i fokus och dess inblandning i *En kortfilm av Peter Kylberg* studeras.

I kapitel 5 ställs *En kortfilm av Peter Kylberg* och *Paris D-moll* i relation till ett antal historiska och samtida tendenser inom internationell experimentfilm. Liksom i föregående kapitel diskuteras även här den problematik som kan uppstå när experimentella minoritetsuttryck hanteras som kommersiella varor.

I kapitel 6 kartläggs de kulturpolitiska incitamenten bakom den filmpoli-

tiska konstruktionen SFI. Därmed ställs förutsättningarna för Kylbergs filmkonst i relation till två kulturpolitiska strategier inom den socialdemokratiska folkhemsideologin: axlandet av ett statligt ansvar för konstnärernas ekonomiska situation, samt den från ekonomen John Kenneth Galbraith influerade tanken om att staten bör balansera upp samhällets påstått undermåliga kulturutbud med hjälp av politiskt sanktionerade kvalitetsprodukter.

Som ett resultat av den implementerade filmpolitiken står filmen *JAG* och kapitel 7 tecknar de interna och offentliga dispyterna samt produktionsförutsättningarna som omgav filmen. Här vänds även blicken mot en inhemsk filmkulturell diskurs där Kylbergs uppfattning om filmkonst ställs mot samtida samhällstillvända och realistiska tendenser inom den svenska biograffilmen. Analysen av Kylbergs utryck och hans relation till 1960-talets rådande filmdiskurs föranleder även att förhållandet mellan modernism och filmisk modernism problematiseras.

I kapitel 8 studeras mottagandet av *JAG* som halvstatlig prestigeprodukt. Även filmens självbiografiska anslag analyseras, både i relation till den filmkulturella diskursen och i relation till experimentfilmshistorien. Här återkommer jag också till diskussionen kring experimentella minoritetsuttryck som kommersiella varor.

Kapitel 9 fokuserar på tiden efter *JAG* och kan ses som en brytpunkt, som en andra del i Kylbergs verksamma liv där han pendlar mellan kulturell anpassning och viljan att experimentera. Kapitlet behandlar brottet med den kommersiella filmen i och med negationen *Konsert för piano* och återigen görs kopplingar till samtida tendenser inom en internationell experimentfilms- och konstkontext.

Kapitel 10 beskriver Kylbergs aktiviteter under 1970-talet och inleds med gästspelen vid KTH och SR. Hans verksamhet länkas i första hand till den amerikanska experimentfilmsinriktningen *expanded cinema*. Därefter redogörs för försöket att i Schweiz iscensätta ett ambitiöst solenergiprojekt, vilket resulterade i *Opus 25*. Produktionsförfarandet läses jämsides med den filmpolitiska utvecklingen i Sverige och efterverkningarna av SFI:s dittills förda produktionspolitik diskuteras. Filmen *Opus 25* avtecknar i sig en uppgiven medvetenhet inför upphovsmannens institutionaliserade konstnärsroll.

Kapitel 11 upptas till stor del av resonemang kring Kylbergs konstuppfattning så som den tog sig uttryck i *DU* och *F-42* samt i skrivna texter och intervjuer under åren för dessa filmers tillkomst. Kylbergs inspiration från neurologisk forskning diskuteras här i relation till modernistiska konstteorier. Filmernas produktionsförfarande och mottagande studeras även i

relation till dess filmkulturella kontext, och jag återkommer till resonemang kring filmpolitikens effekter gentemot filmkonstnärsrollen.

Både i kapitel 11 och i kapitel 12 avtecknar sig ett nytt mer kommersiellt inriktat filmklimat. Trots detta klimat lyckades Kylberg återigen hitta ett utrymme i den större filmkulturen, om än i dess yttersta marginaler. Kapitel 12, kronologins avslutande kapitel, återger turerna kring *I stället för ett äventyr* – en minst sagt udda långfilmsproduktion som i slutänden framstod mer som en i raden av självförstörande negationer än som det äventyr det var planerat att bli.

När den kronologiskt upplagda undersökningen nått sitt slut följer ett kapitel med avslutande reflexioner som i första hand berör studiens huvudsakliga problemområden – Kylbergs position och uttryck. Mot bakgrund av den genomförda studien diskuteras Kylbergs position som avantgardist, inomindustriell experimentfilmare och senkommen modernist samt möjligheten att se Kylberg som en svensk representant för flera av de tendenser, genrer och angreppssätt som en rad forskare ringat in som utmärkande för experimentfilmens historiska framväxt under 1900-talet.

13. På resande fot i Europa under sent 1950-tal.

1. *Vägen till Filmstaden*

Konstnärssläkten Kylberg

Kylbergsläkten har i historieskrivningen inte sällan gått under epitet som konstnärssläkten eller konstnärsfamiljen, där koloristen Carl Kylberg (1878–1952) står som den mest kände medlemmen. Släktens arvslinje och dess representanters förehavanden nedtecknades 1965 av Brita Knyphausen som en inledning till hennes avhandling om nämnde konstnär. Denna bok är ännu den mest omfattande källan i ämnet.

Knyphausens närmast essentialistiska utgångspunkt, utifrån vilken hon framhåller att det skulle gå någon form av autentisk konstnärlig begåvning som en obruten kontinuitet genom generationernas arvsmassa, bör förstås tas med en nypa salt.[117] Vad vi däremot kan lyfta fram, utan att behöva gå till genetiken, är Knyphausens påstående att teckning och måleri har kommit att spela ”en utomordentlig viktig roll som gemensamt intresse” i den kylbergska släkttraditionen.[118] Detta intresse ser ut att genomgående ha uppmuntrats inom de familjer som ledde från hovförgyllaren Laurentius Kylberg (1752–1808) och Regina Christina Kylberg (1769–1850), via deras son Lars Wilhelm Kylberg (1798–1865) ned till konstnärer som nämnde Carl. Även Regina (1843–1913) och Marina Kylberg (1828–1864), Carls fastrar och döttrar till Lars Wilhelm, bör nämnas i kylbergska konstnärssammanhang, då de båda finns representerade i Nationalmuseums samlingar. Marina dog relativt ung, men Regina har kommit att uppmärksammas som ”en av Sveriges främsta akvarellmålare”.[119]

De flesta inom konstnärssläkten var dock inte konstnärer till yrket utan godsägare. Huvudsätet var det i Västergötland belägna godset Såtenäs, som under 1800-talet, i Lars Wilhelms regi, blev vida känt både som mönsterjordbruk och tidig småskola (roteskola).[120] Släktarvet gjorde Lars Wilhelm ekonomiskt oberoende. Av familjens 14 barn, varav merparten blev godsägare

14. Carl Kylberg i sin ateljé på Strandvägen 13.

eller köpmän, såg också Gustaf Kylberg (1837–1917) ut att gå en ekonomiskt välbeställd väg till mötes då han gifte sig med friherren Hans Henric von Essens (1820–1894) dotter Eleonora (1852–1926). Bland deras barn återfanns bland andra Carl och Henrik (1872–1927). Den senare skulle till följd av privat jägarumgänge med Marcus Wallenberg (1864–1943) tilldelas chefsposten för AB Baltic, vilket gjorde honom förmögen nog att vara sin brors

mecenat under dennes tidiga år som konstnär.[121] Baltic var ett mejeriföretag som genom Henriks försorg i stället blev instrumentellt för införandet av rundradioapparatur i Sverige under 1920-talet. Intresset för radioteknik och kommunikation smittade sedermera av sig på sonen Jan-Henrik som skulle komma att bli chef för svenska Flygförvaltningens luftbevakningssektion.[122] Den 29 november 1938 fick Jan-Henrik och Nadia Melitta Kylberg (född Böklin) sitt enda barn, Peter Kylberg.

Kylberg föddes in i en familj som intresserade sig för både estetik och naturvetenskap. Denna kombination skulle framöver komma att spela en viktig roll för hans konstnärliga utveckling. Länken mellan naturvetenskapligt experiment och konstnärlig renodling blev senare avgörande för hur Kylberg kom att förhålla sig till måleriet, musiken och filmmediet. I Kylbergs framtida sinne skulle filmateljéns potentiella funktion flyta samman med hur ett laboratorium kan fungera på en vetenskaplig institution. Experimentell laborativ verksamhet var inte något som nödvändigtvis måste förbehållas naturvetenskapen, utan kunde även appliceras på konsten.

Måleri var ett naturligt inslag inom den egna familjen, men även hos släktingar på båda sidor.[123] ”Alla målade”, har Kylberg sagt i en intervju. ”Det hade varit betydligt konstigare om vi inte hade målat”.[124] Familjen, som då bodde på Furusundsgatan i Stockholms Östermalmskvarter, besökte ofta Carls eller ”Farbror Kylles” ateljé på Strandvägen 13. Där fick unge Kylberg bevittna koloristen i arbete. Om det finns någon gemensam nämnare för Kylbergssläktens konstnärliga uttryckssätt står den att finna i färganvändningen, vilket kom att kulminera i Carls kolorit, men också bli Peter Kylbergs kanske främsta signum. För Carl var ”färgkänslan [...] förutsättningen för allt verkligt måleri”, och han fäste stor vikt vid den enskilda isolerade färgfläckens funktion.[125] Han uttryckte det som att en färgfläck på en tavla inte blott och bart är en färg utan att den innehar ”valör, styrka, lätthet, skimmer, lyskraft, meningsfull ledning, lyster, djup, atmosfär, centrifugalkraft, rumsverkande, den är perspektivisk, klangfull, djärvt brytande, artistisk, kontrapunktisk – deciderad, rätt uppdelad, karakteristisk, levande och fast”.[126]

Föreställande innehåll kom alltid i andra hand. Efter en utställning 1931 påpekade en konstanmälare, gällande Carls förhållande till avbildning, följande: ”Här är det inte längre fråga om att *måla av* utan om att *måla*, att rycka lös bildkonsten ur avbildandets förnedring och göra den till ett utflöde av inre verklighet, i likhet med musiken och dikten”.[127] Carls renodlande konstuppfattning – med uppenbara modernistiska drag – och de uttryck denna uppfattning producerade stod nära den ryske konstnären Vasilij Kandinskij,

som också framhöll musiken som föredöme för måleriet. Kandinskij såg som bekant musiken som den mest abstraherande konstformen, eftersom den minst av alla efterhärmade verkligheten. Detta idégods låg nära till hands för Carl med tanke på bekantskapen med konstnärskollegan Gösta Adrian-Nilsson (GAN), som beundrade Kandinskijs måleri. Även GAN framhöll musiken som ”ren konst” eftersom den inte efterhärmade verkligheten.[128] Verklighetsimitation var för GAN, inspirerad av Kandinskij, ett okonstnärligt element. Carl kom att gå under namn som ”färgmusiker”, och uttryckte själv att han var ”närmast en musiker, mitt instrument är blott färgen”.[129]

Det går att hävda tydliga influenser från Carl på ett flertal nivåer inom Peter Kylbergs konstnärskap; föredragandet av främmandegörande abstraktion framför avbildande; färgen och dess expressiva verkan som konstens avgjort viktigaste parameter; användandet av musikalisk terminologi för att förklara visuell mer eller mindre abstrakt återgivning, samt synen på sig själv som en musikalisk målerisk konstnär, vilket signalerar en allkonstnärsambition. Det senare skulle hos den yngre konstnären ta sig rent auditiva uttryck i faktiska musikkompositioner tänkta att kombineras med målningar som med hjälp av filmmediet kunde sättas i animerad rörelse.

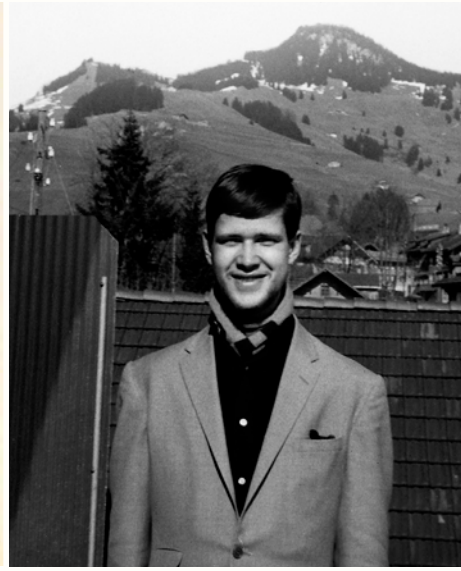
Barndomsår

Få av Kylbergs ungdomsår tillbringades på samma plats. Även om föräldrahemmet och släktgårdarna omkring Flen i Södermanland fungerade som bas, var han under det sena 1950-talet ofta på resande fot ute i Europa. Familjen besökte i slutet av årtiondet bland andra den nära bekante Lennart Bernadotte, som 1952 hade lämnat Sverige för att bosätta sig på sitt slott Mainau i södra Tyskland. Bernadotte var mycket filmintresserad och hade under 1940-talet gjort flera filmer tillsammans med Olle Nordemar och med denne grundat filmbolaget Artfilm.[130] Föräldrarna var inte sena med att försöka utnyttja sitt breda kontaktnät till förmån för sin ende son. Resorna i Europa var också ett sätt att försöka hitta en rekreationsplats för unge Kylberg, som sedan 1951 led av en form av epileptiska anfall, till följd av tångförlossning vid födseln.

I Jan-Henriks korrespondens med utländska läkare framgår det att familjen närde den, i efterkrigstiden, något ålderdomliga sekelskiftestanken om en kurerande schweizisk alpsanatoriemiljö, där den hälsosamma luften allena skulle göra pojken frisk: ”Wir glauben dass die Verhältnisse in der Schweiz besonders günstig sind für unsere Sohn”.[131] När sonen nekades intagning vid

15

16



17

15. Bakom vibrafonen på jazzklubben Birdland 1956.
16. Utställningskatalog för första separatutställningen 1957.
17. På besök i Château-d’Œx, sent 1950-tal.

internatet Institut Dr. Schmidt utanför Lausanne 1957 beklagade sig fadern å sonens vägnar: ”This was a very hard blow because he believed firmly that life in your institute in Switzerland would definitely and for all time cure him of his illness”.[132]

Sjukdomen blev också orsaken till en irreguljär och oavslutad skolgång. Efter fem år vid Högre allmänna läroverket å Östermalm, med vissa uppehåll på grund av återkommande epileptiska anfall, görs 1955 ett försök till gymnasiala studier. Dessa avbryts med anledning av vad fadern beskriver i ett av sina brev: ”[T]he nervous strain of school and life in Stockholm was to great for him”.[133] Han skickas på rekreation till släkten Böklins gårdar i Södermanland, såsom Täckhammar, Limängen och Kolbro.

Det skolfria året 1956 ägnades inte bara åt jordbruk utan även konstnärlig verksamhet. 17-åringen vurmade för jazz och klassiskt och trakterade vid det här laget ett flertal musikinstrument, vilket ledde till anställning som vibrafonist i Rolf Åbergs sextett. Det är som sådan Kylberg för första gången syns i nyhetsmedia, från en konsert på jazzklubben Birdland den 27 december 1956.[134]

18

19

18. Ung Kylberg mottar teckningsdiplom.
19. Nadia och Jan-Henrik med sin son under 1950-talets mitt.

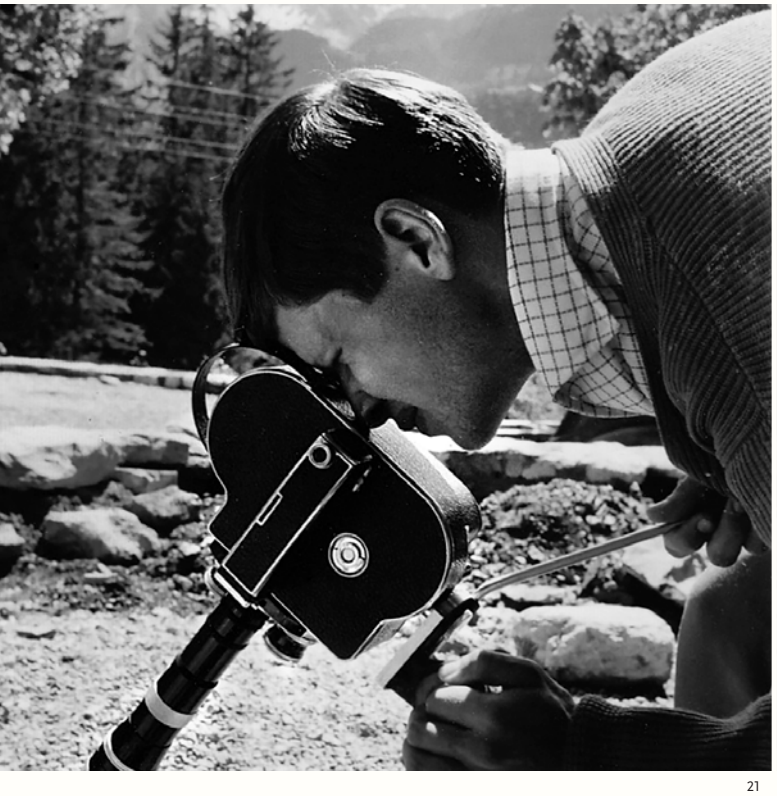
Ett halvår senare dök han åter upp i pressen, men nu i egenskap av konstnär. I maj 1957 fick nämligen 18-åringen möjlighet att debutera på Sturegalleriet med en separatutställning. I en artikel skriven av Bengt Idestam-Almqvist några år senare, efter det att Kylberg slagit igenom som filmkonstnär, omnämnde kritikern konstnärens ungdomsår: ”Redan som skolgrabb i Östra real åtnjöt han stadgat anseende som säregen person, ett konstens och musikens morbida underbarn. Hans teckningar i skolan väckte uppseende”.[135] Idestam-Almqvist fortsatte: ”Skolkamraterna, som såg utställningen, minns den som en makaber tillställning med skräckmotiv som människokroppar, massakrerade av maskiner o. dyl. Kylberg framstod som en Hieronymos Bosch i halvmodern miniatyrupplaga”.[136] Enligt *Stockholms-Tidningens* recensent handlade det om ”färglagda teckningar med pubertetssymboler i picassistisk anda [. . .] lika yviga som konstnärssignaturen”, och recensenten noterade samtidigt att det koloristiska arvet från farbror Carl tydligt fanns närvarande i flera av de 41 utställda verken, som tyvärr i dag inte finns bevarade.[137] Flera verknamn, såsom *Tillbedjan*, *Det heliga ljuset*, *Evighetens färd* och *Vid korset* vittnar även om en andlig och närmast mystisk tematik som släktingen Carl närde. Drag av hårdare abstraktion kan också anas i titlar som *Komposition I–V*, *Materialism* och *Figurkomposition*. Tänkbart är att det var en sannerligen eklektisk samling verk som presenterades på Sturegalleriet den våren, av en ung konstnär sökande sitt personliga uttryck.[138]

20

20. Hotell Bon Accueil i Château-d'Œx. Brevpapper av Kylberg från 1964.

Under samtliga realskoleår hade Kylberg visat talang i teckningsämnet och även vunnit tävlingar och mottagit teckningspremier vid terminsslut.[139] Föräldrarna såg den konstnärliga talangen som sonens alternativ till en studentexamen och Kylberg fick därför 1957 börja både på Konstfack och Beckmans reklamskola.[140] Tiden på Konstfack varade bara några månader. Utbildningen på Beckmans föranledde en studieresa till Zürich under 1958 och ett tänkt jobb på en schweizisk reklambyrå.

Framåt hösten var han tillbaka i Stockholm och skrevs in på prestigefyllda Enskilda gymnasiets latinlinje för ett sista försök till studentexamen. Studierna föll inte väl ut och det blev bara en termin på Enskilda. I stället pendlade han mellan Stockholm, Frankrike och Schweiz. De platser som skulle komma att betyda så mycket för honom i framtiden etablerades under dessa tidiga resor. Han förälskade sig i Paris och tanken om ett bohemiskt konstnärsliv med ändlösa nattliga diskussioner på caféerna längs med Boulevard du Montparnasse. Den natursköna schweiziska dalen Château-d'Œx, högt belägen i Vaudkantonens alper, hade familjen kört igenom av en slump i samband med visiten på Bernadottes Mainau. Ända sedan dess hade Kylberg längtat tillbaka och han skulle också tillbringa nästintill varje kommande sommar de närmaste tre decennierna i denna isolerade idyll – som vaktmästare på Hotel Bon Accueil, pianist på Alligator Bar och i slutet på 1970-talet som filmare under arbetet med tv-produktionen *Opus 25*.



21 22

21/22. Med filmkameran i Château-d’Œx.

I tecknarateljén

Kylberg hade sedan flera år tillbaka ägt en 8 mm-filmkamera som han ofta experimenterade med under sina resor. Han uttrycker det själv som att han hade tröttnat på att målningarna stod still och såg filmmediet som en möjlighet att ge sin konst en tidsdimension.[141]

Behovet av bättre filmutrustning för fortsatta experiment föranledde ett besök hos SF sommaren 1959. Med tanke på hur svårt det var för obehöriga att ta sig förbi vakter som Polis-Pelle och gamle Borax med sina vakthundar i portvaktsstugan bredvid Filmstadens järngrindar, måste den unge Kylberg ha haft någon form av introduktionsbrev. Det är inte otänkbart att föräldrarna kan ha ordnat ett sådant via sitt kontaktnät.[142] Den närmast naiva tanken att utan nämnvärd motprestation få låna en 16 mm-kamera blev verklighet då Filmstadens tekniske chef, civilingenjören Stellan Dahlstedt, såg till att Kylberg fick med sig en sådan hem.[143] Under besöket visade

Kylberg upp sin portfolio av målningar vilket i sin tur ledde till att han i samma veva anställdes som assistent till Rolf Bergström, chef för Filmstadens tecknarateljé.

Tecknarateljén var en grafisk verkstad som främst producerade för- och eftertexter med hjälp av stora trickfilmskameror av märket Debrie. Det var ett mödosamt jobb där texternas position fick mätas ut för varje bildruta. Kylbergs uppgifter sträckte sig från lustspelet *Lejon på stan* (Gösta Folke, 1959) och dess färgglatt animerade design, till den mer sobra och minimalistiska skrivmaskinsstilen i Hasse Ekmans svartvita Hitchcockpastisch *På en bänk i en park* (1960).[144] Lärdomarna från Beckmans reklamskola kom här väl till pass. Tecknarateljén var belägen på ovanvåningen i Filmstadens stora huvudbyggnad och gränsade till fotografen Albert Rudlings trickfilmstudio – lika mycket ett regelrätt laboratorium som en instrumentbank för teknisk utrustning. Den excentriske Rudling sysslade vid denna tid främst med fototekniska experiment i beställningsfilmer men bidrog även med trickfilmsinslag i långfilmer. Han skulle exempelvis några år senare ansvara för makroförstoringarna av kopulerande myggor i *JAG*.[145] Rudlings främsta roll i Filmstaden hade mycket lite att göra med bevarandet av en konventionell spelfilmspraxis utan tvärtom, att genom experiment finna nya vägar för filmmediet. Kylberg fascinerades av denna frikostiga miljö där ingenjörer i vita rockar och en konstnär som han själv, kunde mötas och samtala om filmmaterialets utvecklingspotential. För det var just filmens materialitet som stod i centrum i dessa rum där Kylberg bit för bit sög åt sig kunskap om filmkänslighet, mekanik och optik.

Det skulle inte dröja länge efter det att Kylberg hade inlett sitt arbete med text- och titelsekvenser i tecknarateljén innan han kom i kontakt med Filmstadens gamla och nya talanger. Personalrestaurangen Backstugan var en naturlig samlingsplats för Filmstadens arbetare och just under detta decennieskifte, när 1950-talet övergick i 1960-tal, stod Filmstaden, liksom delar av den svenska filmbranschen, inför en markant personalföryngring.[146] Samtidigt hade det gamla gardet, med all sin ackumulerade erfarenhet, ännu inte försvunnit. Kylberg var därför inte sen med att snappa upp erfarenheter från äldre filmarbetare som exempelvis Rudling, och han hade även nära kontakt med inflytelserika personer som regissören Hasse Ekman, skådespelaren Sven Lindberg, regissören Gösta Werner och SF:s litteräre rådgivare Gardar Sahlberg.

Den närmaste vännen blev skådespelaren och regissören Alf Kjellin, som också försökte få Kylberg att testa på skådespelaryrket. Det gick inget vidare,

då Kylberg var för obekväm framför kameran. Detta kan bevittnas i statistrollen i Kjellins *Siska* (1962) i vilken Kylberg försökte agera festdeltagare bakom Harriet Andersson och Lars Ekborg, men kan ses tappa både glas och flaska. Det spirande kravet på äkthet i svensk film gjorde nog att Kylbergs smått fumliga insats inte hamnade på klipprummets golv.[147]

Kylberg lämnade under denna tid avtryck lite varstans i Filmstaden. Hans musikaliska kompetens togs tillvara vid testfilmsinspelningar med nya talanger och han blev även ombedd att utföra en väggmålning mellan tecknarateljéns och den bredvidliggande ljudavdelningens lokaler. Tyvärr har denna målning inte bevarats.[148]

Experimentfilm 999

Kylberg uppmuntrades av sina äldre kollegor att experimentera med utrustningen som stod till buds. Mycket av den dagliga verksamheten på Filmstaden handlade om prover, och kilometervis av råfilm gick åt till utforskande testfilmer för kläder, smink, skådespelare och scenografi. Kylberg har själv hävdat att Ingmar Bergmans prover inför en långfilm ofta upptogs av fler filmmetrar än vad som tilldelades hela *JAG*-produktionen.[149] Flera av dessa experiment gick gemensamt under filmnummer *999*, vilket föranledde Kylberg att som arbetsnamn kalla sitt eget trevande försök i kinetiskt måleri för just *Experimentfilm 999*. På fria stunder samlade han skarvmaterial från andras produktioner för att med hjälp av den stora Debriekameran fotografera sina målningar i olja och gouache gjorda på plastfilmsark stora som en A4-sida.

Backstugan var en smältdegel av unga och gamla skådespelare, tekniker, regissörer och administratörer, och den unge konstnären fann sig snart sittande vid Bergmans personliga matbord. Där fick endast den innersta kretsen dinera – samma gäng som gick på Bergmans privata filmvisningar varje torsdag – såsom Bibi Andersson, scriptan Katinka Faragó och Jörn Donner.[150] Att Bergman vid torsdagsvisningarna favoriserade pajkastningsfilm med Chaplin, var en ständig förvåning för Kylberg, vars förslag att visa film av Michelangelo Antonioni, Alain Robbe-Grillet eller Alain Resnais avvisades. Kylberg har i flera intervjuer berättat om denna omvälvande tid och om de första mötena med Bergman, som tog sig an ynglingen. Kylberg visade frekvent upp sina färgstarka experiment i körrummet, till Bergmans stora förtjusning: ”Det här är vitalt, Peter” var den återkommande kommentaren.

Nykomlingen blev i mötet med Bergman varse det industriella filmarbetets yrkesspecialiserade natur, och det specifikt när konstnären en dag bevittnade

23

23. I tecknarateljén med den otympliga Debriekameran under arbetet med *Kadens*.

klippningen av *Såsom i en spegel* (Ingmar Bergman, 1961) och såg Ulla Ryghe manövrera Steenbecksbordets pedaler och tallrikar. Eftersom han hade närmat sig filmen för att ge sina målningar en tidsdimension och sätta dem i rytmisk rörelse, uppfattade Kylberg klipprocessen i sig som instrumentell för att laborera fram denna rytm. Att en films helhet tar form i klipprummet, skulle bli en återkommande devis för Kylberg. Bergman satt visserligen bakom Ryghe och gav order, men för den något naive Kylberg var synen närmast en chock. Hur kunde Bergman överlåta något så grundläggande som klippningen till någon annan? Visionen, signalen var ju då inte längre hans. Det var den mindre filmkulturens möte med den större, och den ingav en känsla av besvikelse hos Kylberg, som, för att försöka säkra kontrollen över sin vision, direkt såg sig manad att låta Ryghe lära honom att själv hantera Steenbecksbordet.[151]

Att Bergman intresserade sig så pass mycket för den unge konstnären och de udda färgfilmsexperimenten som pågick i tecknarateljén, kan sannolikt härledas till att Bergman just under dessa 1960-talets första månader, själv gick i tankarna att undersöka färgfilmens både expressiva och naturåtergivande potential. Bergman hade än så länge inte spelat in någon film i färg, men ansåg det vara på tiden att Sverige fick sin första snyggt genomarbetade färgfilm och lyckades övertyga SF om att satsa på en påkostad sekelskifteskomedi kallad *Lustgården* (Alf Kjellin, 1961).[152] Att Bergman, tillsammans med Erland Josephson, skrev filmmanuset under pseudonymen Buntel Ericsson och lät Kylbergs vän Kjellin stå för regin var sannolikt ett uttryck för Bergmans vilja att experimentera, men ”olust att göra det i egen produktion”, som Anders Åberg påpekat i relation till Bergmans inflytande över Vilgot Sjömans debutfilm *Älskarinnan* (1962).[153] Bergmans projekt föranleddes, från februari 1960, av en ett och ett halvt år lång experimentell internverkstad kallad Färgfilmklubben, vilken inkluderade Bergmans gängse samarbetsparter: Gunnar Fischer, Sven Nykvist, Allan Ekelund, Börje Lundh, P.A. Lundgren, Mago (Max Goldstein) och tidigare nämnda Ryghe. Efter att klubbmedlemmarnas färgsinne testats på Karolinska sjukhuset och det framkommit ”att medlemmarna voro i besittning av normalt färgsinne” hölls påföljande seminarier om färgens psykologi och harmonilära och experimentverkstäder där abstrakta figurer filmades mot olika grå färger under varierande belysningsförhållanden för att kunna studera kontrastverkningar.[154]

Kan vi då finna likheter i Färgfilmklubbens interna laborationer i optik, psykologisk inverkan och filmisk materialitet och de övningar i perception

och färgåtergivning som Kylberg utförde i Filmstaden och senare skulle företa sig i exempelvis SR:s personalutbildnings experimentstudio? Skillnaden ligger naturligtvis i den större filmkulturens nödvändighet av ett slutresultat. Bergmans experimentverkstad var tänkt att leda till en kommersiell produkt, och Kylbergs experiment skulle, enligt honom själv, helst och främst leda till nya, upprepade experiment.

Inomindustriella filmexperiment

När Kylberg inledde sin bana som filmare inlemmades han också i en specifik produktionskontext: SF:s kortfilmsproduktion. Tillkomstprocessen av hans första film var brokig och udda i sammanhanget, men *Kadens* skulle trots allt komma att bli en del av SF:s kortfilmskatalog. Filmen var därmed också ett resultat av den produktionsverksamhet som SF hade företagit sig under mer kontrollerade förhållanden från tidigt 1930-tal, då företaget startade sin kortfilmsavdelning.

Kortfilmerna var visserligen kommersiellt producerade och avsedda att visas i biografsalong, men med utgångspunkt i David E. James dynamiska och inkluderande syn på begreppet mindre filmkulturer, kan denna filmproduktion ses som experimentellt avvikande mellanspel inbakade i ett annars traditionellt produktionsflöde. Mindre filmkulturer kan stå i opposition mot en större filmkultur, men de kan även återfinnas *inom* majoritetskulturen, exempelvis inom filmpolitiskt sanktionerade kulturella uttryck eller inom ramen för en kommersiell filmproduktion, där mindre och större filmkulturer intar en dialektisk beroenderelation. James synsätt innefattar därmed ”the many traditions of avant-garde constructed within and against the industrial cinema”.[155] Kylbergs inomindustriella experiment, Bergmans färgfilmsklubb och Rudlings fototekniska laboratorium kan ses som exempel på denna form av experimentellt avvikande mellanspel inom majoritetskulturen, som James menar kan diskuteras inom ramen för begreppet mindre filmkulturer, trots att de rumsligen är positionerade inom den större filmkulturen.

James menar att ”avant-garde film is produced in a field that compromises multiple positions more or less close to, more or less distant from studio production”, vilket utgör en viss skillnad från exempelvis Murray Smiths och P. Adams Sitneys tidigare nämnda polariserande positionering mellan avantgarde och kommersiell industri.[156] En sektion av *The most typical avant-garde* upptas av idén om att en del filmavantgardister fungerat som Hollywoods

inofficiella avdelning för forskning och utveckling, som en närmast integrerad och nödvändig del i en filmkulturell helhet. James skriver:

> [I]nnovations, inspirations and cross-pollination in formal procedures and representational codes, and production strategies have circulated reciprocally through the entire field of cinema. [---] Minority practices are inevitably framed by the dominant industry and determined by its overall structure. In the odd spaces it has not occupied, the avant-garde is commonly engaged in some form of negotiation with it, refashioning its technologies, languages, and images, or in some process of emulation of it, competition with it, or gravitation toward it.[157]

James tar upp exempel på amerikanska experimentfilmare som verkat inom de stora kommersiella bolagen och hur dessa filmare bidragit till att flytta fram gränserna för vad den industriella filmen kunde åstadkomma, både tekniskt och estetiskt. Flera filmare verksamma i Los Angeles under första halvan av 1900-talet, blir liksom är fallet med Kylbergs 1960-talsproduktion, exempel på korspollineringar mellan experiment och industri. En form av ”cinematic alterity”, för att använda James språk, inom ramen för kommersiell filmproduktion.[158]

Genom att applicera James begrepp på en svensk kontext framträder möjligheten att synliggöra en typ av experiment som vi traditionellt tänker lever ett liv i det dolda, såsom Nils Hugo Geber uttryckte det i katalogen för utställningen *Apropå Eggeling*. När James gör detta, studerar han bland annat Slavko Vorkapichs och Busby Berkeleys bidrag till 1930-talets Hollywoodfilmer, och beskriver denna typ av inslag som ”formally innovative interludes [which] temporarily interrupt conventionally ordered narrative films, excrescences or deviations, they are lapidary short ’poems’ set in a matrix of industrial narrative ’prose’”.[159]

Om vi ser till Gunnar Skoglund, mångårig chef för SF:s kortfilmsavdelning, och dennes beskrivning av verksamheten, var det just som filmindustrins interna avantgardetrupp kortfilmsavdelningens arbete skulle ses. Som en form av inomindustriellt avantgarde, med uppgift att gå i bräschen för nya innovationer, varav vissa så småningom skulle leta sig in i den kommersiella långfilmens domäner. I en skrift från 1944 skrev Skoglund: ”Det återstår mycket att erövra inom filmens landamären och en idérik och experimentvillig kortfilmsavdelning har de bästa möjligheter att rekrytera spaningspatruller och oförvägna stöttrupper”.[160] Det är inte otänkbart att de cirka 200 nyproducerade kortfilmer som avdelningen tillverkade under sina tio första

år hade just den funktion som Skoglund underströk.[161] Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding väljer att lyfta fram några av SF:s kortfilmer som de menar bar exempel på hur ett alternativt filmspråk kunde ta plats inom industrins ramar: stadsbetraktelsen *Gamla stan* (1931) av författarkvartetten Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson och Artur Lundkvist, samt den innovativa berättelsen *Tango* (Gunnar Hellström, 1932).[162] Vidare tar forskarna upp Arne Sucksdorfs stadssymfoni *Människor i stad* (1946), producerad av SF, men i grunden en beställningsfilm från Svenska Institutet och Svenska Turisttrafikförbundet.

Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding menar att det även inom informations-, industri- och reklamfilmer fanns visst utrymme för formella innovationer och nyskapande idéer.[163] Vad som gör flera svenska beställningsfilmer från 1950- och början av 1960-talet så signifikanta i sin relation till avantgardefilm är en ofta förekommande fascination för maskinell rörelse och dynamik, för stadens puls och musikaliska rytm och för abstraherade nedbrytning av det igenkänningsbara genom fokus på färger, former och material – områden som ofta stod i centrum i 1920-talets europeiska avantgardefilmer.[164] Inom beställningsfilmen överordnades en annan typ av bilder än i spelfilmen. Människorna och deras historier fick ge vika för maskiner, byggnader och ting.[165]

Omkring 1960 utvecklades den svenska kortfilmsproduktionen i allt mer experimentell riktning och SF:s satsning på Kylberg kan ses i ljuset av denna utveckling och ställas bredvid andra experimentella SF-kortfilmer såsom *Från fall till fall* (Bent Barfod, 1960), *Levande färg* (Gösta Werner, 1961), *Väntande vatten* (Gösta Werner, 1965) och *Atomernas vintergata* (Karsten Wedel, 1963).[166]

Det fanns med andra ord rum för marginella experiment inom svensk filmbransch och kanske speciellt i Filmstaden. Utrymmet verkar däremot i första hand ha varit förbehållet SF:s interna ”spaningspatruller och oförvägna stöttrupper”, vilket Peter Weiss fick känna av då han som utomstående 1958 försökte äska produktionsmedel från SF till sin egen experimentlångfilm *Hägringen* (1959). SF:s dåvarande vd Carl Anders Dymling svarade Weiss att om bolaget skulle syssla med experimentfilm var det i första hand ”sådana regissörer och fotografer, som är anställda i företaget eller oss närstående” som skulle erbjudas den möjligheten.[167]

Det verkar med andra ord ha varit avgörande för Kylberg att han omfamnades av SF – den svenska filmkulturens största aktör – så att han därmed fick fria händer att skapa konst inom ramen för dess inre, men också yttersta, marginaler.

24. I tecknarateljén med målningarna som snart skulle sättas i rörelse.

2. Kinetiska experiment, abstraherande musik och konstsyntetiserande visioner

The avant-garde cinema
begins, in the "silent" era,
as a fully musical form.
A.L. Rees, 2011[168]

Experiment i sin renaste form

I en tv-intervju i april 1962, gjord i samband med att *Kadens* hade tilldelats en statlig premiebelöning, svarade Kylberg följande på intervjuaren Torbjörn Axelmans fråga om vad vinstpengarna kunde användas till: "Jag vill ju helst att de pengar filmen har fått nu, odelade, skall gå till fortsatta experiment på den här linjen – och ett experiment är ett experiment först när det är upprepat".[169] Det är uppenbart att Kylberg, oavsett det faktum att han hade gjort *Kadens* för ett kommersiellt bolag som skulle stoppa vinstpengarna i egen ficka, i första hand såg sig som en experimentfilmare och inte en del av den större kommersiella filmkulturen. Hans vision låg i att ge sina målningar en tidsdimension och därefter kombinera dem med musik. För att vidare kunna placera in Kylberg i ett större konst- och filmhistoriskt sammanhang föreligger i detta kapitel inledningsvis en tillbakablick till för ämnet relevanta delar av det tidiga 1900-talets experimentfilmshistoria. På så vis kan vi också få en fördjupad inblick i vilken roll de konstsyntetiserande grepp som den 20-årige Kylberg anammade har haft inom tidigare delar av experimentfilmens historia.

År 1911 kan ses som centralt för experimentfilmens historieskrivning i det att detta år också såg färdigställandet av en serie korta nonfigurativa

filmexperiment gjorda av den italienska futuriströrelsens filmiska representanter, bröderna Bruno Corra och Arnaldo Ginna. Filmexperimenten föranleddes av futuristernas starka intresse för simultan avbildning i konsten, och Corra och Ginna hänvisas ofta till som några av den experimentella filmens tidigaste konstnärer.[170] De sällar sig till den samtida Vasilij Kandinskij i synen på musiken som konstens högsta form, och de såg filmen som en form av kromatisk musik, i grunden en abstrakt, tillika tvärdisciplinär, syntetiserande företeelse.[171] Deras filmer, som visades inför en liten skara konstnärsvänner och som tyvärr inte finns bevarade, var experiment i sin renaste form, enligt den inom visuell musik specialiserade filmhistorikern William Moritz. Filmerna handmålades direkt på filmremsan, och varje film fokuserade på ett tekniskt och estetiskt problem. Det kunde exempelvis handla om de optiska egenskaperna hos primärfärger och hur länge dessa stannade kvar på retinan, problematisering av pointillistiskt måleri á lá postimpressionisten Georges Seurat eller frågeställningar kring synestesi.[172]

Futuriströrelsens intresse för maskinell framåtdrivande rörelse, och fascination för fotografiets möjligheter att registrera denna rörelse, resulterade även i exempelvis Giacomo Ballas målningar med färgstarka rörelseabstraktioner och Anton Giulio Bragaglias rytmiskt och dynamiskt nedbrutna fotostudier. Även om futuristerna intresserade sig för fotografisk avbildning var det inte fråga om realism, utan om ett förhållningssätt som snarare kan ses som ett modernistiskt brott mot realism och imitation, i linje med Jean-Claude Lebensztejns tidigare citerade tankar om abstraktion. Bragaglia underströk också i ett av avantgarderörelsens många manifest: ”We despise the precise, mechanical, glacial reproduction of reality, and take the utmost care to avoid it”.[173]

Kandinskijs och Schönbergs syntetiserande visioner

År 1911 utkom också Kandinskij och Arnold Schönberg med var sin bok, *Om det andliga i konsten* respektive *Harmonielehre*, vilka med utgångspunkt i var sin konstart bland annat gjorde upp med realism och tonalitet samt öppnade upp för möjligheten till interdisciplinär, syntetiserad förening. Musik- och konstvetaren Laurens Van Der Heijden beskriver denna syntes på ett sätt som direkt för tankarna till vad Kylberg senare skulle förknippa med filmkonstens möjligheter: ”Specific qualities belonging either to painting or to music became applicable to both areas of artistic expression. Time or temporality is thus connected to painting, whereas the aspect of space and spatiality is articulated in relation to music”.[174]

Kandinskij uttryckte i sin text viljan att finna en klang med motsvarighet i åskådarens själ.[175] Ordet *klang* har här en alldeles särskild betydelse som förenar musikalisk och målerisk terminologi. Kandinskij såg i musiken den mest abstraherande konstformen, då den minst av alla efterhärmade verkligheten, och Schönberg definierade sin kompositionsstil som ”’making music with colors and forms’”.[176] Kandinskij och Schönberg hade på var sitt håll anammat kompositören Richard Wagners vision om ett *Gesamtkunstwerk* som förenade flera konstarter i ett sammansatt verk. Där Wagner varit alltför bombastisk i sitt ständiga adderande av konstarter sökte Kandinskij och Schönberg snarare efter en abstraherande syntes där konstarterna skulle jämna ut varandra.[177]

I januari 1911, i München, besökte Kandinskij en Schönbergkonsert vilken direkt gav inspiration till målningen *Impression III (Konzert),* ett första steg att närma sig ett audiovisuellt måleri. Kandinskijforskaren Peg Weiss har beskrivit konstnärens tillvägagångsätt med följande ord: ”[I]n choosing to pit strong yellow against black, the artist had unleashed the loudest coloristic sound he could imagine – like the lash of a whip – while heralding the ’beginning of another world’”.[178] Under de efterföljande åren fanns en gemensam önskan hos Schönberg och Kandinskij om konstarternas syntes och samklang även om den faktiska kollaborationen dem emellan, trots stora planer, endast sträckte sig till pappret. Förutom långa brevväxlingar och utbyte av idéer planerade de en gemensam komposition, *Die glücklische Hand* (1910–1913). Även om Schönberg målade tavlor och hade ställt ut dessa i samarbete med Kandinskijs Münchenbaserade *Der Blaue Reiter*-grupp önskade kompositören samarbeta med en professionell målarkonstnär. Verket skulle haft scenografi av Kandinskij, gjord ”like sounds for the eye”, och det fanns även planer på att filmatisera hela projektet.[179] Schönberg såg i filmen en utökad möjlighet att förvränga verkligheten med hjälp av de klipptekniker som exempelvis trollkonstnären och filmaren Georges Méliès hade gjort sig känd för. Kompositören betraktade egentligen filmmediet som en ren styggelse på grund av dess nära släktskap med det realistiska fotografiet men fann i filmatiseringen av *Die glücklische Hand* en möjlighet att genomföra ”something the opposite of what the cinema generally aspires to” utifrån devisen: ”*The utmost unreality!*”[180]

Schönberg kan därmed sägas sätta fingret på den paradox som genom Anne Friedberg påtalades i inledningen: att filmen under modernismens höjdpunkt framstod som både modern och antimodern. För att filmmediet skulle fungera som konstnärligt medium för modernister som Schönberg och

Kandinskij, måste mediets realistiska återgivningspotential undertryckas, till förmån för dess möjligheter att fungera abstraherande. Denna diskussion blir central längre fram, i kapitel 7, då Kylbergs modernistiska förhållningssätt gentemot filmmediet diskuteras dels i relation till samtida filmisk modernism och dels till rådande inhemska diskurser kring vad som kunde uppfattas definiera så kallat kvalitativ eller god film.

Absolut film

Schönbergs och Kandinskijs filmatiska förlängning av *Die glücklische Hand* grusades olyckligtvis av första världskriget, och orkesterverket färdigställdes utan Kandinskijs insats. Samma öde mötte kubisten Léopold Survage och dennes *Le rythme coloré* (1912–13), ett omfattade nonfigurativt filmprojekt i färg i samarbete med produktionsbolaget Gaumont.[181]

Efter första världskriget realiserades däremot ett flertal kinetiska konstexperiment, och det är först nu som det finns bevarade filmiska verk att tillgå. Liksom hos pionjärer som Corra, Ginna och Survage stod inte sällan just önskan att sätta målade tavlor i animerad rörelse i centrum, kombinerat med tanken om att visuellt försöka gestalta musikens nonfigurativa abstraktioner. ”It makes no sense to paint anymore. This painting must be set in motion”, menade den Münchenbaserade arkitekten, målaren och musikern Walter Ruttmann.[182] Det var med denna övertygelse som han övergick från måleriet till att komponera den handkolorerade filmen *Lichtspiel Opus 1.* (1921), som skulle följas av *Opus II* (1921), *Opus III* (1924) och *Opus IV* (1925). Tillsammans med Hans Richters *Rhythmus 21* (1923), *Rhythmus 23* (1923) och *Rhythmus 25* (1925) och svensken Viking Eggelings *Diagonalsymfonin* (*Symphonie diagonale*, 1924) utgör dessa en typ av hårt abstraherade nonfigurativa experimentfilmer. Rees benämner dem ”absolut film” då skaparna enligt forskaren sökte, med filmen som verktyg, ”the utopian goal of a universal language of pure form”.[183]

Rees menar vidare att filmarna inspirerades av Kandinskijs idé om synestetisk konst direkt korresponderande med människans inre. Speciellt hos Ruttmann, vars filmer också inkorporerade färgen som parameter, fanns en vilja att genom färg, rytm och nonfigurativ form – liksom en form av visuell musik – spela på människans känsloregister. Denna ambition kan även ses i exempelvis Oskar Fischingers senare *Kreise* (1932) och *Motion painting* (1947). Richters och Eggelings verk å sin sida, kan sägas utgöra mer matematiskt kyliga strukturella modeller i ett försök att filmiskt förlänga en för dem gemensam musikinspirerad teoretisk plattform benämnd ”Universelle Sprache”.[184]

Richters och Eggelings språk var visuellt, och skulle stå oberoende av det skrivna och talade språkets, enligt filmarna, begränsade kommunikativa egenskaper. Deras förhållningssätt gick med andra ord i linje med vad W.J.T. Mitchell och Robert Morris beskrivit som ett, för den visuella konsten, typiskt modernistiskt renodlande förhållningssätt, där ordets och litteraturens makt över konsten skulle kuvas ”in favor of ’pure’ visuality or painterly form”, enligt Mitchell.[185]

Kylbergs konstnärliga aktivitet, som inleddes omkring fyra decennier senare, kan ses som en förlängning – eller återspegling – av de modernistiska grepp och synsätt som sammanlänkade flera av experimentfilmens och den syntetiserande konstens tidiga pionjärer, och framöver kommer också dessa kopplingar att återkommande refereras till och diskuteras.

Bilder till pianomusik

Tillbaka till Filmstaden, våren 1960. En vidareutvecklad och tonsatt provfilmsversion av vad som skulle bli *Kadens* stod nu klar, under namnet *Bilder till pianomusik*. Kylberg gjorde sig redo att under sommaren återigen lämna landet för Frankrike och Schweiz, denna gång med den av Stellan Dahlstedt utlånade 16 mm-kameran i resväskan. Han planerade även in att, likt de två senaste åren, besöka filmfestivalen i Cannes. Där bodde han under det legendariska hotellet Miramar, i vars källare han hyrde ett rum av en frisörska han lärt känna. Innan avfärd blev han kallad till Kungsgatan 36, SF:s huvudkontor. Ovetande om anledningen till denna plötsliga audiens hos direktör Carl Anders Dymling steg ynglingen in och fick sitta i en läderfåtölj mitt emot sin högste chef, som bjöd på en cigarr.

Kylberg minns än i dag de inledande orden, som måste ha gett en aspirerande filmkonstnär gåshud: ”I den stolen satt Ingmar Bergman en gång”. Han kände med ens igen den 62-årige mannen från Miramars hotellfoajé i Cannes. Året innan hade Kylberg nämligen missat sista flygbussen till Nice, varefter en snäll svensk man i plommonstop gav honom pengar till taxi. Ett år senare gav nu samme man honom fria händer att slutföra sin första filmproduktion.[186] Det visade sig att Dymling på något sätt hade tagit del av det fyra minuter långa arbetsprovet som Kylberg hade arbetat fram i tecknarateljén. Filmdirektören hade fattat tycke för de abstrakta målningarna och var nu redo att ge den unge konstnären fria händer att under hösten 1960 själv färdigställa filmen för biografpremiär. Men för Kylberg väntade först sommaren ute i Europa.

Hur eller på vilket sätt Dymling kan ha kommit i kontakt med, och ens intresserat sig för, *Experimentfilm 999/Bilder till pianomusik* är en gåta. Lika besynnerligt är det faktum att *Stockholms-Tidningen* strax därefter, när Kylberg befann sig i Château-d'Œx, skickade inte bara en utan två filmskribenter till Filmstaden för att bevittna denna animerade anomali gjord på skarvmaterial. Kanske var det på uppdrag av Dymlings pr-maskineri, men det är mer troligt att Kylbergs föräldrar hade en hand med i spelet.

Något som talar för föräldrarnas inblandning i *Stockholms-Tidningens* artiklar om Kylbergs provfilm – i synnerhet Bengt Idestam-Almquists oförblommerade hyllning under rubriken ”En världssensation?” – är likheterna mellan delar av artikelns innehåll och ett dokument funnet i SFI:s arkiv kallat ”Data ang. Peter Kylberg”. Dokumentet är ett curriculum vitae skrivet av Jan-Henrik, då sonen vistades i Schweiz sommaren 1960. Fadern beskriver sonens konstnärliga släktarv och ger annan detaljerad information ”därest det i någon form eller till någon del tilläventyrs skulle kunna vara av intresse”, inte olikt en regelrätt pressrelease.[187] I sin artikel skrev Idestam-Almquist upp den unge konstnären till den grad att han kände sig tvingad att påpeka sitt oberoende: ”Jag känner inte herr Kylberg, har aldrig sett honom, är inte släkt med honom”.[188] Att Idestam-Almquist dels fick vetskap om den lilla experimentfilmen i tecknarateljén och även kunde författa en lång artikel om en okänd person och dennes tankar och förehavanden, vittnar om att någon annan verkade i Kylbergs ställe.

Signaturen ”Dante”, som var den förste journalisten att uppmärksamma Kylbergs experiment, skrev i *Stockholms-Tidningen* om ”en serie föränderliga färgvisioner” som hade utförts i Filmstaden.[189] För flera av de skribenter som skulle komma att skriva om detta, i sammanhanget, ovanliga förstlingsverk var det just den experimentella processen som stod i centrum. ”Dante” fortsatte: ”Filmen ter sig, tycker jag, som en magisk skapelseprocess, där suggestiva former och färger liksom frigör sig ur ett undermedvetet inbillningsliv”.[190]

När *Svenska Dagbladet* senare under året besökte tecknarateljén för att bevittna Kylberg i arbete, beskrev de proceduren som följer:

> En minut film med musik tar en månad att göra. Ibland ligger Peter på en madrass under arbetsbordet där ett hål är utskuret. Han målar på den genomskinliga celluloiden – på samma sätt som Picasso i sin film för några år sedan – medan kameran ovanför står på. Den fotograferar långsammare än projektorn spelar upp, varför de rörelser Peter målar får anpassas efter objektorns [sic] hastighet.[191]

Konstkritikern Ulf Hård af Segerstad skulle också, i en senare recension av slutprodukten *Kadens*, uppmärksamma just filmens experimentella process, tillblivelsen, som ett för verket övergripande tema, i kombination med dess måleriska egenskaper. Hård af Segerstad skrev: ”Tekniskt påminner den om den bekanta Picassofilmen, där åskådaren får följa ett konstverks transformation under tillblivelsen. Inför åskådarens ögon 'rinner' färgen över duken i ständigt skiftande formationer”.[192]

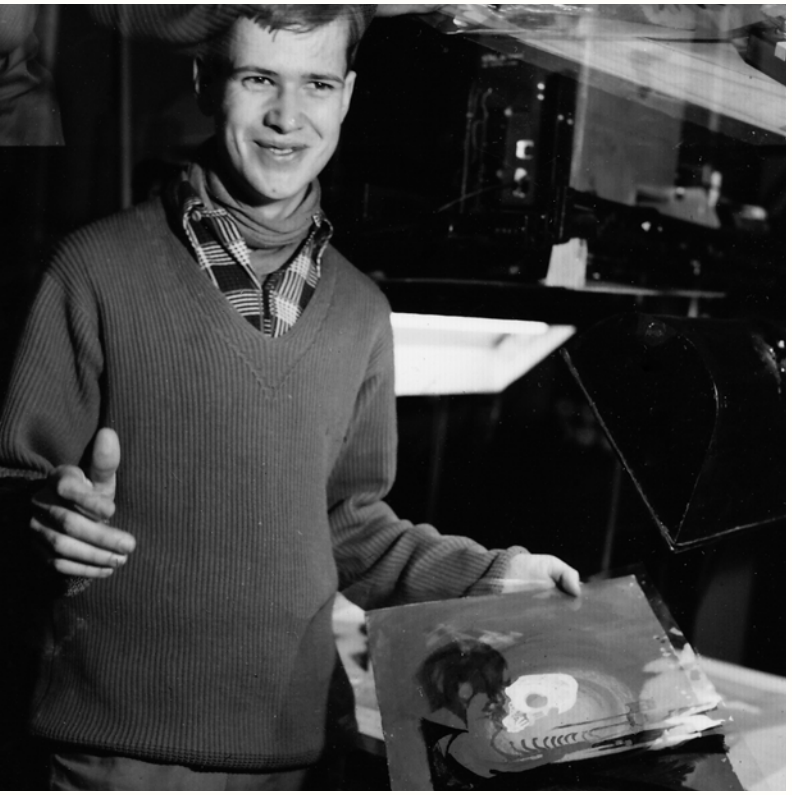
Flera samtida källor hänvisade till Pablo Picasso efter att ha bevittnat både Kylbergs tillvägagångsätt och konst. Picassofilmen som skribenterna gärna lyfte fram som referens var långfilmen *Mysteriet Picasso* (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956) som hade visats i Stockholm några år tidigare, i vilken Picasso målade på glasskivor alltmedan kameran rullade.[193] Hänvisningarna till Picasso kan med stor sannolikhet också härledas till att denne konstnär var i Stockholms kulturella hetluft under det sena 1950-talet.[194]

Visst kan det skönjas influenser från Picasso i det som senare skulle bli *Kadens*, speciellt i visuella markörer som de återkommande ansiktena, stiliserade till enkla penseldrag och målade ur flera perspektiv, men även kopplat till fascinationen för konstens kinetiska egenskaper, ett koncept som Bauhauskonstnären László Moholy-Nagy, relaterat till kubistiska uttryck, lät kalla *Vision in motion*: ”[A] new *kinetic* concept of spatial articulation”.[195] Även om några strikt kubistiska filmexperiment inte realiserades, menar Standish Lawder i sin *Cubist cinema* att Picasso var den moderna konstnär som ”most intelligently [dealt] with the problems of movement”.[196] Återigen blir det tydligt hur Kylbergs filmexperiment stod i dialog med delar av det tidiga 1900-talets modernistiska tematik och formspråk.

När Kylberg hösten 1960 återkom till Filmstaden efter att ha tillbringat sommaren ute i Europa, upplevde han att relationen med Bergman hade förändrats. Idestam-Almquist hade i Kylbergs frånvaro höjt både den lilla provfilmen, och dess upphovsman, till skyarna. Den fyra minuter långa *Bilder till pianomusik* är i dag försvunnen eller förstörd. Den samtida mediala bevakningen kring det lilla experimentets tillkomst vittnar om att det bar stora likheter med sin slutgiltiga form, även om den tidiga versionen framstod som något mer nonfigurativ.[197] Kylberg bar, enligt Idestam-Almquist, på en genuin begåvning och filmen hade en förhäxande fantasikraft. Avslutningsvis påstod kritikern att ”världssensationen” Kylberg borde vara dekorkonstnär i en fantastisk skräckfilm av Bergman.[198]

Bergman blev därefter kyligare mot den unge konstnären som i samma veva fick finna nya lunchkamrater på Backstugans restaurang. Torsdags-

25



26

25/26. Kylberg förevisar sina målade plastfilmsark för en av journalisterna på besök i tecknarateljén.

visningarna stod heller inte längre öppna för honom. Den tidigare mentorns plötsliga avståndstagande var naturligtvis ett tungt bakslag för Kylberg, särskilt med tanke på Bergmans maktposition inom SF. Flera forskare, såsom Anders Åberg och Leif Furhammar har försökt belägga Bergmans ställning, men fått nöja sig med att konstatera att inflytandet över filmproduktionen som helhet bevisligen var stort och möjligen kan varit större än vad som gått att fastställa.[199] Under 1960 försämrades den då 62-årige Dymlings hälsa allt mer, och en nykomlings beroende av Bergmans välsignelse kan därmed under denna tid endast ha ökat.[200] Kylberg satt däremot fortfarande med Dymlings frikort i händerna och nu skulle den interna provfilmen utvecklas till en officiell produktion med SF:s stämpel, och under hösten 1960 skred Kylberg till verket.

Kadens – målningarna tonsätts

När ryktet spred sig om att Kylberg tänkte tonsätta sin egen kortfilm stötte han direkt på patrull.[201] En filmskapare som skriver sin egen filmmusik var inte gängse norm inom svensk filmbransch – om det ens hade hänt någonsin förr. Både Bergman och musikchefen Erik Nordgren förklarade för Kylberg att det absolut inte gick för sig om han skulle göra film för SF. Nordgren hade till och med utan Kylbergs vetskap hyrt in en extern tonsättare, Maurice Karkoff, vars kompositioner, enligt Karkoff själv, fann sina starkaste värden i färg och expressivitet.[202]

Karkoff hade året innan rönt uppmärksamhet med sin komposition *Nio aforistiska varianter*, starkt influerad av Schönbergs tankar om seriellt komponerad så kallad *Klangfarbenmelodie*, eller pointillistisk musik.[203] Valet var uppenbarligen genomtänkt från Nordgrens sida och det är tänkbart att Nordgrens vision om en kommersiell experimentkortfilm låg mer i linje med

hur Hollywoodstudion Metro-Goldwyn-Mayer 1937 anlitade tidigare nämnde avantgardisten Fischinger för att producera animationer till tonerna av Franz Liszt.[204] Tanken om det personliga audiovisuella allkonstverket var, som inom resten av Filmstadens ateljéarbete, underordnad möjligheten att på bästa sätt utnyttja separata kompetenser.

Bergman och Nordgren hade naturligtvis rätt. Ingen annan svensk inomindustriell lång- eller kortfilmare komponerade också sin egen filmmusik, men för Kylberg fanns det inget som skiljde bilden och ljudet åt. De var endast två likvärdiga delar av samma uttryck. Kylberg har berättat om hur oenigheten föranledde honom att helt sonika försöka fly från Filmstaden med arbetskopian till *Kadens*, men hur han stoppades av den inhängnade arbetsplatsens vakter. Efter handgemäng lyckades han till slut ta sig därifrån i bakluckan på vännen Alf Kjellins bil.

Den rådville Kylberg sökte direkt därefter upp Karl-Birger Blomdahl, i dennes hem. De kände inte varandra, men Blomdahl var vid denna tid en mycket omskriven kompositör och Kylberg visste att han var professor i komposition vid Kungliga Musikhögskolan. Under besöket spelade Kylberg upp sina stycken på Blomdahls flygel och berättade om tvisten med filmbolaget och sina konstsyntetiserande ambitioner. Om någon i det svenska konstlivet kunde förstå Kylberg i detta hänseende var det kanske just Blomdahl, som själv hade deltagit i ett för den svenska moderna konsten unikt samarbete mellan tonsättare och konkretistiska målare på Galleri Blanche 1949.[205] Blomdahls svar löd, att självklart skulle Kylberg göra sin egen musik, annars skulle han ångra sig för all framtid.

Med ökat självförtroende tog han sig tillbaka till Filmstaden och satte ner foten. Det visade sig snart att han inte hade behövt ställa till med så mycket bråk. Dymlings ord vägde nämligen än så länge tyngst och Kylberg fick sin vilja igenom, på bekostnad av att relationen med Bergman så gott som upplöstes.

Efter att Blomdahl assisterat autodidakten Kylberg med utformningen av partituret spelade medlemmar ur Stockholms Filharmoniska Orkester in musiken i en av Filmstadens ateljéer. När helheten stod klar våren 1961 fick den också sitt namn, *Kadens*. Samtidigt fortsatte den mediala uppmärksamheten kring Kylberg med Idestam-Almquist i spetsen som filmskaparens främste tillskyndare. Kritikern återkom till Kylbergs experimenterande, i sina så kallade filmskott i *Stockholms-Tidningen*, och framhöll detta som den senaste näringsinjektionen för svensk film:

> Det är ävenledes roligt att konstatera, att landets äldsta filmbolag, Svensk Filmindustri, ungdomskrytt ställt sig i spetsen för den experimentella kortfilmens renässans hos oss. [---] Med en ynglings sprittande livslust har SF kastat sig in i experimenterande. Och vad det betyder som uppiggning av hela branschen kan en outsider knappast fatta: att svenska filmmän åter – i varje fall för några veckor – får leka med kameran, ateljéresurserna och sina konstnärsdrömmar utan tanke på kostnader, beställare och ”publik”.[206]

När sommarens filmfestivalsäsong närmade sig beslutades det från SF:s sida att *Kadens* skulle visas för internationella köpare vid den nystartade slutna filmbranschmässan Le Marché du Film, vilken pågick parallellt med festivalen i Cannes under maj månad. Det är intressant att företaget lade ner kraft på att försöka sälja kortfilmen internationellt då de dagen innan festivalen startade skrev ett kontrakt med Kylberg vilket gav honom full äganderätt till filmen utanför Skandinavien.[207] Efter visningen i Cannes hoppades filmföretaget på en officiell världspremiär vid Berlinalen i juni.[208]

Även om visningen inte ledde till någon försäljning fungerade marknadsföringsstrategin. Filmen inkluderades i tävlingssektionen för kortfilm på Berlinalen. Svensk film lyste annars med sin frånvaro i Berlin detta år och den unge debutanten var den ende inbjudne svensken på plats, som också hade en film i programmet.[209] Kylbergs framförande på festivalbiografens stora galascen Zoo Palast hyllades av de närvarande korrespondenterna för svensk dagspress. Idestam-Almquist nämnde återigen Kylberg och Bergman i samma andetag, vilket antagligen inte hjälpte den unge filmaren i hans kyliga relation med den forne mentorn. Tre dagar efter visningen av *Kadens* ankom Bergman själv till Berlin. Det var hans första officiella besök någonsin vid en filmfestival, och det var troligtvis inte det faktum att han skulle tilldelas producenten David O. Selznicks guldtrofé för samlad insats som föranledde besöket. Snarare var det i egenskap av tjänsteförrättad produktionschef för SF Bergman närvarade. Dymling hade nämligen avlidit några veckor tidigare, och nu krävde styrelsen en viss branschanpassning av dess främste regissör.[210]

Kylbergs besök i Berlin blev en del av hans årliga Europaresor. Efter festivalen fortsatte han sin färd, nu tillsammans med den på festivalen nyfunne vännen, den svenske journalisten Mario Grut.[211] Grut hade nyligen översatt delar av Ezra Pounds *The cantos* (påbörjad 1915) och de båda resvännerna tog sig till slottet Brunnenburg i italienska Sydtyrolen där Pound låg i sjuksäng hos svärsonen Prins Boris de Rachewiltz, en excentrisk egyptolog som samlade på allsköns makabra ting, såsom krympta avhuggna huvuden och döda djur.[212]

27. Berlinalen 1961. Mario Grut till höger om Kylberg.

Kylbergs fascination för det makabra och för pendlingen mellan liv och död skulle komma att bli ett återkommande tema i hans filmer. Det lyste igenom redan i målningarna på Sturegalleriet 1957 och vidare i dödskallefigurerna och dödstematiken i *Kadens*, vilket kulturskribenten Clas Brunius framhöll efter att ha sett filmen: ”Hans måleri rör sig i huvudsak kring två kategorier av symboler: döden och musiken”.[213] Lösgjorda huvuden återkommer intressant nog både i *En kortfilm av Peter Kylberg* och i *JAG*, och i *Paris D-moll* dröjer Kylbergs kamera kvar länge över avstyckade kohuvuden i Les Halles köttdiskar.

Efter ett par veckor hos paret Rachewiltz, där Kylberg umgicks med Pounds dotter Mary alltmedan Grut intervjuade den sjuke poeten, skiljdes de åt och resten av sommaren tillbringades i ett stillsamt Château-d’Œx.

Ett alternativt filmspråk inom den större filmkulturen

Den musikterminologiska titeln *Kadens* är signifikativ, inte bara för Kylbergs egen produktion, utan även, som vi sett, som del av en internationell experimentfilmskontext. Flera av Kylbergs titlar skulle framöver alludera på musik och här återfinns en linje från 1910- och 1920-talens avantgardefilmer av pionjärer som Corra och Ginna, Survage, Richter, Eggeling, Ruttmann och Fischinger.

För Kylberg var titeln högst personlig, och fungerade samtidigt som en kommentar till den större filmkulturens specialiserade arbetssätt, som Kylberg hade lyckats trumfa sig förbi. Betydelsen av termen härstammar från latinets ”falla” och omfattar egentligen två områden, där kadens och solokadens skiljer sig åt. Det förstnämnda betyder vanligtvis att en melodi i slutet letar sig tillbaka till verkets principiella tonart, för att skapa en känsla av cyklisk dramaturgisk resolution, ett slutfall.[214]

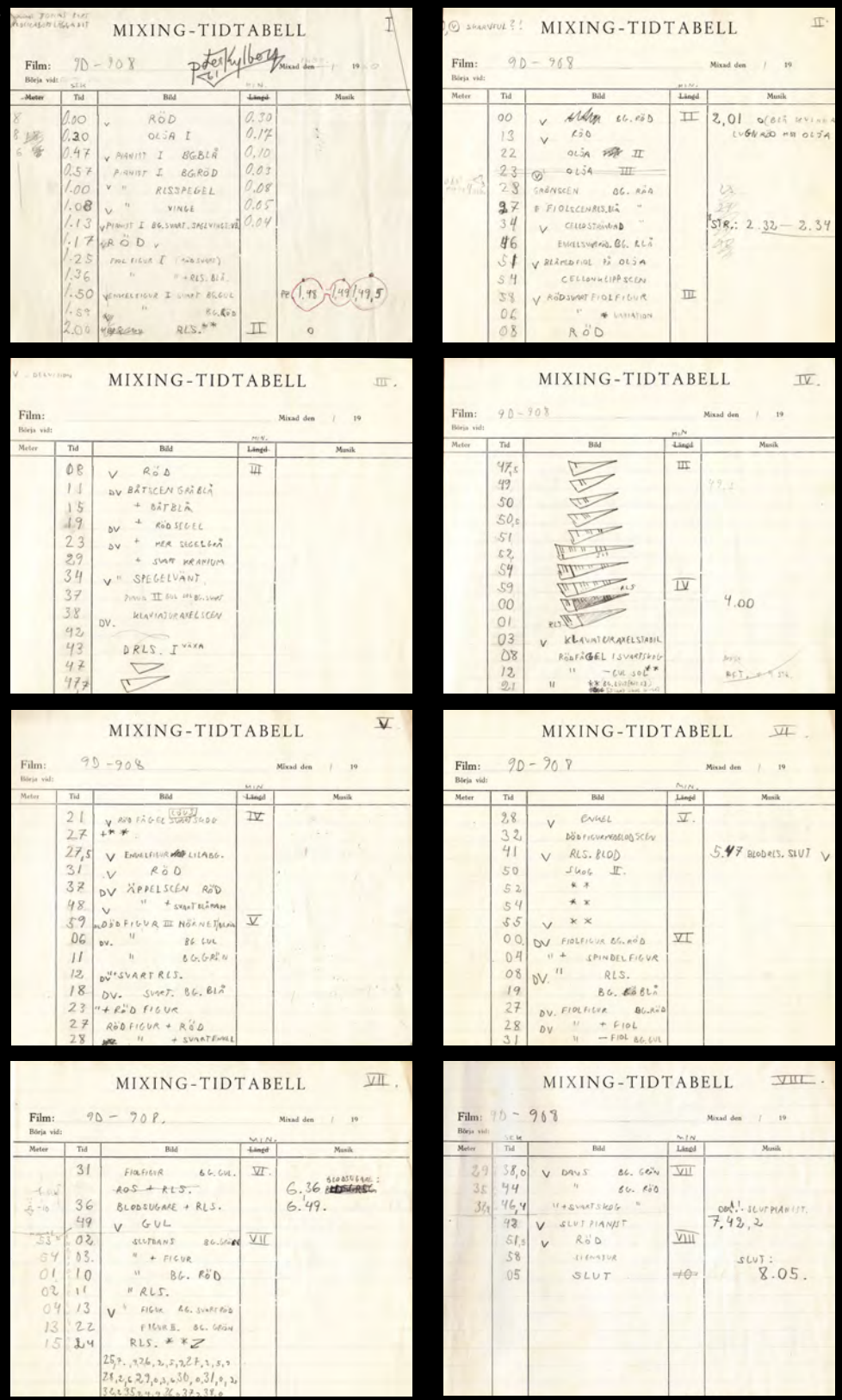
Den än i dag bevarade utförliga mixningstidtabellen från arbetet med *Kadens* vittnar om hur Kylberg minutiöst på sekunden komponerade de sammanlänkade bildernas relation.[215] Tidtabellen synliggör att slumpmässig spontanitet eller surrealistisk automation låg långt ifrån Kylbergs tillvägagångssätt. Det finns snarare en tydlig dramaturgisk progression i det som konstnären ville beskriva där ”ursprunget, höjdpunkten och fallet mot döden”, i Kylbergs ord, skulle betraktas som ”en cyklisk kadens vilken i enskilt moment och i fulländad helhet återfinnes som livets själ”.[216]

Solokadens sker även det i slutet av ett musikstycke men innebär att resten av orkestern stannar upp och ger solisten, den ensamme virtuose konstnären, en möjlighet att spela fritt oberoende av tonalitet och tempo. I en intervju över 50 år senare berättar Kylberg: ”Det var ett musikbegrepp som jag tyckte gällde mig. En sammanfattning av det man gör. Vi lever ett liv tillsammans. Vi är en stor orkester, men vi kan alla bryta ut ett stycke, och göra vår egen syntes. Det var *min* kadens”.[217]

Kylberg blandade dessa två betydelser i vad han såg som *sin* sammanfattande kadens, trots att detta var hans debutverk. Han hade med sin första film lyckats bryta sig loss från Filmstadens och den större filmkulturens traditionellt separerande produktionsförutsättningar. Han hade därmed skapat något som närmast kan liknas vid ett allkonstverk där, så långt som möjligt, *en* vision lyste igenom.

Placerad i skarven mellan större och mindre filmkulturer står *Kadens* som en anomali. Å ena sidan går den i linje med hur Murray Smith definierar avantgardefilmer som strikta personliga uttryck, utformade inom ramen för

28



en så kallad *artisanal* produktion. Filmen gjordes, från Kylbergs håll, i icke-kommersiellt syfte, vilket Smith också ser som utmärkande för avantgardefilmen.[218] Å andra sidan var avsikten att ge Kylberg fria händer att experimentera naturligtvis av kommersiell natur från SF:s sida. Kylberg hade lyckats frigöra sig från den kommersiella filmens uppdelade arbetssätt och fått ”fria” händer. Trots detta innehade inte Kylberg, eller *Kadens* för den delen, ”its own autonomy in relation to the mainstream cinema”, vilket enligt Rees var av vikt för att en konstnär skulle kunna definieras som en praktiserande avantgardist.[219]

Kylbergs inomindustriella position problematiserar traditionella synsätt på hur avantgardistisk och experimentell minoritetspraktik kan ta sig ut, och går mer i linje med David E. James förhållningssätt som utgår ifrån att: ”Minority practices are inevitably framed by the dominant industry and determined by its overall structure”.[220] Trots att Kylberg rumsligen var positionerad inom den större filmkulturen kan hans filmer, utifrån James synsätt, diskuteras som en form av experimentella och avantgardistiska uttryck.

Det är ingen tvekan om att Kylberg med *Kadens* hade nått fram till ett alternativt filmspråk, ”an alternative grammar”, för att tala med Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding.[221] Därmed upptar han och hans verksamhet en liten del av svensk experimentfilms brokiga historia. Kylberg och hans realiserade (och icke-realiserade) filmer definierades inte endast av majoritetskulturen, utan stod också bunden till den, på ett kanske tydligare vis än vad som är fallet gällande merparten av de individer och organisationer som figurerar i nämnda forskartrios historieskrivning.[222] Detta eftersom han, och hans konstnärliga uttryck, initialt omfamnades av den större filmkulturen. Som ett resultat av denna inkludering skulle Kylberg fortsättningsvis röra sig i den större filmkulturens korridorer – i dess ateljéer och laboratorier; dess klipprum och kontor; dess festivaler och biografer och på film- och dagstidningarnas reportage- och recensionssidor – men alltjämt tala ett alternativt minoritetsspråk.

28. Mixning-tidtabellen för *Kadens*.

29. Scen ur *Kadens*.

3. *Audiovisuella allkonstverk och samtida konstmusikskontext*

Ton och bild – ”intet är gott utan det andra”

Som provfilmens titel *Bilder till pianomusik* avslöjar låg det redan från början i Kylbergs intresse att dels, i stil med tidiga experimentfilmare såsom Walter Ruttmann, ge sina målningar en tidsdimension, och dels, i linje med Vasilij Kandinskijs och Arnold Schönbergs idéer, kombinera bilderna med musik. Kylberg spelade därför in en egen provisorisk pianokomposition till provfilmen, och denna musik ska enligt *Svenska Dagbladets* reporter ha fört tankarna till kompositören Claude Debussy. Den nyss fyllda 22-åringen påpekade för samme reporter: ”Filmen och musik[en] får inte var för sig vara fullvärdiga [...]. Ton och bild måste så hänga samman att intet är gott utan det andra. De båda komplementen får inte äta upp varandra”.[223]

Redan under arbetet med denna första produktion var alltså relationen mellan bild och musik, enligt Kylberg, avgörande för helhetsintrycket. Denna tanke skulle Kylberg under senare halvan av 1960-talet utveckla, i en intervju för tidskriften *Chaplin*: ”Det man sysslar med är ju inte musik utan en slags halv musik, som hela tiden måste komplettera de andra delarna av filmen – bilden, färgerna, rörelserna, dialogen. [---] Jag kan inte dela upp det”.[224]

Kylberg framhöll syntesen och förhållandet mellan bild, ljud och rörelse men såg det även som avgörande att alla konstverkets delar så långt som möjligt skapades av honom själv. Detta eftersom han ansåg att samtliga av allkonstverkets delar var lika viktiga och sprang ur samma enhetliga konstnärsvision. Som experimentfilmare är Kylberg långt ifrån ensam om att ha sett musiken som en viktig utgångspunkt och stark inspirationskälla för sitt skapande. De ofta förekommande referenserna till musikalisk terminologi

hos flera av 1900-talets tidiga experimentfilmare återspeglas inte bara i filmtitlar, utan även i dessa, som A.L. Rees uttryckt det, *absoluta* filmers form och innehåll. Hans Richter intresserade sig exempelvis för att visuellt applicera tanken om musikalisk kontrapunkt. Malcolm Turvey har påpekat att Richters *Rhythmus 21* ”primarily [is] concerned with bringing its individual figures into interdependent relationships in the way that counterpoint creates relationships between separate melodic lines”.[225] För Standish Lawder utgör flera av dessa filmer bokstavligt talat övningar i synlig musik, som tack vare 1900-talets teknologiska landvinningar kunde åstadkomma ett *Gesamtkunstwerk* i wagneriansk anda.[226]

Den koppling som Lawder ser mellan Richard Wagners tankar om ett allkonstverk och de tidiga 1900-talsavantgardens olika audiovisuella experiment, ska inte sammanblandas med hur David Bordwell, Kristin Thompson och Janet Staiger ser den klassiska Hollywoodfilmen som sprungen ur Wagners modell. De understryker Wagners nyskapande tillvägagångssätt att låta musiken fungera berättande i sitt användande av karaktärsbundna ledmotiv: ”Harmony, rhythm and ’continuous melody’ could correspond to the play’s dramatic action, and point up parallels between situations, even anticipate action or create irony”.[227] Det var inte dessa aspekter av Wagners metoder som exempelvis Kandinskij och Schönberg såg som utvecklingsbara. De upplevde snarare en stor konstnärlig fara, likställd med Viktor Sklovskijs automatisering, i Wagners metod att återkommande repetera ledmotiv. Schönberg såg detta som ”primitivt”, eftersom musiken underställdes handlingen och avsikten främst var att *hjälpa* publiken att minnas och känna igen kausala samband.[228] Ett sådant förenklande understöd gentemot betraktarens konstupplevelse gick varken i linje med Schönbergs och Kandinskijs eller med Sklovskijs modernistiska angreppssätt och teorier, något som utförligare kommer diskuteras i relation till Kylberg i kapitel 7 och kapitel 11.

Relationen mellan musik och bild har tagit sig en rad olika uttryck genom experimentfilmshistorien. Filmare har ibland haft som ambition att visa sina filmer helt tysta, utan ljudspår eller någon form av simultant orkesterverk. Här står *Diagonalsymfonin*, vilken Viking Eggeling menade endast fick visas tyst, och Oskar Fischingers *Radio dynamics* (1942), som introducerades med uppmaningen: ”Please! *No Music* Experiment in Color-Rhythm”, samt flera av Stan Brakhages filmer, som exempel. I andra fall har filmerna varit tänkta att visas till musik. I likhet med Kandinskijs och Schönbergs respektive yrkesmässiga uppdelning i projektet *Die glücklische Hand* har flera av 1900-talets

30. Scen ur *Kadens*.

kanoniserade avantgardefilmare överlåtit uppdraget att tonsätta bilderna till någon erkänd kompositör eller samarbetspart. Inte sällan har experimentfilmare även låtit redan existerande musik, allt ifrån jazzmusik till samtida konstmusik, spela till bilderna.[229]

För Kylberg var det aldrig aktuellt att låta någon annan kompositörs musik ledsaga hans bilder, eftersom han konsekvent såg bild och ljud som *ett* uttryck som omöjligen kunde härstamma från olika källor. Där exempelvis Kandinskij och Schönberg accepterade sin samarbetskollegas högre kompe-

tens inom musiken eller måleriet, kan Kylbergs vision ses som en förlängning och personifiering av dessa konstnärers audiovisuella syntetiserande angreppssätt. Även om Kylberg vid flera tillfällen framöver skulle se sig närmast tvingad att samarbeta med fotografer, ljussättare, inspelningsledare och andra yrkesverksamma filmarbetare var det kompositionella förhållandet mellan bild och musik, i dess totalitet, ett område som så långt som möjligt skulle springa ur samma vision. Av förståeliga skäl hade Kylberg exempelvis mycket svårt att förhålla sig till kollektivfilmens intåg under det sena 1960-talet. Han såg det som att ”fyra målare skulle ansvarat för var sin färgtub under tillverkandet av en tavla” – för honom en ren omöjlighet, eftersom det skulle förvränga den personliga signal han önskade sända ut till omvärlden i form av ett enhetligt allkonstverk.[230]

Formella och funktionella angreppssätt till bild och ljud

I *Visionary film* väljer P. Adams Sitney att dela upp den amerikanska avantgardefilmsscenen utifrån två enligt honom konsekventa angreppssätt, relaterat till hur musik används (eller inte används) i filmerna han studerar. Den första kategorin döper Sitney till den *formella* och ramar där in filmer där intentionen från början varit att skapa en audiovisuell syntes, och där ljud därför endast förekommer då det är en nödvändig och integrerad del av verket. Den andra kategorin kallar Sitney den *funktionella*. Här inplacerar Sitney filmer där musik, tänkt att intensifiera bildmaterialet, lagts på i efterhand, antingen i samarbete med en kompositör eller att filmaren sökt upp redan existerande musik som helt enkelt passar bilderna i fråga.[231] Fischinger kan här stå som representant för båda angreppssätten där *Radio dynamics* passar in i den första kategorin och det mesta av hans övriga produktion passar in i den senare. David E. James har exempelvis påpekat hur Fischinger oftast var ”fundamentally dependant on light classical and contemporary commercial music [...]. The musical forms he took as his models were generally banal, typically involving the initial statement of a melodic theme [...] inside a consistant key”.[232]

Vad Sitney väljer att definiera som det funktionella tillvägagångssättet kan vidare exemplifieras med ett antal filmer gjorda inom den experimentfilmsscen som var frukten av den lilla organisationen Svensk Experimentfilmstudio. Denna gruppering startade sin verksamhet 1950, och fyra år senare bytte den namn till Arbetsgruppen för film. Enligt Lars Gustaf Andersson, John

Sundholm och Astrid Söderbergh Widding är det i och med dessa pionjärers sammanslutning som den svenska experimentfilmen etableras.[233]

Även om gruppens filmer är av mycket olika karaktär och gjordes av en rad upphovspersoner, mer eller mindre involverade i organisationen, finns det återkommande exempel där just pålagd bakgrundsmusik används, som i Sitneys mening skulle kunna kallas funktionell. Det finns ett antal exempel där inget ljud alls förekommer, men i flera fall låter filmskaparna jazzkompositioner eller klassiska stycken spela i bakgrunden, i stil med de främst i Nordamerika verksamma experimentfilmarna Norman McLaren och Harry Smith.[234] Som exempel där jazzmusik används kan nämnas: Mihail Livadas *An abstract painter* (1952) och *Skalden, spindeln och handen* (1951), *Study in optical rhythm* av Björn Lüning (1953), Lennart Johanssons *Slussen* (1951) och *Sekundmeter* (1953–1955), Arne Lindgrens och Kjell Nilssons *Storstadens fötter* (1953), *Morgon* (1954) av bland andra Henry Lunnestam samt *X* (1954) av Pontus Hultén.[235] Som exempel där klassiska stycken används står Rut Hillarps och Livadas *De vita händerna* (1950), *Höst* (1950) av Gunnar Hyllienmark och Livadas och Carl Gyllenbergs *Study in colours* (1951). Liksom hos Fischinger skapades i dessa fall inte musiken av konstnären/konstnärerna bakom bilderna utan redan existerande musik från externa källor valdes ut för att tjäna bilden. I just dessa exempelfilmer framkommer därmed vad som kan ses som ett skevt maktförhållande mellan ljud och bild där musiken intar funktionen som närmast dekorativ. På så vis kan den funktionella musikanvändningen inom vissa experimentfilmer jämföras med hur musiken i klassisk Hollywoodfilm ibland har kritiserats för att vara underställd handlingen, och endast fungera som dekorerande så kallad *wallpaper music*.[236]

Kylberg önskade helst undvika att dylika skeva maktförhållande mellan musik och bild uppstod. I ovan nämnda *Chaplin*-intervju talade han vidare om faran med att låta någon del av den audiovisuella kompositionen ta överhand, alternativt förlora i betydelse:

> [D]et är då svårigheten kommer och den stora frestelsen att utveckla musiken. Om jag bara kan känna mig fram till ett sätt att binda ihop bilddelarna, att binda ihop ögon- och öronintrycken, om jag kan söka mig fram till en sådan kontakt, som känns naturlig, då har jag lyckats att uttrycka vad jag kände från början. Blir jag för egoistisk, med kameran t.ex. eller för egoistisk med friheten till skådespelarna eller för isolerat dum när det gäller sättet att skriva för olika stämmor, olika klanger, då kommer jag trampa mig själv på fötterna.[237]

Om Sitneys angreppssätt överförs till Kylbergs filmer hamnar dessa i den formella kategorin. Man skulle ytterligare kunna dela upp denna kategori mellan de filmare som främst gjorde visuell musik – filmer som alltså skulle visas tyst – och de filmare som inte bara översåg filmbildens konstruktion utan även, som en integrerad del av verket, komponerade musik eller ljudlandskap till bilderna. Här får filmen funktionen av ett allkonstverk som kombinerar ljud och bild till en syntes, och Kylbergs filmer kan då räknas till denna senare kategori. I *Visionary film* framhöll Sitney Peter Kubelka (som var österrikare) som den främste representanten för detta angreppssätt.

Kubelka var den ende experimentfilmaren, enligt Sitney, som kunde sägas ge bild och ljud likvärdigt utrymme.[238] Att ljudspåret på flera av Kubelkas filmer, exempelvis *Schwechater* (1958) och *Arnulf Reiner* (1960), inte består av musik sprungen ur traditionella musikinstrument, kan ses som symptomatiskt för hur tonal och polytonal (flertonal), musik allt mer förskjuts av experimentfilmare under dessa år.[239] Detta till förmån för i huvudsak elektroniska eller så kallade konkreta ljudlandskap där toner från traditionella musikinstrument får ge vika för elektroniskt reproducerade effekter, eller som är fallet med *musique concrète*; gränserna löses upp mellan musikinstrument och alldagliga objekt, mellan scen och vardagsmiljö. I fallet Kubelka består exempelvis ljudspåret i *Arnulf Reiner* av så kallat vitt brus.[240]

Även i en svensk kontext blev det under 1960-talet allt vanligare att experimentfilmare arbetade med elektronisk och konkret musik, ofta med stark koppling till stockholmska konstmusiksscener som Fylkingen och dess Elektronmusikstudio, men även SR:s interna tekniska experimentverksamhet skulle spela en stor roll för möjligheterna att producera experimentfilmer under dessa år.[241] Om Kylbergs personliga helhetsgrepp kring bild- och ljudanvändning skiljde ut sig från många andra svenska experimentfilmare, blev det i och med den elektroniska och konkreta musikens frammarsch ännu tydligare att Kylberg låg ur fas med sin samtid.

Kylberg och Karlung – samtida allkonstnärer med skilda förtecken

För att kunna positionera Kylberg bland de experimentfilmare som verkade i Sverige under 1960-talet och som på ett likartat sätt intresserade sig för både ljud och bild, kan Sitneys *formella* audiovisuella allkonstverkskategori brytas ner ytterligare ett steg vad gäller ljudet. Då tydliggörs att Kylberg särskilde sig från samtida svenska experimentfilmare med allkonstverksambitioner,

såsom Ralph Lundsten och Åke Karlung, gällande musikalisk influens och instrumentering.

Där Lundsten och Karlung arbetade inom ramen för den nya elektroniska och konkreta musiken skrev Kylberg kompositioner för traditionella akustiska instrument. Han komponerade med förkärlek för klaviatur, stråkar och vokalstämmor, och anammade genomgående etablerade verkformer som sonat, svit, stråkkvartett, partita och pianokonsert.[242] Kylberg hämtade sin inspiration från det tidiga 1900-talets musikaliska avantgarde, specifikt från Schönberg och Andra Wienskolan, men höll även 1800-talets romantiska kompositörer mycket högt, såsom Sergei Rachmaninoff och Felix Mendelssohn, särskilt den senares pianostycke *Variations sérieuses Op. 54* (1841).

Kylbergs kompositionsinfluenser och instrumentanvändning skulle också av den samtida konstmusikscenen komma att uppfattas som ”traditionella”.[243] Kompositören och musikteoretikern Michael Nyman har ringat in västvärldens experimentella musik efter andra världskriget och definierat dess förhållande till just instrumentet i termer av dess totala gestaltning: ”Experimental music exploits an instrument not simply as a means of making sounds in the accepted fashion, but as total configuration – the difference between ’playing the piano’ and the ’piano as source’”.[244] Att under 1960-talet över huvud taget utgå ifrån harmoni, tonhöjd och traditionell instrumentering gick inte direkt i linje med samtidens experimentella musikscen som, ofta i kombination med performance, i stället utforskade miljön utanför själva instrumentet och såg instrumenteringen endast som en potentiell ljudkälla bland många.

Den svenske experimentfilmare, samtida med Kylberg, som kan sägas stå närmast Nymans definition är Karlung, som liksom Kylberg var både målare, filmare och kompositör. Karlung kan också ses som en tidstypisk representant för den multimediala diversifiering som Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding menar ägde rum inom den svenska konstscenen i början av 1960-talet.[245] Vad som främst förenar de två konstnärerna är just synen på det audiovisuella allkonstverket, samtidigt som skillnaden mellan respektive konstnärs kompositionella ljudlandskap är stor. Där Kylberg otidsenligt stod fast vid det tidiga 1900-talets instrumentering och kompositionsteknik, representerade Karlung det senaste inom den elektroakustiska och konkreta musiken såsom den tog sig uttryck främst inom Fylkingens verksamhet.

Karlung kan även användas som en motbild för att ytterligare understryka Kylbergs isolerade position som inomindustriell experimentfilmare och hur han stod utanför den rådande konstscenen, som Karlung var en del av. Även

om Karlung var något äldre än Kylberg inledde de sina respektive experiment i den rörliga bildens värld ungefär samtidigt, i slutet av 1950-talet. Efter att som amatörer ha experimenterat med smalfilmskameror, valde de var sin väg in i två olika institutionella sfärer som då stod till buds för aspirerande konstnärer. Kylberg uppsökte branschen i form av SF, medan Karlung vände sig till konstscenen, närmare bestämt Fylkingen och Arbetsgruppen för film.[246]

Den vibrerande multimediala smältdegel som konstscenen utgjorde blev Karlungs hemvist, och han lierade sig med några av det svenska konstavantgardets då mest omtalade namn såsom Karl-Erik Welin, Leo Nilsson och Knut Wiggen. Kylberg däremot stod utanför de experimentella institutioner som Karlung så tidstypiskt sammanlänkade sin verksamhet med. I efterhand har Kylberg uppgett att han, vid tiden för sina första kortfilmer, varken hade sett eller ens hört talas om någon av de internationella experimentfilmer som skulle kunna ha fungerat som inspiration, filmer som Karlung troligtvis var välbekant med.[247] Kylberg besökte aldrig Moderna Museet, varken dess filmvisningar eller populära utställningar, varken *Apropå Eggeling* eller *Rörelsen i konsten*, och han intresserade sig heller inte för Fylkingens eller Elektronmusikstudions verksamheter.

Karlung tillhör liksom Kylberg en relativt liten skara svenska experimentfilmare som kring denna tid enskilt hanterade sina filmers totala audiovisuella innehåll. Karlung ansåg att den kombinerade film- och ljudkonsten i 1960-talets början satt fast ”i slentrian, som ett sötaktigt eller godtyckligt påhängt krafs”, vilket möjligtvis kan ha föranletts av hur filmarna vid Svensk Experimentfilmstudio/Arbetsgruppen för film ibland tycks ha förhållit sig till ljudet som något av en bisak.[248] För Karlung var det annorlunda, vilket han påpekade 1963: ”Alla mina ljudmönster har varit tänkta i äktenskap med bildrytmer”.[249]

I den tidigare citerade *Chaplin*-intervjun från 1967 utvecklade Kylberg sin syn på förhållandet mellan bild och ljud: ”[M]an kan säga att bilden är en av stämmorna i musiken, eller tvärtom, att musiken är en av stämmorna i filmen. [---] Jag kan inte tala om det, jag kan inte berätta om det, men det är väldigt självklart för mig. Jag själv är inte bara ord. Jag själv är inte bara bild. Jag själv är inte bara buller, utan jag själv är också toner”.[250] Här kan vi utläsa en viss skillnad i utgångspunkt. Karlung skulle nog aldrig talat om något så traditionellt som ”stämmor” och ”toner”. De dova och dissonanta experimentella ljudlandskap som Karlung å sin sida skapade tog sig tidstypiskt och i enlighet med Nymans senare definition långt utanför instrumentets egna isolerade resonanslåda. I Karlungs mest kanoniserade kortfilm, *General-*

repetition för självmord (1963–1964), ligger just dessa dova ljudmattor och gror i en avlägsen bakgrund, till sin ljudkaraktär inte olikt hur ett inspelat *prepared piano* av John Cage, sänkt till halv hastighet, kan tänkas låta. Karlung själv benämnde det ett ”barbariskt klangexperiment” som enligt Karlungkännaren Teddy Hultberg hade komponerats flera år innan bilderna tillkom.[251] Den ihållande mörka ljudmattan stannar också i bakgrunden och tar inte samma plats i anspråk som det överflöd av visuella mediala tekniker som tävlar om uppmärksamhet i Karlungs film. Maktförhållandet mellan den avskalade ljudmattan och det närmast orgiastiska bildflödet accentueras av den genomgående hetsiga klipprytmen vilket gör att Karlungs ljudlandskap kan sägas överskuggas av rikedomen i dess visuella motpart. Hultberg ser också ljudbandet som ”effektivt men inte lika avancerat som bilden”.[252] Huruvida Karlung i Kylbergs mening då hade ”trampat sig på fötterna” och misslyckats i sin audiovisuella syntes är öppet för diskussion.

Musikkritikernas syn på Kylberg

En som skulle komma att anklaga Kylberg för att ha snavat i just detta avseende, var ingen mindre än kompositören och musikkritikern Moses Pergament, som skrev en separat recension av musiken till *En kortfilm av Peter Kylberg* i samband med dess premiär i september 1963. Den 70-årige Pergament hade genom åren inte väjt för att författa svidande kritik mot det han ansåg obegåvat eller undermåligt, och den unge autodidakte Kylberg sattes också på plats av kritikern:

> Någon yrkesutbildad tonsättare gör väl hr Kylberg näppeligen anspråk på att vara. Men i hans totalvision av en ny film ingår musiken som en integrerande del [...] som en oskiljaktig faktor i konceptionen. Ett sådant sätt att skapa en film kunde vara idealiskt, förutsatt att den som går så till väga verkligen behärskar den ena materian lika bra som den andra. Att döma av den aktuella filmen förhåller det sig inte så i Kylbergs fall. Den musik man fick höra förrådde inte bara att det existerade en bred klyfta mellan Kylbergs bildfantasi och hans tonfantasi. Där bilden ofta uppenbarade en momentan skönhet och ett starkt utvecklat sinne för sambandet mellan färg, rörelse och mimik, där skvallrade musiken om vissa allfarvägar och om brist på adekvat uttrycksförmåga. De korta ögonblick där bild och ton förenades i harmonisk samklang – tonen här betraktad som musikal ingivelse, som motiv eller klang – irriterades man av den tekniska handfallenhet som präglade själva fakturen.[253]

Vad Pergament antagligen inte visste var att filmens ljudband, ett stycke av Kylberg kallat *Stråkkvartett I Op.4*, framfördes av en stråkkvartett ledd av den lettiska violinisten Matla Temko, utbildad under 1920-talet vid Berlins Hochschule für Musik, med Gustav Havemann och Willy Hess som lärare. Temko var under åren i Berlin en del av Schönbergs umgängeskrets och hennes livspartner under studietiden, kompositören Nikos Skalkottas, studerade även direkt under Schönberg.[254] Kylberg fick kontakt med Temko via Stockholms Filharmoniska Orkester, vilka Kylberg hade anlitat när musiken till *Kadens* skulle spelas in två år tidigare. Temkos kvartett bestod vid detta lag av filharmonikerna Mona Nordin (violin) och Nils Tidstrand (violincello) samt Gideon Roehr (viola). Att det är dessa som figurerar på inspelningen, utöver Temko, är med andra ord troligt.

Kylberg, som egentligen inte behärskade stråkinstrument, hade komponerat partituret under 1961 i samband med författandet av manuset till *Cikome*. Musiken komponerades alltså över ett år innan kortfilmen väl spelades in i februari–mars 1963.[255] Efter att Temko hjälpt Kylberg att rita ut de nödvändiga stråkbågarna kunde musikinspelningen äga rum i Europa Films musikstudio i Sundbyberg, den 11 januari 1963. Sparade ljudupptagningar från inspelningen vittnar om komplexiteten i Kylbergs komposition. De skolade yrkesmusikerna hävdar under flertalet omtagningar att utförandet är ”enormt svårt”, och de är heller inte sena att uttrycka glädje när de väl lyckas.[256] Pergaments nedsättande kommentarer om teknisk handfallenhet kan med vetskap om musikernas härkomst knappast tas på större allvar utan bör nog ses som ett exempel på kritikerns ofta giftiga penna.

Det fanns däremot fog för samtida kritiker att utmåla Kylberg som musikaliskt bakåtsträvande och som positionerad utanför den samtida konstmusikscenen. Särskilt med tanke på att han, till skillnad från exempelvis Karlung, inte omfamnade den mer tidstypiska elektroakustiska och konkreta musiken.

Dagens Nyheters musikrecensent, tillika Fylkingens kansliföreståndare och senare Elektronmusikstudions biträdande ledare, Folke Hähnel, gav sig på att recensera Kylbergs musik till långfilmen *JAG*. Till denna film hade Kylberg komponerat fyra olika verk: ett körstycke, en orgelsvit, en duett kallad *Restaurant* och en pianokonsert i vilken han själv fungerade som solist. Musiken spelades av Radioorkestern med Ulf Björlin som dirigent, och inpelningen ägde i Europa Films musikstudio några månader efter att filmen var färdiginspelad.[257] Liksom Pergament antydde Hähnel att det fanns en problematisk spricka mellan bild och musik i filmskaparens uttryck. Hähnel

var mjukare i sin framtoning och kostade till och med på sig några positiva rader om körstycket i filmens slutsekvens samt den för kritikern originella rytmen i relationen mellan tystnad och musik. Men Kylbergs dragning åt det tidiga 1900-talets konstmusik ansågs alltför föråldrad, i den rådande elektroakustiska eran. Hähnel skrev:

> Kylberg är ingen dålig musiker, men i den egenskapen är han ofantligt mycket mindre avancerad än som bildskapare. Jag tror att han måste orientera sig bort från de trakter där han nu känner sig hemma, dvs ungefär sfären mellan Bartok och Sjostakovitj. Han skriver kontrapunktiskt eller enstämmigt melodiskt på ett så traditionellt sätt att hans filmmusik om inte svär mot, så dock inte understöder, förstärker det bildmässiga, vilket väl i regel är meningen.[258]

Ett tecken på dessa års snabba musikkulturella utveckling är att så sent som under 1950-talet hade just den typ av musik som Kylberg företrädde varit bland den mest frekvent förekommande på Fylkingens repertoar, speciellt verk av Schönberg och Béla Bartók. I och med den elektroniska musikens intåg omkring 1957 fasades de tidiga modernisterna ut och ansågs med ens otidsenliga. Det är minst sagt talande att 1961, samma år som Kylbergs debutkortfilm *Kadens* har premiär, försvann Schönberg och Bartók helt från Fylkingens repertoar och återkom inte heller under de två kommande decennierna.[259] Kylbergs position som senkommen och något malplacerad modernist gällde med andra ord inte endast de visuella utan även de musikaliska delarna i hans tänkta allkonstverk.

31. Scen ur *Kadens*.

4. Generationsskiften, författarfilmare och statligt filmstöd

Filmen har lärt sig att skriva.
Jörn Donner, 1962[260]

Kan man beskriva en film i ord
är den onödig, inte sant?
Peter Kylberg, 1963[261]

Filmkameran som penna eller pensel

Åren omkring 1960 innebar en rad omvälvande omdaningar för den svenska filmen. Mycket fokus har i filmhistorieskrivningen, med rätta, lagts på 1963 års filmreform, men ett flertal förändringar hade avgörande betydelse. Dessa kan i flera fall relateras till ett markant generationsskifte inom filmens maktsfärer, vilket Leif Furhammar noterat: ”Personförändringarna medförde [...] omfattande nyorienteringar både i avseende på ekonomisk styrning och produktionspolitisk inriktning”.[262] Kenne Fant tillträdde som ny vd efter Carl Anders Dymlings bortgång, och vid Sandrews tog 35-årige Göran Lindgren 1963 över posten som produktionschef efter Rune Waldekranz. Lindgren själv menade att denna tid var ”som att öppna locket till en krutburk, det verkligen tog fyr och exploderade”.[263]

Samma år anställde Europa Film filmkritikern Gunnar Oldin som produktionschef. Fant hade året innan övertalat SF:s styrelse att ge författaren Vilgot Sjöman chansen att debutera, och på samma vis blev Oldin instrumentell i framhävandet av Europa Films nya ”författarfilmare” Jörn Donner och Bo Widerberg, vilka båda långfilmsdebuterade 1963.[264] Anders Åberg har

kategoriserat denna filmbranschens medvetna inriktning på författare som filmkonstens räddare i termer av ”den svenska filmens officiella strategi” under dessa år.[265] Åberg hänvisar bland annat till SF:s omfattande satsning att tillsammans med förlagen Bonnier och Norstedt hitta nya filmförfattare, vilket resulterade i antologin *20 berättelser för film* (1963). Boken beskrevs av samarbetsparterna som ”tillkommen i en brytningstid då den svenska filmen äntligen ser ut att få möjligheter att expandera kvalitativt och därmed på ett nytt sätt kommer att bli beroende av de svenska författarna”.[266] Åberg menar vidare, med visst mått av generalisering, att filmen nu bröts loss från sin ”historiskt sett starka förbindelse med spektaklet, den visuella fascinationen och synlusten” och i stället fördes in i ”en mer uppenbart diskursiv ordning, traditionellt förknippad med det talade och skrivna ordet”.[267]

Redan tidigt i tecknarateljén ses tydliga tendenser i hur Kylberg som filmskapare skulle komma att stå helt vid sidan om författarfilmarna som, i stil med auteurerna inom franska nya vågen, lät sina röster höras i dags- och kvällstidningar, i polemiserande filmböcker utgivna på de stora bokförlagen och senare på vita duken. För författarfilmarna var i begynnelsen *ordet* och *berättelsen*. Där författarfilmarna stödde sig på Alexandre Astrucs och Francois Truffauts inflytelserika tankar om kameran som vore det filmskaparens *penna* – ”la caméra au stylo” – representerade Kylberg viljan att, i stil med flera av experimentfilmens tidigaste pionjärer, använda kameran som *pensel* och biografens vita duk som en regelrätt kanvas.[268]

Jonas Sima sammanfattade den nya inriktning som svensk film hade anammat, i en utförlig artikel i *Chaplin* i maj 1963. Sima såg, i likhet med Åbergs senare iakttagelse, ”la caméra au stylo” som filmens frigörelse från ”det visuella tyranniet (!), från bilden för bildens egen skull”.[269] Sima fortsatte: ”Inte minst i Sverige tycks man mena att den ’svenska vågen’ skall komma från författarna. [---] Litteraturen är således en viktig utgångspunkt för den moderna filmen”.[270] För Kylberg stod i stället det filmiska materialet och dess mediespecifika potential att ge rörelse åt färg och form i centrum.

I ett brev till Fant 1962 försökte Kylberg positionera sig gentemot det rådande författarfilmslandskap han kände sig allt mer malplacerad inom:

> En film kan vara litteraturens. I ord talar man till varandra, till publiken. En annan film kan vara bildkonstens. Där är kanske bilden och dess komposition självändamål. [---] En gång var också musiken text som lästes i olika tonlägen. Men tonerna blev fler, rytmen blev sträng och texten blev onödig. I vår tid kan jag, genom att ställa harmoni mot disharmoni och själv komponera min rytm, i ren musik säga det som förr var ett budskap i ord. Musiken engagerar

32. Scen ur *Kadens*.

> oss, den talar till oss med musikens språk. Och vi frågar inte: ”Varför”? [---] Jag söker alltså formen, balansen. Temat blir sekundärt. Genom att på mitt eget sätt söka beskriva mina känslor och tankar i liknande rytmiska enheter vill jag ge filmen ett eget språk, göra förklarande kommentarer onödiga.[271]

Troligtvis kunde ingenting vara mer främmande för svensk film under denna tid än Kylbergs tankar om form, balans och rytm och det är därmed heller inte underligt att Fant avvisade konstnärens ambitioner om en abstraherande,

ren filmkonst med rötterna i musiken och målarkonsten, där själva bilden och kompositionen existerar för sin egens skull.

Kylberg till Sandrews – *Cikome*

Väl tillbaka i Filmstaden, sensommaren 1961, var läget mellan Kylberg och produktionsledningen spänt. Hans tidigare arbetsbord i tecknarateljén hade tagits bort och han sades upp som assistent åt Rolf Bergström.[272] Dymling fanns nu inte längre kvar som beskyddare och att ha kringgått både Ingmar Bergman och Erik Nordgrens rekommendationer i arbetet med *Kadens* var inte populärt. Kylberg minns att hans mor under denna tid, utan sonens vetskap, återkommande hörde av sig till Filmstadschefen Harald Molander för att understryka sin sons duglighet som filmkonstnär. Hon försökte även övertala bolaget att sonen borde få mer betalt, ett beteende som endast gjorde sonen allt mindre välkommen hos SF.[273]

Det faktum att *Kadens* fick flera positiva kritikeromdömen, i och med den svenska premiären på Stockholmsbiografen Spegeln den 20 november, ledde inte SF att återkalla avhysningen från ”Bergmans stall”, som det kom att heta under denna tid.[274] *Expressens* Clas Brunius kallade filmen ”mycket underhållande” och Donner, som skrev för *Dagens Nyheter* och uppenbarligen inte endast vurmade för litterärt tyngd filmkonst, menade att filmen visade ”en stor skicklighet, god formvilja”.[275] *Aftonbladets* Jurgen Schildt hävdade att ”det hela skvallrar om en talang av det utvecklingsdugliga slaget. [---] Det återstår att se vad denne Kylberg tar sig till i filmbranschen, och vad filmbranschen tar sig till med honom. Någonting bör det väl bli förr eller senare”.[276] Bengt Idestam-Almquist sjöng i vanlig ordning med i lovsången: ”’Kadens’ är ingen kopia, den är något eget, högst eget. Man hoppas Kylberg ges möjlighet att fortsätta krydda folkhemmets så enformiga filmiska husmanskost. Våra filmbegåvningar är ej fler än att de bör tillvaratas”.[277]

Det var Europa Film och SF som gick i bräschen för den nya författarfilmen, vilket kan ha föranlett Kylberg att söka sig till Sandrews.[278] Det skulle också dröja till 1964 innan Sandrews hakade på den nya trenden i och med produktionen av Donners *Att älska* (1964).[279] Under åren 1960–1961 hade bolaget valt att göra sig av med sina förlustbringande ateljéer på Gärdet för att i stället hyra in sig på Filmstaden.[280] I och med detta inledde Kylberg under hösten 1961 en dialog med Sandrewsdirektören Eric Wennerholm och produktionschefen Rune Waldekranz gällande möjligheten att eventuellt få filmatisera sin första långfilmsidé, kallad *Cikome*. Namnet hämtades från en

av tavlorna som ingick i utställningen på Sturegalleriet några år tidigare. Målningen, som föreställde en gammal kvinna, var också tänkt att spela en central roll i filmen.

I ett första utkast till Sandrews förklarade Kylberg att filmens ”litterära struktur”, som bestod av endast en sida text, var ”en relativt obetydlig del av det komponerade materialet”.[281] Kylberg bifogade i stället flera av sina oljemålningar, som texten i sin tur hänvisade till för att ge filmbolaget en känsla för hans visuella vision.[282] Berättelsen i *Cikome* behandlade en ung pianist, Olov, som gradvis inser att hans kreativitet är viktigare än hans sexuella lustar. Förutom målningarna ingick även en stråkkvartett skriven av Kylberg (i filmen skriven av Olov) som återkommande centralt motiv. *Cikome* var med andra ord tänkt som ett allkonstverk, en audiovisuell syntes i stil med *Kadens*, men med skådespelare, sparsam dialog och en dramaturgi som stod något närmare den kommersiella spelfilmen.

Sandrews övertygades inte av Kylbergs knapphändiga om än unika audiovisuella presentation. De litterära och till det skrivna ordet bundna tendenser som låg i luften gjorde antagligen att Sandrews kände sig manat att kräva en mer ingående redogörelse för filmens faktiska *handling*, dess litterära struktur. Kylbergs uppfattning, att en film essentiellt inte kan beskrivas med ord, sattes därmed på prov. Detta kan utläsas ur ett elva sidor långt dokument kallat ”Peter Kylberg berättar en film”, en transkriberad bandinspelning av hur Kylberg försökte beskriva *Cikome* för någon i beslutsposition, med stor sannolikhet Waldekranz eller Wennerholm.[283] Efter en haltande genomgång av filmens handling, teman, scener och struktur – det är uppenbart att Kylberg hade mycket svårt att sätta ord på sina visioner – avslutade han, närmast uppgivet, med brasklappen:

> Nu är detta bara en del utav det komponerade materialet, därför att det sätt på vilket det här skall framföras är, som jag förut sa, bundet vid de olika sekvensernas rytm sinsemellan och hur jag faktiskt med filmens hjälp och med publikens hjälp kan lägga olika saker emot varandra på ett sätt som är omöjligt….. det är helt enkelt omöjligt att… [---] I det här fallet arbetar jag helt och hållet med bilder och bilder contra den musik jag har och därför är det väldigt svårt att… att… att försöka visa verkligen vilken helhet jag kan få fram utav det här.[284]

Sammanfattningsvis tydliggörs att Kylbergs försök att inom en kommersiell spelfilmskontext bruka vad som kan ses som ett modernistiskt audiovisuellt renodlande förhållningssätt – såsom det beskrivits av Clement Greenberg,

33

34

35

33–35. Under inspelningen av *En kortfilm av Peter Kylberg.*

Robert Morris och W.J.T. Mitchell – onekligen innebar anpassningssvårigheter för filmaren. Aversionen mot ord, litterär struktur och handling delade Kylberg med tidigare modernister som Arnold Schönberg och Vasilij Kandinskij och experimentfilmare som Germaine Dulac, Hans Richter och Viking Eggeling. Liksom framgår hos Kylberg, såg också Schönberg musiken som fullständigt fristående det litterära, själva texten. För Schönberg var det självklart att texten spelade en marginell, om ens någon, roll i ett musikstyckes helhet.[285] För både Kylberg och Schönberg var texten närmast ett nödvändigt ont som endast låg i vägen för tolkningen av verket. Kylberg hävdade bestämt: ”Kan man beskriva en film i ord är den onödig, inte sant?”[286]

Kylberg röner ”statlig uppskattning”

Det skulle dröja över ett halvår innan Kylberg och Sandrews slutligen var överens om ett faktiskt filmprojekt som kunde igångsättas. Någon långfilmsdebut blev det inte tal om. I stället fick Kylberg möjlighet att iscensätta en mycket påkostad kortfilm, uppbyggd kring den till *Cikome* komponerade stråkkvartetten samt ett tillhörande fyrasidigt obetitlat manus utan dialog.

Vad som föranledde Sandrews att ändå våga trotsa rådande litterära vindar går att härleda till svenska statens under det tidiga 1960-talet allt mer påtagliga interventioner i filmkonstens sfär. Statens Filmpremienämnd, initierad 1960 och ämnad att belöna så kallat konstnärligt högtstående filmer, var ett resultat av denna inblandning. I april 1962 kammade *Kadens* hem hela 30 000 kronor från filmpremienämnden till SF, alltmedan Sandrews i samma utdelning led ett stort ekonomiskt nederlag gentemot sin främsta konkurrent. Förloraren såg med stor sannolikhet Kylberg som en potentiell framtida vinnare värd att satsa på.

I den efterföljande rapporteringen om premieutdelningarna lyftes speciellt Kylberg fram, med både intervjuer och bild på den unge så kallade kortfilmsmästaren. *Stockholms-Tidningens* Stig Arb noterade – med implicit hänvisning

till fjolårets utdelning åt konstnären Leo Reis experimentfilm *Metamorfoser* (1961) – att nämnden ”har haft som god vana att ge stöd åt någon apart filmskapare. I år är det Peter Kylberg som fått röna statlig uppskattning. [---] Det är glädjande att filmpremienämndens jury håller ett öga på dessa våra nyaste filmskapare”.[287] Kylberg själv försökte i intervjuerna hitta tillbaka till den större filmkulturens marginaler som han upplevde sig ha blivit utstött ifrån: ”Jag vill göra filmen värdig som självständig konstart. Nog borde det väl finnas en marginal för sådana som jag”.[288]

Det är troligt att Sandrews val att slutligen ge Kylberg chansen stod i direkt relation till filmpremienämndens uppenbara vurm för ”aparta” måleriska filmskapare som Reis. När ecklesiastikminister Ragnar Edenman under våren 1962 även lade fram en proposition gällande ett nytt statligt produktionsstöd för konstnärlig film – totalt 382 000 kronor – insåg Sandrews att detta kunde finansiera en riskabel och apart Kylbergproduktion. I maj 1962 utgick en remiss om stödet till bland annat Föreningen Sveriges Filmproducenter.[289] Sandrews var alltså väl medvetna om de kommande filmpolitiska förutsättningarna. Efter sommaren, när beslutet om stödet var taget, satte Sandrews ateljéchef Josef Andersson, tillsammans med Kylberg, samman en detaljerad och för en kortfilm väl tilltagen budget på 62 017 kronor.[290] Förhoppningen var att nämnden skulle bidra med hälften. En person som uppenbarligen också var insatt i de filmpolitiska svängningarna var Peters far Jan-Henrik som å sin sons vägnar skickade in en ansökan för *Cikome*, två månader innan nämnden i slutet av oktober officiellt utannonserade sina produktionsstöd i svenska dagstidningar.[291] Kylberg fick återkalla pappans ansökan och etablerade i november kontakt med nämndens sekreterare Erik Skoglund, vilket ledde till att arbetet med vad som skulle komma att bli *En kortfilm av Peter Kylberg* kunde påbörjas.

Svenska staten och filmen – en kort historisk rekapitulation

Statens Filmpremienämnd, och det efterföljande långt mer omskrivna filmavtalet mellan staten och branschen, var kulmen på en dialog mellan det offentliga och det privata som kan sägas ha förts i Sverige ända sedan filmmediet tog grepp om sin publik omkring förra sekelskiftet.

Under 1910-talet infördes både filmcensur, i och med grundandet av Statens biografbyrå (1911), och en specifik taxering, då biografverksamheten inkorporerades i den så kallade nöjesskatten (1919). Denna skatt skulle spela

en avgörande roll som slagpåse och förhandlingsobjekt under de decennier i mitten av århundrandet då dialogen mellan stat och kapital långsamt övergick från att hantera filmen som ett rent skatteobjekt, som krävde disciplinära åtgärder för att förhindra moraliskt förfall, till att se filmen som en konstart med potentialen att inneha mer eller mindre kvalitativ kraft.[292]

Under 1940-talets början diskuterades, i två offentliga utredningar, hur god svensk film skulle kunna premieras från statligt håll. Bland annat föreslogs en filmnämnd som skulle överse egen produktion, men precis som filmvetaren Per Vesterlund påpekat ansågs filmbranschen vid denna tid alltför välmående och ett kvalitetsinriktat filmstöd alltför svårhanterligt. Detta ledde till att förslaget stannade på pappret.[293]

Det var först i samband med det av filmbranschen iscensatta ”filmstoppet” 1951 som ett första filmpolitiskt stödåtagande antogs av staten. ”Filmstoppet” var en protest mot 1948 års höjning av den i branschens ögon redan höga nöjesskatten som nu upptog närmare 40 procent av bruttopriset på en biobiljett.[294] Det statliga stödet utgjorde en form av återbäring på 20 procent av den statliga delen av nöjesskatten. Eftersom dåvarande finansminister Per Edvin Sköld visade stor tveksamhet gentemot en statlig kvalitetsdefinition gick pengarna rakt tillbaka till filmindustrins producenter utan kvalitativ filtrering, per automatik relaterat till respektive films försäljningssiffror.[295] Ju större inkomster desto mer återbäring. Trots att stödet fick omfattande kritik, specifikt riktad mot det faktum att återbäringen tenderade gynna ”de billiga publikfriande och andefattiga spekulationerna på bekostnad av de professionellt kostnadskrävande och konstnärligt banbrytande satsningarna”, låg det fast under resten av 1950-talet, med Skölds varnande finger i bakgrunden: Den konstnärliga friheten var inget för staten att leka med.[296]

Omkring 1960 hade en ny verklighet gjort sig markant kännbar för filmbranschen, nämligen televisionens. Under svensk biograffilms rekordår 1956, vilket också var året då reguljära tv-sändningar introducerades, såldes över 78 miljoner biobiljetter. Fyra år senare räknades det till cirka 55 miljoner biobesök, och året då filmavtalet undertecknades 1963, såldes endast runt 40 miljoner biljetter, samtidigt som införskaffandet av tv-licenser hade stigit från 9000 till 1,8 miljoner, under samma sju år.[297] Om filmbranschen tidigare hade ansetts vara relativt välmående var läget nu med andra ord kritiskt.

Med utgångspunkt i Älmebyutredningen (efter överdirektören Harry Älmeby), som lades fram 1959, antog riksdagen med finansminister Gunnar Sträng i spetsen ett nytt åtgärdspaket för att rädda den svenska filmen, och denna gång var hjälpen inte endast riktad till branschen som kommersiell

aktör utan även till förmån för främjandet av konstnärligt högtstående filmer. Biografnöjesskatten sänktes till 25 procent alltmedan återbäringen höjdes till 80 procent och den resterande femtedelen av den statliga nöjesskattskakan avsattes för konstituerandet av Statens Filmpremienämnd.[298]

Statens Filmpremienämnd

Nämnden, som endast hann verka i tre år, hade som huvudsyfte att genom en politiskt tillsatt jury fördela en miljon i kvalitativt efterhandsstöd de två första åren, och en och en halv miljon dess sista år. Då avsattes även 382 000 kronor till en statlig försöksverksamhet med avsikt att förhandspremiera vad som förhoppningsvis kunde bli svensk konstnärligt högtstående film, redan i produktionsstadiet.

Nämndens kortlivade förehavanden, har förståeligt nog hamnat i skuggan av den långt mer inflytelserika filmreform som följde. Tyvärr har detta föranlett att försvinnande lite forskning gjorts kring denna helstatliga institution, speciellt gällande den faktiska filmproduktion som försöksverksamheten innebar. I stället har, som Furhammars *Filmen i Sverige* är ett bra exempel på, fokus hamnat på den kritik juryn fick utstå med hänvisning till ”nyckfullhet, utslätad smakkonservatism och bristande expertkunskap om film” samt till det faktum att det i de filmer som premierades ofta fanns en stark koppling till andra konstarter.[299] Avsaknaden av forskning kring nämndens sammansättning och produktionsförehavanden föranleder mig att här belysa detta område, speciellt i relation till synen på vilken ”filmtyp” som den svenska staten nu skulle ställa sig bakom och som därmed kunde stämplas som en officiell nationellt sanktionerad filmkonst. Det skulle visa sig att nämndens preferenser i viss mån gick emot det svenska filmklimatets samtida litterära tendenser som beskrivits ovan. Nämnden skulle även förhålla sig relativt fri till vad som kunde räknas inom ramen för *film*, där den mindre filmkulturen, och syntesen mellan olika konstarter, skulle få ett större spelrum än inom SFI:s senare, mer strikta och branschanpassade matris.

Födelsen av den svenska filmens fält, i kultursociologen Pierre Bourdieus mening, har av Lars Gustaf Andersson och John Sundholm kopplats till bildandet av SFI.[300] Trots detta kan kritiken mot nämnden ses som något av en filmens fältstrid, ett par år innan fältet påstås ha uppkommit. Kritiken rörde främst nämndens sammansättning, där man hävdade att juryn helt enkelt inte hade någon filmexpertis. Detta härleddes till en misstro, från statligt håll, mot film som fristående konstart. Oldin påpekade exempelvis

vid ett senare tillfälle att upplägget kunde jämföras med situationen som skulle uppstå om en tondöv målare sattes att bedöma musik.[301]

Experimentfilmarna i Arbetsgruppen för film hyste så pass starka betänkligheter mot nämndens sammansättning att de ansåg sig tvingade att skriva till ecklesiastikminister Edenman och framföra sina klagomål. Brevet signerades även av representanter från den svenska filmkritikerkåren, personer som senare skulle sitta i SFI:s jury. Man menade att ledamöterna inte motsvarade de krav ”man bör ställa på sakkunskap och filmkunnande i synnerhet när det gäller att bedöma och premiera filmer av mer okonventionellt slag”.[302]

Vilka var då dessa smakdomare? Nämnden leddes av konsthistorikern och ledamoten i Svenska Akademien Ragnar Josephson samt Erik Skoglund, direktör för Statens biografbyrå. De övriga stolarna upptogs av filmskådespelaren Gunnar Sjöberg, författaren Margareta Suber-Topelius, lagmannen Nils Viklund, Frikyrkliga studieförbundets studierektor Herman Holmgren samt Nils Beyer, journalist och författare av flera fackböcker om film. Suppleanterna, som i samma omfattning närvarade på nämndens möten, var Einar Lauritzen, chef för Filmhistoriska samlingarna, filmkritikern Barbro Hähnel, författaren Ingrid Arvidsson, lagbyråchefen N. Erik Åqvist, riksantikvarien och ledamoten i Svenska Akademien Ingvar Andersson (ersattes i december 1962 av filmkritikern Bengt Idestam-Almquist som därmed också fungerade som vice ordförande) samt direktören för Sveriges Biografägareförbund Eric A. Pettersson, mer känd som Film-Pelle.[303] Sammansättningen liknade med andra ord mer det kulturråd som staten skulle komma att inrätta 1969, än en filmjury, men den vanligt förekommande missuppfattningen att nämnden helt saknade filmexpertis var uppenbart ogrundad. Problemet låg nog i att denna samling kulturella dignitärers medelålder gjorde nämnden nästintill jämngammal med filmmediet självt, i en tid då filmkonsten internationellt genomgick ett markant generationsskifte.[304]

Konstfilm och filmkonst

Oavsett nämndens filmexpertis var den hybrid av konstnärliga områden som nämnden utgjorde något som satte sin prägel på valet av premiefilmer. Nämndens urval mottog hård kritik från de samtida författarfilmarna och blev något av fältstridens slagpåse. Bland belackarna fanns Widerberg som 1962 publicerade sin inflytelserika stridsskrift *Visionen i svensk film*. Här gick författaren hårt åt nämndens beslut att premiera abstraherande experimentfilmer som Kylbergs *Kadens* och Reis *Metamorfoser*. Dessa audiovisuella uttryck

hörde helt enkelt rent ontologiskt inte hemma inom ramen för filmbegreppet. Kylbergs film borde enligt Widerberg inte ha kommit i fråga för en premiering eftersom den var en konstfilm: ”den film som hämtar sitt material från en annan konstgren och förmedlar detta i rörlig form, den film som är en spegel som speglar en spegel”, i stället för att uttrycka ett rent litterärt innehåll i bilder och samtidigt spegla den sociala verkligheten – filmens två centrala uppgifter enligt Widerberg.[305] Att Widerberg därmed framhöll Sveriges nya författargeneration som filmens potentiella räddare, som till sin natur var starkt beroende av en annan konstgren, sågs intressant nog som odiskutabelt naturligt.

Tankeväckande är att det förestående decenniets författarfilmare och representanter för den kommande litterärt bundna socialrealismen på liknande sätt inte var nådiga i sin kritik mot Bergmans färgexperiment *Lustgården*. Donner anklagade *Lustgården* för att inte ens vara besläktad med filmkonsten som sådan, utan endast ”en blank och färgglad yta utan skärpa och djup [---] död som en egyptisk mumie, ett grannt karamellpapper kring en luftbubbla”, och domen löd slutligen: ”Film är inte hantverk. Film är inte laboratorieteknik. Film är konstnärligt gestaltat liv, i tragedi eller komedi. ’Lustgården’ är inte en film”.[306] Kylbergs *Kadens* och Färgfilmklubbens *Lustgården* hade därmed, trots sina många olikheter, en avgörande gemensam nämnare: de frångick det litterära och det vardagsnära, och lät färgen som medium spela en central roll, på ett sätt som av samtiden uppfattades som både onaturligt och otidsenligt. De två filmerna ansågs helt enkelt inte platsa inom ramen för hur en samtida *film* skulle se ut.

Konstfilmsbegreppet har i dag, som redogjorts för i inledningen, helt andra konnotationer. Widerbergs egna långfilmer är nu en del av den svenska konstfilmsinstitution som växte fram under 1960-talet och som Lars Gustaf Andersson menar efterhand blev allt mer synonym med SFI:s kvalitetsfilmsbegrepp med fokus på berättande spelfilm med konstnärliga anspråk.[307] I början av 1960-talet definierades däremot konstfilm som ”en film som handlar om måleri eller skulptur. Dess målsättning brukar vara att så ingående som möjligt filmiskt beskriva ett konstverk”, med Ulf Hård af Segerstads ord.[308] Samtida ”konstfilmaren” Hans Eklund diskuterade formen som *konst via film*, vilken endast skulle betraktas som en sorts tolkningskonst: ”konstfilm är film och ingen ersättning för riktig bildkonst”.[309] Precis som både konstvetaren David Rynell Åhlén och filmvetaren Malin Wahlberg påpekat var konstfilmerna i realiteten korta kulturhistoriska dokumentärfilmer, ofta med en konstdidaktisk avsikt.[310] En inte oansenlig del av det svenska kortfilmsutbudet skulle anta konstfilmens form fram till SFI:s grundande, då de allt mer förpassades till televisionen. Dess kulmen kan, intressant nog, sägas vara just åren då filmpremienämnden existerade. Nämnden var också, som Widerberg noterade, inte sen med att premiera just denna transmediala filmtyp.[311]

Att låta en filmare dokumentera någon annans konst, eller en kompositör tolka en bildkonstnärs verk, var en tendens som rådde inom den svenska experimentella kort- och tv-filmen under 1950- och 1960-talen. Känslan av att åskådaren i *Kadens* fick följa ett verk i sin egen tillblivelseprocess anknöt också till en samtida internationellt vanligt förekommande genre inom konstfilmen, som benämnts *artist at work*.[312] Denna koppling föranledde att inte bara Widerberg utan flera filmkritiker kan sägas ha missförstått intentionen med *Kadens*. Den uppfattades genomgående som en konstfilm enligt samtidens definition, mer än som en förlängning av ett utopiskt modernistiskt försök till ett totaluttryck, i kölvattnet av Kandinskijs och Schönbergs visioner. En avgörande skillnad mellan *Kadens* och den för tiden populära konstfilmen står att finna i att konstfilmerna i huvudsak inte är syntetiserade audiovisuella allkonstverk gjorda av *en* konstnär i stil med *Kadens*. Den remedieringsproblematik som Wahlberg menar att all konstfilm måste brottas med, ”det vill säga den förvandling som konstverket genomgår i mötet med kameran och det filmiska montaget”, existerar inte på samma sätt i *Kadens*, eftersom filmen är ett eget konstverk i sig och inte bilden av ett konstverk.[313]

Konstverkets tillblivelseprocess i *artist at work*-genren understryker också att verket som bevittnas går från tabula rasa till ett mer eller mindre färdigt konstverk. Även om *Kadens* behandlar tillblivelseprocessen tematiskt och synliggör den är första och sista filmrutan likvärdiga delar av verket. Rynell Åhlén har påpekat just *artist at work*-genrens formmässiga inflytande på ett flertal både svenskproducerade och utländska konstfilmer som visades i svensk tv under den tid som Kylberg debuterade som filmkonstnär. I de två mest uppmärksammade programmen, som visades efter det att Kylberg hade färdigställt *Kadens*, fick åskådaren bevittna hur konstnären Roland Kempe målade på glasskivor framför kameran, inte olikt det grepp som Henri-Georges Clouzot hade använt i den tidigare nämnda Picassofilmen.[314] Vanligt för denna specifika genre var också att konstnärerna signerade sina genomskinliga verk, vilket Rynell Åhlén påpekar.[315] Även Kylberg hade avslutat *Kadens* med en speciell signatur som skulle komma att bli karakteristisk för honom som konstnär, där årtalet för verkets tillkomst inkluderades i själva signaturen. Denna typiska signatur återfinns därefter i nästintill samtliga filmer och tavlor av Kylberg.

Staten understöder filmproduktion

Det faktum att nämnden var fristående från filmbranschen påverkade fördelningen av premier och produktionsmedel. Det inbyggda branschfokuserade imperativ som SFI senare genomsyrades av – att främst främja den för biografen avsedda spelfilmen av långfilmsformat – saknades hos nämnden. För SFI skulle biografkravet bli ekonomiskt oumbärligt, eftersom det var avgiften på biobiljetterna som finansierade hela dess verksamhet. Filmpremienämndens kulturella smältdegel och friare regelverk kring vilken typ av film som kunde premieras resulterade i att de verk som gynnades skiljde sig från den typ av film som SFI skulle komma att främja och forma.

På långfilmssidan fanns det under nämndens tid inga experimentella filmer att tillgå, därför premierades främst konventionell biograffilm av spelfilmstyp. Man ansåg det däremot helt oproblematiskt att två år i rad premiera de initialt för tv gjorda episodfilmerna *Alla vi barn i Bullerbyn* (Olle Hellbom, 1960) och *Bara roligt i Bullerbyn* (Olle Hellbom, 1961). Inför den helstatliga nämnden kunde filmerna ha visats var som helst så länge det rörde sig om en offentlig visning.[316] Nämndens positiva förhållande till exempelvis tv-produktioner, kan ställas mot hur SFI senare positionerade sig kring fallet *Myglaren* (Jan Myrdal & Rune Hassner, 1966). Tv-filmen *Myglaren* visades en gång på biograf för att kunna komma ifråga för kvalitetsbedömning. Den agiterade presspolemiken som följde synliggjorde inte bara filmreformens gränsdragningar, utan även reformens bundenhet till filmbranschen. För SFI-chefen Harry Schein var det, enligt medieforskaren Pelle Snickars, ”orimligt att Filminstitutets kvalitetsmedel skulle tilldelas ett TV-program”.[317] SFI:s i grunden restituerade pengar, alltså kapital som var, eller i varje fall kunde ses som, återbetalda skattemedel, skulle helst inte gå till aktörer som stod utanför det blandekonomiskt triumfartade bröllop mellan staten och filmbranschen som SFI av samtiden tillkännagavs som.[318]

Filmpremienämndens friare förhållningssätt sträckte sig även till de rent fysiska filmkopiorna. Ingen normativ skillnad gjordes på remsornas bredd i förhållande till vad som kunde accepteras som *film*. Den abstrakta 8 mm-kortfilmen *Ristad och målad I* (Anders Österlin, Bertil Lundberg & John Melin, 1963) som tilldelades 20 000 kronor, var som titeln antyder en filmremsa angripen av konstnärerna, likt tillvägagångssättet hos internationella experimentfilmskollegor, såsom tidigare nämnda Norman McLaren och Harry Smith. Filmen konstituerade ”ett fritt bildskapande med samband till konstnärernas övriga konstnärliga arbeten. Linjer, fläckar och figurer i

rytmisk rörelse”.[319] Filmen kunde vidare endast visas upp med separat ljudband på en Bolex Paillard-projektor, inställd på hastighet 5.

Den avoga inställningen gentemot nämnden, som Arbetsgruppen för film uppvisade, blir i detta ljus intressant. Nämnden hade ju snarare gjort sig känd för att understödja just ”okonventionella” filmer av det slag som stod experimentfilmshistorien nära och gränsdragningar var uppenbarligen långt öppnare än den branschmatris som senare skulle göras gällande inom ramen för SFI.[320] Nämndens påtagliga intresse för blandningen av olika konstarter gav en direkt effekt i ett uppmuntrande av experimentfilm, där Kylbergs *Kadens* och *En kortfilm av Peter Kylberg* tillsammans med *Metamorfoser* och Claes Fellboms *Boo's ups and downs* (1963) står som typiska exempel utöver *Ristad och målad I*.

Tydligast blir nämndens experimentella preferenser när fördelningen av 1963 års produktionsmedel studeras. Häri ryms inte en enda konventionell berättande spelfilm. Nämnden lyfte i stället fram dokumentärer och olika intermediala koncept. De 382 000 kronorna fördelades som följer bland de femtiotal ansökningar om produktionsmedel som inkom till nämnden.

Långfilmer:

- 100 000 kronor till Arne Sucksdorf för en dokumentärfilm i Brasilien, vilket resulterade i *Mitt hem är Copacabana* (1965).
- 80 000 kronor till avantgardisten Carl Gyllenberg för projektet *Som i verkligheten*, en aldrig färdigställd uppföljare till hans experimentlångfilm *Som i drömmar* från 1956.
- 76 000 kronor till Stig Wesslén för det dokumentära naturfilmsprojektet *Vilda vanor* som resulterade i *Den levande skogen* (1966). Projektet fick även ett speciellt ”tilläggsbidrag” om 80 000 kronor på grund av ökade kostnader.[321]

Kortfilmer:

- 30 000 kronor till animatören Stig Lassebys *Skrymler*, ett animationsprojekt som aldrig färdigställdes.
- 30 000 kronor till Gösta Werners experimentella SF-produktion *Väntande vatten*, färdigställd 1965.
- 25 000 kronor till Claes Fellbom för den experimentella dans- och musikfilmen *Olé*, färdigställd 1963.
- 20 000 kronor till tecknaren Siw Carlewall-Krom vars animerade projekt *Segrarna* aldrig färdigställdes.

- 10 000 kronor till konstnären Erling Johansson för en film av ”dock- och trickkaraktär i lappmarksmiljö”. Delar av filmen visades i tv-programmet *Filmkrönikan* 1964, men två år senare rapporterades den som ”försvunnen”.[322]
- 6000 kronor till Åke Karlung för ljudläggning av experimentfilmen *Vanitas* (1962). Någon version med ljud framkom aldrig i offentligheten.
- 5000 kronor till Kjell Johansson och Ola Billgren för det didaktiska och konsthistoriska projektet *Avbild*, färdigställt 1963.[323]

Tillsammans med Fellboms *Olé* kan Kylbergs två premiebelönade filmer sägas sammanfatta vad nämnden verkade vara ute efter: en konstarternas syntes. *Olé* består av fyra avgränsade avsnitt om en målare, en flöjtist, en dansare och en skulptör vars inspiration tryter. Separationen frustrerar dem, till dess att de hänger sig åt en gemensam koreograferad dans i filmens slutavsnitt. Fellboms film ska kanske inte kategoriseras som ett allkonstverk då musiken hämtades från en extern källa, i detta fall en John Coltrane-skiva. Om *Olé* tog upp syntesen tematiskt kan Kylbergs två filmer sägas vara resultatet av en sådan sammansmältning, då de som helhet utgör en syntes av måleri och musik, i filmisk form.

Den korrespondens som finns bevarad mellan nämnden och dess projekterade konstnärer vittnar om att nämndens arbetsutskott, bestående av Skoglund, Arvidsson, Lauritzen och Idestam-Almquist inte sällan var exekutivt involverade i produktionen av projekten. För att över huvud taget komma i fråga fick konstnärerna först besöka utskottet och visa upp skisser, arbetsprover och experiment.[324] Det kan sammanfattningsvis sägas att nämnden inte positionerade sig på armlängds avstånd, som en oberoende stödförmedlande instans åt någon form av ”fri” icke-kommersiell film. Nämnden intog snarare rollen av ett statligt produktionsbolag, som i viss mån kontrollerade produktionsförfarandet och vars konstnärliga och innehållsmässiga agenda också påverkade utformningen av filmerna.

En prisbelönad film utan titel

Som framgått ovan stod alltså nämnden i kontinuerlig dialog med de filmskapare man planerade att ge statliga produktionsmedel. I Kylbergs fall besökte nämndens arbetsutskott Sandrews huvudkontor ett flertal gånger för att titta på arbetskopior av ”K 539”, som filmens produktionsnummer löd.[325] Själva inspelningen ägde rum i mars 1963. Sandrews insisterade på att den

36 37

36. Heinz Hopf i *En kortfilm av Peter Kylberg*.

37. Inledningssekvensen i *En kortfilm av Peter Kylberg*. Heinz Hopf i mitten. Susan Diana Rivett längst bak. Herbert Challis i förgrunden.

redan då erfarne filmfotografen Rune Ericsson skulle assistera Kylberg i hanteringen av Mitchellkameran. Samarbetet förflöt inte smärtfritt på grund av Kylbergs svårighet att släppa kontrollen över bilden. Som statister i filmen användes Kylbergs vänner och kollegor i Filmstaden.[326]

Filmen premiärsattes som förfilm till Damiano Damianis *Arturos ö* (*L'isola di Arturo*, 1961) på biografen Eriksberg den 26 mars 1963.[327] Eftersom anmälningstiden för premier till redan färdiga filmer skulle gå ut den 31 mars flyttades filmen i sista stund över till efterhandspremiesidan. En noggrann läsare kan ha noterat att filmen inte heller fanns med i förteckningen av fördelade produktionsmedel. Problemet var att samma dag som premiären skulle gå av stapeln bestämde Kylberg att filmen, som fortfarande saknade titel, behövde klippas om och visningen ställdes in.[328] Trots kravet på offentlig visning innan den 31 mars hindrade detta inte nämnden från att i april besluta att Kylbergs film skulle tilldelas 40 000 kronor, alltså mer än vad Sandrews hade hoppats på, trots att produktionskostnaderna i slutänden endast uppgick till 34 800 kronor.[329] I nämndens bedömning riktades belöningen till Kylberg personligen och dennes ”kortfilm i experimentell surrealistisk stil där han själv svarar för produktion, manus, regi och musik”, och vid tiden för offentliggörandet den tionde maj fanns fortfarande ingen titel.[330]

38

Att en film utan titel kunde framhållas som svensk högtstående konstnärlig film visar återigen på den konstnärliga öppenhet inför filmen som medium och den icke-kommersiella grund som nämnden, till skillnad från det efterföljande SFI, vilade på.

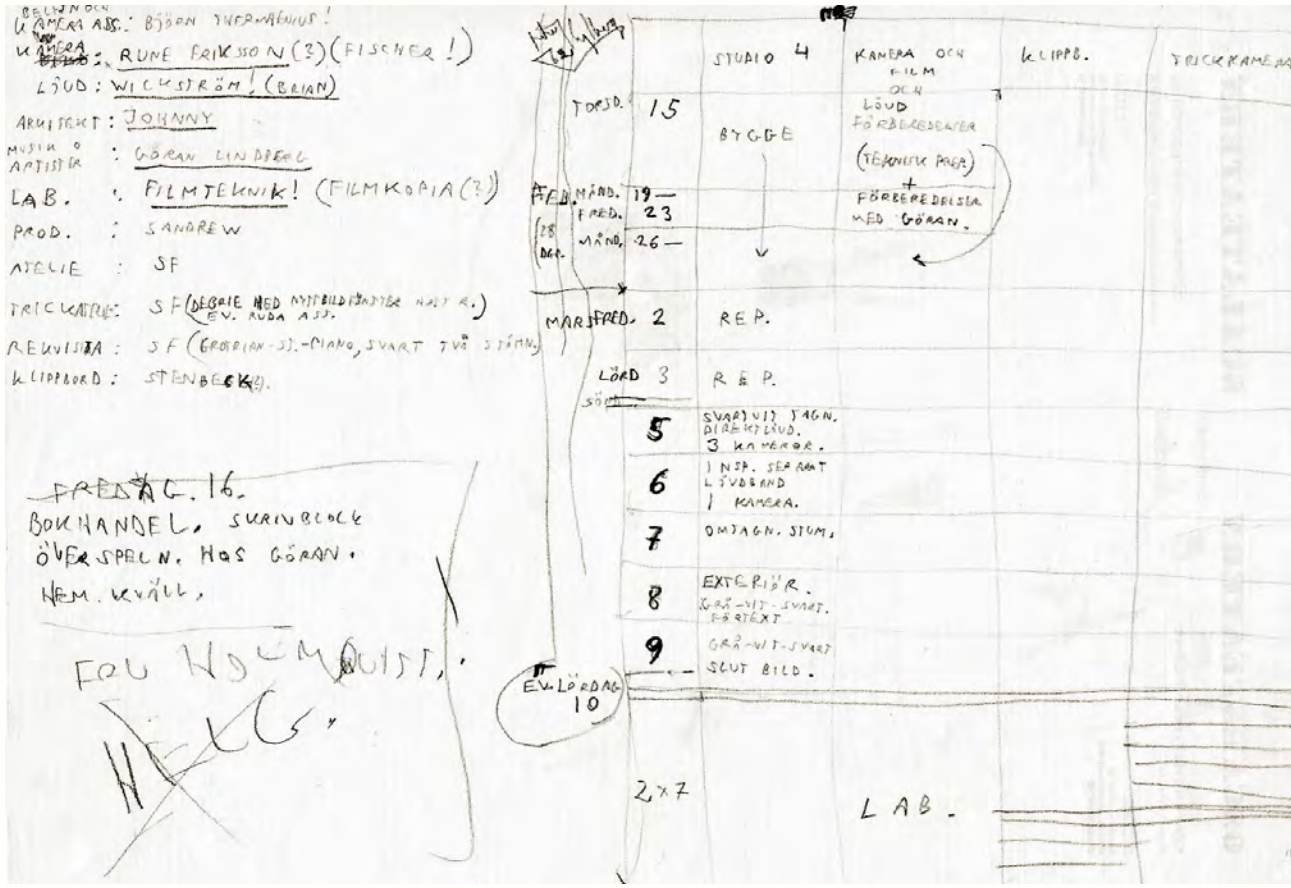
Sandrews såg däremot ”K 539” först och främst som en varuprodukt, och företaget var uppenbarligen inte till freds med att filmen fick medial uppmärksamhet utan en titel att hänga upp exponeringen på. Även om bolaget i och med premievinsten hade fått tillbaka sin insats skulle filmen genomgå en för kommersiell biograffilm reguljär marknadsföringsprocess, och då krävde företaget ett namn, mot Kylbergs vilja. Kylberg valde den lakoniska titeln *En kortfilm av Peter Kylberg* som en reaktion emot bolagets önskan om att paketera filmen som en vara.[331]

När filmen slutligen premiärsattes i september på biografen Grand, som förfilm till *Agostino* (Mauro Bolognini, 1962), gavs kortfilmen något så ovanligt som specifik annonsplats på dagspressens biografsidor, av den typ som annars är förbehållen filmer inom den större filmkulturen. Sandrews såg det alltså som ekonomiskt försvarbart och potentiellt lönsamt att köpa egen reklamplats för en åtta minuter lång experimentkortfilm. Eftersom förfilmer egentligen inte genererar pengar i sig är det kanske mer troligt att Sandrews tänkte långsiktigt – att de såg marknadsföringen som en framtida investering i Kylbergs namn, inför en kommande långfilmsdebut.

Kylberg hade med sin andra film återigen, liksom var fallet med *Kadens* i Berlins Zoo Palast, lyckats positionera sig i gränslandet mellan de större och mindre filmkulturerna. Det har här tydliggjorts att grundförutsättningarna för att Kylberg kunde inta denna problematiska inomindustriella position möjliggjordes av den filmpolitiska reform som låg bakom skapandet av filmpremienämnden. Diskussionen kring Kylbergs filmkonstnärliga existensvillkor, kopplat till kulturpolitiska reformer, kommer att återupptas i kapitel 6, då relaterat till det långt mer inflytelserika filmavtalet som skrevs under 1963.

Det var sannolikt filmpremienämndens konstitution och intresse för intermedial konstnärlig förening som möjliggjorde att Kylberg, i en tid där den större filmkulturens officiella strategi låg i att närma sig författarnas skrivkonst, trots allt fick möjlighet att genomföra sina audiovisuella experimentfilmer. Dessa filmers problematiska position mellan två kulturella sfärer kan sammanfattas av hur *Svenska Dagbladets* recensent Ellen Liliedahl uttryckte sig kring det faktum att *En kortfilm av Peter Kylberg* över huvud taget visades i en biograf. Liliedahl såg det helt enkelt som opassande på grund av filmens unika, i sammanhanget närmast malplacerade, natur:

39



38. Bioannons för en experimentkortfilm.

39. Inpelningsplan till *En kortfilm av Peter Kylberg*.

> Just så och ingenting annat heter filmen, ett redan premierat och berömt verk av vår unge avantgardist. Det är alltså fråga om rent abstrakt konst och borde rättvisligen bedömas av en konstanmälare med såväl förmåga att genomtränga dess tankevärld som vanan att finna de rätta formuleringarna för dess bedömning. Utan dessa kvalifikationer kan jag endat [sic] intyga att Kylbergs sätt att behandla celluloiden, hans fantasi, färg- och formsinne och hans delikata bildkomposition har samverkat till en film av utomordentlig suggestion. [...] en kräsen artists suveräna lek med sitt medium.[332]

40. Bilder av bland annat Georges Récipons staty *L'harmonie triomphant de la discorde* (1900), en smal gränd och en kvinna, dubbelkopierade över varandra i *Paris D-moll*.

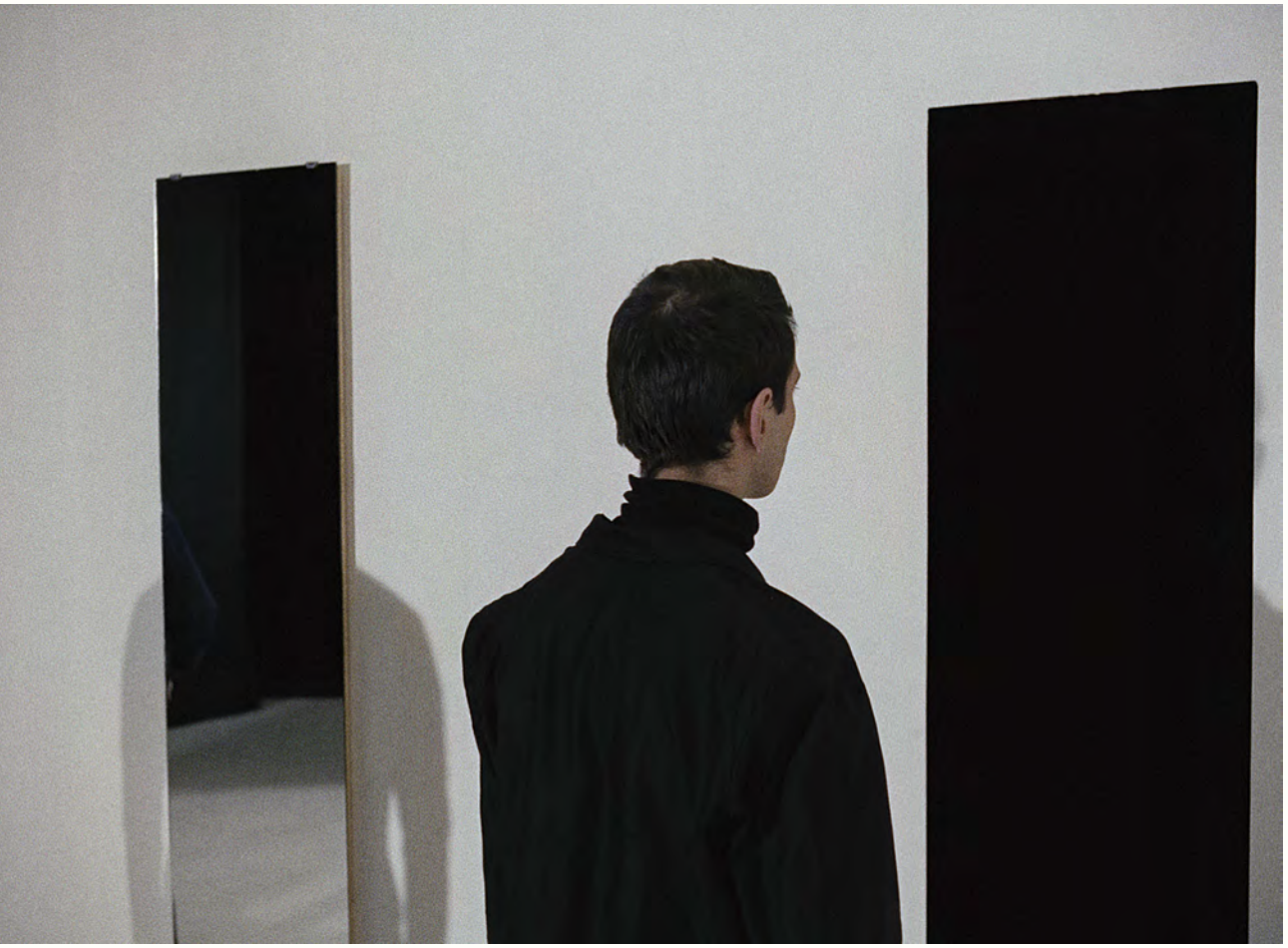
5. Internationella experimentfilmskopplingar och Parisexil

En kortfilm av Peter Kylberg som *trance film*

Sandrews marknadsföring av *En kortfilm av Peter Kylberg* gav resultat, och den lilla förfilmen fick enskilda recensioner som om det hade rört sig om en långfilm. Recensenterna var entusiastiska, men också, som vi såg i föregående kapitel, perplexa inför den ovanliga upplevelsen. Recensionerna behandlade främst filmens konstsyntetiska och kinetiska egenskaper – måleriet, musiken och rytmen. Inte sällan hänvisade kritikerna också tillbaka till *Kadens*.

Dagens Nyheters Mauritz Edström menade att Kylberg denna gång hade lyckats upprätta ”en rumskänsla, en rytmiserad volym”.[333] Den nya filmen skiljde sig däremot från den kontrollerade dramaturgin i *Kadens*. I *En kortfilm av Peter Kylberg* fanns det utrymme för en mer spontan och explosiv färganvändning. Artur Lundkvist skrev i *Stockholms-Tidningen* att Kylberg uttryckte sig med

> färg och rörelse: färgen ofta plötslig och explosiv, rörelserna långsamma, neddämpade, sökande. Röd färg, blå, gul, som sprutas mot glasrutor eller byggs upp i spontanistiska formationer. En ung man som liksom flyter fram i rummet, blickar in i speglar eller i åskådarens ansikte. Ett möte som liknar en överrumplande skärningspunkt, med en ung kvinna, som är mycket effektfull med yvig hårman i svart silhuett mot rymdblå bakgrund, innan hon ersatts av en målning med groteskt deformerade kvinnokroppar. Det är ett nervöst, spänt, något sadistiskt inslag i det tidigare rytmiska lugnet, den mättade ensamheten.[334]



41. Heinz Hopfs somnambul sugs in i spegeln i *En kortfilm av Peter Kylberg*

Även Edström uppmärksammade det specifika i hur skådespelaren Heinz Hopf sökande rörde sig i filmens drömlika miljöer: ”En ung man går omkring och ser syner, färger, rörelser. Man ser honom själv som en del av synerna – han ser sig också i en spegel”.[335]

Vad recensenterna inte noterade var att Kylberg här anslöt sig till ett historiskt vanligt förekommande tema inom internationell experimentfilm, det P. Adams Sitney i sin bok *Visionary film* lät kalla *trance film*.[336] Om *Kadens* var ett syntesexperiment för färg, form och musik, med tydliga rötter i experimentfilmens framväxt som en konstarternas kollision under 1910- och

1920-talen, gjorde Kylberg i och med sin andra film en intressant tematisk progression. Denna progression är inte helt olik den utveckling som flera forskare och kritiker hävdat att europeisk och amerikansk experimentfilm i sig historiskt anammade, från 1920-talet och framåt.

För att definiera begreppet *trance film* hänvisar Sitney till Parker Tylers diskussion om avantgardefilm i boken *The three faces of the film* (1960). Tyler framhöll att den vanligaste trenden inom experiment- och avantgardefilm var en handling centrerad kring drömmens värld med en somnambul i huvudrollen. Tyler hänvisade i sin tur tillbaka till Cesare, sömngångaren från *Dr Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) som arketypen för en karaktär som därefter blev mycket vanlig i flera experimentfilmer.[337] Sitney låter sedan Cesares karaktär förädlas genom Jean Cocteaus genombrottsfilm *Le sang d'un poète* (1932) för att nå fram till en adekvat beskrivning av *trance film*, där han ser Maya Derens *Meshes of the afternoon* (1943) som det mest typiska exemplet. Sitney ger en generell bild av några utmärkande egenskaper för *trance film*:

> The protagonist wanders through a potent environment toward a climatic scene of self realization. The stages of his progress are often marked by what he sees along his path rather than what he does. The landscapes, both natural and architectural, through which he passes are usually chosen with naive aesthetic considerations, and they often intensify the texture of the film to the point of emphasizing a specific point of symbolism.[338]

En kortfilm av Peter Kylberg kan läsas som en *trance film*, i linje med Sitneys definitioner. Filmen inplacerar sig därmed i en internationell experimentfilmstradition bredvid Cocteau och Deren, men även som efterföljare av andra kanoniserade avantgardefilmare, kända för att ha laborerat med den filmtyp som Sitney definierade som *trance film*, exempelvis Kenneth Anger i *Fireworks* (1947) och Stan Brakhage i *Reflections on black* (1955). Det är inte bara Hopfs somnambula karaktär och rörelsemönster som länkar filmen till kategorin. Filmens slutsekvens ligger också nära det Sitney ovan kallar en klimax av självförverkligande, vilket uppstår när karaktären vaknar upp eller på något annat sätt når slutet av sin färd i drömlandskapet. Inte sällan finns i filmernas klimax en sexuell underton och så även i *En kortfilm av Peter Kylberg*. Manuset beskriver slutsekvensen i följande termer:

> Så står han vid henne. Hon är målad som en kvinna. Han kanske är över henne, lutande. Skuggorna blir intensivare. De blå tonar över till levande djup

> röd. Intensiva färger. Skugga och rörelse i hets. Stråkkvartetten driver mot besinningslöshet. Allt går fort. Måste fullbordas. Vi ser dem tätt tillsammans. Hon har en kvinnas mjuka hals. Rytm. Han har tänder som vill bita. I höjdpunkt, bettet. Växelbilder. I insidan av bettet (hårt bröd, ljudeffekter av tuggorna). Mörker, i färg mättnadens silhuett av träd i enslighet. Tuggorna. Gulblek sol. Fullbordan. [---] Detta är mättnad, detta är slutet. Detta måste ske. Mot grågulvit konturlös bild slutar perioden av sökande och jakt i fastlåst orgasm.[339]

En ofta återkommande trop inom *trance film* är en central sekvens där karaktären stiger in i ett inre drömlandskap genom en spegel, dörr eller liknande passage. Vi ser tydliga prov på detta i de tidigare nämnda filmerna, liksom i *En kortfilm av Peter Kylberg*, där Hopf i sökandet närmar sig en spegel, som han dras emot och försvinner in i. Hopfs karaktär var en vidareutveckling av Olov i *Cikome*, som också i det tidigare manuset genomgår flera subjektiva *trance*-liknande upplevelser, exempelvis enligt följande, tänkta att fungera till tonerna av Kylbergs stråkkvartett:

> Svett rinner i den fetes nariga hud. Bakom välter någon ett vinglas. Fläcken över klädernas tyger kan vara mörk som blod. Grammofonen har hakat upp sig. En stympad ton återkommer regelbundet. [---] Vi hör det felaktiga grammofonspåret tona över i extatisk stråkmusik. En seriös kvartett. Det är Olovs musik. Människorna märker den tydligen inte. De dansar i sig själva. [---] Men han söker ju balansen. Golvet är kanske inte plant? Han rör sig men ansikten hånar honom. Musiken växer i intensitet och volym. Mer dans! Möblerna! Ljusen flammar [...]. Musiken går över. Kadens![340]

Det bör återigen påpekas att Kylberg, om vi får tro honom själv, inte hade sett någon av de filmer som Sitney kategoriserar inom ramen för *trance film*. Inspirationen kom, som bekant, i stället från den större filmkulturen. Manuset till *Cikome* skrevs efter att Kylberg i Berlin besökt världspremiären av Michelangelo Antonionis *Natten* (*La notte*, 1961), i vilken Jeanne Moreaus karaktär *trance*-likt gör sin vandring runt Milano och Monica Vitti finner sig omgiven av somnambuler på ett cocktailparty.[341] Manuset till *Cikome* slutar i en antiklimax som intressant nog kan sägas föregå den utdragna slutsekvensen i Antonionis nästa film *Feber* (*L'eclisse*, 1962). Hos Antonioni intar det arkitektoniskt fascistiska området Esposizione Universale Roma positionen som filmens huvudkaraktär, där det slutgiltiga försonande mötet mellan filmens kärlekspar aldrig äger rum. Olovs relation till sin sterila omgivning ligger nära Antonionis estetik: ”[Olov] stiger ensam av vid sin hållplats. Framför

honom ligger en lång, nästan tom gata. De vita lysämneslamporna står i linje med horisonten. Horisonten är skog. Mellan parkanläggningar och trafikskyltar, ligger längs den något svängda gatan kubiska betonghus. Vackert? Kanske, men sterilt”.[342]

Som en följd av Kylbergs position mellan större och mindre filmkulturer, binder hans användning av *trance film*-karaktären samman ett inom experimentfilmshistorien ofta förekommande tema med den alienationstematik som många kritiker, under samma tid, menade utgjorde ett av den samtida konstfilmens vanligaste ämnen.[343] Antonionis filmer är typiska exempel på denna tematik, som även står att finna inom samtida litteratur, kanske främst representerat i Alberto Moravias roman *Ledan* (*La noia*, 1960). När Kylberg senare, på filmfestivalen i Pesaro 1966, presenterade *JAG*, i vilken Hopfs *trance film*-karaktär hade vidareutvecklats till långfilmens Jag, var det också den i publiken närvarande Moravia som var filmens främste tillskyndare i debatten som följde filmvisningen.[344]

Gemensamt för *trance film*-karaktärens tillstånd, konstfilmens alienationstematik och ”ledan” hos Moravia är att det finns tydliga drag av sociologen och filosofen Georg Simmels så kallade blasétyp, vilken kan ses som modernitetens avtrubbade storstadsmänniska. Blasétypen saknar förmåga att känna samhörighet med sin omgivning, och kan, enligt Simmel, endast skydda sig mot storstadslivets opersonliga rotlöshet genom att helt avstå från att reagera. Ensidigheten, skriver Simmel, ”bär människan framåt som vore det en flod, i vilken den knappt behövde någon egen förmåga att simma”.[345] Hopfs somnambul är, utifrån Kylbergs manus, i sin rotlöshet emblematisk för blasétypen: ”Den värld han vill lämna engagerar honom inte, binder honom inte”, medan en mening som ”Han drevs med en undran, men utan möjlighet att själv välja”, understryker att karaktären är fast i den deterministiska ström som enligt Simmel konstituerar blasétypens öde.[346]

Kylberg i Paris

Efter att *En kortfilm av Peter Kylberg* stod klar i maj 1963 mottog filmaren utifrån avtalet med Sandrews 12 000 av de 40 000 kronor filmen hade belönats med.[347] Detta möjliggjorde för Kylberg att på obestämd tid flytta till Paris. Det var en stad han redan kände till väl och hade mytologiserat allt sedan barnsben, utifrån Eugène Sues följetongsböcker *Paris' mysterier* (*Les mystères de Paris*, 1842–1843).[348] Genom flytten skrev Kylberg in sig i en tradition av svenska avantgardistiska Parisresenärer, som Lars Gustaf Andersson,

John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding väljer att kalla ”a kind of mobile Swedish avant-garde in exile”, som liksom många andra europeiska konstnärer under det tidiga 1900-talet lämnade sina hemländer för den franska huvudstaden, med förhoppningen om att där finna en mer tillåtande kreativ konstnärlig miljö.[349]

Kylberg hyrde in sig i en lägenhet i stadens sjätte arrondissement i det kafé- och konstnärstäta Rive Gauche. Både dagar och nätter framlevdes på kaféerna Le Select, La Coupole och Le Dôme längs med Boulevard du Montparnasse. Kylberg drömde först och främst om att göra en långfilm, men tyckte att filmklimatet i Sverige höll på att röra sig åt ett håll han inte kunde identifiera sig med, och hoppades hitta en villig mecenat i Paris.

När journalisten Torsten Ehrenmark stötte på Kylberg på Le Select resulterade mötet i intervjureportaget ”Att göra långfilm på Kylbergskt vis” som publicerades i *Dagens Nyheter* under sommaren. Kylberg berättade för Ehrenmark att den självvalda exilen var direkt relaterad till det fokus på författare som den svenska filmen nyligen hade anammat. Han menade att Filmsverige inte var redo för det kylbergska: ”Just nu har de flesta svenska produktionscheferna ett litteraturhistoriskt komplex. Det är inte bra. Jag kan inte vänta mig ett omedelbart intresse från deras sida om dom håller på att filma [Knut] Hamsun”. [350] Kylberg målade i stället upp sin bild av en musikalisk och målerisk filmtyp, inte olik Germaine Dulacs renodlade *cinéma pur*-vision, från tre decennier tidigare, då hon hade påstått att framtidens film inte kunde beskrivas med ord, den var endast beroende av sina visuella och musikaliska kvaliteter.[351] I intervjun med Ehrenmark närmast repeterade Kylberg Dulacs vision. Han menade likaså att ord inte var nog för att beskriva en film. Han ville i stället ”göra film som man skriver musik. Man skall kunna upprepa temat som i en symfoni”.[352]

Försöken att finna en fransk finansiär gick trögt för Kylberg. I stället kontaktades han av SR:s utrikeskorrespondent Tor Åhman. Åhman var i behov av en filmfotograf för ett längre reportage om Algeriet och årsdagsfirandet av landets självständighet, som hade blivit verklighet den första juli 1962, efter över hundra år av franskt koloniseringsförtryck. Kylberg flögs till Alger med en 16 mm-kamera och uppgiften att dokumentera händelserna och förhållandena i den nya staten. När de färdiga rullarna väl nådde Stockholm visade det sig att den frilansande journalisten Gerd Almgren, med flerårig erfarenhet från Nordafrikas konfliktområden, på egen hand hade färdigställt en reportagefilm, och SR valde att visa den i stället. Kylbergs fick tillbaka sitt material som han planerade att redigera om till en kortfilm kallad *Place des*

martyrs, efter kasbahtorget i Alger där kameler trängdes med kinesiska stridsvagnar – en bild som hade gjort starkt intryck på Kylberg. Han fick ingen respons hos någon fransk producent för ett sådant projekt, och filmrullarna låg i stället orörda i över tre decennier tills de 1996 inkluderades i långfilmen *I stället för ett äventyr*.[353]

Väl tillbaka i Paris lärde Kylberg känna Philippe d’Argila, en ung man med ambitionen att bli filmproducent. D’Argila var son till författaren Dominique Aury, och deras lägenhet på Rue Vavin, ett stenkast från Le Select, blev ett andra hem för Kylberg.[354]

Under hösten 1963 uppmärksammades Kylberg återigen i svensk press. Premiären av *En kortfilm av Peter Kylberg* genererade flera goda recensioner. Att han samtidigt bjöds in att representera svensk film vid Parisbiennalen för unga konstnärer, gav troligtvis en indikation för de svenska bolagen att Kylberg nog kunde ha ett internationellt värde som filmkonstnär.[355] SF var först att agera och skickade ner en stum 35 mm Arriflexkamera till Kylberg, som fick i uppdrag att i sin tur skicka tillbaka material för en ny kortfilm. Långfilmsplanerna bordlades, d’Argila antog rollen som inspelningsledare och dennes vän Willy Kurant fick fotografansvaret. Kurant hade än så länge endast några kortfilmer på sitt samvete, men skulle inom några år komma att arbeta med Jean-Luc Godard, Agnes Varda och Alain Robbe-Grillet.

Arbetet med den nya kortfilmen påbörjades den 16 november och avslutades den 24 november 1963.[356] Första inspelningsdagen inleddes tidigt för att fånga stadens hustak i morgondimman, filmat från Montmartres upphöjda kullar. Därefter gav teamet sig ut i d’Argilas Citroën 2CV och filmade husfasader längs med Rue d’Orsel. Resterande dagstagningar på Père-Lachaise och Île Saint-Louis kom aldrig med i slutproduktionen. Nästa dag fortsatte tagningar av fasader längs med Rue Broca och Rue de Seine och slutligen togs scenerna av Georges Récipons staty *L’harmonie triomphant de la discorde* (1900) på Grand Palais södra tak. Dåligt väder under den 19 november föranledde att barsekvenserna på Café Falstaff vid Montparnasse spelades in. Följande dag ägnades åt Les Halles köttdiskar där huvuden och kroppar från slaktade kor stod i centrum för Kylbergs intresse.

Efterföljande kväll tog teamet med sig utrustningen till favoritkaféet Le Select och lät kameran fånga blinkande neonljus från La Coupole, kaféet mitt emot. Den 22 november filmades först scenerna med uteliggarna vid Place de la Contrescarpe och därefter bar Kylberg, Kurant och d’Argila upp Arriflexkameran till Notre Dames södra torn och filmade vyerna österut över

kyrkans tak med Île Saint-Louis i bakgrunden. Nästa dag inleddes utanför Le Select där buss 58 avgick, och med kameran placerad inne i d’Argilas Citroën körde filmteamet efter bussen. Därefter filmades flera sekvenser vid det flytande utomhusbadet Piscine Deligny som låg förtöjt vid Quai Anatole France, men dessa scener kom inte med i slutversionen av filmen. Sista inspelningsdagen tog plats hemma hos Aury på Rue Vavin, där en temporär liten studio byggdes upp för att ta sekvensen med den leende kvinnan. Detta var filmens enda regelrätta inomhustagning, om man bortser från den korta sekvensen Kylberg inkluderade, där han och flickvännen Susan Diana Rivett kysser varandra.[357]

Paris D-moll som stadssymfoni

Kylberg närde idén om att fånga vad staden Paris betydde för just honom. Ett slags självbiografiskt subjektivt dokument över hur hans dagar såg ut i staden. Kylberg uttryckte det själv, i tredje person, i en senare filmpresentationstext: ”När det gäller musik, rörelse och färg försöker han här skildra sin egen upplevelse av staden Paris efter en längre vistelse där. Han är övertygad om nödvändigheten av uppriktighet och således subjektivitet och gör på det viset filmen enligt hans mening till ett verkligt objektivt dokument”.[358]

Efter sina två första filmer, som båda innehöll referenser till internationella avantgarde- och experimentfilmstraditioner, kan *Paris D-moll* i sin tur ses som ännu ett steg i hur Kylberg skriver in ett verk i en redan existerande experimentfilmsgenre, nämligen den främst under 1920-talet förekommande stadssymfonin.[359]

Charles Sheelers och Paul Strands *Manhatta* (1921) brukar av filmforskare kategoriseras som den första stadssymfonin och den bär också en av genrens vanligaste egenskaper, nämligen önskan att abstrahera staden. ”The streets and buildings appear as patterns of light and shadow. The people, flattened and seen at great distance, exist only as part of the design”, skriver Betsy McLane, som menar att stadssymfonin genomgående verkar främmandegörande med ambitionen att ”see the ’artistic’ in the actual”.[360]

Alexander Graf har vidare försökt inringa vad som utmärker stadsymfonin och kommer fram till ett antal aspekter som grundar sig i konstnärernas önskan att fånga hur moderniteten påverkar människan, där staden i sig får spela den centrala rollen, i porträtterandet av ”a living, populated city from a mixture of abstract architectural photography and figurative, documentary-style sequences”.[361] Enligt Graf handlar det däremot inte främst om att

dokumentera en stad, utan om att fånga och förmedla en metropols fragmentariska impressioner såsom de upplevs av dess invånare.[362]

Som namnet antyder ligger stadssymfonin nära musikens domäner. Precis som i Walter Ruttmanns *Berlin, storstadssymfoni* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) accentueras kopplingen till musiken i Kylbergs titel, vilket gemensamt för Kylberg och flera av 1900-talets tidiga filmavantgardister härstammade ifrån synen på musiken som den mest abstraherande konstarten. Graf understryker också hur stadssymfonin ofta klipps utifrån ett musikaliskt rytmiskt mönster, relaterat till stadens hetsiga tempo och inneboende rytm. Inte sällan är tempot bundet till en livscykel, där staden inledningsvis kollektivt vaknar till liv och åskådaren stegvis får följa med i stadens rytm, som slutligen saktas ned allteftersom nattens mörker sänker sig.[363]

Malcolm Turvey har i *The filming of modern life* (2011) påpekat stadsymfonins relation till modernitetens industrier, maskiner och växande metropoler. Forskaren understryker den positiva gestaltningen av stadens framväxt som återfinns i exempelvis stadssymfonin *Mannen med filmkameran* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929), där människa och maskin är tänkta att harmoniera i stadens hetsiga rytm.[364] Även om denna tematik kan kopplas till Vertovs och sovjetstatens materialistiska människosyn, kan ett liknande både hyllande och positivt estetiserande av staden utläsas i flera av stadssymfonins kanoniserade representanter såsom *Berlin, storstadssymfoni* och Joris Ivens filmer *De brug* (1928) och *Regen* (1929). I filmtypens svenska motsvarigheter, såsom tidigare nämnda *Gamla stan* och *Människor i stad*, vilka båda anammade det cirkulära dygnsberättandet, kan ett sådant okritiskt förhållningssätt också sägas råda.[365]

Paris D-moll fungerar abstraherande gentemot stadens arkitektur och ger ett fragmentariskt intryck av hur staden kan upplevas av ett specifikt subjekt. Utöver detta är musiken essentiell för helhetsupplevelsen av filmen, eftersom Kylberg själv både komponerade och spelade den orgelsvit som ackompanjerar bilderna. Med hänsyftning till dessa kopplingar är det inte långsökt att se filmen som en efterföljare av den stadssymfoniska traditionen.

Det finns däremot två områden där filmen skiljer sig markant. För det första frångår Kylberg den linjära cykliska dramaturgi som stadssymfonin ofta använder sig av kopplat till dygnets timmar. Även om han låter filmen börja och sluta i samma trånga gränd, är stadens dagar och nätter sammanblandade, vilket går i linje med filmens synkoperade klipprytm. Tillsammans ger bild, ljud och rytm ett intryck av ett bohemiskt kaféliv där dygnets timmar har upplösts och ersatts av ett ständigt varande. För det andra är *Paris D-moll*

ingen hyllning till modernitetens framväxt eller till Paris som stad, snarare tvärtom. Liksom titeln antyder är filmen sober, mörk, närmast sentimental.

Efter besöket i den forna franska kolonin Algeriet hade Kylbergs syn på Paris och Frankrike förändrats.[366] Hans tidigare positiva vurm för staden hade ersatts av ett vidgat perspektiv. Han såg det mörka, dystra och fula i staden och hur mycket av Eugène Sues gamla Paris som höll på att försvinna. Flera år senare skrev han: ”Jag varseblev detaljer som föddes och andra som dog. Jag ville göra en syntes av detta”, och denna syntes kunde endast gå i moll, därmed valet av titeln.[367] De många slitna fasaderna i filmen skulle fungera som historiska utsnitt av ett Paris som varit, likt en trädstams årsringar. ”Ett tvärsnitt av livet. Där konstnärer levt och älskat”, säger Kylberg i en intervju 2013.

I sin icke-hyllande attityd gentemot Paris anknyter filmen till Alberto Cavalcantis stadssymfoni *Rien que les hueres* (1926). I jämförelse med samtida stadssymfonier är Cavalcantis film en något udda fågel då den, likt *Paris D-moll* också kom att göra, lade fokus på det smutsiga, vardagliga Paris med sina hemlösa och sin utbredda prostitution. Det råder ett stilla lugn i både Kylbergs och Cavalcantis Parisbetraktelser. Cavalcantis kamera stannar kvar över sophögar och råttor, och Kylberg intresserar sig för stadens bakgårdar och trånga gränder. En svensk filmskribent skulle senare komma att beskriva Kylbergs film som ”’jord’- eller kanske rättare uttryckt ’asfaltnära’”.[368] Det finns teman i *Paris D-moll* som har direkta motsvarigheter i *Rien que les hueres*, exempelvis uteliggarna vid Place de la Contrescarpe, det detaljerade studiet av köttstycken, vyerna över hustak och slitna fasader, och även om Kylberg till slut valde att inte inkludera scenerna från Piscine Deligny, finns de representerade hos Cavalcanti.

Paris D-moll som dagboksfilm och exilfilm

Paris D-moll var inte bara ett porträtt av en stad utan också ett personligt självbiografiskt dokument. Denna egenskap skiljer filmen från stadssymfonin som genre, eftersom stadssymfonierna oftast frångår den enskilda människan till förmån för ett närmast anonymt kollektiv som, tillsammans med stadens arkitektur, antar formen av en enhetlig organism. Här står *Paris D-moll* närmare experimentfilmens historiskt självbiografiska tendenser. Om vi följer Sitneys historieskrivning har dessa tendenser gått hand i hand med utvecklingen av *trance film* alltsedan Cocteau anammade Cesare-karaktären i sin personligt färgade studie över sitt jags sammanbrott i *Le sang d’un poète*. I

denna film kan Cesare-karaktären sägas få en ny självbiografisk innebörd. Precis som hos Cocteau fanns det senare hos Deren ett intresse för det undermedvetna och önskan att fånga en individs inre upplevelser. Derens filmer skulle enligt henne själv reproducera ”the way in which the subconcious will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual occurrence into a critical emotional experience”.[369]

Deren var noga med att påpeka hennes karaktärers allmängiltighet. Trots detta har hennes verk lästs som självbiografiska, mycket tack vare att hon alltid själv, liksom Anger i *Fireworks*, porträtterade sin egen *trance film*-karaktär. Genom sin feministiska polemik inom ett starkt mansdominerat filmavantgarde, har hon också lästs in i sina egna berättelser, vilket film- och genusforskaren Theresa L. Geller påvisat.[370]

Forskare som David E. James och Maureen Turim har menat att olika former av självbiografiska utgångspunkter växte sig allt starkare i slutet av 1960-talet och kom att bli närmast rådande under 1970-talet, särskilt inom amerikansk experimentfilm.[371] År 1978 hölls vid Art Gallery of Ontario historiens första stora utställning av självbiografisk rörlig bild där ett sextiotal samtida nordamerikanska experimentfilmare samlades, med det självbiografiska uttrycket som gemensam nämnare. I utställningskatalogen noterade antropologen Jay Ruby hur ett mer dokumentärt angreppssätt, som exempelvis stadsymfonin kan sägas utgöra, ställer sig i jämförelse med den självbiografiska experimentfilmen. Enligt Ruby står dokumentärfilmens historia att finna i västvärldens behov av att utforska, dokumentera och förklara *den andre*: ”It has been what ’we’ do to ’them’ [. . .]. The documentary has not been a place where people explored themselves”.[372] Ställs detta påstående mot den självbiografiska experimentfilmen, härstammande från *trance film*, synliggörs en skillnad gällande kollektiv och individ. Om *trance film* fokuserar på subjektets resa genom en specifik miljö, kan stadssymfonin sägas fokusera på själva miljön i sig, som också antar rollen som huvudkaraktär.

Paris D-moll kan ses som en anhalt i Kylbergs kreativa progression under 1960-talets första halva. Denna utvecklingslinje sträcker sig från den helt animerade filmen, via de självbiografiskt präglade *Cikome* och *En kortfilm av Peter Kylberg,* fram till och med *JAG* år 1966. Långfilmsdebuten konstituerar, i sin mix av *trance film*, stadssymfoni och renodlat syntesexperimentet kring färg, form och musik, ett sammanbundet slutresultat av Kylbergs första år som experimentfilmare.

Simmels teorier om den alienerade blasétypens utsatta position i en modern urban miljö fungerar med andra ord väl för att avläsa den länk som

hos Kylberg sammanbinder blasétypen inom *trance film* med stadssymfonins miljö – en kombination som senare skulle sammanflätas i *JAG*. Vad Kylberg gör i *Paris D-moll* är att han förflyttar den självbiografiska *trance film*-karaktären bakom kameran och låter filmkameran fungera som karaktärens/jagets ögon, i betraktandet av den omgivande stadsmiljön. Just ett sådant skifte, från att först placera en ställföreträdande karaktär (alternativt spelad av det egna jaget som hos Deren) framför kameran, till att låta kameran helt ersätta *trance film*-karaktärens syn, valde Sitney att kalla ”first person cinematic consciousness”.[373]

Inom ramen för ett sådant grepp förflyttar sig filmskaparen bakom kameran och intar rollen som ”the lyrical first person”.[374] Sitney lokaliserade denna övergång främst i Brakhages filmer gjorda strax innan 1960 och beskrev förhållningssättet vidare:

> The Lyrical film postulates the film-maker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his precense [...]. In the lyrical form there is no longer a hero; instead the screen is filled with movement, and that movement [...] reverberates with the idea of a person looking. As viewers we see this mediator's intense experience of seeing.[375]

I en sekvens låter Kylberg kameran under någon sekund fånga jaget i en kärleksakt och understryker då vem huvudpersonen egentligen är, inte Paris, utan han själv. Det är Kylbergs mollbetonade blick vi följer och filmen kunde därmed lika gärna fått titeln ”Kylberg D-moll”.

Även om vi kan finna estetiska och innehållsmässiga referenser i Kylbergs tidiga verk i relation till avantgardefilmer från tidigt 1900-tal, kan vi med *Paris D-moll* se att han nu allt mer hamnar i fas med utvecklingen inom den samtida amerikanska experimentfilmen.

Enligt Sitneys historieskrivning befann sig experimentfilmen omkring 1960 i en övergång från *trance film* till *lyrical film* och under decenniet skulle flera filmer anta formen av dagboksfilm, där Marie Menkens upplevelse av New York i *Go! Go! Go!* (1964), filmad samtidigt som *Paris D-moll*, är ett tidigt exempel.[376] Dagboksfilmen uppmärksammades därefter på allvar först 1969 som tendens inom experimentfilm i och med den New York-baserade Jonas Mekas omfattande självbiografiska filmprojekt *Diaries notes and sketches/Walden* (1969).[377] I linje med Kylbergs tidigare citerade ”subjektiva objektivitet” var utgångspunkten för Mekas dagboksfilmer, enligt honom själv, att ”ju mer subjektiv man är, desto mer objektiv blir man. Ju längre man går in i

42. Susan Diana Rivett och Kylberg i *Paris D-moll*.

sig själv, desto mer kommer man i beröring med andra när man når en viss punkt”.[378]

Att Mekas kallade sin första dagboksfilm för *Walden* var naturligtvis ingen tillfällighet. Som exilfilmare var detta en direkt hänvisning till amerikanske författaren Henry David Thoreau.[379] Thoreau drog sig i mitten av 1800-talet tillbaka till en enslig stuga i skogen kring Walden Pond i staten Massachusetts, och skrev där det dagboksliknande individualistmanifestet *Walden* (1854).[380] Boken var ett självbiografiskt experiment kring ett nytt liv, där författaren i isolation beskrev vardagen som den tog sig ut under dryga två

43. Scen ur *Paris D-moll*.

år. Mekas livsprojekt ämnade göra något liknande, förflyttat till exilens New York.

I sin jämförande studie av Mekas och Thoreau skriver James att Mekas dagboksfilmer fungerar som en form av ”negative home movies, movies that begin from the fact of the abscence of home. Thoreau’s demand for autobiography specifies it as ’some such account as he would send to his kindred from a distant land’ [...], and clearly Mekas’s *Walden* is such a letter from exile”.[381] Även *Paris D-moll* kan ses som en liknande självbiografiskt betingad produkt av Kylbergs exil – ett rörligt vykort från Paris som, efter utförlig

bearbetning i franska LTC-laboratoriets optiska printer – där uppemot sju olika negativ lades över varandra – skickades tillbaka till hemstaden Stockholm.[382]

Ett experiment i kommersiell dräkt

Thoreaus *Walden* var inte främst en självbiografisk redogörelse utan mer av en ideologisk stridsskrift, som framhöll individens absoluta frihet från all form av överstatlighet. Ett experiment i autonomi och självförsörjning, som Mekas över hundra år senare försökte översätta i både konstnärlig och filmproduktionspolitisk form. Thoreaus ”stat” fick hos Mekas namnet ”official cinema” eller ”product film”, och hans experimentfilmsgruppering The New American Cinema, bildad 1961, propagerade för ”new forms of financing, working toward a reorganization of film investing methods, setting up the basis for a free film industry”.[383] Mekas gick därmed i linje med exempelvis Peter Weiss samtida tanke om ett fristående, kommersiellt obundet avantgarde vars filmproduktion var tänkt att stå vid sidan om den officiella filmbranschen. En mindre filmkultur oberoende av den större.

Den svenska filmpolitiska utvecklingen hade under Kylbergs Parisvistelse 1963 gått åt diametralt motsatt håll, där motsvarigheterna till Thoreaus ”stat” och Mekas ”officiella” film i stället hade undertecknat ett gemensamt filmavtal mellan svenska staten och svenska filmbranschen. Kylberg befann sig nära nog 200 mil ifrån den svenska filmpolitikens domäner. Trots detta blev avtalets följdverkningar direkt kännbara för honom som ännu en anledning, utöver de fina recensionerna av *En kortfilm av Peter Kylberg*, till varför SF plötsligt gav Kylberg den ekonomiska möjligheten att göra *Paris D-moll*.

SF:s planer för Kylbergs nya kortfilm var naturligtvis att vinna det nyinstiftade SFI:s första kvalitetspremiepengar för kortfilm, som skulle delas ut senare under 1964. För att få klart filmen i tid kallades Kylberg hem under våren för att färdigställa filmens ljudspår. Han hamnade då återigen i diskussion med musikchefen Erik Nordgren om hur filmen skulle tonsättas. Kylberg önskade utgå ifrån en orgelsvit vilken han ville spela in på orgeln i Sundbybergs kyrka. *Paris D-moll* skulle därmed bli den första filmen i vilken Kylberg inte endast komponerade utan också framförde sin egen musik. Inspelningen godkändes och genomfördes, men Nordgren var mycket kritisk mot Kylbergs framförande och hans otvungna sätt att förhålla sig till kompositionen. Kylberg undvek nämligen konsekvent att återupprepa de melodier och teman som Nordgren fann intressanta och användbara. Kylberg

försökte förklara att musiken inte på något sätt fick underställas bilden och att avsikten inte heller var att få publiken att minnas repeterade teman och därmed känna igen kausala samband, vilket kan jämföras med den schönbergska kritiken mot wagnerianska ledmotiv, som diskuterades i kapitel 3.[384]

Precis som Kylbergs två tidigare filmer gjorde, vittnar också *Paris D-moll* om en unik företeelse i experimentfilmssammanhang, nämligen hur Kylbergs filmer, av respektive produktionsbolag, sågs som rent kommersiella varor. Kylbergs experimentfilmer hanterades som produkter som krävde en specifik marknadsföringsstrategi för att generera en så kallad *word-of-mouth* eller *hype* och därmed i slutänden, pengar.

Paris D-moll hade sin världspremiär som avslutningsfilm under Svenska Filmsamfundets traditionella högtidssammankomst på Tekniska Museet den 12 maj 1964. *Svenska Dagbladets* närvarande reporter noterade intressant nog att filmen i det läget inte fick recenceras.[385] SF hade alltså satt ett recensionsembargo, en varubeskyddande strategi som filmbranschen genom tiderna ofta ansett nödvändig för att förhindra att eventuell negativ kritik läcker ut innan premiärdatumet. Denna strategi har varit (och är) vanlig när det kommer till högt budgeterade långfilmer med risk för stora förluster, men här användes den alltså för en experimentell avantgardefilm. Återigen antar en film av Kylberg ett janusansikte i relation till dess positionering mellan större och mindre filmkulturer.

Den halvofficiella visningen på Tekniska Museet berättigade uppenbarligen filmen till en kvalitetspremie. Strategin fungerade och på den första Guldbaggegalan den 25 september 1964, eller Filmbalen som tillställningen vid den tiden kallades, mottog *Paris D-moll* en premie om 23 457 kronor.[386] SF kunde därefter officiellt premiärvisa den nu betydligt mer omtalade kortfilmen som förfilm till Georges Franjus *Judex* (1963) på biografen Smultronstället den 28 december 1964.

I sin recension av *Paris D-moll* påpekade *Svenska Dagbladets* Carl Henrik Svenstedt att Kylberg ofta framhöll en film som kunde arbeta direkt utan litterära och andra stöd. ”Det är ett högt satt mål i en avant-gardistisk [sic] tradition”, menade Svenstedt.[387] Mauritz Edström fortsatte resonemanget och menade att filmen rörde sig ”mot den gamla drömmen, ständigt ny, om en film bortom orden, där bildens och musikens klanger skall bana direktare vägar för känslan och öppna nya rum”.[388] Edström fortsatte: ”Hans etyd har en dovt förtätad ton, och under alla omständigheter är detta ett av de sätt man vill se kortfilmen använd: som skissblock och stämgaffel”.[389] Svenstedt avslutade med att understryka att det var ”fullt riktigt att Filminstitutets

kvalitetspremier tilldelats honom som en av våra få renodlade experimentfilmare”.[390]

Svenstedts och Edströms recensioner satte fingret på Kylbergs tudelade position som senkommen modernist, eller traditionell avantgardefilmare. En avantgardist sökandes den gamla drömmen – en oxymoron om något, och en problematik som inte minst ekar av Peter Bürgers syn på neoavantgardets misslyckande. Efterkrigstidens avantgardister kunde som noterades i inledningen, enligt Bürger, endast kopiera det historiska avantgardets uttryck och inte agera som ett egentligt avantgarde i sig självt. Samtidigt framhölls Kylbergs verk, av både Edström och Svenstedt, som ett föredöme för hur filmmediet kunde användas – som om *Paris D-moll* var ett skissblock eller en stämgaffel som tog ton för den nya svenska filmens riktning.

Ett par dagar efter premiären på *Paris D-moll* inleddes vid årsskiftet det år som inom historieskrivningen kring samtida svenska kulturella diskurser kommit att kallas ”strömkantringens år”.[391] Under 1965 ställdes allt fler ämnen och kulturella uttryck i ett politiskt-ideologiskt ljus, och det skulle snart bli tydligt att Kylbergs modernism, i samtidens ögon, mer representerade en förlegad avantgardistisk dröm än ett uttryck med kraften att, som Edström påpekade, öppna nya rum för den svenska filmen.

44. Kylberg ger instruktioner under inspelningen av *JAG*.

6. Svenska Filminstitutet – staten, kapitalet och filmkonstnären

Schein och filmreformen

Under Kylbergs Parisvistelse 1963 genomfördes den svenska filmreformen, en avgörande filmpolitisk förändring som trots avståndet blev direkt kännbar för exilkonstnären. För Kylberg utgjorde reformen i första hand ännu en möjlighet att skapa experimentell och potentiellt avantgardistisk filmkonst, precis som Carl Anders Dymlings mecenatskap eller filmpremienämndens intresse för experimentfilm tidigare hade lett till. Resultatet, *Paris D-moll*, liksom de två tidigare filmerna, skulle också av samtiden ses som filmkonstverk med experimentella och avantgardistiska kvaliteter, gjorda av en avantgardist. Signifikativt för samtliga av Kylbergs första tre filmer är att de samtidigt var kommersiella produkter tänkta att på ett eller annat sätt generera pengar tillbaka till investeraren, något vi vanligtvis inte sammankopplar med varken experiment- eller avantgardefilmer.

En avantgardeprodukt som *Paris D-moll* hade alltså tillkommit som ett indirekt resultat av ett samhälles specifika kulturpolitik, där stat och kommersiell filmbransch gemensamt hade enats om att samhället var i behov av ett tillskott av konstnärligt kvalitativa filmer, gjorda av mer eller mindre statligt understödda filmkonstnärer. Under 1960-talets tidiga år kunde uppenbarligen ett sådant tillskott ta sig uttryck i form av exempelvis *Paris D-moll*.

Ännu tydligare skulle denna kulturpolitiska effekt te sig i och med produktionen av Kylbergs och SFI:s debutlångfilm *JAG*. Innan denna films tillkomst studeras i detalj behöver förutsättningarna och själva idégodset för de

kultur- och filmpolitiska åtgärder som ledde fram till *JAG* redogöras för. Utan den för välfärdsstaten grundläggande utjämnande idén om att staten och branschen gemensamt skulle ta ansvar för att balansera upp samhällets påstått undermåliga kulturutbud med hjälp av sanktionerade kvalitetsprodukter, hade *JAG*, med stor sannolikhet, aldrig sett dagens ljus.

Närhelst den svenska filmreformen anno 1963 kommer på tal nämns också den vid denna tid välkände och omskrivne kulturpersonligheten, filmkritikern och vattenreningsingenjören Harry Schein, som dess närmast ensamt ansvarige upphovsman. Scheinforskaren Per Vesterlund menar till och med att reformens idéinnehåll inte sällan har personifierats till den grad att SFI:s första decennier ofta betraktats som synonyma med Schein.[392] Det är nog ingen underdrift att utmåla Schein som filmreformens mest centrala gestalt, men på samma vis som *JAG* skapades av Kylberg men var ett direkt resultat av filmreformen, var möjligheten att över huvud taget genomföra Scheins politiska handlingsprogram för en reformerad filmpolitik avhängig de agendor som genomsyrade framväxten av en socialdemokratisk kulturpolitik under 1960-talets början.

I sin analys av svensk filmstödspolitik nämner Olof Hedling och Per Vesterlund att filmreformen gick i linje med vad de kort sammanfattar som ”an overall philosophy of economic redistribution governing the expansion of the Swedish welfare state”.[393] Filmreformen, liksom *JAG*, hade med stor sannolikhet inte varit möjlig om inte reformens grundläggande koncept varit förenligt med vad idéhistorikern Anders Frenander benämner den rådande ”statliga diskursen om kulturpolitik”.[394] Alltså de argument och ståndpunkter som i början av 1960-talet upplevdes som relevanta och värdefulla för formerandet av innehållet i, och inriktningen för, den statliga kulturpolitiken. Denna diskurs är lika intressant att ta fasta på som att studera Scheins personliga filmpolitiska idéer.

I det följande kommer det studeras hur tankarna gick inom socialdemokratin kring denna övergripande omdirigeringsfilosofi vid tiden för filmreformen. Dels för att få fördjupad insikt i hur en film som *JAG* över huvud taget kunde bli till, och dels för att få en större förståelse för hur Kylberg kan ses som ett exempel på hur en filmkonstnär genom sin aktiva karriär stod i beroendeförhållande till förda film- och kulturpolitik.

Schein, som 1939 ankom Sverige som ensamkommande flyktingbarn från

45. Schein framför Kylbergs *JAG* i Filmhusets foajé i slutet av 1970-talet.

Österrike, stiftade redan under 1940-talet, inom den socialistiska organisationen Clarté, bekantskap med de blivande socialdemokrater som också skulle komma att bli centralfigurer för utvecklandet och genomförandet av filmavtalet. Dessa var i första hand Krister Wickman och Roland Pålsson.[395] Pålsson och Wickman förblev nära vänner till Schein under dennes aktiva karriär inom SFI, och tillsammans med Olof Palme utgjorde dessa fyra män under 1960-talet en relativt sammanhållen gruppering med stort inflytande över den svenska kulturpolitikens framväxt.[396]

Schein var ständigt socialdemokratin trogen, men förblev livet ut en ”passiv” partimedlem. Under implementeringen av filmreformen blev statssekreteraren Wickman en viktig länk för Schein till maktens korridorer, i egenskap av dåvarande finansminister Gunnar Strängs högra hand. Pålsson var under 1960-talet en flitig idédebattör för socialdemokratins kultursyn. Han satte inte endast välfärdsstatens kulturpolitik på pränt i ett antal skrifter, utan implementerade den även i skarpt läge, i egenskap av chef för utbildningsdepartementets kulturavdelning under tiden för SFI:s tillkomst. Wickman och Pålsson skulle också under 1960-talet avbyta varandra som regeringens tillsatta styrelseordförande för det nya filminstitutet.

Under åren då filmpremienämnden existerade mobiliserade Schein, tillsammans med sin socialdemokratiska vänkrets, för en ny filmpolitik som skulle frångå nämndens icke-kommersiella fokus. Om dikotomin kvalitet och bransch inom nämnden fick en närmast repellerande verkan mellan respektive poler var filmreformens modell i stället, i Pålssons mening, marknadsförstärkande.

Reformen byggde på att staten och branschkapitalet fattade ett ”gemensamt ansvarstagande för tillståndet på kulturens områden”.[397] Där nämnden yrkade för konstarternas syntes var filmreformen snarare i första hand en syntes mellan stat och kulturindustrikapital. Huvudavsikten var att ge stöd till en hotad filmbransch genom att locka den att satsa på kvalitetsfilm. Frestelsen låg i en finurligt enkel skatteväxlingsmodell som Schein 1962 presenterade i debattboken *Har vi råd med kultur?*

Idén innebar att nöjesskatten slopades och ersattes av en avgift på biobiljettpriset med tio procent. Denna självbeskattning, som var 15 procent lägre än nöjesskatten, skulle gå till vad Hedling och Vesterlund i efterhand kategoriserat som en ”semi-independent” branschstiftelse. Den halvstatliga beroendeställning som Hedling och Vesterlund vill göra gällande kan kopplas till det faktum att stiftelsens styrelse skulle tillsättas med jämnt antal representanter från staten och filmbranschen.[398]

Stiftelsens tänkta uppgift var att fördela större delen av pengarna tillbaka till branschen i form av premier till både konstnärligt värdefull och rent kommersiell film och dels sörja för filmforskning, arkivverksamhet, en filmskola och en branschgemensam internationell pr-verksamhet för den svenska filmen.[399] Där filmpremienämnden hade ett för Schein alltför otidsenligt fokus var reformförslaget tänkt som ett långsiktigt helhetsgrepp om en filmbransch som behövde en grundläggande kulturpolitisk plattform inför nuets och framtidens föränderliga förutsättningar.

För att få branschen att svälja betet och även uppskatta det framöver, repeterades under hela 1960-talet ett kulturpolitiskt mantra från både Schein och Pålsson: kultur och kvalitet kunde minsann löna sig. Inte sällan gjordes också flinka statistiska laborationer för att försöka bevisa detta.[400] Någon större övertalning behövde däremot inte branschen. Det som tidigare hade setts som offentliga skattemedel omvandlades nu till ett internt branschkapital inom ramen för en stiftelse, utan offentlig insyn. SF:s vd Kenne Fant ska, enligt filmkritikern Gunnar Oldin, efter signerat avtal oblygt ha utropat: ”Det är för bra för att vara sant!”[401]

Filmreformen som kulturell balans i överflödets samhälle

Socialdemokraterna, som med undantag för samlingsregeringen under andra världskriget hade suttit vid makten sedan 1932, började intressera sig för kulturen som en statlig angelägenhet efter andra världskriget. Något regelrätt politikområde för kulturen fanns däremot inte att tala om under 1940-talet. Frenander har framhållit att synen på kulturens diskursiva position inom politiken grundlades av en ”automatiktes”, som kan sammanfattas i att om bara folket blev rikare ekonomiskt och fick mer fritid skulle de per automatik intressera sig för kultur. Kulturpolitik som ett eget område ansågs alltså egentligen vara överflödigt.[402]

I slutet av 1950-talet ändrade regeringspartiet sin uppfattning i frågan. Efter det huvudsakliga konstruerandet av välfärdssamhällets materiella och ekonomiska struktur blev det nämligen synligt att automatiktesen inte höll. Den ökade fritiden fylldes upp av profitmotiverad masskultur i stället för den finkultur som man hade förväntat sig att folket självmant skulle ta till sig.[403] Masskulturen kunde i först hand endast erbjuda folket undermåligheter, enligt dåvarande ecklesiastikminister Ragnar Edenman, och därmed nåddes partiet av insikten att kulturen inte längre kunde isoleras från övriga sam-

hällsfrågor. En aktiv kulturpolitik behövde formeras där staten gick in och stödde produktionen och distributionen av goda alternativ till masskulturens varor.

Frenander lokaliserar vad han ser som ett avgörande diskursivt startskott för denna nya kulturpolitik i ett tal som Edenman höll i Eskilstuna 1959. Frenander menar vidare att vi omkring detta decennieskifte för första gången kan tala om kulturpolitik som ett svenskt faktiskt politikområde.[404] Detta kan med fördel jämföras med den tidigare beskrivna hållningen från statens sida gentemot filmmediet, för vilket samma decennieskifte spelar en avgörande roll i filmpolitisk mening. Samtidigt som kulturen blev politik blev också filmen ett ämne för kulturpolitiken. Detta sammanträffande hade nog inte så lite att göra med att filmen ansvarade för en stor del av de masskulturella undermåligheter som folket förströdde sig med. Samtidigt växte insikten om att filmen även hade potential att fungera som finkultur. Inom den socialdemokratiska kulturpolitiska diskursen var uppfattningen att om det senare över huvud taget skulle ske behövdes ett ekonomiskt kvalitetsinriktat stöd.

Det relativt nyuppkomna upplevda behovet av en proaktiv kulturpolitik var i Pålssons ord, i likhet med partikollegan Edenman, i första hand en försvarsreaktion emot ”iögonfallande tendenser till utarmning och förfall inom en samhällssektor som inte automatiskt tillförs pengar och arbetskraft via vår expanderande ekonomi”.[405] Detta resonemang hade Pålsson hämtat från en röst vars samhällsteorier, enligt historikern Kjell Östberg, hade en förlösande effekt på den dåvarande svenska socialdemokratins idédebatt, nämligen den amerikanske nationalekonomen och Harvardprofessorn John Kenneth Galbraith.

Galbraith skulle komma att bli en avgörande influens för partiets ideologiska utveckling under 1960-talet, och hans formuleringar kom under tiden för filmreformens genomförande att tydligt lysa igenom inte bara i Pålssons skrifter, utan även i Palmes och statsministern Tage Erlanders. Även i nämnda tal av Edenman, hördes som sagt en liknande retorik. I samband med att Galbraiths mest tongivande bok *Överflödets samhälle* (1958) utkom i Sverige 1959, bjöds han också in till statsministerns herrgård i Harpsund.[406]

Galbraith menade att de offentliga tjänsternas betydelse ökar i vikt ju rikare ett samhälle blir. Ju mer tillväxt och varuproduktion en stat uppbringar desto kraftigare belastning utsätts också den sociala, biologiska och kulturella levnadsmiljön för. Överflödet inom det privata resulterar i ständigt ökande anspråk på det offentligas tjänster i form av barnomsorg, vägnät,

miljövård, renhållning, poliser med mera. Om inte balansen mellan det offentliga och det privata upprätthålls uppstår sociala störningar, vilket Galbraith sammanfattade i meningen ”ju större välstånd desto värre lortighet”, då den kapitalistiska produktionen inte betalar sina stigande sekundära sociala kostnader.[407] Problemet, som Galbraith såg det, är att de två områdena inte tävlar på samma villkor, eftersom kommersiella produkter har en tendens att åsidosätta självständiga val och i stället skapa sin egen efterfrågan genom det ”masskommunikationernas topputvecklade maskineri [som] angriper människornas ögon och öron och inriktar intresset på mer öl men inte på fler skolor”.[408]

Pålsson menade att Galbraith först och främst hade tillfört socialdemokratin insikten om att det ”i allt mindre utsträckning är fundamentala behov hos individerna som styr produktutvecklingen. I stället styr produktionen (genom en apparat av påtryckningar [...]) konsumtionen så att medborgarna tar emot vad som bjuds”.[409] Galbraiths teorier fungerade därmed som en förklaringsmodell till varför automatiktesen inte höll. Galbraiths tankar gav också en form av legitimitet till varför kulturen omkring decennieskiftet 1960 konstituerade ett politikområde inom vilket staten, i Edemans ord, behövde ”sätta in en av attackerna”.[410]

För att återställa ojämvikten mellan privat och offentligt, som Galbraith menade uppstår i överflödssamhället, krävs en politiskt styrd social balansering och för 1960-talets kulturpolitiska debattörer inom socialdemokratin var Galbraiths teorier tillämpbara även på kultursektorn. Pålsson skiljde inte vidare på överflödssamhällets undermåliga och snabbtillverkade produkter vare sig det var ”konserver som ger en ont i magen eller [...] underhållning som ger andlig baksmälla eller förvandlar en till idiot långsamt”.[411] Ett ”dåligt” utbud krävde åtgärder i form av en långtgående politisering av medborgarnas ekonomiska liv, samt en utjämnande och balanserande samhällsfinansierad produktion av ”kulturella nyttigheter”.[412]

Filmen var inget undantag, och 1963 års filmavtal kan ses i ljuset av denna inom välfärdsstaten pågående utvidgning av en tidigare främst ekonomisk och social balansering. Den nyantagna kulturella balansakten skulle stävja det kommersiella utbudet av vad som ansågs vara icke-kvalitativa underhållningsprodukter och i stället låta kulturens mest framstående representanter och deras kultur, nå ut till folkets verklighet. Pålsson skrev några år efter filmavtalets undertecknande:

> Med fortlöpande förbättring av kulturdistributionen och av konstuppfostran tar man givetvis ett visst steg också för att ändra förutsättningarna för *den kommersiellt organiserade kulturmarknaden*. Att komplettera och korrigera förhållandena på dessa marknader är ju en uppgift som ständigt utmanar dem som planlägger en kulturpolitik med syfte att ändra balansen i det totala kulturlivet till förmån för den levande konsten. En sådan korrigerande politik innebar ju den svenska filmreformen.[413]

Filmreformen kan ses som ett sätt att i Galbraiths anda säkerställa det ekonomiska tillflödet till ökad konstnärlig och så kallat kvalitativ aktivitet inom filmens kommersiella område. I linje med den amerikanske ekonomens teorier skulle därmed den kapitalistiska produktionen betala sina stigande sekundära sociala kostnader.

Välfärdsstatens institutionaliserade konstnärsroll

I *Har vi råd med kultur?* likställde Schein 1962 års svenska kulturpolitik med hur fattigvården hanterades innan socialdemokratins genombrott, i det att den i stor utsträckning fick förlita sig på privata välgörare och mecenater.[414] Filmkonstens spjutspets, dess avantgarde, var liksom fattigvården, enligt Schein, helt beroende av borgerlighetens goda minne. Filmpolitiken skulle följaktligen moderniseras och socialiseras på samma sätt som fattigvården. Filmkonstnärernas levnadsvillkor, i likhet med den marginaliserade kvalitativa filmens existens, kunde nämligen endast garanteras genom ekonomiskt understöd utifrån ett politiskt initiativ.

Scheins debattbok, vars rättframma titel oblygt poängterade det konstsociologen Howard Becker långt senare skulle påpeka i *Art worlds* – att all konst kräver resurser – blev också just det handlingsprogram som skulle sätta agendan för den svenska filmpolitiken i mer än ett halvt århundrade, efter att SFI blev verklighet den 1 juli 1963.[415]

Att kulturen och kulturkonsumentens välfärd måste kategoriseras som en allmännyttig angelägenhet i stil med övriga delar av det offentliga livet, såsom fattigvård, sjukvård och skola, var även en kärnpunkt i Edenmans tidigare nämnda tal. Ecklesiastikministern hade då hävdat att ett konstnärsproletariat höll på att breda ut sig som ett resultat av att folkhemsideologins automatiktes inte höll. Det var alltså inte endast arbetarens kulturkonsumtion utan också kulturproducenterna som påverkades negativt, eftersom utövarna utelämnades till en privatkapitalistisk hushållning som, enligt Edenman, verkade hämande för kulturlivets utveckling och det konstnärliga

skapandet. Eftersom det inte gick att lita på enskilda mecenaters välvilja måste ”samhället träda in som den självklara uppdragsgivaren och stödjaren”, framhöll Edenman.[416] Levnadsvillkoren för välfärdsstatens konstnärliga förtrupp skulle med statliga medel säkerställas i samma anda som arbetarens.

Åtgärderna lät inte vänta på sig. Flera kulturpolitiska satsningar som initierades under 1960-talet, såsom filmpremienämnden, filmreformen och de statliga konstnärsstipendierna och belöningarna (1962 och 1964), kan ses som ett resultat av denna galbraithska typ av balanserings- och mecenatpolitik. Även decenniets flertaliga former av kulturell uppsökande verksamhet, såsom Riksutställningar (1965), *Multikonst* (1967) och Rikskonserter (1968), var tänkt att ge konstnärer möjlighet att närma sig människors vardag och sörjde samtidigt för ett bredare publikunderlag för konstnärerna.[417]

Pålsson framhöll under 1960-talet att den förda kulturpolitiken präglades av en utjämnande strategi för det konstnärliga livets rikedomar och att dessa inte skulle ”förbehållas ett fåtal utan bli så mångas egendom som möjligt”.[418] Vidare fanns det enligt Pålsson i välfärdsstatens ideologi en allmänt accepterad ”önskan om en utveckling av kulturlivets institutioner och medborgarnas kulturellt inriktade aktiviteter”, vilket skulle bli verklighet genom ”nya former av kontakt och samvaro mellan konstnärerna och allmänheten”.[419] Denna form av uppsökande kulturell verksamhet var inget nytt inslag inom folkhemsideologin. Redan 1934 hade exempelvis Riksteatern inrättats i ett försök att decentralisera och demokratisera kulturen, men som Frenander påpekat handlade initiativet till Riksteatern inte bara om demokratisk konsumtion och distribution av kultur, utan även om att säkerställa kvalitativ kulturproduktion. En konstform och dess utövare skulle räddas ut ur en ekonomisk kris och i likhet med inrättandet av Statens konstråd 1937, axlades därmed redan tidigt ett statligt ansvar inom folkhemsideologin för konstnärernas ekonomiska situation.[420]

Pålsson menade att konstnären i det moderna samhället stod isolerad och alienerad från sin omvärld och allt mer hade ”övergett sin traditionella roll som statyernas omstörtare och mer blivit beståndets beskäftiga tjänare”.[421] Pålsson fortsatte:

> De är nu mer beroende än förut av samhällets institutionella erkännande av denna roll. [---] Förutsättningen för ett institutionellt erkännande är ett politiskt erkännande. Och detta politiska erkännande måste just innebära en institutionalisering av de intellektuellas kritiska och samhällsreformerande roll genom att de ges auktoritet och autonomi att verka effektivt.[422]

Konstnären behövde, enligt den socialdemokratiska kultursynen, ett beskydd. En egen självständig minoritetssfär, men en autonomi som som alltså, bör tilläggas, tillåts existera tack vare nämnda understöd.

För Schein var avantgardekonstnärerna just en sådan minoritetsgrupp, lydande sina egna lagar, och dess integritet skulle skyddas från demokratins spelregler. Avantgardet var alltså i grund och botten exklusivt för Schein, ”varken av, genom, eller för folkets flertal”, och därför ademokratiskt till sin natur.[423] Men avantgardekonsten var enligt Schein också i ständig rörelse, till skillnad från den konventionellt statiska folkliga konsten som per automatik långsamt skulle följa efter i avantgardetruppens spår.[424] Schein menade vidare att en kvalitetsinriktad kulturpolitik måste avstå från en demokratisering av konsten och samtidigt också avsäga sig den demokratiska representationen i de beslutande instanserna. I stället skulle kulturpolitiken styras av disciplinära experter, vilket i filmmediets fall blev verklighet i form av SFI:s kvalitetsjury. Det är viktigt att komma ihåg att varken Schein eller SFI formulerade ett färdigt statiskt kvalitetsbegrepp, utan placerade tolkningen av det i händerna på den främst av kulturskribenter bestående juryn, där två byttes ut vart annat år. Schein satt alltjämt som juryns ordförande under 1960-talet och var enligt Pelle Snickars även den som i realiteten beslutade vilka som skulle inneha resterande sakkunnigplatser.[425]

Om Scheins kulturaristokratiska och i många fall fostrande kultursyn ställs mot Pålssons föredragna utjämnande av det konstnärliga livets rikedomar synliggörs vad som kan tyckas vara en inneboende konflikt inom den socialdemokratiska kulturpolitikens diskurs. Snickars har resonerat kring filmreformens kvalitetsbegrepp och påpekat hur det hamnade i kläm mellan de två poler som den socialdemokratiska kulturpolitiken pendlade mellan: kulturell uppgradering å ena sidan och en progressiv demokratisk politik å andra.[426] Frenander har i sin tur identifierat denna konflikt som ett genomgående problem för svensk kulturpolitik, och i förlängningen för den socialdemokratiska folkhemsideologin som Frenander menar haft både diskursivt och hegemoniskt företräde för nämnda politik. Samtidigt som man inom folkhemsideologin menade att ”kultur” var mer än den traditionella borgerliga elitens konstkultur, var det just den typen av så kallad finkultur som konsekvent fick företräde i och med politiska program och stödformer. Arbetarnas lågkultur skulle motverkas med hög.[427]

Det kan uppfattas som en dubbeltydig och svårgenomförbar kulturpolitik att genom disciplinära experter ademokratiskt säkerställa en kvalitativ linje med avsikt att balansera upp det kulturella förfall som ständig tillväxt ger

upphov till, och samtidigt uppmuntra inkludering, kulturell mångfald och demokratisering. Denna paradox kan ses som två sidor av samma mynt och som ett förkroppsligande av det spänningsfält som välfärdsstatens kulturpolitik rörde sig inom, där Schein och Pålsson kan representera de två sidorna.

Scheins mer elitistiska position grundade sig i en nivelleringsproblematik som han identifierade 1962. Inkomstnivellering kunde, enligt Schein, inte följa samma premisser som kulturnivellering. Där det förstnämnda för välfärdsstaten är något odelat positivt, är det senare vägen mot ett dött samhälle: ”Endast genom att göra oss av med vanföreställningen om den demokratiska konsten kan vi göra något för konsten”.[428] Scheins ideologiska hållning, att kulturen är en stege som det är mycket mödosamt att ta sig upp för, och att konsten antar formen av en pyramid med mycket bred bas och smal topp, indikerar att det endast är en avantgardistisk förtrupp, som ademokratiskt kan placeras i fronten.[429] Samtidigt står denna trupp i direkt förbindelse med sin bas, som också bär ansvar för vilka som placeras i fronten. Även om Pålsson och Schein på ytan tycks personifiera den kulturpolitiska konflikt som både Frenander och Snickars påpekar, förenas Schein och Pålsson i synen på behovet av en institutionaliserad konstnärsroll och önskan att inkorporera och bevara denna minoritet i välfärdsstatens skyddande apparatur.

Förankrad som ett led i framväxten av folkhemsideologins kulturpolitik framstår filmavtalet mellan stat och filmbransch inte endast som en marknadsförstärkande, kulturellt balanserande och distributiv reform. Det kan även ses som ett intrikat program för att staten och filmindustrin bättre skulle kunna omhänderta och vårda den svenska begåvningsreserven på filmens område.[430] Filmens nationella avantgarde skulle sörjas för och den umbärliga utländska och inhemska ”underhållningsfilmen” skulle i Galbraiths anda betala de kulturella nyttigheter som välfärdsstaten var i behov av. Nyttigheterna skulle i sin tur produceras av filmkonstnärer vars arbete subventionerades med de restituerade medlen. Därmed försköts filmkonstens näringsgivande navelsträng, för att använda Clement Greenbergs metafor, per automatik från borgerligheten till ett halvstatligt branschinstitut – en förskjutning som redan hade inletts i och med filmpremienämnden.

Kylberg och Karlung – avantgardister i välfärdsstaten

En av de experimentella filmkonstnärer som återkommande skulle ges understöd via just denna kulturpolitiska navelsträng var Kylberg, men han var långt ifrån ensam i detta avseende. Ett exempel på hur välfärdstatens kulturpolitiska medel kunde nå hela vägen ner i underjorden kan tidigare nämnde allkonstnären Åke Karlung bjuda på. Karlung var utåt en från kritiker av både etablissemang och samtidskonst och har i Lars Gustaf Anderssons, John Sundholms och Astrid Söderbergh Widdings forskning tillskrivits status som ”the only real underground artist to be found within the history of Swedish experimental film”.[431] Karlungs hårda konstkritiska uttalanden till trots, bör vi kanske fråga oss hur underjordisk en konstnär kan tänkas vara, vars konst delvis finansieras av själva etablissemanget, i form av staten och filmbranschen?

En sådan fråga har naturligtvis inget att göra med värdet eller kvaliteten på Karlungs konst, utan om hur vi rumsligen kan positionera minoriteten i dialektiskt beroendeförhållande gentemot majoriteten, alltså det som i inledningen presenterades som ”spatial dialectics” i David E. James mening, relaterat till mindre och större filmkulturer.

Liksom Peter Weiss och andra medlemmar i Arbetsgruppen för film, som ofta äskade medel från exempelvis statliga Konstnärsstipendienämnden, Kungafonden, SF, och senare SFI, var Karlung inget undantag. När filmpremienämnden för första gången i oktober 1962 annonserade om bidrag till nyproduktion av kvalitativt högtstående svensk film inkom Karlung med en ansökan för att kunna färdigställa filmen *Vanitas* som redan förelåg i stum version, cirka tre minuter lång. Karlung hävdade att han hade nått vägs ände för vad som var audiovisuellt möjligt på amatöristisk väg och kunde därför inte tänka sig ”att färdigställa ett enda filmprojekt med ljud” om inte en tillräcklig summa statliga produktionsmedel tillföll honom.[432] I samma ansökan hotade han med att emigrera till Polen om han inte tilldelades pengar för att kunna börja arbeta audiovisuellt på ett för honom tillfredsställande vis. Ansökan ledde till 6000 kronor ”för bestridande av kostnaderna för inspelning av en film med arbetsnamnet ’Vanitas’”.[433] De kommande sex åren skulle SFI betala ut hela 60 000 kronor till Karlung i form av kvalitetsbidrag för kortfilmer, vilket möjliggjorde en fortsatt underjordisk produktion.

Den syn på staten som närmast självklar finansiär av avantgardistisk verksamhet, som sken igenom i Karlungs ansökan, låg också nära Kylbergs förhållningssätt. Det fanns aldrig hos Kylberg ett uttryck för självständig, i Murray Smiths mening *artisanal* produktion, ingen tanke om att arbeta med andra yrken vid sidan om och därigenom bygga upp tillräckliga medel för att själv kunna finansiera en filmproduktion. För Kylberg var en extern finansiering av personliga experiment, precis som framgick av Karlungs ansökan, det enda som faktiskt kunde möjliggöra en tillfredställande verksamhet.

Att båda konstnärerna sysselsatte sig med en form av minoritetspraktik, för att tala med James, är oenekligen ett faktum. Oavsett om denna praktik ägde rum ovan eller under jord, inom de större eller mindre filmkulturerna, blir det synligt att denna praktik var, i James ord, mer eller mindre ”positioned or situated by the hegemony”.[434]

Experimentfilmarens produktionsvillkor och beroendeställning, oavsett om det rör en underjordisk konstnär som Karlung eller en inomindustriell konstnär som Kylberg, synliggörs i Karlungs ansökan, men även i Kylbergs vädjande brev 1962 till Fant, SF:s då nytillträdde vd. Här uttryckte Kylberg nödvändigheten att få komma tillbaka in i Filmstadens experimentlaboratorier:

> Tror du på mig, är jag beredd att satsa allt som är mitt för ett gott samarbete. Det jag närmast söker är att vidareutveckla mina tankar i ’Kadens’, experimentet som var ett sökande av balans mellan färg, form och musik. Den kamera jag då använde, står fortfarande orörd på trickfilmavdelningen. Det enda jag saknar är ett normalfilmbildsfönster. Vidare kunde jag förut disponera ett av smårummen på samma våning. Många av de saker jag lämnade där står fortfarande kvar. Praktiskt sett torde alltså mitt fortsatta arbete inte förhindra produktionen i övrigt. Ekonomiskt sett är jag naturligtvis beroende av råfilm och laboratoriekostnader. Om du på de villkoren vill ge mig en månad av arbete, skulle jag kanske på ett mer konkret sätt kunna visa Dig resultatet av mina tankar kring filmen och dess uttrycksmöjligheter.[435]

Kylbergs tre experimentkortfilmer skulle under dessa år också generera en ansenlig summa från filmpremienämnden och SFI (totalt 93 457 kronor) men här tillföll större delen av pengarna producenterna SF och Sandrews.[436] Parallellt med sitt filmskapande tilldelades däremot Kylberg kontinuerliga konstnärsbidrag från privata stiftelser och statliga institutioner. Det var inte bara filmpremienämndens och filmreformens medel som letade sig fram till Kylberg utan även de så kallade stora arbetsstipendierna för konstnärer om 12 000 kronor. Dessa stipendier hade varit en viktig del av den kulturpolitiska proposition Edenman lade fram 1961, vilken bland annat ledde till inrättandet av Konstnärsstipendienämnden följande år. Kylberg mottog stipen-

diet i filmkategorin 1966, 1967 och 1968 och var därmed den ena av endast två filmare som fick stipendiet de maximala tre åren i rad.[437]

Kylbergs fortsatta, så tydliga beroende av stat och kapital, underströks av honom själv i en artikel från 1968, i tidningen *Chaplin*, om den ekonomiska situationen för svenska filmskapare:

> Just nu och sedan två år tillbaka lever jag i skuggan av filmproducenternas missnöje. [---] Jag kände att jag hade en publik, en värld, som jag hade skyldigheter gentemot. Men för sent. Man hade redan antecknat mig i den svarta boken. [---] Och sedan dess fortsätter jag att knacka på de portar som måste öppnas innan trycket inom mig blir så starkt att jag mister förståndet och sjunker tillbaka i evig apati och förlamning.[438]

Oavsett skilda produktionskontexter och oavsett underground- eller avantgardistepitet var Karlung och Kylberg uppenbarligen beroende av stat och filmbransch för sin experimentella filmproduktion. De gjorde heller ingen hemlighet av sin beroendeställning för att kunna genomföra sina audiovisuella experiment. Kylberg verkar snarare ha sett det som självklart att den svenska välfärdsstaten och filmbranschen skulle ge honom dessa möjligheter. Denna utgångspunkt behöver inte nämnvärt hårdras för att kunna jämföras med SF-direktören Fants egna desperata frågeställning i bokform från 1968: *Skall vi sluta filma, Olof Palme?* Här vände sig även Fant uppåt mot välfärdsstatens högsta politiska skikt och menade att om någon konstnärlig film skulle springa ur Filmstaden, måste Palme och staten öppna plånboken.

Fant lät, intressant nog, just Galbraith tala för honom, med ett citat från dennes bok *Den nya industristaten* (1967):

> Konsten är ett uttryck för den enskilda personligheten, men väsentliga konstgrenar kan bara frodas inom en ram av offentlig ordning. Det är statens sak att skapa en sådan ordning. Fastän målning, skulptur och musik inte ligger inom det industriella systemets intresseområde, mår de skäligen väl av dess ekonomiska stöd.[439]

Fant fortsatte med att påpeka att ”i en framtida hårdnande konkurrenssituation för svensk film kommer inte minst produktionen av kvalitetsfilm att ’må skäligen väl av statens ekonomiska stöd’”.[440] Schein skulle senare ironisera kring detta förhållningssätt från branschens sida: ”Så länge det gäller att socialisera förluster har företrädarna för det privata näringslivet alltid varit socialister”.[441]

Gemensamt för Kylberg, Karlung och industrirepresentanten Fant verkar en tanke ha formats som gick i linje med folkhemsideologins axlande av ansvar inför konstnärernas levnadsvillkor: Alla tre placerade sig och sin verksamhet mer än gärna i en konstnärlig framkantsposition, så länge de ekonomiska grundförutsättningarna möjliggjordes av välfärdsstaten. Vad som skiljer denna beroendeställning från Greenbergs borgerliga ”umbilical cord of gold”, är kanske egentligen endast en färgschattering av politisk karaktär.[442]

Tove Waltenburg och Christer Banck, filmens unga par, instrueras här av regissören Peter Kylberg i en av nyckelscenerna.

PETER KYLBERGS STORA CHANS!

Den prisbelönade unge kortfilmaren Peter Kylberg presenterar sin första långfilm med idel ungt och krytt folk.

Den unge kortfilmaren, målaren och kompositören Peter Kylberg, 26 år, håller på att avsluta sin första långfilm med stöd av SF, Sandrew och Filminstitutet som med förenat understöd gett den begåvade mångsysslaren chansen att infria löftena från de tre prisbelönade kortfilmer som bär hans signum. "Jag" heter den rätt och slätt, vilket inte behöver betyda att den blir så egocentrisk som den låter. Kylberg vill visa "Jags" väg från egocentricitet till förståelse för andra människor. De andra människorna i filmen är idel unga och idel okända för den stora publiken, Christer Banck från Riksteatern och Towe Waltenburg från Folkteatern i Göteborg i huvudrollerna. Någon gång i höst sker premiären.

Foto: CATO FRANZÉN

Fotograf Peter Wester har löst problemet med "rörlig kamera" genom att placera densamma i en rullstol.

◀ Peter Kylberg, vår främste yngre kortfilmare, demonstrerar med uttrycksfulla handrörelser det där med musik och färg och rytm hos en bild. Ja, ni vet...

9

46. *Hänt i veckan*, nr 33, 1965. Ett av många förväntansfulla reportage under inspelningen av *JAG*.

7. ”Ekonomiskt riskabel men konstnärligt intressant” – Kylberg i och utanför det svenska 1960-talet

JAG tar form

Efter att Kylberg i samarbete med laboratoriet LTC hade färdigställt negativkopian till *Paris D-moll* och skickat den för framkallning i Stockholm, återupptog han arbetet med sitt presumtiva långfilmsprojekt. Han hade redan under 1963 omarbetat det av Sandrews ratade manuset *Cikome* till ett nytt, kallat *Att förstå*, som inkorporerade fler *trance*-liknande drömsekvenser.[443] Under tiden som Sandrews läste detta föreslog han även en kortfilm, *Francine F-Mineur*, i vilken en man lyssnar till en jazzkvintett och genom musiken synestetiskt ser olika färger och upplever ett samlag med en kvinna.[444]

Efter det att *Paris D-moll* hade skickats hem, presenterades ännu ett kortfilmsmanus, denna gång för SF, kallat *De tre husen*. I sin tänkta form kan denna filmidé ha varit inspirerad av den i Frankrike nyligen premiärvisade *Terrassen* (*La jetée*, Chris Marker, 1962), då Kylbergs film, liksom Markers, också var tänkt att endast bestå av stillbilder.[445] *De tre husen*, som i stil med *Francine F-Mineur* innehöll upprepade färgkodade markeringar, behandlade ett absurt restaurangbesök där en oförstående man plötsligt tvingas in i ett äktenskap med en kvinna.

Dessa olika filmidéer blandade, liksom hans hittills färdigställda filmer, de tre vanligt förekommande experimentfilmstyperna abstrakt animation, stadsymfoni och *trance film* till en form av färgkodad simmelsk alienationstematik. Nu tog huvudkaraktären åter plats framför kameran, efter angrepps-

47. Tove Waltenburg som Ebba under inspelningen av *JAG*.

sättet som låg närmare ”first person cinematic consciousness”, i *Paris D-moll*. De icke-realiserade idéerna kan sägas ha konstruerat en stomme för det kommande *JAG*-projektet, vilket Kylberg började forma under våren 1964, när han fortfarande befann sig i Paris. Den 18 juni det året ingick Kylberg ett

avtal med SF om förvärvsrätten till *JAG*-projektets manus. Han fick då 5000 kronor och lovades 15 000 till, om manuset väl köptes.[446] Flertalet sekvenser som Kylberg skrev in i sina tidiga manus flyttades sedermera rakt in i *JAG*-projektet. Från den sexuellt frispråkiga *Francine F-Mineur* återanvände han exempelvis den symboliska scenen med de kopulerande myggorna och den av eftertankens kranka blekhet färgade postcoitus-sekvensen:

> Samlag [...] som parande insekter. [---] Så når basen sin höjdpunkt och de två i bäddrummet går mot explosion av tillfredställelse då trumpeten avlöser med break, gult, kroppar i svart, grön måste låta röd komma. Trumpetsolo [...] RÖD (Tystn.) GUL-VIT-RÖD. Så är de i en bred säng. Vita lakan upp till deras ansikten, som båda är vända uppåt. De ligger långt från varandra nu. Detta är efteråt. HEL FÄRG. Hon ser äldre ut nu.[447]

I de *De tre husen* kan vi avläsa den stadskritik som återfanns i *Paris D-moll*, nu applicerad på Stockholm, vilket skulle komma att bli ett genomgående tema i *JAG*: ”Äldre bruna hus glider förbi, som om de långsamt förflyttade sig i en obestämd tidsdimension. De stora, nyeffektiva, felplacerade och onödiga husen dansar hastiggare [sic]. Som för att inte välta och bara bli sprucket glas på marken. Vi ser en stor bild av Stockholm. En modern skulptur. Kritik?”.[448] Även den smått hotfulla vigselsekvensen i *JAG* hämtades från *De tre husen* tillsammans med flera färgsymboliska instick. Exempelvis porträtterade Kylberg känslan av åtrå genom en förändring av golvets färg ”från smutsrött till starkt grönt”, vilket skulle komma att återanvändas i *JAGs* inledande festsekvens, då Jag faller för den första av de två kvinnliga huvudkaraktärerna, Ebba.[449]

Både SF och Sandrews hade genom produktionen och marknadsföringen av de tidigare kortfilmerna investerat kapital i Kylbergs namn. Genom kvalitetspremier hade de också fått pengar tillbaka. Kylbergs experiment var alltså inga förlustaffärer för bolagen. I juli 1964, strax efter att optionsavtalet på *JAG* hade signerats, satte SF samman en förhandskalkyl där den tänkta färgfilmens kostnader antogs landa någonstans mellan 425 000 och 590 000 kronor.[450] Som utgångspunkt för kalkylen fanns utkastet *”JAG”: Känslobeskrivning till film av Peter Kylberg* som upphovsmannen kallade manuset, vilket mer liknade en inre monolog än ett regelrätt filmmanuskript. Ibland förekom också undertiteln *3 resor i en buss och en vandring med Anne-Marie*.[451]

Texten var i denna tidiga form en berättelse i sex delar om en man som lever i ett dåligt förhållande med sin fru Ebba. Med kraftigt uppbruten kronologi och flera insprängda drömsekvenser berättar mannen en närmast

sedelärande historia i jagform. Han minns hur han träffat Ebba på en fest och förälskat sig i henne. Förälskelsen har snart övergått i vardag, vilket leder den uttråkade mannen till att färdas i olika trådbussar, vars interiörer färgkodats enligt symboliska scheman. Vandringen antar formen av en *trance*-resa genom en inre psykologisk drömvärld full av minnen och känslostämningar, samt genom en yttre verklighet representerad av staden Stockholm. Jaget berättar om hur han avskyr sitt arbete som byggnadsingenjör eftersom det innebär att han måste förstöra gamla vackra hus till förmån för moderna byggnader. ”Det förefaller mig så destruktivt att planera och bygga hus i vilka människor inte kan bo. [---] Men kanske är det meningen att husen mer skall skrämma och inge respekt än inbjuda till liv”.[452] I en av bussarna träffar han en gammal flickvän, Anne-Marie, och möjligheten till otrohet ger sig tillkänna. När han återvänder till Ebba skjuter hon honom med en pistol. Manusets näst sista del, kallad ”Dödens färger”, upptas av jagets ångestfyllda pendling mellan liv och död inuti en svart buss i vilken han samtalar med en färjkarl som, inte olikt den grekiska mytologins Charon, ansvarar för den avlidnes färd till dödsriket. Under resan, som var tänkt att ackompanjeras av en klagande svartklädd manskör, uppnår ”Jag” förståelse för sin själviskhet och efter att långsamt ha återfötts från döden vaknar han upp bredvid Ebba. Det hela var en ond dröm. I sista akten inser mannen sitt totala beroende gentemot andra människor, och i synnerhet behovet av kärlek människor emellan.

Kenne Fant, som ansåg projektet alltför ekonomiskt riskabelt för att SF ensamt skulle stå för den kalkylerade kostnaden, vände sig under hösten till Harry Schein och SFI för ekonomiskt förhandsstöd. Det hade nämligen efter den första premieutdelningen i september 1964 framkommit nya medel för produktion av film med ”klart konstnärlig inriktning”, något som undertecknarna av filmavtalet inte riktigt hade räknat med.[453] Anledningen till detta var en spärregel i avtalet som innebar att oavsett hur höga jurypoäng en film fick, kunde den inte bli berättigad mer än 20 procent av det totalt disponibla beloppet. Om denna spärregel trädde i kraft, vilket den alltså gjorde redan första året i och med de höga snittpoäng som Ingmar Bergmans film *Tystnaden* (1963) fick, reducerades även bidragen till resterade filmer i samma proportion.[454] I händelse av att sådana spärrade medel uppkom skulle alltså denna pott gå till total- eller delfinansiering av filmer med ”klart konstnärlig inriktning”.[455]

Denna producentpott innebar att kritiker och kulturjournalister snart skulle börja tala om SFI som en form av halvstatlig producentinstans, ett sätt att socialisera filmen bakvägen. Schein uppvaktades med ens av svenska film-

producenter med propåer om samproduktion gällande ekonomiskt riskabla filmer av debutanter, och Fants förslag angående Kylbergs manus var ett av de första att komma på tal.

Att Kylberg över huvud taget sågs som ett alternativ kan ses som ett tecken på att han vid detta lag faktiskt innehade en position på filmens nybildade fält, i Pierre Bourdieus mening. Samtidigt verkar den uppenbart riskutjämnande produktionsformen ha varit det enda tänkbara sättet för producenterna att genomföra ett så vanskligt projekt. Kylbergs fältposition var inte av det betydande slaget att man kallt kunde räkna med att någon skulle lyssna till honom. Schein redogjorde några år senare för situationen i sina memoarer *I själva verket*: ”Ibland gällde det helt meningslösa projekt. När den förhoppningsfulle regissören kom till mig med producentens besked och jag, efter att ha tagit del av hans förslag, förvånat ringde producenten för att höra om han verkligen hade menat vad han sagt, fick jag ofta ett generat fnitter till svar”.[456] Schein kunde, vilket han senare själv påpekade, inte se ”några större konstnärliga värden” i Kylbergs manuskript, och i januari 1965 avvisade Schein i egenskap av verkställande direktör en potentiell samproduktion.[457]

När vetskapen om detta nådde familjen Kylberg inleddes vad som kan ses som en regerätt bourdieusk fältstrid mellan familjen Kylberg och Schein. Kylberg hade möjlighet att positionera sig i en sådan strid just eftersom han under denna specifika tid kan sägas ha tillåtits inta en position på fältet, som en potentiell blivande auteur inom den svenska konstfilmsinstitutionen. Både Peter och pappan Jan-Henrik avfyrade två separata anklagelser gentemot SFI (och indirekt mot Schein), där de hävdade att staten och branschen försökte låsa fast filmen enligt en förutbestämd branschmässig och konstnärlig mall. Sonen, som hade den av Schein formulerade kommentaren ”filmen är konstnärligt onödig” hängande över sig, hävdade i en intervju i *Aftonbladet* att SF och Sandrews backade ur projektet på grund av Scheins starka inflytande över kvalitetsjuryn.[458] Man kunde enligt Kylberg helt enkelt inte räkna med en efterföljande kvalitetspremiering om Schein var negativt inställd till idén.

Det var just denna aspekt, som Kylberg var i position att faktiskt initiera, som den hårda polemiska debatten kring Schein som ”Filmdiktator” cirkulerade kring, senare i september 1965. En debatt som då bland annat involverade *Dagens Nyheters* ledarsida, SFI:s dåvarande styrelseordförande Krister Wickman och *Aktuellts* Åke Ortmark.[459] Kylberg hävdade vidare i samma intervju att ”filmbranschen smakar både diktatur och korruption”,

ett uttalande som därefter skulle ge tydligt avtryck i Scheins ofta negativa attityd gentemot Kylberg.[460]

Fadern Jan-Henrik skrev i sin tur samma januarivecka ett utförligt debattinlägg i *Dagens Nyheter*, med kontentan att institutet, på grund av dess direkta branschrelation, inte fokuserade på filmkonst utan endast på konsten att göra film ”enligt ortodoxa och allmänt accepterade regler”.[461] Med en indirekt hänvisning till sonens situation fortsatte fadern: ”De verkliga nyskaparna stoppas däremot genom inköp av manus och med vaga löften. [---] Räntabiliteten är det allt överskuggande intresset”.[462] Fadern efterlyste vidare en bredare representation för de olika konstarterna i kvalitetsjuryn, helt i linje med filmpremienämndens tidigare konstituering, sannolikt eftersom detta låg närmare den syntetiserande vision som hans målande och musicerande son representerade.

Trots Scheins avoga inställning gav sig Fant inte. Han tog kontakt med Sandrews och föreslog för Eric Wennerholm och Göran Lindgren att ett produktionstriumvirat kunde etableras där de två bolagen tillsammans med SFI skulle producera Kylbergs film, för att på så vis minimera riskerna. Bolagen satte samman en kalkyl på 552 400 kronor som de tillsammans med en produktionsansökan skickade till styrelsen för SFI den 26 april 1965. I ansökan hävdade man följande:

> Vår uppfattning med kännedom om Kylbergs grundliga arbetssätt är dock att detta är en minimikostnad. Vår ansökan innebär att Filminstitutet bidrager med kr. 480.000:-. Resten svarar alltså undertecknade bolag för. Motivet till att vi begär ett så högt bidrag är att vi ser filmen så som kommersiellt synnerligen riskabel. Vårt intresse att medverka till filmens tillkomst är vår uppfattning att Kylberg äger en sällsynt konstnärlig kvalitet.[463]

Som komplement till Kylbergs ”känslobeskrivning” försökte bolagen göra sitt bästa för att redogöra för Kylbergs intentioner: ”Han skriver själv manuskript, komponerar musik och svarar för den måleriska utformningen. Kylberg förklarar själv att hans önskan är att lägga färg och form samman med musik för att skapa ett rytmiskt skeende, som bygger på psykologiska motiv liksom att använda de medverkande även i mimiskt och plastiskt avseende”.[464]

Halv budget för ”avancerat” långfilmsprojekt

Nyckeln för att få *JAG* i produktion låg bland annat i en för en färgfilm starkt åtstramad budget, som också skulle få konsekvenser för genomförandet av produktionen. Den slutgiltiga kalkylen för *JAG* landade på 322 810 kronor, fördelade på endast 10 000 meter råfilm (ca 25 000 var då normalt för en svensk långfilm), utspritt på 37 inspelningsdagar.[465] Enligt trepartsavtalet mellan SF, Sandrews och SFI, som till slut gick i hamn sommaren 1965, skulle institutet stå för halva kostnaden och bolagen ta var sin fjärdedel.[466] Även om summan som nu hade tillgängliggjorts Kylbergs projekt var förhållandevis liten, var det trots allt ett faktum att Kylberg hade gått vinnande ur fältstriden med Schein.

För att förstå hur liten den budgeterade summan var i sammanhanget kan en jämförelse göras med två samtida exempel, nämligen förhandskalkylerna från SF för de svartvita produktionerna *Myten eller Han snodde en blomma och fick springa för livet* (Jan Halldoff, 1966) och *Här har du ditt liv* (Jan Troell, 1966). Svartvit film var vid denna tid ungefär hälften så dyr som färgfilm, vilket föranledde den kalkylerade råfilmskostnaden för Troells nära nog tre timmar långa epos att bli densamma som för *JAG*. *Myten* budgeterades till 470 000 kronor och *Här har du ditt liv* till 880 000 kronor.[467] Det kan nämnas att dessa kalkyler i sin tur också var lågt satta. Bengt Forslund menade 1995 i en intern utredning gjord för SFI att normalbudgeten för en svartvit långfilm producerad under åren 1965 och 1966 låg mellan 650 000 och 750 000 kronor.[468] Får vi tro en rapport från Föreningen Sveriges Filmproducenter från 1960 låg dåvarande snittkostnad för en svartvit filmproduktion på 690 000 kronor och 980 000 för en färgfilm.[469] Även om 22 procent overhead räknades in i föreningens snittkostnad blir det tydligt att de medel Kylberg hade att tillgå var små i jämförelse med andra samtida filmproduktioner. Målet att skapa, ”det mest avancerade långfilmsprojektet som genomförts i vårt land” – en i tidningsreportagen återkommande formulering – var med andra ord närmast ouppnåeligt.[470]

Med allt snävare ekonomiska ramar fick Kylberg och den av producenterna utsedde produktionsledaren Bertil Lauritzen, då till vardags vicerektor för SFI:s nyinstiftade filmskola, i uppdrag att se över rollbesättningen och filmteamet. Kostnaderna skulle minskas till ett absout minimum. Med en mer än halverad budget kvar till rollgage och filmteam, jämfört med de första kalkylerna, tvingades man söka efter unga oprövade talanger utan erfarenhet från nyckelpositioner och filmskådespeleri.

48

49

50

48. Margaretha Krook som busschaufför i *JAG*.

49. Pressbild på Agneta Anjou-Schrammel som spelade Anne-Marie i *JAG*.

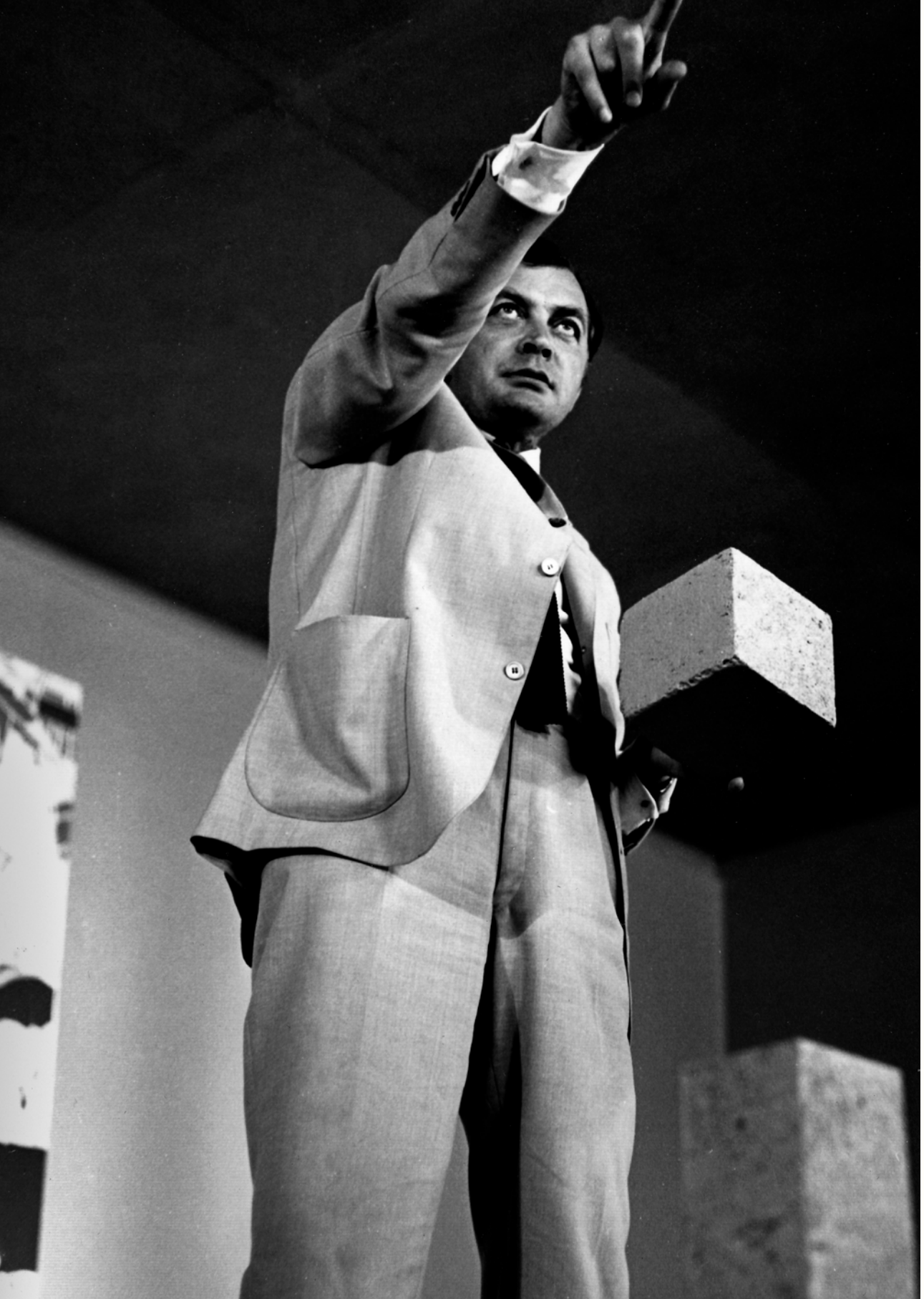
50. Tove Waltenburg under inspelningen av *JAG* vid Storskogstorget. Slaktaren Nils Almcrantz som Slaktaren.

51. Kylberg instruerar Christer Banck som Jag i Danderyds sjukhus.

Påtänkta rollinnehavare som Bibi Andersson, Erland Josephson och Allan Edwall fick en efter en strykas i Kylbergs anteckningshäfte.[471] Han hade alltsedan projektets uppstart sett sin vän Per Myrberg i rollen som ”Jag”. När denne kontrakterades till *Myten*, som även den var ett resultat av produktionstriumviratet, samt skulle spelas in parallellt med *JAG*, fick Kylberg tänka om. Den publikt kände Myrberg, som skulle kosta 25 000 kronor för *Myten*, var ändå för dyr för *JAG* och rollen gick till den okände teaterskådespelaren Christer Banck, för 5000 kronor.[472] Även Tove Waltenburg (Ebba) och Agneta Anjou-Schrammel (Anne-Marie) saknade filmerfarenhet. Waltenburg kom visserligen från Folkteatern i Göteborg men Anjou-Schrammel var en tidigare klasskamrat till Kylberg från Beckmans reklamskola. I efterhand har Kylberg hävdat att hennes oförmåga att memorera dialog och ta regiinstruktioner tydligt lyste igenom i slutprodukten.[473] Några för allmänheten mer eller mindre kända namn fanns däremot med som bikaraktärer i den korta rollistan; operasångaren Anders Näslund, som i sista stund hade ersatt den på Dramaten uppbundne Anders Ek, samt film- och teaterskådespelarna Margaretha Krook, Börje Nyberg och Ove Tjernberg.

Under inspelningen av Sandrewsproduktionen *Käre John* (Lars-Magnus Lindgren, 1964) sommaren 1964, hade produktionsledaren Bo Jonsson och

51



fotografen Rune Ericsson lanserat en idé de kallade ”brandkåren”: en mycket liten inspelningsenhet som med kort varsel och låga kostnader kunde rycka ut och göra film.[474] En liknande tanke utgjorde grunden för den unga kärna på fyra personer som kom att utgöra Kylbergs filmteam, varav ingen hade haft en nyckelposition i en långfilm tidigare.

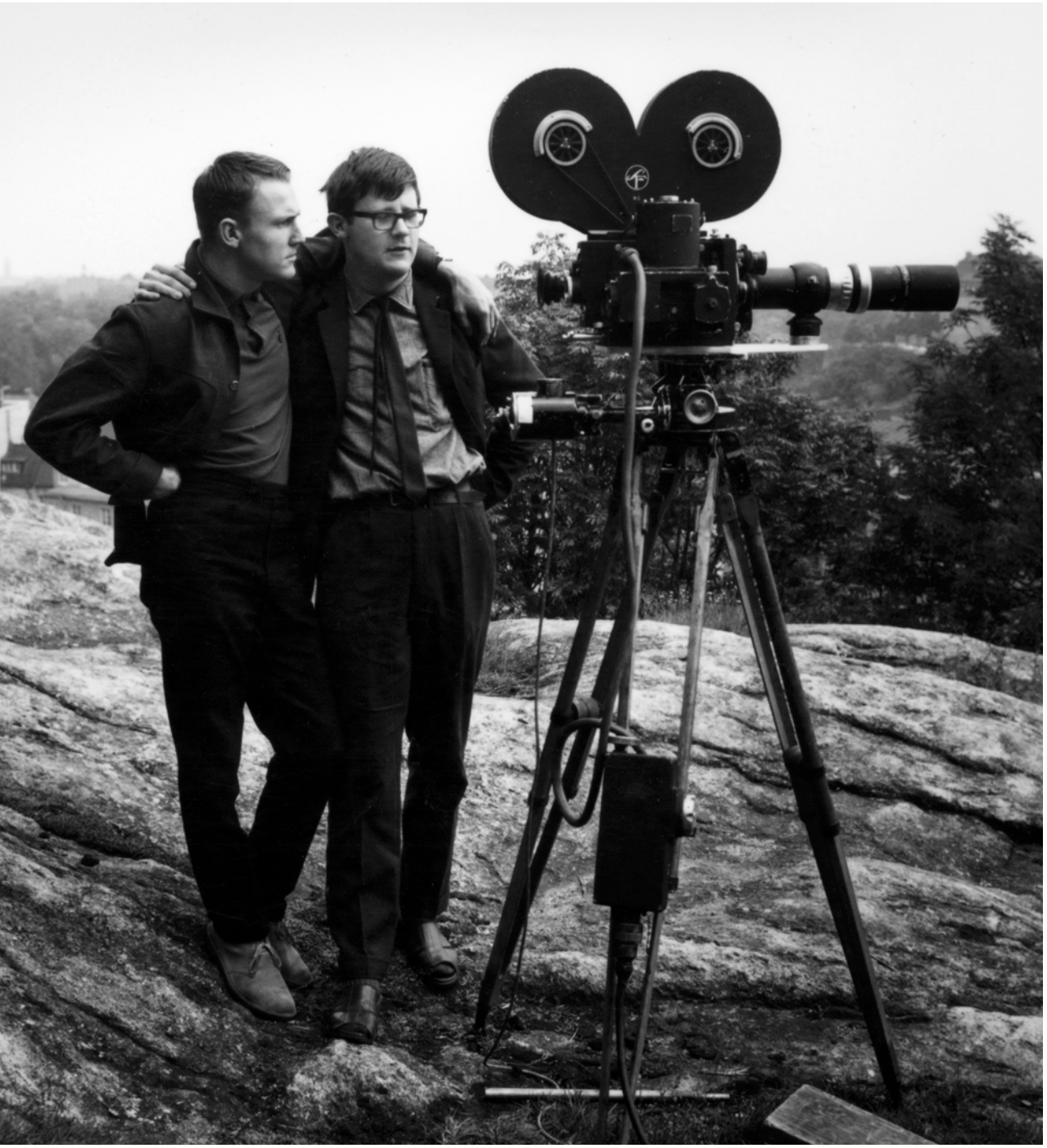
Den då 26-årige Kylberg skulle stå för regi, manus, klippning och musik. Som inspelningsledare plockade Lauritzen in 23-årige Bertil Sandgren från filmskolans regilinje. Sandgren hade sedan tidiga tonåren laborerat med fotografi och assisterade redan som 18-åring stillbildsfotografen Astrid Bergman-Sucksdorff under inspelningen av Arne Sucksdorfs *Pojken i trädet* (1961). Lauritzens val stod sannolikt i relation till att Sandgren verkar ha delat ett visst estetiskt sinnelag med regissören. Liksom Kylberg framhöll nämligen Sandgren *I fjol i Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) som en av samtidens främsta filmer.[475] Kanske kunde han därmed förstå vad Kylberg hade i åtanke med sin ”känslobeskrivning”. Sandgren hade nyligen haft premiär på sin experimentella skolfilm *Extensions* (1965), som enligt filmkritikern Mauritz Edström var ”en abstrakt färglek med strukturer, färgtoner och rörelser till Bengt Ernryds och Jan Wallgrens musik – en svit effekter på försök, men knappast någon helhetsverkan som resultat”.[476] Carl Henrik Svenstedt var desto mer övertygad om Sandgrens kompetens i sin recension av filmskolefilmerna: ”Här finns en ny bildestetik, en collageteknik påminnande om Moderna Museets utställning 'Hej Stad', med bilder ur nutiden, lätt förskjutna i färg, rörelse och volym, ackompanjerade av delvis mycket suggestiv elektronisk musik”.[477]

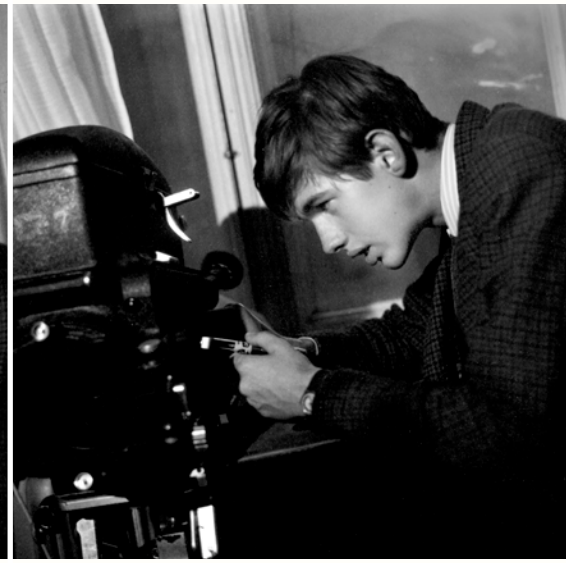
Yngst av de fyra var 17-årige Bo-Erik Gyberg, som även han var fotoentusiast. Gyberg hade, precis som Kylberg, kontaktat SF för att undersöka möjligheten att få komma på besök innanför murarna på Filmstaden, och kort därefter ringde ateljéchef Gustav Roger och erbjöd ett sommarjobb som B-fotograf på *JAG*.[478] Den i långfilmssammanhang mest meriterade, var 26-årige Peter Wester, som för första gången skulle anta posten som chefsfotograf. Utöver sin utbildning vid München Film Akademie hade Wester varit assistent åt fotografen Sven Nykvist under inspelningarna av Ingmar Bergmans filmer *Så som i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963) och färgfilmen *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1964).

Utöver den hårt åtstramade budgeten fanns det ytterligare en aspekt som gjorde Kylbergs film möjlig att satsa på, utifrån en kommersiell synvinkel. De

52. Anders Näslund som Jags chef.

53





54 55

53. Debutanter på nyckelpositioner. Chefsfotografen Peter Wester och inspelningsledaren Bertil Sandgren.

54/55. *JAG*-produktionens yngste medlem Bo-Erik Gyberg som B-fotograf.

tre producerande instanserna kunde i och med det nya avtalet kalkylera med troliga vinster utanför de rent publikrelaterade biljettintäkterna. Kylbergs meritlista måste ha ingett känslan av att han ännu representerade ett relativt säkert kort även hos SFI:s kvalitetsjury. Producenterna kunde med andra ord räkna med goda chanser för efterhandsstöd, i form av kvalitetsmedel. Filmavtalet innehöll utöver kvalitetspremier också en helt ny typ av stöd, förlustutjämningsbidraget, som endast tilldelades filmer som redan hade mottagit kvalitetspremier, men som fortfarande var förlustaffärer på den inhemska biografmarknaden. Eventuell utlandsförsäljning räknades inte in i vinsten.[479] Så länge en film ansågs kvalitativ av juryn, var det alltså en utmaning för bolagen att över huvud taget förlora sin insats! Även om vinsten kanske uteblev i Sverige kände man med stor sannolikhet att Kylbergs projekt hade kvaliteter som kunde tänkas gå hem på en internationell arena.

56–59. Kylberg och Wester roar sig under *JAG*-inspelningen.

Lämna ateljéerna! – ett nödvändigt ont

En avgörande strategi för att spara in pengar var att lämna Filmstadens ateljéer och i stället spela in interiörerna i olika lägenheter. Speciellt tänkte man husera i en rivningslägenhet på Humlegårdsgatan där Kylberg hade friheten att måla väggar, golv och tak för att skapa de färgkodade stämningar han ville uppnå.

Planen att filma utanför Filmstaden var för Kylberg relaterad till en krass ekonomisk verklighet. Med andra ord ett nödvändigt ont, utan något direkt släktskap till den då populära ambitionen som under dessa år stod på exempelvis Bo Widerbergs, Jörn Donners och Jan Halldoffs agenda: att inspirerade av den franska vågens dramaturgiska frihet och den samtida brittiska diskbänksrealismens vardagsnära stil, lättare kunna fånga *verklighet* i bild.[480] Dessa filmskapares revolt mot ateljékärleken och Råsundastilen skulle i kombination med konsekvent sjunkande biografintäkter och ökad konkurrens från televisionen göra Filmstaden alltför dyr i drift och föranledde SF:s ledning att 1965 påbörja en omfattande strukturrationalisering. Detta innebar i praktiken att man planerade för en avveckling av Filmstadens ateljéverksamhet inom loppet av två år.[481]

Visionen om att framtidens filmer först och främst skulle spelas in ute på fältet – och som en samtida svensk filmkritiker uttryckte sig: göra ”strövtåg i vår egen verklighet” – var i mitten av 1960-talet så pass utbredd att den även framhölls av filmbolagens chefer.[482] Fant utryckte det på följande vis under presskonferensen angående Filmstadens nedläggning: ”Vi tror att framtidens filmateljé mer och mer kommer att få karaktären av en depå, en utryckningscentral med möjligheter – men inte mer – för en del interiörtagningar”.[483] Några år senare skulle före detta Filmstadschefen Allan Ekelund fortfarande hålla fast vid valet att strukturrationalisera bort sin egen chefspost. Det var helt enkelt otänkbart att vända tillbaka till de gamla produktionsformerna. ”Det vore att döda filmen”, menade Ekelund.[484]

Uppsägningen av halva personalstyrkan och rivningen av flera byggnader var i full gång redan i januari 1966, vilket Kylberg med förskräckelse kunde bevittna från sitt vardagsrumsfönster på Näckrosvägen 35, där *Svenska Dagbladets* reporter var på besök:

> Tunga mörka gardiner för de höga fönstren. Litet förbluffande med en målare som utestänger ljuset. Men det har sin förklaring. Peter Kylbergs utsikt är Filmstaden. Där har man redan börjat riva ned och bränna upp. Lågorna flammar i vintereftermiddagens skymning. Peter Kylberg vill inte se eländet.

60 61

60. Kylbergs trådbuss som Filmstadsateljé. Notera de täckta fönsterrutorna.
61. Klart för tagning på Kungsgatan i centrala Stockholm.

> Han hör till de lågmälda men man svävar inte i tvivelsmål om vad han tycker: Detta är upprörande. Att gamla Filmstaden nu skattar åt förgängelsen. Att man har så förtvivlat brått att riva. Att man gör sig av med markområdet. [...] hur länge kommer det vara på modet att spela in ”på plats”? Utrymme kommer alltid behövas. Varför ingrep inte Filminstitutet?[485]

Flera av Kylbergs samtida regissörskollegor skydde Filmstaden, och hade gjort så under ett par år. Widerberg hade i skrift förkastat de ”laboratoriespår” som ateljéerna och produktionen kunde efterlämna på filmremsan.[486] För Kylberg var dessa snarare eftertraktade, som en del av filmens optiska mediespecificitet och materiella förutsättning. Kylberg önskade helst av allt arbeta så nära Filmstadens laboratorier, studios och experimentvilliga tekniker som möjligt. Eftersom ingen budget fanns för studioinspelningar fick han skapa sin egen lilla Råsundaateljé. Planen blev verklighet i och med trådbussen, vars genomgående skiftande interiör spelade en avgörande roll i filmen. Bussen köpte Kylberg av Stockholms Spårvägar för en krona och han parkerade den bakom studio tre i utkanten av Filmstadens område.[487]

Moderna alienerande miljöer

Kylberg hade i april 1965 fått en skarp tillsägelse av Fant om att hålla sig borta från Filmstaden till dess att filmproduktionen faktiskt var igångsatt,

62

62. Kylberg instruerar hur Näslund och Banck ska agera i Chefens rum.

men den första juli det året fick han slutligen påbörja inspelningen av sin långfilmsdebut.[488]

Kylberg såg ateljéns kontrollerbara miljö som den föredragna inspelningsplatsen och de postproduktionsrelaterade sysslorna, såsom klippningen och trickfilmsarbetet, som de viktigaste delarna i arbetsprocessen. Samtidigt fanns det teman i *JAG* som var direkt relaterade till den moderna stadens påverkan på sina invånare. Därmed behövdes en hel del tagningar utföras ute i stadsmiljö, och någon budget för påkostade studiobyggen fanns ju ändå inte. Produktionen inleddes genom att Kylberg och Wester gav sig ut i Stockholm med en stum Arriflexkamera för att fånga diverse stadsbilder. Speciellt filmades scener från den pågående rivningen av Stockholms Klarakvarter.

Ett politiskt principbeslut taget redan 1945, innebar under 1950- och 1960-talen en i det närmaste total omvandling och modernisering av Stockholms centrala innerstad. Etnologen Ulf Stahre har definierat denna stadssanering, som gick under namnet Norrmalmsregleringen, som ”det största stadsbyggnadsprojektet i nutida svensk historia”, där stadsmiljöns omvandling åt det rationella och funktionalistiska låg i händerna på byggherrar och arkitekter.[489]

63 64

63. Kylberg och Wester använde byggarbetsplatsens kran till ”kamera-kran” för en av filmens mer spektakulära tagningar från luften.

64. För att illustrera byggnadsingenjören Jags hjälplöshet inför stads-saneringens framfart grävde filmteamet en grop där Banck placerades.

Stadsbilderna som Kylberg och Wester filmade under produktionens första dagar sprängdes sedermera in återkommande i *JAG*. Bland annat som ett montage då Jag betraktar sin chef när denne i ett extatiskt tillstånd ömsom leker, smeker och krossar olika grå byggnadsklossar i ett lika grått, avskalat rum.[490] Huvudkaraktärens position som byggnadsingenjör, och därmed delvis ansvarig för Norrmalmsregleringens framryckning, föranledde att flera halvfärdiga husbyggen kunde fungera som fond under Jags *trance*-resa. Under karaktärens vandringar bland byggnadsställningar, armeringsjärn och stålrör pågår en inre konflikt kring hans eget ansvar inför stadssaneringens avhumaniserande framfart.

Efter den smått absurda scenen med byggchefen måste Jag söka upp ett äldre par och få dem att tvångsinlösa sitt hus – en exproprierande stadsplaneringsstrategi som ingick i Norrmalmsregleringen i enlighet med lagen Lex Norrmalm, instiftad 1953.[491] Jags tankar hörs över sekvensen: ”Här ska ju vi bygga”, samtidigt som han moraliskt försöker övertyga sig själv genom

att repetera: ”Naturligtvis. Naturligtvis siktar vi mot bättre bostadsförhållanden”, en mening som i bild ställs mot en svart orm som ringlar över en hög med sedlar. Ljudbandet fylls av en tickande klocka, som övergår i en byggarbetares i styrka tilltagande monotona och till synes meningslösa slag med två träbitar mot ett metallrör. Tiden, tillika stadsomvandlingen, verkar ha sin naturliga progression som Jag inte kan påverka. Det rationella tänkandet överskuggar Jags individuella identitet och gör honom till en kugge i ett politiskt och byråkratiskt maskineri, begravd i asfalt, så att endast huvudet sticker upp, såsom det illustreras i filmens inledande och avslutande sekvenser.

Stahre menar i sin avhandling om Stockholms förändrade stadsbild under 1900-talet, att funktionalismen och rationalismen under Norrmalmsregleringen allt mer etablerades som en oemotsäglig arkitektonisk självklarhet ”samtidigt som den växte samman med den politiska och byråkratiska samhällsapparaten. Funktionalismens roll som förhärskande doktrin gjorde att självständigt tänkande utanför de etablerade ramarna blev ovanligt”.[492]

Inspelningen löpte vidare utifrån ett liknande tema, cirkulerande kring de för funktionalismen ofta förekommande slagorden sol, ljus och luft. Teamet, som nu var fulltaligt för första gången, förlade tre dagar i Uttran utanför Stockholmsförorten Tumba. Där hade arkitekten Bengt Warne nyligen uppfört en 240 kvadratmeter stor experimentell enplansvilla kallad Näckroshuset. Den ovanliga byggnaden passade Kylbergs tanke om att Jags kollega Staffan (Börje Nyberg) skulle bo i en ”extremt modern villa”.[493] I filmen förevisar Staffan stolt sitt moderna boende för Jag. Husets mittparti, ett öppet atrium med swimmingpool, täcks endast av ett pyramidformat glastak som med hjälp av tryckluft ”öppnar sig mot värmen och sluter sig mot kylan, precis som en näckros”, vilket var Warnes konceptuella idé med huset.[494]

Näckroshuset var den moderna familjens kompletta universallösning. Här huserar Staffans fru Aina (Margaretha Bergström) i ett topputrustat plastlaminatbeklätt helvitt kök. Aina, som introduceras filmad genom en fågelbur, får under tiden som hon kokar te till gästen ett nervsammanbrott i det vita kalla köket. Kylbergs inramning accentuerar hennes alienation och instängdhet bland köksmaskiner, rattar och knappar. Wester har senare framhållit Kylbergs avsikt att, influerad av Michelangelo Antonionis bildkompositionella språk, positionera sina skådespelare i relation till sin omgivande miljö: ”Handhållen kamera fick jag knappt använda. Det gick inte. Bildmässigt var Peter mycket bestämd hur det skulle se ut. Vilken beskärning man skulle ha och var skådespelaren skulle stå. Han komponerade bilden på sitt sätt som

65–68. Filmteamet på plats i Näckroshuset. Börje Nyberg som Staffan iklädd endast badlakan. Wester filmar Margaretha Bergströms karaktär Aina genom en fågelbur för att illustrera hennes låsta position som hemmafru.

69

69. Kylberg hade ofta svårt att lämna kameraarbetet helt åt Wester. Här i rivningslägenheten på Humlegårdsgatan.

skulle avläsas när man såg filmen. Skådespelarens position betydde någonting”.[495] Kylberg verkar vilja mena att även den mest moderna konstruktion som har till avsikt att sluta sig mot kylan, mycket väl kan skapa samma kyla inom sig.

Presskonferens i rivningslägenhet

Efter sejouren i Uttran filmades fler stadssekvenser. Bland annat togs scenen med slaktaren på Storskogstorget ett stenkast från Filmstaden och ett antal scener från Danderyds sjukhus, varav endast en kort kameraåkning i en ödslig kulvert återfinns i filmens slutversion. Tre veckor efter att Fant gav produktionen klartecken, hade det lilla teamet etablerat sig i rivningslägenheten på Humlegårdsgatan, där de skulle hålla till i ungefär tio dagar. SF:s reklamman Stig Wallgren såg denna ovanliga inspelningssituation som ett passande tillfälle att i lägenheten under pågående inspelning, den 28 juli, bjuda in till presskonferens och offentliggöra att *JAG* efter så många turer nu skulle bli verklighet.

Intresset för Kylbergs debutlångfilm var stort. Under produktionsåret 1965 fram till premiären i maj 1966 publicerades ett fyrtiotal intervjuer och artiklar om produktionen i svenska dags-, kvälls- och veckotidningar, de sedvanligt efterföljande recensionerna borträknade. De flesta skribenterna visade ett speciellt intresse för två områden: det ovanligt unga och rörliga filmteamet samt Kylbergs experimentella färganvändning. Det senare jämfördes upprepat med hur Antonioni i *Den röda öknen* (*Il deserto rosso*, 1964), som bara några månader tidigare hade premiärvisats i Sverige, handgripligen målade om växter, väggar och annan scenografi, för att uppnå expressionistiska effekter.[496]

Hela produktionsförfarandet uppmärksammades som något nytt. ”En ny generation filmfolk” hette det i *Göteborgs-Posten*.[497] *Sydsvenska Dagbladet* rubricerade produktionen som ”långfilm på nytt sätt” och uppmärksammade vidare:

> Den rent organisatoriska uppläggningen av filmen är ett experiment, inspelningsgruppen liten, man klarar sig själv. [---] Hyra ateljéer har man inte haft råd till utan har arbetat i våningar och kontor i Stockholm, man har filmat i glashus, experimentkåkar och rivningshus. Ibland har man målat om hela rum.[498]

Journalisternas rapportering beskrev en unik filmkonstnär som ensam inom svensk filmbransch representerande en målerisk konstnärlig tradition, där färgexpressionism, polytonal musik och abstraktioner tillhörde filmspråket och experimentet var det föredragna tillvägagångsättet. Det framgick att Kylbergs uttryck och angreppssätt skiljde sig från den litterärt bundna och socialt angelägna författarfilmen som annars representerade en konstnärlig tendens inom svensk filmkultur. Denna olikhet noterades med stort intresse av pressen med rubriker som ”Experimentfilmare gör färg av musik” och ”Musikalisk målare i filmdebut”. I den senare artikeln beskrev Kylberg *JAG* i termer av en ”känslornas balett” byggd av musikaliska satser som skulle sammanfogas i efterarbetet: ”Jag ser film som musik, en musik som går i flera tonarter, och där klanger och motiv skapats under inspelningen men själva den samlade formen för filmens rytm hittas under klippningen”.[499] En skribent menade att Kylberg arbetade med, för svenska förhållanden, helt unika färgfilmstekniker och presenterade ett schema över dessa, för gemene man, uppseendeväckande metoder:

> För att få fram färgeffekterna har Kylberg laborerat med fem metoder. Han använder sig av:
> 1. Färgade filter i kamerorna
> 2. Färgade linser i spot-lighten
> 3. Kemisk färgsättning i laboratoriet
> 4. Dessutom målade han om hela hus på stan för att nå de rätta spänningslägena. Han målade om tre av Spårvägens bussar – röda, gröna, bruna och svarta avlöste varandra.
> 5. Den kanske mest intressanta och helt nya metodiken för att få fram speciella färgstämningar är Peter Kylbergs inlagda ”målningar”. Han har ”målat” vissa filmmetrar, övergångar etc...[500]

Även *Kvällsposten* uppmärksammade det för svensk film så ovanliga förfarandet:

> Hela hus i Stockholms utkanter (Värtan och Söder), byggen, spårvagnar och bussar har målats om. Från rött till grönt, från brunt till svart och åter till rött. Där finns de blå rummen för musiken och tonernas boningar, där finns en vanlig svensk blomma helt lackfärgad för att ge en känsla av det blommande tropiska i den svala svenska sommarängen. Där finns de giftgröna sjukhuskorridorerna och kulvertarna. I allt har man laborerat med filterverkan, skärmande spotlights, utsugningsteknik och påläggsmöjligheter där rent abstrakta element också har målats in på emulsionshinnan.[501]

Nu var kanske dessa metoder inte riktigt så revolutionerande som tidningarna ville göra gällande. Att inkludera animerade målningar i film var snarare regel än undantag inom både svensk och utländsk experimentfilm (och något som Kylberg gjort i sina tre tidigare kortfilmer), och att måla om delar av scenografin var som sagt nyligen ”gjort” av Antonioni. Trots detta, kan man inte säga annat än att det än så länge var ett unikt arbetssätt för en svensk långfilmsproduktion. I en sådan kontext hade denna typ av radikala experiment ännu inte figurerat och skulle heller inte förekomma igen på flera år.

Först när Bergman valde att måla hela interiörer röda i 1973 års *Viskningar och rop*, återupptogs tanken på att använda kameran mer likt en pensel än en penna. I Bergmans mening skulle de färglagda interiörerna, liksom var fallet hos Kylberg, ge uttryck för ”någonting invärtes”, då Bergman ända sedan barndomen hade föreställt sig ”själens insida som en fuktig hinna i röda nyanser”.[502] Kulturjournalisten Monika Tunbäck-Hanson noterade efter premiären av Bergmans film, intressant nog, att ”i varje bild kan man vila som inför en tavla och som vore fotografen Sven Nykvist en målare och kameran en färgpensel”.[503]

70 71 72

70–72. Presskonferensen på Humlegårdsgatan.

73. Kylberg och Wester filmar Waltenburg i brudklänning, under inspelningen av *JAG*.

Inte sällan stod pressen förbluffad av Kylbergs abstrakta förklaringsmodeller kring vad hans film egentligen handlade om: ”Den har fyra satser, beskriver Peter Kylberg under ett oupphörligt regn av mjuka handrörelser. Den första är vit, den andra är brun och långsam, den tredje grön med blandat tempo och den fjärde brun, röd och svart. Och avslutningen är röd och gul”.[504] Pr-mannen Wallgren försökte stilla journalisternas förvåning inför Kylbergs vaga och i kommersiella sammanhang något opassande otydlighet, och replikerade: ”Man satsar ju inte en halv miljon på vad som helst…”.[505] Efter presskonferensen beskrev *Göteborgs-Postens* utsände sin och andra skribenters förundran inför det ovanliga filmprojektet, och Kylbergs uppenbara svårigheter med att svara på den till synes enkla frågan:

> Vad är ”Jag”? Vilket tema? Ja, man kan väl säga att ”Jag” – det är inte bara ”Jag” utan också ”Du” menade regissören Peter Kihlberg [sic] och såg ut som han tyckte att det var en alldeles solklar definition. Det var det nu kanske inte och då en av de kvinnliga journalisterna frågade vad det egentligen handlade om svarade Kihlberg [sic] att: – Det kanske inte är så lämpligt att yppa något om det. Det var ungefär vad man kunde få ut av Peter Kihlberg [sic] som dock enligt initierade krafter lär vara en mycket lovande ung man.[506]

Reaktionen från pressen att upprepat geniförklara Kylberg hade antagligen delvis att göra med att man helt enkelt hade svårt att förstå sig på honom. Detta konsekventa förhållningssätt hade följt Kylberg ända sedan Bengt Idestam-Almquist upphöjde honom till världssensation och spädde allt eftersom

73

på de redan höga förväntningarna på *JAG*. Filmen skulle med emfas framställas som en konstnärlig och produktionsmässigt unik officiell prestigeprodukt från SFI och de två kommersiella aktörerna. ”En samling unga genier har börjat med något som kanske kan bli filmhistoria”, skrev *Skånska Dagbladet* efter besöket i rivningslägenheten, och menade att färg aldrig tidigare hade använts på ett liknande sätt i svensk film: ”Italienaren Antonioni har dock varit inne på samma linje, men inte så genomtänkt som det unga gäng, som nu håller på i en rivningslägenhet på Östermalm. [---] Att ’JAG’ inte blir någon vanlig dussinfilm kan vi redan på detta tidiga stadium garantera”.[507]

Produktionsledaren Lauritzen, som fick anta rollen som producenttriumviratets officiella representant för SFI, gjorde sig under presskonferensen ansvarig för uttalandet att filmen var ”det mest avancerade långfilmsprojektet som genomförts i vårt land”, med tillägget ”ekonomiskt riskabel men konstnärligt intressant”.[508]

Samhällstillvända och realistiska tendenser i svensk 1960-talsfilm

Mycket talade för att producenterna bakom *JAG*-projektet åtminstone inte skulle lida någon större ekonomisk förlust, men deras respektive blygsamma insats och tydligt nervösa riskfördelning pekar på att ingen ensam vågade stå som ansvarig för filmen.[509] Det är mycket troligt att producenterna kände av vart tidsandan barkade, och under våren 1966 blev det nog allt tydligare hur illa ett till stilen så abstrakt och främmandegörande färgexperiment faktiskt låg i tiden. För att inte tala om den till synes navelskådande och privata titeln: *JAG*.

För varje månad som *JAG* växte fram, från att SF köpte optionsrätten till manuset 1964 till premiären i maj 1966, skulle ett allt mer verklighetstörstande, samhällskritiskt och vardagslyriskt förhållningssätt ta grepp om stora delar av Sveriges kulturella landskap. I sin årskrönika över 1966 summerade *Expressens* kulturskribent och filmrecensent Lasse Bergström det gångna året med följande ord:

> Det enda jag vågar säga är att jag under året, i konstens djungel, känt en stark vind blåsa i riktning mot verkligheten. Jag har sett teater som vill riva sönder ridån mellan scen och salong, inte låta den behagfullt gå upp medan mörkret faller. Jag har mött poeter på flykt från lyriken och själen, på väg mot människan och människans verklighet. Fiktionen glider undan, ärendet skakar av sig den sköna formen för att söka en direkt slagkraft.[510]

Med stöd från en rad forskare som granskat det offentliga samtalet i Sverige under denna tid, hänvisar Anders Frenander i *Debattens vågor* (1999), en analys av efterkrigstidens politisk-ideologiska frågor i svensk kulturdebatt, till 1965 som ”strömkantringens år”. Begreppet hämtade Frenander i sin tur från en essä av litteraturvetaren Karl Erik Lagerlöf skriven 1975. Under 1965 ägde en ideologisk omsvängning rum i det offentliga samtalet där de flesta ämnen allt mer sågs i ett politiskt-ideologiskt ljus. ”Kultursidorna öppnades för samhälleliga och politiska spörsmål på ett sätt som egentligen aldrig tidigare förut inträffat”, skriver Frenander.[511] Denna utveckling tog även plats inom den svenska filmkulturen, vilket kommer bli synligt i nästföljande kapitel, då den kritiska debatt Kylbergs debutlångfilm gav upphov till studeras.

I sin avhandling *Vissa visioner* menar Cecilia Mörner, i likhet med Frenander, att det i Sverige under mitten av 1960-talet skedde en förskjutning kring vad som i den samtida kulturella diskursen uppfattades som relevanta konstnärliga och kulturella uttryck. Mörner skriver:

> Placerat i ett vidare konst- och mediafält är det frågan om en diskurs som avviker från det tidiga 1960-talets mer improviserande, lekfulla och experimenterande inom vilken utställningarna ”Rörelse i Konsten” 1961, ”4 amerikanare” 1962 och ”Pop-konst” 1964 på Moderna Museet i Stockholm framstår som de kanske mest signifikativa, svenska företeelserna. I dess ställe etablerades ett ideal som närdes av det allvar och den indignation som inte minst Vietnamkriget etablerat och som i estetiskt hänseende hade mer gemensamt med 1930-talets verism och *neue Sachlichkeit* än med modernismen.[512]

Frenanders iakttagelse och Mörners påstående kan bidra till förståelse av hur Kylberg, vars konstnärliga grepp hade referenser till 1900-talets tidiga modernism, måste ha uppfattats som minst sagt malplacerad och ur fas med vad Mörner sammanfattar som ett nyktert och sakligt representationsmodus. Mörner menar att ett sådant modus växte fram inom den samtida kulturella diskursen och blev synbart i både långfilm och omgivande filmkultur under senare halvan av 1960-talet fram till några år in på 1970-talet.[513]

Mörner pekar på att det under dessa år gjordes många olika sorters film. Det hon vill understryka som unikt för tiden och som hon menar att både hennes och gängse historieskrivning tyder på, är att det producerades ”*ett i relation till andra tidsepoker*” stort antal fiktionsfilmer som tog upp samhällspolitiska spörsmål.[514] Hon lyfter samtidigt fram att SFI via sina stöd prioriterade ett jämförelsevis stort antal av dessa filmer samt att ett flertal av dem producerades av de större svenska filmbolagen.

Det modus Mörner inringar handlade inte endast om att försöka återge en ”helgjuten verklighetsbild”, utan även om att aktivt få till en radikal politisk förändring av samma avbildade verklighet, ofta starkt kopplat till en övergripande socialistisk, antikapitalistisk och kollektivfokuserad agenda.[515] Som Mörner framställer det: ”s*amhället* måste förändras innan de samhälleligt förankrade filmkaraktärerna har en chans att bättra sig”.[516] Kylbergs synbart individfokuserade och jämförelsevis närmast apolitiska tematik, tänkt att avbilda en form av *inre* snarare än *yttre* verklighet, var inte direkt kompatibel med det modus Mörner beskriver som rådande.

Visionerna om en samhällstillvänd svensk film gick hand i hand med tanken om dess naturliga band till litteraturen. De filmare som gick i bräschen för det vardagsnära, var inte sällan samma filmare som bara några år tidigare hade börjat tala om filmen som skrivkonst och filmkameran som vore den en penna. Även om de samhällstillvända och realistiska tendenserna fick ett bredare genombrott först efter decenniets mitt går denna riktning att utläsa redan under tidigt 1960-tal. Speciellt Donner och Widerberg hade åren före sina respektive debuter varit aktiva polemiker med en uttalad agenda att styra den svenska filmproduktionen åt det litterära, samt åt en typ av vardagsnära ämnesval som de ansåg vara socialt relevanta. På författarfilmarnas agenda stod, i likhet med de samtida franska nya vågen-regissörerna, en revolt mot ”ateljékärleken” och vad som i Sverige sågs som en slentrianmässig Råsundastil.[517] Den svenska ateljébundna filmen levde enligt Widerberg i ”exil från verkligheten”, och Donners debut *En söndag i september* (1963) lanserades som en socialt engagerad vardagsrealistisk film om ”vanliga” människor.[518]

Om Kylberg konsekvent såg musiken – ofta uppfattad som den mest abstraherande och främmandegörande konstformen – som ledstjärnan för sitt filmskapande, skulle stora delar av 1960-talets svenska konstnärligt ambitiösa filmare eftersöka närmast motsatta, gentemot realism strävande, uttryck. Här gjorde Widerbergs upprop – att filmens främsta uppgift var att ”uppdaga den svenska verkligheten” – ett kraftigt avtryck.[519] Denna devis kom från Widerbergs inflytelserika programförklaring *Visionen i svensk film*, i vilken författaren framhöll filmen som en direkt spegling av verkligheten. Denna avspegling skulle i möjligaste mån tala *sanning*. Allt från abstraherande experiment till kommersiell ytlighet riskerade, enligt Widerberg, att göra filmens spegel ”grumlig”. Filmens författare uppmanades från och med nu att lära sig ”stava till [...] *verklighet*”.[520]

Widerberg riktade kraftig kritik mot abstraherande och måleriska experimentalister som exempelvis Kylberg. Liksom Donner hade uttryckt, i sin

kritik av *Lustgården*, skulle film under inga omständigheter bära vad Widerberg kallade för ”laboratoriespår”, utan varje filmmeter skulle upplevas som ett levande sammansatt versmått.[521] Widerberg gav vidare utförliga redogörelser för hur en ny svensk konstnärlig film skulle te sig:

> Jag menar den film som i rollerna har illitterata, inte särskilt snarfagra människor vars yrken inte är romantiska eller ens bra betalda – alltså som folk är mest [---] Filmer som visar inte bara sina människors konflikt utan även deras yttre villkor, hur de bor, vad de äter, var de arbetar, och ofta låter filmens handling utgå från miljö- eller yrkeskonflikter. Arbetslöshet, fackföreningskonflikter, ungkarlsavfestningen före bröllopet, frågor om människans värdighet och ansvar som diskuteras i hennes egen miljö.[522]

Blickar vi tillbaka på de svenska filmer som spelades in mellan åren 1963 och 1969, i varje fall emot de filmer som av SFI:s jury i efterhand ansågs utgöra god svensk film, kan Widerbergs stridsskrift ses som närmast profetisk. Ett representativt urval av filmer som tilldelades kvalitetsmedel och som i olika grad passar in på Widerbergs beskrivning, Mörners representationsmodus och inte sällan även Frenanders politiskt-ideologiska ljus, är exempelvis: *Kvarteret Korpen* (Bo Widerberg, 1963), *491* (Vilgot Sjöman, 1964), *Tills. med Gunilla månd. kväll o. tisd.* (Lars Görling, 1965), *Här har du ditt liv* (Jan Troell, 1966), *Jag är nyfiken – en film i gult* (Vilgot Sjöman, 1967), *Ole dole doff* (Jan Troell, 1967), *Dom kallar oss mods* (Stefan Jarl & Jan Lindqvist, 1968), *Skammen* (Ingmar Bergman, 1968), *Korridoren* (Jan Halldoff, 1968), *Deserter USA* (Lars Lambert & Olle Sjögren, 1969), *En passion* (Ingmar Bergman, 1969), *Oss emellan* (Stellan Olsson, 1969), *Ni ljuger* (Vilgot Sjöman, 1969), *Misshandlingen* (Lars Lennart Forsberg, 1969), *Ådalen 31* (Bo Widerberg, 1969), *En dröm om frihet* (Jan Halldoff, 1969), *En kärlekshistoria* (Roy Andersson, 1970) och *Jänken* (Lars Forsberg, 1970).

Anledningen till att jag här hämtar exempel ur de filmer som mottog kvalitetsmedel är att en avgörande tanke bakom konstruktionen av kvalitetsjuryn var, som vi har sett, att försöka uppmuntra (styra) filmbranschen att göra mer kvalitetsfilm. Juryns val utgjorde inte endast en form av samtida definition av så kallat god film, utan även ett potentiellt kvalitetsrecept som filmbolagen gjorde klokt i att följa om de ville vara med och tävla om framtida kvalitetsmedel. Dessa medel var ofta en helt avgörande inkomstkälla för både debutantverk och filmer av etablerade regissörer.[523]

Kylbergs möjlighet att göra långfilm i denna produktionskontext var, som tidigare diskuterats, beroende av om branschen såg det som möjligt eller inte

att uppnå tillräckligt höga kvalitetspoäng för en sådan film. Mindre vikt bör läggas vid tanken om eventuella biljettintäkter. Det har också påtalats av exempelvis Leif Furhammar, Olof Hedling och Per Vesterlund att ett resultat av denna filmfinansieringskonstruktion var att marknadsmekanismerna sattes ur spel och publiken glömdes bort till förmån för kvalitetsjuryns expertis. Hedling och Vesterlund hävdar att som en konsekvens av filmreformens jurysystem blev filmproducenterna ”encouraged to speculate about the preferences of this critical elite rather than that of the mass audience”.[524]

Att Kylberg efter *JAG* (som tack vare denna konstruktion inte gick med någon större förlust) inte fick möjlighet att göra en andra långfilm, kan ha haft mer att göra med hur det filmkulturella klimatet, och därmed synen på kvalitet, utvecklades än med en uppföljares eventuellt publika potential. Detta förtydligande är av vikt eftersom det annars kanske kunnat framstå som att exempelfilmerna ovan valts ut med tanke på dess eventuella kvalitativa, snarare än publika, egenskaper.[525]

Modernism och filmisk modernism – disparata uppfattningar om filmkonst

Att Schein i samband med initieringen av *JAG* riktade kritik mot Kylbergs konstsyn ter sig inte underligt om vi beaktar Scheins samtida syn på filmkonsten såsom den exempelvis manifesterades i hans affinitet för Siegfried Kracauers teorier om filmens ursprung och konstnärligt kvalitativa egenskaper.

Kracauer var i början av 1960-talet en inflytelserik författare med rötter i Frankfurtskolans neomarxistiska kulturkritik. Hans då nyutkomna bok *Theory of film* (1960) var ett laddat manifest där författaren gjorde ett försök att kartlägga filmens rena natur. Utgångspunkten låg i att film är en förlängning av fotografiet och därmed kommer filmkonsten till sin rätt om den avläser och avslöjar vår fysiska verklighet. Man kan säga att Kracauers text hade en strävan efter att normalisera filmkonsten, att sortera bort icke-önskvärda element från vad som borde inkluderas i begreppet. Detta för att nå fram till den enligt Kracauer centralaste av frågor: *Vad är en god filmupplevelse?*[526] Kracauers ambition kan ses som ett exempel på hur filmens egen modernism – alltså ett renodlande av konstarten i Clement Greenbergs mening – kunde ta sig uttryck flera decennier efter modernismens egentliga höjdpunkt.

Kracauers närmast sanerande angreppssätt på filmkonsten låg i linje med Scheins pågående projekt kring realiserandet av ett kvalitetsnormerande institut. Schein recenserade 1961 Kracauers bok på *Expressens* kultursida under

rubriken ”Vad är det fina med film?” och menade att *Theory of film* var det mest nyskapande arbete om filmens formspråk som recensenten kunde erinra sig.[527] Idégodset i *Theory of film* binder intressant nog i viss mån samman de två senare antagonisterna Schein och Widerberg.[528] För både Kracauer och Widerberg kunde (och skulle) kameran helst försöka fånga verkligheten, och för Kracauer var film därmed ”Art with a difference”: en konstart som behöll sitt råmaterial (verkligheten) genom hela processen. Detta var en möjlighet reserverad för filmmediet och därför skulle inte filmkonsten och den traditionella konsten beblandas. ”The intrusion of Art into film thwarts the cinema’s intrinsic possibilities”, menade Kracauer.[529]

Både Kracauer och Widerberg låg i sina tankar om filmens främsta uppgift nära den inflytelserika filmteoretikern André Bazin, medgrundare av den tongivande tidskriften *Cahiers du Cinema* och något av den franska nya vågens mentor. Bazin kan därmed också ses som länkad till framväxten av den europeiska konstfilmen och den filmiska modernismen. Liksom för Kracauer och Widerberg var film och måleri två närmast oförenliga företeelser för Bazin. Andra visuella konstarters modernistiska grepp såsom abstraktioner och främmandegörande hade ingen plats i den av Bazin föredragna filmbilden, vars kraft låg närmare objektiv trovärdighet och absolut realism. I sin korta studie över den fotografiska bildens ontologi skrev han 1945 att ”photography is clearly the most important event in the history of plastic arts. It has freed western painting from its obsession with realism and allowed it to recover its aesthetic autonomy”.[530] Målarkonsten fick alltså gärna behålla sina abstraktioner för sig själv. Till filmkonsten kunde abstraktionen, enligt Bazin, endast skänka oklarhet. Måleri var därför ett undermåligt verktyg för avbildning till skillnad från film.

Bazins, Kracauers och Widerbergs syn på filmen ekar av 1930-talets Nya saklighet och önskan om en ren, obearbetad gestaltningsform, som fotografiet väl lämpades till. Liksom fotokonstnärerna inom Nya sakligheten, såsom Albert Renger-Patzsch, ansåg kunde eventuella externa influenser från målarkonsten endast fördunkla den objektiva realism som eftersöktes i avbildningen av den yttre verkligheten.[531] Som tidigare nämndes såg också Mörner likheter mellan andra halvan av 1960-talets nyktra och sakliga svenska film- och konstideal och 1930-talets Nya saklighet.

Blickar vi tillbaka på Mörners beskrivning av den svenska samhällskritiska och realistiskt präglade 1960-talsfilmen placerade hon som bekant dess nyktra och sakliga representationsmodus långt ”från vad vi normalt förstår som en samtida *modernistisk* filmdiskurs”.[532] Mörner hävdar samtidigt att det sakliga

respektive det modernistiska inte nödvändigtvis behöver ses som varandras motsatser, eftersom de samhällskritiska filmerna ofta bröt ”mot etablerade konventioner” och därmed, enligt Mörners definition av modernism, till viss del kan ”sägas ingå *både* i en saklig och i en modernistisk diskurs”.[533] Det ligger någonting i att hålla dörren öppen för att se de samhällskritiska och realistiskt präglade filmerna som modernistiska. Vad Mörners resonemang däremot skulle må bra av är en tydligare definition av modernism gentemot filmisk modernism.

Som påtalades i inledningen utvecklades filmens modernism i spåren av de etablerade konstarterna, eftersom det först halvvägs in i 1900-talet fanns en filmisk tradition, ett etablerat språk, att förhålla sig till. Bazins, Kracauers, Widerbergs, och även Scheins, respektive försök att kategorisera så kallat god film kan sägas vara en form av greenbergskt renodlande av en konstarts mediespecificitet och kan därmed kopplas till detta specifikt renodlande stråk som Greenberg såg som essentiellt för modernismen. Det är däremot av vikt att skilja ut denna form av modernism som just filmisk. Att många svenska konstnärligt ambitiösa 1960-talsfilmer kan sägas eka av Bazins, Kracauers, och Widerbergs renodlande filmkonstuppfattning, präglat av en påtaglig realism i försöken att återge verkligheten, gör att vi kan se dessa filmer som uttryck för filmisk modernism, vilket Mörner också verkar mena.[534] Men något större släktskap med de konstnärliga grepp som exempelvis Greenberg, W.J.T. Mitchell eller Robert Morris har menat inringar modernismen kan inte sägas föreligga.

Som vi tidigare sett i kritiken av filmpremienämnden skulle Kracauers vattentäta skott mellan filmen och andra konstarter också framhållas av Widerberg i *Visionen i svensk film*. Liksom Widerberg gjorde i sin text gick också Kracauer hårt åt den typ av experiment- och avantgardefilm som önskade kombinera andra traditionella konstformer, som musik och måleri, med filmen. Enligt Kracauer kunde exempelvis 1920-talets rytmiskt animerade avantgardefilmer i stort anses stå helt utanför filmmediet.[535] Alltså den typ av experimentfilmer som vi minns från inledningen att András Bálint Kovács kategoriserade som uttryck för modernism. I Kovács mening: ”*cinema's reflection on artistic or cultural traditions outside of the cinema*”, och därmed inte uttryck för filmisk modernism.[536]

Schein såg gillande på Kracauers starkt kritiska hållning gentemot denna typ av konstformsblandning, och påpekade att experimentfilmen därmed hade fått vad Schein kallade ”en välbehövlig vidräkning”.[537] Utfrån Scheins ställningstagande kan det tyckas som att det kylbergska experimentellt

konstsyntetiserande förhållningssättet till film låg en bra bit ifrån vad SFI-chefen själv då ansåg som ”klart konstnärligt” – denna i endast två ord sammanfattande förutsättning för vad spärregelns upplåsta producentpott fick användas till. Det är därför intressant att Fant och Wennerholm trots Scheins motsträvighet till slut lyckades trumfa igenom produktionssamarbetet kring *JAG*. Schein skulle också senare helt frånskriva sig *JAG* och, med en för honom inte ovanlig efterklokhet, ställa SFI:s styrelse som ansvariga för valet att producera Kylbergs debut:

> Peter Kylberg hade gjort ett antal ovanliga kortfilmer och hade fått avslag från de större producenterna på sitt första långfilmsmanusskript. Det bedömdes som helt hopplöst ur publik synpunkt. För min del hade jag svårt att se några större konstnärliga värden i hans manuskript. Men inom styrelsen tyckte man att Kylberg var en så udda person i filmlivet, en man med påtaglig begåvning, även om det var svårt att inringa den. Möjligen tog man också intryck av att Kylberg var den förste som hade gått till pressen och anklagat filminstitutet för korruption. Man ansåg därför, mot mina rekommendationer, att vi i vårt nya generösa filmklimat borde satsa på honom. Jag är inte säker på att ett sådant resonemang håller vid närmare granskning.[538]

Scheins redogörelse kan läsas som ett tecken på att Kylberg under produktionen av *JAG* faktiskt innehade en bourdieusk fältposition. Därifrån hade Kylberg makten att uttala sig i så pass hårda ordalag och till råga på allt, för tillfället, gå vinnande ur striden och få igenom *JAG*-produktionen.

Det går att i fältstriden skönja en tvist om vad som borde ses som ”klart konstnärlig” film. Denna oenighet framträdde inte bara i fältstriden med Schein utan också på ett större plan då Kylberg ställdes mot det rådande filmklimatet under åren då *JAG* tillkom, och ännu tydligare tiden efter premiären, vilket vi ska se exempel på i nästa kapitel. Det kan antas att Kylbergs förutsättningar som fortsatt verksam filmkonstnär försvårades av denna schism gällande uppfattningen om vad som rymdes inom ramen för ”klart konstnärlig” film i det svenska sena 1960-talets filmdiskurs.

Å ena sidan stod Kylberg likt en vilsekommen modernist, omhuldande ett antal konstnärliga grepp såsom abstraktion, främmandegörande och undertryckandet av ordets och berättelsens makt över konstverket – grepp som inte kan sägas ha varit vanligt förekommande i samtidens svenska långfilmer.[539] Å andra sidan växte ett politiskt-ideologiskt, verklighetstörstande, nyktert och sakligt representationsmodus fram inom det svenska kulturlandskapet som helhet, som också fick stöd av för samtidsfilmen inflytelserika karaktärer

som Widerberg, och i viss mån även Schein. Det var denna diskurs som främst kom att respekteras under andra halvan av 1960-talet av den grupp som Hedling och Vesterlund identifierat som en ”critical elite” – en diskurs som filmbolagen ”gjorde klokast i att underkasta sig eftersom den var rådande”, för att använda Michel Foucaults språkbruk.[540]

Som tidigare påtalats är det frestande att se Widerbergs *Visionen i svensk film* inte bara som en vision utan som något av en diskursiv profetia, som dels utgav sig för att redogöra för filmmediets ”sanna” natur och dels formade och samtidigt var en del av en begynnande filmdiskurs. Att Widerberg själv – inom ett flertal diskursiva fora (böcker, filmritik och inte minst filmer) – också bidrog till att profetian infriades underbygger Foucaults konstaterande att diskurser kan fungera just som självuppfyllande profetior.[541]

Widerbergs, Bazins och Kracauers syn på filmens möjligheter kan sammanfattas i konstartens överlägsna återgivningspotential, dess möjlighet att *hjälpa* betraktaren att *känna igen* det som återges. Nyckeln till den konstupplevelse jag kopplar till Kylbergs filmskapande står att finna i motsatsen, nämligen i utformandet av ett främmandegörande raster, en form av medvetet svårlöslig kod som genom grepp som abstraktion och främmandegörande sätts upp mellan konstnär och åskådare. Det är främst från den modernistiska målarkonsten och konstmusiken som denna konstnärliga strategi härrör, och Kylberg, i likhet med många experimentfilmare före honom, överförde denna till filmen.

Futuristen Viktor Sklovskijs tankar om främmandegöring, som redogjordes för i inledningen, kan stå som emblematiska för flera modernisters strävan efter någon form av filter mellan åskådaren och verket. Om åskådaren direkt kan avkoda verket är det enligt Sklovskij inte konst. Genom avsiktligt främmandegörande bromsas varseblivningsprocessen upp, vad Sklovskij i sin inflytelserika artikel ”Konsten som grepp” (1917) benämnde som ett medvetet försvårande av formen. Konsten uppnår då högsta möjliga styrka och varaktighet.[542]

Vad som enligt Sklovskij konstituerar en modernistisk konstupplevelse bör alltså innefatta ett visst mått av *motsträvighet* hos konstverket, tillika initial *förvirring* hos betraktaren. Konsthistorikern Rose-Carol Washtong Long har beskrivit denna företeelse inom ramen för Vasilij Kandinskijs tillvägagångssätt:

> By forcing the viewer to decipher his mysterious paintings, filled with a dislocated space and ambiguous images. Kandinsky involved the viewer in the process of replacing confusion with understanding. If both content and form were too readable and the painting did not reflect the confusions of life with which people could identify, the work would not be meaningful.[543]

Det var denna form av fördröjd varseblivning, som Washtong Long här kallar ”replacing confusion with understanding”, som Sklovskij menade var konstens mest centrala estetiska princip. När igenkännande uppnås upphör enligt Sklovskij den konstnärliga upplevelsen. Även Greenberg tycktes övertygad om detta krav på konsten. För Greenberg *måste* helt enkelt genuint modernistisk konst vara svårförstådd – en modernistisk positionering som skiljer sig från den typ av filmisk modernism som Kracauer, Bazin och Widerberg kan sägas utgöra representanter för.[544]

Filmens realistiska återgivningspotential var ointressant för Kylberg. Även om han i *JAG*, liksom i *Paris D-moll*, faktiskt fångade sin omgivande miljö på film, var det inte med ambitionen att göra några realistiska strövtåg i en social yttre verklighet. Snarare önskade han främmandegöra och abstrahera bilden. Inte sällan för att i närmast expressionistisk anda kunna visualisera jagets inre verklighet. Kylberg redogjorde för detta i ett inspelningsreportage i tidningen *Byggnadsindustrin*:

> Jag använder mig helt enkelt av de uttrycksmöjligheter som vardagen och särskilt industrin i dag ger möjligheter till. Det är dock inte bara effekterna man här skall se till [...] utan tingens inverkan på förhållanden människor emellan... Jag använder mig till exempel av en hög rostiga armeringsjärn som en färgkänsla för ett speciellt förlopp i en människas inre.[545]

Kylbergs ofta färgkodade exteriör- och interiörbilder var inte tänkta som fotografiska avbildningar eller ens konstnärligt medierade impressioner av verkligheten. I *JAG* låg Kylberg närmare ett tillvägagångssätt som kan länkas till den modernistiska konstriktningen expressionism.

Expressionistiska konstnärer, såsom Kandinskij eller tidigare nämnde modernisten GAN, lät ofta en renodlad bild födas inom konstnären, i motsats till fotografiets mimetiska, avbildande grundprincip. Vi kan härleda detta mer subjektiva förhållningssätt till en anekdot berättad av Kandinskij:

> I heard that a very well-known artist used to say [...] ”When painting, one look at the canvas, half at the palette, and ten at the model.” It sounded fine but I soon discovered that, for me, it had to be the opposite: ten looks at the canvas, one at the palette, and half at nature.[546]

74

75

76

74–76. Flera sekvenser i *JAG* spelades in på byggarbetsplatser. Wester använde sig ofta av en rullstol eftersom budgeten inte räckte till någon kameravagn (s.k. dolly) som traditionellt användes vid kameraåkningar.

77/78. Sandgren målade det gamla parets hus blått på Kylbergs begäran. Scenen med paret klipptes däremot ned i slutversionen så Sandgrens insats var förgäves.

Oavsett vad som står på andra sidan staffliet är det färgpaletten, själva mediet, som är intressantast, inte modellen, och i synnerhet inte konstverkets likhet med det som verket eventuellt avbildar. Vi finner detta credo även hos Arnold Schönberg som hävdade att ”the exactitude of the reproduction of the events is as irrelevant to the artistic value as is the resemblance of a portrait to its model; after all, no one can check on this resemblance any longer after a hundred years, while the artistic effect still remains”.[547]

Den med Kandinskij samtida, och i konstsyn närstående, GAN framlade sina konstteorier i den argumenterande pamfletten *Den gudomliga geometrien* 1922. GAN underströk att konsten, för honom, inte hade som uppgift att i första hand avbilda något vi människor känner igen och kan koppla till vår omgivande verklighet. GAN:s nedan citerade kritik gentemot traditionellt avbildande, hade också kunnat sammanfatta Kylbergs syn på sin samtids filmkonst:

> Man tror: eftersom tavlan icke föreställer något som kan beskrivas, så innehåller den ingenting. Med innehåll menar man nämligen icke färgers samklang eller dissonans, linjers brytning eller parallellism, formers kontrast eller kongruens o. s. v. – utan man menar något, som icke alls har med målning n. b. *konst* att skaffa. Man menar att en tavla nödvändigt måste berätta en anekdot [---] Man vill ”känna igen”.[548]

77

78

Hos GAN framträder snarare måleriets mediespecificitet som det som åskådaren bör lägga sitt fokus på i betraktandet.

Greenberg framhöll denna typ av mediets överordning som en essentiellt modernistisk hållning, där själva igenkännandet stod som underordnat: ”The presence or absence of a recognizable image has no more to do with value in painting or sculpture than the presence or absence of a libretto has to do with value in music”.[549] Eftersom avbildandet som sådant, det igenkännbara, enligt Greenberg inte tillhör målarkonstens egen mediespecificitet, precis som text inte är musikens, är dessa områden i sig själva betydelselösa när eventuellt konstnärligt värde diskuteras. Vikten läggs på mediets specifika egenskaper och i målarkonstens fall skulle detta inringa exempelvis färgen och dess funktion samt den tvådimensionella duken och dess avsaknad av djup. Huruvida målningen föreställer något direkt igenkänningsbart är alltså utan större vikt inom ramen för Greenbergs definition av modernism.

Eftersom Kylberg, i egenskap av renodlade experimentfilmare, såg filmmediets huvudsakliga konstnärliga kapacitet i dess potential att fungera som en audiovisuell kinetisk – ofta starkt abstraherande – målning, ligger den greenbergska modernistiska hållningen nära till hands för att förstå Kylbergs konstnärliga uttryck. Samtidigt tydliggörs också hans malplacerade position relaterat till den närmast motsatta form av filmisk modernism – även den renodlande – som kan kopplas till Kracauer, Bazin och Widerberg, och som kan sägas legat närmare det sakliga och nyktra representationsmodus som Mörner beskrivit som rådande inom svensk film under senare halvan av 1960-talet.

Att med en rad olika audiovisuella grepp och i varierande styrka och komplexitet experimentera med ett perceptionsmodifierande raster, och därigenom försöka framkalla en önskad effekt hos betraktaren, kan vara ett sätt att inringa Kylbergs filmkonstnärliga verksamhet. Det skulle däremot dröja ett par decennier innan Kylberg näst intill uteslutande sysselsatte sig med just denna problematik, i sin 1980- och 1990-talsproduktion, och även utförligare teoretiserade kring den. Vi har med andra ord all anledning att återkomma till denna diskussion i kapitel 11.

79. Banck och Krook i *JAG*s rödmålade buss.

80. Karaktären Jag har vaknat upp efter den onda men nödvändiga drömmen som upptar *JAG*s inramade huvudberättelse. Inramningen av en drömsekvens kan jämföras med andra *trance*-filmer.

8. ”Jag eller DU i svensk film?” – mottagandet av JAG

Självbiografiska tendenser

”*JAG* heter en självbiografisk debutantfilm av Peter Kylberg, som också skrivit musiken och klippt filmen själv, men splittrad anser han sig inte ha blivit”.[550] Med dessa ord inledde *Aktuellts* nyhetsuppläsare en intervju med Kylberg, sänd samma dag som filmen hade premiär den 17 maj 1966. Att det öppet självbiografiska temat skulle få ödesdigra konsekvenser för regissören kunde han nog inte ana.

Länken mellan filmens Jag och Kylbergs jag kan te sig naturlig med tanke på filmens titel och upplägg, men sammankopplingen är trots detta långt ifrån självklar och oproblematisk, särskilt om man väljer att se till filmskaparens uttalade intention med verket. Vid en närmare studie av det stora antalet artiklar som föranledde premiären synliggörs att det självbiografiska temat inte var av så centrallyriskt navelskådande karaktär som kritikerna, när de väl sett filmen, ville göra gällande.

Precis som tidigare redogjorts för angående experimentfilmaren Maya Deren, påtalade även Kylberg envist Jag-karaktärens allmängiltighet: att rollkaraktären Jag inte symboliserade en specifik individ utan ett kollektiv, där alla kunde vara ”Jag”.[551] Kylberg hävdade att han använde sig av individen för att beskriva ”en förskjutning från ett tillstånd till ett annat. Just en i det egna jaget instängd människa på väg mot större medvetenhet. – ’Jag’ vill visa ett slags beroende människor emellan”.[552] I *Svenska Dagbladet* berättade han: ”Det gäller människans beroende av människan. Att vara en självständig individ och samtidigt helt och hållet beroende av medmänniskorna”.[553]

Den förskjutning i tillstånd som Kylberg framhöll som avgörande, kan, ställd mot forskning som gjorts inom litterär självbiografi, kallas ”jagets

fördubbling”. Litteraturforskaren Arne Melberg använder detta begrepp, vilket han ser som en ”fundamental parameter i den litterära självframställningen” som ”aktualiserar och komplicerar förhållandet mellan verklighetsbeskrivning och fiktion”.[554] Jagets fördubbling koordineras enligt Melberg med ännu en parameter, nämligen oscillationen mellan det *färdiga* (skrivande) jaget och det *ofärdiga* (beskrivna) jaget. Melbergs litteraturvetenskapliga uppdelning kan, överfört till filmens värld, synliggöra den spänning i Kylbergs långfilmsdebut som skapas mellan filmskaparen Kylberg och filmens rollkaraktär.

Den tydliga skiljelinjen mellan det färdiga och ofärdiga jaget som Kylberg uppenbarligen vill hävda, kan relateras till vad flera självbiografiforskare kallat den augustinska skolan.[555] Augustinus (354–430), helgon inom den romersk-katolska kyrkan, var en romersk retoriker som konverterade till kristendomen, lät döpa sig och valde att skildra omvändelsen i *Bekännelser* (397). Augustinus drog en linje mellan sitt skrivande jag och sitt beskrivna jag, ett subjekt som konstrueras bit för bit av en författare positionerad på ”andra sidan” berättelsens peripeti, där författaren genom sina erfarenheter uppnår en ökad förståelse. Det beskrivna jagets berättelse formas hos Augustinus som en bön till Gud och berättar om livet fram till omvändelsen, fullt av utsvävningar, stark sexuell drift, karriärambitioner och begär som bråkar i hans kropp.[556] En viktig aspekt gällande Augustinus beskrivna jag är anspråket att presentera, med sig själv som exempel, en rent allmängiltig karaktär, en proto-Envar, om man så vill, för att hänvisa till den senmedeltida moraliteten med samma namn.

Litteraturforskaren William L. Howarth har vidare reflekterat över Augustinus didaktiska syfte, där det Melberg senare kallade jagets fördubbling, får karaktären av lärare och elev: ”[Augustinus] story is allegorical, seeking to represent in a single life an idealized pattern of human behavior. The allergory often has messianic overtones, replete with suffering and martyrdom, as the orator leads his people to their rightful home”.[557] Howarth ser Augustinus uttryckssätt som oratorisk eller predikande, där författaren har målsättningen att föra fram en specifik doktrin, ett budskap om hur man bör leva sitt liv.

Med utgångspunkt i Kylbergs frekventa uttalanden kring sina intentioner med filmen, kan *JAG* placeras in i en augustinsk oratorisk självframställningstradition. I *Göteborgs-Tidningen*, under rubriken ”Filmens Messias” proklame-

81. Kylberg filmar sitt jags uppvaknande.

rade han: ”Med min film vill jag hjälpa människorna”.[558] Kylberg gör åtskillnad mellan sina två Jag, vilket tar sig uttryck i den traumatiska dödsresan i filmens slut, där både filmen och dess Jag vilar i total tystnad mot mörka otydliga bilder, under nära tre hela minuter. Huvudkaraktären talar slutligen: ”Förstå. Mänsklighet. [lång paus]. Låt oss se varandra. Låt oss ge varandra liv. Låt oss förstå varandras svårigheter och varandras fel. Låt mig dela ansvaret med dig. Jag. Människa. Jag. Skyldig att leva”. När Jaget därefter återföds är det med en nyvunnen insikt om sin position i ett kollektivt samhälle.

Det var nog svårt för publik, journalister och kritiker att inte uppfatta *JAG* som självbiografisk. Filmaffischens korta marknadsföringstext ”*JAG* – en film av Peter Kylberg” kunde lika gärna ha formulerats: ”*JAG* – en film *om* Peter Kylberg”, i varje fall om man får tro flera av de samtida filmkritikerna. *Arbetets* Sven E. Olsson skrev: ”Moraliskt sett är JAG en suspekt och asocial film. Allt den uttrycker är bara ignorans för allt annat än sin regissör”, i sin veritabla avrättning av både upphovsman och film i artikeln ”*Jag* eller *DU* i svensk film?”, som var en del av den efterföljande debatten.[559]

Oaktat Kylbergs påstådda intentioner var debutfilmen en förlängning och omarbetad version av flera tidigare filmidéer: långfilmsmanuset *Cikome* samt dess reviderade variant *Att förstå*, den realiserade *En kortfilm av Peter Kylberg* samt kortfilmsmanuset *Francine F-Mineur*. Alla hade de behandlat en *trance film*-karaktär som får sägas vara något av Kylbergs alter ego. Olov i *Cikome* bor på samma adress som sin upphovsman, Näckrosvägen 35, och flera scener i manuset utspelas i denna lägenhet. Innan rivningslägenheten på Humlegårdsgatan blev aktuell var också tanken att spela in flera av scenerna i *JAG* i Kylbergs hem.[560] Som tidigare noterats hade till och med den abstrakt animerade *Kadens* självbiografiska ambitioner, då den var tänkt att presentera en sammanfattande audiovisuell solokadens över upphovsmannens dittills levda liv.

I en annan tid hade det centrallyriska kanske inte inneburit ett problem, men 1966 var självframställning och narcissistiskt individfokus uppenbarligen ovälkommet. Vad den samtida kritikerkåren kanske inte kunde se, men som i efterhand går att utläsa, var att *JAG*, liksom Kylbergs tidigare filmer, gick i linje med experimentfilmens självbiografiska tendenser på ett internationellt plan kopplat till exempelvis Jean Cocteaus och Maya Derens filmer från 1930-, 1940- och 1950-talen. Även Peter Weiss *Studie*-filmer (1952, 1952, 1953, 1955, 1955) kan delvis sägas ingå i denna tradition.

Som David E. James och Maureen Turim påvisat skulle självbiografiska teman bli allt mer påtagliga inom experimentfilmen, speciellt den amerikanska,

under det stundande 1970-talet.[561] Inplacerad i en större internationell experimentfilmsdiskurs blir Kylbergs *JAG* både en naturlig efterföljare och en film som förebådar en växande internationell tendens. *JAG* var däremot placerad i en estetisk och filmkulturell nationell kontext som kan sägas ha saknat förståelse för dess kopplingar till experimentfilmshistorien. Även om denna förståelse kanske fanns hos vissa i de mindre filmkulturernas historia insatta filmkritiker och kulturskribenter, var den i sammanhanget ointressant. Detta eftersom *JAG* var den första produkten att springa ur en ny ”generös” konstnärligt inriktad filmpolitik, tänkt att säkra tillgången på radikala experiment inifrån. *JAG* var en kulturpolitisk officiell prestigeprodukt och skulle därför behandlas som sådan.

Kritikermottagandet av *JAG*

Trots att Kylberg i flera intervjuer hade varit tydlig med att filmen bar ett allmänmänskligt budskap – en lärdom Kylberg ville delge sina medmänniskor – misstogs denna kollektiva utgångspunkt för en individualistisk och centrallyrisk hållning av samtidens kritiker. Av filmrecensenterna var det endast tidningen *Vi*:s Carl-Eric Nordberg som i sin positiva recension uppfattade Kylbergs anspråk på augustinsk allmängiltighet och noterade: ”Trots titeln nöjer sig Kylberg inte med spegelstudier. Han har också öppen blick för omvärldens ansikten”.[562]

Närheten mellan Kylbergs skrivande och beskrivna jag var alltför frestande för filmkritikerna att inte uppmärksamma. Precis som den experimentella färganvändningen var ju detta något som tedde sig unikt i samtidens filmklimat – nytt och underligt, men samtidigt suspekt och otidsenligt. Som produktionsledaren Bertil Lauritzen uttryckte det när han gick till regissörens försvar efter smutskastningarna: ”Anklagelsen för ett ’privat’ innehåll är en lättköpt klyscha, som mycket väl kan ha formulerats innan skribenten hade sett filmen. En debutfilm med namnet *Jag* av en ung regissör som förut haft djärvheten att kalla en av sina kortfilmer *En kortfilm av Peter Kylberg* – den måtte väl bara handla om honom själv”.[563]

De mest positiva recensionerna, de av Carl Henrik Svenstedt (*Svenska Dagbladet*), Stig Björkman (*Chaplin*), Stig Arb (*Vecko-Journalen*) och Mauritz Edström (*Dagens Nyheter*), betonade intressant nog filmens privata natur, men såg detta som något positivt. Antonionientusiasten Björkman såg unika spår av sin idol i Kylberg, och med filmkritikerns ibland stormiga förhållande till Harry Schein låg det också honom naturligt att hylla det som Schein

förkastade.[564] Svenstedt, som verkligen ogillade Schein, kallade Kylberg entusiastiskt för filmreformens förste avantgardist och menade att filmens självupptagenhet var likgiltig eftersom resultatet var så lyckat.[565] Arb påstod rätt och slätt i recensionen döpt till ”Jag – en filmskapare” att ”det handlar om Peter Kylberg”.[566] Edström skrev: ”’Jag’-titeln är verkligen mycket signifikativ för filmen. Den är det radikalaste försöket på länge hos oss att bryta sig ur det realistiska filmberättandets tvångströja och bruka ett associativt poetiskt filmspråk. Men något mer centrallyriskt – för att nu använda detta på sistone förkättrade ord – har heller inte setts på länge”.[567]

Även om kritiken överlag varvades med mycket beröm, i synnerhet för färganvändningen, musiken och de höga ambitionerna, låg fokus i de flesta recensioner på just det Edström påpekade – filmens inkrökthet – kopplat till dess, enligt kritikerna, oförblommerade självbiografiska uttryck. Att detta var filmens akilleshäl noterades av en ödmjuk Björkman: ”*Jag* är sårbar och med de rätta vapnen kan filmen berövas sitt liv. Men varför försöka skada”.[568] *Expressens* Jonas Sima talade, i sitt mycket negativa utlåtande, om narcissism, tom patetik och självbespegling och avslutade med utropet: ”Hur många orkar sitta i drygt en timme och betrakta en annan persons trista navel!”[569] Att det var Kylbergs egen navel det handlade om, var naturligtvis underförstått. Göran Börges ljumma kritik i *Aftonbladet* fokuserade på filmens jagproblematik som för honom var ”långt ifrån det socialt giltiga och intressanta”.[570] Åke Perlström i *Göteborgs-Posten* menade att filmskaparen saknade intresse för andra människor. I den mån Kylberg trots allt uppvisade ett sådant intresse var det, enligt Perlström, helt beroende av om de utövade något ”inflytande på hans egen personlighet eller rättare sagt på den personlighet som han ställt i centrum för sin film och som bär rollnamnet ’Jag’”.[571]

För vem görs långfilmerna?

I förlängningen var kritiken mot Kylberg inte bara en fråga om stil och estetik utan ett regelrätt fördömande av filmens faktiska existens som påstått halvstatlig produkt, i och med SFI:s insats. Som tidigare redogjorts för tillhörde SFI:s medel egentligen filmbranschen, men eftersom SFI:s intäkter bestod av medel som filmbranschen hade ”fått behålla”, tack vare avskaffandet av nöjesskatten, var det inte ovanligt att kritiker och debattörer såg SFI som en organisation byggd på skattebetalarnas pengar. Det var en tid då kulturskribenter började intressera sig för kulturpolitisk administration. Kulturpolitiken, som Schein senare uttryckte det, hade blivit ”inne”.[572]

82 83

82. Carl Kylbergs *Uppbrottet*. Tavlan hamnade trots allt på Nationalmuseum då skådespelerskan Tora Teje köpte tavlan av Carl och donerade den till museet. På så vis kringgicks ecklesiastikministerns veto.

83. Kylberg filmar sitt otrogna jag under inspelningen av *JAG*.

Produktionen av *JAG* öppnade för en ny typ av filmkritik i svensk kulturdebatt där man ansåg sig ha produktionspolitiskt mandat att ifrågasätta en films existens. I sitt upphov till en sådan debatt, genom skapandet av den kritiserade och otidsenliga filmen *JAG*, sällade sig Kylberg, i vad som kan ses som en närmast modest subversivitet, till sin släktning Carl Kylberg. Carl hade nämligen under Nya saklighetens 1930-tal fått utstå en inte helt olik behandling, som då tog sig uttryck i riksomfattande pressdiskussioner och till och med rent politiska ingripanden från regeringshåll.

Den första debatten ägde rum 1934 och rörde statliga Nationalmuseums inköp av tavlan *Havsluft* (1933). En viss herr Andersson, representant för Bondeförbundet, reagerade skarpt och hävdade att skattebetalarnas pengar absolut inte fick användas till stöd för dylikt rebusartade och kaotiska ”hafsverk”.[573] Kritiken mot Carl Kylbergs konst fick ny luft under vingarna i november 1937 då Nationalmuseum återigen ville köpa in en tavla av målaren, denna gång *Uppbrottet* (1935). Då satte självaste ecklesiastikminister Arthur Engberg från Socialdemokraterna ner foten och använde sig av sin formella vetorätt att gå emot museets förslag, något som aldrig tidigare hade hänt.[574] Engberg menade, i sin nyantagna roll som politisk konstkritiker, att motivet i *Uppbrottet* var allt för abstrakt framställt. Svenska kulturpengar fick

helt enkelt inte användas till en så ”ofullgången” och ”besynnerlig” tavla som så långt ifrån föreställde något tydligt och klart.[575]

Om vi rör oss framåt igen, till 1960-talets debatt kring *JAG*, drevs frågan om filmens problematiska existens inte upp till riksdagssnivå. När film under 1960-talet väl diskuterades på sådana höjder var det främst som potentiellt förråande samhällsfara.[576] Ärenden som rörde estetiska kvalitéer och icke-kvalitéer fick film- och kulturkritikerna ta hand om, och för första gången ställde sig nu filmskribenterna en fråga, som till sin natur inte var speciellt olik herr Anderssons utfall i andra kammaren 1934: Vilken typ av film bör vi (svenska folket) göra med SFI:s (våra) pengar? Filmregissören Leif Krantz hävdade exempelvis i en ledare i tidningen *Chaplin* att det ytterst var den svenska publiken som i fallet *JAG* hade spenderat ”någon halvmiljon på en extremt individualistisk konstmanifestation”.[577] I och med produktionen av Kylbergs *JAG* klassificerades film plötsligt som en teoretisk modell i dagens kultursamhälle, som Krantz uttryckte det, för hur SFI:s kulturpengar bäst gjorde nytta.

Att Kylbergs självbiografiska hållning i *JAG* delade kritikerkåren var inte nog för Sima som en vecka efter premiären återkom med ett långt debattinlägg i *Expressen*, där han ställde frågan: För vem görs långfilmerna?[578] För honom aktualiserade *JAG* ett dilemma som försköt granskningen av Kylbergs film från det estetiska till filmen som produkt, delvis producerad med vad som ur en viss synvinkel kunde ses som svenska folkets gemensamma kassa.

Problemet var för Sima inte i första hand ”*hur* den gjorts, utan att den blivit *gjord*”.[579] Sima menade att filmen inte alls var en estetiskt misslyckad film, utan använde filmens självbiografiska tema som huvudanledning till att ifrågasätta dess existens: ”’Jag’ är en film om Peter Kylberg, varför låtsas om något annat? Och det är just här dilemmat ligger. Som jag ser det är det inte jag-filmer vi saknar i svensk film. Utan du-filmer. Filmer för dig och mig, för oss i publiken”.[580]

Sima fick genast gehör från *Arbetets* vänsterideologiskt inriktade Sven E. Olsson. Veckan efter levererade Olsson ett av de mest avrättningsliknande personliga påhopp som den svenska 1960-talsfilmen erfor. Den långa artikeln med rubriken ”*Jag* eller *DU* i svensk film?” tog vid där Sima började, men höjde tonfallet. Olsson inledde med att ursäkta det faktum att han tvingades ”snudda” vid *JAGs* upphovsman när han i texten skulle beskriva vilken typ av film som inte bör göras. Olsson refererade till Kylbergs tidigare verk som kufiska, ”fulla av pretentiöst serverade men till ingenstans ledande avantgardistiska skrotbilar; animerade svampväxter, dubbelkopieringar, slow-

motioneffekter och en rad andra preciösa men meningslösa gester. Alltsammans välkända tekniska idiotjippon, [...] dessa återfall till filmens jollerstadium”.[581] Olsson gav även *JAG* en salva:

> Filmen ’Jag’ är exakt sådan man kunde befara. Den beskriver en ytterst jolmig kärleks- och lojalitetskonflikt och gör det med hela den sövande styrkan av en utsliten avantgardeapparat, som spruckit i småbitar när den tänjts ut till ett större format. Här finns en veritabel arsenal av filmiskt vokalmummel [...]. Det vore synd att ägna själva katastrofen något längre utrymme – det är mer än vad den förtjänar.[582]

Det var ändå inte filmens eventuellt kvalitativa fiasko som intresserade Olsson, utan filmens inkrökta otidsenlighet och dess påstådda likgiltighet inför sin publik: ”Ty ’Jag’ är en film som inte ens låtsas handla om så särskilt mycket annat än Per [sic] Kylberg”.[583] Olsson hänvisade fortsättningsvis till en gent-emot svenska folket moralisk målsättning som måste infinna sig hos filmproducenterna, i synnerhet när det gäller ”av halvstatliga institutioner subventionerade filmalster”.[584] Olsson sade sig visserligen inte vara emot experiment och avantgardister, men begärde att de sysselsatte sig med ”andra ting än självbespegling och tekniskt hokus pokus. Att de, förslagsvis, gör strövtåg i vår egen verklighet, att de vill sätta mänskliga beteenden och existensformer under belysning och debatt”.[585] Olsson framhöll ämnen som ”de handikappades situation, åldringarnas, de av miljön kriminellt belastades ställning i välfärdssamhället, de etniska och erotiska minoriteternas möjligheter osv, osv”.[586]

Avslutningsvis gick kritikern så långt att han beskyllde Kylberg för att personligen ha fördärvat svensk filmproduktion framöver och menade att filmarens ekonomiska fiasko skulle få följdverkningar lång tid framöver för fler än ”den syndande filmskaparen”.[587] Enligt Olsson var *JAG* ”ett effektivt, om än inte särskilt effektfullt, sabotage av många andra och antagligen angelägnare filmprojekt. Filmer som på något sätt kunde ha diskuterat mänskliga relationer eller insikter med anknytning till vårt nu”.[588]

Litteraturvetaren Cristine Sarrimo noterar i sin bok *Jagets scen* (2012) att ”det självbiografiforskare i allmänhet [...] inte tar någon hänsyn till är den mediesituation i vilken författare träder fram med sina självframställningar, trots att flera forskare sedan cirka 1980-talet och framåt betonat genren som en diskursiv konstruktion betingad av sina särskilda historiska och sociala villkor”.[589] Det är en poäng som får pregnans i studiet av Kylberg, som trädde fram med sin Jag-berättelse i en tid då privata inåtvända bekännelser ansågs förkastliga till förmån för det pragmatiskt samhällstillvända.

Att självframställningar har tett sig annorlunda och mottagits på olika sätt i olika tiders offentlighet blir tydligt i Sarrimos studie över självframställningens popularitet omkring 2010. Sarrimo kopplar populariteten till en allt starkare individualiseringsideologi kanaliserad bland annat via våra medier i förening med en nutida egocentricitet och narcissism i offentligheten. Sarrimo menar vidare att detta hänger samman med en nyliberal entreprenöriell diskurs och en intimisering av offentligheten, som kombinerat sätter likhetstecken mellan människan (exempelvis författaren/filmskaparen/bloggaren) och varumärket (exempelvis boken/filmen/bloggen).[590] Sarrimo pekar på ett individfokus som kanske ter sig naturligt under 2010-talet men som i 1960-talets Filmsverige uppfattades som högst dubiöst och ovälkommet. Litteraturvetaren Ingrid Elam påpekar i sin tur att det efterföljande 1970-talet innebar en ny fas – de avslutade eller inställda upprorens tid – i vilken ”skönlitteraturen sökte sig till andra verkligheter, rapportböcker och politiska reportage ersattes av historiska skildringar och privata bekännelser”.[591]

Även inom den svenska filmen ser Mörner, i likhet med Elam, en sådan skiftning i tematik äga rum i början av 1970-talet. Då blev det, enligt Mörner, vanligare med filmer ”som inte ryms inom vare sig de Widerbergska visionerna eller den samhällskritiska diskursen eftersom de inte i första hand tar hänsyn till människornas yttre, socialt och ekonomiskt betingade villkor”.[592]

JAG som vara

I avtalet från augusti 1965 mellan de tre producerande instanserna gick det att utläsa följande: ”Filmbolagens exploatering av filmen skall ske på bästa sätt enligt Filmbolagens beprövade erfarenhet och med samma omsorg och skicklighet, som nedlägges på Filmbolagens övriga produkter”.[593] Kort därefter slöt SF och Sandrews ännu ett avtal som helt förde över ansvaret för filmens exploatering till Sandrews, som därmed fick den svåra uppgiften att sälja en närmast osäljbar experimentell produkt till den svenska biografpubliken.[594]

JAG kom att, likt regissörens tidigare kortfilmer, bjuda på ännu ett absurt marknadsföringsrelaterat exempel, då filmen presenterades i tidningarnas biografannonser där allsköns attraktiva filmprodukter tävlade om utrymme. Bland maskingevär och avklädda kvinnokroppar, inklämd mellan Ursula

84. Kylbergs affisch till *JAG*.

Andress-äventyret *Dödsgrottan vid Kuma* (*She*, Robert Day, 1965) och agentparodierna *Mannen med den tysta pistolen* (*Licensed to kill*, Lindsay Shonteff, 1965) och *Matt Helm – vilken toppagent!* (*The silencers,* Phil Karlson, 1966), gömde sig en mycket besynnerlig filmaffisch.[595] Det skulle inte förvånat om någon samtida läsare trott att tryckpressen havererat och spillt ut en kludd trycksvärta över vad som egentligen borde varit ännu en sexig dam eller en kostymklädd och pistolförsedd agent. För att använda Roland Pålssons och John Kenneth Galbraiths tidigare citerade terminologi handlade det om en halvstatlig ”kulturell nyttighet”, insprängd bland ”underhållning som ger andlig baksmälla”. Tidningsläsaren möttes av ett kaotiskt linjespel som öppnar upp ett svart hål mot en vit innehållslös bakgrund. I det svarta tomrummet står filmtiteln i versaler. Ingen annan information ges, endast ”En film av Peter Kylberg”.

Detta kan vara första och enda gången i svensk filmhistoria som ett svenskt kommersiellt filmbolag försökt lansera en svensk biofilm endast med en abstrakt nonfigurativ målning som affisch, framställd av regissören som en del av det allkonstverk som filmen var tänkt att utgöra. För att citera Schein när han 1980 gjorde sig lustig över Kylbergs misslyckande: ”Det gick som man kunde vänta sig”.[596]

JAG hade premiär i tre städer: Stockholm, Göteborg och Uppsala. Efter vad som får räknas som en katastrofal öppningsvecka togs den ner av samtliga biografer, men fick i och med kvalitetsbidragsvinsten en återlansering under hösten, på Sandrews biograf Nya Eriksberg i Stockholm. Detta hjälpte föga och summa summarum kunde Sandrews räkna till 4288 sålda biljetter, vilket skulle ge filmen en plats som den 13:e minst besökta svenska biofilmen mellan åren 1963 och 1970. Av de svenska produktioner som också fick kvalitetsbidrag under dessa år var det endast två filmer som sålde färre biljetter: Susan Sontags *Duett för kannibaler* (1970) samt den udda intervjufilmen *Terry Whitmore, for example* (Bill Brodie, 1970), som till råga på allt visades otextad.[597]

Kvalitetsjuryn kunde betygsätta filmer på en skala från noll till tre. De som uppnådde mer än 0,6 i snitt ansågs vara kvalitetsfilmer. *JAG* fick fyra ettor och två nollor av juryn, som vid tiden bestod av Stig Björkman, Lars Forssell, Leif Furhammar, Bengt Idestam-Almquist, Artur Lundkvist, Marianne Zetterström och Harry Schein. Den sistnämnde förklarades jävig i omröstningen.[598] Detta gjorde att filmen med nöd och näppe nådde över gränsen och kvalificerade sig för ett kvalitetsbidrag på 273 367,90 kronor, vilket med stor sannolikhet inte hade blivit fallet om Schein deltagit. De 21 095 kronorna filmen drog in i bruttobiljettintäkter räckte naturligtvis inte långt, men kvalitetsbidraget och förlustkompensationen på 75 793,35 kronor täckte i varje fall upp filmens produktionskostnad.[599]

JAG må ha blivit en publik totalflopp, men någon större förlust för de tre producenterna var den inte, mer än eventuellt i tappat anseende. Olssons påstående, att Kylberg genom sitt ekonomiska fiasko personligen skulle ha fördärvat och saboterat svensk filmproduktion framöver, var en överdrift.

Som tidigare nämnts ägde filmbolagen rätt att behålla eventuella exportvinster även om en film hade kunnat tillgodoräkna sig inhemsk förlustkompensation. Det kan mycket väl ha legat en förväntan i producenternas satsning att sådana externa intäkter skulle infinna sig.

Även om Sandrews enligt kontrakt skulle överse exploateringen av filmen hade konstituerandet av SFI inneburit en rad förändrade förutsättningar för de svenska bolagens internationella pr-strategier. Tidigare hade de enskilda bolagen haft ansvar för internationella kontakter, men hädanefter skulle SFI agera som den svenska filmens ansikte mot omvärlden.[600] Detta innebar i praktiken att Schein personligen såg över vilka filmer som erbjöds att representera Sverige vid de stora internationella festivalerna. Inför 1966 års festivalsäsong valde exempelvis Schein att presentera fyra svenska filmer för Favre Le Bret, chefen för Cannesfestivalen: *Att angöra en brygga* (Tage Danielsson, 1965), *Här börjar äventyret* (Jörn Donner, 1965), *Ormen* (Hans Abramson, 1966) samt Alf Sjöbergs *Ön* (1966), som efter många turer blev den film Le Bret valde ut.[601]

Någon större hjälp till utlandslansering av *JAG* fick inte Sandrews av Schein. Bo Jonsson, som ansvarade för Sandrews internationella kontakter, lyckades däremot på egen hand få *JAG* placerad i tävlan på en nystartad festival för unga filmare i italienska Pesaro. Visionen för festivalen var att förena debatt och visning, filmteori och filmpraktik och detta år hölls föreläsningar av bland andra Roland Barthes, Christian Metz och Pier Paolo Pasolini.

Kylbergs film fick ett mycket blandat mottagande. Redan under visningen lämnade stora delar av *Caheirs du Cinéma*-grupperingen salongen, med Jean-Luc Godard i spetsen, och flera efterföljande internationella recensioner skulle visa sig vara negativa.[602] Det underlättade naturligtvis inte att maskinisten stängde av projektorn och tände i salongen under dödsresans långa tysta slutsekvens, i tron att filmen var slut.[603] De närvarande svenska filmkritikerna menade trots malören att filmen väckte stort intresse på festivalen och att visningen följdes av en intensiv debatt.[604] Björkman skrev i sitt Pesaroreportage att *JAG* möttes av många sympatiyttringar:

> inte minst efter Peter Kylbergs välregisserade framträdande i samband med diskussionen av filmen. Till de mer intresserade debattörerna i salongen hörde [Alberto] Moravia och den italienske regissören [Bernardo] Bertolucci yttrade bl a: ”Antonioni skulle bli förvånad och förstämd om han visste att en 27-årig svensk satt i Sundbyberg och åstadkom mer engagerande experiment kring färg och känslor än han själv i ’Den Röda Öknen’”.[605]

Någon festivalvinst blev det inte för Kylberg. Liksom hemma i Sverige föredrog den vänsterorienterade festivalen ett tydligt socialt allmängiltigt budskap framför formmässiga experiment, vilket också lyste igenom i juryns motivering. Vinnarfilmen *De man die zijn haar kort liet knippen* (André Delvaux, 1966) ”visar hur den nya filmen icke utgår från en artificiell förnyelse av formen utan från en förnyelse av budskapet”.[606]

Kylbergs närvaro i Pesaro uppmärksammades av Adrienne Mancia, filmkurator vid Museum of Modern Art i New York. Mancia var i Pesaro för att leta filmer för muséets kommande satsning kallad *New cinema: An international selection*, som skulle äga rum i januari 1967 och därefter turnera vidare till Los Angeles, San Fransisco och Chicago.[607] Mancia fastnade för *JAG* som bokades in i programmet tillsammans med filmer av bland andra Jean Eustache, Jean-Marie Straub och Dusan Makavejev.

Jonsson på Sandrews beklagade sig inför Mancia, och menade att just *JAG* hade varit ovanligt svår att sälja till utlandet, bland annat då det aldrig gjordes några engelska synopsis eller dialoglistor. Jonsson påpekade för Mancia: ”This might sound very strange but Peter insisted the whole time that the dialog in his film was of no importance. The dialog had the same meaning as any other sound or noise in the film”.[608] Kylbergs närmast idiosynkratiska hållning hade också föranlett Sandrews att visa filmen helt utan undertexter i Pesaro. Någon engelsktextad kopia gjordes alltså aldrig.

Inför visningen i New York skrev Kylberg en längre presentationstext där han än en gång försökte förklara vad som kan identifieras som ett modernistiskt renodlande ställningstagande gentemot ordets och litteraturens makt i filmkonsten:

> JAG is an attempt to depict in colors, movement, sound, music and highly stylized everyday dialogue a human being’s absolute dependence on his surroundings. Since the rhythm, the syncopation of the various components with one another, is the most important means of expression for the film, an analysis of the various parts in themselves is unnecessary. The dialogue, for example, is not so dependent upon exact verbal contents as upon tones of voice and shadings. The frequency is important, not the subject of the conversation. For that reason, I hope that the film will be understood without irritating texts on the picture. I hope that the audience will experience its contact with the film as a whole. A symphonic whole. [---] With regard to our psychological prerequisites, film functions in its themes and in the construction of its form more like music than like literature. Therefore, I hope that you will be able to experience, more intuitively than intellectually, the general emotional position of the film.[609]

Kylbergs dogmatiska hållning var naturligtvis något av ett kommersiellt självmord. Samtidigt är hållningen konsekvent, och ekar lika mycket av 1920-talets renodlande avantgardefilmare i sin kritik av litteratur och sitt framhävande av musiken som filmens närmaste konstnärliga släkting, som av hur en målare som Vasilij Kandinskij såg på litteratur i *Om det andliga i konsten*. Kandinskij hänvisade till dramatikern Maurice Maeterlincks användning av ordets inre klang och ljudvärde: ”om man endast hör ordet [...] uppstår en abstrakt föreställning i den lyssnandes medvetande, ett avmaterialiserat föremål som genast framkallar ’hjärtats’ vibrationer”.[610]

Resultatet av Kylbergs konsekvens var att den nordamerikanska kontinentens kanske viktigaste branschmagasin *Variety*, som planerade att ge evenemanget och samtliga filmvisningar god exponering, helt enkelt ignorerade filmen. I ett brev till museets filmintendent Willard Van Dyke skrev *Variety*: ”We are looking forward, with great interest, to the New Cinema series and expect to review as many of those films, not previously reviewed by VARIETY, as possible. [---] We’ll bypass Peter Kylberg’s ’Jag’ as non of us are familiar with Swedish and couldn’t do justice to the film”.[611] *JAG* sällade sig därmed till den skara svenska 1960-talsfilmer som förblev osålda utanför sitt hemland.

85. Pressbild från inspelningen av *JAG*.

9. I skuggan av filmproducenternas missnöje

Försök till kulturell anpassning

Att förena en förhållandevis mager budget med ett komplext färgfilmsexperiment hade i och med produktionen av *JAG* visat sig vara svårt. Kylberg ansåg också i efterhand att han inte haft tillräckligt med vare sig tid eller pengar för att ta de scener han hade avsett. Gösta Werner skulle 1970 i standardverket *Den svenska filmens historia*, påstå att Kylberg hade fått ”tillfälle att med absolut fria händer förverkliga sina svårformulerade intentioner”.[612] Det var troligtvis en beskrivning Kylberg inte kände igen sig i, och den stod, som vi har sett, inte heller särskilt nära sanningen. I en intervju i *Chaplin* menade Kylberg att *JAG* förblev ”den debutfilm jag ännu inte gjort”, och fortsatte med uppgiven ton:

> Min första långfilm blev ett experiment i form, rytm och optisk teknik. Under arbetet, som var mycket lärorikt försvann olyckligtvis innehållet. Filmen blev dramatiskt ohållbar. Men nu visste jag hur jag nästa gång skulle formulera mig. Nästa gång? [---] Jag blev snart medveten om att man inte längre hade tid att ens tala med mig. Visst hade jag alltid känt mig ensam, men detta var någonting som nästan kvävde mig. Hade all konsekvens i mina förberedelser varit förgäves?[613]

Även om *JAG* tilldelades kvalitetsbidrag och också tog hem ett av *Chaplins* hedersomnämnanden för årets filmer, blev det redan efter hemkomsten från Pesaro klart att filmen i första hand sågs som ett stort svenskt publikfiasko. Utöver detta ifrågasatte flera skribenter filmens blotta existens, och målade ut dess upphovsman som en människoföraktande egocentriker. Kylberg hade

uttalat sig i pressen i helt andra tongångar: ”Jag tycker mycket om människor och vill visa det”.[614] ”Filmens Messias”, som rubriken löd, upplevde sig som fatalt missförstådd av samtiden.

Tiden efter *JAG* syntes en deprimerad resignation hos Kylberg, vilken också tog sig uttryck i ovan nämnda intervju. Ett år tidigare hade Kylberg haft tillräckligt med fältmässig konkurenskraft och förmåga att agera i rollen som ”filmregissör” att han inte bara kunde initiera en strid med filmfältets kanske mäktigaste man, Harry Schein, utan även gå vinnande ut ur konflikten.[615] Den hårda kritik och det publikfiasko som blev resultatet av fältvinsten mot Schein, försköt honom från den position på filmens fält han under en kort tid hade haft möjlighet att inta. Samtidigt neutraliserades också mycket av den renommé – hans kulturella kapital, för att använda Pierre Bourdieus språkbruk – som tidigare års premievinster, recensioner och uppskrivningar hade gett honom.

Om debatten kring *JAGs* existensberättigande kan ses som ännu en fältstrid var det en strid som Kylberg i sitt nya, verkligt marginaliserade läge inte hade positionen eller kapitalet att ens gå in i. Han besvarade heller aldrig Sven E. Olssons, Jonas Simas eller någon annans påhopp. I stället gjorde han sig redo att emigrera till Frankrike för gott, men hans far övertalade honom att inte ge upp sitt svenska medborgarskap.[616]

Det är inte otänkbart att Kylberg kände av kulturklimatets begynnande kritiska hållning gentemot abstrakta självbespeglingar redan under 1965. I ett brev daterat den 12 april det året, precis innan filmen godkändes för produktion, skrev Kylberg till Kenne Fant, som för att in i det sista försöka radera sig själv från sin historia:

> Det jag särskilt vill framhålla med tanke på direktör Scheins farhågor, är att detta inte är en film avsedd att visa människor något de inte har upplevt eller känner igen. Tvärtom, det är min önskan att intressera publiken med *underhållande* och *allmängiltiga* symboler. Däremot anser jag att en film måste ha en funktion. Målsättningen i ’Jag’ är att på olika sätt visa ett *beroende* människor emellan. Ett beroende nödvändigt i vårt samhälle. Alltså: ’Jag’ är inte en privat vandring genom vackra drömbilder. Det är publiken, inte rollinnehavaren, som skall uppleva filmens situationer. Låt oss förstå detta![617]

Ytterligare tecken på att Kylberg uppfattade vart samtidens vindar blåste, och i viss mån försökte anpassa sig till det nya klimatet, står att finna i ett antal uttalanden under den nyhetsmediala bevakningen av *JAG*. Under presskonferensen på Humlegårdsgatan hade färgkonstnären bestämt hävdat att

svartvitt var en ”absurd filmform”.[618] Under våren 1966 lät det annorlunda. I svaret på frågan om vad som skulle hända efter *JAG*, berättade Kylberg att han redan hade påbörjat förberedelserna inför en svartvit film kallad *Skillnaden*. Denna film var tänkt att spelas in ”i norrländsk massafabriksmiljö” och skulle ”rymma mer politiskt-socialt engagemang” än *JAG*.[619] Under 1967 försökte han få gehör för två manus. *Segraren*, om det alienerande och mekaniska arbetet som lastkransskötare i Göteborgs hamn och *Flykten*, om en politisk flykting som illegalt tar sig till Sverige och får problem med myndigheterna.[620]

Kylbergs uppenbara försök till kulturell anpassning till en mer vardagsnära estetik och samhällstillvänd problematik kan med fördel ställas i relation till Ingmar Bergmans utveckling under samma år. Steget från det introverta identitetsexperimentet *Persona* (1966), som kritikern Jurgen Schildt kallade ”en märklig utflykt i de psykiska sankmarkerna”, till *Skammen* (1968) och *En passion* (1969) var tämligen långt. De senare filmerna brottades mycket tydligare med sin samtids sanningskrav, än med upphovsmannens själsliv.[621] *Skammen* tolkades som en kommentar till den amerikanska interventionen i Sydostasien – den internationella konflikt som tvivelsutan låg bakom en avgörande del av den antikapitalistiska, samhällsengagerade opinionen i Sverige under dessa år. Edström beskrev Bergmans estetiska och innehållsmässiga förskjutning: ”Med ’Skammen’ träder Bergman ut ur kampen med sina egna demoner och talar om tiden, om något som är utanför och större än han själv. Det ger hans språk en enkelhet och öppenhet som han mycket sällan uppnått, i sina starkaste ögonblick en förfäran som man sitter alldeles hjälplös inför”.[622] I *En passion* lade Bergman vikt vid att skapa allmängiltiga karaktärer. ”Den här gången kallades han Andreas Winkelmann”, säger Bergman om Max von Sydows huvudkaraktär innan filmen slutar. På samma sätt låter Bergman sin karaktär presenteras i en distanserande, självreflexiv introduktion, inte olik inledningen i den samtida samhällskritiska kollektivfilmen *Misshandlingen*. Trots dessa försök till anpassning anklagades Bergman, liksom Kylberg, upprepat för att inte vara så politiskt engagerad som samtiden krävde.[623]

Ingen andra långfilmschans

Under hösten 1966 diskuterades *Skillnaden* som en potentiell Sandrewsproduktion, men Göran Lindgren gick aldrig vidare med idén.[624] Enligt filmfotografen Lasse Svanberg, fanns det under 1960-talet en allmänt accepterad

uppfattning hos svenska producenter, speciellt hos Lindgren, att ”alla debutantregissörer åtminstone skulle få göra två filmer, inte en!”.[625] Ser man till de filmskapare som debuterade till följd av 1960-talets nya filmproduktionsklimat var Kylberg en av mycket få som inte fick denna andra chans.[626]

I debattboken *Svensk film på väg* från 1968 lät Fant Kylberg stå som exempel på att SF minsann inte körde i gamla hjulspår, att *JAG* hade fungerat som en form av nydanande chansning och att det publika fiaskot inte skulle ”hindra Kylberg från att göra sin andra långfilm”.[627] Fant menade att det var uppenbart att originalitet var en väsentlig egenskap i varje konstverk och att SF trots alla rationaliseringar borde ge udda begåvningar rörelsefrihet. Marginalproduktionen kunde enligt Fant inte undvaras, men någon andra långfilm blev det inte för Kylberg.

Ett år senare var den visionära framtoningen utbytt mot krass ekonomisk realitet, vilket Fant påpekade i ett brev till Kylberg:

> Nu är det emellertid så att produktionsförhållandena inte minst för ett stort bolag som SF idag är så ovissa i avvaktan på besked från statsmakternas sida, att vi i princip endast fullfö1jer de projekt vi påbörjat. Tyvärr är det inte möjligt för oss att under väntetiden ta några nya produktionsinitiativ. Det är med beklagande jag nödgas meddela Dig detta och kan bara såväl för Ditt som vårt vidkommande uttrycka en förhoppning om ”bättre tider”.[628]

Fant syftade här till en pågående statlig filmutredning som gick under namnet *Samhället och filmen*, vilken tillsattes 1968 och nådde sitt slutbetänkande först 1973.[629] Fants avvaktande hållning gick i linje med hans nästa debattbok *Skall vi sluta filma, Olof Palme?* i vilken Fant inkonsekvent nog både oroade sig för statsmakternas eventuella planer att socialisera filmen och samtidigt såg statligt stöd till kvalitetsfilm som absolut nödvändigt.[630]

Som ett resultat av statsmakternas grepp om filmens framtid hamnade Kylbergs propåer om en potentiell uppföljare per automatik på Scheins skrivbord. Schein översåg under 1967 möjligheterna för SFI att ensamt producera långfilm. Oavsett delade meningar i både innehållsmässiga och formmässiga frågor är det ändå tydligt att Schein trots publikfiaskot med *JAG* och den tidigare infekterade fältstriden, var beredd att hålla en dörr öppen för Kylberg. Kravet var att han anpassade sig och lade fram ett dialogdrivet spelfilmsmanus som av Schein kunde anses vara ett ”meningsfullt projekt”.[631]

Det framgår av samtida korrespondens att Schein nära nog kände sig ansvarig för Kylbergs andra chans, nu när Lindberg och Fant backade. Schein skrev till sina kollegor på SFI i november 1968: ”Kan vi hjälpa honom till en

kortfilmsproduktion som är meningsfull skall vi också göra det. Självklart skall vi inte slösa pengar på meningslösheter”.[632] Några månader därefter beklagade han sig, som om det hela var ett hopplöst fall: ”Jag förstår inte vad vi skall ta oss till med Peter Kylberg”.[633] I ett brev till Kylberg skrev Schein att han hade tagit särskild hänsyn till alla projekt som just Kylberg hade skickat in. ”[V]arför vet jag inte riktigt”, skrev Schein.[634] Han hade också, enligt egen utsaga, uttryckligen bett SFI:s personal att vara ”särskilt välvilliga” mot Kylberg, men poängterade samtidigt att ingen på SFI egentligen förstod vad Kylberg ville åstadkomma.[635]

När Schein läste Kylbergs *Flykten* ansåg han att berättelsens yttre logik var bristfällig, och att handlingen inte svarade mot svensk verklighet. Schein fortsatte: ”med hänsyn till de problem som vi tidigare haft med varandra vill jag inte ta ställning på grundval enbart av min egen värdering av ditt uppslag”.[636] Kanske främst för att slippa tröttsamma och krävande bråk med filmskapare hade Schein anställt filmskoleeleven Stefan Jarl för att bedöma manus och ta fram projekt. *Flykten* blev det första Jarl tog sig an.[637] Jarl ansåg det vara ett pekoral, ett försök till en samhällstillvänd variant av *JAG*:

> Det är möjligt att han påverkades så starkt av de kritiker som i fallet JAG anklagade honom för inåtvändhet och självupptagenhet att han nu velat göra något mindre narcissistiskt och fastnat för en idé med lätt politisk-social anknytning, som kanske inte så väl korresponderat med vad han egentligen skulle vilja ha sagt [---] Men man kan förstås konstatera att Peter Kylberg gör film bättre än han skriver.[638]

Kylberg skickade ännu ett spelfilmsmanus till Jarl, kallat *Film nr 16*. Det var till det yttre en berättelse om livet på ett laboratorium och om forskaren Dr. Lengd som ”tyckte sig se Gud i sitt arbete med molekylanalys”.[639] Nu började den socialt engagerade Jarl tröttna på Kylbergs abstrakta och till synes världsfrånvända idéer. Jarls bedömning var att manuset bar tydlig ”vittnesbörd av [Kylbergs] bristande livserfarenhet, avsaknaden av verkligt liv. [---] Vad själva storyn beträffar, så finns det ett bra ord som karakteriserar den: den är helt enkelt corny.”[640] Jarl fortsatte: ”Svårigheten med Peter Kylbergs synops [...] tycker jag inte har så mycket med själva uppslaget att göra, som med honom själv som person, som konstnär. [---] Det är uppenbart att han har och kommer att få svårt att göra sin nästa film”.[641] Detta till trots kände Jarl att det fanns någonting hos Kylberg som kanske var värt att satsa på, även om konstnärens angreppssätt inte gick att placera in i Jarls tankevärld för hur en socialt angelägen film skulle se ut. Jarl skrev till Schein: ”[K]var står frågorna

vad han ska göra istället, om det inte är lika bra att han ändå gör den här [...] om han inte trots allt är jämförelsevis kvalitativt hållbar".[642] Jarl fortsatte:

> [D]et enda man kan hjälpa honom med är att ge honom det speciella slags utrymme som hans särpräglade begåvning kräver. Men jag delar inte hans grundvärderingar även om jag finner dem intressanta. Man slipper så lätt undan hans filmer. För en person som Kylberg är detta något som är likgiltigt, och då är det inte så lätt för någon person överhuvudtaget att nå kontakt med honom.[643]

Kraftiga motsättningar mellan Jarl och Schein i produktionspolitiska frågor ledde till en bitter personangreppsdebatt dem emellan, hösten 1968.[644] Jarls roll gavs då till filmskoleeleverna Göran Gunér och Staffan Hedqvist, som fick i uppgift av Schein att titta på Kylbergs nästa projekt *Svit nr 1*. De skulle i första hand undersöka om projektet kunde genomföras inom ramen för filmskolans fototekniska försöksverksamhet.

Svit nr 1 var tänkt som en 20 minuter lång experimentell film uppdelad i nio avsnitt: Preludium, Formel, Passion, Jämförelse, Studium, Fuga 1, Fuga 2, Kadens och slutligen Bön.[645] Avsnitten som skulle utspela sig i ett laboratorium blandade ett antal färgkodade musikaliska, bild- och känslomässiga "grundmotiv" såsom oscilloskopbilder, siffror, brus, slagljud och knäppningar samt hat, lidande, kyssar och kärlek. Kylberg skulle även inkludera samtida journalbilder av krig, svält och förtryck. Varken Gunér eller Hedqvist ansåg idén "meningsfull", och Schein såg omfattningen av projektet som för stor för den interna försöksverksamheten.[646]

Desperata försök

För Kylberg var nedläggningen av *Svit*-projektet ett mycket hårt slag. Känslan av att motarbetas på samtliga fronter skulle framkalla närmast desperata mothugg. I februari 1969 sammanställde han ett 16 sidor långt brev som han skickade till den nyblivne industriministern, tillika Scheins förtrogne, Krister Wickman. Brevet är lika mycket en biografisk redogörelse över ett liv i gränslandet mellan experimentell konstnärlig verksamhet och kommersiella krav, som ett försök att få gehör för egna kulturpolitiska visioner. Jag väljer att här citera utförligt från brevet till Wickman, då texten belyser Kylbergs för tiden personliga uppgivenhet. Brevet ger en bild av hans nattsvarta syn på sin egenupplevda problematiska position som marginaliserad, men ändå fullständigt

FILM Nr 17

SVIT NR 1

I	PRELUDIUM	ca	3 min.
II	FORMEL	"	3 min.
III	PASSION	"	1 min.
IV	JÄMFORELSE	"	4 min.
V	STUDIUM	"	1 min.
VI	FUGA 1	"	1 min.
VII	FUGA 2	"	4 min.
VIII	KADENS	"	1 min.
IX	BÖN	"	2 min.
		ca	20 min.

		GRUNDMOTIV	FÄRG
A.	1	Mätarvisarnas rörelser och skuggor	svart grå vit
	2	Lampornas färger	röd gul grön
	3	Siffror	gul vit svart
	4	Oscilloscopbild	grön gul svart
	5	F.1, F.2 Ansikten och kläder	vit gul grå
	6	Brus	
	7	Musikaliskt motiv i en stämma (mätarna)	
	8	Musikaliskt motiv, 2 stämmor (siffror)	
B.	1	Monika	blå svart
	2	Elakheter, hat	grå grön
	3	Slagljud och knäppningar	
	4	Basmotiv (musik) i två stämmor (aggressivitet)	
C.	1	Kyssen	röd cyan
	2	Kyssljud, skrap med stolen	
	3	Musikaliskt kärlekamotiv i en stämma	

Format : Vidfilm 1/1,66
Filmsort: Eastmancolor 5254 ca 3000 mtr
Kamera : Mitchel
Lab : Filmteknik
Inspelning i samråd med Svenska Filminstitutets försöksverksamhet, Filmskolan

Kostnad : ca 30.000 kr. inkl. A-kopia

FILM

I PRELUDIUM

Presentation av grundmotiven, dess färger och musikaliska stämmor.

II FORMEL

Sifferuppställningar (A 3) samt journalbilder av människor som svälter, människor som krigar och förtrycker samt likgiltiga människor.
A 8, B 4.

III PASSION

Abstrakt färgsekvens (ev. tecknad)
C 1, C 2, C 3 (kyssen)

IV JÄMFORELSE

Grundtemat med förvandlingar
t.ex.: Oscilloscopet blir TV-skärm med aktuella bilder. Kontrollamporna blir trafikljus i en svår gatusituation. F1 och Monikas beteende jämförs med djurens. I gräset visas många liknande situationer av oförstånd och lidande. F1 och F2's arbete med precisionsinstrumenten jämförs med många andra samarbetsformer som är beroende av välformulerade avtal och exakta klockor.

V STUDIUM

F2 analyserar ett prov. Inom sig jämför han rörelser i mikrokosmos med F1 och Monika, som han ser ömsom gräla, ömsom smekas.
A 6, A 7, C 3.

VI FUGA 1 } Fugorna konstrueras av de presenterade motiven och färgerna
VII FUGA 2 }

VIII KADENS

Syntes och slutfall

IX BÖN

Här repeteras samtliga scener med undantag för de negativa (lidande, våld etc.), som ersätts med bilder av hur det borde vara på jorden. Ev. text.

I slutscenen är alla försonade, skrattar och är glada, Monika går och F1 och F2 fortsätter sitt arbete.
A 7, A 8, C3

Peter Kylberg 68

86. Kylbergs 17:e filmidé *Svit nr 1* gick varken hem hos Schein eller hos SFI:s manusbedömare.

beroende, alltså icke-autonom, experimentfilmare *inom* den svenska filmbranschen:

> Innan filminstitutet hade kommit på tal, tedde sig filmlivet fortfarande som ett spännande sökande, där konstnärer av alla slag samarbetade med tekniker och filmteoretiker. Detta berodde mycket på att man var beroende av nya idéer, och som alla andra branscher måste man hålla ett öga på den kommande generationens experiment. Dessutom hade man ju också hela ansvaret för att filmerna överhuvudtaget blev till, och bolagen höll sig med kortfilmsavdelningar och mycken annan associerad verksamhet. Filmproducenten hade en väldefinierad plats i det svenska kulturlivet. Så uppfanns filminstitutet och splittrade verksamheten. [---] Jag har alltså, alltsedan 1965, då mina experimentarbeten i filmen ”Jag” bedömdes som en skam för den svenska filmen av samtliga branschrepresentanter inklusive Harry Schein, blivit hänvisad till filminstitutet. Branschen påstod sig inte alls förstå mina ”besynnerliga” ambitioner. Jag försökte nämligen redan långt innan produktionen av ”Jag” redogöra för mina tankar om behovet av experimentell verksamhet vid sidan av och till stöd för den vanliga spelfilmsproduktionen. Harry Schein var kanske den som mest motsatte sig produktionen av ”Jag” och det är inte svårt att föreställa sig hans tillfredställelse över att filmen inte blev en publikattraktion. Eftersom jag hade varit med om den kaotiska tiden strax efter det att SF-chefen Dymling dog, anade jag redan tidigt hur maktspelet i filmvärlden skulle utvecklas till mina planers nackdel. [---] Mina värsta farhågor besannades. Avtal om förlustutjämning etc. skapade en än mer liknöjd och passiv branschsituation, där produktionsplaner och experimentell initiativlust tycktes vara helt beroende av en slags i hemlighet avtalade ekonomiska kvoter. Filmbranschen blev en marknad för skickliga företagsekonomer och all irrationell entusiasm betecknades som störande. Mycket av filmbolagens PR-verksamhet utomlands övertogs av filminstitutet. Många ekonomiskt beroende producenter slukades av den nya organisationen och förlorande sin identitet. Den svenska filmen fick ett nytt ansikte med drag av champagnefester och sofistikerad kultursnobbism. Avståndet till folket ökades. Dialogen blev en monolog. För att göra den stora omsättningen av allmänna medel byråkratiskt försvarbar delade man ut småpengar till kortfilmare. Detta skedde till priset av en manuskriptdiktatur, där enskilda personers, i synnerhet Harry Scheins, smak blev normgivande. [---] Etableringen av filminstitutet blev för mig katastrofal, då en viss typ av ”handling” i svenska filmprojekt favoriserades. Själv hade jag i mina arbeten kommit till slutsatsen att handlingen har relativt liten betydelse för publikens uppmärksamhet då det gäller ”budskapet”. Att förmedla frågeställningar och påståenden är lika mycket en fråga om hänsyn till medvetandets fysiologiska förutsättningar till upplevande av bild-ljudsekvenser. Naturligtvis skall publiken uppleva filmens tema som roligt och intressant, men mellan den sanningen

> och de manusskriptkrav jag ställs inför är steget mycket långt. Situationen blev värre och förra året talade jag åter igen med Harry Schein om mina svårigheter. [---] Han berättade hur filmen ”Jag” framhölls som ”svensk films dåliga samvete” [---] Och visst är det sant att mina synopsisar är dåliga ur litterär synpunkt. Många av mina visioner är helt enkelt omöjliga att passa in i en berättelse med krav på verbal logik. Det är ju därför jag vill använda mig av filmspråkets dimensioner![647]

Kylberg bad vidare Wickman om ett filmproduktionslån från Sveriges investeringsbank, men listade också ett utförligt förslag kring ett förstatligande av SFI samt inrättandet av ett tvärvetenskapligt ”Institut för Mediaforskning”: ett samhällsägt samordnande organ för konstnärlig, pedagogisk och journalistisk verksamhet, där avdelningar för grundforskning, utrustningsteknik, intresseförmedling och kulturdebatt skulle samsas.

Brevet gick snart in på Schein som ”psykologiskt intressant fenomen”, en person som enligt brevskrivaren saknade vetenskaplig ödmjukhet och därför var olämplig som chef för SFI: ”Han är ett exempel på den typ av människor som låter sitt ambitionsliv kompensera inbillade nederlag på det emotionella planet. [---] Attityder, som upplevs som känslokyla, beror på ett frustrerat ömhetsbehov”.[648] Tanken om att brevet så småningom skulle nå Schein via vännen Wickman, kan inte ha undgått författaren. Ändå fortsatte han: ”Jag tror aldrig att han kommer att kunna leda ett filminstitut, som förutom den glamourösa sidan också skulle ägna sig åt allvarlig samordnande grundforskning på det kommunikationstekniska området. Det bästa för både honom och det svenska kulturlivet vore om han kunde acceptera någon annan, formellt lika viktig politisk funktion”.[649]

Brevet är också ett exempel på ett desperat självsvåldigt beteende som för lång tid framöver skulle cementera synen på Kylberg som en ”knäppskalle” som mest var ”till besvär”, såsom det då och då har traderats i litteratur om svensk film.[650] Att Kylberg de kommande åren lät binda in sin korrespondens med Wickman och Schein och delgav den som bilaga i sin kontakt med svenska filmproducenter gjorde naturligtvis inte saken bättre. Bengt Forslund markerade detta i ett brev 1973, i egenskap av SFI:s dåvarande långfilmsproducent:

> Jag har nu tagit del av den dossier Du i juli 1971 tillställde Bo Jonsson. [---] Och nu vänder Du Dig alltså till mig i egenskap av ny kvast på Filminstitutet i hopp om att jag skall vara mannen att sopa undan de fördomar och tvivelsmål gentemot Peter Kylberg-projekt, som Du inte utan anledning finner vara för

> handen. Tyvärr måste jag dock säga att jag nog delar dessa fördomar och tvivelsmål. Du gjorde ett par mycket begåvade kortfilmer för länge sen, men därefter blev jag mer och mer tveksam och jag kan av den dossier Du gett mig inte utläsa att Du förändrats så mycket. [---] Det är tragiskt för Dig och eftersom Du redan betraktar Dig som förföljd torde Du uppleva detta brev som ytterligare salt i såren.[651]

Mot en konst utan verk

1960-talets sista år karakteriseras av en pendling hos Kylberg, mellan två till synes oförenliga poler. Å ena sidan lyste ett starkt publikt uttrycksbehov igenom: en önskan att få stanna kvar inom den större filmkulturen, och få till stånd den långfilmsdebut han upplevde sig snuvad på. Uppenbarligen fanns det en vilja till revansch efter misslyckandet med *JAG*. Å andra sidan verkar han ha drivits av en konstnärlig vision, som för varje år allt mer ställde sig på tvären mot vad som ansågs förenligt med kommersiell biograffilm. De försök till anpassning som behandlades ovan gick egentligen emot den vision av naturvetenskapligt präglad experimentell verksamhet som Kylberg allt mer skulle brinna för.

Med hänsyn till denna polarisering kan tiden närmast efter *JAG* beskrivas på två sätt. Man kan fokusera på Kylbergs önskan att stanna kvar i den större filmkulturen, eller undersöka Kylbergs skiftning åt ett allt mer naturvetenskapligt och närmast konceptuellt förhållningssätt gentemot filmmediet. Efter att ha avhandlat den första av dessa aspekter, kommer följande avsnitt redogöra för hur Kylberg, efter år av filmskapande för de kommersiella filmbolagen, nu närmar sig ett så pass alternativt filmspråk – eller ”alternative grammar” för att tala med Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding – att hans redan marginaliserade position inom den större filmkulturen nästan helt upphörde att gälla, i varje fall för ett decennium.

Som ett resultat av denna positionsförflyttning hamnade han intressant nog mer i fas med internationella strömningar inom experimentfilmen. Därmed finns det anledning att återuppta tråden gällande kontextualisering gentemot internationella tendenser inom experimentfilmen och även konstvärlden i bredare bemärkelse. Spårbytet innebar inte att Kylberg lämnade den större filmkulturen direkt. Först skulle relationen mellan större och mindre filmkulturer ytterligare ställas på sin spets, i och med produktionen av hans nästföljande filmexperiment: *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning*.

Samtidigt som turerna gick mellan Kylberg, Schein och hans assistenter angående försöken till samhällstillvända och ”meningsfulla” manus, etablerade Kylberg kontakt med Olle Nordemar. Det fanns ett eventuellt band mellan familjen Kylberg och Nordemar via den gemensamma vännen Lennart Bernadotte. Huruvida detta band spelade någon roll i relationen mellan Kylberg och Nordemar är oklart. Nordemar hade i mars 1966 sålt sitt bolag Artfilm till SF och övertog då Gustav Rogers post som chef för de ateljéer i Filmstaden som väntade på rivning.[652] Nordemar hade sedan början av 1940-talet intresserat sig för färgfilmens möjligheter och utfört några av Sveriges tidigaste experiment på området.[653] Det är därför inte otänkbart att Nordemar såg ett värde i att låta just Kylberg – omskriven som experimentell färgkonstnär – husera i den annars tomma Stora ateljén några dagar i december 1967.

Med en blygsam produktionssumma skulle Kylberg ta fram en pilot för vad som eventuellt kunde bli ett nytt långfilmsprojekt.[654] Detta var i varje fall vad Nordemar trodde att Kylberg skulle göra. Några månader senare rapporterade flera dagstidningar om Kylbergs hemlighetsfulla aktiviteter i Filmstaden. Experimenterandet framställdes som ett förarbete för en ”långfilm i science-fiction-stil”, men det skulle visa sig vara väldigt långt ifrån sanningen.[655] Kylberg själv skrev senare i ett brev till Schein: ”I stället för att ta tillfället i akt och göra lite reklam för min ev. förmåga att locka publik till en film gjorde jag ett tråkigt tekniskt experiment!”[656]

Resultatet av experimentet klipptes ihop till en nio minuter lång kortfilm med namnet *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning*. Kylberg redogjorde själv om tanken med filmen i en text, skriven 1971: ”En experimentfilm avsedd för neurofysiologiska mätningar av uppmärksamheten. Filmen är nästan outhärdligt innehållslös och visar två människor som sitter i ett hörn av ett rum”.[657] Att personerna som figurerade i filmen i realiteten var två av den svenska filmbranschens då mest namnkunniga personer, Lena Granhagen och tidigare nämnde Per Myrberg, gör det uppenbart svårt att här hålla isär begreppen mindre och större filmkulturer. På så vis är *Konsert för piano*, med sin unika mix av kommersiella och icke-kommersiella komponenter, den av Kylbergs filmer som kanske tydligast identifierar dessa begrepps dialektiska relation.

Kylbergs beskrivning fortsatte: ”I olika inställningar ser vi att de gör ingenting, uttrycker ingenting. Men de är inte heller orörliga. Med olika omotiverade rörelser motarbetar de allt som skulle kunna bli ett sammanhängande uttryck. Verkligen en anti-berättelse!”[658] Samtidigt som han ansträngde sig för att inför beslutsfattarna på SFI påvisa sin anpassningsbarhet

87. Myrberg och Granhagen i *Konsert för piano.*

till vad de kunde uppfatta som meningsfulla projekt, blir *Konsert för piano* ett exempel på hur Kylberg, när han väl får möjligheten att uttrycka sig, aktivt går helt i motsatt riktning, mot berättelsens totala upplösning.

Även om upphovsmannen menade att filmen inte skulle handla om någonting kan den tolkas som en mörk uppgiven studie i hur två människor gradvis förlorar kontakten i ett kalt rum. Filmens närmast dystopiska slutsekvens upptas av en brinnande lavaliknande massa, och på ljudbandet hörs ett ledset barn skrika sitt mest hjärtskärande ”Nej!” upprepade gånger. Den apokalyptiskt deprimerande känslan i filmen illustrerar inte bara hur Kylbergs karriär inom den större filmkulturen går i spillror utan även hur hans alma mater Filmstaden urholkas och överges på grund av branschens förändrade ekonomiska läge och ointresset hos många samtida filmskapare för

ateljéns potential. Barnet som Kylberg specifikt hade tagit in för att få fram skriket, var en av flickorna som provspelade för, men inte fick, huvudrollen i tv-serien *Pippi Långstrump* (1969), en produktion som Nordemar vid denna tid hade påbörjat förberedelserna inför.[659] Även detta skrik blir till en restprodukt av en större filmkultur som Kylberg utnyttjar för att genomföra vad som kan ses som en negation av samma kultur.

Schein såg naturligtvis Kylbergs hela förhållningssätt som fullständigt oförenligt med den branschbundna kvalitetsfilmen som han, och SFI, försökte verka för:

> Jag begriper inte hur Du kunde få den uppfattningen att SF skulle lägga ned flera tiotusentals kronor på Dina teoretiska studier med ”perceptionsmekanik”. [---] Det enda pretentiösa med Din attityd, om man nu skall använda ett så hårt uttryck, är att Du tycker det är rimligt att hundratusentals kronor skall läggas ned på Din mognadsprocess.[660]

Hur skulle Nordemar kunna utveckla en kommersiell långfilm ur ett experiment som enligt Kylberg främst var en del av hans annars ”enbart teoretiska arbete med ’färgperceptionsmekanik’”?[661] *Konsert för piano* framstod som en omöjlig varuprodukt, precis som alla tidigare Kylbergfilmer hade gjort, fast nu draget till sin spets. Filmen var en experimentets trojanska häst, i Filmstadens Stora ateljé. Som rent kommersiell SF-produkt var den oanvändbar. Efter att ha sett den ska Nordemar uppgivet ha vänt sig till Kylberg och sagt: ”Peter, du gör det inte lätt för dig!”[662] Mycket riktigt valde SF:s ledning att inte gå vidare med något långfilmsprojekt och kortfilmen förvägrades till och med offentlig premiär.[663]

Ordet ”fortsättning”, som var inkluderat i filmens fullständiga titel, kan alludera på produktens tänkta pilotkaraktär, och blir av den anledningen närmast ironisk, men också sorglig. Ordet markerade nog inte Kylbergs önskan att faktiskt skapa en potentiellt säljbar produkt, utan underströk snarare viljan att fortsätta experimentera. Ett experiment är ett experiment först när det är upprepat, som Kylberg hade sagt i tv några år tidigare.

Som i övriga filmer av Kylberg är musikens roll i *Konsert för piano* likvärdig bilden i ambitionen att skapa ett allkonstverk, och i detta fall kan musiken sägas accentuera pendlingen mellan färdigt och ofärdigt. Valet att ackompanjera bilderna med en pianosvit (*Pianosvit 1*) understödjer denna obestämbarhet. Svitens uppdelade format styckar upp ljudbandet och innebär att flera sekvenser är helt tysta. Kylberg skulle senare döpa sin tjugofemte filmidé till *Opus 25*, som en hyllning till Arnold Schönbergs pianosvit *Suite für Klavier,*

88–91. Experiment med dubbelkopiering, emulsion, ljussättning och färgfilter i *Konsert för piano*.

Opus 25 (1921–1923) men influensen från detta verk lyser igenom redan i *Konsert för piano*.[664] Schönbergs pianosvit var ett experiment, utsträckt under tre års tid, och dess främsta funktion var att fungera som laborationsutrymme för de teoretiska problemlösningar inom komposition, som Schönberg företog sig under dessa år, nämligen utvecklandet av tolvtonstekniken.[665] ”Even today, most serious music lovers do not find Schoenberg’s suite of little pieces especially delightful”, hävdar musikteoretikern William Thomson.[666] Slutprodukten som konsumerbar ”skön” produkt var av ringa betydelse för både Kylberg och Schönberg.

Kylbergs dragning åt det konceptuella får sitt uttryck omkring samma år som koncept- och idékonsten slår igenom internationellt, där flera konstnärer

sökte efter att avmaterialisera konsten. I sin kartläggning av abstraktionsbegreppets innebörd, som hänvisades till i inledningen, använder Jean-Claude Lebensztejn ett råd som postimpressionisten Paul Gaugin gav en konstnärsvän år 1888: ”[D]on’t copy nature to closely. Art is an abstraction. Develop it from nature by dreaming in front of it, and pay more attention to the process of creation than the result”.[667] Redan här återfinns spår av vad Clement Greenberg skulle benämna modernistisk renodling eller självreflexivitet, inte endast gentemot mediet, utan också gentemot själva den experimentella tillkomstprocessens egenvärde som ämne i sig för konsten. På ett plan går det redan hos Gaugin att känna av tendenserna till ett konceptuellt förhållningsätt gentemot konsten som idé, något som annars tidsmässigt brukar förläggas först kring slutet av 1960-talet, som en mer senmodernistisk företeelse.[668] Utifrån Greenbergs tanke om att modernismens essens låg i konstarternas renodling, skulle vi kunna mena att konceptkonsten tar vid där mediespecificitetens renodling slutligen upplöser verket i sig. Konsten skulle enligt denna tanke anta formen av ett tveeggat svärd med en inneboende paradox – en konst utan verk och en konst renodlad utifrån sin mediespecificitet.

År 1968 publicerades två amerikanska artiklar som i takt med tiden satte den samtida uppkomsten av konceptuell idékonst på pränt. Jack Burnham lät i sin text företeelsen gå under namnet *systems esthetics* och hävdade: ”We are now in transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented* culture. Here change emanates, not from *things,* but from the *way things are done*”.[669] Lucy Lippard och John Chandler menade i sin artikel på liknande vis att konsten höll på att avmaterialiseras, till förmån för en konst utan verk.

> [A]rtists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object’s becoming wholly obsolete.[670]

Om Kylberg under 1960-talets första halva såg filmkameran som en pensel, höll den nu på att omvandlas till ett laboratorieinstrument, förebådande hans kommande verksamhet på SR och KTH, där verket fick ge vika för processen och undersökningen. Ateljén förvandlas i och med konceptkonsten till arbetsrum eller laboratorium, hävdade Lippard och Chandler, men metoden och förhållningssättet gentemot vad som egentligen är viktigast, slutprodukten eller experimentet i sig, är ett förhållningssätt som kan tyckas ha varit rådande genom stora delar av experimentfilmens historia.

Konsert för piano som *structural film*

”Modernism used art to call attention to art” hade Greenberg hävdat redan på 1940-talet, och syftade på hur modernistiska konstnärer tenderade att lyfta fram och synliggöra sitt mediums begränsningar och göra dessa till ämnen i sig för konsten.[671] Att fokusera på *idén* om konsten, dess materialitet och själva tillkomstprocessen, blir i Greenbergs ögon avgörande modernistiska grepp.

Kraftigt självreflexiva och mediespecifikt problematiserande tendenser återfinns också inom experimentfilmen på ett internationellt plan under 1960-talets sista år – ett förhållningssätt gentemot filmmediet som P. Adams Sitney 1969, inom ramen för sin amerikanska kontext, skulle benämna *structural film*.[672] I vad som kan ses som en sista anhalt i det Greenberg menade var modernismens jakt på varje konstarts essens, lades här fokus på filmens taktila material: filmremsa, linser, kamera, färgemulsion etcetera, i linje med den ändhållplats som Greenberg menade att måleriets modernister (läs: de Greenberg såg som modernister) sökte sig till under första halvan av 1900-talet. Greenberg summerade 1940 den modernistiska renodlingsprocessen med följande ord: ”Emphasize the medium and its difficulties and at once the purely plastic, the proper, values of visual art come to the fore”.[673] Under det sena 1960-talet nåddes även experimentfilmen på bredare front av vad vi, utifrån Greenbergs syn på modernism, skulle kunna betrakta som något av renodlingens ”slutstation”.

Filmer från dessa år av bland andra Andy Warhol, Paul Sharits, Michael Snow och Hollis Frampton, åsidosätter handling och innehåll i ett försök att urholka verken från överflödigt meningsbärande. Om modernismen, i exempelvis Greenbergs och Robert Morris läsning, innebar att många konstnärer under 1900-talet försökte arbeta sig bort från realistiskt avbildande, kan det här hävdas att dessa ambitioner nådde varvet runt, och åstadkom en mediespecificitetens egen realism. I David E. James mening varseblev dessa experimentfilmare till slut ”the modernism of filmic modernism”.[674] James fortsatte: ”all a film could validly do was produce knowledge – and the only permissible knowledge was the knowledge of its own production”.[675] En tankefigur som placerar *structural film* som en modernistisk reaktion gentemot filmisk modernism är kanske att gå för långt och att i viss mån utmana modernismbegreppets elasticitet. James resonemang indikerar ändå det cirkulära i hur *structural film* kan sägas ha börjat om från noll och uppnått just mediespecificitetens egen realism. Även filmforskaren Jonathan Walley har i en artikel pekat ut *structural film* som en form av ändhållplats för filmens

renodling: ”The intense scrutiny that film underwent at the hands of the avant-garde suggests an attempt to return to a sort of ’film degree zero’ or ’pure film.’ But inevitably this project reached a crisis point – a moment when the rigorous testing of film’s limits and possibilities in Structural film seemed to have exhausted itself”.[676] Viktor Sklovskijs främmandegörande är därmed på ett plan åsidosatt eftersom det inte finns någon direkt betydelse att avkoda. Finns det något att avkoda handlar det om materialet i sig.

Sitney ramar in *structural film* som ”static, epistemologically oriented films in which duration and structure determine, rather than follow, content”.[677] A.L. Rees understryker å sin sida den nära relationen mellan denna filmtyp och den samtida konceptkonstens problematiserande av konstens varufunktion. För exempelvis Snow och Frampton låg det intressanta med filmmediet, enligt Rees, ”in its non-commodity form, as quasi-performance art”.[678] Processen som genomförs inom *structural film* kan alltså ses som avmaterialiserande, i Lippards och Chandlers mening, på samma gång som den studerar och isolerar filmens beståndsdelar och funktioner. Den slutgiltiga produkten är här av mindre betydelse, vilket de tyska experimentfilmarna Birgit Hein och Wilhelm Hein har kommenterat: ”a pure structural film – a film on structure – can only be the test film”.[679]

Det finns onekligen referenser mellan denna teori och praktik och *Konsert för piano*. Kylbergs film pendlar mellan ett rent skådespelarprov och en faktisk slutprodukt, vars känslostämningar ligger till grund för de ovan nämnda betydelser som ändå, i efterhand, kan läsas in i verket. Frågan är om dessa betydelser var intentionella. För Kylberg framstod filmen som bekant som ”outhärdligt innehållslös”, och den bakomliggande intentionen stod nog snarare att finna i laborationen kring färgemulsionens ljuskänslighet. Det handlade om ”the higher drama of: celluloid”, för att citera hur Sharits har teoretiserat kring sin filmiska verksamhet, inom vilket det tekniska laborerandet kring ljus och färgsättning stod överordnat den eventuellt i efterhand konstruerade dramatiska betydelsen.[680]

I stil med Warhol och Snow – om än långt ifrån lika extremt – fångar Kylbergs kamera en utdragen sektion av realtid, där de till synes passiva Myrberg och Granhagen sitter närmast orörliga. Enligt Kylberg motarbetas i denna sekvens allt som skulle kunna bli ett sammanhängande uttryck, för att på så vis undertrycka möjligheten till skapandet av en berättelse. Sitney identifierade denna form av *duration*, som ett centralt grepp för *structural film*, ofta använt just för att eliminera möjligheten till narrativ eller innehåll.[681] Termen kan översättas med tidsmässig ”varaktighet” och ligger också mycket

92. Myrberg och Granhagen i den utdragna realtidssekvensen i *Konsert för piano.*

nära tanken om ”fortsättning”, som antar formen av ett centralt tema i Kylbergs experiment.

På ett plan finns det, som tidigare nämnts, i dessa filmers mediespecifika realism ingen kod, inget abstraherat eller kondenserat innehåll, som åskådaren aktivt kan av-främmandegöra. Samtidigt blir resultatet av ett grepp som *duration* ett radikalt retarderande av åskådarens varseblivning. Här infinner sig en paradox kopplad till Sklovskij. Även om Sitney menar att filmtypens struktur är både ”predetermined and simplified” är den samtidigt mycket komplex i sitt möte med en åskådare, kanske just eftersom den i relation till andra filmtyper är så främmande.[682] Därmed kan *structural film* sägas arbeta enligt Sklovskijs grundprincip, vilket Sitney också understryker när han hävdar att filmtypen har sin historiska upprinnelse i just teorin om främmandegörande som Sklovskij formulerade under 1910-talet.[683]

Kylberg i konstens vakuum

James har summerat vad han uppfattat som en nedbrytningsprocess inom *structural film*. Denna process understryker också intressanta kopplingar mellan *structural film* och konceptkonsten, Morris självförstörande negationsgrepp samt Greenbergs teorier om mediespecifitet och renodling. James skriver: ”[*Structural film*] made evident what had been implicit and inevitable all along. The contradictions in capitalist cultural production are irreconcilable and ineluctable, and they force the most extreme responses upon those filmmakers who most love the art. In order to save film they had to destroy it”.[684] Meningen blir tänkvärd också i förhållande till Kylbergs ställningstagande i december 1967 när han erbjöds möjligheten att faktiskt göra en kommersiell filmprodukt men valde, till synes utan självbevarelsedrift, att helt negligera alla regler som en sådan produkt kräver. I dess ställe genomförde Kylberg vad som kan ses som en självförstörande negation, i Morris mening, gentemot den större filmkulturen. Kylberg problematiserade därmed filmens funktion som potentiell experimentell eller avantgardistisk *vara*. Eldslågorna i filmens slutsekvens uppkom också av att Kylberg eldade upp delar av sin tilltänkta scenografi på Filmstadens gårdsplan.[685]

Om Kylberg några år tidigare hade haft möjlighet att inta en position inom filmens fält och där kunde utkämpa och till och med vinna fältstrider, kan tillvägagångssättet i *Konsert för piano* ses som filmarens slutliga kapitulation inför det fält han inte tyckte sig kunna existera inom, och han ger upp genom den brända jordens, självförstörelsens eller negationens taktik. Från att ha gjort tillåtna experiment i marginalen blev *Konsert för piano* för Kylberg ett otillåtet experiment, som inte ens förärades en plats i marginalen, utan magasinerades.

I en av avantgardismens många dödsrunor åren omkring 1970, då koncept- och idékonst allt mer fasade ut traditionella fysiska konstverk, utropade den inflytelserike New York-baserade konstkritikern Robert Hughes vad han lät kalla avantgardets undergång. Ytterst tveksam till den objektlösa konceptkonsten, som i Hughes mening uteslöt ”anything that could be bought or possessed”, ansåg kritikern att avantgardet hade hamnat i ett vakuum: ”What now exists is [...] a reluctance to believe in the avant-garde principle. To be ahead of the game now seems pointless, for the game – under its present rules – is not worth playing”.[686]

Även om det inte var Hughes mening – texten var främst ett sätt att uttrycka frustration över tomma antigallerier och enligt honom meningslösa performanceritualer – exponerade hans klagosång etablissemangets för-

väntan kring vad dess avantgardeförtrupp bör erbjuda. Finns det plötsligt inget för Hughes kulturkonsument att se eller köpa, fråntas konstnären sin avantgardestatus. Hughes tycktes påpeka, att om förtruppen inte regelmässigt rapporterar tillbaka till huvudarmén upphör dess grundläggande funktion.

Det kan tyckas att Kylberg med *Konsert för piano*, för lång tid framöver, effektivt eliminerade sin potentiella roll som både filmreformens och filmbranschens avantgardist, eftersom han vägrade samarbeta. Han hade producerat ett antiverk som inte kunde kanoniseras, vare sig med hjälp av filmpolitiska kvalitetsdefinitioner, filmkritikers hyllningar eller sålda biobiljetter, eftersom det inte tilläts existera.

Kanoniseringsproblematiken kan förstås utifrån Sklovskijs teorier om främmandegöring. Främmandegörandet fungerar enligt Sklovskij som en störning av den automatiserade likartade ”rytmen”: ”Om denna störning blir kanoniserad [...] förlorar den sin styrka som ett medvetet försvårande grepp”.[687] För att ta ett känt exempel från konsthistorien, kan vi i likhet med Peter Bürger hävda att Marcel Duchamps ökända *readymade*, urinoaren *Fountain* (1917), endast kan fungera som provokation mot konstetablissemanget vid ett specifikt tillfälle.[688] Därefter är provokationen per automatik kanoniserad och avantgarde*rörelsen* har stannat upp, endast för att ersättas av en ny rörelse i konstens kontinuitet. I likhet med detta menar Morris att negationen som grepp också förlorar sin betydelse om den efter ett tag resulterar i en etablerad stil. Detta innebär att främmandegörandet måste anta kraftigare störningar av rytmen för varje dag om konsten ska utvecklas. Negationsgreppet ”asserts that what is alive in art does not last. It is here today and gone tomorrow”, enligt Morris.[689]

Den kraftigast möjliga störningen kan ses som den totala avsaknaden av ett verk i sig. Om denna ”slutstation” nåddes i och med konceptkonstens intåg i slutet på 1960-talet, eller redan 1915 av Kazimir Malevitj i dennes tes om måleriets nollpunkt, eller 1921 i och med Alexandr Rodchenkos monokromtriptyk med smeknamnet ”den sista tavlan”, eller kanske 1958 när Yves Klein ställde ut ett tomt galleri, det är naturligtvis en tvistefråga.[690] Sklovskij, Morris och Bürger förenas alltså i tanken om att det är kanoniseringen i sig som har ihjäl möjliga avantgardistiska uttryck.

Konsert för piano kan sägas problematisera frågor som flera avantgardeteoretiker lyft fram som avantgardebeteckningens dilemma. Hur producera avantgardekonst utan att konsten då per automatik blir kanoniserade konstobjekt som inkorporeras i en diskursiv ekonomi? Hur producera negationer – störningar av rytmen, som Sklovskij hade uttryckt det – om dessa

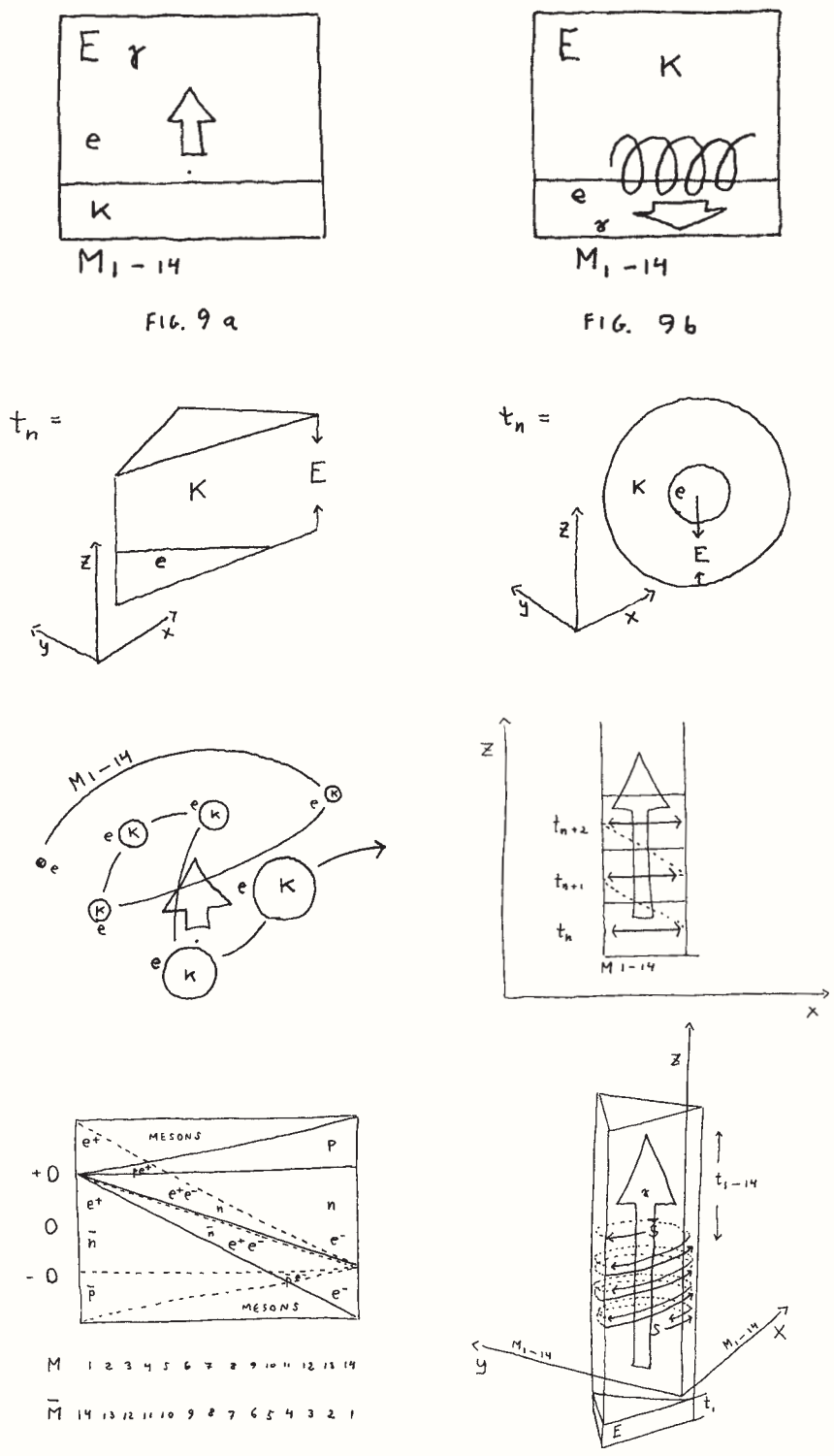
störningar ändå bara automatiseras och därmed förlorar sin styrka som medvetet försvårande grepp?

Kulturteoretikern Paul Mann författade 1991 boken *The theory-death of the avant-garde*, som framstod som en kritisk metauppgörelse med både avantgardebegreppet, tidigare teoriskrivning och avantgardekonstens möjlighet att fungera som konstprodukt. Manns slutsats kan sammanfattas i följande något nihilistiska antagande: ”The history of the avant-garde shows that wherever art engages the discursive economy it submits itself to its law. Whether or not the work can escape eventual absorption is no longer an issue: at the point of engagement absorption has already occurred”.[691] I samma stund som ett verk når en publik blir det en vara, och förlorar då enligt Mann sin eventuella avantgardistiska funktion. Därför lyfter Mann fram ”the avant-garde’s struggle to resolve the paradox of the anti-commodity commodity”, som ett av avantgardets stora dilemman.[692]

I och med *Konsert för piano* tydliggörs sambandet mellan denna avhandlings två problemområden, position och uttryck. Filmen är ett exempel på hur positioneringen mellan mindre och större filmkulturer, och Kylbergs potentiella position som sanktionerad avantgardist, problematiseras och dras till sin spets. Den större filmkulturen klippte här (tillfälligt) den greenbergska navelsträng som möjliggjort Kylbergs konstnärliga verksamhet under 1960-talet. Samtidigt är filmen också ett exempel på en negation i modernistisk mening – ”en verklig anti-berättelse” – vars självförstörande brott kan inlemmas i vad Morris identifierar som ”eruptive moments of discontinuity”, en form av negerande diskurs inom modernismen som är det likartades, det repetitivas antites, i stil med Sklovskijs främmandegörande.[693]

Även Morris använder intressant nog tanken om ett vakuum för att beskriva det hålrum som uppstår i kölvattnet av en negation. Negationen är enligt Morris ”akin to quantum physics’ fabeled vacuum”.[694] Att Morris här kopplar hålrummet till kvantfysikens värld gör det än mer intressant att Kylberg nu var på väg att för en tid överge filmateljén för ett laboratorium vid Institutionen för Fysikalisk Kemi vid KTH, i ett försök att påvisa ”en dynamisk rumsgeometri kring mikroskopiska hål mot ett hypotetiskt ’antiuniversum’”.[695]

Det förefaller som att det marginaliserade utrymme, den position, Kylberg nu kunde ta i anspråk var det vakuum som Hughes menade uppstod när avantgardet inte fullföljde sin uppgift, och som Morris menade uppkom som ett resultat av negationen som modernistiskt grepp.



93. Beräkningar och figurer från uppsatsen "M, N and t" från 1969.

10. *Expanded cinema, energiproblem och avantgardistiska dilemman*

> One can no longer speak of art without speaking of science and technology. It is no longer possible to discuss physical phenomena without also embracing metaphysical realities. [---] Today when one speaks of cinema one implies a metamorphosis in human perception.
>
> Gene Youngblood, 1970[696]

En borttappad andra chans

Kylbergs pendling mellan försök att blidka subventionerande aktörer inom den större filmkulturen och ambitionen att fullfölja sin konstnärliga vision, skulle till viss del komma att fortsätta under 1970-talets inledande år. Hans gradvisa intresseförskjutning gentemot naturvetenskap, och betydelselösheten av ett slutgiltigt konsumerbart objekt, blev allt mer påtaglig och problematisk. Han skulle heller inte färdigställa någon film under hela decenniet, utan vände sig i stället till två vetenskapliga och tekniska institutioner där han för en tid skulle laborera kring en expanderad syn på sitt eget konstnärskap.

Omkring 1970 påbörjade han vid Institutionen för fysikalisk kemi vid KTH vad som skulle bli ett livslångt projekt kring så kallade gravitationsresonanser. Ungefär samtidigt involverades han i SR:s personalutbildnings experimentstudio där inspelningsateljén omvandlades till ett regelrätt laboratorium. Filmskapandet övergick till något som mer liknande en kontinuerlig

självreflexiv undersökning, där slutresultatet likaväl kunde vara lyckat som misslyckat.

Sedan de lärde känna varandra i Pesaro hade Kylberg och Bo Jonsson varit fortsatt goda vänner. År 1970 åtog sig den jämngamle Jonsson posten som vd för SFI. Tillsättningen var egentligen främst en lek med titlar. Det var en konstruktion designad av Harry Schein, föranledd av den omfattande kritik han hade fått utstå under 1960-talet. Kritiken hade som bekant initieras av Kylberg, i och med turerna kring *JAG*, och gällde i första hand direktörens påstått diktatoriska chefskap över SFI. Schein placerade sig själv som styrelseordförande och såg Jonsson mer som sin ”assistent” än som en verkställande direktör i egen rätt.[697] Jonsson ogillade denna marionettliknande position och lämnade direktörskapet efter endast två år, vilket ledde till att Schein fram till 1978 blev en form av exekutiv styrelseordförande.

Under sin korta tid som vd försökte Jonsson ge Kylberg möjligheten att komma tillbaka som kommersiell filmskapare och initierade en dialog med Göran Lindgren på Sandrews för att ställa utrustning och råfilm till förfogande. I ett brev till Kylberg menade Jonsson att Sandrews och SFI kunde finansiera ”något slags pilotprojekt”, en ”början på din period nr. 2. Om du förstår vad jag menar!! [---] Peter, allvarligt talat, det finns alltså möjlighet att göra en kortfilm”.[698] Kylberg presenterade två projekt för Jonsson och Lindgren: *De goda åren*, som skulle utspela sig på en vetenskaplig institution där forskare sysselsatte sig med ”några mer eller mindre intressanta forskningsuppgifter samt en del studierutin”, samt en kort abstrakt färgsvit kallad *Svit nr 2*.[699]

De båda minst sagt okommersiella filmidéerna presenterades mycket knapphändigt. I stället upptogs större delen av Kylbergs bidrag av dossiern med korrespondens mellan Kylberg, Schein och Wickman, från åren 1969 till 1971. Utan ett utförligt manus med utskriven dialog ansåg sig inte Jonsson kapabel att gå vidare och lade efter några månader ner projektet som kanske kunde inneburit Kylbergs återvändande till den större filmkulturen.[700] Strax därefter avträdde också Jonsson från sin chefsposition.

Expanded cinema – syntesen av konst, teknik och naturvetenskap

Redan under dess första verksamhetsår 1956/57 inrättade dåvarande Radiotjänst/TV (SR från 1957) en filmavdelning under ledning av Lennart Ehrenborg. Tanken var främst att inhemska filmproduktioner anpassade för tv-

mediet skulle tillverkas, men en grundläggande ambition och utgångspunkt för avdelningens förehavanden skulle, enligt Ehrenborg, även vara att upprätta en cell för praktisk filmforskning. Filmskapare och musiker skulle fritt få experimentera med de tekniska resurser som stod till buds.[701] Utöver Ehrenborgs filmavdelning fanns under SR:s tidiga decennier två andra experimentella grupperingar: Ingmar Leijonborgs och Bertil Allanders så kallade färg-tv-grupp, vars verksamhet pågick i olika formationer mellan åren 1964 och 1970, samt den interna personalutbildningen (PUTB) som löd under utbildningschefen Olle Lindgren.[702]

Under 1960-talet var det inte ovanligt att konstnärer tog plats i SR:s experimentella rum, som en form av *artists in residence*, där tanken var att överbrygga separationen mellan konstnärliga, tekniska och naturvetenskapliga domäner och därmed utforska nya medel för kommunikation.[703] Det i en svensk kontext kanske mest omtalade resultatet av ett sådant multimedialt experiment var *Monument*-projektet 1968. Projektet resulterade bland annat i ett tv-program, ett musikalbum av jazzduon Hansson & Karlsson, en dokumenterande bok samt fotografier och målningar.[704] Utöver SR:s tekniker sammanlänkade projektet Ture Sjölander, Lars Weck och Sven Inge samt Bengt Modin, chefen för SR:s skanneravdelning. Modin menade att genom *Monument* hade ”gränsen mellan teknik och konstbegrepp suddats ut och vi har fått vidare aspekter på kommunikationsskapande. De aktuella bilderna får betraktas som en upptakt till ett intimt samarbete mellan konstnärer, tekniker m.fl. yrkesgrupper, bl. a. med de resurser som färg-TV öppnar”.[705]

Dessa ”vidare aspekter på kommunikationsskapande”, samt det intima samarbetet mellan konstnärer och tekniker, kan mycket väl sammanfatta de betydelser som Gene Youngblood 1970 införlivade i begreppet *expanded cinema*, i boken med samma namn. Konstnärerna kring *Monument* kan placeras in i en kategori av *artists in residence*, liknande hur experimentfilmare och videokonstnärer som John Whitney, Nam June Paik och Stan Vanderbeek i 1960- och 1970-talets USA erbjöds möjligheten att husera vid både tv-stationer och inom den kommersiella industrin, hos exempelvis IBM och Bell Technologies.[706] Det var därför inte underligt att just *Monument* fick stå som internationellt exempel i Youngbloods bok för hur klyftan mellan konsten, tekniken och vetenskapen skulle komma att slutas, i ”the paleocybernetic age” – en ny utopisk kommunikationsera Youngblood vågade sig på att proklamera.[707] Denna era innebar enligt Younglood att ”one no longer can specialize in a single discipline [...]. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as

nothing less than the nervous system of mankind”.[708] Youngblood lät experimentfilmaren Jordan Belson fortsätta resonemanget: ”finally we reach the point where there virtually is no separation between science, observation and philosophy. The new artist works essentially in the same way as the scientist. In many cases it’s identical with scientific exploration”.[709]

När begreppet *expanded cinema* används i dag har inte sällan den för Youngblood och Belson avgörande kopplingen mellan konst och naturvetenskap ersatts av begreppets andra innebörd, nämligen filmmediets rent spatialt expanderande natur, exempelvis i form av multipla projektionsmiljöer, och hur filmen under 1960-talet allt mer inkorporeras i performancekonst, events och happenings.[710]

Begreppet går att spåra till Jonas Mekas konst- och filmkrönikor i *Village Voice* från mitten av 1960-talet, och i dessa texter fanns båda definitionerna närvarande.[711] Dels lät Mekas begreppet stå för hur New Yorks konstscen rörde sig mot allt mer inkluderande och konstöverskridande uttryck, och dels talade han om föreningen mellan konst och naturvetenskap, om experiment kring perception, medvetande och ”the expanding eye”, vilket får sägas ligga närmare Youngbloods definition.

Även i Vanderbeeks manifest ”Culture: Intercom and expanded cinema. A proposal and manifesto” från 1965, ligger fokus främst på teknikens avgörande inflytande på konsten och den slutgiltiga föreningen mellan teknik och konst: ”We are on the verge of a new world/new technology/a new art”.[712] Min användning av begreppet, och dess relevans för studiet av Kylbergs utveckling från omkring år 1970, ligger också närmare denna definition än den spatiala, även om också det spatiala, främst gällande filmens relation till sin åskådare, kommer att diskuteras i kapitel 11.

Kylberg som *artist in residence* vid Kungliga Tekniska högskolan och Sveriges Radio

Våren 1969 ägnar sig Kylberg åt sammanställandet av en teoretisk uppsats som han döper till ”M, N and t”. När den stod färdig i maj skickade pappa Jan-Henrik texten till Per-Olov Löwdin vid Institutionen för teoretisk fysik och kvantkemi i Uppsala, som i sin tur lät den granskas av sakkunniga. Den negativa kritiken var omfattande. Det framhölls till och med att uppsatsen helt saknade vetenskapligt värde.[713] Löwdin svarade något mer upplyftande: ”[T]eorier av kosmologisk omfattning är alltid intressanta, och en av bedömarna säger att det insända materialet mer liknar en ’poetisk vision’ än en

vetenskaplig teori. Eder son befinner sig härvid i gott sällskap – många stora vetenskapsmän har haft sådana ’poetiska visioner’, och många gånger har de hoppats mer av dem än av sina vetenskapliga teorier”.[714]

En som inte avfärdade Kylbergs visioner som endast poetiska var professor Erik Forslind vid Institutionen för fysikalisk kemi vid KTH i Stockholm. Kylberg kom i kontakt med Forslind efter att ha sökt upp Hannes Alfvén, som då var några månader från att motta Nobelpriset i fysik.[715] Alfvén parade ihop Kylberg med Forslind som uppenbarligen fann ett värde i de kosmologiska teorierna, och därmed såg till att både laboratorium och mätinstrument ställdes till förfogande.

Tre decennier senare återkallade Kylberg tiden på KTH.

> I Början [sic] av 70-talet då politikerna hade lyckats stänga filmateljeerna [sic] i Råsunda och då det Svenska konstlivet var splittrat och flyktbenäget fann jag arbetsro i en naturvetenskaplig institution. En ny verkstad för min nyfikenhet. Det som i mina filmer hade varit att kartlägga själens atomer blev nu att undersöka materiens struktur [...]. Att varsebli tidrummets gränser och att renodla universums symmetrivillkor. Från min tankevärld hade jag redan en arbetsmodell. En dynamisk rumsgeometri kring mikroskopiska hål mot ett hypotetiskt ’antiuniversum’ skulle förklara sambandet mellan gravitation och elektrisk laddning och dessutom ge upphov till en mätbar resonans-effekt av en helt ny typ, som jag kallade gravitationsresonans.[716]

Christofer Leygraf, som då var forskarstuderande, minns hur Forslind lät Kylberg vistas på institutionen bland de övriga doktoranderna, men det var uppenbarligen få som förstod sig på vad den smått underlige filmkonstnären egentligen företog sig i laboratoriet:

> [Kylberg] arbetade där företrädesvis på nätterna för att så få störningar som möjligt skulle påverka hans känsliga mätningar. Jag förstod aldrig riktigt innebörden i vad han gjorde, men han använde olika teburkar som han långsamt förde mot eller från varandra i rummet för att kunna påvisa en viss typ av ganska okända kraftfenomen mellan kroppar. Vi hade byggt upp ett område i rummet som var relativt fritt från jordens magnetfält, som han ville dra fördel av i sina mätningar. Av någon anledning gick han alltid klädd i stövlar inomhus.[717]

I början av 1970-talet var tanken om en faktisk audiovisuell slutprodukt som resultat av experimentella mätningar något som Kylberg inte lade någon större vikt vid. Intresset låg främst i att hitta nya rum för sina allt mer

expanderande experiment, som substitut för de nedlagda Filmstadsateljéerna. För Kylberg var steget mellan Råsunda – tecknarateljén, Albert Rudlings arbetsrum för trickfilm, Film-Tekniks laboratorium – och KTH:s forskarrum, helt naturligt. Inom båda miljöerna verkade ingenjörer i vita rockar som genom idogt och upprepat experimenterande utforskade nya konstnärliga och vetenskapliga uttryckssätt.

Samtidigt som Kylberg huserade hos Forslind på KTH etablerade han kontakt med Bertil Allander, ansvarig för experimentverksamheten vid SR:s personalutbildning. Inom ramen för PUTB problematiserades frågor kring bild, färg, narrativ och musik. Inte sällan var experimenten en form av möte mellan konstnärliga, medieteoretiska och naturvetenskapliga forskningsområden. Här anordnades kurser i allt från informationsteknik till spel och simulation, och internpublikationer trycktes med titlar som *Se men också höra*, *... då är det inte verklighet längre* och *Rörelse*, vilka bland annat behandlade varseblivning, verklighetsuppfattning, färgperception och rörelseuppfattning.[718] PUTB mottog under denna tid även ett forskningsanslag som skulle användas specifikt till experimentprojekt kring ”färgseendets psykologi” och ”inlärningseffekter hos färg-TV”.[719] Avgörande för PUTB var att dessa experiment inte var tänkta att resultera i sändningsbara publika program, utan de sågs främst som en intern utveckling av tv-mediet som helhet.

Allander och Kylberg började inledningsvis planera för en tv-balett i färg kallad *He⁴*, som enligt Kylberg hade ”avsikten [...] att illustrera vätefusionen med alla dess kortlivade mellantillstånd”.[720] Kylberg skrev i sitt programförslag:

> Tillstånden gestaltas av figurer (skådespelare, dansare) som med olika masker, rörelser och dialoger allegoriskt skildrar samband mellan ”död” och ”levande” materia. Samband mellan färg och tanke. Mellan rytm och vidsynthet. [---] Det blir ett experiment under rubriken mediaforskning [---] Jag koncentrerar mig på förloppet $p^+ + e^- = n$ och $4\,(p^+ + e^-) = He^4$ (orto-) där p^+ är en manlig dansare (statist) och där e^- är en kvinnlig dansare (statist) och där n, H^2, H^3, He^3, He^4 är animerade (målade och trickinspelade) tillstånd.[721]

Kylberg hade närt tanken om en balett under produktionen av *JAG*, då han i flera intervjuer annonserade att han arbetade på en sådan idé kallad *Delaren*.[722] Dansen som konstnärlig komponent hade han planerat att inkludera redan i *En kortfilm av Peter Kylberg* men inga sådana sekvenser kom med i

94/95. De enda bevarade fotografierna från ballettprojektet *He⁴*.

slutprodukten. Att Allander fann konstuttrycket intressant för tv-mediet låg helt i linje med hur man under 1960-talet, både i Sverige och utomlands, hade genomfört nyskapande experiment med bild, ljud och rörelse inom ramen för televisionen.[723] Ett av den svenska televisionens tidigaste exempel på hur tv-mediet kunde utforskas i konstnärligt syfte var just tv-baletten *Electronics: Dansmönster i folkviseton* som spelades in och sändes i svartvitt 1963.[724] Inom ramen för färg-tv-gruppens experimentverksamhet samarbetade producenten Kjell Frosting med elektronmusikkompositören Arne Mellnäs och koreografen Tyyne Talvo kring en tolv minuter lång balett för två dansare kallad *Kaleidovision* som sändes i färg 1969. Koreografin, med två figurer som kan tyckas symbolisera en celldelning alternativt två växelvis repellerande och attraherande poler, i kombination med de färgtekniska avancerade effekterna, påminner intressant nog om Kylbergs programförslag *He*[4], vilket han i februari 1970 presenterade för SR.[725]

Kylberg fick också tillfälle att genomföra föreläsningar vid personalutbildningen och i en kallelse till ett sådant tillfälle beskrev Allander Kylbergs närvaro vid SR:

> Våren 1970 sökte Peter Kylberg kontakt med PUTB. Peter Kylberg har tidigare under sin tid i filmbranschen gjort kortfilmen ”Kadens” (även målningar och musik), vilken färggruppen under sin tid sände ut i luften, och långfilmen ”Jag”. Peter Kylberg förde nu förhandlingar med en av kanalerna om en tv-produktion, och ville göra vissa, närmast programmässiga prov för att skapa sig ett underlag för sin eventuella produktion. Peter Kylberg fick disponera ett av de övningstillfällen i studio under våren, till vilket ingen producent anmält sig. Han kom vid förberedandet av detta prov att ställa allt fler tekniska frågor, varför provet till slut fick en ganska teknisk karaktär. Peter Kylberg presenterar i bifogade uppsats sin undersökning, och en större undersökningsplan i vilken denna undersökning skulle kunna komma in, och enligt vilken hans arbete skulle kunna fortsätta.[726]

Endast ett fåtal fotografier har överlevt från produktionen av *He*[4], men de vittnar om att projektet var igångsatt med dansare och provtagningar. Vad som var tänkt som en tv-produktion övergick snart till ett omfattande rent tekniskt experiment, vilket framgår av Allanders kallelse. Kylberg började laborera kring släcktider för lysämnen i tv-skärmar relaterat till ljusstyrka och färgtemperatur, samt den tidens beroende av kraftig sminkning vid tv-inspelning i färg.[727] *He*[4] utmynnade slutligen i ännu en uppsats allt medan balettprojektet i sig rann ut i sanden.

Solenergi, experimenthus och alternativa energikällor

Efter flera års laborerande och ”slokande” i SR:s lunchrum, som Jonas Sima kom att beskriva det i ett personporträtt, sparkades Kylberg till slut ut, i maj 1974.[728] Den exakta anledningen till varför Kylberg fick lämna PUTB är oklar, men ett brev från pappan Jan-Henrik till vännen Otto Nordenskiöld, SR:s verkställande direktör, målar upp en bild av att SR:s personal kanske fann det obekvämt att en utomstående experimentfilmare med abstrakta kosmologiska visioner skulle lägga sig i det tekniska arbetet på SR. Planeringschefen och SR:s konstkritiker Roland Odlander hade visst också ställt sig mycket tveksam till Kylbergs konst.[729] Pappans vädjan till Nordenskiöld hjälpte inte. SR:s informationssektion svarade korthugget genom att ”hänvisa till den rad av besked som lämnats till olika medlemmar av släkten Kylberg under årens lopp i denna fråga”.[730]

Föräldrarnas ständiga bakgrundsnärvaro, som främst hade vållat problem för Kylberg under 1960-talet, skulle komma att lysa igenom även under 1970-talet, inte sällan i form av välvilliga försök att förse sonen med kontakter till inflytelserika personer. En sådan var Martin Fehrm, chef för den statligt nyinrättade Styrelsen för teknisk utveckling. Ferhm hade liksom Jan-Henrik tidigare haft en chefsposition inom Kungliga Flygförvaltningen och var därmed med stor sannolikhet en bekant till familjen. Den personliga kontakten föranledde inte bara privata samtal mellan Fehrm och Kylberg utan även att Kylberg 1971 skickade en ansökan om ekonomiskt forskningsstöd direkt till Fehrm. I skrivelsen, kallad ”Ang. hyperfin växelverkan”, lät Kylberg sammanfatta hur hans intresse under 1960-talet hade rört sig från ”att med olika språk och media, med kombinationer av färg, form och musik, med komplicerade rytmiska mönster, skapa och reproducera mänskliga känslor”, till att allt mer omfatta områden som praktisk fotokemi, kvantteori, vågmekanik och neurofysiologi.[731]

En specifik fråga som stod i centrum för skrivelsen var miljövänlig energiförsörjning. Detta område skulle snart etableras som ett av decenniets kanske mest omdebatterade ämnen i stora delar av världen. Kylberg skrev till Fehrm: ”Energiförsörjningen för framtiden har länge varit ett aktuellt problem, inte minst beroende på att vår nuvarande energiproduktion är ett miljöhot. Skulle jag ha rätt i mina beräkningar finge vi en motor där bränslet är tid och avgasen ljus. Med andra ord, helt ofarlig ur miljösynpunkt”.[732] För Kylberg låg lösningen på energiproblemet (som 1971 ännu inte var något större problem ur allmänhetens synvinkel) i småskalig fotovoltaisk energiproduktion, eller så kallad solenergi.

Denna tematik skulle komma att sätta stor prägel på två projekt Kylberg försökte realisera under 1970- och 1980-talen. Dels tv-filmen *Opus 25*, den enda faktiska filmproduktionen som Kylberg genomförde under 1970-talet, och dels det aldrig realiserade u-landsprojektet *Power from heaven/F-32,* till vilket Kylberg 1981 fick ett projektbidrag om 20 000 kronor av svenska biståndsorganisationen Sida (Swedish International Development Cooperation Agency).[733]

Varje sommar bar det av till Château-d'Œx, den schweiziska kändistäta alpbyn, som sedan slutet av 1950-talet hade fungerat som ett andra hem för Kylberg. Som pianist på vattenhålet Alligator Bar stötte han inte endast på celebriteter som David Niven, Gregory Peck och Elizabeth Taylor, utan även potentiella samarbetspartners. Under 1972 lärde han där känna Freddy Buache, grundare och chef för det schweiziska cinemateket – en schweizisk Henri Langlois, om man så vill.[734] Kylberg presenterade sin vision om en långfilm producerad i Château-d'Œx. Filmen skulle sammanlänka experimentellt filmskapande med ingående studier av det senaste inom solenergi. Tanken fångade Buaches intresse, och han sammanförde Kylberg med landsmannen Freddy Landry, en matematiklärare och filmproducent från Les Verrières vars lilla bolag Milos Films tog sig an Kylbergs filmidé.

Det skulle dröja till 1974, efter det att Kylberg blivit av med sin plats på SR, innan ett färdigt manus stod klart med namnet *Le jeu*. Ämnet för Kylbergs projekt hade under denna korta tid ökat markant i aktualitetsvärde. Under 1960-talet var fotovoltaisk energiutvinning ännu i sin linda, och hade främst använts för enstaka rymdsatelliter. Energikrisen 1973 resulterade i ett omskakande uppvaknande för den energiberoende västvärlden, och krisen blev därmed också ett avgörande startskott inte bara för miljörörelsen utan också för forskning om solenergi.[735]

Liksom *JAG* var *Le jeu* på ytan tänkt som en spelfilm om kärlek, i vilken svenskan Elizabeth, vars man dör i en bilolycka under deras semester i Château-d'Œx, återfår hopp om livet i mötet med den skygge eremiten och forskaren Roger, som i sin tur försöker övertala det lokala kommunrådet att investera i hans omfattade solenergiprojekt. Kylberg var noga med att poängtera att även om filmen kunde ”upplevas som ett primitivt spektakel med många förföriska och underhållande bilder”, var det en film som ”i halvdokumentära inslag och med hjälp av tecknad film, modeller etc” skulle diskutera ett antal, enligt Kylberg, kontroversiella ämnen.[736]

Med stor sannolikhet kände han sig tvingad att inkludera kärleksteman och bilkrascher för att öka chansen till finansiering av ett experimentellt och

i huvudsak naturvetenskapligt projekt. Denna påtvingade strategi att för finansieringens skull inkludera egentligen oönskade komponenter synliggörs i korrespondensen med Sida kring Kylbergs nästföljande solenergiprojekt *Power from heaven*. Inför Sidas beslutsfattare behövde han inte hymla kring vad som var viktigast:

> Meningen är att filmen skall kombinera information om solelektricitet med en någorlunda vulgär dramatisk intrig. Detta för att filmen trots sina många dokumentära bilder skall kunna accepteras som biografföreställning i Sverige [---] Distributörens intresse ökar om filmen innehåller ett visst mått av konventionell spänning.[737]

En viktig del av *Le jeu*-projektet var intentionen att i Château-d'Œx uppföra ”ett solenergihus i full skala”, vilket specificerades vidare av Kylberg i en ansökan om produktionsmedel:

> Husets tak är utrustat med kiselceller som ger 1 KWH/M^2 och dygn i genomsnitt, alltså oberoende av väderlek. Den elektriska energien lagras på natten i bränsleceller som dissocierar vatten. Rogers uppfinning består i att kontrollera gravitationella svängningar i kiselkristallerna och därmed öka deras effektivitet som omvandlare av solljus till elektricitet.[738]

Att Kylberg följde det internationella forskningsläget är tydligt. Han skulle även närma sig den kommersiella tillverkningsindustrin för att förankra filmprojektet, hitta finansiärer och samarbetspartners. Under dessa år var han, till och från, bosatt i Storbritannien. I London, i maj 1977, träffade han representanter för de brittiska Lucasfabrikernas alternativa energisektion, vilka var pionjärer inom solpaneler för småskaligt bruk. De visade intresse för Kylbergs projekt och stod till buds med beräkningar för hur många solpaneler som var nödvändiga för ett självhushåll i schweizisk miljö. De planerade även att låna ut sådana till själva inspelningen.[739] Lucasfabrikerna, som bland annat producerade militärmateriel, hade just då världens ögon riktade mot sig. Liksom inom andra delar av den dåvarande brittiska tillverkningsindustrin stod arbetarna på de 17 Lucasfabrikerna inför massuppsägning. Som ett alternativ presenterade Lucasarbetarna själva, i januari 1976, en revolutionerande plan för att omvandla produktionen till ett antal socialt användbara produkter, som bland annat skulle gynna en decentraliserad miljövänlig energiproduktion.[740] Lucasplanen genomfördes aldrig, men fick mycket stort medialt genomslag. När Kylberg träffade företaget var Lucasplanen och ”socially useful production” världskända begrepp.[741]

Det går inte att ta miste på att Kylbergs ambition mer och mer centrerades kring att skapa ett minst sagt samhällstillvänt filmprojekt, för att återknyta till kritiken han fick utstå under 1960-talet. Inför Sida hävdade han bestämt att han inte kunde tänka sig ett bättre sätt att använda sina kunskaper ”än att bidra till opinionsbildning i en fråga som på ett ödesmättat sätt angår såväl människornas hälsa som ekonomiska och politiska frigörelse”.[742] Där Bo Widerbergs socialt medvetna önskefilm skulle besvara till synes enkla vardagsfrågor om vad svenskarna pratar om på kafferasten och gör på dagarna (och inte minst på nätterna), sökte Kylberg i *Le jeu* svar på en rad något mer komplicerade frågor:

> Hur uppstod universum?
> Kan man betrakta baserna i DNA-molekylen som individer med egen vilja?
> Kan matematisk spelteori lösa sociala problem?
> Hur dyr är fissionsenergien per KWH? På längre sikt?
> Är upplevandet av tid någonting specifikt för vissa typer av nervsystem?[743]

Le jeu var tänkt att, liksom Lucasplanen, resultera i något socialt användbart. I praktiken långt *mer* än en film. I essens handlade det om en kylbergsk version av hur en widerbergsk socialt angelägen ”film” kunde te sig. Den samhälleliga nyttan låg inte nödvändigtvis inbakad i det realistiska avbildandet som sådant, vilket Widerberg hade gjort gällande. Kanske kunde ett expanderat film- och arkitektprojekt som *Le jeu*, som blandade abstrakta animationer, polytonal musik och närmast didaktiska presentationer av fotovoltaisk forskning, uppnå en högre angelägenhetsgrad? Svaret på den frågan kunde endast erhållas om projektet roddes i hamn ekonomiskt, och bara långfilmen beräknades kosta en miljon.[744]

Vem som skulle betala experimenthuset framgick aldrig. Det blev också snart uppenbart att Landrys kontaktnät var alltför lokalt för att kunna ge utdelning i den storleken. De som kom närmast de stora pengarna under förberedelserna av projektet var i vanlig ordning Kylbergs föräldrar. Denna gång var det hans mor Nadia, som 1977 lyckades etablera personlig kontakt med Londonbaserade Paramountproducenten Luigi Luraschi. Enligt korrespondens mellan Kylberg och Landry visade Luraschi intresse för manuset, men kort därefter upphörde kontakten.[745]

Le jeu och jakten på pengarna – ”Do you have any good friends with a bank account?”

I *Arbetarna lämnar fabriken*, en kritisk analys av ett förändrat svenskt kulturklimat skriven 1970, menade filmaren och kritikern Carl Henrik Svenstedt, att välfärdsstatens förda kulturpolitik under 1960-talet hade resulterat i att tidigare klara motsatsförhållanden mellan konstnär och uppdragsgivare hade luckrats upp. Svenstedt pekade på att den funktion som privatkapitalistiska företag, filmbolag, bokförlag eller konsthandlare tidigare hade innehaft, nu intogs av statliga, halvstatliga eller kommunala institutioner.[746] I och med att den svenska välfärdsstaten under 1960-talet implementerade en mer genomarbetad och uttalad kulturpolitik, vilken redogjorts för i kapitel 4 och kapitel 6, institutionaliserades både konsten och konstnärerna allt mer in i ett system som verkade beroendeförändrande. År 1980, decennier efter filmavtalets genomförande, påtalade även Harry Schein denna beroendeförskjutning som i efterhand hade blivit mycket tydlig: ”Vårt samhälle har för länge sedan tagit över mecenaternas roll. Samhället har därmed blivit en köpare av kultur, en kulturkonsument, en marknad för kultur, en för all del manipulerad marknad, men fortfarande en marknad”.[747] Bengt Forslund skulle senare, med en lång producentkarriär inom både SF och SFI bakom sig, likna SFI:s funktion, att under 1970-talet dela ut ett projektstöd i veckan åt behövande filmare, vid en närmast social verksamhet för att hålla landets fattiga filmkonstnärer vid liv.[748]

Kylbergs och Landrys enda chans verkade vara att återigen arbeta mot den svenska filmbranschen, som i och med 1972 års revidering av filmavtalet, kom att bli närmast synonym med SFI. Samma år, efter att Jonsson hade sagt upp sig som vd, återtog Schein sin gamla chefsposition, nu kombinerat med ordförandeskapet för styrelsen. Maktkoncentrationen till SFI, och därmed också Schein, ökade bland annat i och med den nya G-fonden som gav SFI ett mer eller mindre statligt uppdrag att producera film för egen maskin. Samtidigt tog man också bort den så kallade A-fonden, det stöd som tidigare hade utgått utan kvalitetsfilter.[749] Privatkapitalistiskt mecenatskap blev allt mer sällsynt och SFI intog rollen som en praktiskt taget obligatorisk finansieringspartner, i vars sammanhang Kylberg sedan flera år tillbaka hade känt sig högst ovälkommen. Kenne Fant, fortfarande vd för SF, försökte i ett privat brev förvissa honom om att ”varken Ingmar Bergman, Harry Schein eller någon annan” hyste någon avog inställning gentemot honom.[750]

När *Le jeu*-projektet 1974 landade hos G-fondens produktionschef Bengt

Forslund fick det faktiskt god respons. Forslund menade att det var det bästa Kylberg hittills hade skrivit och att temat var både aktuellt och tankeväckande.[751] I ett brev till Schein skrev Forslund vidare att Kylberg otvivelaktigt hade mognat mycket och tycktes ”betydligt mer klar över sin egen och filmproduktionens situation än på den tiden han fick genomföra sina alltför privata experiment”.[752] Forslund har dock senare uttalat att han som ansvarig för SFI:s nya produktionspengar inte sällan kände sig ensam och trängd, och upplevde ”ett väldigt tryck att ta hand om dem som inte fick plats i branschen”.[753]

Oavsett hur Forslund kände inför Kylberg försökte han hjälpa honom. Forslund återupprättade kontakten med den gemensamma schweiziske vännen Buache, till vilken han skrev: ”Do you have any good friends with a bank account? We take care of Peter if you take care of the production”, men Forslunds rättframma propå ledde ingen vart.[754] I stället bollade Forslund projektet vidare till ännu en nystartad fond, den så kallade SR-fonden, där Jörn Donner hanterade besluten. Där hade Nadia Kylberg redan varit framme och försökt äska. Donner svarade Peter: ”Din mor har till mig översänt Ditt manuskript THE GAME. Emellertid passar tyvärr inte ett så pass intellektuellt tema som detta inom SR-fondens ram”.[755]

Kylbergs gamla vänner Bo Jonsson och Bertil Sandgren satt nu på tunga poster vid Europa Film respektive Sandrews, och fick därmed även de påhälsningar med ekonomiska förtecken. De fann idén både fängslande och väsentlig, men för ”svår”.[756] Jonsson resonerade likt Donner, att filmens ”franska intellektuella stämning” inte skulle fungera på de nordiska breddgraderna, det var ”allt för filosofiskt för den tröga, svenska biopubliken”.[757] Jonsson skrev till Landry:

> [I]t is almost hopeless to get somebody interested in Peter's film LE JEU. It is really not because of Peter, but the subject is difficult. Swedes are very unintellectual and although there is a big debate about nuclear power, they are not enough interested in alternative sources.[758]

Under 1976 lossnar det något för Kylberg och Landry. I det reviderade filmavtalets allt snårigare fonddjungel återfanns även H1- och H2-fonderna som inte styrdes av SFI utan av filmbranschen respektive filmarbetarna. I januari tilldelades *Le jeu* 14 000 kronor i stöd från den förstnämnda.[759] Några månader senare hakade Lars Löfgren och Claes Göran Appelqvist vid SR:s TV2 på projektet, men de 125 000 kronorna som TV2 gick in med, tillsammans med Landrys 75 000, räckte inte till någon långfilm.

I dialog med TV2 togs i stället en alternativ kortare version fram.[760] Kylberg tvingades till och med att för första gången frångå 35 mm-formatet för den billigare 16 mm-filmen. Eftersom SFI främst levde på intäkterna från biografavgiften fanns det ett inbyggt krav i alla långfilmstöd, och så även för H1-stödet, nämligen att projektet inte fick förverkligas för andra ändamål än som svensk långfilm för biografexploatering. *Le jeu* verkade nu endast kunna bli verklighet som en kort tv-film, vilket föranledde att det nedbantade projektet helt enkelt fick byta namn.

Den nya versionen stod som Kylbergs tjugofemte filmidé och var tänkt att kombineras med hans tjugofemte musikaliska komposition, *Stråkkvartett II* (Op. 25). Sammanträffandet, och möjligheten att i titeln också hylla den pianosvit av Arnold Schönberg som stod honom närmast, *Suite für Klavier, Opus 25* (1921–1923), gjorde att tv-filmen fick sin slutgiltiga titel, *Opus 25*.[761] Att han därmed också, på ett närmast övertydligt sätt, återknöt till 1900-talets tidiga experimentfilmares användande av musikalisk terminologi, i synnerhet Walter Ruttmann och dennes *Opus*-serie, var inget som Kylberg verkar varit medveten om.

Opus 25 – ett amalgam av kylbergska stilgrepp

Mellan den 4 och 11 juni 1978 var det slutligen klart för tagning. Med endast en femtedel av den tänkta budgeten tillgänglig krävdes naturligtvis omfattade revideringar i både manus och tillvägagångssätt.[762] Som Elizabeth engagerades den svenska relativt okända Ingela Sahlin, men i rollen som Roger lyckades Landry värva sin vän Jean-Luc Bideau.[763] Bakom kameran placerade han sin son Fabien Landry. Lokala förmågor, som brann för energifrågan och därmed fann projektet intressant, utgjorde det resterande teamet. Den intensiva bilkraschen som var tänkt att inleda hela berättelsen och filmas från en helikopter, kondenserades ner till en papperslapp med ett ditmålat kors, en stiliserad dödsannons utan namn.

Handlingen bröts ner till ett dramaturgiskt minimum. Efter det att Elizabeth och Roger hade funnit varandra följde en närmast påklistrad epilog om hur Roger några år senare tilldelats pengar för sitt solenergiprojekt. Sittande i en vacker grön dalgång blickar de, tillsammans med sitt barn (Kylbergs då ettårige son William), ut över en befintlig byggarbetsplats som fick fungera som fullskalig ställföreträdare för den lilla trämodell av experimenthuset som budgeten i slutänden hade räckt till.

När inspelningen av själva ramhandlingen var genomförd återstod, för-

96 97

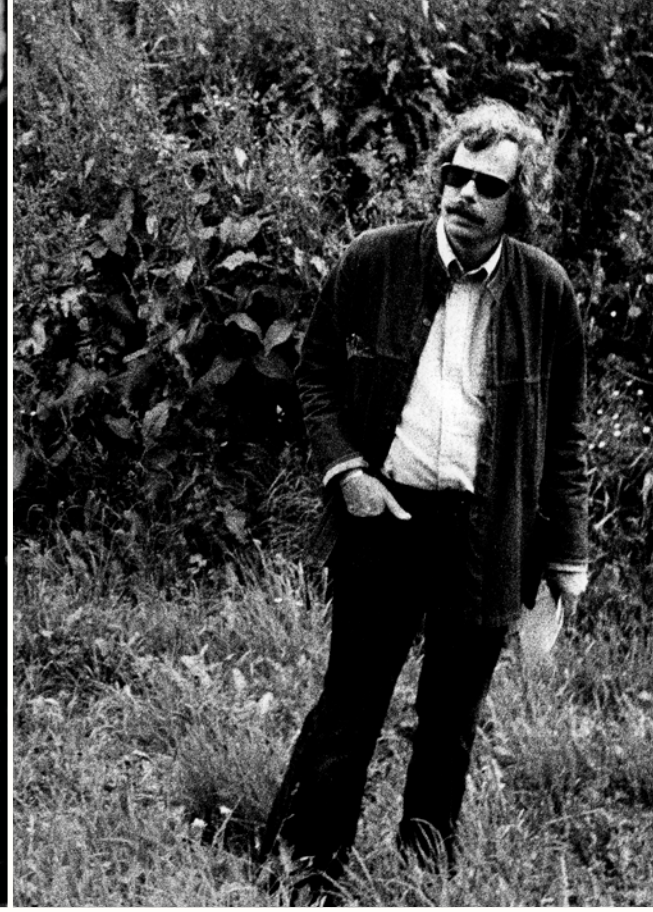
96. Nästan hela teamet samlat för en tidningsintervju med Lausanne-baserade tidningen *24 Heures*: Kylberg, chefsfotografen Fabien Landry, Ingela Sahlin som spelade Elizabeth, B-fotografen Eva Martin och inspelningsledaren Jacques Magnin.

97. Fabien Landry, Sahlin och Kylberg under inspelningen av *Opus 25*.

98. Sahlin under inspelningen av *Opus 25*.

99. Jean-Luc Bideau som Roger under inspelningen av *Opus 25*. Bideau var en av Schweiz då mest kända manliga skådespelare.

100. I vanlig ordning tog Kylberg allt som oftast befälet över kameran. Här på Château-d'Œxs gator.



98/99

100

utom musiken och animationerna, de tekniska sekvenser som Kylberg ämnade infoga, vilka han hade planerat att filma i Lucasfabrikerna.[764] Eftersom budgeten inte tillät några resor till Storbritannien, kontaktade Kylberg Jean Rossel, chefen för Institut de physique vid universitetet i Neuchatel. Rossel har kategoriserats som en experimentell fysiker som forskade kring vetenskapens moraliska aspekter och västvärldens allt mer utbredda energiåtgång.[765] Trots närheten till filmens ämne var Rossel inte intresserad av att delta personligen då han såg själva berättelsen som orealistisk och slumpmässig.[766]

Kylberg fick trots det tillgång till institutionens lokaler och instrument. Laboratoire Suisse de Recherches Horlogères, ett mikrotekniskt klocklaboratorium i Neuchatel, möjliggjorde vidare för Kylberg att fotografera mikroskopiska förstoringar av kretskort och kisel, det ämne som används inom fotovoltaisk energiåtervinning.[767] I filmen lyftes därmed inte bara kiselämnets samhälleliga och vetenskapliga potential fram, utan även dess rent visuella, nonfigurativa kvaliteter, då de placerades jämte Kylbergs hårt abstraherade, närmast minimalistiska målningar.

101 102

101. Vid trämodellen av solenergihuset under inspelningen av *Opus 25*.

102. Slutsekvensen i *Opus 25*.

103. Uppförstorade kiselflagor i *Opus 25*.

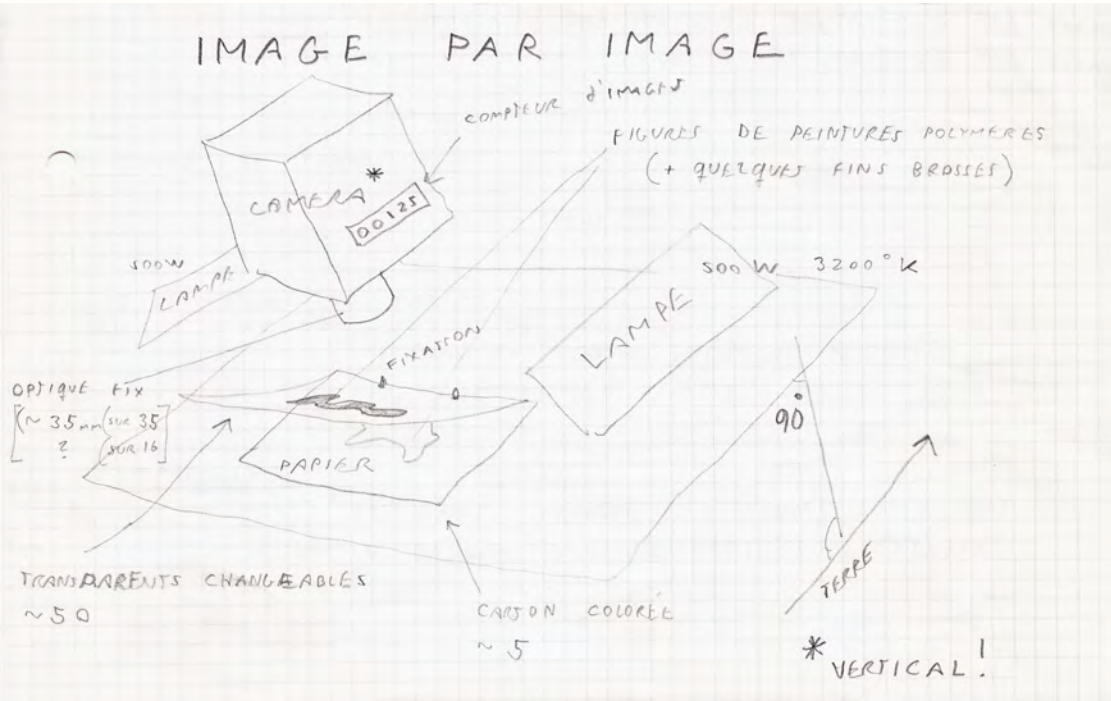
Den animationsteknik som Kylberg hade använt sig av i *Kadens*, *En kortfilm av Peter Kylberg* och *JAG*, där olje- eller gouachemålade plastfilmsark lades över varandra och fotograferades succesivt för att uppnå en typ av kinetiska tavlor, skulle också förekomma i *Opus 25*, främst insprängt i samlagssekvensen mellan Elizabeth och Roger, där även kiselförstoringarna vävdes in. De estetiserade kiselflagorna fick här även en avgörande betydelse som kan sägas symbolisera Kylbergs under dessa år allt mer expanderande konstsyn – fusionen mellan konst och naturvetenskap.

Denna tvärdisciplinära tematik som var så vanligt förekommande inom *expanded cinema* tar mycket utrymme i anspråk i *Opus 25*, men med vetskap om hur Kylbergs filmskapande tog sig uttryck under 1960-talet, ter sig filmen, utöver detta, som ett amalgam av en mängd för Kylberg typiska stilgrepp och teman. Det genomgående tekniska laborerandet kring färganvändning och ljussättning, som hade varit påtagligt i *JAG* och *Konsert för piano* resulterar här inte bara i målningar och makroförstoringar, utan även i form av ett flertal insprängda ansikten, avfotograferade likt skådespelarprover, med en rad olika färgfilter. Sahlin och Bideau används liksom Lena Granhagen och Per Myrberg i *Konsert för piano* som en form av testpersoner. Kylberg var uppenbarligen fortfarande intresserad av sitt ”teoretiska arbete med ’färgperceptionsmekanik’”, i stil med hur experimentfilmaren Paul Sharits försökte framhäva ”the higher drama of: celluloid”, som tidigare påtalades.[768]

103

Länken mellan *Opus 25* och *Konsert för piano* – med deras kopplingar till grepp inom *structural fim* – är även påtaglig i den förstnämnda filmens mycket utdragna spelsekvens. Trots att filmen skalades ner till 50 minuter, avsattes en femtedel till ett underligt loppspel som vi utifrån ett par statiska kamerainställningar ser Elizabeth och Roger spela. Scenen är i sammanhanget lika påtagligt och på ytan omotiverat utdragen som när Granhagen och Myrbergs passiva kroppar under lång tid studeras i ett hörn av Filmstadens Stora ateljé.

Även det hos Kylberg återkommande *trance film*-temat finns närvarande i *Opus 25*, främst i de inledande sekvenserna där Elizabeth ses gå runt i Château-d’Œx och i den närliggande staden Fribourg. Här förs tankarna till Christer Bancks Stockholmsvandringar, men också till hur en alienerad Jeanne Moreau försöker få fysisk kontakt med Milano genom att sporadiskt vidröra stadens och naturens olika material, i den av Kylberg så uppskattade *Natten* av Michelangelo Antonioni. Kylberg låter Elizabeth definieras av sin omgivande miljö, i stil med hur både han själv och Antonioni hade arbetat i nämnda filmer. Liksom Moreaus karaktär i *Natten* försöker Elizabeth återfå tron på livet genom att fysiskt känna sig fram. Kylberg placerar också med-



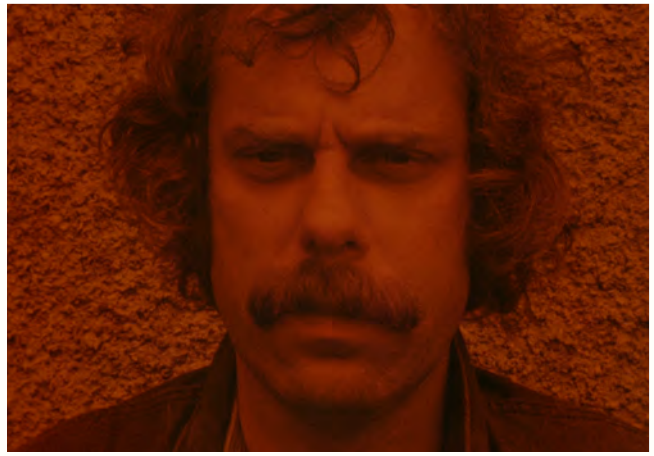
104

vetet Sahlin mot skarpa husfasader som likt mörka kanvastyg upptar stora delar av bildskärmen. Han tycks vid ett tillfälle återskapa den mörka gränd som inleder och avslutar *Paris D-moll*, men infogar också Sahlin, som en stillastående marionett i sin komposition – ett stilgrepp som han också upprepat utsatte Banck för i *JAG*.

”Utan kommunens stöd kan jag inget göra”

I *Opus 25* var det inte Sahlin som likt Banck fick ikläda sig Kylbergs Jag-roll, utan Bideau. Filmen är utan tvekan Kylbergs mest självbiografiska film, i vilken vi som åskådare får följa med till filmskaparens personliga Walden. *Opus 25* är likt *Paris D-moll* en film gjord i exil. Om Kylberg 1963 flydde från den svenska filmbranschens ”litteraturhistoriska komplex”, flydde han nu hela branschen, dess missnöje och de institutioner och ateljéer inom vilka han inte längre kände sig välkommen i.

Att Kylberg allt sedan slutet av 1950-talet fullkomligt högaktade sin isolerade dalgång, som omgärdad av höga alptoppar erbjöd skydd från världen



105

106

104. Kylberg förevisar sin föredragna animationsteknik i ett brev till Freddy Landry innan inspelningen av *Opus 25*.

105/106. Kylberg återkom till laborationer med färgfilter och ljussättning *Opus 25*.

utanför, går inte att ta miste på. I manuset till *Le jeu* skänker han platsen närmast övernaturliga krafter i sin potential att både rädda Elizabeth från sorg och lösa världens energikris med hjälp av solenergihus. Château-d'Œx framstår i filmen som ett utopiskt Eden. Där frodas kärleken och utstötta aparta forskare och konstnärer, likt han själv, tilldelas pengar för avantgardistiska experiment, som i en svensk kontext avfärdades som konstnärligt onödiga eller som endast poetiska visioner utan vetenskapligt värde. Om intentionen i *JAG* egentligen var att genom Banck skapa en så allmängiltig karaktär som möjligt, som skulle representera *alla* människor, är Bideaus Roger i stället en karbonkopia av Kylberg själv – den missförstådde forskaren, av omvärlden uppfattad som en besvärlig och apart knäppskalle.

Ett avgörande tema som Kylberg behandlar i *Opus 25*, via karaktären Roger, är forskarens, tillika konstnärens, ofrånkomliga beroendeställning gentemot sin mecenat. Den konstnärliga och vetenskapliga mixturen som utgör den självbiografiska karaktären Roger kan sägas personifiera Henri de Saint-Simons utopiska 1820-talssyn på avantgardet: en visionär ledarskara sammansatt av representanter från både konsten och vetenskapen, ämnad att staka ut det framtida samhällets färdväg. Förenandet av konst och vetenskap får också sin abstrakta visuella pendang i Kylbergs kiselförstoringar.

I *Opus 25* lyser en påtaglig övertygelse igenom inför konstens tillika forsk-

ningens finansierings- och produktionsförutsättningar. Varken konsten eller vetenskapen kan anses vara fri, utan ses endast som mer eller mindre ofria. Övertygelsen inför människans bundenhet är inte helt olik Kylbergs grundtema i *JAG*, där människans nödvändiga beroende av människan – att vara en självständig individ och samtidigt helt och hållet beroende av medmänniskorna – stod i centrum. Denna medvetenhet inför sin egen beroendeställning har också varit ett återkommande tema som gått att spåra i Kylbergs bidragsansökningar och korrespondens med finansiärer. I *Opus 25* tycks medvetenheten ha övergått i *uppgivenhet* och skapandets förutsättningar framträder som ett tema sig.

Opus 25 må vara en exilfilm gjord på behörigt avstånd från svenska kulturpolitiska styrmedel. Det är dock ett faktum att det, även i detta fall, sträckte sig en 200 mil lång livgivande navelsträng, i greenbergsk mening, från den svenska välfärdsstatens kulturinstitutioner till Kylbergs exilprojekt, vilket är talande för hur han till synes omöjligen kunde bli fri sin beroendeställning. I rollen som konstnär stod Kylberg aldrig autonom, till skillnad från vad flera andra experimentella filmskapare genom historien har velat göra gällande om sig själva och sitt konstnärskap, exempelvis i egenskap av fria filmare, eller liknande. I *Opus 25* görs detta styrkeförhållande speciellt tydligt i en scen då Kylbergs alter ego repeterar ett mantra som kan sägas utgöra både konstens och forskningens existensvillkor:

> Utan kommunens stöd går det inte. De är rädda för okända experiment. De tar mig för nån sorts fantast. Men utan kommunens stöd kan jag inte göra något… ett hus i full skala. Jag kan inget göra… Jag kan inget göra… Jag kan inget göra… Jag kan inget göra… Utan kommunens stöd kan jag inget göra. Jag kan inget göra… Jag kan inget göra… Jag kan inget göra… De är rädda för mina okända experiment.[769]

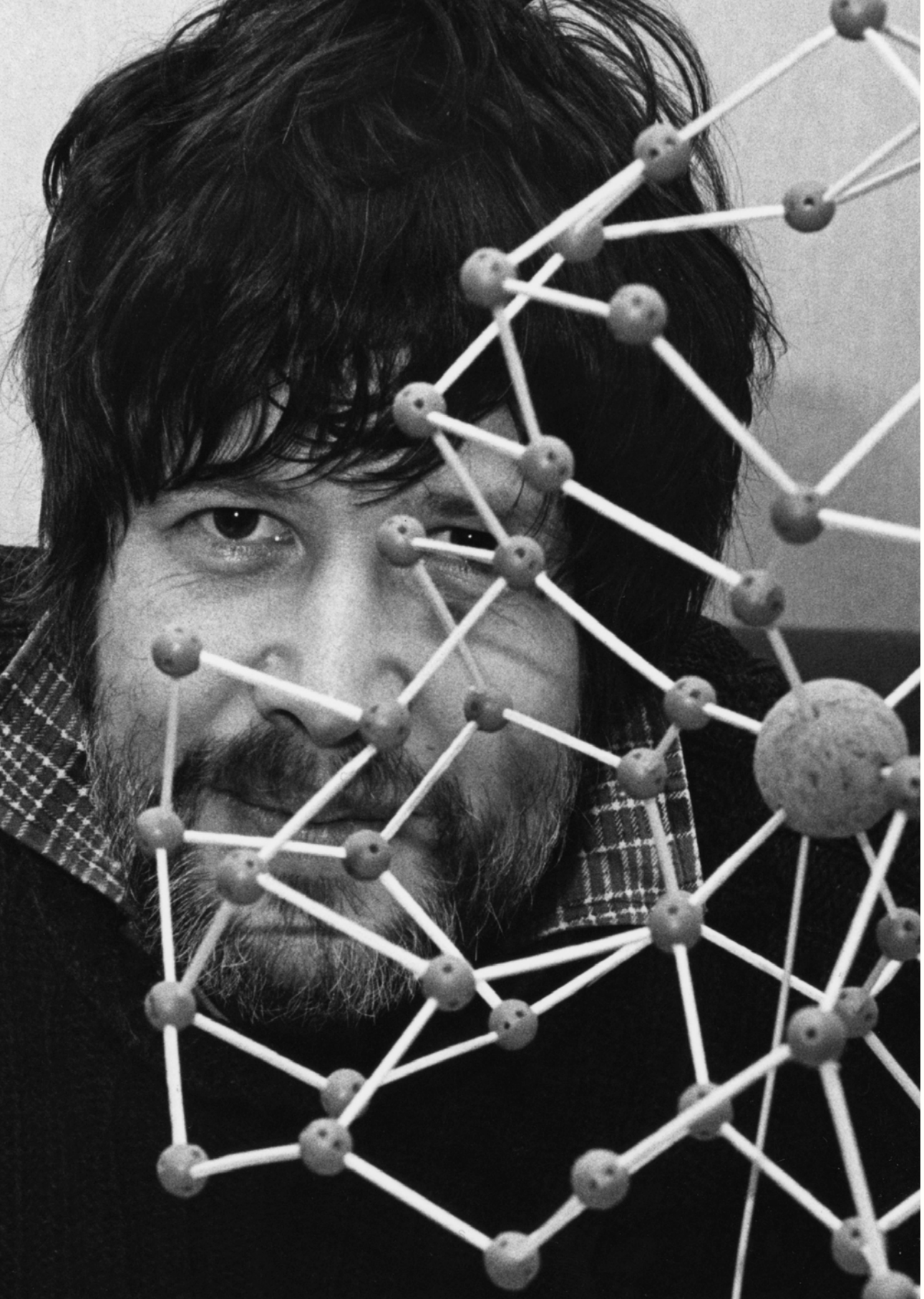
Kylberg återger vad som kan ses som en acceptans av den institutionaliserade konstnärsrollen. En roll som välfärdsstatens kulturpolitik under flera år hade sett som avgörande för att säkerställa konstens överlevnad, och en roll som också formas utifrån de tillsatta institutionernas bejakande godkännande. Detta tema är för Kylberg starkt självbiografiskt betingat och kännetecknar den kombinerade konstnärs- och forskarroll som han genomgående försökte inta under sina år som aktiv filmskapare.

107. Kylberg placerade Sahlin i en gränd liknande den som han hade fångat på bild i *Paris D-moll* 15 år tidigare.

108. Kylbergs inspelningsplan och bildmanus till *Opus 25*.

107

108



109. Kylberg och ”den tänkande molekylen” som figurerar i *DU*.

11. ”Abstrakta försök att nå in i det outsägbara”

När mecenaten stänger sin dörr öppnar en annan ett fönster

Kylberg återvände till Sverige i slutet av 1978. Bild- och musikkompositionerna till *Opus 25* var färdiga och nu återstod att klippa samman materialet hos SR, vars tv-verksamhet med start det året kom att gå under det nya namnet Sveriges Television. Det skulle dröja ända till den 5 oktober 1980 innan filmen slutligen visades, som andra delen av *TV2-teaterns* två föreställningar den kvällen. Den första bestod av Kjell Sundvalls hysteriska komediavsnitt *Vi hade i alla fall tur med vädret* (1980).

Även om TV2 av någon anledning valde att inte reprisera just Kylbergs avsnitt, till skillnad från i stort sett samtliga produktioner visade i *TV2-teatern*, etablerades en fortsatt dialog med TV1 om ännu ett projekt, kallat *Limit/F-26/F-26D* (1979–1983). Även *Limit*, som närmast skulle kunna beskrivas som en science fiction-film för barn, tilldelades medel från SFI:s H1-fond för biografiångfilmer. Efter att TV1:s teaterchef Bengt Lagerkvist fann projektet intressant utvecklades det i stället som en tv-film.[770]

Lagerkvist efterträddes snart av Ingrid Dahlberg som tillsammans med sina kollegor ställde sig mycket tveksamma till vad det skulle bli av filmen med Kylberg i registolen. De bestämde sig för att försöka leta reda på en annan regissör till projektet. Av någon anledning höll de Kylberg utanför processen.[771] I internkorrespondens framgår att TV1-avdelningen diskuterade ryktena om Kylberg som en besvärlig person och hur de skulle gå tillväga för att berätta för honom om sin tveksamhet utan att verka alltför ”polisiära”. ”Han behöver s.a.s. inte halshuggas vid sittande bord”, skrev

Tyckaren 9

Är detta rent spel, Sveriges Television?

Jag har skrivit en teaterpjäs. Den är lättillgänglig: ett lustspel i science fiction-stil, som tar upp skillnaden mellan ”syntetisk” och mänsklig fantasi.

Alla inblandade beredningsgrupper har berömt och tillstyrkt projektet. Jag regisserar gärna själv. Jag har vana. Nu anser sig STV ha rätten att 1) bakom min rygg planera för inspelning av pjäsen och kontakta utomstående regissörer, 2) sedan lägga ned hela projektet vid en tidpunkt som långt överskrider den inom vilken man normalt skall behöva vänta på besked. Låt vara att jag vet att alstret kom i extra klämma på grund av ett viktigt chefsbyte.

Att jag och min trebarnsfamilj blir lidande och tittarna utan ett spännande och roligt program anser sig denna självutnämnda elit i kraft av sina ekonomiska och sociala privilegier kunna bortse ifrån.

Vem är då jag som ryter till i TV-Expressen?

Jag är svensk men har tvingats leva utomlands på grund av ett förfutet som experimentfilmare. På 60-talet kom jag därmed i en oundviklig konflikt med filmbranschen, som då institutionaliserades.

Man tycker förmodligen att jag är konstig, därför att mina filmer har varit så konstiga.

Min senaste pjäs, ”Opus 25”, producerades utomlands och visades, översatt från franska, i TV 2 för ett par år sedan.

Trots att den var ”smal”, kunde den glädja en rad tittare och fick välvilliga recensioner i bl a Expressen. Men mina ”fiender” i TV-ledningen vill tydligen hindra mig att återetablera mig i Sverige: de vill inte ens visa pjäsen i repris, trots att detta är gratis.

PETER KYLBERG, 44, är ett stornamn inom experimentfilmen. Redan 1960 satte sign Robin Hood rubriken ”En världssensation?” på en artikel om Kylberg, vars andra stora kritiker har rosat honom. Torsten Ehrenmark träffat honom i Paris, Jörn Donner talat sig varm för hans konst. Men hemma efter tolv år känner sig denne filmare/ljudsättare/musiker m m snärjd i svensk TV-byråkrati. Här berättar han om ett projekts öde.

EN FILMARE RYTER TILL MOT TV-MONOPOLET

Detta må vara hänt, men då denna personliga antipati överförs på ett projekt – förstnämnda pjäs – som äger stor tillgänglighet, uhdrar man om det inte är dags att vi undersöker TV-monopolets etiska förutsättningar.

Pengar till en sådan utredning kan man få genom att låta TV-anställda betala licensavgift som vi ”vanliga” människor.

Visst kan man säga nej till ett programförslag, men då på utsatt tid. Inte boka inspelningstid, kontakta regissörer, avtala en budget utan att informera författaren.

Mig har man nu uppehållit så länge, att jag endast med yttersta svårigheter kan ”ta mig tillbaka till mina utländska producentkontakter.

TV 1-teatern har handlagt mitt projekt felaktigt. Detta kan inte kompenseras med ett par månadslöner. På något sätt skall jag spela in min pjäs och sedan sända den, om jag så skall behöva klättra upp i Kaknästornet och koppla in min signal med banankontakter.

Peter Kylberg

110. Kylberg reagerade starkt på hur SVT hade behandlat honom och försökte bilda opinion mot tv-monopolet med en insändare i *Expressen*, 23/9 1983.

TV1:s dramaturg Peter Ortman inför vad som beskrivs som ett tribunalliknande möte med Kylberg i april 1983.[772] Lagerkvist reagerade starkt på TV1:s ”schabblande i affären” och menade att de både hade misskött ärendet och hållit Kylberg ovetande om sina planer.[773] Trots Lagerkvist till synes positiva inställning gentemot Kylberg föreslog han att de skulle utnyttja det faktum att Kylberg var i ekonomiskt trångmål och köpa loss manuset helt, eftersom de annars tvingades ”dras med de besvär Peter Kylberg kan innebära”.[774] Ärendet slutade med att Kylberg fick 22 000 kronor i kompensation av TV1 förklätt som ”expertmedverkan” i produktionen, som därefter snabbt lades till handlingarna.[775]

Under 1970- och 1980-talen sammanställde Kylberg ett antal uppsatser som utgick ifrån de specifika mätningar han hade genomfört vid KTH: ”Ang. hyperfin växelverkan” (1970), ”Deterministisk relativitetsteori samt mätning av gravitationsstrålning” (1973), ”Gravitational quanta” (1975) samt ”Crystal excitation by gravitational resonance” (1977–1982).[776] Efterföljande sakkunnigutlåtanden repeterade gång på gång svårigheten att förstå innebörden

av Kylbergs försök att bland annat uppvisa existensen av mikroskopiska hål som öppningar mot ett så kallat hypotetiskt antiuniversum på andra sidan. Björn Bonnevier vid KTH:s avdelning för fusionsplasmafysik skrev exempelvis om ”Gravitational quanta”: ”Jag har försökt förstå den, samt även rådfrågat kollegor, som speciellt känner till elektriska mätningar, om ditt arbete. Tyvärr får vi beklaga att vi ej begriper vare sig din teori eller ditt experiment”.[777]

Efter åren i Schweiz och motgångarna på TV1 önskade Kylberg återgå till sina mätningar, men professor Erik Forslind hade gått i pension och forskarsamhällets dörrar såg ut att slutas. I stället öppnades i mitten av 1980-talet en ekonomisk förutsättning att överföra dessa teoretiska områden till filmens domäner, genom gensvar hos Konstnärsnämnden och SFI.

I första hand var det Lisbet Gabrielsson, som sedan 1975 hade arbetat med kortfilm för SFI, som visade intresse för Kylbergs idéer. Hans tankar om mikroskopiska hål mot ett antiuniversum, kombinerat med tekniska grepp som fördröjd varseblivning, oväntade associationer och spel med åskådarens förväntan skulle ligga som konceptuell grund för två slutförda filmprojekt, *DU* 1987 och *F-42* 1991, båda gjorda med Gabrielsson som producent. Den gemensamma produktionskontexten och tematiken i dessa filmer föranleder möjligheten att i detta kapitel studera dem sida vid sida.

I Kylbergs mening var filmerna en form av ”abstrakta försök att nå in i det outsägbara” och därigenom ”föra ut nervsystemet till gränsen för det som går att varsebliva och föreställa sig”.[778] Trots att filmerna kan te sig tämligen olika varandra – *DU* som ett dialogdrivet kammarspel, i vilket Kylberg återgick till 35 mm-formatet, och *F-42* som ett bitvis nonfigurativt arytmisk datoranimerat bildflöde inspelad med en Philips Super-VHS hemvideokamera – gjordes de alltså utifrån en gemensam agenda. Enligt Kylberg var filmerna ett konstnärligt försök att

> blottlägga osäkerheter i de moln av växelverkande krafter som utgör oss själva och vårt universum. Blottlägga, därför att nervsystemet normalt försöker undvika ovanligheter. Och därför också osäkerhet. Det ovanliga avvisas antingen såsom brus eller trivialiseras av hjärnans försvarsmekanismer. Lyckas man fixera sådana tillstånd skapas oro men också tillgång till ny information om sig själv och sitt varseblivande. En slags upptäcktsfärd i det förbjudna.[779]

111/112 (nästföljande uppslag). Liksom i fallet *JAG* låg Kylberg själv bakom designen av affischerna till *DU* och *F-42*.

DU

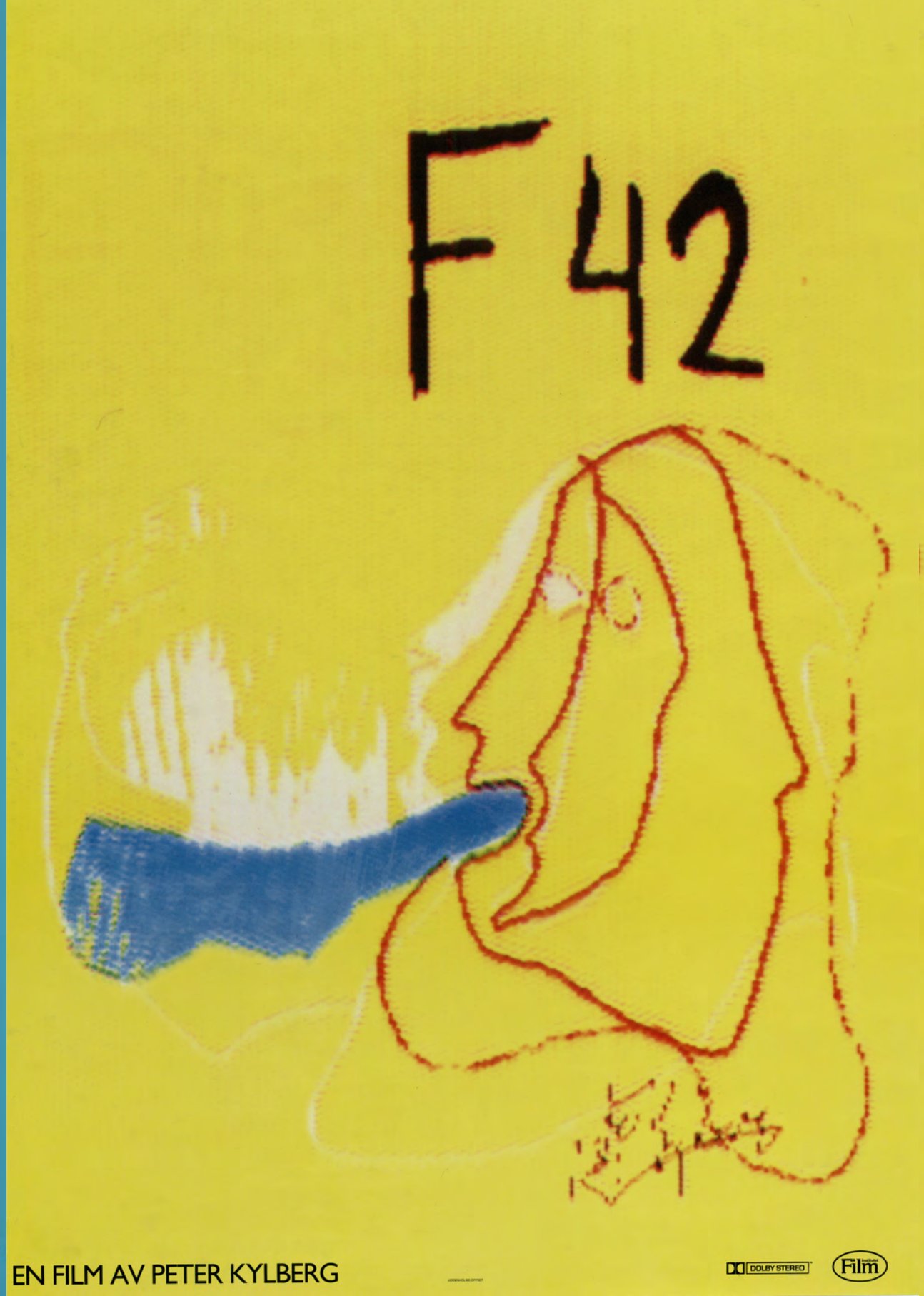
En film av **PETER KYLBERG**

Med **YLVA HERMODSSON** **ÅKE LINDSTRÖM** **MARGRETH WEIVERS** **ROGER NORBERG**

Manus, regi, musik, klippning **PETER KYLBERG** Foto **LASSE BJÖRNE** Sångsolist **CARINA MORLING**

Produktion **LEFVANDE BILDER** **FILMINSTITUTET** Distribution **FILMINSTITUTET**

F 42



EN FILM AV PETER KYLBERG

DOLBY STEREO

Svenska Filminstitutet

1980-talet – en filmbransch i ekonomiskt kaos

När Elisabeth Sörenson recenserade *DU* i *Svenska Dagbladet* frågade hon sig: ”Vem satsar slantar på så abstrakt hantering: resultatet kunde ju bli något som inte ens är formulerbart och begripligt!”[780] Sörenson såg Kylberg som en unik ”ensam svala” i ett allt mer kommersialiserat filmlandskap, något som också *Dagens Nyheters* Hanserik Hjertén och Jannike Åhlund samt *Lidingö-Postens* Per Wikström skrev under på i sina respektive texter om *DU*. Hjertén konstaterade helt sonika att ”en mer udda figur i svenskt filmliv än Peter Kylberg finns inte. Och det är ingen risk att han skall upphöra att vara det efter sin senaste film ’DU’ – ett [...] svårfångat stycke om tankar, känslor, konst, världsbilder och elementarpartikelfysik”.[781] Wikström beskrev Kylberg som ”en av svenskt kulturlivs särlingar” men menade samtidigt med bestämdhet att ”Sverige borde ha råd med Kylbergs konstnärskap”.[782] Även Åhlund uppmärksammade det udda i Kylbergs närvaro i samtiden: ”Sällsynta är de filmare som kan avstå från hysteriskt klipptempo eller effektsökeri och låta motivet tala för sig självt och söka sig fram till nya filmiska språk. Desto mera uppmuntrande att just en sådan experimentfilm – svensk! – [har] premiär”.[783]

Bakom Sörensons undran över hur någon kunde tänka sig att finansiera ett så ekonomiskt riskabelt och till stilen abstrakt verk låg, enligt henne själv, avsaknaden av ”utrymme för sökare i en resultatinriktad tid”.[784] Det handlade inte längre om någon negativ kritik mot tillkomsten av Kylbergs film, av den typen han hade fått utstå under 1960-talet. Den diskursiva skillnaden i hur mottagandet formulerades är intressant och avspeglar hur Kylbergs position hade förändrats över tid. Sedan kritiken som följde i kölvattnet av *JAG* befann sig Kylberg inte på en fältmässig position med potentiell makt att påverka eller uttala sig. Han sågs inte längre som ett hot mot den svenska filmen, såsom Sven E. Olsson, Jonas Sima och Leif Krantz hade formulerat det 20 år tidigare. År 1987, utifrån sin kraftigt marginaliserade position, riskerade inte Kylberg att sabotera svensk filmproduktion lång tid framöver, som Olsson hade hävdat. Kylberg fick i stället representera något som samtiden ansågs sakna. Han var en kuriös tillgång mer än en belastning, i varje fall så länge den förkom i så pass liten dos.

Det är känt att 1980-talet inte var ett årtionde som kantades av experimentell frikostighet inom den svenska filmbranschen. Det fanns helt enkelt väldigt lite pengar för den typen av verksamhet, eftersom den inhemska produktionen som helhet var starkt åtstramad. Leif Furhammar har i *Filmen i Sverige* kategoriserat tiden närmast efter 1982 som ”den mest kaotiska i hela

113/114. Hemma hos Kylberg 1987. Kylberg förevisar sin utrustning för att mäta gravitationsresonanser.

den svenska filmhistorien” då den svenska filmbranschen genomlevde ”ett tumultartat internt kaos”, till följd av kraftiga medieförändringar och sjunkande biografstatistik.[785]

Trots sin olikhet med de flesta aktörer inom det svenska filmlivet delade Kylberg och branschen under 1980-talet en avgörande belägenhet, nämligen det hårt ansträngda ekonomiska läget. Kylbergs uppehälle var i stort beroende av återkommande bidrag från Konstnärsnämnden, gentemot vilken han upprepat påpekade sin ekonomiskt utsatta situation: ”Jag har inga kontanter kvar och är utförsäkrad. [---] Hjälp!”, ”Jag kommer att gå under... Hjälp mig!”[786] SFI, i sin tur, led vid den här tiden av ett budgetunderskott på 20 miljoner och engagerade sig därmed i ett mycket begränsat antal produktioner.[787] År 1984 redogjorde Bengt Forslund, då konstnärlig rådgivare för SFI:s långfilmsproduktion, i ett brev till Kylberg för det tuffa läget: ”Idag är situationen den att det detta halvår är tre (säger 3) svenska långfilmer i produktion mot normalt 10! [---] Jag har 7–8, i mitt tycke, utomordentligt lovande och löftesrika filmmanuskript liggande som jag inte får producenter till [...] eftersom de anser projekten för smala – vilka de vid Gud *inte* är jämförbart med Dina projekt”.[788]

Filmbranschens ekonomiska depression skulle hålla i sig under 1980-talet och runt 1990 tedde sig situationen, enligt redogörelsen för decenniet i

Svensk filmografi, som ”verkligt krisartad”.[789] Med dessa ekonomiska förutsättningar i åtanke kan Sörensons och Åhlunds förundran över blotta existensen av Kylbergs ovanliga experiment anses berättigad. Att de ekonomiskt över huvud taget kunde realiseras inom ramen för SFI:s då så ansträngda verksamhet får ses som ett resultat av att Gabrielsson i Kylberg såg en ”säregen begåvning” med en förmåga att ”berätta med bild, ljud och musik”.[790] Utöver Gabrielssons personliga intresse för Kylbergs idéer var också Konstnärsnämnden instrumentell i tillkomsten av *DU*, eller *F-34* som arbetstiteln löd, då nämnden 1984 avsatte 40 000 kronor i utvecklingsbidrag till projektet.[791]

Produktionen av *DU* och *F-42*

DU var rent innehållsmässigt en vidareutveckling av en idé till en tv-film från 1970 som Kylberg hade arbetat med samtidigt som *He*[4], kallad *Det svarta huset*. Handlingen var i originalet underställd en abstraherande vision, inte olik Kylbergs övriga samtida filmförslag, och centrerades kring en kvinna som återvänder till Sverige efter att hennes far, en vetenskapsman, avlidit. Kylberg underströk, insprängt i manuset, omöjligheten för honom att sätta ord på hur *Det svarta huset* skulle se ut: ”STOPP!! Detta är ingen roman, utan en del av förberedelserna till ett TV-spel i färg. Ett mönster av drömmar och minnen, känslor, låter sig inte lätt skrivas i ord”.[792]

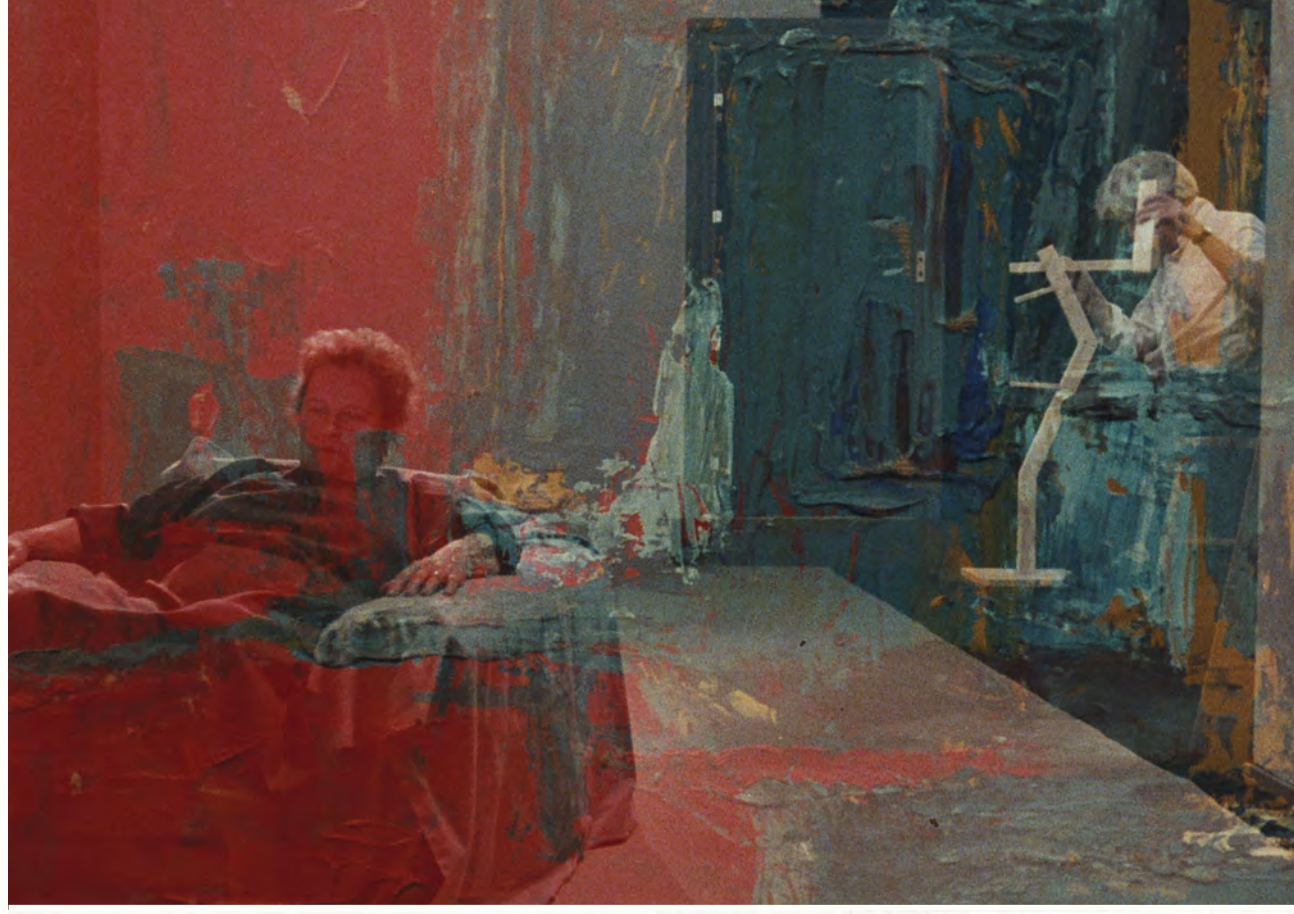
När Kylberg över ett decennium senare återanvände till berättelsen användes handlingen främst som en ursäkt för att kunna genomföra ännu ett perceptionsexperiment klätt i filmisk dräkt. Dialogen mellan dottern, spelad av Ylva Hermodsson, och den bortgångne faderns vän, spelad av Åke Lindström, fokuserade nu främst på diskussioner kring faderns kosmologiska forskning om gravitationsvågor och rumsgeometri. Den bortgångne fadern hade konsekvent sökt efter ”en dörr i väggen – en slags öppning mot det omöjliga”, som vännen uttrycker det i filmen.

Huvudidén med projektet var att åskådaren avsiktligt skulle försättas i en form av ”neurossituation” genom att utsättas för bilder av det oväntade, eller som Kylberg uttryckte det: ”icke-triviala deformationer av verkligheten”.[793] Så löd Kylbergs beskrivning i den ansökan som föranledde Gabrielsson att stödja projektet. I maj 1985 beslutade SFI att öronmärka 300 000 kronor till filmen förutsatt att Kylberg också hittade en svensk medproducent.[794] Amie och Lasse Björnes produktionsbolag Lefvande Bilder hade under 1970- och

115. Scen från *DU*. Jämför med bildmanuset.

116. Bildmanus till *DU* från 1984–1985.

115



116

1980-talen vid sporadiska tillfällen pytsat in pengar i filmer där Björne medverkade som fotograf. Eftersom Björne var påtänkt att delta i *DU*-projektet, kunde Kylberg med bolagets hjälp frigöra de 300 000 kronorna från SFI. Inspelningen inleddes under våren 1986, intressant nog i det som fortfarande stod kvar av Filmstadens gamla Råsundaateljéer.[795]

Även *F-42* föranleddes av bidrag från Konstnärsnämnden, som under 1987 och 1988 betalade ut 40 000 kronor för utvecklande av projekten *F-40* och *F-41*. Dessa projekt skulle i förkortade och nedbantade former allteftersom leda fram till den 20 minuter långa kortfilmen som 1991 kom att utgöra *F-42*.[796]

Som tidigare poängterats har det från både Bengt Forslunds och Harry Scheins håll hävdats att den svenska välfärdsstatens filmpolitik under 1970-talet allt mer tog formen av en social verksamhet för att hålla landets fattiga filmkonstnärer vid liv. Schein hade som bekant redan 1962 jämfört den förestående filmreformen med en typ av moderniserad socialdemokratisk fattigvård, tillägnad konsten. SFI:s produktionsförfarande kring *F-42* kan sägas stå som ett exempel på hur den implementerade kulturpolitiken, vars bakgrund diskuterades i kapitel 4 och kapitel 6, kunde ta sig ut i praktiken, relaterat till en specifik filmkonstnär.

Trots att Filmhuset sedan 1971 erbjöd ett stort antal inspelningsateljéer skrevs 1989 ett avtal med Kylberg om att SFI skulle hyra ett rum hemma i Kylbergs hus på Lidingö:

> På grund av att produktionen ej kan genomföras i Filminstitutets lokaler, ej heller i andra befintliga studios ges Filminstitutet möjligheter att hyra tillräckligt stora delar av Peter Kylbergs hus för denna inspelning. Hyran är 3.000:-/månad och i detta belopp ingår hyra av stor flygel. Hyran utbetalas mot faktura. Överenskommelsen gäller för tiden 1 juli 1989 – 31 januari 1990. Om Filminstitutet inte för den fortsatta inspelningen kan finna någon lämplig lokal förlängs överenskommelsen i samråd.[797]

Kontraktet förlängdes mycket riktigt fram till och med den förste november 1990 vilket ledde till att 48 000 kronor betalades ut till Kylberg.[798] De kommande månaderna skrevs även ett uppseendeväckande regissörskontrakt där Kylberg fick 77 800 kronor i regissörsarvode, vilket överskred SFI:s minimumgage för en långfilmsproduktion vid denna tid.[799] Utöver detta utbetalades bland annat arvode för fotograf samt för skådespelarinsatsen som ”Mannen”, vilket i slutänden måste resulterat i att totalt 143 800 kronor av filmens budget gick till Kylberg.[800]

När filmbudgeten 1991 godkändes av vd:n Ingrid Edström uppgick den till hela 638 550 kronor.[801] SFI:s Hans Ottosson hade året innan, i ett brev till Edström, reagerat kraftigt på hur produktionen av *F-42* tog sig ut: ”Jag tycker väldigt illa om att Filminstitutet på sätt som framgår av bifogade papper bidrar till skatteflykt för Peter Kylberg. Det är uppenbart överpris för rummet och flygeln med enda syfte att kringgå skattelagstiftningen. Filminstitutet får inte hålla på med den typen av trixande”.[802]

Omkring decennieskiftet 1990 var detta ett mycket känsligt område. SFI hade nämligen under åren 1984–1989 startat flera kommanditbolag på uppdrag av den då nye vd:n, den ekonomiskt sinnade byråkraten och administratören Klas Olofsson. Detta för att i kontakt med andra investmentbolag stimulera inflödet av privatkapital i filmbranschen. Sådant kapital kunde bli avskrivningsbart och därmed uppmuntra till en form av laglig skatteflykt, i varje fall var det så kritikerna uppfattade SFI:s nya marknadsekonomiska strategier.[803] Kylbergs kortfilm var naturligtvis för liten för att skapa den typ av rubriker som den ekonomiskt tveksamma produktionen av *Mio min Mio* (Vladimir Grammatikov, 1987) eller turerna kring bolagen Nidalus, Exat och Filmstallet gjorde under samma tid.[804]

Experiment i multibiograf

DU stod klar för premiär den 29 maj 1987, och liksom Kylbergs tidigare biografproduktioner fann den sig inklämd mellan Hollywoodfilmerna i dagspressens bioannonser. Lika malplacerad var filmen på dess premiärbiograf Filmstaden i Stockholm, en av Sveriges första multibiografer. Den tveksamt inbjudande affischen till perceptionsexperimentet bestod av en hand som håller en krossad ögonprotes.

Filmstaden stoltserade med hela 15 salonger på två plan och klientelet var främst ungdomar.[805] Kylberg har senare uttryckt att filmen inte borde ha visats i en regelrätt biograf över huvud taget, utan på en forskningsinstitution där experimentet kunde ha övervakats och tagits tillvara.[806] Produktionsupplägget, och SFI:s biografberoende definition av *film*, kunde däremot inte tillåta en visningsform som inte gick i linje med finansieringen av filmavtalet. Ironiskt nog ägdes Filmstaden gemensamt av det gamla *JAG*-triumviratet SF, Sandrews och SFI, vilket möjliggjorde att en så pass icke-kommersiell film som *DU* placerades i denna visningskontext.

Filmen överlevde inte ens en hel spelvecka på Filmstaden, och gick också näst intill helt under Filmsveriges radar, vilket med stor sannolikhet kan

117. Till bioannonsen för *DU* valde man att använda denna bild i stället för den nonfigurativa affischen.

kopplas till dess för en biograffilm så ovanliga längd, endast 45 minuter. Filmen kunde därför enligt SFI:s regler inte räknas som långfilm, vilket följdriktigt ledde till att den exempelvis inte inkluderades i *Svensk filmografi* eller recenserades i någon större omfattning. Endast *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet* och *Lidingö-Posten* brydde sig om att behandla filmen. De noterade inte bara filmens rent aparta karaktär, utan hyllade den som ett allkonstverk med en konstnärligt prövande sensibilitet och färganvändning. Åhlund såg filmen som ”en både uppfordrande och spännande lek med tanken, färgen, formen, rummet, logiken – ja, det finns faktiskt inga fridlysta mänskliga domäner för Kylberg. [---] Samtalet blir en blandning av trivialt pladder och avancerad vetenskaplig diskussion, men framförallt är det ett möte mellan ’känsla’ och ’förnuft’, mellan konst och naturvetenskap”.[807] Hjerténs upplevelse av filmen

”skiftade mellan total stumhet, irriterad nyfikenhet och dunkel eggelse. [---] Men vad man än tycker om resultatet så finns det onekligen något heroiskt i att göra så föga publikfriande filmer som Kylbergs ’DU’. En sympatisk strävhet i vår medhårsstrykande tid!”[808]

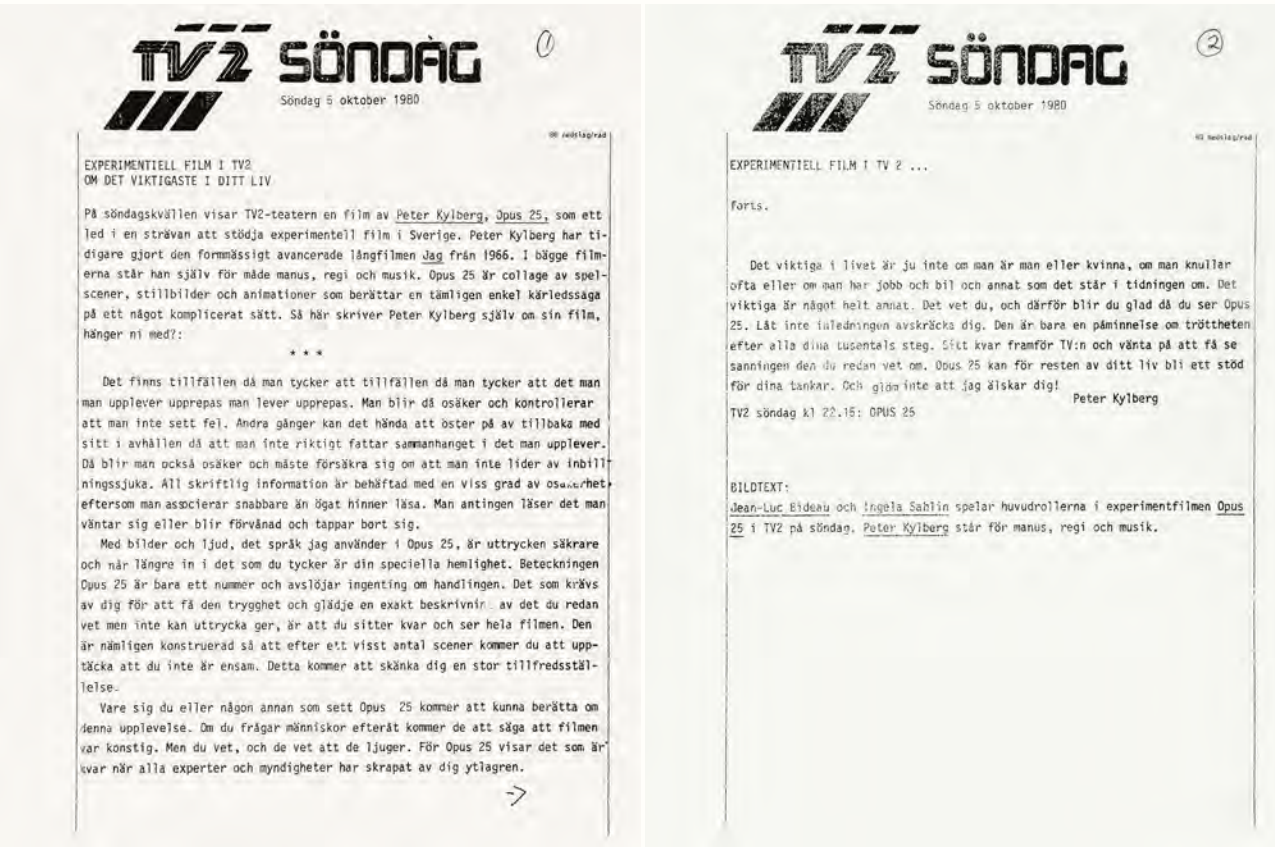
Contingent negative variation

Under 1964 offentliggjorde en forskargrupp ledd av W. Grey Walter vid dåvarande Burden Neurological Institute i Bristol i Storbritannien, ett experiment som hade undersökt den hjärnvågsaktivitet som förekommer hos människor precis innan vi förväntar oss att något ska hända. Experimentet, som i tidskriften *Nature* presenterades som *Contingent negative variation* (CNV), mätte en elektrisk förväntansvåg i hjärnbarken som per automatik försvann så snart det förväntade hade inträffat. Denna förväntansvåg, i andra sammanhang även kallad ”the readiness potential”, kan liknas vid människans förmåga att göra sig redo för att svara eller agera.[809] Vid osäkerhet (contingency) ökar vågens kraft, och när vi efter upprepad inlärning beräknat sannolikheten i vad som ska hända, uppstår vad Walter kallade ”probability dilution”, en sannolikhetsmättnad som sänker vår beredskap och vår aktivitet.[810] Hjärnbarken upphör helt enkelt med att skapa förväntansvågen eftersom reaktionen på ett visst stimuli passiviseras ju mer vi utsätts för det. En form av betingad och vanemässig så kallad habituering har därmed, enligt Walter, ersatt det som tidigare var aktiv förberedelse för reaktion.[811]

Kylberg började intressera sig för Walters experiment kort efter att det hade publicerats i *Nature*. Exakt hur han fick nys om CNV är oklart, men umgänget och de långa diskussionerna i Château-d’Œx med den brittiske matematikern och författaren Alan Isaacs, fungerade som en inkörsport till flera naturvetenskapliga och filosofiska spörsmål.[812] Redan i arbetsprogrammet kring *He⁴* ingick en neurologisk undersökning kring uppmärksamhetens betydelse för inlärning. Kylberg ville där bland annat genomföra ”mätningar av uppmärksamhet vid olika färgbalanser med hjälp av CNV-metod”.[813]

Under förberedelserna inför *F-34*, preciserade Kylberg, inspirerad av Bristolgruppens experiment, tanken om att kontinuerligt utsätta sin åskådare för det han kallade icke-triviala, eller helt enkelt ovanliga, bilder, rytmer och former. Med hjälp av en otillfredsställd förväntansvåg skulle en form av kortslutning frammanas hos åskådaren då förväntningen inte fullföljdes.

Kylberg hade definierat vad han såg som filmmediets excesser, exempelvis lättsmält spänning, som just ”trivialt” i samband med tv-visningen av *Opus*



TV2 SÖNDAG

Söndag 5 oktober 1980

EXPERIMENTIELL FILM I TV2
OM DET VIKTIGASTE I DITT LIV

På söndagskvällen visar TV2-teatern en film av Peter Kylberg, Opus 25, som ett led i en strävan att stödja experimentell film i Sverige. Peter Kylberg har tidigare gjort den formmässigt avancerade långfilmen Jag från 1966. I bägge filmerna står han själv för både manus, regi och musik. Opus 25 är collage av spelscener, stillbilder och animationer som berättar en tämligen enkel kärledssaga på ett något komplicerat sätt. Så här skriver Peter Kylberg själv om sin film, hänger ni med?:

* * *

Det finns tillfällen då man tycker att tillfällen då man tycker att det man man upplever upprepas man lever upprepas. Man blir då osäker och kontrollerar att man inte sett fel. Andra gånger kan det hända att öster på av tillbaka med sitt i avhällen då att man inte riktigt fattar sammanhanget i det man upplever. Då blir man också osäker och måste försäkra sig om att man inte lider av inbillningssjuka. All skriftlig information är behäftad med en viss grad av osäkerhet eftersom man associerar snabbare än ögat hinner läsa. Man antingen läser det man väntar sig eller blir förvånad och tappar bort sig.

Med bilder och ljud, det språk jag använder i Opus 25, är uttrycken säkrare och når längre in i det som du tycker är din speciella hemlighet. Beteckningen Opus 25 är bara ett nummer och avslöjar ingenting om handlingen. Det som krävs av dig för att få den trygghet och glädje en exakt beskrivning av det du redan vet men inte kan uttrycka ger, är att du sitter kvar och ser hela filmen. Den är nämligen konstruerad så att efter ett visst antal scener kommer du att upptäcka att du inte är ensam. Detta kommer att skänka dig en stor tillfredsställelse.

Vare sig du eller någon annan som sett Opus 25 kommer att kunna berätta om denna upplevelse. Om du frågar människor efteråt kommer de att säga att filmen var konstig. Men du vet, och de vet att de ljuger. För Opus 25 visar det som är kvar när alla experter och myndigheter har skrapat av dig ytlagren.

->

TV2 SÖNDAG

Söndag 5 oktober 1980

EXPERIMENTIELL FILM I TV 2 ...

forts.

Det viktiga i livet är ju inte om man är man eller kvinna, om man knullar ofta eller om man har jobb och bil och annat som det står i tidningen om. Det viktiga är något helt annat. Det vet du, och därför blir du glad då du ser Opus 25. Låt inte inledningen avskräcka dig. Den är bara en påminnelse om tröttheten efter alla dina tusentals steg. Sitt kvar framför TV:n och vänta på att få se sanningen den du redan vet om. Opus 25 kan för resten av ditt liv bli ett stöd för dina tankar. Och glöm inte att jag älskar dig!

Peter Kylberg

TV2 söndag kl 22.15: OPUS 25

BILDTEXT:
Jean-Luc Bideau och Ingela Sahlin spelar huvudrollerna i experimentfilmen Opus 25 i TV2 på söndag. Peter Kylberg står för manus, regi och musik.

118. Under förhandsvisningen av *Opus 25* i tv-huset fick kritikerna ta del av Kylbergs egenhändigt skrivna pressrelease.

25 i oktober 1980, då han intervjuades av Nils Petter Sundgren. Som en del i filmmediets renodlingsprocess skulle dessa meningslösa excesser karvas bort för att få fram det som återstår ”när alla trivialiteter är borta”.[814] För att uppnå denna effekt kände han sig i *F-34* tvingad att avstå från det som skulle kunna uppfattas som vackert och skönt, eftersom ”om man gör det snyggt [...] kommer man in i en trivial zon, där hjärnan börjar acceptera det, och då är alltihop förfelat”.[815]

Pressreaktionerna på *Opus 25* visade att Kylberg trots allt, i fallet *Opus 25*, hade misslyckats på det planet. Kritikerna var helt enkelt lite för positiva. *Expressens* Brita Håkansson kallade exempelvis filmen ”njutbar” och skrev:

> När man väl njutit av de första stilla sköna bilderna, ledsagade av Peter Kylbergs egen musikkomposition, är det svårt att slita sig från filmen [...]. Den har sin egen spänning och dramatik trots att den inte har en handling som riktigt går att berätta i ord. [---] Man blir glad av att se Opus 25.[816]

Dagens Nyheters Ann Helena Rudberg uppfattade däremot filmen som både förvirrande och irriterande, men uppmanade ändå tittarna att inte lämna tv:n: ”se resten så kommer du att fascineras av denna intensiva, sensuella film som handlar om Livet och Kärleken utan att någonsin bli banal eller sentimental”.[817]

De icke-triviala formerna skulle i *F-34* beräknas utifrån dess relation till ett så kallat trivialitetsnummer, vilket enligt Kylberg var ”ett dimensionslöst tal, baserat på bl a strukturförändringar i organiska molekyler [...] vilket jag kan, överfört, använda till beräkningar av ’onaturlig’ rytmisk synkop”.[818] I ett utförligt dokument från 1984 beskrev Kylberg bakgrunden till hur han tänkte sig att Walters experiment skulle fungera i *F-34*:

> Vardagens sinnesintryck kan sägas vara tämligen triviala på grund av den mängd funktioner som vi lärt oss känna igen och som sammantagna får oss att förvänta exponentiella förlopp och proportioner. Vilsamheten i det s.k. ’Gyllene snittet’ beror på överlagringar av sådana förväntningar. [---] Det jag således kallar icke-trivialitet är någonting man kan åstadkomma endast genom intellektuell ansträngning. Det är t.ex. svårt att tänka sig en ovanlig form. [---] Vilka möjligheter har vi att kommunicera orimliga tankegångar och bilder? Senare tiders matematik har funnit sätt att uttrycka paradoxer och osannolika skeenden. Men framför allt har konsten varit det outsägbaras språkrör. Jag menar att det finns ett samband mellan konstnärlig effektivitet och icke-trivialitet. [---] En utgångspunkt för diskussion kan vara bilder av det oväntade. Eller som jag uttrycker det, icke-triviala deformationer av verkligheten. Det som antages vara skillnaden mellan mänsklig och maskinell förmåga är, förutom antalet signaltyper, nervsystemets tendens att begå felaktigheter. En nevrossituation [sic] kan leda till diskontinuitet i informationsbehandlingen och möjliggöra de mest oväntade associationer. Motsvarande situation i en maskin leder till kortslutning och strömavbrott. [---] Starkt förenklat, kan mina fotografiska prov sägas utgöra försök att åstadkomma ”oordnade” bilder, vilka skall kunna jämföras med normala ”ordnade” avbildningar av samma motiv.[819]

Precis som Hjertén senare uppmärksammade låg en form av medveten strävhet nära avsikten med både *DU* och *F-42*. Syftet var enligt Kylberg inte att göra filmer som skulle bli omtyckta. I stället skulle filmens påverkan på

åskådaren renodlas genom att extrahera det som finns kvar när alla trivialiteter är borta och därmed presentera en rad för hjärnan mycket svårplacerade mönster. Först när främmandegörandet är maximalt och förväntansvågen är som starkast, aktiveras, enligt Kylberg, åskådarens möjlighet att aktivt svara eller agera. Om varseblivningen fördröjs kunde associationerna förhoppningsvis föras närmare ”de oupptäckta områdena i människans tankeförmåga”.[820]

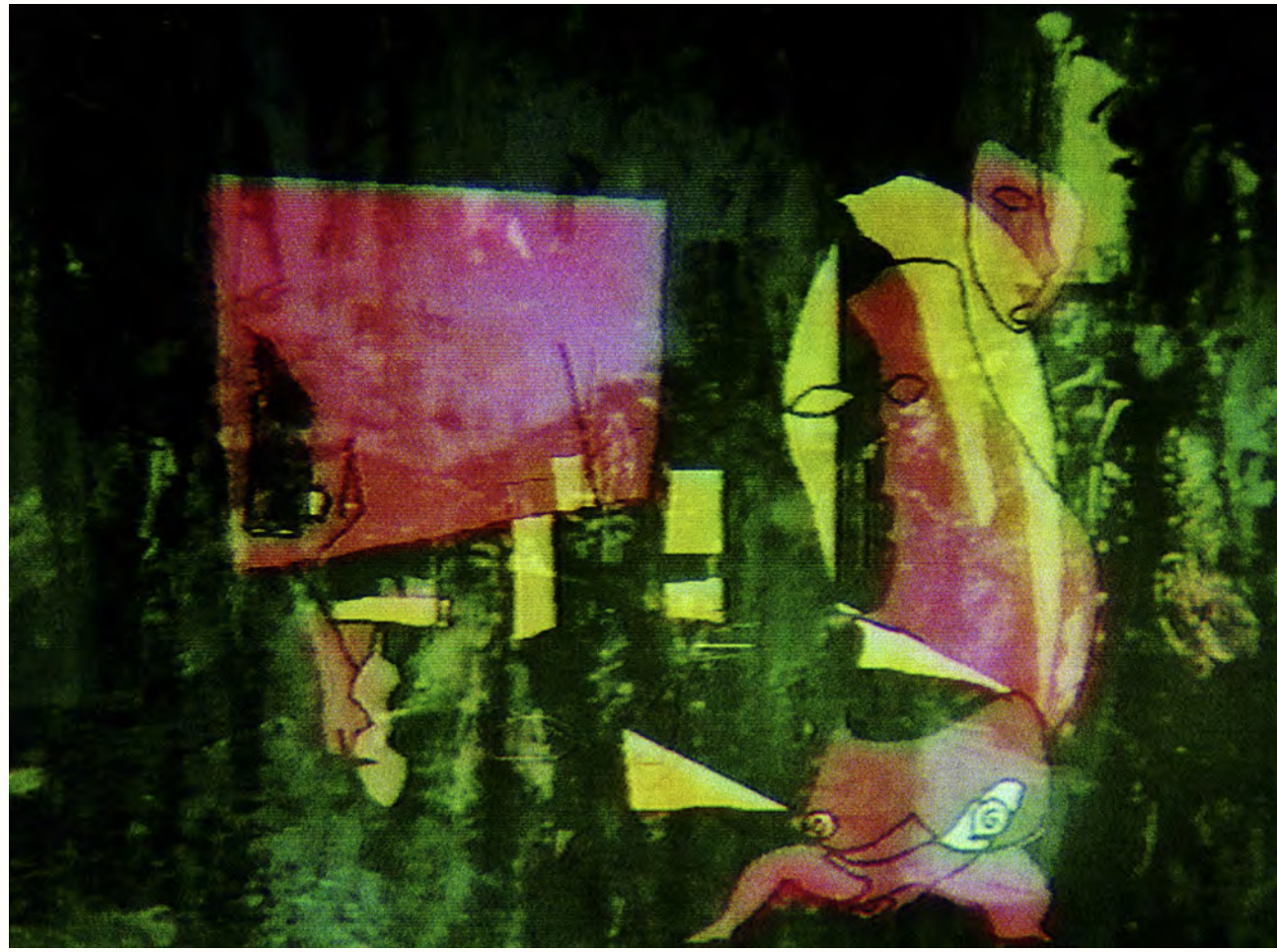
Ett samband mellan konstnärlig effektivitet och icke-trivialitet?

Maaret Koskinen var den enda filmkritikern som recenserade *F-42* då den visades några dagar i mars 1992 på Biograf Fågel Blå i Stockholm. Hon beskrev filmen som en utmaning av det automatiserande ”vaneseendet genom en meditation kring själva varseblivningsakten”.[821] Koskinen poängterade vidare abstraktionsgreppets möjlighet att tillföra *mer* information men samtidigt också alstra en form av negativt laddade hålrum: ”Resultatet av dessa dubbelexponeringar av figurativt och icke-figurativt blir i ena stunden en korsbefruktning eller ömsesidig betydelseladdning. Andra gånger är det tvärtom som om det ena bildledet bildar en reva i det andra, skapar minusvärde och urgröpning”.[822]

Koskinen ringar här in vad jag uppfattar att Kylberg försökte uppnå: ännu en form av självförstörande negation, men långt mer utvecklad och teoretiskt kontrollerad än när han uppgivet brände upp scenografi i *Konsert för piano*. I revan, brottet eller urgröpningen – den medvetet onaturliga *synkopen*, vilken var termen Kylberg föredrog – fanns en förhoppning om att filmens åskådare skulle ”fångas i en neurossituation, som tvingar till öppning mot det ovanliga, det icke-triviala”.[823] Kylberg beskrev synkopen som

> en slags oregelbundenhet, som skapar en viss aktivitet, förhoppningsvis hos åskådaren, som i sin tur leder till frågeställningar på längre sikt, men som inte ger omedelbar utdelning utav njutande. Snarare tycker man att det här är jättetråkigt. Därför att nervsystemet är ju sådant… om man ställs inför neurossituationer, så måste ju hjärnan klara det hela, för att inte felaktiga signaler skall skickas ut till hela kroppen. Då låtsas hjärnan som om det var tråkigt.[824]

I Koskinens beskrivning av *F-42*, som en nollpunktens meditation kring själva varseblivningsakten, återfinns en tydlig koppling tillbaka till *structural film*, och dess fokus på utdragen varaktighet och avsiktligt utelämnande av handling och betydelsebärande element. Att spela med åskådarens förvänt-



119. Scen ur *F-42*.

ningar och *inte* infria dem, utan i stället bygga sin film kring ”uttråkandet” av åskådaren var en del av Kylbergs strategi. Ett sådant förhållningsätt kan exempelvis spåras till Andy Warhols tidiga filmexperiment under 1960-talet.[825]

Samtidigt var Kylberg ofta noga med att poängtera att hans filmskapande byggde på dialog, något som han uttryckte i tidigare nämnda tv-intervju 1980: ”Jag är både producent och konsument av liv, när jag ser på film och när jag gör dem”.[826] Kylberg närde en önskan att interagera med, och ge någonting i längden värdefullt till, en deltagande åskådare. Även om denna

”gåva” till en början per automatik skulle komma att uppfattas som både fysiskt och psykiskt obekväm. Icke-trivialitet kunde, enligt Kylberg, endast åstadkommas genom aktiv intellektuell ansträngning.

Ett ledord som återfinns i Bristolgruppens CNV-experiment såväl som i Kylbergs teorier om hur detta experiment kan användas som konstnärlig metod är just *aktivering*. Ingenstans i Kylbergs uttalanden eller skrifter återfinns ambitionen att exakt definiera vad genuin konst är, eller ens ett påstående om att hans egna verk skulle vara just genuin konst. Han hävdade däremot bestämt, som det tidigare citerats, att konstnärligt effektivt står i relation till ett verks grad av icke-trivialitet, vilket i sin tur är länkat till mottagarens aktivitetsnivå.

Med ett sådant ställningstagande hakade Kylberg obönhörligen in i den för modernismen så inflytelserika teorin gällande konstens behov att försvåra och främmandegöra, som Viktor Sklovskij hade formulerat 70 år tidigare. Även i Clement Greenbergs texter har detta förhållningssätt gentemot konstupplevelsen varit genomgående. När Sklovskijs begrepp automatisering diskuteras i engelsk litteratur används ordet habituering som synonymt med automatisering, vilket ytterligare sammanlänkar Sklovskijs modernistiska manifest med Walters experiment.

Sklovskij hade 1917 formulerat automatiseringen just som en deaktiverande process: ”Saker som man varseblivit ett flertal gånger börjar man snart nog varsebli genom igenkännande; saken befinner sig framför oss, vi vet om den, men vi ser den inte. Därför kan vi ingenting säga om den”.[827] Hade de tekniska förutsättningarna för experiment av CNV-typ funnits inom Sklovskijs futuriströrelse hade sådana kanske också genomförts för att ytterligare stärka teorin med empiri. Sklovskijforskaren Annie van den Oever har hävdat att det mest centrala intresseområdet för Sklovskij och hans futuristiska gelikar innefattade just ”a fascination with the perceptual potential of optical techniques to ’estrange,’ distort, disrupt, disorient, and in general, work strongly on the imagination and transform experience”.[828] De idéer Kylberg började anamma i arbetet med *Konsert för piano* och som han skulle utveckla de efterföljande decennierna, var med andra ord nära besläktade med Sklovskijs konstteorier.

För Greenberg var tanken om så kallat genuin konst närmast synonym med modernistisk konst, speciellt i form av abstrakt måleri. Motsatsen lät Greenberg kalla ”kitsch”, en form av lättsmält ”ersatz culture” anpassad för den stora massans lägsta gemensamma nämnare. Kitsch var enligt Greenberg närmast mekaniskt bearbetade utryck, gärna representationsberoende och

därmed lätta att känna igen.[829] Uttryck som inte krävde någon större insats från åskådaren, enligt Greenberg. I Noël Carrolls kritiska läsning av Greenbergs konstuppfattning tillskrivs den amerikanske konstteoretikern ett så kallat passivitetsargument. Detta, menar Carroll, kommer av att Greenberg anser att där genuin konst skapar en aktiv åskådare som tvingas till påtaglig ansträngning, önskar kitsch inget annat än en så passiv konsument som möjligt.[830] Med Greenbergs ord: ”Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money – not even their time”.[831]

Vän av ordning skulle naturligtvis kunna påpeka att alla kulturella uttryck, och därmed alla typer av film, kognitivt aktiverar åskådaren, på ett eller annat sätt. Det är också med stor sannolikhet sant. Den avgörande skillnaden ligger här i om filmen är gjord utifrån ambitionen att få åskådaren att identifiera det man redan känner till – att få oss att ”känna igen” som GAN så enkelt hade uttryckt det – där filmen söker en form av automatiserat betingat svar av åskådaren. Eller om filmen på motsatt vis aktivt arbetar för att så långt som möjligt främmandegöra, motverka habituering, och därmed, i förlängningen, öka den elektriska förberedelseaktivitet som Bristolgruppen hävdade sig kunna påvisa i CNV-experimentet. Gene Youngblood hävdade exempelvis att den senare strategin (om än utan att nämna CNV-experimentet) var vad som skiljde *expanded cinema* gentemot vad han lät kalla profitmotiverad kommersiell underhållning (läs klassisk Hollywoodfilm):

> Commercial cinema is used to confirm the existing consciousness rather than to expand it. [---] We have seen the urgent need for an expanded cinematic language. [...] [P]rofit-motivated commercial entertainment, by its very nature, cannot supply this new vision. Commercial entertainment works against art, exploits the alienation and boredom of the public, by perpetuating a system of conditioned respons to formulas.[832]

Youngblood menade, inte olikt Greenberg, att så kallad profitmotiverad kommersiell underhållning bygger på just strategin att upprätthålla ett system av betingade svar på repeterade formler, vilket leder till en inaktiv habituerad åskådare. *Expanded cinema* var i stället, som Stan Vanderbeek 1966 uttryckte det, ”a ’question of involvement’”.[833]

Det kan påpekas att det då inte endast är en fråga om ett expanderat spatialt *yttre* deltagande, som ofta antas gällande *expanded cinema*, utan också om ett aktivt expanderande *inre* deltagande, på hjärnbarksnivå. Med Youngbloods ord: ”When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness”.[834] Den medvetandeexpandering Youngblood kopplade till

expanded cinema kan alltså ses som en variant av Sklovskijs främmandegörandeprocess. Får man tro Sklovskij bör konsten aktivt hindra igenkännandet för att bryta ner automatiseringen. Likadant kan åskådarens medvetande expanderas, i Youngbloods mening, om automatiseringen/habitueringen upphör.

Carroll grundar sin kritik mot Greenberg i ett huvudproblem, nämligen svårigheten att definiera vad som egentligen menas med aktiv och passiv åskådare: ”For how can we assess even an empirical claim until we have a precise idea of what is at stake in charges of passivity?”[835] Carroll tycks mena att Greenbergs uppdelning mellan konst och kitsch är meningslös eftersom vi då vetenskapligt måste bevisa hur dessa olika uttryck aktiverar respektive passiviserar oss. Utan att vara bekant med Greenbergs teorier var det just detta som Kylberg menade att Walters CNV-experiment faktiskt kunde göra. Inte med ambitionen att som Greenberg skilja konst från kitsch, utan att för egen del försöka renodla ett så konstnärligt effektivt uttryck som möjligt.

Taktilt främmandegörande – från *JAG* till *DU*

I sin bok *Visionary film* målar P. Adams Sitney upp en bild av hela den nordamerikanska avantgardefilmens teleologi som ett genomgående försök att avteckna, studera, interagera och aktivera det mänskliga psyket. Från drömlika inre vandringar inom *trance film*, till förstapersonsupplevelser inom *lyrical film*, fram till en allt mer åskådarinriktad film. Sitney menade att den nordamerikanska avantgardefilmens utveckling under 1960- och 1970-talen hade landat i så kallad *participatory film*. Han beskriver avantgardefilmens utveckling under dessa år:

> Its latest formal construction have aproached the form of meditation – the structural film – in order to evoke more directly states of conciousness and reflexes of the imagination in the viewer. The participatory films follow the direction established by the structural cinema in finding corrolaries for the concious mind.[836]

Om vi tillåter en fortsatt läsning av Kylbergs uttryck ställd mot en internationell experimentfilmkontext, är det i detta samanhang intressant att Kylberg understryker en tydlig skiftning i vart han önskar rikta sitt fokus, från *JAG* till *DU*. Han hade egentligen redan i den förstnämnda filmen försökt att eliminera sig själv, vilket han påpekade i det tidigare citerade brevet till

Kenne Fant: ”’Jag’ är inte en privat vandring genom vackra drömbilder. Det är publiken, inte rollinnehavaren, som skall uppleva filmens situationer. Låt oss förstå detta!”[837] Slutsekvensen i *DU* fungerar som en regelrätt vädjan till åskådaren att ta ansvar och delta i filmens problematik. Kylbergs uppmaning kan i viss mån jämföras med den amerikanske experimentfilmaren George Landows emblematiska textrad i *Remedial reading comprehension* (1970): ”This is a film about you, not about its maker”. Sitney framhåller Landows film som typisk för *participatory film*, och A.L. Rees menar i sin tur att samma film ”alludes to the goal of eliminating personal expression and eliciting the active participation of the viewer in the film”.[838]

Participatory film kan sägas binda samman de två tidigare diskuterade områden som *expanded cinema*-begreppet innefattar. Å ena sidan det naturvetenskapliga experimentet och å andra sidan det spatiala: hur filmen expanderar ut ur bildytan. Filmen får närmast avsikten att fungera som ett kirurgiskt laborationsverktyg i sin kontakt med åskådaren, något som ytterligare tydliggör kopplingen mellan Kylbergs CNV-filmexperiment och filmtyperna *expanded cinema* och *participatory film*.

Exempel på denna typ av ambition från experimentfilmare att utsätta sin publik för ett fysiskt och psykisk påfrestande träningspass kan mångfaldigas, inte minst från Kylbergs håll. Filmforskaren Marc Glöde har i en text om *expanded cinema* beskrivit just övergången från det spatiala expanderandet till det kroppsliga, gällande Tony Conrads experimentfilm *The flicker* (1965): ”[T]he film idea was not only expanded into architectural space, but internally into the viewer; the viewer’s body presented itself as an essential part of the filmic apparatus”.[839] Youngblood menade att även Stan Brakhages filmer var ”composed not for ’dramatic’ effect but rather as a kind of matrix for psychic exercise on the part of the viewers”, och Jonas Mekas beskrev på ett liknande vis upplevelsen av Vanderbeeks filmer som en fysik kollision, en ”impact [...] on our retina and a physical kinesthetic impact, on our body”.[840]

Att konst uppsåtligt kan fungera som något medvetet fysiskt och psykiskt obekvämt är en tanke som verkar återkomma då modernistisk konst och musik studeras. Yve-Alain Bois har exempelvis hävdat att flera av Henri Matisses tavlor från förra sekelskiftet byggde på idén om att skapa ”a surface so tense that our gaze rebounds from it [---] a slap in the face of tradition – the tradition of painting as well as the tradition of beholding”.[841] Walter Benjamin underströk i sin klassiska text ”Konstverket i reproduktionsåldern” att exempelvis dadaisternas konst ofta tog en fysisk, taktil och påfrestande

karaktär: ”One requirement was foremost: to outrage the public. [---] It hit the spectator like a bullet [...] thus acquiring a tactile quality”.[842]

Tanken om ett taktilt främmandegörande kan binda samman modernismens tidiga och sena år i det att skillnaden får sägas vara liten mellan videokonstnären Les Levines installation *Electric shock* (1968) där förbipasserande besökare utsattes för elektriska stötar, och de dissonanta och för örat obekväma halvtonintervallerna som Arnold Schönberg favoriserade i sina polytonala kompositioner.[843] Dessa uttryck understryker en aversion, påtaglig hos flertalet modernistiska konstnärer, emot vad Kylberg lät kalla trivialitet, Sklovskij benämnde automatisering, Benjamin döpte till kontemplation, Greenberg titulerade kitsch och Schönberg betitlade ren och skär komfort. I förordet till *Harmonielehre* skrev kompositören: ”Our age seeks many things. What it has found, however, is above all: *comfort*. [---] Comfort as a philosophy of life! The least possible commotion, nothing shocking”.[844]

Att bryta sig ur det sköna fängelset

CNV-experimentet hade hjälpt Kylberg att forma ett ställningstagande kring varför konst bör verka abstraherande och främmandegörande om konsten över huvud taget ska ha en möjlighet att aktivera sin åskådare. Då konsten för Kylberg var dialogdriven måste hans signaler frammana aktivitet. Eftersom ett avslutat verk skulle innebära en ändhållplats för signalutbytet, måste hans verk vara ett ofullständigt experiment som byggs på med åskådarens reaktioner som hjälp:

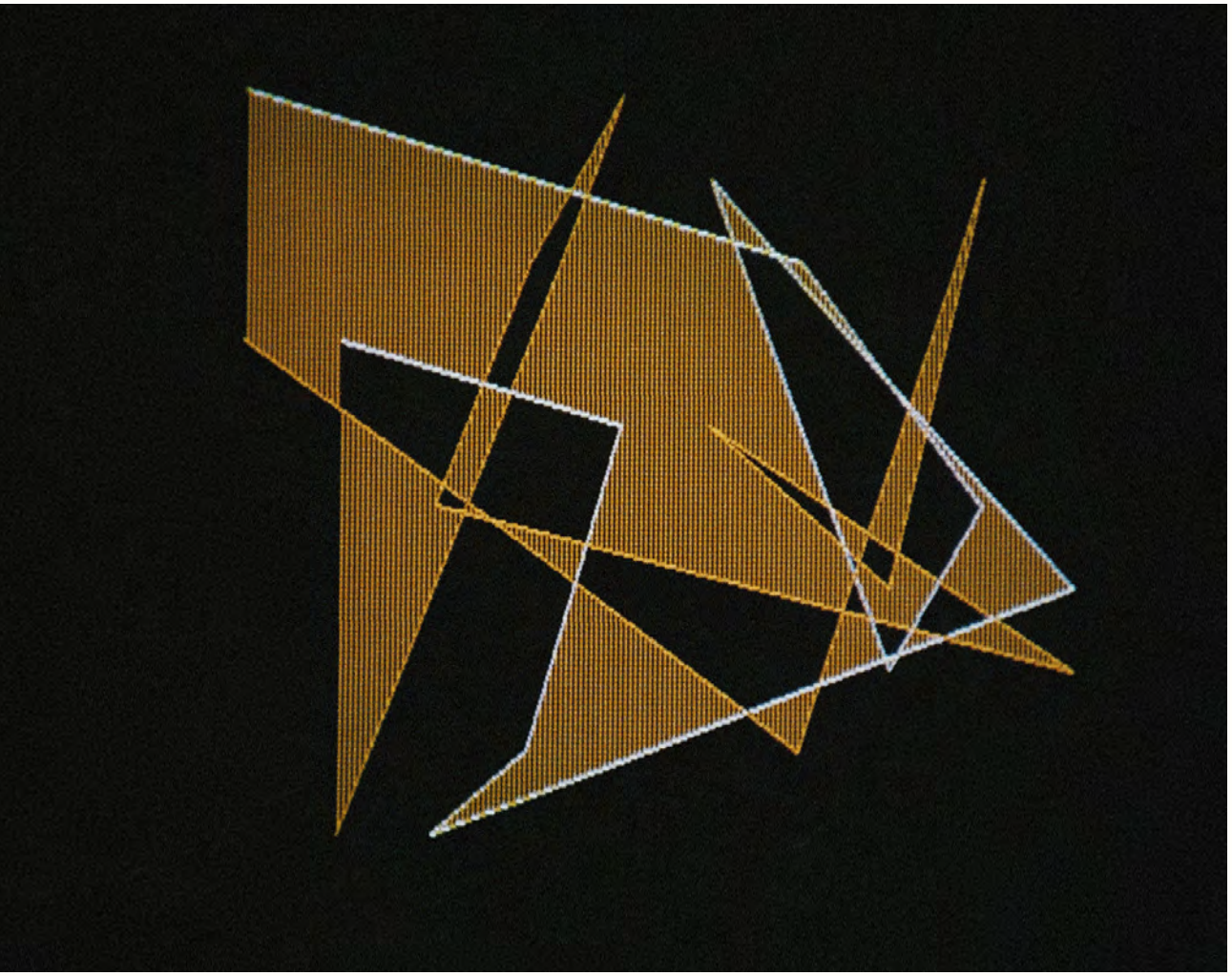
> Ju mer man vågar säga av sådant som är ofullständigt, ju mer kan man komma fram till gemensamma slutsatser [---] Och snälla ni publiken, hjälp till nu så fortsätter vi igenom den här spännande ytterligheten. Det är en upptäcktsfärd jag inbjuder till [...] som ett resultat av den här väldigt exakta formen jag har gjort film i.[845]

Kylbergs intention slutade varken med själva skapandet av ett verk eller i åskådarens personliga reaktion på nämnda verk. Konstupplevelsen skulle snarare innebära en för konstnären *och* åskådaren gemensam spatial förflyttning, till en ny tidigare okänd plats, bortom trivialitetens passiviserande komfort. Detta skulle uppnås genom en form av taktilt kännbart psykiskt och fysiskt träningsprogram, framarbetat med utgångspunkt i teorierna kring icke-triviala mönster och synkoperade rytmer med förhoppningen att ”föra ut nervsystemet till gränsen för det som går att varsebliva och föreställa sig”.[846]

Utöver musik, målningar och scenografi skulle Kylbergs oordnade och ovanliga motiv komponeras med hjälp av en dator. Kylberg samarbetade också i detta avseende med Alan Bamford från svenska IBM och reslutatet av deras beräknade motiv förekommer frekvent i *DU*. Tanken var också att filma i IBM:s lokaler, men några sådana scener spelades troligtvis inte in.[847] Genom användandet av datorns hjälp för att beräkna och konstruera ovanliga motiv utifrån trivialitetsnummer tangerade Kylberg ett specifikt tillvägagångssätt inom datorkonsten. I sin avhandling *Digitala pionjärer* (2000) refererar Gary Svensson till detta tillvägagångssätt i termer av ”beräknad konst”,”calculated art” eller ”computed art”.[848] Svensson menar att dessa begrepp signalerar metoder som inte nödvändigtvis måste begränsas till att innefatta datorer, vilket i sin tur gör dem svårhanterliga eftersom många andra konstnärliga metoder innefattar någon form av beräkning. Svensson definierar datorkonst i termer av ”artefakter med uttalad konstnärlig ambition, som framställts med hjälp av beräkningar eller färdigprogrammerade variabler i en miljö där en elektronisk processor utgör huvuddelen av operationens beräkningsarbete”.[849] Utifrån denna definition vore det därmed problematiskt att kalla filmen *DU* för datorkonst, men däremot kan termen vara applicerbar på Bamfords och Kylbergs insprängda datorskärmsmotiv.

Att med datorns hjälp försöka framställa vad en mänsklig hjärna skulle uppfatta som ovanliga objekt, låg i linje med vad Vanderbeek och flera andra *expanded cinema*-konstnärer hade företagit sig i slutet av 1960-talet. Under sin tid som *artist in residence* vid AT & T Bell Labs i New Jersey medverkade Vanderbeek, tillsammans med bland andra datorpionjären A. Michael Noll i beställningsfilmen *Incredible machine* (Paul Cohen, 1968). Noll intresserade sig särskilt för användandet av ”computer-generated patterns as stimuli in experimental aesthetics” samt gjorde försök att visualisera fyrdimensionella ”omöjliga” hyperobjekt, i en tredimensionell kontext, vilka också återfanns i nämnda film.[850]

Effekten av Kylbergs forcerade ”neurossituation” var tänkt att frambringa en närmast metafysisk bristning, en öppning i den tredimensionella rumsgeometrin. Dessa sprickor, eller mikroskopiska hål som passager mot en högre dimension – ett hypotetiskt antiuniversum på andra sidan – hade Kylberg som bekant försökt påvisa i flera uppsatser, till forskarsamhällets stora förvirring. Oavsett om det skulle kunna konstateras någon potentiell vetenskaplighet i dessa skrifter eller om de i stället bör ses som pseudofilosofiska bilagor till ett konstnärligt fantasiliv, tangerar Kylberg i sina dimensionsproblematiserande visioner inte bara metoder inom *expanded cinema*,



120. Scen ur *DU*.

utan även vad konsthistorikern Linda Henderson har kallat ett av den tidiga modernismens konstnärliga ledmotiv: sökandet efter en fjärde osynlig rumsdimension.[851]

Ifrågasättandet av det linjära så kallade euklidiska rummet, vars idé sedan 300 f.Kr. byggt på tre dimensioner konstruerat av paralleller som aldrig kan mötas, och visionen om fler spatiala dimensioner (*n*-dimensioner) än de gängse tre, inleddes inom vetenskapen redan under tidigt 1800-tal. Omkring

år 1900 tog sig dessa teorier uttryck hos exempelvis matematiker som Henri Poincaré, och gjorde då, enligt Henderson, starkt avtryck på den moderna konsten som ”one of the most important themes unifying much modern art and theory”.[852] I och med vetenskapliga framgångar som röntgenstrålar, radiovågor och radioaktivitet var det inte längre självklart att allt som vetenskapligt kan bevisas nödvändigtvis måste synas.

Med stöd från konsthistorikern Meyer Shapiro, menar Henderson att den icke-euklidiska geometrin – det krökta rummets geometri – öppnade upp för nya tankesätt inom vetenskapen i stil med vad abstraktionen möjliggjorde för konsten. Henderson framhåller även hur ifrågasättandet av rummets konstruktion skedde ungefär samtidigt inom både konsten och naturvetenskapen: ”The existence of curved space would necessarily invalidate the linear perspective system, whose dominance since the Renaissance was being challenged by the end of the nineteenth century”.[853] Henderson fortsätter resonemanget: ”[B]elief in a forth dimension encouraged artists to depart from visual reality and to reject completely the one-point perspective system that for centuries had portrayed the world as three-dimensional”. [854]

Den potentiella existensen av ”a suprasensible meta-reality” i form av en ytterligare rumsdimension, var enligt Henderson en bakomliggande influens främst för kubisterna, i deras prismatiska fragmentering av avmålade objekt, som ofta resulterade i mångfacetterade perspektiv och fokus på geometriska former.[855] Att dimensionsproblematiseringen hos kubisterna ofta rörde sig i reducerande riktning mot målardukens tvådimensionalitet och dess avsaknad av djup – vad Rosalind Krauss i *Art since 1900* väljer att kalla ”a race towards flatness” och Greenberg beskrev som ”flatter than anything else in Western art since before Giotto and Cimabue” – kan ses som paradoxalt kopplat till Henderson teorier.[856] Dimensionsproblematiseringarna, oavsett om man rör sig mot två eller fyra dimensioner, kan ändå sägas förenas i ett ställningstagande mot avbildning av rumslig tredimensionalitet och centralperspektiv. Om verkligheten kanske inte endast var tredimensionell, fanns det heller ingen anledning att upprätthålla ett främst avbildande och realistiskt strävande måleri. Samtida vetenskapliga framgångar legitimerade på så sätt flera modernistiska konstnärers rumsgeometriska utsvävningar.

Hoppar vi fram till tiden för Kylbergs *F-34*-projekt är det intressant att just åren omkring 1984 ses av Henderson som de högre rumsdimensionernas renässans. Detta tack vare den så kallade supersträngteorirevolutionen som då spred sig som en löpeld inom fysikens domäner och även påverkade dessa års konst och populärkultur.[857] Kanske var detta en anledning till varför

Konstnärsnämnden och Gabrielsson fann det ekonomiskt försvarbart att ”satsa slantar på så abstrakt hantering”, som kritikern Sörenson skulle uttrycka det.

Precis som Henderson påpekar fanns det tydliga paralleller mellan hur 1980-talets supersträngteoretiker försökte påvisa högre dimensioners existens och liknande tillvägagångsätt nästan hundra år tidigare.[858] Även i Kylbergs ansats fanns påfallande likheter, speciellt i synen på den högre dimensionen som en konstens och medvetandets fristad.

I en kommentar till Hendersons teorier skrev konstkritikern och filosofen Arthur Danto att för många av förra sekelskiftets konstnärer utgjorde det tredimensionella rummet ett fängelse, och att visionen om en fjärde högre rumsdimension nu kunde rasera dess murar. Danto skrev:

> The Fourth Dimension took on connotations of a sort to make the three dimensions of Euclidean space seem like a prison house of perception from which a new kind of art, dedicated to the spatial dimensions artists were desperate to occupy, might offer a means of escape. [---] What these geometries appeared to promise, in brief, was conformation of the inflamed aspirations for alternative realities [---]. Far from beeing arrangements of abstract elements purified of content, these are spiritual exersices by geometrical mystics, opening into some higher reality of space and moral substance, repudiations of mere nature, and declarations of metaphysical freedom.[859]

I pressmaterialet till *DU* preciserade Kylberg just tanken om vårt upplevda universum som ett sömlöst fängelse, men ett *skönt* komfortabelt sådant, i likhet med hur Schönberg 1911 menade att vår bekvämlighet låser fast oss och hindrar vår utveckling. I Schönbergs ord: ”Those who love comfort will never seek where there is not definitely something to find”.[860] Samma år hävdade Vasilij Kandinskij i sin tur att detta hade att göra med att människan i gemen alltid faller för ytan. För den ovana betraktaren verkar därför ”den inre skönheten *naturligtvis* oskön”.[861] Den som vill skrapa bort den ytmässiga skönheten tvingas enligt Kandinskij ”att bortse från allt vedertaget skönt”, vilket även Kylberg som bekant tyckte sig inse.[862]

Inte olikt Kandinskij menade Kylberg att effekten som fängelset har på människan låg i att om vi för en kort stund, genom att utsättas för taktilt främmandegörande icke-trivialiteter, lyckas bryta oss ut till andra sidan kommer vi att uppleva tillvaron som påfallande obehaglig. Kylberg utvecklade sina tankar i pressmaterialet till *DU*:

> Vi lever alltså i ett fängelse, ett krökt fängelse. [---] Om vi försöker ta reda på hur det ser ut genom att bryta den geometrin, eller tränga oss ut i gränsen av det möjliga, så kommer det att upplevas som obehagligt eller tråkigt eller meningslöst. Då infinner sig det paradoxala, att ju mer intressant den här upptäcktsresan i universum blir, ju mer ointressant ter den sig. [---] Det finns inga hack. [---] Vi kan t. ex. aldrig någonsin plocka bort en elektron från universum, för då skulle allt rasa samman. Så oerhört kompakt är världen, som fängelse betraktat. Men också skön, därför att om vi nöjer oss med våra föreställningar av det här, våra upplevelser av det här så kan vi äta köttbullar, vi kan älska och vi kan dö, vi kan ha våra fantasier och drömmar.[863]

Som ett av 1900-talets kanske mest intrikata försök att demystifiera en sådan frihetsberövande fängelsekonstruktion står situationisten Guy Debords teori om skådespelssamhället, formulerad i en bok (1967) samt i en film (1974), båda under namnet *La société du spectacle*. Skådespelet var för Debord – inte olikt Kylbergs sömlösa fängelse – en falsk, lika sömlös och homogeniserad återgivning av verkligheten, som förmedlas och reproduceras i allt från samhällets urbana arkitektur, i dess berättelser och i dess överkonsumtion av varor och upplevelser. Skådespelet ockuperar enligt Debord människans rum på totalplanet, och även hennes tid blir för Debord inget annat än ”varutid i *konsumerbar förklädnad*” eftersom skådespelet även tar människans fritid i anspråk, genom skapandet av prefabricerade behov och innehållslös konsumtion.[864]

Debords filmer var, liksom Kylbergs *DU*, medvetet otillfredsställande till sin natur därför att samhällets bristfällighet, enligt Debord, endast kan demystifieras genom en otillfredsställande bild.[865] I sin analys av Debords filmer lägger Thomas Y. Levin fingret på detta medvetna stilgrepp, av Levin kallat *mimesis of incoherence*: ”Debord's cinema is not a broken mirror fragmenting a homogeneous reality but an unbroken mirror reflecting a fragmented 'reality'”.[866] För att travestera Bo Widerberg, *måste* Debords spegel vara just grumlig, om filmen ska kunna avspegla samhällets brister.

För att kunna bryta ner skådespelet måste det enligt Debord negeras, och som modernistisk kontinuitetsbrytande negation betraktad, står Debords så kallade situation som ett bra exempel. Debords situation var hålrummet som uppstod då publiken berövades voyeuristisk njutning med hjälp av otillfredsställande bilder, vilkas uppgift bestod i att avslöja skådespelets falsifierade bild av verkligheten. Inte olikt Kylbergs synkop var situationens funktion att frambringa en bristning, en öppning i den rumsgeometri som upptar skådespelssamhället, eller fängelset, i Kylbergs mening.

I bristningen som följer av dessa negationer kan vi följaktligen läsa in vad Robert Morris ser som ett frigörande vakuum, som infinner sig när negationsgreppet används: ”out of which such astonishing things as the universe itself roar. For into that ’vacuum’ of nonmeaning, that hole of absence made by negation, can rush a new freedom”.[867] Detta vakuum kan också ses som tidigare nämnda Robert Hughes vakuum, vilket uppstår när konstupplevelsen antingen blir för påfrestande eller helt otillfredsställd. Konstavantgardet har då, enligt Hughes, inte fullföljt sin uppgift: att till rådande maktsfär leverera tillbaka högtstående konsumerbar konst som återbetalning för mecenatens välvilja.

Kylbergs avsikt var alltså att inte erbjuda någon som helst direkt njutning till sin åskådare. I stället skulle han medvetet göra film som på ytan tedde sig oerhört tråkig, och han beskrev denna konstnäriga verksamhet som närmast självdestruktiv. Detta eftersom han förstod att han skulle bli kritiserad och avskydd, och att mecenaterna snart skulle upphöra att ge honom sitt stöd.

> Jag får finna mig i att bli icke-social, att människor inte hälsar på mig. [---] Jag får finna mig i att inte ha roligt helt enkelt. Då frågar man sig: varför väljer jag att göra en sån här film då? Jag har gjort det flera gånger förut. Och jag vet effekten av det. Jag vet att jag kommer att bli utbuad av själva fläsket som omger människornas nervsystem under det att jag väntar mig att själva deras nervsystem skall få en present av mig.[868]

Både Debords och Kylbergs uppenbara motsträvighet och medvetet inplacerade främmandegörande raster kräver aktiv dechiffrering av åskådaren. Det är en konstnärlig metod som har likheter med hur Rose-Carol Washtong Long beskrev Kandinskijs tillvägagångssätt i kapitel 7: ”If both content and form were too readable and the painting did not reflect the confusions of life with which people could identify, the work would not be meaningful”.[869] I Jean-Claude Lebensztejns tidigare citerade introduktion till abstraktionsbegreppet menar artikelförfattaren att en ambition hos Kandinskij var att genom abstraktioner avslöja en underliggande verklighet. Detta eftersom figurativt traditionellt avbildande endast kunde återge vad Kandinskij kallade ”the ’skin of Nature’”, en omgivande slöja, i tanken inte helt olik vad både Debord och Kylberg talade om.[870] Lebensztejn summerar sålunda Kandinskijs ståndpunkt: ”figurative art depicts the veil of natural appearance; abstract art depicts what is hidden behind the veil”.[871] Liksom hos både Debord och Kylberg var det alltså inte frågan om ett förkastande av en yttre

verklighet. Kandinskij eftersökte snarare ”a truer representation of it”, vilket modernistforskaren Leigh Wilson påpekat.[872]

Här finns anledning att återkoppla till Charles Harrisons uppdelning mellan svag och hård abstraktion. Kylbergs abstraktioner hade fram till *DU* främst varit av det svagare slaget. Likt Nolls fyrdimensionella hyperobjekt var de icke-triviala motiv och rytmer som Kylberg önskade frammana inte en del av den tredimensionella värld vi varje dag ser runt omkring oss. För maximalt främmandegörande skulle åskådaren utsättas för tidigare icke upplevda geometriska former. Motiv som, för att tala med Harrison, innehade ”no apparent pretence to being a picture of any scene or thing or person” och därmed kan ses som exempel på hård abstraktion i Harrisons mening.[873] Men liksom hos Kandinskij var Kylbergs abstraktioner tänkta att referera till en högre, men trots allt reell, verklighet – en fjärde dimension, utanför det fängelse den synliga verkligheten utgör. Harrisons uppdelning mellan svag och hård abstraktion blir problematisk eftersom det som kan ses som hård abstraktion i dessa fall egentligen refererar till en enligt konstnärerna sannare verklighet än vad både svag abstraktion och icke-främmandegörande realism har möjlighet att göra.

121. Kylberg under inspelningen av *F-42*.

12. I stället för den första icke-experimentella filmen

F(örsök) nummer 37

> Jag har under en längre tid arbetat med en långfilmsidé, egentligen den första icke experimentella filmen, där jag har för avsikt att med hjälp av mina erfarenheter från experimentfilmerna skildra en situation och ställa en fråga till publiken. Alla mina försök att under den närmaste tiden boka en plats i svensk filmproduktion för denna min långfilmsdebut har avfärdats med övertygelsen om att jag tänker göra ännu en ”konstig” film.[874]

Ovanstående rader skrevs 1969 och var en del av den långa brevmonolog Kylberg skickade till Krister Wickman. Den dåvarande lägesbeskrivningen hade 20 år senare, i slutet på 1980-talet, inte förändrats nämnvärt. Kylberg upplevde sig fortfarande snuvad på den långfilmsdebut som enligt honom aldrig blev, och hans känsla av att vara persona non grata i det svenska kulturlandskapet hade efter det totala publikfiaskot *DU* enkom stärkts, vilket en ansökan till Konstnärsnämnden påvisar:

> Svensk television och svenska filmbolag regeras av människor som varit fientliga mot mig alltsedan mina första framgångar på 60-talet och jag kommer aldrig i närheten av deras välbevakade kaserner. [---] De nämndledamöter som förhör sig om mig i det nutida svenska kulturkamratskapet kommer att erfara att blotta tanken på mig väcker motvilja och i bland nästan hat.[875]

Direkt efter att det fatala *DU*-projektet hade upphört att försöka ingjuta neuroser i biobesökarnas hjärnor började Kylberg komponera ihop vad som skulle bli hans dittills längsta filmmanus, kallat *Och resten av världen* eller *F-37*.[876] Filmen skulle utspela sig i den för Kylberg så välkända franska cafémiljön kring Montparnasse. Flera karaktärer hade drag av dess upphovsman:

en konstnär med en överbeskyddande mor, en uppfinnare som experimenterar med gravitationsresonanser och en kompositör som åsidosätter alla relationer för skapandet av den pianokonsert som verklighetens Kylberg hade specialkomponerat för filmen (påfallande likt den självbiografiska karaktären Olov i *Cikome*).

Långfilmsidén antog formen av en ambitiös och påkostad fransk-svensk samproduktion. Med en traditionell dramaturgisk struktur, snabba bildväxlingar och långa dialogpartier hade idén mycket väl kunnat inta rollen som Kylbergs ständigt överhängande men aldrig realiserade ”första icke experimentella film”. Bengt Forslund, som senare kommenterade manuset, hävdade att det var just ”en betydligt mer realistisk och fictionbaserad berättelse” byggd utifrån ett ”konventionellt” filmspråk.[877]

Det kan tänkas att det ändå fanns en oro för att Kylberg, om han fick pengar, åter igen, skulle göra just ännu en ”konstig” film, i stället. Hans konceptuella och experimentella sida kanske skulle bryta igenom än en gång och negligera den större filmkulturens regelbok, liksom en gång hade varit fallet med *Konsert för piano* år 1967 och även med *DU* två decennier senare. *F-37* byggde i grunden på Kylbergs musikkomposition *Pianokonsert II* (Op. 33) och i vanlig ordning skulle också berättelsen tillika kompositionen vävas samman med Kylbergs numera karakteristiska målningar och animationer. Hur realistiskt och konventionellt manuset än tedde sig var det nog osäkert om det skulle komma att förhålla sig så hela vägen.

När manuset slutligen låg klart 1992 stod SFI inför ännu ett reviderat filmavtal som kom att innebära ett par markanta förändringar för svenska filmproduktionsförutsättningar. SFI upphörde nu helt med egen filmproduktion. Bundsförvanten Lisbet Gabrielsson gick alltså inte längre att räkna med. Återupptagandet av det kvalitetsfilterlösa publikrelaterade efterhandsstödet, som hade tagits bort 20 år tidigare, markerade också ett långt mer branschvänligare avtal. Fokus lades nu på att lyfta den svenska filmen som en potentiell ”lönsam handelsvara”, något som mottogs med jubel från branschhåll, men med kritik från vissa filmare.[878] Inte minst från filmaren Roy Andersson som i en samtida bok påpekade att svensk film i och med det nya avtalet hade ”hamnat i en situation där filmreformen uppmuntrar produktion av sådant som filmreformen var avsedd att motverka eller vara alternativ till”.[879] Då avtalet såg ut att bana väg för en allt mer kommersialiserad filmpolitik är det desto mer intresseväckande att det 1993, liksom under 1980-talets lika krisartade som resultatinriktade år, i filmstödens kvarvarande kryphål faktiskt fanns utrymme för Kylberg.

Filmavtalets främsta revidering bestod av det nyinrättade konsulentsystemet. Detta innebar att fem individer på förhand skulle kvalitetsbedöma inskickade manus inom olika filmkategorier, utifrån sin personliga smak. Som kort- och dokumentärfilmskonsulent tillsattes Bo-Erik Gyberg, vilken som 17-åring som bekant hade varit B-fotograf under inspelningen av *JAG*. När Kylberg fick vetskap om kopplingen dem emellan föreslog han möjligheten att omarbeta *Och resten av världen/F-37* till en kortfilm och mottog också 50 000 kronor för detta av Gyberg.[880]

För pengarna åkte Kylberg till sin gamla beskyddare Dominique Aury i Paris där han under sommaren 1993 dels gjorde videoupptagningar av caféliv och arkitektur och dels skrev tjugominutersversionen *Rods/F-44*, som troligtvis innebar en viss chock för Gyberg.[881] Även om vissa karaktärer återanvändes befann de sig nu i en parallellvärd som i ena stunden tog sig ut som en rymdfarkost och andra stunden ett slitet kök.[882] Namnet *Rods* anspelade på några stavliknande föremål som skulle penetrera rymdfarkosten då den på grund av en krökning av tidsrummet kör in i sig själv och en fjärde rumsdimension uppdagas. I stil med A. Michael Nolls tidigare nämnda datorsimulationer var tanken att genom filmen visa hur fyrdimensionella föremål kunde upplevas i ett tredimensionellt rum. Gyberg avböjde fortsatt samarbete.

Projektet letade sig snart fram till de två nytillsatta långfilmskonsulenterna Peter Hald och Per Lysander. Även om det inte var direkt uttalat representerade de två konsulenterna var sin sida av den klassiska pendangen kommers och konst, brett och smalt.[883] Hald var en rutinerad filmarbetare med öga för det publikt gångbara, och låg tillsammans med Kylbergs vän Bo Jonsson och Lasse Åberg bakom succéerna *Repmånad* (Lasse Åberg, 1979) och samtliga dittillsvarande *Sällskapsresan*-filmer (Lasse Åberg, 1980, 1985, 1988, 1991).

Den nära kopplingen till Hald via Jonsson bar inte frukt, vilket nog var helt förenligt med Halds kommersiella orientering. Det var i stället teatermannen Lysander som i maj 1994 prioriterade Kylbergs nu uppsplittrade projekt bestående av flera olika variationer på *Och resten av världen/F-37*, med ett förhandsstöd på 200 000 kronor.[884] Förutsättningen var att Kylberg tilldelades en producent och mentor som kunde ta emot pengarna. Lysander övertalade Per-Erik Wallin, chefen för det i gamla Filmstaden placerade laboratoriet Film-Teknik, att anta mentorskapet. Kylberg var välkänd på Film-Teknik. Han hade använt laboratoriet för sina experiment ända sedan 1960-talet och dök fortfarande oanmäld upp som en ”person i huset”, som Wallin uttrycker det i en intervju.[885]

När Kylberg strax därefter inledde själva inspelningen av projektet fick det

122. Kylberg framför Film-Tekniks huvudbyggnad på Filmstadsområdet i mitten av 1960-talet.

beteckningen *F-46* men det var osäkert vilket eller huruvida ens något manus fanns i bakgrunden. Pengarna från SFI avsattes till de laboratoriekostnader som Kylbergs experimenterande med säkerhet skulle dra på sig hos Film-Teknik. Wallin lät Kylberg hållas, och såg eventuellt överstigande kostnader som ”svinn i företagsekonomiska termer”.[886] Trots att all inspelning företogs på video, landade slutnotan knappt ett år senare på 800 000 kronor, vilket föranledde Lysander att ytterligare toppa upp sin insats till totalt 50 procent, maskerat som ett nytt förhandsstöd för en framtida produktion kallad *F-48*. Detta gick vägen eftersom Kylberg menade att långfilmen i första hand var en pilot, en experimentell skissering inför nästa projekt, men arbetena flöt till slut samman.[887]

Film-Teknik hade en lång historia av att med sina tjänster delfinansiera långfilmer, men denna gång fick Wallin något av en oväntad producentroll. När Kylberg inte heller uppvisade någon vidare strategi för att till en publik tillgängliggöra resultatet, fick laboratoriet för första och enda gången även anta rollen som distributör. 35 mm-kopian skulle dock ligga orörd till våren 1996, då långfilmen, nu betitlad *I stället för ett äventyr*, hade sin världspremiär på Göteborgs filmfestival.

I stället för ett äventyr – en minnesarkeologisk utgrävning

När det 85 minuter långa resultatet rullades upp för Wallin och festivalbesökarna i Göteborg var det inte mycket av de tidigare så ambitiösa om än relativt konventionella filmidéerna som återstod. Farhågorna, att Kylberg

återigen skulle sätta sig på tvären, hade besannats. Endast en karaktär, den domderande och pengaivrige direktör Karlsson, fanns kvar tillsammans med de parisiska cafésekvenser Kylberg hade filmat under tiden hos Aury. De olika handlingsstyrda äventyr som hade legat till grund för projektet var som bortblåsta, vilket Kylberg också tydligt markerade i det metafilmiska titelvalet.

Filmens kärna konstituerades i stället av ett möte mellan direktören och Moliwar (Mellika Melouani Melani), en ung kvinna med nordafrikanskt ursprung, som arbetar som städerska hos direktören. Den till synes givna maktkonstellationen dem emellan ställs på ända då direktören plötsligt blir beroende av kvinnan. Hon talar till skillnad från honom franska och får i uppgift att tolka ett för affärerna viktigt telefonsamtal. Direktören spelades av en åldrande Börje Nyberg, som 30 år tidigare hade haft en av rollerna i *JAG*. Liksom i den filmen återfinns här ett underliggande tema av karaktärsutveckling, från inåtvänd egocentrism till acceptans av sin beroendeställning gentemot samhället och andra människor.

I stället för ett äventyr presenterades på följande vis i Göteborgs filmfestivalkatalog:

> Filmen handlar om en man som inte får sin vilja igenom. Detta orkar han inte med och är nära undergång. Först efter oväntad hjälp av kontorets städflicka och upplevandet av andras förluster kan han mödosamt återvända till sitt liv och sina förhoppningar. Den här gången som en insiktsfull person med kärlek och förståelse för människorna.[888]

Den tämligen realistiskt presenterade ramhandlingen upptar en oansenlig del av filmen, som i huvudsak består av de videoeffekter som Kylberg tillsammans med teknikern Lars Arvidsson och ljussättaren Björn Ryd hade åstadkommit på Film-Teknik. Handlingen som återfanns i ansökningsmaterialet till Lysander var i det närmaste borta. *Expressens* Bernt Eklund beskrev det hela, med viss negativ underton, som att ”historien skulle kännas tunn även i en kortfilm; nu kavlas den ut till färgmanipulerad – envist meditativ – videokonst”.[889]

Arbetet med *F-42* hade pågått parallellt med revideringarna av *Och resten av världen*/*F-37*, och den realiserade kortfilmen fick funktionen av en regelrätt övning med två medier, videokameran och datorgrafiken, där det senare allt mer kom att ersätta Kylbergs sedvanliga olje- och gouacheanimationer. De nya teknikerna följde med in i nästföljande långfilm där Kylberg lät sitt pianospel, ömsom förstärkt av Crichan Larssons cello, spela mot teckningar

och nonfigurativa former framtagna med hjälp av ritprogram. Det var främst videoteknikens möjligheter till dubbelkopieringar, tvära färgkorrigeringar och frenetiskt sönderbearbetande av bildrester, som Kylberg lät vidareutveckla i den nya filmen.

Experiment med videotekniken som konstnärligt medium hade sporadiskt figurerat i Sverige sedan 1960-talet, men då främst inom ramen för utställningar av utländska konstnärer. Det skulle dröja till mitten av 1990-talet innan videotekniken på allvar slog igenom som institutionaliserad konstform i svenska gallerier, och det var just också en teknik främst förbehållen konstvärlden.[890] Att videokonsten samtidigt, via Kylbergs långfilm, tog sig in i den reguljära biografrepertoaren får anses som tämligen anmärkningsvärt och står som ytterligare ett exempel på hur Kylbergs position mellan större och mindre filmkulturer geografiskt placerade ett alternativt mindre filmspråk – eller i detta fall videospråk – inom den större filmkulturens domäner.

Mötet mellan de två karaktärerna skildrades både på ett yttre och på ett inre plan. Det senare antog formen av starkt färgmanipulerade och abstraherade dröm- och minnessekvenser, vilka representerar både karaktärernas minnen, och Kylbergs minnen från platser han besökt. Cafésekvenserna från Montparnasse står som Karlssons hågkomster från vad som kan ha varit ett friare och mindre pengabundet liv. I sekvenserna kan även Kylbergs svärmerier för ett för honom svunnet Paris utläsas, där han 1963 hade drömt om att få göra långfilm på ”kylbergskt vis”.

I långa sektioner följer vi även Moliwar. Hennes tankar intar bland annat formen av de svartvita reportagebilder som Kylberg filmade för *Aktuellt* 1963 i Algeriet, men som då aldrig användes. Ställda sida vid sida framkallar de olika karaktärernas respektive bildflöden en delad hållning inför Paris, som kulturcentrum och kolonialmakt, inte olik den känsla som hade legat till grund för den dystra stadssymfonin *Paris D-moll*. Även om Maaret Koskinen, som senare skulle recensera långfilmen, kanske inte kände till minnessekvensernas starkt självbiografiska kopplingar, var dessa sekvenser, för henne, nyckeln till den eftersökta förståelsen mellan karaktärerna i filmen: ”affärsmannen minns ungdomstidens gator i Paris, städerskan ser hemlandet för sitt inre öga – en koppling som antyder en möjlig gemenskap förbi alla barriärer”.[891]

Med vetskap om sekvensernas närmast ”självgeografiska” natur antar *I stället för ett äventyr* formen av en minnesarkeologisk utgrävning, där Kylberg dels

123. Affischen till *I stället för ett äventyr* trycktes endast i två exemplar.

rotar fram gammalt oanvänt filmmaterial och dels låter ett tidigare upplevt inre bildflöde projiceras både genom och gentemot sina två huvudkaraktärer.

Kylbergska hålrum

Det var en välvillig, om än något uppgiven, kritikerkår som mötte Kylbergs verk när filmen i oktober 1996 slutligen gavs repertoarutrymme av Ulf Berggren på den lilla biografen Fågel Blå på Östermalm i Stockholm. Kylberg hade sedan återkomsten till offentligheten 1980 mottagit övervägande positiva utlåtanden från landets filmkritiker för sina verk. Trots att samtliga filmer finansierades med kulturpolitiska medel talades det inte längre om dem som privata eller inkrökta narcissistiska självstudier som borde ha lämnat plats för något annat, för sin samtid, mer passande uttryck. Snarare mottogs han som en ensam svala, en varmt välkommen om än mycket svårantagen ”utmaning i den konstnärliga förstelningens och den kommersiella likriktningens tid”, som *Aftonbladets* Gunnar Bergdahl uttryckte det.[892]

Precis som affischen för Kylbergs första experimentlångfilm hade gjort 1966 hamnade bioannonsen för *I stället för ett äventyr* inklämd likt ett apart hålrum mellan ett antal amerikanska Hollywoodproduktioner. Denna gång rörde det sig om *Independence day* (Roland Emmerich, 1996), *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996) och *Spy hard* (Rick Friedberg, 1996).

Där Koskinen i sin recension ansträngde sig för att bena ut betydelser och tillvägagångssätt, kastade *Svenska Dagbladets* Bo Ludvigsson helt sonika in handduken och erkände sig oförstående inför vad han såg som ett ”icke-kommunicerade kärl”. Ludvigsson skrev:

> Istället [sic] för ett äventyr är som ett slutet, icke-kommunicerade kärl. Det brusar och knäpper, skakar och vibrerar därinne. Sneda och vinda, suddiga och upplösta som på en våt lavering, kränger bilderna på duken under 85 minuter, ackompanjerade av Kylbergs egen musik för piano och cello. Jag kan ta del men förmår inte förstå; jag saknar passersedel till Kylbergs säregna universum.[893]

Filmens främsta prövning låg enligt Ludvigsson i vad som kan vara det mest utdragna telefonsamtalet i svensk filmhistoria. Då Moliwar får uppgiften att tala med Karlssons franska affärspartner stannar filmen i det närmaste upp. Under hela 20 minuter hörs Moliwar repetera ”Oui, je comprends”. Karlsson, som upprepat försöker frammana förståelse för det pågående innehållslösa samtalet, finner sig, likt Ludvigsson, utestängd, maktlös och åsidosatt.

124/125

126

124. Mellika Melouani Melani som Moliwar omfamnar Börje Nyberg som direktör Karlsson när denne får ett sammanbrott i *I stället för ett äventyr.*

125. Exempel på vad *Expressens* Eklund såg som ”färgmanipulerad – envist meditativ – videokonst” i *I stället för ett äventyr.*

126. Kylbergs reportagebilder från Algeriet, filmade för SR 1963, kom slutligen till användning i *I stället för ett äventyr.*

Det är på ytan en omvänd maktkonstellation mellan berättelsens två fiktiva karaktärer. Som konstnärligt grepp däremot, är detta till synes outhärdliga telefonsamtal först och främst ett uppstannande, en negation eller störning av rytmen. En utdragen synkop, tänkt att fungera som en bristning i rumsgeometrin, för att använda Kylbergs terminologi, till bredden fylld av både Robert Morris och Robert Hughes tidigare beskrivna vakuum.

Scenen fungerar som ett hålrum i en lång rad av kylbergska hålrum, vilka i olika storlekar och längder förekommit i filmarens tidigare alster. En liknande sekvens förekommer exempelvis i *DU*, då de två huvudkaraktärerna blir oense om ett matematiskt problem och fastnar i en utdragen och till synes meningslös ”jo/nej”-argumentation. Hålrummen har av Kylberg genom åren iscensatts både spatialt och temporalt. Som rumsdimensionella platser; rummet bakom dörren i *DU* eller den abstrakta rymden bakom spegeln i *En kortfilm av Peter Kylberg*, och som tidsdimensionella utdragna sekvenser; den tio minuter långa spelsekvensen i *Opus 25* eller det stillastående betraktandet av Lena Granhagen och Per Myrberg i *Konsert för piano*. Ibland har greppet också sammanfört både tid och rum, som i den flera minuter långa tysta och mörka dödsresan i *JAG*.

I *I stället för ett äventyr* framstår Kylbergs synkop mer utdragen och mer påfrestande än någonsin tidigare. Den upplevs närmast som en taktil bestraffning, vilket också korrelerar med filmens minst sagt abrupta slut. Filmens sista sektion, som består av åtta minuter videoeffekter illustrerande direktör Karlssons sammanbrott, bryts plötsligt av med en några sekunder lång hemvideosekvens. I vad som ser ut att vara ett kök, filmar Kylberg en väninna som i närbild talar in i kameran. Påtagligt irriterad utbrister hon: ”Det är oerhört stort! Och då vill du ha roligt i stället! Vad är det för nånting?” Bilden blir skarpt röd och filmen slutar tvärt. Vad som uppenbarligen är ett affekterat utbrott riktat mot Kylberg själv omdirigeras av filmaren så att attacken i stället riktas rakt mot publiken. Slutscenen blir till en anklagelse för alla de komfortabla trivialiteter vi fyller våra liv med – Kylbergs vägran in i det sista att tillfredsställa oss med ett skönt eskapistiskt äventyr.

Bergdahls siande, att inte ens en ”kommersiell kamikazepilot” som Berggren skulle kunna behålla filmen någon längre tid på repertoaren, stämde väl in med verkligheten. Efter 22 betalande åskådare var det slut.[894]

Avslutande reflexioner

Två decennier efter det att *I stället för ett äventyr* hade avslutat sin korta sejour på Fågel Blå sitter jag och Kylberg på var sin sida om ett litet köksbord i hans hem i Flen. På frågan om han någon gång sett sig som en konstnärlig avantgardist svarar han bestämt nej.[895]

Jag kan förstå Kylbergs svar. Hans filmer har, fram till det tillgängliggörande som sker i och med utgivningen av denna bok, varit så gott som omöjliga att se. De har inte heller figurerat i någon större omfattning i den svenska filmens historieskrivning. Rollen som kanoniserad avantgardist, den har han aldrig tillskrivits.

Så här i efterhand går det med andra ord att avfärda det förväntansfyllda epitet Carl Henrik Svenstedt tilldelade Kylberg år 1966 som felaktigt. Det är lätt att påstå att ”filmreformens förste avantgardist” inte bidrog till att staka ut kommande tiders svenska filmkonst. *JAG* och den modernistiskt präglade inriktningen som Kylberg företrädde kom inte att peka mot framtiden utan var på sin höjd ett kortlivat villospår.

En sådan missbedömning kan Svenstedt knappast klandras för. Svårigheten att avkoda ett *nu* ligger i avantgardetermens problematik. Som författaren Hans Magnus Enzensberger påpekade i sin essä *Avantgardets dilemma* (1962), kan man med säkerhet bara säga ”vad som *var* ’framme’, inte vad som är ’framme’”, eftersom ”avantgardets *avant* innehåller sin egen motsägelse: det kan först markeras *a posteriori*”.[896]

Det kan däremot sägas att även ett misslyckande pekar ut en riktning som hjälper både konstnärer och deras mecenater att förstå vilka vägar som *inte* bör beträdas. Åtminstone om de har ett intresse av ekonomisk framgång och/eller att skapa verk som kan omfamnas och kanoniseras inom en rådande kulturell diskurs. Även om Kylberg för en kort stund placerades i film-

konstens frontlinje, var det med nöd och näppe som han överlevde den filmkulturella diskursens skottsalvor. Hans *JAG* intog rollen som den svenska 1960-talsfilmens dåliga samvete.

Samtidigt kan man ställa sig frågan huruvida en avantgardist ska eller ens kan överleva? Flera kommentatorer, från Viktor Sklovskij till Peter Bürger och Robert Morris, har varit rörande överens om att kanoniseringen i sig – hyllningen av och inkluderandet i en rådande kulturell diskurs – är det som dödar, eller i varje fall förstenar, avantgardet och tvingar det att börja om på ny kula. Kristin Thompson har i sin tur, i en artikel om experimenterandets begränsningar inom Hollywoodfilmen, påpekat att ”the commercial cinema can turn *almost* anything to its own uses. In that ’almost’ lies the survival of the avantgarde”.[897]

De enda överlevande avantgardisterna torde därmed, i Thompsons mening, vara de konstnärer som befinner sig i konstens vakuum. Alltså det hålrum som Morris menade uppkom som ett resultat av negationen som modernistiskt grepp och som Robert Hughes menade uppstod när avantgardet inte fullföljde sin uppgift: produktionen av högtstående konsumerbar konst som återbetalning för mecenatens välvilja. En avantgardist är, om vi lyssnar till Thompson, den filmkonstnär som undgått majoritetskulturens kanonisering och lyckats behålla sin rumsliga minoritetsposition. Avantgardisten är kanske konstnären vi aldrig hört talas om? I det hänseendet är och förblir Kylberg onekligen en avantgardist. Till dess att någon skriver en avhandling om honom och ger ut hans filmer.

* * *

Ett syfte med denna avhandling har varit att lyfta fram och sprida ljus över ett konstnärskap som till stor del varit höljt i dunkel sedan 1960-talet, trots att Kylbergs namn vid den tiden figurerade relativt frekvent i det svenska offentliga samtalet om film.

Filmforskning bör inte begränsas till de rörliga bilder som för stunden råkar vara tillgängliga för en intresserad läsare. Om ambitionen är att i en monografi presentera ett helhetsperspektiv över ett specifikt konstnärskap och mottagaren inte har någon möjlighet att ta del av filmkonstnärens alster, kan det däremot tyckas att forskningsuppgiften endast kan uppnås till hälften. Utöver det skulle resonemangen, argumenten och resultatet av forskningen kunna anses lida av låg testbarhet. Genom att tillgängliggöra större delen av det studerade filmmaterialet har jag öppnat upp för läsaren/

betraktaren att dels komma med invändningar och dels fortsätta resonemangen där jag själv sätter punkt.

Kombinationen av tillgängliggörandet av filmerna och själva presentationen och analysen av uttrycken de utgör har bidragit till möjligheten att ge en fördjupad bild av Kylbergs konstnärskap.

För att uppfylla ovan nämnda syfte har jag tagit hjälp av ett antal konstnärliga grepp och förhållningssätt som kan sammankopplas med modernismen. Dessa har varit abstraktion, främmandegörande, renodling, negation samt försök att frigöra sig från ord.

Kylberg sågs av flera samtida kritiker som en ”traditionell” modernist och avantgardefilmare – en avantgardist sökandes den gamla drömmen. Det är ett spår jag tagit fasta på i min studie då jag argumenterat för en läsning av Kylberg som en senkommen modernist. Jag har i avhandlingen bland annat diskuterat Kylbergs konstnärliga aktivitet som en förlängning – eller återspegling – av olika modernistiska grepp och synsätt som sammanlänkade flera av experimentfilmens och den syntetiserande konstens tidiga pionjärer under 1910- och 1920-talen. I studien har jag exempelvis jämfört Kylbergs utgångspunkt då han inledde sin filmiska verksamhet i SF:s tecknarateljé med experimentfilmspionjären Walter Ruttmanns kommentar från 1918: ”It makes no sense to paint anymore. This painting must be set in motion”.[898] För Kylberg var det just tanken om att kunna sätta sina tavlor i rörelse, tonsätta dem och därmed förvandla dem till syntetiserade allkonstverk som var anledningen till att han över huvud taget sökte sig till filmmediet.

Analysen av Kylbergs uttryck och hans relation till 1960-talets filmdiskurser föranledde en diskussion om förhållandet mellan modernism och filmisk modernism.

Flera av 1900-talets tidiga modernistiska filmexperiment konstituerades, i likhet med Kylbergs senare filmer, av en interaktion mellan filmmediet och andra konstarter, oftast måleri och musik. Både Kylbergs och hans föregångares uttryck kan med fördel ses som exempel på en form av intermedial modernism, mer än som uttryck för filmisk modernism. Filmens egen modernism – alltså ett renodlande av konstarten i Clement Greenbergs mening – uppkom flera decennier efter modernismens egentliga höjdpunkt och kan snarare länkas till framväxten av den kommersiella konstfilmen tillika konstfilmsinstitutionen under perioden 1950 till 1970.

Tre kommentatorer vars idégods kan sägas representera en renodlande hållning i filmisk modernistisk mening är regissören och författaren Bo Widerberg samt filmteoretikerna Siegfried Kracauer och André Bazin. Deras

renodlande syn på filmens ”sanna natur” kan sammanfattas i en önskan att framhålla konstartens överlägsna återgivningspotential – filmens möjlighet att *hjälpa* betraktaren att *känna igen* det som återges – och att filmen så långt som möjligt skulle frigöra sig från andra visuella konstarter, så som måleri. Kylbergs modernism och Widerbergs filmiska modernism stod med andra ord långt ifrån varandra och det var den senares förhållningssätt som skulle komma att få diskursivt företräde inom 1960-talets svenska konstfilmsinstitution.

I sitt filmskapande tog Kylberg avstamp i musiken och måleriet. Där han såg abstraherande och främmandegörande som avgörande grepp för sin filmkonst gick stora delar av den svenska konstnärligt ambitiösa 1960-talsfilmen i en annan riktning, mot realism och saklighet.

De filmare som gick i bräschen för det vardagsnära var inte sällan samma filmare som också framhöll filmen som skrivkonst och menade att kameran skulle ses som filmarens penna. Dessa till synes disparata uppfattningar om filmkonst gjorde det svårt för experimentfilmaren Kylberg att finna en plats inom ramen för den konstfilmsinstitution som växte fram i Sverige under 1960-talet.

Som framgår av resonemanget ovan har de specifika uttryck och tillvägagångsätt som favoriserades av Kylberg också analyserats i positionerande bemärkelse i min ambition att lokalisera hans problematiska position i en samtida svensk kulturell kontext. Genom att undersöka uttrycken tydliggörs också positionen. Ytterligare ett exempel på detta är hur jag i bokens tredje kapitel placerar Kylberg jämte representanter från 1950- och 1960-talens konstmusiks- och experimentfilmskontexter. Bilden av Kylberg som konstnärligt apart, närmast ur fas med sin samtid, accentueras i det att hans personliga helhetsgrepp kring bild- och ljudanvändning skiljde sig från de flesta andra svenska experimentfilmarna. Jämförelsen tydliggör också att Kylberg särskilde sig gällande musikaliska influenser och instrumentering. Där samtida svenska experimentfilmare med allkonstverksambitioner arbetade inom ramen för den nya elektroniska och konkreta musiken skrev Kylberg kompositioner för traditionella akustiska instrument influerad av modernister som Arnold Schönberg. Även det understryker Kylbergs position som senkommen modernist.

De modernistiska grepp jag sett som användbara för att skapa förståelse för Kylbergs filmers uttryck är applicerbara under alla hans aktiva år som filmare. Med det sagt är det onekligen så att filmerna skiljer sig åt. Hans konstnärsskap är inte statiskt. Jag ser studiet av Kylbergs konstnärliga verksamhet som studiet av en mognadsprocess som kulminerar under 1980-talet i en från filmarens sida uttalad övertygelse kring konstens effektivitet.

Processen kan sägas gå från ett lekfullt experimenterande med färg, form och musik under de första åren, där en kombination av konstnärlig renodling och syntes mellan olika uttryck låg i fokus, till att från och med *Konsert för piano* anta ett stramare, närmast kliniskt förhållningsätt.

Brytpunkten jag lokaliserar i *Konsert för piano* kan relateras till hans problematiska inomindustriella position som experimentfilmare. Under arbetet med nämnda film drog Kylberg uppsåtligen denna position till sin spets genom att negligera alla regler som skapandet av en kommersiell filmprodukt inom en större filmkultur kräver. Detta val försatte honom i något av ett konstnärligt vakuum mellan två filmkulturer. Med andra ord konvergerar även i detta fall avhandlingens två problemområden: position och uttryck.

Jag har benämnt tillvägagångssättet i *Konsert för piano* som en självförstörande negation – likt ett medvetet brott, ett avsteg från tanken om en slutgiltig filmprodukt. Filmskapandet tog i stället formen av en kontinuerlig undersökning, en laborativ, i viss mån konceptuell, experimentverksamhet. Kylberg intresserade sig allt mer för fusionen mellan konstnärlig praktik och idéer hämtade från naturvetenskaplig forskning, så som W. Grey Walters CNV-experiment, vilket han omsatte i filmpraktik för att kunna studera konstnärlig effektivitet.

Konsert för piano utgjorde startpunkten för ett formerande av en från filmarens sida uttalad syn på konstens funktion gällande dess relation till åskådaren. Man kan hävda att Kylberg här skiftade fokus från *JAG* till *DU*, från att uttrycka sitt eget känsloliv till att försöka renodla själva konstupplevelsen och påverka åskådarens reaktioner på verket.

Under 1980-talet utvecklade Kylberg negationen som tillvägagångssätt till ett specifikt grepp som han lät kalla *synkop*, ett medvetet försvårande grepp i stil med futuristen Skovskijs estetiska princip främmandegörande. En synkoperad audiovisuell störd rytm var tänkt att fungera som ett komplext perceptionsmodifierande raster mellan verket och åskådaren. Synkopen skulle, enligt Kylberg, försätta åskådaren i en ”neurossituation, som tvingar till öppning mot det ovanliga, det icke-triviala”.[899] Kylberg önskade att konsupplevelsen skulle erbjuda åskådaren en spatial förflyttning till en ny tidigare okänd plats, bortom trivialitetens passiviserande komfort. Om Kylberg hade ett mål med sin konst kan det sammanfattas i att genom främmandegörandet finna en väg ut ur de tredimensionella rum som omger oss, mot ett *terra*

incognita, eller ett konstens vakuum på andra sidan för att återknyta till både Morris och Hughes.[900]

I *DU* iscensatte Kylberg just en sådan process då kvinnan efter att ha dödat faderns vän lämnar kammarspelets *black box* genom en dörr i väggen – en slags öppning mot det omöjliga. Kvinnans far hade ägnat sitt liv åt att finna just en sådan plats. Väl på andra sidan befinner hon sig under en kort stund i ett smalt vitt mellanrum, likt ett trångt *ingenstans* eller en passage mot en högre dimension. Hon återgår därefter till ”verkligheten” och kan med vunnen insikt slutföra faderns arbete. Det är tänkbart att den abstrakta rymd som Heinz Hopfs somnambul besöker i *En kortfilm av Peter Kylberg* var ett tidigt exempel på en liknande vision, där spegeln fungerar som den portal, det hål, som öppnar upp sig mot ett hypotetiskt ”antiuniversum”. Också Jag-karaktärens ångestfyllda pendlande mellan liv och död i den svarta bussens mörker kan ses som ett försök att illustrera behovet av att penetrera väggen.

⋆ ⋆ ⋆

Efter att ha tagit del av Kylbergs filmer och jämfört dem med filmer från 1900-talets i huvudsak europeiska och amerikanska experimentfilmshistoria, blev det tydligt för mig att Kylbergs verk innehåller en rad referenser till tidigare experimentfilmer. Det var som att delar av 1900-talets experimentfilmshistoria fanns att tillgå inom ramen för Kylbergs nio filmer.

Jämförelsen mellan Kylbergs verk och uttryck inom tidigare och samtida experimentfilm har fungerat som en återkommande beröringspunkt mellan konstnären och omvärlden. Kopplingarna har gjort det möjligt att dels se hans konstnärskap i ljuset av en större experimentfilmskontext, dels placera in honom i en svensk filmforskningskontext. Genom denna strategi har den svenska experimentfilmens historieskrivning erhållit en ”ny” representant för flera av de tendenser, genrer och angreppssätt som varit utmärkande under 1900-talet. ”Ny” eftersom dessa kopplingar inte uppmärksammats i tidigare forskning.

Upplägget har fungerat väl med avhandlingens kronologiska disposition. Utan att nödvändigtvis syssla med teleologisk historieskrivning går det att se en viss likhet mellan Kylbergs kreativa progression och hur flertalet av de forskare jag använt mig av i denna avhandling presenterat experimentfilmens

127. Den bortgångne vetenskapsmannens dotter Eva, spelad av Ylva Hermodsson, hittar slutligen öppningen mot det omöjliga i *DU*.

historiska utveckling under 1900-talet. Även om uttrycken och angreppssätten naturligtvis inte mekaniskt avlöst varandra kan man i historieskrivningen utläsa en kronologi från 1910- och 1920-talens abstrakta måleriska animationer till det sistnämnda decenniets abstraherande och dokumenterande stadssymfonier, från *trance film* och dess laboreringar med självbiografiska uttryck under 1930-, 1940- och 1950-talen, som utvecklades vidare inom *lyrical film*, exilfilm och dagboksfilm, till 1960- och 1970-talens *structural film*, *participatory film* och *expanded cinema*. Genom studiet av Kylberg ges anledning att utforska dessa för experimentfilmshistorien så viktiga områden. Frågan är vilken annan svensk experimentfilmare som kan uppvisa en liknande, minst sagt eklektisk, portfölj av alster? Om jag ska ta tillfället i akt och ringa in ett möjligt framtida användningsområde för denna avhandling skulle studiet av Kylberg kunna fungera som en inkörsport till delar av 1900-talets avantgarde- och experimentfilmshistoria för en filmforskare intresserad av ämnet.

”Filmreformens förste avantgardist” kanske inte bidrog till att staka ut kommande tiders svenska filmkonst, men han står onekligen som en svensk representant för en rad uttryck som någon gång har uppfattats som avantgardistiska – både före, under tiden och efter det att Kylberg hade realiserat dem. Man hade med andra ord kunnat föra en diskussion om Kylbergs potentiella avantgardiststatus utifrån *när* i tiden han skapade sina uttryck, och om han därför kan sägas ha varit *först* med något specifikt uttryck. Men som jag markerade i inledningen har inte avantgardetermens temporala innebörd varit av intresse i denna undersökning. Ambitionen har inte varit att bena ut Kylbergs potentiella status som avantgardekonstnär utifrån en värdemässig bedömning eller att lyfta fram honom som ”före sin tid” i konstnärlig mening.

Avantgardism kan diskuteras utifrån ett flertal perspektiv. Det förhållningssätt gentemot avantgardebegreppet jag anammat har varit att likt David E. James ta fasta på vad som ligger synligt i ordets innebörd: dialektiken mellan *avant* och *garde*. Eller för att använda Greenbergs metafor: den livgivande navelsträngen mellan konstnär och mecenat.

* * *

Ett ytterligare syfte med avhandlingen har varit att, med Kylberg som utgångspunkt, fördjupa och kritiskt granska den befintliga historieskrivningen kring svensk filmkultur och filmpolitik, under de år Kylberg var verksam. Att

studera och analysera beroenderelationen mellan Kylberg och de aktörer han stått i dialog med har gett mig möjligheten att uppfylla detta syfte, eftersom jag då har undvikit att studera Kylbergs konstnärskap som en isolerad företeelse. Undersökningen har genom detta angreppssätt kunnat påvisa vikten av ett av mina argument: att Kylberg som filmkonstnär stod i en beroenderelation till en i hans nationella kontext förd film- och kulturpolitik.

Jag är säker på att relationen mellan *avant* och *garde* ser olika ut i olika sammanhang. Inom den svenska kontext som min undersökning avgränsat sig till har jag identifierat och analyserat en sådan beroenderelation. Existensvillkoren för de uttryck som Kylberg försökt skapa och grundförutsättningarna för hans problematiska position som inomindustriell experimentfilmare har genom undersökningen kunnat härledas till ett antal kulturpolitiska reformer. Dessa reformer implementerades från och med år 1960, ett decennieskifte som räknats som startskottet för formerandet av en svensk kulturpolitik. Jag har framhållit denna beroenderelation som avgörande för Kylbergs möjlighet att, under drygt tre decennier, placera olika former av minoritetsuttryck inom ramen för en så pass resursberoende konstart som den ateljéproducerade nationellt och internationellt marknadsförda och biografvisade filmen.

Existensen av Kylbergs filmkonst har i första hand ställts i relation till två kulturpolitiska strategier inom den socialdemokratiska folkhemsideologin: axlandet av ett statligt ansvar för konstnärernas ekonomiska situation, samt den från ekonomen John Kenneth Galbraith influerade tanken om att staten bör balansera upp samhällets påstått undermåliga kulturutbud med hjälp av politiskt sanktionerade kvalitetsprodukter. Jag menar att Kylbergs filmers produktionsvillkor stod i direkt relation till det övergripande kulturpolitiska målet att främja produktionen av vad företrädare för den förda politiken lät kalla ”kulturella nyttigheter”.[901]

Om Anders Frenander, i sin bok *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*, analyserar den svenska kulturpolitikens diskurser, kan min studie delvis ses som en mer detaljerad beskrivning och analys av delar av den implementerade kulturpolitikens effekter. Dels i ljuset av en specifik filmkonstnärs existensvillkor och dels på ett bredare plan kopplat till den beroendeförskjutning inom filmens *avant* och *garde* som beskrivits äga rum i en svensk kontext efter filmreformens genomslag.

Med denna beroendeförskjutning i åtanke kan det hävdas att Harry Scheins tankefigur – filmpolitiken som en naturlig förlängning av folkhemmets modernisering av fattigvården – också blev verklighet. En direkt effekt

av detta var att SFI ersatte ett tidigare band mellan konsten och borgerligheten med ett nytt. För att parafrasera Greenbergs krassa syn på konstavantgardets ekonomiska beroendeställning gentemot borgerligheten: De svenska filmkonstnärerna förhöll sig nu bundna till SFI, helt enkelt eftersom de behövde dess pengar.

Kylberg har genom studien fungerat som en indikator på vilken av den svenska välfärdsstatens institutioner som för tillfället kunde tänka sig att finansiera, eller inte finansiera, den typ av experimentella uttryck han önskade skapa. Det kan sägas att själva bejakandet från dessa institutioner har gett Kylberg en konstnärligt legitimerande, tillika ekonomiskt möjlig, framkantsposition som en av välfärdsstaten sanktionerad avantgardist.

”Filmreformens förste avantgardist” har fått stå som rubrik på denna avhandling eftersom Svenstedts kategorisering kan säga oss något avgörande om Kylbergs samhälleliga roll som filmkonstnär. Om han var en avantgardist var han varken sin egen eller sitt konstnärliga mediums avantgardist, utan den kulturpolitiska *reformens*. Genitivändelsen markerar vad som i detta fall låg bakom konstnärens möjlighet att skapa konst och inta rollen som avantgardist.

⋆ ⋆ ⋆

Kylberg hade möjligtvis kunnat agera avantgardistisk experimentfilmare på ett sätt som kan jämföras med hur Peter Weiss 1958 positionerade sig själv i katalogen för utställningen *Apropå Eggeling*. Weiss menade då att han befann sig i ett ”no-mans-land” helt utanför filmbranschen.[902] För Kylberg verkar en sådan autonom position aldrig ha varit ett alternativ om någon filmkonst över huvud taget skulle realiseras.

En klassisk närmast romantiserande definition av den avantgardistiske experimentfilmaren, som utgår ifrån ett separerande mellan *avant* och *garde*, fungerar inte på Kylberg. En sådan syn på konstnärskapet som praktik ger oss inga fungerade verktyg för att förstå hur han under drygt tre decennier kunde överleva och ständigt återkomma som filmskapare. Jag tror inte att en sådan separerande utgångspunkt är särskilt gångbar om ambitionen är att analysera och förstå en experimentfilmares produktionsförutsättningar eller kontextuella position som konstnär inom ramen för en större samhällelig diskurs.

För att beskriva Kylbergs problematiska position mellan större och mindre filmkulturer har jag valt att kategorisera honom som en inomindustriell

experimentfilmare. I traditionell filmhistorieskrivning är en sådan kategori närmast en oxymoron eftersom synen på experimentfilmaren som autonom, en oberoende och inte sällan underjordisk, företrädare för den fria filmen ofta har varit rådande.

Kylbergs drygt tre decennier långa resa, som inleddes med ovationerna i Berlin och avslutades med den abrupta slutsekvensen i *I stället för ett äventyr*, möjliggjordes av ett antal kulturpolitiska reformer. Med tanke på att inomindustriella minoritetsuttryck även förekommit inom produktionskontexter där marknadskrafterna *inte* har satts ur spel av kulturpolitiska interventioner, vilket James forskning exemplifierar, finns det ytteligare en faktor som kan belysas. Vi bör inte räkna ut den svenska filmindustrins interna intresse för experimentell verksamhet. För att synliggöra detta kan Kylbergs inomindustriella position återigen jämföras med Färgfilmklubben vid SF.

Ingmar Bergmans experimentella internverkstad sattes som bekant samman inför produktionen av den tämligen icke-experimentella och konventionella spelfilmen *Lustgården*. De alternativa filmspråk det laborerades med inom Färgfilmklubben var underordnade sin kommersiella slutprodukt. För att återkoppla till James: ”Minority practices are inevitably framed by the dominant industry and determined by its overall structure”.[903] Experimentet som tillvägagångssätt kan i den industriella filmproduktionen i första hand ses som isolerat till förarbetet, och legitimeras som värdefullt först när en säljbar vara uppnåtts.

Filmbranschens förhoppning om att Kylberg skulle nå fram till sin första icke-experimentella film förefaller, i kombination med de kulturpolitiska reformerna, ha fungerat som en återkommande inträdesbiljett i en större filmkultur. I varje fall verkar det som att man såg det som sannolikt att Kylberg någon gång skulle lyckas göra en film som förenade hans minoritetsuttryck med branschens lönsamhetskrav. Vi påminns här om Thompsons resonemang om att den kommersiella filmen har kraften att omvandla *nästan* vad som helst till sin egen fördel.

Försöken att under drygt 30 år appropriera Kylbergs experimentella uttryck och tillvägagångsätt involverade några av den större svenska filmkulturens för perioden mest namnkunniga och inflytelserika personer: Carl Anders Dymling, Eric Wennerholm, Rune Waldekranz, Kenne Fant, Göran Lindgren, Bo Jonsson, Olle Nordemar, Harry Schein, Bengt Forslund, Lisbet Gabrielsson, Per Lysander, med flera. Så här i efterhand kan man konstatera att filmbranschen, i och med de tidiga prisbelönta och hyllade kortfilmerna, till en början såg ut att lyckas med Thompsons omvandling.

I undersökningen har jag framhållit vissa förändringar i den svenska kulturella 1960-talsdiskursen som anledningar till varför den kommersiella konstfilmens försök till appropriering av Kylbergs uttryck försvårades. Jag har bland annat hänvisat till en allmän ideologisk omsvängning i det offentliga samtalet där de flesta ämnen allt mer sågs i ett politiskt-ideologiskt ljus samt ett ökat fokus på författarfilmare och filmproduktioner med socialt engagerade ämnesval kombinerade med en realistisk och verklighetsnära estetik.

En viktig faktor som också bör lyftas fram som en av orsakerna till varför approprieringen av Kylbergs uttryck kan sägas ha misslyckats, står att finna i att den kommersiella filmens grundläggande behov av en slutprodukt gick på tvärs mot Kylbergs syn på sin egen filmpraktik. Om Bergmans färgfilmsklubb var en *intern*verkstad såg Kylberg framför sig en experimentell *extern*verkstad där det alternativa filmspråket stod överordnat alla tankar om en slutprodukt. Med andra ord: en ständigt pågående filmpraktik inom ramen för en färgfilmsklubb där även biografpubliken fick tillträde till alla misslyckanden.

Med tanke på att Kylberg exempelvis lyckades placera en film som *DU* på en svensk multibiograf är det frågan om inte Thompsons resonemang bör läsas i omvänd ordning när det kommer till studiet av just Kylberg.

Jag har i avhandlingen tagit upp flera exempel på hur uttryck för alternativa filmspråk och filmpraktiker upptagit utrymme inom produktions-, distributions- och visningskontexter som annars främst varit förknippade med de större filmkulturernas kommersiella långfilmer av spelfilmskaraktär. För att nämna några: *Kadens* som animerad anomali i Berlinfestivalens prestigefyllda Zoo Palast; *En kortfilm av Peter Kylberg* som enligt en recensent[904] placerade ”rent abstrakt konst” på Sandrews främsta premiärbiograf; *Paris D-moll* på SFI:s första Guldbaggegala efter SF:s strategiska *word-of-mouth*-marknadsföring; bioannonserna till *JAG* och *I stället för ett äventyr* som placerade experimentella uttryck bredvid Ursula Andress och Tom Cruise; perceptionsexperimentet *DU* som med uttalad intention att ingjuta neuroser i biobesökarens hjärna visades på multibiografen Filmstaden, och slutligen det kanske mest spektakulära i sammanhanget, hemvideoexperimentet *F-42* vars produktionskontext föranledde att nära nog trekvarts miljon kronor allokerades till ett 20 minuter långt abstrakt försök att nå in i det outsägbara.

Var det inte snarare Kylberg som gång efter annan, trots publika fiaskon, lyckades omvandla filmbranschens resurser för sina egna experimentella ändamål?

EPILOG

”Emellertid fortsätter jag att förbereda min film”

Avantgardefilmen försvann och Andy Warhol dog.
Men Peter Kylberg verkar fortfarande.
Bernt Eklund, *Expressen*, 1996[905]

Den korta och aggressiva slutsekvensen i *I stället för ett äventyr* utgör den hittillsvarande sista signal som Kylberg lyckats skicka ut till en svensk biografpublik. Ofrånkomligt ingjuts därmed en summeringens pregnans i sekvensen. Den står som ett besvikelsens bokslut över en karriär som ständigt sett sig tvingad till att göra något annat *i stället* för det som skulle kunna ha blivit.

Frågan är om det spelar någon roll hur mycket pengar svenska konst- och kulturinstitutioner kunde ha avsatt till Kylberg. Resultatet kanske alltid skulle ha blivit detsamma: prover, undersökningar och tester av vad som eventuellt *skulle kunna bli*. Bokstaven ”F” i projektens katalogisering kanske står för ”försök”, och inte för ”film”?

De produkter som ibland, men ganska sällan, faktiskt *blev*, tillkom allt som oftast i stället för något annat. *En kortfilm av Peter Kylberg* och *Paris D-moll* tillkom i stället för, och i väntan på, långfilmen *Cikome* som Kylberg aldrig fick finansierad. *JAG* blev till i stället för den debutfilm han ansåg att han aldrig fick genomföra. *Konsert för piano* var pilotprojektet som aldrig fick någon fortsättning eftersom Kylberg envisades med att i stället genomföra ett perceptionsexperiment, och utöver det även elda upp sin scenografi. I stället för tv-baletten *He*[4] började Kylberg mäta släcktider för lysämnen i tv-skärmar. *Opus 25* var det mycket nedbantade resultatet av experimenthusprojektet *Le jeu*. *DU* framstod som ett neurologiskt experiment i stället för en spelfilm, som i sin tur visades på bio i stället för på en forskningsinstitution,

där den egentligen hörde hemma, och *F-42* fungerade som en övning i video- och datorteknik i fruktlös väntan på att *Och resten av världen*/*F-37* skulle bli av.

Hårdras detta resonemang är det nog endast *Kadens* som faktiskt blev vad den var tänkt att bli, vilket tar oss tillbaka till den prestigefyllda festivalbiografen Zoo Palast, dess tusen åskådare och Kylberg som ”den stora publikgunstlingen”. ”Det är hans första film, men det är antagligen inte hans sista”, rapporterade Jurgen Schildt från Berlin, och visst blev det också fler.[906] Men de efterföljande filmerna skiljer sig något från *Kadens*. De lever som i ständig flux, pågående och ofärdiga, som ställföreträdare för tänkta projekt som aldrig blev, restprodukter av ett ofullbordat konstnärskap.

Om vi återgår till Kylbergs monolog gentemot Krister Wickman 1969, finner vi där några minst sagt emblematiska meningar som så här i slutet av denna bok kan summera experimentfilmarens ständiga förnyelsebehov, ekonomiska beroendeställning, outtröttliga hoppfullhet och oförmåga att sätta punkt:

> Emellertid fortsätter jag att förbereda min film. Jag är övertygad om att jag en gång kommer att ha råd att producera den. Men under tiden har jag behov av att komplettera mina teorier med ytterligare experimentarbeten.[907]

Kylberg beskrev här sin ”film” som en potentiellt nåbar utopi: ett framtida läge där det slutgiltiga allkonstverket, efter lång väntan, äntligen har uppenbarat sig. Men hans ”film” kan även ses som ett ständigt pågående tillstånd bestående av försök, kompletteringar och ytterligare experimentarbeten – en process utan slutprodukt. När jag besöker Kylberg nästan ett halvt århundrade senare, i april 2017, befinner han sig fortfarande i samma tillstånd, med samma vision framför sig. I hyllan bredvid fåtöljen ligger en välanvänd blyertspenna och ett anteckningsblock. Han har ännu inte gett upp hoppet om att få göra sin debutlångfilm. Den film som varken *JAG* eller *I stället för ett äventyr* kom att bli.[908]

Om Kylbergs konstnärskap ska sammanfattas är det kanske som ett evigt sisyfosexperiment, som aldrig riktigt tog slutgiltig form. Som sådant oavslutat experiment kan vi, om vi önskar, inringa experimentfilmen som företeelse, och som sådant kan vi också se Kylbergs konstnärskap i sin ofullbordade helhet.

Noter

1. Inger Wahlöö, ”20-åriga Peter är dagens svensk i Berlinfestivalen”, *Arbetet*, 27/6 1961. Det kan tänkas att det låg en viss landspatriotism bakom ett sådant uttalande.

2. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Svensk kortfilmsproducent erövrade festivalpubliken”, *Stockholms-Tidningen*, 29/6 1961. Se även Ingemar Åhslund, ”Berlinfacit”, *Upsala Nya Tidning*, 11/7 1961.

3. Jurgen Schildt, ”Japansk filmbjässe och svensk lilleputt”, *Aftonbladet*, 30/6 1961.

4. Inger Wahlöö, ”20-åriga Peter är dagens svensk i Berlinfestivalen”, 1961.

5. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Svensk kortfilmsproducent erövrade festivalpubliken”, 1961.

6. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, *Stockholms-Tidningen*, 7/6 1960. I den inledande biografiska översikten förekommer endast referenser vid direkta citat eftersom samtliga händelseförlopp återkommer i respektive kapitel, och då med nödvändiga referenser.

7. Torsten Ehrenmark, ”Att göra film på Kylbergskt [sic] vis”, *Dagens Nyheter*, 19/7 1963.

8. Filmtiteln *JAG* skrivs i denna avhandling med versaler eftersom titeln övervägande skrevs på detta sätt av både Kylberg och de inblandade filmbolagen i material som behandlade filmen under produktionsstadiet, såsom kalkyler, kontrakt, anteckningar, manusutkast och korrespondens. Detsamma gäller filmtiteln *DU*. Med det sagt har både *Jag* och *Du* förekommit, inte minst i recensioner av filmerna genom åren.

9. Se exempelvis Jonas Sima, ”För vem görs långfilmerna?”, *Expressen*, 23/5 1966 samt Leif Krantz, ”Oskuld och publik”, *Chaplin*, nr 65, 1966, 211.

10. Verkförteckning och kommentarer över egen filmproduktion, skriven av Peter Kylberg. Avsedd som bilaga till brev från Peter Kylberg till Göran Lindgren, 3/6 1971. Peter Kylbergs arkiv (hädanefter PK:s arkiv). Filmen *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning* kommer hädanefter att förkortas till *Konsert för piano*.

11. Se pressmaterial till F-42, 16/1 1991 samt ”F-34 – BAKGRUND, FÖRKLARINGAR, FÖRBEREDELSER”. Bilaga till ansökan från Peter Kylberg till SFI, 26/1 1984. Svenska Filminstitutets arkiv (hädanefter SFI:s arkiv.)

12. Bilaga ”F 63”, tillhörande Peter Kylbergs bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 30/9 1999. Bilagan är i sig daterad till 27/1 1999. Konstnärsnämndens arkiv (hädanefter KN:s arkiv).

13. Även i dag tenderar denna uppfattning att återkomma. Synen på Kylberg som en ”apart” och ”udda” gestalt i svensk filmkultur har framkommit i flera av de intervjuer jag företagit mig med personer som varit i kontakt med honom under den aktiva perioden.

14. Jämför samma års avslutningsfilm Åh, en sån pappa! (*The pleasure of his company*, George Seaton, 1961).

15. Ett undantag är *Opus 25*, som spelades in på 16 mm. En genomläsning av exempelvis Lars Gustaf Anderssons, John Sundholms och Astrid Söderbergh Widdings *A history of Swedish experimental film culture* (2011) ger intryck av att 35 mm-formatet genomgående varit ovanligt inom svensk experimentfilm, till förmån för de mindre formaten 16 mm och 8 mm. Detta kan med stor sannolikhet härledas till den högre produktionskostnaden, men även till att de mindre formaten innebar enklare och billigare visningsutrustning. 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).

16. Nils Hugo Geber, ”Noteringar”, *Apropå Eggeling: En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*, red. Karl G. Hultén (Stockholm: Moderna Museet, 1958), 23.

17. Peter Weiss, ”Att gå under jorden”, *Apropå Eggeling: En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*, red. Karl G. Hultén (Stockholm: Moderna Museet, 1958), 22.

18. Peter Weiss, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956), 148.

19. Anders Åberg, *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman* (Lund: Filmhäftet, 2001), 106.

20. Möteskallelser och protokoll till Svenska Filmsamfundets möten 10/1 1963 och 13/1 1965. Svenska Filmsamfundets och Svenska Filmakademins arkiv i SFI:s arkiv.

21. Se exempelvis: sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, 1960; sign.: Lill [Ellen Liliedahl], ”Delikat bildkomposition”, *Svenska Dagbladet*, 10/9 1963; ”Våra unga genier”, *Vecko-revyn*, nr 26 1966; Margareta Blixt, ”Jag – en film”, *Svensk Damtidning*, nr 22, 1966; Gunnar Tannefors, ”Mästare i färg”, *Se*, 26/5 1966; Astrid Hagander, ”Rapport från Guldbaggegalan”, *Vecko-Journalen*, nr 40, 2/10 1964 (med bildtexten ”Geni bakom Beatleslugg”); ”Är han månne vårt nya svenska filmlejon?”, *Stockholms-Tidningen*, 20/9 1965; Ulla Swedberg, ”Musikalisk målare i filmdebut”, *Göteborgs-Tidningen*, 13/10 1965 samt Gerd Örtegren, ”Sex nya regissörer söker en publik”, *Hemmets Journal*, 8/2–20/2, 1967.

22. Anders Frenander, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010* (2005; Möklinta: Gidlund, 2014), 27f, 56 samt 66.

23. Frenander, 2014, 146f.

24. David E. James, *The most typical avant-garde* (Berkeley: University of California Press, 2005), 14 samt 447 n.33 och 444 n.27. James, och de forskare han hänvisar till, fokuserar främst på den amerikanska kontexten. James har i ett annat sammanhang uttryckt det som problematiskt att Jacobs och Sitney utgår ifrån enskilda experimentfilmer utan att ta större hänsyn till dess samtida kontexter och många experimentfilmares nära relation med den kommersiella filmindustrin. David E. James, *Allegories of cinema: American film in the sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 20f.

25. P. Adams Sitney, *Visionary film: The American avant-garde, 1943–2000* (1974; New York: Oxford University Press, 2002), xii.

26. Murray Smith, ”Modernism and the avant-gardes”, *The Oxford guide to film studies*, red. John Hill & Pamela Church Gibson (Oxford: Oxford University Press, 1998), 395.

27. Smith, 410. Med tanke på de band som exempelvis fanns mellan avantgardefilmare och filmindustrin i Europa under 1920-talet är detta påstående problematiskt. Den ekonomiska krisen efter första världskriget skapade ett experimentbehov hos filmbolagen. Rörelser som fransk-impressionism och tyskexpressionism inkorporerades då av filmindustrin. Till och med Weiss har menat att det då fanns rörelsefrihet för experiment inom industrin. Weiss, 1956, 27. Experimentfilmaren Germaine Dulac såg relationen mellan den franska filmindustrin och avantgardet som en icke-separerbar helhet, beroende av varandra. Germaine Dulac, ”The avant-garde cinema”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. P. Adams Sitney (New York: NYU Press, 1978), 44. Ursprungligen publicerad i antologin *Le cinéma des origines à nos jours* (Paris: Aux éditions du cygne, 1932). Se även David Bordwell & Kristin Thompson, *Film history: An introduction* (New York: McGraw-Hill, 1994), 89.

28. A.L. Rees, *A history of experimental film and video: From the canonical avant-garde to contemporary British practice* (1999; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), xi.

29. Lars Gustaf Andersson, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, nr 1–2, 1995, 5. Se vidare David Bordwell, *Narration in the fiction film* (London: Methuen, 1985). Tanken om regissören som konstnär var inte ny, vilket Andersson påpekar, men det var först under 1950- och 1960-talen den på allvar fick sin teoretiska legitimering. Andersson, 1995, 6.

30. Andersson, 1995, 7. Andersson hämtade begreppet från filmforskaren Steve Neale. Se Steve Neale, ”Art cinema as institution”, *The european cinema reader*, red. Catherine Fowler (London: Routledge, 2002), 103–120. Ursprungligen publicerad i *Screen*, vol. 22, nr 1, 1981.

31. Andersson, 1995, 11f. Se även Mariah Larsson, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet* (Lund: Sekel, 2006), 19.

32. Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, *”Hellre fri än filmare”: Filmverkstan och den fria filmen* (Lund: Nordic Academic Press, 2014), 37 och 65. Denna uppfattning är möjlig att anta men har inte uppfattats som självklar av andra forskare. Filmvetaren Per Vesterlund har i en artikel från 2007 påpekat att det inte kan ses som ”helt självklart att betrakta den svenska filmbranschen och omgivande institutioner och diskursiva fora som tillräckligt autonoma för att utgöra ett fält i Bourdieus mening”. Per Vesterlund, ”Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen”, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), 244 n.94. Statsvetaren Roger Blomgren har utpekat år 1951 som genombrottet för svensk filmpolitik i och med att riksdagen det året beslutade om det första filmstödet, ett stöd som var av generell natur utan kvalitetsdirektiv. Roger Blomgren, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998), 45f. 1951 års beslut, och dess påverkan på svensk film och filmkultur kan enligt min mening inte jämföras med de långtgående och omfattade effekter som bildandet av SFI kom att innebära.

33. Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1992; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000), 336 samt Donald Broady, ”Inledning” i: Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1992; Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000), 9. Se även Pierre Bourdieu, *Om televisionen: Följd av Journalistikens herravälde* (1996; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998), 61.

34. I tidningsintervjuer, korrespondens och ansökningshandlingar talar eller skriver Kylberg sällan om influenser. Genomgående gäller att namn från experiment- och avantgardefilmen inte nämns.

35. Konsekrering innebär för Bourdieu att en aktör inom ett fält värderas högre och blir betydelsefull, och därmed också får makten att konserkrera andra aktörer. Se exempelvis Bourdieu, 1998, 82.

36. Åberg, 11. Både Åberg och Larsson gör i sina respektive avhandlingar om Vilgot Sjöman och Mai Zetterling uttryckligen auteurstudier och finner därmed anledning att mer utförligt gå igenom begreppets historiska uppkomst och problematik. Åberg, 10ff och Larsson, 20ff.

37. I den litteratur om experiment- och avantgardefilm som jag tagit mig an inför denna avhandling talas det mycket sällan om filmskaparna som auteurer. I första hand har detta naturligtvis att göra med att auteurbegreppet inte tillhör 1910- och 1920-talskontexten, men samma sak gäller de källor som behandlar efterkrigstidens experimentfilmare. Hos Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding förekommer begreppet två gånger i relation till de filmare som studeras. En referens till Peter Weiss och en till experiment- och tv-filmaren Carl Slättne. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 84 och 107.

38. Howard Becker, *Art worlds* (1982; Berkeley: University of California Press, 2008), 69.

39. Becker, 1. Jämför Beckers ”konstvärld” med Bourdieus begrepp ”konstspel”, en värld, eller ett

konstens fält, som befolkas av konstkritiker, gallerister, konservatorer på museum etc. och som enligt Bourdieu döljs av konstnärens direkt synliga aktiviteter. Bourdieu, 1998, 116. Se även Broady, 2000, 10.

40. James, 2005, se specifikt sidorna 12–15 samt 446f n.32.

41. Tom Gunning, ”Towards a minor cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Khlar and Solomon”, *Motion Picture*, vol. 3, nr 1–2, 1990, 2–5. Se även Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Kafka: Toward a minor literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

42. James, 2005, 13.

43. Se Andersson & Sundholm, 2014, 13 och 27ff. Se även Lars Gustaf Andersson & John Sundholm, ”Amatör och avantgarde: De mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 230, 242 samt 244 n.7. Se även Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 14.

44. Andersson & Sundholm, 2014, 13. Filmverkstan var aktiv mellan åren 1973 och 2001. För att återknyta till Bourdieu kan det noteras att det först är i denna senare studie som Andersson och Sundholm i någon större omfattning relaterar James begreppsapparat till Bourdieus tankar om fält. I tidigare texter har Andersson och Sundholm menat att det är ”tveksamt om de svenska ’mindre filmformerna’ faktiskt någonsin utgjort ett fält i [...] Bourdieus mening”. Andersson & Sundholm, 2008, 241. Se även Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 76 och 115. Det kan också nämnas att Bourdieu inte är närvarande i James *The most typical avant-garde*. I sin senare forskning ändrar Andersson och Sundholm däremot uppfattning och menar att det ändå kan vara meningsfullt att tala om den fria filmen som ett eget fält, men då görs detta i huvudsak (i Bourdieus anda) utifrån grupperingar och kollektiva aktörer, såsom Film-Centrum och Filmverkstan – aktörer som enligt forskarna, i slutet av 1960-talet och under 1970-talet, frivilligt eller ofrivilligt fick en position på ett sådant fält. Den typen av grupperingar inom de mindre filmkulturerna var Kylberg aldrig i kontakt med. Han kan därmed inte sägas ha intagit någon eventuell fältposition inom ramen den fria filmens eller den mindre filmkulturens fält, såsom detta fält beskrivs av Andersson och Sundholm.

45. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 14. Se vidare Andersson & Sundholm, 2014, 28.

46. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 13f. Se vidare Michel Foucault, *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (1969; New York: Pantheon Books, 1972), 9f och 15f.

47. Clement Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, *The collected essays and criticism vol. 1*, red. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 7. Ursprungligen publicerad i *Partisan Review*, vol. 6, nr 5, 1939.

48. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 16. Se även Andersson & Sundholm, 2014, 29.

49. Carl Henrik Svenstedt, ”Filmreformens förste avantgardist”, *Svenska Dagbladet*, 17/5 1966.

50. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding har vid olika tillfällen påpekat att de föredrar att tala om experimentfilm framför avantgardefilm i en svensk kontext, detta då det var det förra begreppet som fick diskursivt fotfäste i Sverige under första halvan av 1900-talet. Forskarna menar att avantgardefilmbegreppet är vanligare inom en amerikansk kontext, ofta i anslutning till en specifik rörelse. Begreppen är enligt Söderbergh Widding i stort synonyma, men hon menar att experimentfilm kan tyckas vara en anspråkslösare term som är adekvat i den svenska kontexten, ”där omständigheterna alltid varit små och det historiskt inte heller funnits så mycket till avantgarderörelse”. Astrid Söderbergh Widding, ”Sidospår – perspektiv på den svenska rörliga bildkonsten”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 8. Se vidare Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 29ff. Jag ser inte detta som ett hinder för att använda avantgardebegreppet relaterat till Kylberg. Däremot föranleder det en förklaring till hur och varför jag använder det, vilket också görs, i relation till begreppen mindre och större filmkulturer, i detta kapitel. Gällande experimentfilmsbegreppet ser jag det, i likhet med Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding, främst stå i relation till själva tillvägagångssättet – filmisk verksamhet som en experimentellt prövande process, ett försök att undersöka det egna mediets material och uttryckssätt. Se vidare Lars Gustaf Andersson, John Sundholm & Astrid Söderbergh Widding, ”I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 52.

51. Se exempelvis: Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 18; Andreas Huyssen, *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 4f; Paul Mann, *The theory-death of the avant-garde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 149 n.1 samt Matei Călinescu, *Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism* (1977; Durham: Duke University Press, 1987), 101.

52. Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde* (1962; Cambridge: Belknap Press, 1968), 93 samt 108.

53. Bürgers bok, som än i dag får räknas som en av de mest inflytelserika avantgardestudierna, plockade upp en stafettpinne från den ryske konstruktivisten Boris Arvatov som under 1920-talet hade beskrivit konsten i det moderna samhället som vore den ”pushed out of the general social praxis of mankind and into isolation, into the sphere of pure esthetics”. Peter Bürger, *Theory of the avant-garde* (1974; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 112 n.4.

54. Bürger, 49 samt 109 n.4. Avantgardets dödsdom verkställdes inte endast i Bürgers bok utan var vanligt förekommande bland kritiker och teoretiker omkring 1970. Se Huyssens kapitel ”The search for tradition: Avantgarde and postmodernism in the 1970s”. Huyssen, 160–178.

55. James M. Harding, *The ghosts of the avant-garde(s): Exorcising experimental theater and performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013), 2f.

56. Denna frågeställning är inspirerad av Andreas Huyssens genomgång av avantgardebegreppet i Huyssen, 4.

57. James, 2005, 446 n.32.

58. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011; Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010; Malcolm Turvey, *The filming of modern life: European avant-garde film of the 1920s* (Cambridge: MIT Press, 2011); Standish Lawder, *Cubist cinema* (New York: NYU Press, 1975); Malcolm Le Grice, *Abstract film and beyond* (London: Studio Vista, 1977) samt Michael O’Pray, *Avant-garde film: Forms, themes and passions* (London: Wallflower, 2003).

59. Le Grice, 77.

60. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 37. Lawder, 19–34. Se även Jelena Hahl-Koch, ”Kandinsky, Schönberg and their parallel experiments”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997), 72.

61. Arnold Schönberg, *Theory of harmony* (1911; Berkeley: University of California Press, 1978). Vasilij Kandinskij, *Om det andliga i konsten* (1911; Göteborg: Vinga i samarbete med Konstakademien, Stockholm, 1984). Konrad Boehmer, red., *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter* (New York: Routledge, 1997). Lawder tillägnar Kandinskijs och Schönbergs audiovisuella experiment ett helt kapitel. Lawder, 19–34.

62. Lawder, 33.

63. P. Adams Sitney, ”Structural film”, *Film Culture anthology*, red. Sitney (1970; London: Secker & Warburg, 1971), 326–348. Denna version är något reviderad utifrån originalet som publicerades i *Film Culture*, nr 47, 1969. Se även Sitney, 2002, 347 samt Gene Youngblood, *Expanded cinema* (New York: Dutton, 1970).

64. Larsson, 23.

65. Ibid.

66. Henrik Rosengren, *”Judarnas Wagner”: Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* (Lund: Sekel, 2007), 62.

67. Konstkritikern Sören Engblom finner en

specifik startpunkt i en kollektivutställning på Stockholmsgalleriet Färg & Form 1947, där bland annat Olle Bonnier och Lennart Rodhe ställde ut. Sören Engblom, ”Lyckliga passager: Om möten mellan konst, musik, dans, dikt och scen i modernismens tidevarv”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000), 290. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding benämner modernismens intåg i Sverige i termer av ”belated”, ”reluctant” och ”hesistant”. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 29 och 34. Med det sagt fanns det svenska konstnärer som tog sig an modernismen redan under 1910-talet, såsom Gösta Adrian-Nilsson och gruppen De Åtta, som bl. a. inkluderade Isaac Grünewald och Sigrid Hjertén.

68. Andersson, 1995, 5.

69. Bo Florin, ”’Denna moderna inrättning kallad biograf’: Om modernitet och modernism i svensk spelfilm”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000), 271.

70. Anne Friedberg, *Window shopping: Cinema and the postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993), 165.

71. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2006, 16. Se även Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 29.

72. András Bálint Kovács, *Screening modernism: European art cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 17. Jag vill understryka att Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding (2010) inte heller uttrycker sig i termer av just filmisk modernism när de beskriver 1900-talets tidiga experimentfilmer.

73. Larsson, 24. Larsson hänvisar i sin tur till David Bordwell, *On the history of film style* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 83–87.

74. Genom att påpeka skillnaden mellan modernitet/postmodernitet och modernism/postmodernism menar Friedberg att ett modernistiskt uttryck kan förekomma under en senare tidsperiod som i övrigt kan inramas med ett begrepp som postmodernitet. Friedberg skriver: ”[A] simple clarification: the use of separate terms for the social and philosophical dimension – modern*ity* and postmodern*ity* – and for its concurrent cultural movements – modern*isms* and postmodern*isms* (i.e., we live in postmodernity but the arts may exemplify modernism)”. Friedberg, 157.

75. Rees accentuerar mångtydligheten i begreppet med rubriken ”modernisms” snarare än ”modernism”, vilket är signifikativt för en mer pluralistisk syn på begreppet. Rees, *A history of experimental film and video,* 2011, 8. Jämför med Hardings tidigare nämnda pluralistiska syn på avantgardebegreppet.

76. W.J.T. Mitchell, ”’Ut pictura theoria’: Abstract painting and the repression of language”, *Critical Inquiry*, vol. 15, nr 2, 1989, 348. Som påtalas av Hal Foster i standardverket *Art since 1900*, har abstraktioner historiskt sett funnits i närmast alla kulturer: ”[A]bstraction was found as much as it was invented”. Hal Foster, ”1913”, Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 118.

77. Robert Morris, ”Three folds in the fabric and four autobiographical asides as allegories (or interruptions)”, *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris* (Cambridge: MIT Press, 1994), 266. Ursprungligen publicerad i *Art in America*, november, 1989.

78. Mitchell, 349 och 351. Mitchells tes i denna text är att även om den modernistiska visuella konsten strävat efter att kuva ordet och litteraturen (exempelvis förlagor, såsom historiska narrativ, myter, legender) har den gjort sig beroende av en annan typ av text, i form av teoretiska manifest, ”intellektuell prosa” och konstkritik.

79. Clement Greenberg, ”Modernist painting”, *The collected essays and criticism vol. 4*, red. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 85. Ursprungligen publicerad i *Art & Literature*, nr 4, 1965. Filosofen Noël Carroll har utnämnt Greenberg till ”perhaps the most influential American art critic of the 20th century” samt ”the theoretical architect of the notion of modernism”. Noël Carroll, *A philosophy of mass art* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 30.

Greenberg beskrev ofta modernismen som ett teleologiskt och linjärt projekt där olika konstnärer ses utifrån en gemensam agenda. Greenbergs syn på modernism är ett exempel på en mindre pluralistisk hållning. I min läsning representerar Greenbergs teorier helt enkelt *ett* sätt att se på modernismen.

80. Greenberg utvecklade sina teorier om modernistisk renodling och självkritik i ett flertal artiklar. Se även Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, 1986, 8.

81. Greenberg, 1993, 86. Om synliggörandet av själva mediet bör ses som specifikt modernistiskt förstår vi också varför Friedberg menar att filmen som populariserad masskulturell vara är svår att passa in i en modernistisk mall. Den klassiska berättande Hollywoodfilmen försöker snarare genom exempelvis kontinuitetsklippning dölja sitt medium, vilket Greenberg alltså skulle kallat ”using art to conceal art”.

82. Germaine Dulac, ”From ’visual and antivisual films’”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. P. Adams Sitney (New York: NYU Press, 1978), 31 och 34. Ursprungligen publicerad i *Le Rouge et le Noir*, juli, 1928.

83. Jean-Claude Lebensztejn, ”Passage: Note on the ideology of early abstraction”, *Paths to abstraction: 1867–1917*, red. Terence Maloon (Sidney: Art Gallery of New South Wales, 2010), 35.

84. Charles Harrison, Francis Frascina & Gill Perry, *Modern art: Practices and debates. Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century* (New Haven: Yale University Press, 1993), 185.

85. Ibid. Harrison tar upp Pablo Picassos konst som exempel på svag abstraktion och Kazimir Malevitjs konst som exempel på hård.

86. Annie van den Oever har redogjort för hur Sklovskijs teori tog form inom den ryska futuriströrelsen under 1910-talet. Hon ser Sklovskijs koncept i ljuset av liknande avantgardistiska manifest som upprepat framlades av konstnärer under modernismen: ”[A] true ’manifesto,’ in the best of avant-garde’s traditions”. Annie van den Oever, ”*Ostranenie*, ’the montage of attractions’ and early cinema’s ’properly irreducible alien quality’”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 33, se även 34, 38 och 52f. Frank Kessler har poängterat närheten mellan Sklovskijs koncept och modernism: ”Shklovsky’s conceptualization of art is indebted to a modernist aesthetics that stresses aspects such as formal complexity, prolonged perception, and the foregrounding of materiality”. Frank Kessler, ”*Ostranenie*, innovation, and media history ”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 78. Det kan noteras att främmandegörande inte är samma sak som abstraktion, men att abstraktion kan ses som en form av främmandegörande. Att ordet *Ostran*[*n*]*enie* förkommer med både ett och två ”n” i dessa referenser är inget misstag. När Sklovskij lanserade begreppet ”råkade” han nämligen felstava *Ostrannenie*, som *Ostranenie*, något som i sig har diskuterats som ett exempel på främmandegörande. Se Annie van den Oever, ”Introduction: Ostran(n)enie as an ’attractive’ concept”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 12.

87. Viktor Sklovskij, *Konsten som grepp* (Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala universitet, 1994), 104. I denna publikation ingår även texter av Roger Fry, Clive Bell och Benedetto Croce.

88. Greenberg, 1993, 86.

89. Morris, 277. För en läsare bevandrad i filmvetenskaplig terminologi kan Morris ”kontinuitetsbrott” lätt sammanblandas med den specifika klippmetoden *jump cut*. Det senare är ett sätt att till skillnad från det klassiska Hollywoodberättandets kontinuitetsklippning, där en följd av bilder klipps samman för att förhöja känslan av ett följsamt berättande, i stället synliggöra själva klippet i sig. Från Morris sida ska det kontinuitetsbrott som negationen innebär inte direkt likställas med denna typ av specifikt filmiska grepp. Med det sagt kan vi se användningen av *jump cut* inom franska nya vågen som ett exempel på den

filmiska modernismens negation av, eller brott mot, en Hollywoodtradition. För kontinuitetsklippning och *jump cut* se David Bordwell, Kristin Thompson & Jeff Smith, *Film art: An introduction* (1979; New York: McGraw-Hill, 2017), 230 och 255.

90. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 137–140. Samma forskargrupp inkluderade även ett kort stycke om Kylberg i vad som kan ses som en svenskspråkig förlaga till ovan nämnda bok, artikeln ”I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film”. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2006, 68. Jag har inte stött på någon forskning kring Kylberg utanför Sveriges gränser.

91. Med det sagt ser jag naturligtvis Kylberg som ett intressant och angeläget ämne för en avhandling av orsaker jag hoppas framkommit under inledningens gång. Regissörer, aktiva under 1960-talet, som också skulle kunna bli intressanta underlag för forskning är många till antalet. Utan att nödvändigtvis värdera dessa namn högre än andra, kan några nämnas: Lars Görling, Lena Ewert, Jonas Cornell, Johan Bergenstråhle, Gunnar Höglund, Olle Hellbom, Jan Halldoff och Lars-Magnus Lindgren.

92. Forskarna nämner exempelvis Öyvind Fahlström (*Du gamla, du fria*, 1972), Marie-Louise Ekman (*Hallo baby*, 1977) och Håkan Alexandersson *(Res aldrig på enkel biljett*, 1987). I detta sammanhang skulle jag även vilja lägga till Michael Meshkes *Skärseld* (1975). Dessa filmer producerades helt eller till stor del av SFI. Som exempel på äldre svenska experimentlångfilmer tar Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding upp *…och efter skymning kommer mörker* (Rune Hagberg, 1947), *Som i drömmar* (Carl Gyllenberg, 1956) samt *Hägringen* (Peter Weiss, 1959). Konstnären Leo Reis abstrakta film *Räta vinklars puls* (1977) var av långfilmslängd men visades aldrig offentligt. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 63ff, 88, 83ff samt 124.

93. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (1991; Stockholm: Dialogos, 2003), 262.

94. Gösta Werner, *Den svenska filmens historia: En översikt* (1970; Stockholm: Norstedt, 1978), 200. Samtliga av de Kylbergfilmer som nämns har i Werners bok felaktiga premiårårtal.

95. Mikael Timm, *Dröm och förbannad verklighet: Spelet kring svensk film under 40 år* (Stockholm: Brombergs, 2003), 100f.

96. Kenne Fant, *Svensk film på väg* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1968), 19.

97. Harry Schein, *I själva verket: Sju års filmpolitik* (Stockholm: Norstedt, 1970), 161.

98. Harry Schein, *Schein* (Stockholm: Bonnier, 1980), 419.

99. Cecilia Mörner, *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografdistribuerad fiktionsfilm 1967–1972* (Edsbruk: Akademitryck, 2000). Här kan även nämnas Ingrid Espings *Dokumentärfilmen som tidsresa* (2007) som huvudsakligen behandlar Stefan Jarls Modstrilogi (1968–1993). Ingrid, Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa: Modstrilogin* (Lund: Lunds universitet, 2007). Det är främst Larssons, Åbergs och Mörners respektive forskning jag sett som användbar i min studie.

100. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund red., *Citizen Schein* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).

101. Olof Hedling & Per Vesterlund, ”’Why not make films for New York?’: The interaction between cultural, political and commercial perspectives in Swedish film policy 1963–2013”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 22, nr 5, 2016, 743–757, samt Per Vesterlund, ”Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963”, *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, vol. 16, nr 1, 2013, 45–67, samt Vesterlund, 2007, 207–244. Här kan även Roger Blomgrens tidigare nämnda statsvetenskapliga avhandling *Staten och filmen* inkluderas.

102. Jörn Donner, red., *Svensk filmografi 6, 1960–1969* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977). Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 7, 1970–1979* (Stockholm: Norstedt/Svenska Filminstitutet, 1989). Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 8, 1980–1989* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1997). Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 9, 1990–1999* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2000).

103. Frenander, 2014, 18, 27f, 56 samt 66. För en kort genomgång av diskursbegreppets

användningsområden, betydelser och historiska bakgrund se exempelvis Frenander, 2014, 18–29. Frenander bygger sitt resonemang kring begreppet på texter av bland andra Michel Foucault och Norman Fairclough. Se Michel Foucault, *Diskursens ordning: Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970* (1971; Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1993) samt Lilie Chouliaraki & Norman Fairclough, *Discourse in late modernity: Rethinking critical discourse analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999). I denna avhandling används diskursbegreppet i betydelsen: de samtalsämnen, formuleringar, argument och ståndpunkter som i en specifik kontext upplevts som relevanta och därmed artikulerats och synliggjorts genom mer eller mindre offentliga inlägg, som exempelvis rörlig bild och skrifter.

104. Mats Hyvönen, ”Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i debattböcker 1965 till 1975”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015), 288.

105. Här kan också nämnas Roland Pålssons *Det möjliga samhället* (1967), Kenne Fants *Skall vi sluta filma, Olof Palme?* (1969) och Carl Henrik Svenstedts *Arbetarna lämnar fabriken* (1970). Bo Widerberg, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonnier, 1962). Harry Schein, *Har vi råd med kultur? Kulturpolitiska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962). Roland Pålsson, *Det möjliga samhället: Tankar om politik och kulturpolitik* (Stockholm: Bonnier, 1967). Kenne Fant, *Skall vi sluta filma, Olof Palme?* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969). Carl Henrik Svenstedt, *Arbetarna lämnar fabriken: Filmindustrin blir folkrörelse* (Stockholm: Norstedt, 1970).

106. Inom denna kategori återfinns exempelvis Scheins tidigare nämnda memoarer samt Kenne Fants *Nära bilder* (1997), Katinka Faragós *Katinka och regissörerna* (2008), Bengt Forslunds interna SFI-utredning *Filminstitutet som filmproducent 1964–1994* (1995) samt Nordiska Film/TV Unionens mediehistoriska projekt *Känt filmfolk berättar* där flera filmarbetare redogör muntligen för sin yrkesverksamma tid. Kenne Fant, *Nära bilder* (Stockholm: Norstedt, 1997). Katinka Faragó & Birgitta Kristoffersson, *Katinka och regissörerna: 125 filmer och 55 år, bakom kameran* (Malmö: Arena, 2008). Bengt Forslund, *Filminstitutet som filmproducent 1964–1994: 30 års avtalsdirektiv & vd-mödor* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1995). Nordiska Film/TV Unionens *Projekt filmTV historia: Känt filmfolk berättar* finns att tillgå via Svensk Mediedatabas.

107. Se källförteckning för detaljer kring de olika intervjuer jag genomfört.

108. SF:s arkiv finns hos Centrum för näringslivshistoria. Beslutet utgör ett stort hinder för svensk och internationell forskning. En del material hann tursamt nog deponeras vid SFI innan arkivet stängdes.

109. Henrik Rosengren, ”Biografin – den humanistiska vetenskapens primat”, *Med livet som insats: Biografin som humanistisk genre*, red. Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007), 89.

110. Andersson & Sundholm, 2014, 32.

111. Rosengren, ”Biografin – den humanistiska vetenskapens primat”, 2007, 89.

112. Ibid.

113. Ett flertal personer som intervjuats för denna avhandling har nämnt att de under 1960-talet ofta blev uppringda av Kylbergs mor, bland andra: Stig Björkman, Bo Jonsson, Peter Wester och Nils Petter Sundgren.

114. Schein, 1980, 419. Schein syftade här på släktskapet med målaren Carl Kylberg (Kylbergs fars farbror), vilket kommer att redogöras för i avhandlingens första kapitel.

115. ”Folk man talar om”, *Idun-Veckojournalen*, nr 31, 2/8 1963.

116. Internet är en utmärkt källa för internationell experiment- och avantgardefilm. Via öppna streamingtjänster som Youtube och Ubuweb, kombinerat med vad som i dag finns utgivet på DVD och Blu-ray, kan den som är intresserad ta del av merparten av de filmer som exempelvis Sitney, 2002; Turvey; Le Grice; James, 2005 och Lawder tar upp i sina respektive böcker. Det finns undantag, exempelvis flera av amerikanen Gregory Markopoulos filmer, vilka hade varit intressanta att studera bredvid Kylbergs.

117. Brita Knyphausen, *Carl Kylberg: Färg och idé* (Malmö: Allhem, 1965), 15–32.

118. Knyphausen, 24.

119. Hilding Lillieroth, ”Konstnärsfamiljen Kylberg”, *Westergötlands Fornminnesförenings Tidskrift*, 1977–1978, 30.

120. Olle Franzén, ”Lars Wilhelm Kylberg”, *Svenskt biografiskt lexikon: XXI*, red. Erik Grill (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1975–1977), 728. Se även Lillieroth, 34ff.

121. Olle Franzén, ”L Henrik Kylberg”, *Svenskt biografiskt lexikon: XXI*, red. Erik Grill (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1975–1977), 732. Se även Knyphausen, 54. Knyphausen skriver att tack vare Henriks goda ekonomiska ställning kunde denne under 1910-talet betala 1000 kr till Carl varje gång han hade lyckats måla fyra nya tavlor.

122. Lennart Källqvist, Gösta Norrbohm & Bertil Skogsberg, red., *Det bevingade verket: Svensk militär flygteknik och materiel under 50 år* (Stockholm: Huvudavd. för flygmateriel, Försvarets materielverk, 1986), 348.

123. Även inom släkten Böklin fanns en konstnärlig tradition, vilket Kylberg påtalat i en intervju (19/2 2011). Släktens i dag mest kända representanter skulle kunna vara Nadia Böklins kusin, konkretisten Pererik Böklin (1913–1999) samt Nadias gammelfarfar prästen Per Johan Böklin (1796–1867), uppmärksammad för sin brevväxling med Fredrika Bremer (1801–1865). Av avgränsningsskäl, samt på grund av avsaknaden av tidigare forskning som benar ut släktbanden, har jag inte möjlighet att göra någon djupare kartläggning av Böklinsläkten.

124. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011.

125. Knyphausen, 193. För Regina Kylbergs färganvändning se Lillieroth, 41.

126. Citerat från Carl Kylbergs dagböcker i Knyphausen, 206.

127. Knyphausen, 93f.

128. GAN skrev 1916 förordet i katalogen kopplad till Kandinskijs utställning på Gummesons konsthall i Stockholm. Texten fungerade då som en introduktion till Kandinskijs konst för en svensk publik och reproducerades 1958 i Gösta Adrian-Nilsson, *GAN, Gösta Adrian-Nilsson, retrospektivt: 29 mars–27 april 1958* (Stockholm: Liljevalchs, 1958), 9–13.

129. Knyphausen, 233 n.4. För Carl Kylbergs relation till GAN se Knyphausen, 51f.

130. Lennart Bernadotte, *Mainau, min medelpunkt: Memoarer* (Stockholm: Bonnier, 1995), 121. Bernadotte, sonson till Gustaf V, förlorade rätten till sin prinstitel i och med giftemålet med Karin Nissvandt 1932.

131. Brev från Jan-Henrik Kylberg till Herr Doktor Landolt, 22/8 1957. PK:s arkiv. För synen på sanatorium i litteraturen: Lars Erik Böttiger, ”Sanatorievistelsen förr: ’att vara lurad på livet’. Idag: En luxuös rekreation på spa”, *Läkartidningen*, nr 32–33, 2003, 2529–2530.

132. Brev från Jan-Henrik Kylberg till Dr. Schmidt vid Institut Dr. Schmidt, Lutry, 22/8 1957. PK:s arkiv.

133. Brev från Jan-Henrik Kylberg till Professor Inhelder, 22/8 1957. PK:s arkiv.

134. Peter Himmelstrand, ”Sprängd jazzklubb öppnar ovan jord”, *Expressen*, 27/12 1956.

135. Bengt Idestam-Almquist, ”Konstfilm och filmkonst”, *Chaplin*, nr 33, 1962, 271.

136. Ibid.

137. Martin Strömberg, ”Sista ronden”, *Stockholms-Tidningen*, 1/6 1957.

138. Tryckt utställningskatalog *Sturegalleriet Stockholm Peter Kylberg*. PK:s arkiv.

139. Samtliga Kylbergs terminsbetyg finns bevarade i PK:s arkiv.

140. Studierna på Konstfack enligt intervju med Peter Kylberg, 28/1 2012. Studierna på Beckmans enligt e-post från Maria Aperia vid Beckmans designhögskola, 13/1 2016.

141. Intervju med Peter Kylberg, 28/1 2012.

142. Angående svårigheterna att som obehörig ta sig in på Filmstaden under denna tid, se Kristoffersson & Faragó, 30 och 35. Se även Peter Olofsson, ”Filmstaden i Råsunda, 1956–1960”. www.filmsoundsweden.se/backspegel/filmstaden.html. (Senast kontrollerad 24/8 2016). Se även *Känt filmfolk berättar nr 7: Stellan Dahlstedt berättar filmhistoria*, Stockholm: NFTU, inspelad 26/4 1989. Dahlstedt hade ett förflutet vid radio- och filmteknikföretaget Aga-Baltic, som Kylbergs farfar Henrik hade varit chef för under 1920-talet, då företaget övergick från mejeriapparatur till radioapparatur och också bytte namn från AB Baltic till Aga-Baltic.

143. Enligt dokumentet ”Data ang. Peter Kylberg” daterat 1960 och författat av Jan-Henrik Kylberg. SFI:s arkiv.

144. Intervju med Peter Kylberg, 28/1 2012.

145. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013 samt intervju med Bo-Erik Gyberg, 23/11 2012. Rudling hade sysslat med makroförstoringar av växter i beställningsfilmerna *Linné* (Hans Lagerkvist, 1957) och insekter i *Grönt guld* (Theodor Christensen, 1949), men här utan symboliken som återfinns i *JAG*.

146. Furhammar, 263.

147. År 1970 skulle Kylberg en sista gång agera skådespelare, närmare bestämt i filmskolestudenten Vivian Gudes kortfilm *Den stora salongen* (1970). Här spelar en tydligt obekväm och besvärad Kylberg en av rollerna, mot kända namn som Inga Landgré och Björn Gustafson.

148. Olofsson. Även Kylberg har berättat om målningen i en intervju, 24/11 2012. Det finns en testfilm bevarad kallad *Testfilm Ulf Andrée* (1963) där Kylberg enligt samma intervju medverkar som pianist.

149. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013.

150. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. Se även Faragó & Kristoffersson, 56.

151. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. Se även *TV2-Teatern*, 5/10 1980.

152. Torsten Jungstedt, ”Ingmar Bergman: En nästan vit synd”, *Röster i Radio-TV*, nr 13, 1970, 17.

153. Åberg, 93.

154. Protokoll från Färgfilmklubbens sammanträden 15/2, 23/2, 9/4, 10/4 1960. Bergmanarkivet. Se även ”Pastell från Kung Oscars tid”, *Filmteknik*, nr 2, 1962, 16.

155. James, 2005, 446f n. 32.

156. James, 2005, 14.

157. James, 2005, 14f.

158. James, 2005, 13.

159. James, 2005, 86. Utöver Vorkapich och Berkeley diskuterar James bland annat filmare som Gregg Toland, Orson Welles, Dudley Murphy och Oskar Fischinger.

160. Gunnar Skoglund, ”Om kortfilm och journalreportage”, i *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografrörelse* (Svensk Filmindustri: Stockholm, 1944), 158.

161. Ibid. Det bör understrykas att med tanke på det stora antal filmer som avdelningen producerade återstår mycket forskning inom detta område. Kortfilmsavdelningen producerade 400 kortfilmer under denna tid, utöver journalfilmerna. Hälften av de 400 var nyproducerade.

162. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 46ff. Jag skulle här vilja lägga till den självreflexiva metakortfilmen *Katt över vägen* (Gunnar Skoglund, 1937). Filmen blandar oblygt inblickar kring sin egen tillkomstprocess och materialitet med självkritik och komik.

163. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 63.

164. Inom beställningsfilmen går det att fina spår av flera filmtyper som kan sägas kategorisera 1920-talets europeiska avantgardefilm, såsom stadssymfoni, *cinéma pur* och nonfigurativ abstrakt animation. Kategoriseringen av 1920-talets avantgardefilm kommer i detta fall från Turvey, 15.

165. I en artikel om några norska industrifilmer från 1950- och 1970-talen har Bjørn Sørensen visat på vad han ser som industrifilmernas inneboende teknologiska optimism i deras ofta förekommande utdragna sekvenser av tillverkningsprocesser, med funktionen att avspegla ”the process of modernization and industrialization through the modern medium of film and cinema”. Bjørn Sørensen, ”A modern medium for a modern message: Norsk Jernverk, 1946–1974, through the camera lens”, *Films that work: Industrial film and the productivity of media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 389.

166. Per Gunvalls Vattenfall-film *Massor av massor* (1961) kallades av en samtida kritiker för en ”*ren* film” där de visuella komponenterna lyftes fram. *Ferrum* (Gunnar Höglund, 1963) beskrevs på ett liknande sätt, i termer av ”en mäktig bildsymfoni”, där ”groteska maskiner tassar fram ur mörkret. Oanade krafter frigörs, en hotfull och mekanisk karusell virvlar igång. Allt detta

sker utan att man ser skymten av en människa”. Björn Norström, ”Svensk kortfilm i dag”, *Filmrutan*, nr 1, 1964, 7. Atonala musikkompositioner och elektronisk musik gör sitt intåg i svensk kortfilm på allvar omkring 1960, där *Atomernas vintergata* och *Ferrum* står som exempel. Industrifilmer som dessa, och exempelvis *Trolleri med trä* (Jarl Nylander, 1963) och *Stål* (Karsten Wedel, 1965) är typexempel på filmer som låter den dynamiska rörelsen och det rent grafiska, ofta nedbrutet till nonfigurativa mönster, stå i centrum. Detta är inget isolerat svenskt fenomen. Se exempelvis Jean Mitrys Renault-film *Symphonie mécanique* (1956) och Alain Resnais Pechiney-film *Le chant du styrène* (1959). Det bör också nämnas att flera filmer som historieskrivningen kanoniserat som avantgardefilmer gjorts på beställning av olika företag. Flera av Len Lyes abstrakta animationer gjordes för brittiska General Post Office, exempelvis *A colour box* (1935) och *Kaleidoscope* (1935). Flera av Peter Kubelkas filmer var initialt beställningsfilmer. Sitney, 2002, 285. För en översikt över Walter Ruttmanns beställnings- och propagandafilmer, som kanoniserats som några av filmhistoriens främsta avantgardefilmer, se Michael Cowan, *Walter Ruttmann and the cinema of multiplicity: Avant-garde, advertising, modernity* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014). För Oskar Fischingers filmer se James, 2005, 255. Även några av Peter Weiss filmer gjordes på beställning. Jan Christer Bengtsson, *Peter Weiss filmer: Från de korta små lekfulla kopparslagen till kommersiell långfilmsdebut: Filmer – filmidéer – utkast* (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2010), 104–149.

167. Bengtsson, 184 n.330. Brevet från Dymling till Weiss är daterat 15/5 1958. Dymling avböjde att finansiera Weiss film.

168. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 142.

169. *Aktuellt* den 18/4 1962. Intervjun finns tillgängliggjord på Euscreens hemsida: euscreen.eu/. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

170. Se exempelvis Turvey, 17, Le Grice, 17 samt O’Pray, 12.

171. Corra och Ginna inspirerades av den amerikanske arkitekten Claude Bragdon, som i sin samtida bok *The beautiful necessity* (1910) upprepat citerade konstkritikern Walter Paters kända fras: ”[A]ll of the arts ’aspire towards the condition of music’”. Bragdon definierade därför arkitektur som vore det ”frozen music”. Claude Bragdon, *The beautiful necessity: Seven essays on theosophy and architecture* (Rochester: The Manas Press, 1910), 85 och 76. Se även Bruno Corra, ”Abstract cinema – chromatic music”, *Futurist manifestos*, red. Umbro Appolonio (London: Thames & Hudson, 1973), 66–70. Ursprungligen publicerad i Bruno Corra & Emilio Settimelli, red., *Il pastore, il gregge e la zampogna* (Bologna: Beltrami, 1912).

172. William Moritz, ”Abstract film and color music”, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, i red. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986), 300f.

173. Anton Giulio Bragaglia, ”Futurist photodynamism 1911”, *Futurist manifestos*, red. Umbro Appolonio (London: Thames & Hudson, 1973), 39. Ursprungligen publicerad i *Lacerba*, 1/7 1913. Museimannen Pontus Hultén skulle senare beskriva futuristernas bidrag till *rörelsen* i konsten och deras brott mot renässanstraditionens fixerade tidsbegrepp som av Hultén likställs med det realistiska fotografiet: ”Renässansens konst är momentan som en bild tagen med en kamera på en hundradels sekund. Det som avbildades kunde alltid tänkas utspela sig framför målarens eller skulptörens ögon i ett visst bestämt ögonblick. Det var inte tänkbart att avbilda samma person på två olika ställen i samma målning. Futuristerna ersatte denna momentanitet med simultanitet”. Karl G. Hultén, ”Den ställföreträdande friheten eller om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik”, *Kasark*, nr 2, 1955, 2. Det finns en intressant direktkoppling i just Hultén (som kallade sig både Pontus och Karl G.) som sammanlänkar det modernistiska konstavantgardets starka intresse för kinetik och den svenska kontext som Kylberg, ett halvsekel senare, debuterar i. För Hultén skulle temat kring rörelsen i konsten ligga i fokus under 1950- och 1960-talen. Den av bland andra Hultén kurerade utställningen *Le Mouvement* i Paris 1955 utvecklades senare, under Hulténs chefskap, till en av det svenska 1960-talets mest välbesökta utställningar, Moderna Museets *Rörelse i konsten* 1961.

174. Laurens Van Der Heijden, ”The dialectics of artistic creativity: Some aspects of theoretic reflection in Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997), 199.

175. Kandinskij, 18. Begrepp som ”andlighet” och ”själ” i Kandinskijs språkbruk ska enligt Ulf Lindes förord till denna utgåva inte fyllas med religiösa konnotationer. Ulf Linde, ”Företal” i: Kandinskij, 9. Tankar om färgens och musikens fysiska och psykologiska samband, ofta relaterat till som synestesi, låg i tiden när Kandinskij skrev sin bok. Kandinskij hänvisade exempelvis vidare till kompositören Alexander Skrjabins önskan att använda en färgorgel (clavier à lumières) under uppsättningen av sitt orkesterverk *Prometheus* (1911) samt till samtida musikologiforskaren Alexandra Sacharijn-Unowsky som hade utarbetat en ”särskild metod att skriva musik med naturens färger och måla naturens klanger”. Kandinskij, 57 n.2. Se även Hahl-Koch, 73f.

176. Hahl-Koch, 86.

177. Frans Evers, ”Introduction”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997), xi–xii. Termen *Gesamtkunstwerk* utvecklades av Wagner i essän *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Wigand, 1850).

178. Peg Weiss, ”Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Toward the ethnic roots of the ’outsider’”, *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, red. Juliane Brand & Christopher Hailey (Berkeley: University of California Press, 1997), 35.

179. Arnold Schönberg, ”To Emil Hertzka”, *Arnold Schoenberg letters*, red. Erwin Stein (1958; London: Faber & Faber, 1964), 44.

180. Schönberg, 1964, 43. Schönberg önskade en kolorerad filmversion och att färgade reflektorer skulle ljussätta scenografin under inspelningen. Det framgår inte vilken effekt de färgade reflektorerna skulle ha på den slutgiltiga filmen. Med tanke på att Schönberg troligtvis var oinvigd i dåtida filmproduktioners förutsättningar när det gäller färgåtergivning kan kompositörens idéer mer ses som teoretiska fantasier än praktiskt genomförbara förslag. Se även Lawder, 28ff. Det fanns även planer från Kandinskij att filmatisera dennes pjäs *Der gelbe Klang* (1912), Lawder, 29.

181. Lawder, 22.

182. Ruttmann ska ha yttrat detta 1918, citerad i Lawder, 57.

183. Rees, *A history of experimental film and video,* 2011, 38. För en diskussion kring svårigheten att exakt datera Richters och Eggelings filmer, se 158 n.111.

184. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 37.

185. Mitchell, 349.

186. Mötet med Dymling på Kungsgatan och i Cannes har återberättats av Kylberg i flera intervjuer, bland annat 9/12 2013. Historien kring filmens tillkomst återges även i flera av de artiklar och intervjuer som behandlade Kylbergs första tid på Filmstaden. Se exempelvis sign.: Margareta, ”Yngling med tur gör film hos SF”, *Svenska Dagbladet*, 23/12 1960.

187. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, 1960. ”Data ang. Peter Kylberg”. SF1:s arkiv.

188. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, 1960.

189. Sign.: Dante, ”Magiskt i färg”, *Stockholms-Tidningen*, 22/5 1960.

190. Ibid.

191. Sign.: Margareta.

192. Sign.: H. af S [Ulf Hård af Segerstad], ”Färg och form i film”, *Svenska Dagbladet*, 18/11 1961.

193. Även konstdokumentären *Visit hos Picasso* (*Bezoek aan Picasso*, Paul Haesaerts, 1949) byggde på samma koncept.

194. Flera Picassoutställningar ägde rum i Stockholm under dessa år. Den kanske mest omskrivna var utställningen av mastodontverket *Guernica* (1937) och dess 93 skisser 1956 i de lokaler som Moderna Museet snart skulle inta. Pontus Hultén ”Fem fragment ur Moderna

Museets historia”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monica Nieckels (Stockholm: Moderna Museet, 1983), 31.

195. László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago: Hillson & Etten, 1965 (1947), 153.

196. Lawder, 21.

197. Idestam-Almquist, 1962, 271.

198. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, 1960.

199. Åberg, 86 samt 112 n.27. Se även Furhammar, 264. I ett personligt brev till Kenne Fant skrivet 1965 (publicerat i Fant, 1969) diskuterar regissören och författaren Lars Görling Filmstadens hierarkiska struktur. Görling skriver att han avskydde de auktoritära förhållandena och beskriver vidare Filmstaden som ett ”klassamhälle som saknar motsvarighet”. Bergman och Görling hade nyligen diskuterat saken och Bergman hade då sagt sig vara ”*för* rådande förhållanden; ja, än mer, han påstod helt frankt att de var de enda tänkbara. Inom film, inom teater”. Fant, 1969, 20. Fant beskrev i sin självbiografi att han vid tillträdet som produktionschef 1962 upplevde sig ”totalt stå under [Bergmans] inflytande. Det var som om han redan behärskade mina tankar och min vilja”. Fant, 1997, 127.

200. Angående Dymlings insjuknande se exempelvis Fant, 1997, 113.

201. Reaktionerna inom SF, gällande Kylbergs intentioner att själv tonsätta *Kadens*, har redogjorts för av Kylberg i flera intervjuer, bland annat 19/2 2011, 9/12 2013 och 9/12 2015.

202. Hans-Gunnar Peterson, biografi över Karkoff på Svensk Musiks hemsida: www.mic.stim.se. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

203. Lennart Reimers, ”Capriccio över Maurice Karkoff”, *Svenska Dagbladet*, 23/4 1963. För *Klangfarbenmelodie*/pointillistisk musik (på engelska *color-tone music*), där en melodi delas mellan flera instrument, se Schönberg, 1978, 421. Se även Theodor Adornos diskussion från 1965 om relationen mellan pointillistiskt måleri och Schönbergs idéer i Theodor Adorno, ”On some relationships between music and painting”, *The Musical Quarterly*, vol. 79, nr 1, 1995, 73f.

204. Resultatet blev *An optical poem* (Oskar Fischinger, 1937). Fischinger var därefter involverad i ett tidigt produktionstadium av Walt Disneys produktion *Fantasia* (James Algar et. al., 1940), men avskedades på grund av att Disney inte var, som Fischinger, intresserad av att i animationerna finna en likvärdig visuell ekvivalent till musiken. James, 2005, 256f.

205. Engblom, 291.

206. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Färgfilm utan färg”, *Stockholms-Tidningen*, 27/3 1961. Idestam-Almquist hänvisar här även till Gösta Werners SF-konstfilm *Levande färg* (1961) som en liknande ”fri” experimentfilm. Se även sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Polska kråksparkar”, *Stockholms-Tidningen*, 28/11 1960.

207. Kontrakt mellan Peter Kylberg och SF för Kadens, 2/5 1961. PK:s arkiv.

208. Enligt Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding visades filmen under filmfestivalen i Cannes. Då filmen inte finns listad i festivalens arkiv är ett mer rimligt antagade att filmen visades för internationella köpare vid den internationella filmmarknaden Marché du Film, som sedan 1959 ägt rum samtidigt som själva festivalen. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 137.

209. I tävlingssektionen ingick även Bent Barfods animerade beställningsfilm för Vattenfall *Från fall till fall* (1960), men det finns inga indikationer på att danske Barfod var på plats i Berlin.

210. Wahlöö, ”20-åriga Peter är dagens svensk i Berlinfestivalen”, 1961. Se även sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Svensk kortfilmsproducent erövrade festivalpubliken”, 1961. Dymling avled 2/6 1961. Fant efterträdde Bergman som produktionschef 1/1 1962, men hade skrivit kontrakt på posten redan en vecka innan Dymlings bortgång. Fant, 1997, 117ff. Bergman hävdade vid presskonferensen i Berlin att han reste till Berlinalen ”på order” av SF:s ledning. Inger Wahlöö, ”Bergman i Berlin: ’Reste på order’”, *Arbetet*, 30/6 1961. I samma artikel framgår att det var Bergmans första officiella festivalbesök.

211. Familjerna Grut och Kylberg hade en konsthistorisk koppling som de båda nyfunna vännerna kan ha känt till. Gruts mormor konstnären Mary Grut hade studerat för Peters farfars faster, den erkända akvarellkonstnären Regina Kylberg. Lillieroth, 41.

212. Besöket hos de Rachewiltz har återgetts av Kylberg i flera intervjuer, bland annat 19/2 2011. För Pounds tid i Brunnenberg och det närliggande sanatoriet Martinsbrunn, se Anne Conover, *Olga Rudge and Ezra Pound: ”What thou lovest well…”* (New Haven: Yale University Press, 2001), 222.

213. Clas Brunius, ”8 minuter i färg”, *Expressen*, 23/11 1961.

214. Don Michael Randel red., *The Harvard dictionary of music* (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 129 och 132.

215. Mixning-tidtabell för film ”9D-908” [*Kadens*]” inspelad 1960. PK:s arkiv.

216. Peter Kylbergs beskrivning av *Kadens* i SF:s ansökan om kvalitetspremie, 30/3 1962. Statens Filmpremienämnds arkiv (hädanefter SFPN:s arkiv).

217. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013.

218. Smith, 395.

219. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, xi.

220. James, 2005, 15.

221. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 14.

222. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding noterar: ”Very few individuals, Gösta Werner in the 1940s is a rare example, had connections with the studio system”, och menar vidare att merparten av de svenska experimentfilmarna snarare hade olika former av band till konstvärlden. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 22.

223. Sign.: Margareta.

224. Lennart Malmer, ”Om filmmusik”, *Chaplin*, nr 71, 1967, 86f.

225. Turvey, 31. Se även Lawder, 43.

226. Lawder, 61.

227. David Bordwell, Kristin Thompson & Janet Staiger, *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), 33.

228. Arnold Schönberg, ”Criteria for the evaluation of music”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984), 129. Texten var initialt ett utkast till en föreläsning 1927 och färdigställdes inför en föreläsning 1946. Schönberg skulle nog hållit med Bordwell, Thompson och Staiger om kopplingen mellan Wagner och Hollywoodfilmen eftersom kompositören kände sådan avsky inför båda. Hollywoodfilmen var för Schönberg den lägsta formen av underhållning, vilken helt hade anammat en enligt honom okonstnärlig representationsbunden stil där musiken konsekvent var bildens tjänare. Arnold Schönberg ”Art and the moving pictures”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984), 153ff. Ursprungligen publicerad i *California Arts and Architecture*, 1940.

229. Som exempel kan nämnas att Louis Buñuels surrealistiska klassiker *Den andalusiska hunden* (*Un chein andalou*, 1929) var tänkt att visas till tonerna av Wagner och tangomusik på grammofonskiva. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 46, se även 37. Ruttmann använde sig ofta av kompistören Max Butting. Lawder, 60. René Clairs *Entr'acte* (1924) visades till Erik Saties musik. George Antheil komponerade musiken till Fernand Léger och Dudley Murphys *Ballet mécanique* (1923–24). I en svensk 1960-talskontext var olika former av kollaborationer mycket vanliga, där bildkonstnärer samarbetade med ljudkonstnärer i gemensamma projekt. Som exempel kan nämnas elektronmusikern Ralph Lundstens och bildkonstnären Rolf Nilssons filmer *Främmande planet* (1963), *Kontrast* (1965) och *Trancendent variation I* och *II* (båda 1966) samt målaren och optikkonstnären Leo Reis *Metamorfoser* (1961) som tonsattes av Sven-Eric Johanson. Vidare kan nämnas kompositören Jan W. Morthensons och målaren Olle Baertlings tv-projekt *Kompositioner för television* (1965), Morthensons och glaskonstnären Eric H. Olssons kortfilm *Interferences* (1966) samt Karl-Birger Blomdahls *Musique concrète*-komposition *Altisonans* (1966) även den gjord för SR i vilken Lundsten stod för bilderna. Även inom det fåtal

experimentella långfilmer som gjorts i Sverige under 1900-talet är separationen mellan skapandet av bild och musik genomgående. Rune Hagbergs … *och efter skymning kommer mörker* komponerades av Karl Otto Westin, Peter Weiss *Hägringen* tonsattes av Lennart Fors, *Kungsleden* (Gunnar Höglund, 1964) av Karl-Erik Welin och Öyvind Fahlströms *Du gamla, du fria* av Bo Anders Persson. Carl Gyllenberg använde i *Som i drömmar* kända redan inspelade klassiska verk, främst av senromantiker som Jean Sibelius och Pjotr Tjajkovskij, alltmedan Michael Meschke, likt Antonioni i *Zabriskie point* (1970), låt *Skärseld* ackompanjeras av Pink Floyd-låtar.

230. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. För en genomgång av kollektivfilmen som produktionsmetod under det sena svenska 1960-talet se Esping, 94ff.

231. Sitney, 2002, 62.

232. James, 2005, 257. Utifrån en liknande aspekt anser Sitney att den amerikanske experimentfilmaren Jordan Belsons filmer är begränsade i sitt användande av vad författaren kallar banal filmmusik. Sitney, 2002, 266.

233. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2006, 43ff.

234. Carl Fredrik Reuterswärds bidrag till organisationens filmkatalog är intressanta då han i egenskap av tidigare batterist kunde bidra med rytmer till sin film *A nice old lady* (1959) i vilken musiken krediteras till duon Enebyberg, som utgjordes av Reuterswärd och Ulf Linde. Det är möjligt att det är Reuterswärd själv som spelar de jazziga trumrytmerna som ackompanjerar konstnärens egna tavlor i hans kortfilm *Buffalo Bill in 75 forms* (1957).

235. Enligt Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding skulle *Study in optical rhythm* först visas stum och därefter med musik, så att den optiska kompositionen kunde jämföras med den audiovisuella. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2006, 55.

236. Filosofen och musikteoretikern Theodor Adorno och kompositören Hanns Eisler ansåg att musiken, inom ramen för ett sådant skevt maktförhållande, kunde kallas för ”unobtrusive music” och kompositören Igor Stravinskij jämförde dylik musik med en dekorativ tapet, så kallad *wallpaper music*, lika meningsfull som bakgrundsmusiken vid ett restaurangbesök. Theodor Adorno & Hanns Eisler, *Composing for the films* (1947; London: Continuum, 2007), 5f. Se även Ingolf Dahl, ”Igor Stravinsky on film music”, *The Hollywood film music* reader, red. Mervyn Cooke (New York: Oxford University Press, 2010), 277. Ursprungligen publicerad i *Musical Digest,* nr 28, 1946. Bordwell, Thompson och Staiger har försökt tillrättavisa denna nedsättande syn på musikens funktion inom klassisk Hollywoodfilm och i stället understrukit dess avgörande roll som narrativ faktor, om än ofta transparent och undergiven bilden, berättandets och dess karaktärers kausala framåtrörelse. Bordwell, Thompson, & Staiger, 33ff.

237. Malmer, 86f.

238. Sitney, 2002, 289.

239. Kylberg talade aldrig i termer av atonal musik utan om ”fri tonalitet”, där ingen tonart gavs företräde. Därmed har jag föredragit begreppet polytonalitet framför atonalitet för att beskriva Kylbergs kompositionella angreppssätt. Det finns också en likhet i hur Schönberg föredrog begreppet polytonal framför atonal, där Schönberg såg det senare som ett alltför negativt begrepp. Schönberg menade att om ett enkom negerande begrepp används, som atonal, kunde konsten att simma lika gärna definieras som konsten att inte drunkna. I stället föredrog kompositören den friare termen polytonal, vilket enligt musikforskaren Ethan Haimo ger tecken på ett expansivt utvecklande av tidigare förfaranden i stället för ett strikt upphävande av den traditionella tonalitetens institutionella karaktär. Se vidare Arnold Schönberg, ”Hauer's theories”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984), 210. Urspungligen skriven 1923. Se även Ethan Haimo, *Schoenberg's transformation of musical language* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 2. Kim Sohee kommer fram till ett liknande resultat i sin avhandling om relationen mellan Schönberg och Kandinskij: ”Schoenberg's concept of atonality is derived not from a resistance against the history of music and its musical materials, but from his passion and respect for them. In this respect, [...] Schoenberg's concept of atonality should be discussed under the assumption that it is an extended tonality”. Kim Sohee, *The study of the relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's expressionist period* (The Ohio State University, 2010), 18. etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1269203770&disposition=inline. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

240. John Sundholm, ”Chance and play, or marvellous machines – a forgotten Swedish film avant-garde”, *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1950–1975*, red. Tania Ørum & Jesper Olsson (Leiden; Brill/Rodopi, 2016), 357.

241. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 109.

242. Det finns inslag av *musique concrète* i *JAG* där Kylberg låter byggarbetare framkalla repetitiva ljudmattor av järnrör.

243. Se exempelvis Folke Hähnel, ”Originellt inklippt musik”, *Dagens Nyheter*, 17/5 1966.

244. Michael Nyman, *Experimental music: Cage and beyond* (1974; Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 20.

245. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 102. Karlung introducerade exempelvis 1960-talets happeningvåg redan 1962 i sin, för avantgardekonsten emblematiskt negationsbetitlade, *Anti-happening*. Se Teddy Hultberg, ”Skywriting ovan Inferno”, *Artes* nr 1, 2003, 97. Se även Teddy Hultberg, ”Åke Karlung – Experiment mot alla odds”, *OEI*, Nr 69–70, 2015, 166 samt Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 129ff.

246. Även Karlung vände sig under dessa år till SF för att få tillgång till 35 mm ljudfilm. Han fick en mindre mängd av en ”musikdirektör” som var road av Karlungs experiment. Denne var med stor sannolikhet Erik Nordgren som själv sysslade med experimentell elektronisk musik, vid sidan om sin mer konventionella filmmusik. Karlung valdes in i Arbetsgruppen för film 1962. Brev/ansökan från Åke Karlung till Statens Filmpremienämnd, 15/1 1963. SFPN:s arkiv.

247. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. Detta är naturligtvis en utsaga av Kylberg decennier senare, men som påtalades i inledningen nämnde Kylberg aldrig några experiment- eller avantgardefilmare, eller deras verk, i intervjuer, ansökningar eller korrespondens under sin aktiva tid.

248. Brev/ansökan från Åke Karlung till Statens Filmpremienämnd, 15/1 1963. SFPN:s arkiv.

249. Ibid.

250. Malmer, 86.

251. Hultberg, 2015, 166. Hultberg redogör för filmens speciella tillkomst som en del av Karl-Erik Welins och Leo Nilsons mytiska happening ”Karl-Erik Welins sista pianoafton” den nionde mars 1964 på Moderna Museet, där paret massakrerade ett piano med smällare och motorsåg, vilket ger en utmärkt innebörd till Nymans tidigare nämnda definition ”piano as source”. Welin skadade sig i benet med motorsågen och sjukvårdarnas ankomst blev en del av verket. Karlung, som hade filmat delar av happeningens repetitioner, inkorporerade därefter symboler från händelsen i sin film i form av animationer. Filmen är mer av en expanderad version av happeningen än ett dokument från densamma.

252. Hultberg, 2015, 166.

253. Moses Pergament, ”Peter Kylbergs filmmusik”, *Stockholms-Tidningen*, 14/9 1963.

254. Eva Mantzourani, *The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas* (Farnham: Ashgate, 2011), 30ff.

255. Peter Kylbergs inspelningsschema inklusive anteckningar gällande *En kortfilm av Peter Kylberg.* PK:s arkiv.

256. ”Sandrews filmmusik och filmljud 1953–1962”, i Svensk Mediedatabas samt intervju med Peter Kylberg, 15/12 2015. Observera att titeln på ljudupptagningen inte stämmer eftersom inspelningen gjordes 1963.

257. Se exempelvis ”Solist i sin egen filmmusik”, *Dagens Nyheter*, 30/11 1965. Radioorkestern bytte 1967 namn till Sveriges Radios Symfoniorkester.

258. Hähnel.

259. För Fylkingens konsertförteckning 1933–1993 se Christian Bock & Teddy Hultberg, red.,

Fylkingen: Ny musik & intermediakonst: Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993 (Stockholm: Fylkingen, 1994), 129–346. Ett stycke av Schönberg spelades under en österrikisk musikvecka 1978.

260. Jörn Donner, *Djävulens ansikte* (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1962), 10f.

261. Ehrenmark.

262. Furhammar, 263.

263. *Känt filmfolk berättar nr 48: Göran Lindgren vd Sandrews berättar om film och teater*, Stockholm: NFTU, inspelad 7/6 2000. Anders Sandrew avled 1957, vilket hade betydelse för företagets föryngring. Vidare avled Nordisk Tonefilms galjonsfigur Karl Kilbom 1961 och Terrafilms Lorens Marmstedt 1966.

264. Fant, 1997, 124f.

265. Åberg, 74.

266. Lars Ardelius et. al., *20 berättelser för film* (Stockholm: Bonnier/Norstedt, 1963), text på bokens baksida.

267. Åberg, 89.

268. Alexandre Astruc, ”Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L’Écran Française*, nr 144, 30/3 1948 samt Francois Truffaut, ”A certain tendency of the French cinema”, *Movies and methods*, red. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 224–237. Truffauts artikel ursprungligen publicerad i *Cahiers du Cinéma*, nr 31, januari, 1954.

269. Jonas Sima, ”Filmen som ’skrivkonst’. Om den moderna filmens estetik”, *Chaplin*, nr 38, 1963, 149.

270. Sima, 1963, 150.

271. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 10/7 1962. PK:s arkiv.

272. En avslagen ansökan från Peter Kylberg till Konung Gustav VI Adolfs 70-årsfond indikerar att han saknade fast inkomst i augusti 1961. Slottsarkivet. Denna fond delade under dessa år upprepat ut pengar till bland annat experimentfilmarna inom Arbetsgruppen för film samt till diverse smalfilmsamatörer på landsbygden.

273. Intervjuer med Peter Kylberg, 19/2 2011 samt 28/1 2012.

274. Widerberg påtalade 1962 Bergmans inflytande över SF:s filmproduktion. Widerberg hänvisade till bolagets nysatsningar som sprungna ur ”Bergmans stall”. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 11.

275. Brunius, samt Jörn Donner, ”I Spegelbilderna”, *Dagens Nyheter*, 21/11 1961.

276. Jurgen Schildt, ”Svensk talang bland Spegelbilderna”, *Aftonbladet*, 21/11 1961.

277. Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”*Kadens*”, *Stockholms-Tidningen*, 21/11 1961.

278. Kylbergs nära relation till Sven Lindberg kan också ha varit en inkörsport till Sandrews. Lindberg var under dessa år konstnärlig ledare för Sandrews teatrar Oscarsteatern och Scalateatern. I Kylbergs arkiv återfinns ett rekommendationsbrev signerat Lindberg, 31/1 1961, där Lindberg skriver: ”Det är min bestämda uppfattning att Peter Kylberg bör ges tillfälle att fortsätta sitt arbete som filmskapare, då han äger en sällsynt mångsidig begåvning”.

279. Det ska nämnas att denna Donners tredje film låg mer i linje med Sandrews samtida produktion med en tematik cirkulerande kring sexuell frigjordhet, något som hade varit påtagligt i exempelvis Lars-Magnus Lindgrens filmer *Änglar, finns dom?* (1961) och *Käre John* (1964) samt Mai Zetterlings *Älskande par* (1964) och skulle bli närmast synonymt med Sandrews i och med framgången med Sjömans Nyfiken-filmer 1967–1968. Göran Lindgren menade 1970, i en intervju i ett internationellt filmmagasin, att: ”We are lucky that our directors are so interested in sex”. Frederic Fleisher, ”Export or die”, *Film Comment*, vol. 6, nr 2, 1970, 37.

280. Gällande Sandrews flytt till Filmstaden, se Furhammar, 265 samt Eric Wennerholm, *Pappa Sandrew* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964), 118. Furhammar nämner år 1961, och Wennerholm, dåvarande vd för Sandrews, nämner 1960.

281. Utkast till *Cikome*, inklusive kommentarer av Peter Kylberg, 1961. Skrivet på Sandrews brevpapper. PK:s arkiv.

282. Utkastet inkluderar, förutom *Cikome*, hänvisningar till målningarna *Ensam 1*, *Ensam 2* och *De andra*. En målning med titlen *Ensam* inkluderas senare i en utställning i december 1973 på galleriet Modern konst i hemmiljö på Strandvägen i Stockholm. Tryckt utställningskatalog *Peter Kylberg. Målningar. 1 dec–16 dec 1973. Modern konst i hemmiljö.* PK:s arkiv.

283. ”Peter Kylberg berättar en film”. Odaterat, men kan dateras till våren 1962. PK:s arkiv.

284. Ibid.

285. Se exempelvis Arnold Schönberg, ”The relationship to the text”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984), 141–145. Ursprungligen publicerad i *Der Blaue Reiter* 1912.

286. Ehrenmark.

287. Stig Arb, ”Nästan hel filmmiljon till SF. Ung kortfilmsmästare belönad”, *Stockholms-Tidningen*, 18/4 1962. Se även sign.: F:ius, ”Filmbelönarna gav SF huvudparten. Bergman och ung debutant bland gynnade regissörer”, *Svenska Dagbladet*, 18/4 1962.

288. Arb, 1962.

289. Brev från Föreningen Sveriges Filmproducenter till Statens Filmpremienämnd, 14/5 1962. SFPN:s arkiv.

290. Ansökan från Peter Kylberg till Statens Filmpremienämnd, 12/11 1962, inklusive en kalkyl över filmens produktionskostnader signerad Josef Andersson, 29/10 1962. SFPN:s arkiv. Anderssons titel var ateljéchef även om Sandrews vid detta lag alltså inte ägde några egna ateljéer.

291. Ansökan från Jan-Henrik Kylberg till Statens Filmpremienämnd, 11/11 1962. SFPN:s arkiv. Nämnden annonserade sin utlysning mellan den 26/10 och den 30/10 1962.

292. I Roger Blomgrens *Staten och filmen* skildras relationen mellan staten och filmen under 1900-talet, med fokus på hur staten förhållit sig till frågan om ekonomiskt stöd till svensk filmproduktion. Blomgren menar att 1900-talet präglas av tre perioder med olika förhållningssätt: en neutral period fram till 1950-talet, då nästa period tar vid, inom vilken tanken om ett ”perfektionistiskt” eller kvalitetsinriktat stöd till s.k. god film börjar ta form, en tanke som enligt Blomgren institutionaliseras i och med SFI 1963. Den tredje perioden infaller i och med 1992 års filmavtal då filmpolitiken nådde varvet runt och åter intog en mer neutral hållning. Se Blomgren, 134.

293. Vesterlund, 2013, 52f. Se även SOU 1942: *36 Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet), 45ff samt SOU 1945: *22 Ungdomen och nöjeslivet* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet), 290f.

294. Furhammar, 205. Se även Blomgren, 45f.

295. 25 procent av nöjesskatten gick till kommunerna.

296. Furhammar, 207. Se även Timm, 2003, 20. Skölds neutralitet i kvalitetsfrågan kan relateras till hållningen hos den tidigare socialdemokratiske partiledaren Per Albin Hansson och dennes tal 1929, där Hansson framhöll att staten var ointresserad av vad den enskilde individen sysselsatte sig med på sin fritid: ”[D]et angår oss icke”, menade Hansson. Se Frenander, 2014, 93.

297. Furhammar, 249 samt Vesterlund, 2013, 58.

298. Furhammar, 262.

299. För fokus på just denna kritik se exempelvis Furhammar, 262 samt Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 123.

300. Andersson & Sundholm, 2014, 65.

301. Gunnar Oldin, *Har kulturen råd med oss? Debattskisser kring maktspelet inom svensk film* (Stockholm: Tiden, 1970), 24. Se även Schein, 1962, 51.

302. Avskrift av brev från Arne Lindgren, sekreterare i Arbetsgruppen för film, till chefen för kungl. ecklesiastikdepartementet statsrådet Ragnar Edenman, 3/5 1962. Bilaga till protokoll, 14/9 1962. SFPN:s arkiv. Brevet signerades även av Bengt Forslund, Gunnar Oldin, Stig Björkman, Mauritz Edström, Lasse Bergström och Gunnar Milles. Även Harry Schein instämde i denna kritik. Harry Schein, ”En verklig filmsensation”, *Tiden*, nr 4, 1963, 220.

303. Sammansättningen hämtad dels från protokoll från nämndens sammanträden 14/4 1961 samt 25/1 1963. Dels från det odaterade dokumentet ”Ledamöter och suppleanter i Statens Filmpremienämnd”. SFPN:s arkiv.

304. Medelåldern inom nämnden var 1960 ca 58 år. Kulturrådet, som bestod av 14 representanter från olika konstarter och profesioner, inrättades av staten 1969 med uppdrag att utreda och lägga förslag till en ny kulturpolitik. Rådets

arbete resulterade i det omfattande betänkandet SOU 1972:66 *Ny Kulturpolitik: Nuläge och förslag* (Stockholm: Utbildningsdepartementet), inrättandet av Statens Kulturråd samt till att riksdagsbeslut togs 1974 om införandet av nya kulturpolitiska riktlinjer. Frenander, 2014, 153 och 160

305. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 107 samt 88. Ett av bokens kapitel, ”Den grumliga spegeln” (21–35), hade i uppstyckat format tidigare publicerats i *Expressen*, den 8/1, 10/1, 13/1 och 14/1 1962. Bengt Forslund hävdade 1995 att Widerbergs bok, tillsammans med Scheins *Har vi råd med kultur?*, spelade en avgörande roll för utvecklingen av den svenska filmen. Forslund, 1995, 121ff.

306. Jörn Donner, ”Lustgården ett gott hantverk och en mycket tråkig film”, *Dagens Nyheter*, 27/12 1961. Se även Bo Widerberg, ”Fem par handskar, tumvantar mest”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 2, 1962, 153–157. För en kort men nytänkande diskussion om Bergman som potentiell materialistisk experimentfilmare, se Jan Holmberg, ”Ingmar Bergman som ’experimentfilmare’”, *Skandinavien i tid och rum: Bidrag från CSS-konferenserna 2011 och 2012*, red. i Mats Jönsson (Lund: Centre for Scandinavian Studies Copenhagen-Lund, 2013), 46–56.

307. Andersson, 1995, 9.

308. Ulf Hård af Segerstad, ”Objektivet som öga”, *Filmteknik*, nr 3, 1961, 18.

309. Hans Eklund, ”Konstfilmen – tolk eller förstoringsglas?”, *Filmteknik*, nr 2, 1960, 25.

310. David Rynell Åhlén, *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television 1956–1969* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016), 49 samt Malin Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 202. Internationellt gick konstfilmen under beteckningarna *films on art* och *art film* och innefattade exempelvis verk som *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948) och *Goya* (Luciano Emmer, 1951). I en svensk kontext uppmärksammades denna filmtyp främst i och med Olle Nordemars och Lennart Bernadottes filmbolag Artfilm, grundadat 1947. Företagets internationella festivalframgångar med Olle Hellboms *Döderhultare* (1952) och Hans Eklunds *Vincent van Gogh* (1951) satte genren på kartan. För internationell konstfilm se även Richard Meran Barsam, *Nonfiction film: A critical history* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 265.

311. Exempel på belönade konstfilmer är Gösta Werners dokumentation över Eric H. Olsons optiska glaskonst *Levande Färg* (1961), Karsten Wedels konstnärsporträtt *Bror Hjorth* (1962) och Torgny Wickmans och Lars Forsbergs film om Palle Nielsens träsnitt *En tarantella om efteråt* (1962).

312. Rynell Åhlén, 77.

313. Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, 2008, 215. Även internationellt sågs *Kadens* som en konstfilm. När filmen visades på Berlinalen 1961 gick den under epitet som *Kulturfilm* eller *Kunstfilm*. Se exempelvis Peter Herman ”Kulturfilmschau”, *Filmblätter*, nr 27, 30/6 1961, 606.

314. Rynell Åhlén, 79. De två tv-programmen i fråga var *Roland Kempe ritar*, 21/2 1961 och *En målare målar*, 6/8 1962.

315. Rynell Åhlén, 78.

316. Den enda gränsdragningen för vad som inte fick premieras gällde s.k. annonsfilm, alltså reklamfilmer för konsumtionsvaror. Protokoll, 27/9 1960. Hur nämnden skiljde ut dessa annonsfilmer från beställningsfilmer framgår inte av protokollen. Att en film hade visats i tv eller var producerad för tv var inte ett problem så länge filmen även hade visats ”på annat sätt än i TV”. Protokoll, 15/2 1962. SFPN:s arkiv.

317. Pelle Snickars, ”Vad är kvalitet?”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 170.

318. Schein, 1970, 27. Se även Jonas Sima, ”’Sagan om den blandekonomiska filmreformen’”, *Chaplin*, nr 9, 1969, 346–348.

319. Anmälan av tre filmer till Statens Filmpremienämnd, 4/4 1963, signerad Anders Österlin, Bertil Lundberg och John Melin. SFPN:s arkiv.

320. I 1963 års filmavtal var definitionen av långfilm något mycket enkelt, allt över 2000 meter på 35 mm skulle räknas till denna kategori. Efter att *Myglaren* hade försökt utmana denna standardisering av långfilmens branschekonomiska tillhörighet och dess formmässiga beskaffenhet, såg sig SFI tvingat att normalisera detta i ett specificerande tillägg i avtalet 1968: ”Så som långfilm anses film som [...] är avsedd för normal biografpremiär med normal biografexploatering enligt av stiftelsen fastställda normer”. Beslutet kan ses som ett försök att exkludera således ”onormala” avarter som exempelvis *Ristad och målad I* och *Myglaren*. ”Filmavtalet efter ändringar den 6 mars 1968”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967/68* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 40. Jämför med ”1963 års filmavtal”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966/67* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 64.

321. Protokoll, 5/6 1963. Wesslén tilldelades dessa extra medel genom en separat vädjan till Gustaf VI Adolf, 24/5 1963. SFPN:s arkiv. *Den levande skogen* fick 1967 SFI:s kvalitetsbidrag om 119 226,53 kr samt förlustkompensation om 250 937,66 kr.

322. ”Minnesanteckning angående Erling Johanssons film”, osignerad, 20/5 1966 samt brev från Bengt Idestam-Almquist, 28/2 1966. SFPN:s arkiv.

323. Fördelning enligt beslut om produktionsmedel (diarienummer 2359), 17/5 1963. SFPN:s arkiv. Notera att endast hälften av de tilldelade filmerna färdigställdes.

324. Utskottets involvering var som mest markant i den excentriske jägmästaren Wessléns projekt. Filmburk efter filmburk kontrollerades av utskottet som utdelade åsikter om allt från bildskärpa till faktiskt innehåll. Brev från Stig Wesslén till Erik Skoglund, 14/3 1963. Brev från Stig Wesslén till Erik Skoglund odaterat, men sannolikt från februari–mars 1963. SFPN:s arkiv.

325. Protokoll, 20/2 samt 24/4 1963. SFPN:s arkiv.

326. *Filmkatalog/Filmcentrum* (Stockholm: Filmcentrum, 1969), 49. Texten i filmkatalogen är med stor sannolikhet skriven av Kylberg själv, då ett utkast till katalogtexten återfunnits i PK:s arkiv. I filmen medverkar bland andra Mario Gruts fru Birgitta Grut, som kvinnan i profil, Kylbergs flickvän Susan Diana Rivett som en av kvinnorna i inledningsscenen där Herbert Challis, en vän till Kylbergs föräldrar, syns i förgrunden. Framför speglarna står bland annat en av Bergmans inspelningsledare, vilket kan innebära antingen Carl-Henry Cagarp (mest troligt) eller Lars-Owe Carlberg samt jazzmusikern Göran Lindberg. Intervju med Peter Kylberg 9/12 2013.

327. ”Ny kortfilm av Peter Kylberg”, *Dagens Nyheter*, 23/3 1963.

328. Brev från Bertil Carlsson vid Sandrewsateljéerna till Statens Filmpremienämnd, inklusive separat brev från Peter Kylberg, 26/3 1963.

329. Se exempelvis: ”Barnvagnen får hundrafemtiotusen, Lundberg-Melin-Österlin prisade”, *Sydsvenska Dagbladet*, 11/5 1963; ”1,5 miljoner till svensk film – två debutantverk premierade”, *Svenska Dagbladet*, 11/5 1963 samt ”Statens filmpris till *Barnvagnen* – Kortfilmen blir bättre”, *Stockholms-Tidningen*, 11/5 1963. Produktionskostnader enligt avtal mellan Sandrewsateljéerna och Kylberg gällande *En kortfilm av Peter Kylberg*, 14/5 1963. PK:s arkiv.

330. ”Barnvagnen får hundrafemtiotusen, Lundberg-Melin-Österlin prisade”, 1963.

331. ”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995. PK:s arkiv. Titelvalet nämns även i pressmaterialet till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv. Sandrews valde att så fort som möjligt ge filmen ett namn och gick ut med detta i pressen dagarna efter filmpremienämndens beslut offentliggjordes. Se exempelvis ”Prisbelönt film – teknisk övning”, *Svenska Dagbladet*, 13/5 1963. I denna artikel underströks också att filmen hade producerats av Sandrews.

332. Sign.: Lill [Ellen Liliedahl].

333. Mauritz Edström ”Kortfilmen”, *Dagens Nyheter*, 12/9 1963. Se även Jurgen Schildt ”Sevärda kortfilmer”, *Aftonbladet*, 10/9 1963.

334. Artur Lundkvist, ”Inte livfullt, men vackert”, *Stockholms-Tidningen*, 10/9 1963.

335. Edström, 1963.

336. Sitney, 2002, 17.

337. Parker Tyler, *The three faces of the film: The*

art, the dream, the cult (New York: Yoseloff, 1960), 96.

338. Sitney 2002, 18. Peter Weiss påtalade redan 1956 Cocteaus ”trance-liknande karaktär” i *Le sang d'un poète*. Weiss, 1956, 60.

339. Manus till *En kortfilm av Peter Kylberg*, 1962. PK:s arkiv.

340. Manus till *Cikome*, 1961. PK:s arkiv.

341. Kylberg var inte först med att föra in en karaktär liknande *trance film*-karaktären i svensk film. Detta hade gjorts i både Peter Weiss *Hägringen* och Rune Hagbergs *…och efter skymning kommer mörker*. Filmer som Kylberg menar att han aldrig sett.

342. Manus till *Cikome*, 1961. PK:s arkiv.

343. David Bordwell, *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (1989; Cambridge: Harvard University Press, 1991), 108f. Se även Kovács, 65ff.

344. Se exempelvis Stig Björkman, ”Den nya filmens festival”, *Dagens Nyheter*, 9/7 1966 samt ”Mai Zetterlings Nattlek till Venedig”, *Svenska Dagbladet*, 13/6 1966. Kylberg har även berättat om Moravias positiva reaktioner i en intervju, 19/1 2011. Se även Alberto Moravia, *Ledan* (1960; Stockholm: Bonnier, 1961). För en utförlig beskrivning av ledan/alienationen, se Moravia, 7ff.

345. Georg Simmel, ”Storstäderna och det andliga livet”, *Hur är samhället möjligt? – och andra essäer*, red. Erik af Edholm (Göteborg: Korpen, 2013), 221. Essän ”Die Großstädte und das Geistesleben” ursprungligen publicerad 1903. För kopplingen mellan Simmel och modern konst under det tidiga 1900-talet se Hal Foster, ”1908”, Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 86f.

346. Manus till *En kortfilm av Peter Kylberg*, 1962. PK:s arkiv.

347. Enligt avtal mellan Sandrewsateljéerna och Kylberg gällande *En kortfilm av Peter Kylberg*, 14/5 1963, uppgick produktionskostnaderna för filmen till 34 800 kr. Av de 40 000 kr som Kylberg tilldelades i produktionsmedel från filmpremienämnden skulle regissören betala 28 000 kr till Sandrews. För återstående 12 000 kr säkrade Sandrews filmens rättigheter.

348. Intervju med Peter Kylberg, 24/11 2012. Eugène Sue, *Paris' mysterier* (1842–1843; Stockholm: Bonnier, 1931).

349. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 36. Forskarna pekar speciellt på 1920-talspersonligheter som Otto G. Carlslund, GAN och Rolf De Maré, där den senare ledde *Les Ballets Suédois* och var involverad i René Clairs avantgardefilm *Entr'acte*.

350. Ehrenmark. Filmatiseringen av Knut Hamsun som Kylberg här syftade på, var troligtvis Sandrewsproduktionen *Kort är sommaren* (1962) av den danske regissören Bjarne Henning-Jensen, baserad på romanen *Pan* (1894). Filmens interiörer spelades in i Filmstaden. Även Hamsuns roman *Svält* (1890) skulle komma att filmatiseras (*Svält*, 1966) av den likaledes danske regissören Henning Carlsen, men denna produktion gick av stapeln först 1965.

351. Dulac, ”From 'visual and anti-visual films'”, 1978, 34.

352. Ehrenmark.

353. En 16 mm-filmrulle finns fortfarande kvar i Kylbergs arkiv med titeln *Algeriet*, produktionsnummer 1250/63, rapportnummer 8949, med en viss R. Sköld som producent. Den 14 minuter långa reportagefilmen *Algeriet* av Gerd Almgren visades i SR:s *Aktuellt*, 5/7 1963. För Almgren se Gerd Almgren, ”Tio år som TV-filmare”, *Antennen*, april, 1963, 13–17 samt Malin Wahlberg, ”Filmavdelningen – en historisk överblick”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Wahlberg (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 16f.

354. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. Vad varken d'Argila eller Kylberg visste var att Aury låg bakom pseodonymen Pauline Réage, som 1954 skapade kontrovers med den bästsäljande erotiska romanen *Berättelsen om O* (*Histoire d'O*). Även Dominique Aury var en pseudonym. Hon hette egentligen Anne Desclos, och avslöjade sitt upphov till *Berättelsen om O* först 1994.

355. *Troisième biennale de Paris: Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris* (Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1963), 126. Se även Ingrid Schrewelius-Öhnell, ”Biennalen i Paris”, *Nutida Musik*, nr 3, 1963–1964, 17. Kylberg medverkade även i tv-programet *Lilla journalen*, 28/11 1964, i vilket programledaren Schrewelius-Öhnell rapporterade från Parisbiennalen. På filmfronten representerades Sverige, förutom av Kylberg, av Curt Strömblads konstnärsporträtt över Sven ”X-et” Erixson, kallat *X:et* (1963). Övriga svenska deltagare var bland andra inom musik avantgardemusiker såsom Bo Nilsson, Karl-Erik Welin och Jan W. Morthenson.

356. En detaljerad dagbok över filmens dagsstagningar finns bevarad i PK:s arkiv.

357. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013.

358. *Filmkatalog/Filmcentrum*, 1969, 50.

359. Sitney har benämnt stadssymfonin som ”a specifically avant-garde genre”. P. Adams Sitney, red., *The avant-garde film: A reader of theory and criticism* (New York: NYU Press, 1978), ix. Alexander Graf har vidare i en artikel haft som uttalad ambition att validera stadssymfonin just som genre. Alexander Graf, ”Paris – Berlin – Moscow: On the montage aesthetic in the city symphony films of the 1920s”, *Avant-garde film*, red. Alexander Graf & Dietrich Scheunemann (Amsterdam: Rodopi, 2007), 77.

360. Betsy A. McLane, *A new history of documentary film* (New York: Continuum, 2012), 60 och 67. Graf påpekar dock att *Manhatta* saknar den typ av rytmisk klippning som förekommer i senare, enligt Graf, mer regelrätta stadssymfonier. Graf, 78.

361. Graf, 78.

362. Graf, 86f.

363. Se exempelvis Turvey, 143, McLane, 65 samt Graf, 78.

364. Turvey, 157f.

365. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding menar att dessa svenska filmer inte till fullo bör räknas som stadssymfonier utan mer bör ses som ”metropolitan essays or sketches in a culture which met the urban experience at a relatively late hour, still cherishing the agrarian culture”. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2011, 49.

366. Christian Van Hencken, ”Pristyngd filmdebutant målar på filmremsan!”, *Medborgaren*, nr 35, 15/10 1965. Se även ”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995. PK:s arkiv.

367. ”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995. PK:s arkiv.

368. Sign.: Sonika, ”'Jag' – långfilm på nytt sätt”, *Sydsvenska Dagbladet*, 6/10 1965.

369. Maya Deren, ”Maya Deren: Notes, essays, letters”, *Film Culture*, nr 39, 1965, 1.

370. Theresa L. Geller, ”The personal cinema of Maya Deren: Meshes of the Afternoon and its critical reception in the history of the avant-garde”, *Biography*, vol. 29, nr 1, 2006, 140.

371. David E. James, ”Film diary/diary film: Practice and product in Walden”, *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, red. James (Princeton: Princeton University Press, 1992), 151ff. Se även Maureen Turim, ”Reminiscences, subjectivities and truths”, *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, red. David E. James (Princeton: Princeton University Press, 1992), 193. För exempel på självbiografisk experimentfilm under dessa år, se: *David Holzman's diary* (Jim McBride 1967); *Film portrait* (Jerome Hill, 1972); *Kodak ghost poems part III: The adventures of the exquisite corpse: The phantom entusiast* (Andrew Noren, 1975); *Speaking directly* (Jon Jost, 1973); *Hapax legomena: Part one: Nostalgia* (Hollis Frampton, 1972); *Testament* (James Broughton, 1974); *Not a pretty picture* (Martha Coolidge, 1975); *Scenes from under childhood 1–4* (Stan Brakhage, 1967–1970); *Sincerity 1–3* (Stan Brakhage, 1973–1978); *Duplicity I–III* (Stan Brakhage, 1978–1980).

372. Jay Ruby, ”The celluloid self”, *Autobiography: Film/video/photography*, red. John Stuart Katz (Toronto: Art Gallery of Ontario, Education Branch, Media Programmes Division, 1978), 8.

373. Sitney, 2002, 348.

374. Ibid.

375. Sitney, 2002, 160. De experimentfilmer som Sitney inordnar i sitt begrepp skiljer sig dock ofta i intensitet från *Paris D-moll*. Sitneys exempelfilmer har ofta handhållen, skakig kamera och

ett hastigt klipptempo och inte sällan rullas filmerna upp i ett ”onaturligt” högt tempo, för att understryka intensiteten i seendet. Kylbergs film är betydligt mer meditativ, lugn, närmast tablåartad i sin betraktelse över filmarens vardag.

376. Delar av Menkens *Notebook* (1962) kan också ses som exempel på dagboksfilm, även om filmen mer är ett samlingscollage av olika filmsnuttar av mycket olika karaktär, gjorda av Menken mellan åren 1940 och 1962.

377. Mekas, som härstammade från Litauen, började filma sin vardag redan under 1950-talet, men det var först 1969 som han valde att sammanställa den första i en lång rad av intimt personliga dagboksanteckningar i form av rörliga bilder. Därefter följde bland andra *Hågkomster från en resa till Litauen* (*Reminiscences of a journey to Lithuania*, 1971) och *Lost, lost, lost* (1976) som är delar i ett omfattande självbiografiskt livsprojekt som i kronologiska men fragmentariskt sammanfogade bildsviter komprimerar de starkt personliga intryck, upplevelser och syner som Mekas genom sin kamera fångat i sin vardag genom åren. Se Magnus af Petersens, ”Medan livet passerar genom kameran”, *Jonas Mekas: Dagboksfilmen*, red. af Petersens & Liutauras Psibilskis (Stockholm: Moderna Museet, 2005), 8.

378. Liutauras Psibilskis, ”Möte med Jonas Mekas”, *Jonas Mekas: Dagboksfilmen*, Magnus af Petersens & Psibilskis (Stockholm: Moderna Museet, 2005), 123.

379. Både James och Sitney har studerat relationen mellan Mekas film och Thoreaus bok. Se exempelvis P. Adams Sitney, *Eyes upside down* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 85 samt James, 1992, 162ff.

380. Henry D. Thoreau, *Walden*, red. J. Lyndon Shanley (1854; Princeton: Princeton University Press, 1971).

381. James, 1992, 163.

382. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013.

383. ”The first statement of The New American Cinema group”, *Film Culture reader*, red. P. Adams Sitney (New York: Praeger Publishers, 1970), 80. Ursprungligen publicerad i *Film Culture*, nr 22–23, 1961. Se även Jonas Mekas, ”A call for a new generation of film-makers”, *Film Culture reader*, red. P. Adams Sitney (New York, Praeger Publishers, 1970), 74f. Ursprungligen publicerad i *Film Culture*, nr 19, 1959.

384. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011.

385. Sign.: Agneta, ”Filmsamfundet delar ut belöningar”, *Svenska Dagbladet*, 13/5 1964.

386. ”Guldregn för nära 2 miljoner belöning till 15 verk”, *Svenska Dagbladet,* 26/9 1964.

387. Carl Henrik Svenstedt, ”En svart-vit berättelse om Ondskan”, *Svenska Dagbladet*, 29/12 1964.

388. Mauritz Edström, ”Kortfilmen”, *Dagens Nyheter*, 2/1 1965.

389. Ibid.

390. Svenstedt, 1964.

391. Anders Frenander, *Debattens vågor: Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt* (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1999), 138. Se även not 511.

392. Vesterlund, 2013, 47. Det råder ingen tvekan om att Schein själv såg sig som synonym med både reformen och SFI. Se exempelvis Harry Schein, *Sluten: 5 oktober till 15 november 1994* (Stockholm: Bonnier, 1995), 50.

393. Hedling & Vesterlund, 745. Vesterlund har i en tidigare artikel kartlagt hur filmmediet diskuterades och praktiserades specifikt inom arbetarrörelsen mellan åren 1930 till 1964. Vesterlund avmytologiserar i viss mån Schein, och menar att inrättandet av den statliga filmpolitiken under 1960-talet kan spåras i de offentliga debatter och diskussioner som fördes inom arbetarrörelsen under flera decenniers tid. Vesterlund, 2007, 207–244.

394. Frenander, 2014, 17.

395. Schein, 1980, 147f.

396. Se exempelvis Louise Wallenberg, ”Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 68. Se även Maaret Koskinen, ”P(owe)R, sex and *Mad Men* Swedish style – or how the personal can become the political”, *Swedish cinema and the sexual revolution: Critical essays*, red. Elisabet Björklund & Mariah Larsson (Jefferson: McFarland, 2016), 160 samt Schein, 1980, 146f, 160f och 258.

397. Roland Pålsson, ”Kulturpolitik – fortsättning följer”, *Politik för kultur*, Tage Erlander, Roland Pålsson & Nils Kellgren (Stockholm: Kulturarbetarnas Socialdemokratiska Förening, 1966), 16.

398. Hedling & Vesterlund, 746. I SFI:s första styrelse tillsattes som statens ordinarie representanter: Krister Wickman (ordförande), N. Erik Åqvist, Roland Pålsson och Harry Schein, samt för filmbranschen: Gustav Scheutz (Föreningen Sveriges Filmproducenter), Ola Ellwyn (advokat), Eric A. Petersson (Sveriges Biografägareförbund) samt Christian Langöe-Conradsen (Svenska Filmuthyrarföreningen). Se vidare för suppleanter: *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1963/64* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 3.

399. Schein, 1962, 55f.

400. Se exempelvis: Harry Schein, ”Svensk film lönar sig (och kvalitet lönar sig bäst)”, *Expressen*, 3/11 1965; Harry Schein, ”Bra film går bäst” *Expressen*, 9/6 1965; Schein, 1963, 215; Pålsson, 1966, 17 samt Snickars, 169.

401. Oldin, 30.

402. Frenander, 2014, 114 och 119. Den s.k. sommarregeringen år 1936, som endast bestod av statsråd från Bondeförbundet, kan inte sägas ha haft något politiskt inflytande eftersom regeringen aldrig var samlad.

403. Frenander, 2014, 130 och 132.

404. Frenander, 2014, 147 och 13.

405. Pålsson, 1966, 12f.

406. Frenander nämner endast i en mening Galbraiths inflytande över den socialdemokratiska kulturpolitiken i sin *Kulturen som kulturpolitikens stora problem* och då specifikt i anslutning till Scheins och Pålssons kulturpolitiska formuleringar. Frenander, 2014, 146. Östberg kallar i sin tur Galbraith ”den amerikanske debattör som utan jämförelse kom att betyda mest för de svenska socialdemokraterna” och menar vidare att Galbraiths bok ”*Överflödets samhälle* [...] fick samma förlösande effekt för partiets idédebatt som JM Keynes fått en generation tidigare” och vidare var ”den enskilda bok som spelade mest roll för Palme.”. Kjell Östberg, *I takt med tiden: Olof Palme 1927–1969* (Stockholm: Leopard, 2008), 143 och 394. Palmes intresse för Galbraith lyser tydligast igenom i dennes artikel ”Radikal förnyelse”, *Tiden*, nr 7, 1960, 407–417, vilken även publicerades i Olof Palme, *Politik är att vilja* (Stockholm: Prisma, 1968). Erlander hävdade i ett tal 1969: ”Det är ingen överdrift att säga att många av de tankar som jag, Palme och andra fört till torgs i Sverige sedan början av 1950-talet på ett mer briljant sätt har formulerats av den amerikanska sociologen Galbraith”. Olof Ruin, *I välfärdsstatens tjänst: Tage Erlander 1946–1969* (Stockholm: Tiden, 1986), 214. Det är vidare tydligt att Erlanders debattbok *Valfrihetens samhälle* (1962) fann inspiration från Galbraith. Se specifikt Tage Erlander, *Valfrihetens samhälle* (Stockholm: Tiden, 1962), 27.

407. John Kenneth Galbraith, *Överflödets samhälle* (1958; Stockholm: Tiden, 1959), 267. Den svenska översättningen av Galbraiths bok översågs av bland andra Pålsson och boken gavs ut på det till arbetarrörelsen nära kopplade bokförlaget Tiden.

408. Galbraith, 1959, 272.

409. Pålsson, 1967, 67.

410. Edenmans tal i Eskilstuna 1959, citerad i Frenander, 2014, 132.

411. Pålsson, 1966, 18.

412. Ibid. Se även Pålsson, 1967, 30.

413. Pålsson, 1967, 96.

414. Schein, 1962, 32.

415. Becker, 69.

416. Edenmans tal i Eskilstuna 1959, citerad i Frenander, 2014, 131.

417. För en diskussion kring denna typ av uppsökande verksamhet som ett försök att från statligt håll demokratisera konstlivet och föra in konst och konstnärer i människors vardag, se Rynell Åhlén, 175ff. Rynell Åhlén ser exempelvis samarbetsprojektet *Multikonst*, som arrangerades av staten, SR och Konstfrämjandet som ”en tydlig manifestation för en socialdemokratisk kulturpolitik”. Rynell Åhlén, 178.

418. Roland Pålsson, ”Kultur i välfärdsstater”, *Välfärdsteori och välfärdsstat: En samlingsvolym*, red. Per Holmberg (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1969), 102.

419. Pålsson, 1967, 77f samt Pålsson, 1966, 17.

420. Statens konstråd inrättades till följd av beslutet om det s.k. enprocentsmålet, vilket innebar att en procent av vad det kostade att bygga en statlig fastighet skulle avsättas till konstutsmyckning. Frenander ser beslutet och det efterföljande inrättandet av Statens konstråd som ”en milstople i svensk kulturpolitik”. Frenander, 2014, 94.

421. Pålsson, 1967, 9.

422. Pålsson, 1967, 10.

423. Schein, 1962, 10.

424. Schein, 1962, 38. Det finns intressanta likheter i Scheins respektive Clement Greenbergs konstuppfattning, där de förenas i en form av kvalitetsdefinierande elitism. Även Greenberg menade att avantgardekonstens legitimitet bestod i att den var i ständig rörelse. Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, 1986, 10. Greenberg var heller inte, i likhet med Schein, sen att närmast oproblematiskt uttala sig i termer av s.k. kvalitativ konst, i Greenbergs ord: ”[W]hat counts first and last in art is quality; all other things are secondary”. Clement Greenberg, ”Abstract, representational, and so forth”, *Art and culture: Critical essays* (1961; Boston: Beacon Press, 1989), 133. Ett tidigt utkast av denna essä hölls som en föreläsning vid Yale University 1954.

425. Snickars, 168. Hedling och Vesterlund kategoriserar i sin tur juryn som ”supposedly independent”. Hedling & Vesterlund, 747. I 1963 års filmavtal fanns följande vägledning till juryn, gällande kvalitetsbegreppet: ”Avgörande för kvalitetsbedömningen kan således bli en rad av varandra tämligen oberoende faktorer, såsom förnyelse av filmens uttrycksmedel och formspråk, angelägenhetsgraden i filmens ärende, intensiteten eller fräschören i dess verklighetsuppfattning eller samhällskritik, graden av psykologisk insikt och andlig nivå, lekfull fantasi eller visionär styrka, episka, dramatiska eller lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi, spel samt övriga artistiska komponenter hos film. Ingen genre skall i och för sig äga företräde framför någon annan. Sålunda skola t ex komedier, tecknade filmer, barnfilmer och dokumentärer bedömas efter sina förutsättningar på samma sätt som dramatiska spelfilmer”, ”1963 års filmavtal”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966/67*, 66.

426. Snickars, 170.

427. Frenander, 2014, 155 och 125. Se även 98 och 110.

428. Schein, 1962, 13f.

429. Nordal Åkerman, *Apparaten Sverige: Samtal med beslutsfattare i politik, ämbetsverk, företag* (1969; Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970), 329 samt Schein, 1962, 13. Filmhusets långa trappa upp mot pengarna kan ses som en arkitektonisk metonym för Scheins kulturpolitiska synsätt.

430. Att den svenska filmen misslyckades att attrahera någon större publik efter reformen beskyllde Schein bland annat denna begåvningsreserv för. Den matchade i genialitet helt enkelt inte Scheins politiska reform. För inlägg i filmskole-/genidebatten se exempelvis: ”Harry Schein önskar sig andra elever”, *Expressen*, 22/2 1966; Mauritz Edström ”FILMSKOLAN – är den till för filmen eller filmbranschen”, *Dagens Nyheter*, 21/3 1966; sign.: Annika, ”Är filmskolan till för filmen eller filmbranschen? Lärare och elever oeniga”, *Dagens Nyheter*, 8/3 1966; Arne Trankell, ”Filmskolan väljer själv eleverna. Inget skäl att ändra testen”, *Dagens* Nyheter, 15/3 1966; Rune Waldekranz, ”Geniskolans hemlighet”, *Expressen*, 8/3 1966 samt Harry Schein, ”Hur man skapar sensationer”, *Expressen*, 16/3 1966.

431. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 129.

432. Brev/ansökan från Åke Karlung till Statens Filmpremienämnd, 15/1 1963. SFPN:s arkiv.

433. Protokoll, 27/4 1963. SFPN:s arkiv.

434. James, 2005, 446 n.32.

435. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 10/7 1962. PK:s arkiv.

436. Som tidigare nämnts mottog Kylberg 12 000 kr av de 40 000 kr som tilldelades *En kortfilm av Peter Kylberg*. Enligt avtal mellan SF och Kylberg gällande *Kadens*, 2/5 1961, skulle eventuella premiepengar (sedermera 30 000 kr) fördelas så att Kylberg fick en tredjedel av beloppet och SF resterande summa. Bolaget hade stått för alla materialkostnader, men Kylberg hade inte fått någon lön för nedlagt arbete. PK:s arkiv. För utbetalda prisbelopp till Karlung och Kylberg under dessa år se även www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

437. Den andra filmaren var den i dag relativt okände Per Gunvall (1963, 1964 och 1965), som främst sysslade med beställningsfilm. Gunvalls filmer hade ofta experimentella inslag. Se exempelvis *Torget* (1960), *Massor av massor* (1961) och *Maximum* (1962). I ansökningslängderna till Konstnärsstipendienämnden återfinns flera aktiva svenska filmarbetare associerade med de stora filmbolagen, exempelvis Lars-Magnus Lindgren, P.A. Lundgren, Hans Abramson, Jan Halldoff, Gunnar Fischer, Ulla Ryghe, Bo Widerberg, Leif Krantz, Sven Nykvist, Lasse Svanberg, Jan Troell, Jonas Cornell, Peter Wester. Sökanden var även filmskapare som inom branschen främst arbetade med beställningsfilm, exempelvis Gösta Werner, Claes Fellbom, Karsten Wedel och Curt Strömblad. En stor del av de sökande var experimentfilmare i första hand associerade med mindre filmkulturer, såsom Åke Karlung, Carl Gyllenberg, Mihail Livada, Eric M. Nilsson, Ralph Lundsten och Vera Nordin. Konstnärsstipendienämndens arkiv 1962–1976.

438. ”Filmskaparnas situation”, *Chaplin*, nr 84, 1968, 251.

439. Fant, 1969, 180. Se även John Kenneth Galbraith, *Den nya industristaten* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1967).

440. Fant, 1969, 180.

441. Schein, 1980, 419.

442. Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, 1986, 7.

443. Manus till *Att förstå*, 1963. PK:s arkiv.

444. Manus till *Francine F-Mineur*, 1963. PK:s arkiv.

445. Manus till *De tre husen*, 1963–1964. PK:s arkiv.

446. Det första avtalet nämns i ett senare avtal gällande *JAG* mellan Sandrews, SF och Peter Kylberg, 12/8 1965, samt i ett brev från Allan Ekelund till Bertil Lauritzen, 2/7 1965. SFI:s arkiv.

447. Manus till *Francine F-Mineur*, 1963. PK:s arkiv.

448. Manus till *De tre husen*, 1963–1964. PK:s arkiv.

449. Ibid.

450. SF:s kalkyl för *JAG*, 28/7 1964. SFI:s arkiv. I samtliga nämnda kalkyler är SF:s overheadtillägg på 22 procent inte medräknat.

451. Tidigt utkast till *JAG* med titeln *”JAG”: Känslobeskrivning till film av Peter Kylberg*, 1964. PK:s arkiv. Se även tidigt utkast till *JAG* med titeln *Bakgrund till känslobeskrivning av filmen ”JAG” (= 3 resor i en buss och en vandring med Anne-Marie)*, 1965. SFI:s arkiv.

452. Tidigt utkast till *JAG* med titeln *”JAG”: Känslobeskrivning till film av Peter Kylberg*, 1964. PK:s arkiv.

453. Schein, 1970, 159.

454. ”1963 års filmavtal”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966/67*, 67. *Tystnaden* uppnådde 2,75 i snittpoäng av 3,0 möjliga.

455. ”1963 års filmavtal”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966/67*, 64.

456. Schein, 1970, 159f.

457. Schein, 1970, 161.

458. Anders Isacson, ”Konstnärligt onödig”, *Aftonbladet*, 18/1 1965.

459. Se exempelvis: ”Harry Schein = Filminstitutet”, *Dagens Nyheter*, 20/9 1965; Krister Wickman, ”Filminstitutet och makten”, *Dagens Nyheter*, 21/9 1965; Hans Hederberg, ”Schein han blir aldrig film-diktator”, *Aftonbladet*, 21/9 1965, samt Åke Ortmarks reportage i SR:s *Aktuellt*, 20/9 1965 (programmet finns tyvärr inte bevarat utan nämns i Hederbergs artikel). Schein var när debatten tog fart i september på semester i Brasilien. Brev från Aina Ellis till Harry Schein, 21/9 1965. SFI:s arkiv.

460. Isacson.

461. Jan-Henrik Kylberg, ”FILMKONST eller konsten att göra film?”, *Dagens Nyheter*, 24/1 1965.

462. Ibid. Jan-Henrik gick så långt att han även skrev ett brev till styrelsen för SFI för att understryka att sonen verkligen borde få chans att göra sin långfilmsdebut. Jan-Henrik tillät sig, enligt brevet, detta grepp ”till följd av ett förslag från en inflytelserik person inom filmbranschen”. Scheins brevsvar innehöll ett för honom vanligt avsä-

gande av sin eller SFI:s reella makt. Brev från Jan-Henrik Kylberg till styrelsen för sfi, 31/1 1965. Brev från Harry Schein till Jan-Henrik Kylberg, 3/2 1965. PK:s arkiv.

463. Brev från Eric Wennerholm till Harry Schein, inklusive bilagor adresserade till styrelsen för SFI, signerade Kenne Fant och Eric Wennerholm, 26/4 1965. SFI:s arkiv.

464. Ibid.

465. SF:s kalkyl för *JAG*, 2/7 1965. Med 22 procent overhead: 393 828 kr. SFI:s arkiv. Därtill inspelningsplan för *JAG*. PK:s arkiv. Se även sign.: Sonika. Antalet inspelningsdagar produktionen hade att tillgå får, med hänsyn till mängden råfilm som fanns tillgänglig, anses som relativt frikostigt. Den relativt långa inspelningstiden stod naturligtvis i relation till att inspelningstiden inte genererade nämnvärt högre ateljékostnader.

466. Avtal gällande filmen *JAG* mellan Sandrews, SF och SFI, 2/8 1965. SFI:s arkiv.

467. SF:s kalkyler för *Myten*, 10/4 1965, och för *Här har du ditt liv*, 25/3 1965. SFI:s arkiv.

468. Forslund, 1995, 108. Schein påstod 1963 att snittkostnaden för en svensk film var 750 000 kr (ej specificerat om det gällde färgfilm eller svartvitt.). Schein, 1963, 218.

469. Sign.: F:ius, ”Svensk filmproduktion i allt svårare läge, krav på skattelindring”, *Svenska Dagbladet*, 12/2 1960.

470. Se exempelvis: ”Ung filmare debuterar med experiment i färg”, *Upsala Nya Tidning*, 18/2 1966; ”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, *Kvällsposten*, 4/1 1966; ”Solist i sin egen filmmusik”, 1965 samt Swedberg.

471. Häfte med anteckningar förda av Kylberg under arbetet med *JAG* 1964–1965. PK:s arkiv.

472. SF:s kalkyl för *Myten*, 10/4 1965. SFI:s arkiv. Myrberg figurerar i Kylbergs anteckningar kring *JAG* från 1964 fram till och med april 1965. PK:s arkiv.

473. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011.

474. *Känt filmfolk berättar nr 48: Göran Lindgren vd Sandrews berättar om film och teater*, Stockholm: NFTU, inspelad 7/6 2000.

475. För Sandgren se nära vännen Stefan Jarls nekrolog: ”Ännu en kamrat ur tiden”, 6/1 2015. godheten.se/annu-en-kamrat-ur-tiden. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

476. Mauritz Edström, ”Efter åtta filmer: JASÅ”, *Dagens Nyheter*, 13/4 1965.

477. Carl Henrik Svenstedt, ”Elevfilmer från filmskolan – dyster afton men ett hål i väggen”, *Svenska Dagbladet*, 13/4 1965.

478. Intervju med Bo-Erik Gyberg, 23/11 2012.

479. Först i och med att filmavtalet reviderades 1968 räknades en films exportintäkter med i den totala inkomsten. Flera svenska exportsuccéer kompenserades innan dess för förluster de alltså inte gjorde. Ingmar Bergmans *Vargtimmen* (1968), vars internationella distribution hade garanterats av Hollywoodstudion United Artists, fick utöver sitt kvalitetsbidrag på 356 641 kr också 466 408 kr i förlustkompensation. ”Nya regler för beräkning av förlustkompensation enligt filmavtalets 18 § C”, *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967/68*, 44 samt *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1969/70* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 12.

480. Furhammar, 278.

481. SF gick ut med detta besked 3/12 1965. Se Stig Arb, ”Nu får vi TV-biografer. SF flyttar ut på fältet”, *Stockholms-Tidningen*, 4/12 1965 samt sign.: Annika, ”Svensk Filmindustri avvecklar Filmstaden och gör TV-bolag med Philips”, *Dagens Nyheter*, 4/12 1965. I februari 1966 varslades halva Filmstadens personalstyrka, som då bestod av 160 personer. Hans Fridlund, ”Dystert besked i Filmstaden. SF avskedar 80 anställda”, *Aftonbladet*, 1/3 1966. Nedläggningen av Filmstaden och den planerade flytten till ett mindre och billigare ateljékomplex i Stocksund gick långsammare än väntat och en del filmer fortsatte att spelas in i de kvarvarande ateljéerna. Alf Montán, ”Kenne Fant sitter säkert!”, *Expressen*, 21/9 1966. År 1970, när endast studio fem och sex fortfarande användes spelades de sista filmerna in, vilka var *På rymmen med Pippi Långstrump* (Olle Hellbom, 1970) och *Beröringen* (Ingmar Bergman, 1971). Intervju med Bo-Erik Gyberg, 23/11 2012. Gyberg arbetade med båda filmerna. Vid ett fåtal tillfällen därefter har filmer, såsom Sandrewsproduktionen *Alfred* (Vilgot Sjöman, 1995), till viss del spelats in i Filmstaden.

482. Sven E. Olsson, ”*Jag* eller *DU* i svensk film?”, *Arbetet*, 1/6 1966.

483. Sign.: Annika, 1965. Lindgren på Sandrews uttalade sig strax därefter: ”Jag tror i någon mån att man både här och utomlands kommit underfund med att ateljéer inte är en bra utgångspunkt för filmproduktion”. Sign.: Annika, ”Filmkris eller inte – Nu måste filmbranschen tänka om!”, *Dagens Nyheter*, 5/2 1966.

484. Elisabeth Sörenson, ”Filmstaden i Råsunda: Ett äreminne över svensk filmhistoria”, *Svenska Dagbladet*, 6/4 1969.

485. Sign.: Eliza, ”Peter Kylberg skriver pianokonsert, balett. Vill göra sin nästa långfilm i svartvitt”, *Svenska Dagbladet*, 18/1 1966.

486. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 86.

487. Intervju med Peter Kylberg, 19/2 2011. Se även Inger Marie Opperud, ”Har Margaretha Krook fått jobb på SS?”, *Expressen*, 12/8 1965.

488. Kylberg skrev: ”Jag har också noggrant följt Din uppmaning till lydnad och har ej varit i närheten av någon filmateljé. Inte heller har jag vidare bett att få göra några prover”. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 12/4 1965. SFI:s arkiv.

489. Ulf Stahre, *Den alternativa staden: Stockholms stadsomvandling och byalagsrörelsen* (Stockholm: Stockholmia, 1999), 34.

490. Andersson, Sundholm och Söderbergh Widding har påpekat likheterna mellan några av klossarna och de i Klarakvarterens utkanter belägna Hötorgsskraporna, vars femte och sista byggnad höll på att färdigställas under inspelningen av *JAG*. Andersson, Sundholm & Söderbergh Widding, 2010, 138.

491. Stahre, 35.

492. Stahre, 21.

493. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 12/4 1965. SFI:s arkiv. Det som möjliggjorde för produktionen att husera i Warnes nybyggda experimenthus var det faktum att dess första ägare hette Lisbeth Kylberg och var Carl Kylbergs dotter, således Jan-Henrik Kylbergs kusin. Intervju med Peter Kylberg, 8/4 2017.

494. Bertil Arwidson, ”Näckroshuset – framtidens villa som finns i dag!”, *Välja villa*, red. Bertil Arwidson (Stockholm: Specialtidningsförlaget, 1965), 84. Se även Marianne Fredriksson & Bengt Warne, *På akacians villkor: Att bygga och bo i samklang med naturen* (Partille: Warne, 1993), 56–63.

495. Intervju med Peter Wester, 27/1 2012.

496. Se exempelvis: ”Peter Kylberg gör färgfilm à la Antonioni”, *Sydsvenska Dagbladet*, 29/7 1965; ”Är han månne vårt nya svenska filmlejon”, 1965; ”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, 1966 samt sign.: Anna-Maria, ”Peter Kylbergs långfilmsdebut allvarlig lek med associationer”, *Svenska Dagbladet*, 29/7 1965.

497. Sign.: Adin, ”Ny generation filmfolk i helsvensk produktion”, *Göteborgs-Posten*, 29/7 1965.

498. Sign.: Sonika.

499. ”Experimentfilmare gör färg av musik”, *Skånska Dagbladet*, 2/8 1965. Artikeln publicerades även som sign.: Cornelia, ”Experimentfilmare gör färg av musik”, *Upsala Nya Tidning*, 18/8 1965. Se även Swedberg.

500. Van Hencken.

501. ”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, 1966.

502. Citerat från Bergmans inledande kommentar i manuset till *Viskningar och rop*. Lars Åhlander, red. *Svensk filmografi 7, 1970–1979* (Stockholm: Norstedt/Svenska Filminstitutet, 1989), 192.

503. Monika Tunbäck-Hanson, ”Ohyggligt och skickligt!”, *Göteborgs-Posten*, 6/3 1973.

504. Sign.: Ryman, ”Musikalisk målare gör sin första långfilm”, *Dagens Nyheter*, 29/7 1965.

505. Swedberg. Som noterats var budgeten mindre än så.

506. Sign.: Adin.

507. ”Experimentfilmare gör färg av musik”, 1965.

508. Swedberg, samt ”Ung filmare debuterar med experiment i färg”, 1966. Se även ”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, 1966 och ”Solist i sin egen filmmusik”, 1965.

509. Kylberg påpekade just detta i en intervju gjord av representanter från Pesaros filmfestival, 18/5 1966. The Museum of Modern Art Archives, NY. File: Peter Kylberg.

510. Lasse Bergström, ”Vinden som inte blåser”, *Expressen*, 31/12 1966. Mariah Larsson nämner 1966 som en vattendelare för när denna

radikala förändring i tidsandan infann sig. Larsson, 62. Bergström menade att dessa tendenser var mycket påtagliga i kulturklimatet som helhet, men att det inom filmen ännu inte helt hade slagit igenom.

511. Frenander, 1999, 144 samt 138. Lagerlöfs essä behandlade nya strömningar inom litteraturen och underströk att under 1965 skedde en ideologisk omsvängning inom litteraturen. Se vidare Karl Erik Lagerlöf, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1975).

512. Mörner, 25f.

513. Mörner, 24f. Anders Åberg och Mariah Larsson väljer att i sina respektive avhandlingar understryka Mörners tes om det svenska 1960-talets samhällskritiska natur och dess i Mörners mening nyktra och sakliga representationsmodus. Åberg reserverar sig från vissa av Mörners argument när det gäller delar av Sjömans sena 1960-talsproduktion. Åberg, 13 och 263f. Larsson, 81.

514. Mörner, 12.

515. Mörner, 26.

516. Mörner, 42.

517. ”Författarna och filmen”, *Stockholms-Tidningen*, 15/9, 1963 samt Gunnar Ohlander, ”Revolt mot Ingmar Bergman – Donner ger Harriet verklig kärleksroll”, *Stockholms-Tidningen*, 16/3 1963.

518. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 24. Se även Ohlander.

519. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 23.

520. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 25.

521. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 86f. Widerbergs språkbruk rymmer flera med stor sannolikhet medvetna kopplingar till det litterära, såsom ”filmmeter”, ”stava” och ”versmått”. Det är i övrigt intressant att Widerberg väljer att analysera just 24 filmer, med tanke på att numret 24 under 1960-talets tidiga år var starkt länkat till filmen som förmedlare av sanning och realism. Detta till följd av Jean-Luc Godards ofta citerade fras: ”Fotografi är sanning. Film är sanning 24 gånger per sekund”, (”La photographie c’est la vérité. Et le cinéma c’est vingt-quatre fois la vérité par seconde”). Filmen *Den lille soldaten* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard) som frasen är känd från gjordes 1960, men hade offentlig premiär först 1963 p.g.a. censurproblem, alltså efter det att Widerberg publicerade sin bok. Det är däremot inte otänkbart att själva citatet cirkulerade i initierade europeiska filmkretsar innan filmen faktiskt visades.

522. Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 14f.

523. Detta tydliggörs exemeplvis i SFI:s verksamhetsberättelser utifrån vilka filmer som fick omfattande förlustkompensationer. Den regissör vars filmer mottog den sammantagna största summan under 1960-talet var med stor marginal Ingmar Bergman. De flesta av Bergmans 1960-talsfilmer var alltså beroende av SFI:s kvalitetsmedel för att över huvud taget gå runt ekonomiskt i en inhemsk kontext.

524. Hedling & Vesterlund, 747. Se även Furhammar, 309. Den bakomliggande politiska strategin som spelar in här redogjordes för i kapitel 6. Det handlade alltså inte så mycket om att ignorera publiken som att försöka tävla *på samma villkor* som masskulturens produkter. John Kenneth Galbraiths teorier lade en grund för tankekedjan att om masskulturens produkter åsidosätter självständiga val genom påtryckande reklam kan och bör publiken i stället ”konstuppfostras” genom att staten kompletterar och korrigerar förutsättningarna för den kommersiellt organiserade kulturmarknaden. I båda fallen framstår det oavsett som att publiken saknar möjlighet till ett självständigt val.

525. Historikern och filmvetaren Tommy Gustafsson har påtalat en problematik i att försöka säga något om en viss samtid genom att studera ett mindre antal konstnärligt ambitösa filmer i stället för de filmer som publiken faktiskt gick och såg. Om syftet är att utforska ett visst samhälles mentaliteter och föreställningar borde det senare vara att föredra, vilket Gustafsson understryker. I förekommande fall handlar det om att identifiera drag och tendenser inom det Hedling och Vesterlund kallar en ”critical elite” samt inom en filmbransch som i förhållande till inflödet av kapital från SFI gjordes oberoende av publikens intressen. Se vidare Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Lund: Sekel, 2007), 32f.

526. Siegfred Kracauer, *Theory of film: The redemption of physical reality* (1960; New York: Oxford University Press, 1968), 185.

527. Harry Schein, ”Vad är det fina med film?”, *Expressen*, 23/1 1961. Scheins affinitet för Kracauers synsätt står att finna inte endast i Scheins recension av *Theory of film* utan även i annan litteratur. Se exempelvis Schein, 1980, 105–108 samt Per Vesterlund, ”Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 140–158.

528. Schein och Widerberg skulle senare under 1960-talet vid ett flertal tillfällen komma i bråk med varandra. Då gällde det sällan estetiska frågor utan filmpolitiska. Se Wallenberg, 72 samt Mårten Blomkvist, *Höggradigt jävla excentrisk: En biografi över Bo Widerberg* (Stockholm: Norstedt, 2011), 137 och 207.

529. Kracauer, 301.

530. André Bazin, *What is cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), 16. Artikeln ”The ontology of the photographic image” ursprungligen publicerad i *Les Problèmes de la Peinture*, 1945. Bazin såg en skillnad i hur måleri respektive film avbildade, och stod i relation till, verkligheten. Han menade att måleriets tavelram var centripetal och utgjorde en isolerad ”zon av rumslig desorientering”, alltmedan filmbildens ram var centrifugal och i stället fungerande som en avmaskning av verkligheten – en verklighet som alltså förmodades ”fortsatta i oändlighet i världen utanför”. André Bazin, ”Måleri och film”, *Konst och film del 1: Texter före 1970*, red. Trond Lundemo (Stockholm: Raster, 2004), 178. Denna artikel av Bazin är odaterad.

531. Niclas Östlind, ”Fint korn och djärva vinklar: Om den fotografiska modernismen i Sverige speglad i samtida fackpress”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000), 258.

532. Mörner, 27.

533. Mörner, 28. Mörners syn på vad som bör karakteriseras som modernism är definierad kring ett konstnärligt utryck som ”å ena sidan bryter mot etablerade stilkonventioner och å andra sidan ifrågasätter det estetiska uttrycket” och som vidare fungerar som en kritik mot det moderna västerländska samhället. Mörner, 27f. Det är frågan om denna tämligen lösa definition räcker för att se det svenska 1960-talets samhällskritiska filmer som en del av både en saklig och en modernistisk diskurs. Dessa korta definitioner av modernism hämtar Mörner från studier av P. Adams Sitney respektive John Orr. Se vidare P. Adams Sitney *Modernist montage: The obscurity of vision in cinema and literature* (New York: Columbia University Press, 1990) samt John Orr *Cinema and modernity* (Cambridge: Polity Press, 1993). Mörners avhandling saknar problematisering och historieförankring av modernistiska grepp såsom exempelvis främmandegörande, abstraktion och renodling, och vidare gör hon ingen åtskillnad på modernism och filmisk modernism utan blandar begreppen friskt.

534. Samtidigt var den svenska 1960-talsfilmen, speciellt författarfilmen, så pass starkt bunden till litteraturen och från litteraturen härstammande narrativa konventioner att dess eventuella status som filmiskt renodlande, och därmed filmiskt modernistisk, inte på något sätt är oproblematisk.

535. Kracauer, 186.

536. Kovács, 17.

537. Schein, 1961. Det sker en intressant växling i Scheins filmsyn, från ett nästintill vurmande för experimentfilm 1950 till avsmak 1961. Se exempelvis Schein, 1980, 177 samt Harry Schein, ”Svenskt filmexperiment”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 1, 1951, 81 samt Harry Schein, ”Filmkrönika”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 10, 1950, 799–805. Scheins förändrade syn på experimentfilm har också påtalats av Vesterlund. Vesterlund, 2013, 46.

538. Schein, 1970, 161.

539. Mörner ser just Kylbergs *JAG* som ett modernistiskt undantag i den svenska 1960-talsfilmen, tillsammans med exempelvis Ingmar Bergmans *Persona* (1966). Mörner, 28. Med främmandegörande menas här alltså inte endast själv-

reflexivitet eller distansering, grepp som förekom i flera samhällskritiska svenska filmer under 1960-talet, utan främmandegörande i Sklovskijs mening, såsom det presenteras i avhandlingen. Med risk för att komplicera diskussionen om modernism och filmisk modernism ytterligare bör det ändå nämnas att Morris, vars definitioner av modernism jag hänvisade till i inledningen, lyfte, förutom abstraktion, negation och kuvandet av ordets makt, även fram det samhällskritiska och politiska uttrycket som en av modernismens rent tematiska angelägenheter. Detta är ett tema som till viss del finns närvarade i *JAG*, men som annars är frånvarade i Kylbergs övriga produktion. Däremot kan temat länkas till de filmer Mörner studerar. Morris, 268.

540. Foucault, 1993, 11.

541. Ibid. Foucault skriver: ”I profetior om framtiden förkunnade [diskursen] inte bara vad som skulle ske utan bidrog till att det skedde, den vann människors gillande och sammanfogades på så sätt med ödet”.

542. Sklovskij, 103 och 115. Annie Van den Oever summerar Sklovskijs teori så här: ”Making the world visible once again by making the world strange (alien, de-familiar), using techniques in art which disturb and delay our perceptual process: this was the central statement Shklovsky presented”. Van den Oever, ”*Ostranenie*, ’the montage of attractions’ and early cinema’s ’properly irreducible alien quality’”, 2009, 52.

543. Rose-Carol Washtong Long, ”Expressionism, abstraction, and the search for utopia in Germany”, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, red. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986), 202.

544. Se exempelvis Noël Carrolls analys av Greenbergs konstuppfattning. Enligt Carroll är det svåra för Greenberg ”a *sine qua non* of genuine art”. Carroll, 35f.

545. ”Experimentfilm i byggarmiljö”, *Byggnadsindustrin*, nr 2, 1966, 87.

546. Jean-Claude Lebensztejn, ”Periods: Cubism in its day”, *Cubist Picasso*, red. Anne Baldassari (Paris: Flammarion, 2007), 42.

547. Arnold Schönberg, ”The relationship to the text”, 1984, 145.

548. Gösta Adrian-Nilsson, *Den gudomliga geometrien: En uppsats om konst* (1922; Lund: Signum, 1984), 27.

549. Greenberg, 1989, 133.

550. Enligt programmets uppläsningskort, *Aktuellt*, 17/5 1966. Sveriges Televisions arkiv (hädanefter SVT:s arkiv).

551. Endast vid ett tillfälle ”försa sig” Kylberg, och det i *Aftonbladet* på premiärdagen då han hävdade att filmens bakgrund stod att finna i honom själv, när han var yngre. Artikeln hade ironiskt nog titeln ”Nästa film skall rymma mer socialt engagemang”. Christina Mörk, ”Nästa film skall rymma mer socialt engagemang”, *Aftonbladet*, 17/5 1966.

552. Swedberg.

553. Sign.: Eliza, ”Peter Kylberg skriver pianokonsert, balett. Vill göra sin nästa långfilm i svartvitt”, 1966.

554. Arne Melberg, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen* (Stockholm: Atlantis, 2008), 17f. Anledningen till att jag här går till litteraturvetenskaplig forskning är att jag bedömer Melbergs verktyg som lämpliga för att avläsa hur Kylberg valt att bygga upp filmen *JAGs* dramaturgiska struktur. Det finns i filmen en tydlig positionering av Kylbergs egna jag före och efter berättelsens peripeti. De verktyg som Melberg presenterar kan också ge insikt i Kylbergs försök att presentera en allmängiltig karaktär mer än en strikt självbiografisk dito.

555. Se exempelvis Ingrid Elam, *Jag: En fiktion* (Stockholm: Bonnier, 2012) samt William L. Howarth, ”Some principles of autobiography”, *Autobiography: Essays theoretical and critical*, red. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 84–114. För en diskussion om den augustinska kontra den rousseauanska typen av självbiografi kopplat till experimentfilm, specifikt hos Mekas, se Sitney, 2008.

556. Elam, 10.

557. Howarth, 89.

558. Swedberg.

559. Olsson.

560. Inspelningsplan för *JAG*. PK:s arkiv.

561. För självbiografiska tendenser inom avantgardefilm se även P. Adams Sitney, ”Autobiography in avant-garde film”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. Sitney (New York: NYU Press, 1978), 199–247.

562. Carl-Eric Nordberg, ”*Jag*”, *Vi*, juni, 1966, 2.

563. Bertil Lauritzen, ”Kylbergs färgopera”, *Chaplin*, nr 69, 1967, 30.

564. Stig Björkman, ”Jag”, *Chaplin*, nr 65, 1966, 254. När jag intervjuar Björkman, 25/1 2012, erkänner han att han publicerade filmens synopsis i *Chaplin* delvis för att reta Schein. Se Peter Kylberg, ”Jag”, *Chaplin*, nr 65, 1966, 233–236.

565. Svenstedt, 1966.

566. Stig Arb, ”Jag – en filmskapare”, *Vecko-Journalen*, nr 26, 1/7 1966, 58.

567. Mauritz Edström, ”Centrallyrisk jag-film av begåvad debutant”, *Dagens Nyheter*, 17/5 1966.

568. Björkman, 1966, 254.

569. Jonas Sima, ”JAG”, *Expressen*, 17/5 1966.

570. Göran Börge, ”JAG”, *Aftonbladet*, 17/5 1966.

571. Åke Perlström, ”Avancerad film – skön men med klent innehåll”, *Göteborgs-Posten*, 17/5 1966.

572. Schein, 1980, 268.

573. Knyphausen, 97. Knyphausen benämner representanten från Bondeförbundet endast som herr Andersson från Ovanmyra i Dalarna. Troligtvis rörde det sig om Jones Erik Andersson.

574. Knyphausen, 114ff.

575. Knyphausen, 120. Det ska nämnas att samma år i juli öppnade utställningen Entartete kunst i München, i vilken konfiskerade tavlor från i huvudsak modernister med yrkesförbud visades upp som exempel på konst som inte var förenlig med nazismens kulturella ideal.

576. Se exempelvis debatten kring *491*, i Åberg, 123ff.

577. Krantz, 211.

578. Sima, ”För vem görs långfilmerna?”, 1966.

579. Ibid.

580. Ibid.

581. Olsson.

582. Ibid.

583. Ibid.

584. Ibid.

585. Ibid.

586. Ibid.

587. Ibid.

588. Ibid.

589. Cristine Sarrimo, *Jagets scen* (Göteborg: Makadam, 2012), 37.

590. Sarrimo, 34f samt 20. Detta understryks även av Elam, 140.

591. Elam, 105.

592. Mörner, 69. Mikael Timm menar däremot i sin summering av den svenska 1970-talsfilmen att även detta decennium dominerades av en yttre realism: ”Det dominerande filmberättandet är en långsamt redovisande realism, d v s spelfilmen var under 70-talet en form av verklighetsutsaga”. Mikael Timm, ”Mot publiken, ur samtiden: Den svenska filmens 70-tal”, *Svensk filmografi 7, 1970–1979*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedt/Svenska Filminstitutet, 1989), 12.

593. Avtal gällande filmen *JAG* mellan Sandrews, SF OCH SFI, 2/8 1965. SFI:s arkiv.

594. Avtal gällande filmen *JAG* mellan Sandrews och SF, 3/8 1965. SFI:s arkiv.

595. Exemplet är hämtat från bioannonserna i *Expressen*, 16/5 1966. *JAG* återlanserades av Sandrews hösten 1966 på biografen Nya Eriksberg, i och med filmens kvalitetsbidragsvinst. Då hamnade *JAG*-affischen i tidningsanonserna bredvid den pornografiska filmen *En erotisk känsla av hett skinn* (*La baie du désir*, Max Pécas & Radley Metzger, 1964), marknadsförd med fraserna: ”Topp-raff NAKET Spänning” och ”Det sexigaste Ni sett på film!!!”.

596. Schein, 1980, 419. Sandrews skulle året efter marknadsföra ännu en film med hjälp av abstrakt nonfiguativ konst. Även denna gång kan det anses ha gått dåligt. Affischen till Jörn Donners *Tvärbalk* bestod av tre kraftiga svarta penseldrag, vilka gav en vag koppling till filmens titel, mot en vit bakgrund. Ett par aspekter skiljde *Tvärbalk* från *JAG*. Den var en i raden av samhällstillvända filmer, fotograferad i en svart-vit närmast dokumentär stil, enligt Jonas Sima ”en film om samvetsnöd inför nöden i världen”. Jonas Sima, ”Tvärbalk”, *Svensk filmografi 6, 1960–1969*, red. Jörn Donner (Stockholm: Svenska

Filminstitutet, 1977), 323. De tre penseldragen på affischen var signerade Carl Fredrik Reuterswärd, en av Sveriges mest kända samtidskonstnärer. Gällande filmen som helhet var det alltså inte tal om ett allkonstverk signerat *en* konstnär. Filmen byggde även på en förlaga, Sivar Arnérs roman med samma namn från 1963. *Tvärbalk* genererade varken något kvalitetsbidrag eller någon större publiktillströmning och enligt *Svensk filmografi* var den anledningen till att Donner inte erbjöds ytterligare filmkontrakt i Sverige. Jörn Donner red., *Svensk filmografi 6, 1960–1969* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977), 322. Filmen genererade 41 846 besökare, vilket kan jämföras med Donners långfilmsdebut *En söndag i september* (1963) som drog 210 657 besökare och hans andra film *Att älska* (1965) som sågs av 216 433 personer. Siffror hämtade från Schein, 1970, 138–144.

597. *Terry Whitmore, for example* (218 besök), *Duett för kannibaler* (2787 besök). Siffror hämtade från Schein, 1970, 138–144. Filmskolans elevarbete *Rekordåren 1966, 1967, 1968* … (Lena Ewert, Staffan Hedqvist, Ann-Charlotte Hult & Olle Jeppson, 1969) sågs av 1324 personer och fick tillräckligt med poäng för att få kvalitetsbidrag. Filmen gick endast två dagar på bio och stoppades därefter för fortsatt visning av Schein på grund av att några personer som intervjuades i filmen inte hade godkänt sin medverkan. SFI:s styrelse ansåg att filmen inte kunde räknas ha haft ”normal biografexploatering” och därför betalades inget bidrag ut. Jörn Donner red., *Svensk filmografi 6, 1960–1969* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977), 464.

598. Jurybetygen enligt kvalitetsjuryns anteckningar, 1966. SFI:s arkiv. Enligt juryns anteckningar skulle *JAG* efter rösträkningen ha uppnått 0,67 i snittpoäng. Enligt både Scheins förteckning över samtliga premiärsatta svenska långfilmer mellan 1963 och 1970 i *I själva verket* och enligt SFI:s verksamhetsberättelse, skulle filmen ha tilldelats 0,75 i snittpoäng, vilket alltså inte stämmer med hur juryn faktiskt röstade. Schein, 1970, 140. *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965/66* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 8.

599. Kvalitetsbidrag enligt *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965/66* (Stockholm: Svenska Filminstitutet), 8. Förlustkompensation enligt *Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967/68*, 13. Bruttobiljettintäkter enligt Schein, 1970, 140.

600. För SFI:s internationella pr-strategier under 1960- och 1970-talen se Lars Diurlin, ”Egrets in the porno swamp: The Swedish Film Institute and Swedish sin”, *Swedish cinema and the sexual revolution: Critical essays*, red. Elisabet Björklund & Mariah Larsson (Jefferson: McFarland, 2016), 168–181.

601. Sign.: Eliza, ”Inte heller ’Ormen’ i Cannes”, *Svenska Dagbladet*, 2/4 1966. Se även ”’Ön’ och ’Att angöra en brygga’ refuserade av Canneskommitté”, *Svenska Dagbladet*, 30/3 1966.

602. Jan Aghed, ”Den nya filmen i Pesaro”, *Sydsvenska Dagbladet*, 29/7 1966. Se även Goffredo Fofi, ”Pesaro”, *Postif*, nr 79, 1966, 101. Fofi jämförde färganvändningen med Antonionis *Den röda öknen* men anklagade filmen för att vara misogyn. Se även Herbert Linder, ”Pesaro: Auf der Suche nach dem neuen Film”, *Filmkritik*, vol. 10, 1966, 436. Linder ansåg att filmen var både tråkig och ful. Mer positiv var Leonardo Autera som upphöjde filmens tekniska kvaliteter. Leonardo Autera, ”Pesaro: Qualcosa di nuovo all’Est”, *Bianco e Nero*, vol. 27, 1966, 146. *JAG* bjöds även in till festivalen i tyska Mannheim, i oktober 1966, där den sågs av brittiske kritikern Robin Bean. Bean sammanfattade kort *JAG*, och den på samma festival visade *Tillsammans med Gunilla*, i termer av ”two rather dull and overemphatic dramas”. Robin Bean, ”Mannheim”, *Films and Filming*, oktober, 1966, 49.

603. Åke Perlström, ”Filmen och framtiden”, *Göteborgs-Posten*, 11/7 1966.

604. Ibid. Se även Jonas Cornell, ”De grönaste snillena i filmen”, *Expressen*, 13/7 1966.

605. Stig Björkman, ”Den nya filmens festival”, *Dagens Nyheter*, 9/7 1966.

606. Åke Perlström, ”Filmen och framtiden”, 1966.

607. Brev från Adrienne Mancia till Bo Jonsson, 22/11 1966. The Museum of Modern Art Archives, NY. Film Exh. Files #200.

608. Två brev från Bo Jonsson till Adrienne Mancia, 17/11 samt 22/11 1966. Citat från det senare. The Museum of Modern Art Archives, NY. Film Exh. Files #200.

609. Pressrelease inför visningen av *JAG* på The Museum of Modern Art. www.moma.org/learn/resources/press_archives/1960s. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

610. Kandinskij, 38.

611. Brev från *Varietys* Robert B. Frederick till Willard Van Dyke, 8/1 1967. The Museum of Modern Art Archives, NY. Film Exh. Files #200.

612. Werner, 200.

613. ”Filmskaparnas situation”, 1968, 251.

614. Swedberg.

615. Broady, 2000, 10.

616. Brev från Jan-Henrik Kylberg till Peter Kylberg, 14/9 1966. PK:s arkiv.

617. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 12/4 1965. SFI:s arkiv.

618. Sign.: Anna-Maria.

619. ”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, 1966. Se även Mörk, samt sign.: Eliza, ”Peter Kylberg skriver pianokonsert, balett. Vill göra sin nästa långfilm i svartvitt”, 1966.

620. Manus till *Segraren* och *Flykten*, båda 1967. PK:s arkiv.

621. Jurgen Schildt, ”Människan, maskerna och mästerskapet”, *Aftonbladet*, 19/10 1966.

622. Mauritz Edström, ”Ingmar Bergmans ’Skammen’ – en bild av förnedringen”, *Dagens Nyheter*, 30/9 1968.

623. Se exempelvis Sara Lidmans angrepp på Bergman. Sara Lidman, ”Skammen mitt i världen 1968”, *Aftonbladet*, 13/10 1968. *Expressens* Bergström skrev om *En passion*: ”Det kommer säkert att finnas personer som om ’En passion’ måste säga att den är ointressant därför att den är privat eller sluten därför att den utspelar sig på en karg ö och inte har ett ord att säga om det svenska fastlandet som det ser ut i Vilgot Sjömans ’Ni ljuger’, i ’Misshandlingen’ eller varför inte i ’Rekordåren’, alla filmer med viljan att böka om i den sociala vardagen omkring oss, alla stimulerande och viktiga därför att de hjälper oss att se u t å t och upptäcka skuggsidorna i välfärden”. Lasse Bergström, ”Bergmans mänskligaste film”, *Expressen*, 11/11 1969.

624. Brev från Göran Lindgren till Peter Kylberg, 10/10 1966. PK:s arkiv. Handlingen hade nu flyttats till Château-d’Œx och behandlade en kristusliknande vetenskapsman som blir oskyldigt anklagad för att ha orsakat en dödlig epidemi och avrättas offentligt. Mannen blir slutligen martyr för vetenskapen. De självbiografiska kopplingarna till hur Kylberg upplevde kritiken av både *JAG* och honom själv, är inte helt otydliga. Manus till *Skillnaden*, 1967. PK:s arkiv.

625. Timm, 2003, 48. Svanberg gick fotoutbildningen i filmskolans första årskull och grundade 1968 SFI:s tidskrift *TM* (*Tekniskt meddelande*, sedermera *Teknik och människa*).

626. De enda egentliga exemplen som kommer i närheten av Kylberg kan sägas vara poeten Gösta Ågren och teatermannen Lars-Erik Liedholm. Liedholm var etablerad teaterregissör både innan och efter hans enda långfilm *Juninatt* (1965) som får betraktas som något av ett sidospår i hans karriär. Efter avslutad regiutbildning på filmskolan gjorde Ågren lågbudgetfilmen *Ballad* (1968) som sågs av 786 personer. Efter misslyckade försök att finna finansiering för fler filmprojekt återgick Ågren till poesin och disputerade senare i litteraturvetenskap. Håkan Ersgård, Berndt Klyvare och Karin Falck gjorde var sin långfilm under 1960-talet, *Ett sommaräventyr* (1965), *Resan* (1967) och *Drömpojken* (1964). Dessa tre filmare var engagerade för tv innan respektive långfilmsdebut och återgick också efteråt till tv-mediet.

627. Fant, 1968, 19.

628. Brev från Kenne Fant till Peter Kylberg, 13/11 1969. PK:s arkiv.

629. Se vidare: SOU 1970:73 *Samhället och filmen 1* (Stockholm: Utbildningsdepartementet); SOU 1972:9 *Samhället och filmen 2* (Stockholm: Utbildningsdepartementet); SOU 1973:16 *Samhället och filmen 3* (Stockholm: Utbildningsdepartementet) samt SOU 1973:53 *Samhället och filmen 4* (Stockholm: Utbildningsdepartementet).

630. Fant, 1969, 180ff.

631. Brev från Harry Schein till Göran Gunér, 10/4 1969. Göran Gunérs arkiv.

632. Brev från Harry Schein till Göran Gunér, Staffan Hedqvist och Lars Svanberg, 28/11 1968. Göran Gunérs arkiv.

633. Brev från Harry Schein till Göran Gunér, 10/4 1969. Göran Gunérs arkiv.

634. Brev från Harry Schein till Peter Kylberg. Odaterad fotostatkopia, som utifrån texten kan dateras till 1970. PK:s arkiv.

635. Ibid.

636. Brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 6/1 1967. SFI:s arkiv.

637. Schein, 1970, 175. Se även Schein, 1980, 425 samt brev från Harry Schein till Stefan Jarl, 6/11 1967. SFI:s arkiv.

638. Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 11/11 1967. SFI:s arkiv. Schein citerade därefter Jarls kommentarer (som en anonym sammanfattning från ”flera av våra medarbetare”) i ett brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 15/11 1967. PK:s arkiv.

639. ”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995. PK:s arkiv.

640. Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 22/5 1968. SFI:s arkiv.

641. Ibid.

642. Ibid.

643. Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 31/5 1968. SFI:s arkiv.

644. Se Jan Lindqvist & Stefan Jarl, ”Förmyndaren”, *Chaplin*, nr 85, 1968, 306 och 319 samt Harry Schein, ”Vad rätt ni känt – fast det var fel”, *Chaplin*, nr 85, 1968, 304f. Se även Esping, 103.

645. Manus till *Svit nr 1*, 1968. PK:s arkiv.

646. Brev från Göran Gunér till Harry Schein, 9/12 1968. Göran Gunérs arkiv. Se även brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 16/1 1969. PK:s arkiv. Om Gunérs tid på SFI se Göran Gunér, ”Filmskolan och dramatiska institutet: Om Harry Schein och svensk filmutbildning”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 197.

647. Brev från Peter Kylberg till Krister Wickman, 11/2 1969. PK:s arkiv.

648. Ibid. Det är tänkbart att Kylberg här syftade på Scheins, i vissa åskådares ögon, problematiska distansäktenskap med Ingrid Thulin. Se även Sima, 2010, 91ff samt Wallenberg, 70.

649. Brev från Peter Kylberg till Krister Wickman, 11/2 1969. PK:s arkiv.

650. Se Timm, 2003, 100f samt Fant, 1968, 19.

651. Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 9/5 1973. PK:s arkiv. I dossiern ingick förutom brevet till Wickman även Wickmans odaterade svar som utifrån texten kan dateras till 1971, samt korrespondens mellan Kylberg och Schein, som i dossiern är daterad till 1969–1970. PK:s arkiv.

652. ”SF köper Art-film”, *Dagens Nyheter*, 10/3 1966.

653. *Känt filmfolk berättar nr 5: Olle Nordemar berättar filmhistoria*, Stockholm: NFTU, inspelad 5/7 1988.

654. Information om inspelningsdagar hämtade från filmrullar i PK:s arkiv samt en laboratorierapport från AB Film-Teknik, signerad Björg Andersen, 11/12 1967. PK:s arkiv.

655. ”Peter Kylberg”, *Upsala Nya Tidning*, 19/3 1968. Se även ”Peter Kylberg”, *Dagens Nyheter*, 12/3 1968.

656. Brev från Peter Kylberg till Harry Schein. Odaterad fotostatkopia, som utifrån texten kan dateras till mitten av 1969. PK:s arkiv.

657. Verkförteckning och kommentarer över egen filmproduktion, skriven av Peter Kylberg. Avsedd som bilaga till brev från Peter Kylberg till Göran Lindgren, 3/6 1971. PK:s arkiv.

658. Ibid.

659. Kylberg satt med Olle Hellbom under castingen av Pippi-rollen för att hitta en flicka som passade i experimentfilmen. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2015.

660. Brev från Harry Schein till Peter Kylberg. Odaterad fotostatkopia, som utifrån texten kan dateras till 1970. PK:s arkiv. Schein syftar här också på produktionen av *JAG*. Kostnaden för *Konsert för piano* kan högst varit några tusen kronor.

661. Brev från Peter Kylberg till Harry Schein. Odaterad fotostatkopia, som utifrån texten kan dateras till mitten av 1969. PK:s arkiv.

662. Ibid.

663. Först 20 år senare, i och med visningen av *DU* under evenemanget Filmens Dag 1987, tog Lisbet Gabrielsson och SFI fram en visningskopia. Denna 35 mm-kopia finns ännu bevarad i SFI:s arkiv.

664. Intervju med Peter Kylberg, 20/1 2011.

665. Ethan Haimo, *Schoenberg's serial odyssey: The evolution of his twelve-tone method, 1914–1928* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 69ff. Se även Arnold Whittall, *The Cambridge introduction to serialism* (New York: Cambridge University Press, 2008), 45f.

666. William Thomson, *Schoenbergs' error* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991), ix. För Schönbergs kritiska syn på ”det sköna”, se Schönberg, 1978, 324ff.

667. Lebensztejn, 2010, 35.

668. Flera kapitel i *Art since 1900* diskuterar koncept- och idékonstens utveckling, se exempelvis Yve-Alain Bois, ”1968b”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 571–577.

669. Jack Burnham, ”Systems esthetics”, *Artforum*, vol. 7, nr 1, 1968, 34.

670. John Chandler & Lucy R. Lippard, ”The dematerialization of art”, *Conceptual art: A critical anthology*, red. Alexander Alberro & Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 46. Ursprungligen publicerad i *Art International*, vol. 12, nr 2, 1968.

671. Greenberg, 1993, 86.

672. Sitney, 1971, 326–348. Se även Sitney, 2002, 347.

673. Clement Greenberg, ”Towards a newer Laocoon”, *The collected essays and criticism vol. 1*, red. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 34. Artikeln först publicerad i *Partisan Review*, vol. 7, nr 4, 1940.

674. James, 1989, 279.

675. Ibid.

676. Jonathan Walley, ”The material of film and the idea of cinema: Contrasting practices in sixties and seventies avant-garde film”, *October*, vol. 103, 2003, 27.

677. Sitney, 2002, 27.

678. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 81.

679. Birgit Hein & Wilhelm Hein, ”On *Structural Studies*”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978), 118.

680. Paul Sharits, ”Notes on films”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978), 90.

681. Sitney, 1971, 335. Det ska nämnas att en del amerikanska experimentfilmare, vars filmer Sitney positionerade som *structural film*, motsatte sig Sitneys begrepp. Hollis Frampton ansåg exempelvis att de verkliga representanterna för *structural film* återfanns i Storbritannien. Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 82. Dessa brittiska praktiker, som exempelvis redaktören till *Structural film anthology* Peter Gidal, tog avstånd från Sitney, trots titeln på nämnda antologi. Hos britterna användes ofta termen *materialist film*. I antologin uttalar sig trots allt filmare från både Europa och USA och terminologin blandas som synes friskt. Det finns varken utrymme eller anledning att mer exakt utreda skillnaden mellan britterna och Sitneys synsätt. Ett grepp som både Sitney och britterna onekligen kunde enas kring, och som får ses som centralt för både *structural film* och den brittiska skolan, var just *duration*. Se Rees, *A history of experimental film and video*, 2011, 83f samt Peter Gidal, ”Interview with Hollis Frampton”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978), 71 samt Peter Gidal, ”Theory and definition of structural/materialist film”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978), 1.

682. Sitney, 1971, 327.

683. Sitney, 1971, 335.

684. James, 1989, 279. James uttryck är en parafras på ett omtalat citat från rapporteringen kring USA:s intervention i Sydostasien, där en amerikansk befälhavare ska ha yttrat: ”It became necessary to destroy the town to save it”. Se Peter Arnett, ”Grim decision for military: 'It became necessary to destroy town in order to save it”, *The Danville Register*, 8/2 1968. Att som James sammanlänka filmavantgardets relation till sitt medium med det samtida s.k. militärindustriella komplexets våldsamma förehavanden är en intressant tanke.

685. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2015.

686. Robert Hughes, ”The decline and fall of the avant-garde”, *Idea art: A critical anthology* (Gregory Battcock (New York: Dutton, 1973), 187. Ursprungligen publicerad i *Time*, 18/12 1972.

687. Sklovskij, 117.

688. Bürger, 52.

689. Morris, 279.

690. Se exempelvis Yve-Alain Bois, ”1915”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 131f samt Yve-Alain Bois, ”1921”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 184 samt Benjamin H.D. Buchloh, ”1960a”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 473. Ett ytterligare alternativ är så klart att störningarnas slutstation ännu inte har uppnåtts.

691. Mann, 133.

692. Mann, 20. Mann ser exempelvis det hos många konstnärer vanligt förekommande tillvägagångsättet att inte betitla sina verk, eller döpa dem till *Utan titel*, som ett typexempel på hur konstnärer försöker lösa detta dilemma. Här kan Kylbergs ”K 539”/*En kortfilm av Peter Kylberg* stå som exempel.

693. Morris, 277.

694. Morris, 283.

695. Bilaga ”F 63”, tillhörande Peter Kylbergs bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 30/9 1999. Bilagan i sig daterad till 27/1 1999. KN:s arkiv.

696. Youngblood, 415.

697. Diurlin, 172. Se även Bengt Forslund, ”Filmentreprenören”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 208 samt Sima, 2010, 88. Schein redogjorde själv för anledningarna till arrangemanget i Schein, 1980, 356ff.

698. Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 27/8 1971. PK:s arkiv. Jonssons vänskap med Kylberg och hans försök att hjälpa honom har även framkommit i en intervju med Jonsson, 10/12 2015.

699. Brev från Peter Kylberg till Göran Lindgren, 3/6 1971. PK:s arkiv.

700. Två brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 7/2 respektive 9/2 1972. SFI:s arkiv.

701. Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, 2008, 204. Se även Wahlberg, ”Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick”, 2008, 11–41.

702. En kort sammanfattning av färg-tv-gruppens verksamhet och olika formationer finns i SVT:s arkiv. Sammanfattningen upprättades av Eila Hedman, 27/7 1992.

703. Begreppet *artist in residence* används här utifrån hur Youngblood exempelvis beskriver John Whitneys verksamhet vid IBM 1966. Youngblood, 208. Begreppet kan nämligen även innebära en form av kollektiva samhällen där konstnärer isolerat kan fokusera på sin verksamhet.

704. Gary Svensson, ”Den tidiga monitorkonsten: TV-experiment i Sverige”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 110ff.

705. Text av Bengt Modin i Ture Sjölander & Lars Weck, *Monument* (Stockholm: Norstedt, 1968), ej paginerad.

706. Youngblood, 331f, 208 och 306.

707. Youngblood, 41 och 134. Se även James, 2005, 245.

708. Youngblood, 41.

709. Youngblood, 174. Youngbloods bok är genomgående värderande med intentionen att mytologisera sina studieobjekt och hylla både deras droganvändande och den nya teknikens påstådda livsförbättrande framfart, i en för författaren avgjort nydanande tid. På många sätt har Youngblood starka band till samtida färgstarka karaktärer som Ken Kesey och Timothy Leary och boken bör kanske främst ses som en kollega till exempelvis Tom Wolfes *The electric kool-aid acid test* (1968). Tom Wolfe, *The electric kool-aid acid test* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968). Samtidigt är *Expanded cinema* ett värdefullt underlag för att förstå var den samtida (främst amerikanska) experimentfilmskulturen befann sig där och då, och bör ses som en integrerad del av nämnda kultur, mer än som en utomstående analys av densamma.

710. Marc Glöde sammanfattar exempelvis begreppet i termer av ”the basic motifs of a discourse concerning the spatial expansion of film”. Marc Glöde, ”Expanded cinema”, *See this sound: Audiovisuology compendium – an interdisciplinary survey of audiovisual culture*, red. Dieter Daniels, Sandra Naumann & Jan Thoben (Köln: Walther König, 2010), 106. A.L. Rees, som 2011 redigerade en omfattande studie kring *expanded cinema*, lyfter fram tre aspekter från Youngblood: ”to melt down all art forms to [...] multimedia and live-action events”, ”to explore electronic technologies and the coming of cyberspace”, och slutligen: ”to break down the barrier between artist and audience through new kinds of participation”. A.L. Rees, ”Expanded cinema and narrative: A troubled history”, *Expanded cinema: Art, performance, film*, red. Rees (London: Tate, 2011), 13. För denna främst spatiala utgångspunkt, se även Andrew V. Uroskie, *Between the black box and the white cube: Expanded cinema and postwar art* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

711. För det spatiala se Jonas Mekas, ”On the expanded cinema of Jack Smith, John Vaquero, Roberts Blossom, Arthur Sainer, Standish Lawder, Don Snyder, Heliczer, Vanderbeek” samt Jonas Mekas, «More on expanded cinema: Emshwiller, Stern, Ken Jacobs, Ken Dewey», *Movie journal: The rise of The New American Cinema 1959–1971,* red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016), 221 respektive 228f. Texterna ursprungligen publicerade i *Village Voice*, 18/11 1965 respektive 2/12 1965. För det naturvetenskapliga se Jonas Mekas, ”On the expanding eye” samt ”On the expanded consciousness and the expanded eye”, *Movie journal: The rise of The New American Cinema 1959–1971,* red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016), 125 respektive 230. Texterna ursprungligen publicerade i *Village Voice*, 6/2 1964 respektive 17/2 1966.

712. Stan Vanderbeek, ”Culture: Intercom and expanded cinema. A proposal and manifesto”, *Film Culture*, nr 40, 1966, 15.

713. Anonym sakkunniggranskning av ”M, N and t” bifogad i brev från Per-Olov Löwdin till Jan-Henrik Kylberg, 7/10 1969. PK:s arkiv. ”M, N and t”, 1969. PK:s arkiv.

714. Brev från Per-Olov Löwdin till Jan-Henrik Kylberg, 7/10 1969. PK:s arkiv.

715. Intervju med Peter Kylberg, 20/1 2011. Här ska tilläggas att under 1950-talet var Erik Forslind och Jan-Henrik Kylberg medlemmar i Stockholmsbaserade Sällskapet Per Aspera, vilket samlade en sluten krets av akademiker och industrimän med gemensamt intresse för naturvetenskap, teknik och industri. 1953 gav sällskapet ut en offentlig publikation i vilken både Jan-Henrik och Forslind medverkade. Det är inte otänkbart att Forslind tog sig an Kylberg tack vare bandet till fadern. Georg Landberg, red., *Vad menar du med demokrati? En livsfråga: Referat och akter från diskussionen om demokratibegreppet hos Sällskapet Per Aspera* (Stockholm: Sällskapet Per Aspera, 1953).

716. Bilaga ”F 63”, tillhörande Peter Kylbergs bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 30/9 1999. Bilagan är i sig daterad till 27/1 1999. KN:s arkiv.

717. Mailkorrespondens med Christofer Leygraf, 14/10 2011. Kylbergs aktivitet vid KTH har konfirmerats genom korrespondens med samtida aktiva forskare. Mailkorrespondens med Ulf Henriksson, 13/10 2011 samt Gabor Merenyi, 14/10 2011. Bilden av en excentrisk renässansmänniska, som närmast alkemiskt experimenterar med konstnärliga och naturvetenskapliga medel, var Youngbloods urtyp för *expanded cinema*-konstnären: ”An image of a hairy, buckskinned, barefooted atomic physicist with a brain full of mescaline and logarithms, working out the heuristics of computer-generated holograms or krypton laser interferometry”. Youngblood, 41. Kylberg har också uttalat sig med orden: ”[J]ag är [en] renässansmänniska”. Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv.

718. Se exempelvis Sten-Sture Bergström, *Rörelse* (Stockholm: Sveriges Radio, Personalutbildningen, 1974), 1.

719. Anslaget var på 61 000 kr. Brev från Olle

Lindgren till SR:s personalchef Nils Ragnå, 19/1 1971. SVT:s arkiv.

720. Programförslag av Peter Kylberg kallat ”Angående experiment i samband med programförslag He⁴”, 9/2 1970. PK:s arkiv. Kylbergs aktivitet vid SR har även konfirmerats genom följande dokument: intern pm från Olle Lindgren till SR:s personalutbildning, 15/12 1970 samt intern pm från Ninni Ibelius och Bertil Allander till SR:s personalutbildning innehållandes Kylbergs arbetsprogram och experimentresultat, 14/6 1971 samt brev från Sunniva Kellquist till Ingemar Leijonborg, 22/12 1970. PK:s arkiv. Även material i SVT:s arkiv konfirmerar Kylbergs aktiviteter. Se personalutbildningens kursschema för budgetår 1970–1971, i vilket Kylbergs står som kursledare för ”Färg-TV-undersökningar”, samt en odaterad arvodesutbetalning om 240 kr för ”Föreläsning om ämnet Helium 4”. SVT:s arkiv.

721. Programförslag av Peter Kylberg kallat ”Angående experiment i samband med programförslag He⁴”, 9/2 1970. PK:s arkiv.

722. Manus till Balettopera Op. 16 *Delaren* (1966–1967). PK:s arkiv. Se Gun Qvarzell, ”Två långfilmsdebutanter: Kritikerna ’insnöade’”, *Arbetet*, 30/3 1966. Se även Swedberg.

723. För flera samtida exempel på internationella balettexperiment i tv se Youngblood, 270 och 300.

724. Programmet var ett samarbete mellan koreografen Lia Schubert och tv-producenten Hans Lagerkvist. Se vidare Wahlberg, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, 2008, 222. På liknande sätt skulle fler balettexperiment äga rum under 1960-talet där olika konstnärstalanger förenades. Birgit Cullberg gjorde exempelvis baletten *Vindarnas grotta* 1969 tillsammans med Karl-Erik Welin. Carl Fredrik Reuterswärd och Bo Nilsson arbetade samtidigt med en aldrig färdigställd tv-opera med laserstrålar. Se ”Annorlunda samarbete Cullberg – Welin”, *Dagens Nyheter*, 12/3 1969 samt ”Bo Nilsson”, *Dagens Nyheter*, 20/3 1969.

725. ”Programbeskrivning 67/4728 den 21 mars 1968” samt ”Färdigrapport 68/9838”, 1968. SVT:s arkiv.

726. Intern pm från Bertil Allander till SR:s personalutbildning, 10/8 1970. PK:s arkiv.

727. Brev från Sunniva Kellquist till Ingemar Leijonborg, 22/12 1970. PK:s arkiv. Kylberg menade att det var lättare att förutse färgernas beteende i tv-monitorn samt att behovet av smink på skådespelarna var mindre om en högre färgtemperatur (5200 K) användes i stället för den gängse (3200 K).

728. Jonas Sima, ”Peter Kylberg – regissören som kom tillbaka efter 12 år”, *Expressen*, 30/4 1978.

729. Brev från Jan-Henrik Kylberg till radiochefen Otto Nordenskiöld. Odaterat, men SR:s informationssektions brevsvar daterar Jan-Henrik Kylbergs brev som ankommet 31/5 1974. Se även brev från Roland Odlander till Peter Kylberg, 22/5 1974. PK:s arkiv.

730. Brev från Benny Rosén vid SR:s informationssektion till Jan-Henrik Kylberg, 17/6 1974. PK:s arkiv.

731. Ansökan om ekonomiskt forskningsstöd kallad ”Ang. hyperfin växelverkan” från Peter Kylberg till Martin Fehrm. Brevet i ansökan 21/5 1971, skrivelse i ansökan 11/1 1970. Det finns inga indikationer på att ansökan ledde till något bidrag.

732. Ibid.

733. Brev från Bo Kärre, informationschef på Sida, till Peter Kylberg, 12/6 1981. PK:s arkiv. *Power from heaven* var tänkt att utspela sig i Afrika. Kylberg tilldelades medel utifrån följande formulering: ”Studier för förberedelser av film om småskalig fotovoltaisk energiproduktion med tillämpning på elementära utvecklingsfunktioner i ’tredje världen’”. Peter Kylbergs stipendieansökan gällande *F-32*, 4/4 1981. Sidas arkiv. Omkring 1980 började solenergidrivna vattenpumpar introduceras i flera afrikanska länder i anslutning till olika biståndsprojekt. Se vidare Bernard McNelis, ”Promoting PV in developing countries”, *Power for the world: The emergence of electricity from the sun*, red. Wolfgang Palz (Singapore: Pan Stanford Publishing, 2011), 497–530. Sida hade under 1970-talet, via sin informationsbyrå, sporadiskt delat ut stipendier till filmare och journalister. Från Sida var ambitionen att informera, men även att påverka den allmänna opinionen i positiv riktning i biståndsfrågan. År 1979 cementerades filmstödet i form av 325 000 kr per år och blev en liten men avgörande sökbar grundplåt eller toppinsats i mindre, ofta dokumentära, produktioner. Se vidare Anders Holt & Carl Henrik Svenstedt, *Film från tredje världen: Sidas produktionsstöd för film 1979–83: En utvärdering* (Stockholm: Sida, 1984), 118f samt *U-information: Fyraårsplan för Sidas informationsverksamhet: 1971/72–74/75* (Stockholm: Sida, 1971).

734. Intervju med Freddy Landry, 12/7 2012 samt intervjuer med Peter Kylberg, 28/1 och 24/11 2012. Niven var sedan 1960 bosatt i Château-d’Œx. Peck var där 1966 för inspelningen av den sedermera nedlagda filmproduktionen *The bells of hell go ting-a-ling-a-ling*. Elizabeth Taylor och Richard Burton vistades ofta under sin tid som gifta i närliggande Gstaad.

735. Paul A. Lynn, *Electricity from sunlight: An introduction to photovoltaics* (Chichester: Wiley, 2010), 14ff. För en kort översikt av solenergiforskningens historia se även Richard M. Swanson, ”The story of SunPower”, *Power for the world: The emergence of electricity from the sun*, red. Wolfgang Palz (Singapore: Pan Stanford Publishing, 2011), 227–256.

736. Ansökan till SFI:s H1-fond inklusive manus till *Le jeu* samt kommenterande bilagor, 1/1 1976. PK:s arkiv.

737. Utkast till brev från Peter Kylberg till Sidas presstjänst, 1982. PK:s arkiv.

738. Ansökan till SFI:s H1-fond inklusive manus till *Le jeu* samt kommenterande bilagor, 1/1 1976. PK:s arkiv. Det är intressant att Kylberg formulerade planerna på ett experimentellt miljöhus i Schweiz samtidigt som arkitekten Bengt Warne genomförde ett sådant bygge i svenska Saltsjöbaden. Warnes s.k. Naturhus skulle under slutet av 1970-talet bli en central punkt för forskning och demonstration av humanekologisk teknik. Att Kylberg redan 1965 hade intresserat sig för Warnes arkitektoniska idéer och spelat in *JAG* i dennes Näckroshus, gör det hela mindre till ett sammanträffande än ett ömsesidigt intresse för, i Warnes mening, ”en byggnad som berikar utan att förstöra, plundra och förgifta”, samt avskaffandet av miljöfientlig teknik. Se Fredriksson & Warne, 13 och 18ff. Warnes Naturhus saknade dock solceller och värmdes i stället främst upp som ett växthus med glasväggar.

739. Brev från P.R. Wolfe, marketing manager för Alternative Energy vid Lucas Service, 2/6 1977. PK:s arkiv. Brev från P.R. Wolfe, marketing manager för Alternative Energy vid Lucas Service, 20/4 1978. Freddy Landrys arkiv (hädanefter FL:s arkiv). Kylberg bodde då, med sin engelska fru, hos sina svärföräldrar i det lilla kustsamhället Westward Ho! i England. Under förarbetet med *Power from heaven* var Kylberg också i kontakt med franska Pompes Guinard, som tillverkade solenergidrivna vattenpumpar för tredje världen. Brev från Y. Maigne, Department energie solaire Pompes Guinard, till Peter Kylberg, 25/11 1981. PK:s arkiv.

740. Adrian Smith, ”Socially Useful Production”, *STEPS Working Paper 58* (Brighton: STEPS Centre, 2014), 10.

http://steps-centre.org/wp-content/uploads/Socially-Useful-Production.pdf. (Senast kontrollerad 24/8 2016).

741. Tidningen *The New Statesman* hävdade i juli 1977 att Lucasplanen då diskuterades i genomsnitt 25 gånger i veckan i internationella media. Smith, 5.

742. Peter Kylbergs stipendieansökan gällande *F-32*, 4/4 1981. Sidas arkiv.

743. Ansökan till SFI:s H1-fond inklusive manus till *Le jeu* samt kommenterande bilagor, 1/1 1976. PK:s arkiv. Se även Widerberg, *Visionen i svensk film*, 1962, 44, 48 och 50.

744. Intervju med Freddy Landry, 12/7 2012.

745. Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 7/10 1977 samt brev från Freddy Landry till Luigi Luraschi, 2/12 1977. FL:s arkiv.

746. Carl Henrik Svenstedt, *Arbetarna lämnar fabriken: Filmindustrin blir folkrörelse* (Stockholm: Norstedt, 1970), 42.

747. Schein, 1980, 295.

748. Forslund, 1995, 40.

749. Furhammar, 326 och 341. Se även Timm, 1989, 10f.

750. Brev från Kenne Fant till Peter Kylberg, 13/6 1974. PK:s arkiv.

751. Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 18/3 1975. PK:s arkiv.

752. Brev från Bengt Forslund till Harry Schein, Jörn Donner och Pelle Berglund, 13/11 1975. PK:s arkiv.

753. Timm, 2003, 61.

754. Brev från Bengt Forslund till Freddy Buache, 21/2 1974. PK:s arkiv.

755. Brev från Jörn Donner till Peter Kylberg, 4/9 1975. PK:s arkiv. Nadia Kylberg måste alltså följt med i den inhemska filmpolitiska utvecklingen för sin sons räkning. SR-fonden bildades 1975 och kallades även för I-fonden. För mer om SR-fonden se Furhammar, 344.

756. Brev från Bertil Sandgren till Peter Kylberg, 20/1 1976. PK:s arkiv.

757. Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 4/4 1975. PK:s arkiv.

758. Brev från Bo Jonsson till Freddy Landry, 10/5 1976. FL:s arkiv.

759. Det är intressant att projektet fick stöd från filmbranschens fond och inte från filmarbetarnas fond. Den senare räknades allmänt som mindre kommersiell i sin linje. Beslut från SFI:s H1-fond gällande *Le jeu*, 28/1 1976. PK:s arkiv. Knappt tolv procent av de projekt som fick stöd från H-fonderna blev färdiga filmer. Om H1- och H2-fonderna se Forslund, 1995, 39f.

760. Telex från Freddy Landry till Lars Löfgren, 25/4 1976. Telex från Freddy Landry till Claes Göran Appelqvist, 12/7 1976 samt brev från Claes Göran Appelqvist till Freddy Landry, 26/8 1976. Långfilmsidén läggs ner helt i november 1977. Brev från Freddy Landry till Claes Göran Appelquist, 7/11 1977. Produktionskontrakt mellan SR och Milos Film gällande *Opus 25*, 12/6 1978. FL:s arkiv.

761. Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 16/5 1977. FL:s arkiv. Därtill intervju med Peter Kylberg, 20/1 2011. Se även ”Värld av visioner”, *Röster i Radio/TV*, nr 41, 1980, 45.

762. Brev, med bildmanus och planerade inspelningsdagar för *Opus 25*, från Peter Kylberg till Freddy Landry, 18/5 1978. FL:s arkiv.

763. Intervju med Freddy Landry, 12/7 2012. Enligt korrespondens mellan Landry, Kylberg och Forslund var Bibi Andersson intresserad av rollen som Elizabeth. Den reviderade budgeten räckte troligtvis inte till svenskans gage. Brev från Freddy Landry till Peter-Christian Fueter, 30/4 1976. Brev från Bengt Forslund till Freddy Landry, 7/7 1976. Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 20/11 1975. FL:s arkiv.

764. Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 10/5 1978. FL:s arkiv.

765. Philippe Laurent, ”Elements for an ethical approach to energy issues”, *Mankind and energy: Needs, resources, hopes: Proceedings of a study week at the Pontificial Academy of Sciences, november 10–15, 1980*, red. André Blanc-Lapierre (Amsterdam: Elsevier, 1982), 701.

766. Brev från Jean Rossel till Peter Kylberg, 2/6 1978. PK:s arkiv.

767. Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, odaterat men kan utifrån texten dateras till 20–25/6 1978. Brev från Freddy Landry till Peter Kylberg, 20/6, 1978. Telex från Freddy Landry till Claes Göran Appelqvist, 7/7, 1978. FL:s arkiv. Därtill intervju med Peter Kylberg, 9/12 2013.

768. Sharits, 90.

769. Den svenska översättningen av den franska dialogen i *Opus 25* gjordes av Kylberg själv.

770. Projektet tilldelades 10 000 kr. Beslut från SFI:s H1-fond gällande *Gränsen (Limit)*, 7/3 1979 samt manus till *F-26D*, 1981–83. PK:s arkiv.

771. Ur minnesanteckningar från möte inom TV1 Fiction, 23/7 1981, framgår att TV1 ansåg det lämpligare med en annan regissör. SVT:s arkiv. Göran Bengtsson vid TV1:s programberedning uttryckte det i relativt diplomatiska ordalag i ett brev till Kylberg: ”Jag tror kanske personligen att detta har mindre med manuskriptet att göra än med en viss skepsis rörande vad det skulle kunna bli av det med dig som regissör”. Brev från Göran Bengtsson till Peter Kylberg, 5/1 1982. PK:s arkiv.

772. Brev från Peter Ortman till Ingrid Dahlberg, 11/4 1983. SVT:s arkiv

773. Brev från Bengt Lagerkvist till Ingrid Dahlberg och Bo Rehnberg, 15/4 1983. SVT:s arkiv.

774. Brev från Bengt Lagerkvist till Ingrid Dahlberg, 24/5 1983. SVT:s arkiv.

775. Kontrakt mellan SVT och Peter Kylberg angående expertmedverkan i produktionen av *F-26*, den 30/5 1983. PK:s arkiv. Teaterförbundet ställde sig på Kylbergs sida i dispyten i ett senare möte mellan SVT, Teaterförbundet och Kylberg. Teaterförbundet menade att Kylbergs kompetens som regissör knappast kunde ifrågasättas alltmedan SVT påstod att Kylberg var ”mindre rutinerad”. Dahlberg hävdade även att ”det av konstnärliga skäl är olämpligt att manusförfattaren regisserar sina egna pjäser”. Protokoll från förhandling mellan SVT, Teaterförbundet och Kylberg, 18/11 1983. Protokollet återfinns i Peter Kylbergs beviljade bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 26/9 1984. KN:s arkiv. Vad SVT antagligen inte visste var att Kylberg redan 1979 hade sålt *Limit*-manuset till vännen Bo Jonssons bolag Viking Film för 10 000 kr. Kontrakt mellan Viking Film och Peter Kylberg, 11/5 1979. PK:s arkiv.

776. Samtliga rapporter återfinns i PK:s arkiv.

777. Brev från Björn Bonnevier, avdelningen för fusionsplasmafysik vid KTH, till Peter Kylberg, 21/3 1975. Se även anonymt och odaterat (ca 1982–1983) utlåtande av ”Crystal excitation by gravitational resonance” från Institutionen för fasta tillståndets fysik, Lunds universitet, samt brev från Bertel Laurent vid KTH:s Institution för teoretisk fysik till Bengt Finnström vid Energiforskningsnämnden, 11/10 1984. PK:s arkiv.

778. Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv.

779. Pressmaterial till *F-42*, 16/1 1991. SFI:s arkiv.

780. Elisabeth Sörenson, ”Peter Kylbergs Du en film om ansvar”, *Svenska Dagbladet*, 30/5 1987.

781. Hanserik Hjertén, ”Ny film av Peter Kylberg. Sympatisk strävhet”, *Dagens Nyheter*, 1/6 1987.

782. Per Wikström, ”DU – en film att ta på allvar”, *Lidingö-Posten*, 4/6 1987.

783. Jannike Åhlund, ”Svensk film i täten”, *Dagens Nyheter På Stan*, 30/5–5/6 1987.

784. Sörenson, 1987.

785. Furhammar hänvisar exempelvis till ”videokulturen, satellitkommunikationerna, kabeltelevisionen, betal-TV-marknaden” samt turerna kring de skiftande ägandeförhållandena gällande de två dominerande filmproduktionsbolagen SF och Europa Film. Furhammar, 349ff. Olof Hedling och Per Vesterlund menar i sin tur att svensk film under dessa år ”was pushed into a cultural ghetto”. Hedling & Vesterlund, 749.

786. Peter Kylbergs bidragsansökningar till Konstnärsnämnden, 15/9 1987 samt 23/9 1980. KN:s arkiv.

787. Per Andersson & Lars Åhlander, ”Iskallt uppdrag”, *Chaplin*, nr 3, 1989, 126.

788. Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 12/11 1984. PK:s arkiv.

789. Gunder Andersson, ”På kryss mot kaos. Den svenska filmens åttiotal”, *Svensk filmografi 8, 1980–1989*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1997), 33. Se även Furhammar, 353f.

790. Intervju med Lisbet Gabrielsson, 18/2 2011.

791. Peter Kylbergs beviljade bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 26/9 1984. KN:s arkiv.

792. Manus till *F-20/Det svarta huset*, 1970. PK:s arkiv.

793. ”F-34 – BAKGRUND, FÖRKLARINGAR, FÖRBEREDELSER”. Bilaga till ansökan från Peter Kylberg till SFI, 26/1 1984. SFI:s arkiv.

794. Brev från Brian Wikström till Peter Kylberg, 13/5 1985. PK:s arkiv. Kylberg fick 70 000 av dessa 300 000 i arvode. Brev från Lisbet Gabrielsson till Teaterförbundets Tommy Eisler, 16/9 1986. SFI:s arkiv.

795. Inspelningsstart enligt brev från Lisbet Gabrielsson till Teaterförbundets Tommy Eisler, 16/9 1986. SFI:s arkiv. Det är tyvärr oklart hur mycket pengar, om några, Lefvande Bilder själva satsade i projektet, vilket gör det svårt att få en bild av filmens totala budget.

796. Konstnärsnämnden gav Kylberg ett bidrag på 25 000 kr för *F-40* år 1987 samt 15 000 kr för *F-41* år 1988. Peter Kylbergs beviljade bidragsansökningar till Konstnärsnämnden, 15/9 1987 samt 22/9 1988. KN:s arkiv.

797. Avtal mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande lokalhyra, daterat och signerat

vid två tillfällen: 22/12 1989 samt 12/3 1990. SFI:s arkiv.

798. Ibid.

799. Regissörskontrakt (inklusive semesterersättning) mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg, för *F-42*, samt tillhörande bilagor, 7/6 1990. Information om lägsta regissörsgage från nämnda bilagor. SFI:s arkiv.

800. Fotografkontrakt mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg, för *F-42*, 11/4 1991. Rollkontrakt mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg, för *F-42*, 14/2 1991. SFI köpte även fem av Kylbergs bakgrundsmålningar från filmproduktionen för 5000 kr. Dessa prydde korridoren till produktionsavdelningen under några år på 1990-talet. Enligt skriftlig överenskommelse mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg, 11/12 1990. SFI:s arkiv.

801. Avtalsunderlag för *F-42* signerat av Ingrid Edström, 26/8 1991. SFI:s arkiv. I denna budget är inte tidigare bidrag från Konstnärsnämnden inräknade.

802. Brev från Hans Ottosson till Ingrid Edström, 14/3 1990. SFI:s arkiv. Forslund kommenterade Gabrielssons insatser för svensk film, i mycket uppskattande ordalag, i sin interna SFI-utredning. Gabrielsson tilldelades 1988 en Guldbagge för ”framgångsrikt producentskap och solidariskt stöd till filmare i Sverige”. Forslund poängterade vidare att Gabrielssons solidaritet med filmarna inte sällan skapade irritation inom SFI:s ledning ”då produktionsprocesserna ofta haft en tendens att dra ut på tiden – och därmed kostnaderna!” Forslund underströk samtidigt att Gabrielsson var långt ifrån ensam om denna problematik. Forslund, 1995, 75.

803. Olofssons kommanditbolagsstrategier drog under dessa år in 50 miljoner till svensk filmproduktion. Forslund, 1995, 66f. Se vidare Andersson, 1997, 33f. För debatten kring kommanditbolagen se exempelvis Anders Birkeland, ”Svar på tal till Klas Olofsson”, *Chaplin*, nr 4, 1989, 210 och 217.

804. Svensk filmforskning saknar en välbehövlig analys av SFI:s skalbolagsaffärer under 1980-talet, samt en genomlysning av de filmproduktioner som Nidalus, Exat och Filmstallet var inblandade i. För *Mio min Mio* se Lars Åhlander, red., *Svensk filmografi 8, 1980–1989* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1997), 498.

805. Kjell Furberg, *Svenska biografer* (Stockholm: Prisma, 2000), 285.

806. Intervjuer med Peter Kylberg, 19/2 2011 samt 28/1 2012.

807. Åhlund.

808. Hjertén.

809. För en jämförande redogörelse av CNV och ”the readiness potential” se Cornelis H. M. Brunia, Geert J. M. van Boxtel & Koen B. E. Böcker, ”Negative slow waves as indices of anticipation: The Bereitschaftspotential, the contingent negative variation, and the stimulus-preceding negativity”, *The Oxford handbook of event-related potential components*, red. Steven J. Luck & Emily S. Kappenman (Oxford: Oxford University Press, 2012), 189–207.

810. W. Grey Walter, R. Cooper, V. J. Aldridge, W.C. McCallum & A.L. Winter, ”Contingent negative variation: An electric sign of sensori-motor association and expectancy in the human brain”, *Nature*, nr 203, 1964, 383.

811. Ibid.

812. Intervjuer med Peter Kylberg, 28/1 och 24/11 2012.

813. *He⁴* – Arbetsprogram, 1971. PK:s arkiv.

814. *TV2-Teatern,* 5/10 1980.

815. Transkribering av samtal mellan Lennart Malmer och Peter Kylberg, genomfört inför lanseringen av *F-42*. Odaterad, men kan utifrån innehållet dateras till 1991–1992. PK:s arkiv.

816. Brita Håkansson, ”Opus 25 – njutbar experimentfilm”, *Expressen*, 3/10 1980.

817. Ann Helena Rudberg, ”Fin experimentfilm”, *Dagens Nyheter*, 5/10 1980.

818. Pressmaterial till *F-42*, 16/1 1991. SFI:s arkiv.

819. ”F-34 – BAKGRUND, FÖRKLARINGAR, FÖRBEREDELSER”. Bilaga till ansökan från Peter Kylberg till SFI, 26/1 1984. SFI:s arkiv.

820. Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv.

821. Maaret Koskinen, ”Förtätad stämning i svenska kortfilmer”, *Dagens Nyheter*, 9/3 1992.

F-42 ”blåstes” alltså upp till 35 mm och visades i ett kortfilmspaket tillsammans med *Fly till vatten och morgon* (Göran Bohman, 1991). *F-42* förhandsvisades innan dess på evenemanget Filmens Dag i Stockholm i november 1991 samt visades vid Festival International du Film sur L'Art i Montreal, i mars 1992.

822. Koskinen, 1992.

823. Pressmaterial till *F-42*, 16/1 1991. SFI:s arkiv.

824. Transkribering av samtal mellan Lennart Malmer och Peter Kylberg, genomfört inför lanseringen av *F-42*. Odaterad, men kan utifrån innehållet dateras till 1991–1992. PK:s arkiv. *Synkop* som term återkommer i både texter av Kylberg och i de intervjuer jag genomfört med honom. Synkop är en musikalisk term som innebär en förskjutning av slagen inom en takt. Betoningen sker i stället mellan två slag. Synkopen är vanligt förekommande i jazzmusik.

825. Enligt Stephen Koch var Warhol kanske den förste filmaren som avsiktligt medgav att hans filmer kunde uppfattas som tråkiga, och att ”his audience might not wish to see every minute of his work. At the very least, he is the first to be content with that disinterest, to use it”. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's world and his films* (New York: Praeger, 1973), 39f. Se även Paul Arthur, ”Structural film: Revisions, new versions, and the artifact”, *Millenium Film Journal*, nr 2, 1978, 6.

826. *TV2-Teatern,* 5/10 1980.

827. Sklovskij, 104.

828. Van den Oever, ”*Ostranenie*, 'the montage of attractions' and early cinema's 'properly irreducible alien quality'”, 2009, 50. Det ska påpekas att jag inte stött på någon uttalad koppling mellan CNV och Sklovskij i tidigare forskning.

829. Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, 1986, 12f.

830. Carroll, 36. Begreppet *mass art* skulle nog Greenberg uppfattat som en oxymoron. Om ett kulturellt uttryck är gjort för, eller uppskattas av en så kallad massa, är det enligt Greenberg per definition inte konst, utan just kitsch.

831. Greenberg, ”Avant-garde and kitsch”, 1986, 12.

832. Youngblood, 47 och 59. Att som Youngblood, i likhet med Greenberg och Kylberg, skilja mellan konst och underhållning/trivialiteter kan uppfattas som problematiskt. I denna kontext handlar det däremot inte om vad som är konst eller inte, utan om vad som kan tänkas konstituera den bakomliggande intentionen i en film som Kylbergs *DU* jämfört med exempelvis andra filmer som hade premiär i Sverige den 29 maj 1987, såsom thrillern *Dödlig fälla* (*52 pick-up*, John Frankenheimer, 1986), skräckfilmen *Link* (Richard Franklin, 1986) eller surfdramat *Windrider* (Vincent Morton, 1986). I den frågan kan Youngbloods åtskiljande nog anses som hållbart för respektive kategori. Klassisk Hollywoodfilm kan inräknas i Greenbergs kitsch-begrepp, även om Greenberg själv sällan uttalade sig om Hollywoodfilm. För vidare jämförelser mellan klassisk Hollywoodfilm och Sklovskijs automatiseringsbegrepp se Kristin Thompson, *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 47–87. Specifikt Thompsons analys av vad hon kallar ”the ordinary film”. Se även Miklós Kiss, ”The perception of reality as deformed realism”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 165f.

833. Gloria Sutton, *The experience machine: Stan Vanderbeek's movie-drome and expanded cinema* (Cambridge: MIT Press, 2015), 39.

834. Youngblood, 41.

835. Carroll, 49.

836. Sitney, 2002, 305f. Se även 365.

837. Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 12/4 1965. SFI:s arkiv.

838. Rees, *A History of Experimental Film and Video,* 2011, 81.

839. Glöde, 109.

840. Youngblood, 87 samt Mekas, ”On the expanded cinema of Jack Smith, John Vaquero, Roberts Blossom, Arthur Sainer, Standish Lawder, Don Snyder, Heliczer, Vanderbeek”, 2016, 221. I den brittiska experimentlångfilmen *Riddles of the sphinx* (1977) önskade Laura Mulvey och Peter Wollen omsätta Mulveys filmteoretiska

text ”Spelfilmen och lusten att se” i långfilmsformat, starkt influerade av den brittiska varianten av *structural film*. I båda verken använde Mulvey den teoretiska analysen som ett vapen för att till lika delar diskutera som dissekera åskådarens skoptofila lust att betrakta, något som enligt Mulvey ligger till grund för ett patriarkalt styrt traditionellt filmspråk, inom vilket kvinnan objektifieras genom den manliga blicken. Även om Mulveys uttalade feministiska intentioner sticker ut i sammanhanget, är den medvetet motsträviga metoden gentemot sin åskådare likartad Sklovskijs främmandegörande. Se vidare Laura Mulvey, ”Spelfilmen och lusten att se”, *Modern filmteori 2*, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1995), 30–43. Ursprungligen publicerad som ”Visual pleasure and narrative cinema” i *Screen*, vol. 16, nr 3, 1975. Mulvey diskuterar Sklovskij och främmandegörande kopplat till sin egen forskning i Annie van den Oever, ”Conversation with Laura Mulvey’”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 185–203.

841. Yve-Alain Bois, ”1910”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 103.

842. Walter Benjamin, ”The work of art in the age of mechanical reproduction”, *Illuminations*, red. Hannah Arendt (1955; New York: Schocken Books, 2007), 238. Ursprungligen publicerad i *Zeitschrift für Sozialforschung,* 1935.

843. Musikkritikern Alex Ross hänvisar i sin bok *The rest is noise* (2007) både till moderna musikteoretiker som Fred Lerdahl och äldre akustikforskare som fysikern Hermann von Helmholtz (1821–1894) i sin beskrivning av halvtonintervallerna som ”an irritating flash of light [...] or a scraping of the skin”. Alex Ross, *The rest is noise* (New York: Picador, 2007), 60f. Se vidare Fred Lerdahl, *Tonal pitch space* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 80ff samt Hermann von Helmholtz, *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (London: Longmans, Green & Co, 1895). För Levine se Burnham, 34.

844. Schönberg, 1978, 1f.

845. Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv.

846. Ibid.

847. Kontrakt mellan IBM Nordic Laboratory och Lefvande Bilder, 30/10 1985. SFI:s arkiv.

848. Gary Svensson, *Digitala pionjärer: Datakonstens introduktion i Sverige* (Stockholm: Carlsson, 2000), 36f.

849. Svensson, 2000, 38.

850. A. Michael Noll, ”The effects of artistic training on aesthetic preferences for pseudorandom computer-generated patterns”, *The Psychological Record*, vol. 22, nr 4, 1972, 450 samt A. Michael Noll, ”Computer animation and the fourth dimension”, *AFIPS conference proceedings* (Washington: Thompson Book Company, 1968), 1279–1283. Se även Linda Dalrymple Henderson, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art* (1983; Cambridge: MIT Press, 2013), 65ff. Berättarrösten i *Incredible machine* redogör för de experiment som företogs på Bell Labs, och sammanlänkar intressant nog deras sökande efter onaturliga mönster, med målarkonstens abstraherande och renodlande experiment under modernismens tidiga år: ”Experimenters in visual perception are using computers to create weird random patterns that never occur in real life to find out what and how people see when these patterns are shown to them. These patterns are curiously reminiscent of the pointillism of the 19th century artist Seurat, whose beautifully integrated paintings are formed by countless computer-like dots and dashes”. Filmen gjordes för American Telephone & Telegraph Company. Se vidare Rick Prelinger, *The field guide to sponsored films* (San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2006), 48.

851. Henderson, 15. Det ligger utanför min kompetens att bedöma eventuell vetenskaplighet i de uppsatser från 1960-, 1970- och 1980-talen i vilka Kylberg rör sig inom naturvetenskapliga domäner, och därmed också utanför denna avhandlings räckvidd. Jag hade gärna sett att vidare forskning gjordes på detta område. Med tanke på de framsteg som gjorts inom kvantmekanik och partikelfysik sedan uppsatserna skrevs kanske de i dag skulle uppfattas annorlunda.

852. Henderson, 97 och 117f.

853. Henderson, 105. Se vidare Meyer Shapiro, ”Nature of abstract art”, *Marxist Quarterly*, vol. 1, nr 1, 1937, 77–98.

854. Henderson, 492.

855. Henderson, 92.

856. Rosalind Krauss, ”1911”, Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2004; London: Thames & Hudson, 2012), 109 samt Greenberg, 1993, 89. Greenberg återkom ofta till just kubisterna som exempel på modernisters intresse för yta i sina skrifter: ”As we gaze [...] at a cubist painting of the last phase we witness the birth and death of three-dimensional pictorial space”. Greenberg, ”Towards a newer Laocoon”, 1986, 35.

857. Henderson, 69ff. Hendersons bok utkom också under denna tid, år 1983. I 2013 års reviderade upplaga inkluderar Henderson en ny introduktion som täcker åren från 1940 fram till millennieskiftet.

858. Henderson, 70.

859. Henderson, 91f.

860. Schönberg, 1978, 2.

861. Kandinskij, 41.

862. Ibid. Vissa passager i Kandinskijs bok fungerar som ett svar på Schönbergs *Harmonielehre*. En som enligt Kandinskij hade lyckats ”bortse från allt vedertaget skönt” var just Schönberg. Kandinskij, 42.

863. Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987. SFI:s arkiv.

864. Guy Debord, *Skådespelssamhället* (1967; Göteborg: Diadalos 2002), 111. Debords teorier om konsumtion och människans avsaknad av valfrihet inför marknadskrafterna ligger egentligen mycket nära John Kenneth Galbraiths formuleringar, och därmed nära de tankegångar som enligt Ragnar Edenman och Roland Pålsson legitimerade statligt aktiva kulturpolitiska satsningar omkring 1960. Pålsson menade som bekant att den kommersiella produktionen styr konsumtionen så att medborgarna tar emot vad som bjuds. Debord formulerade samma tanke i filmen *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film ’La société du spectacle’* (1975): ”Spectators do not find what they desire; they desire what they find”. Guy Debord, *Complete cinematic works* (1978; Edinburgh: AK Press, 2003), 114.

865. Redan i sin första film *Hurlements en faveur de Sade* (1952) hade Debord försökt uppnå en total negation. Filmen är 75 minuter lång och består av en vit bild som visas då röster hörs på ljudbandet. När det är tyst är det helt svart. Slutet utgörs av 24 minuters tystnad. Ljudbandets röster proklamerade bland annat att framtidens konst endast kunde utgöras av ”situationernas avbrott”. I engelsk översättning: ”The arts of the future can be nothing less than disruptions of situations”. Debord, 2003, 2.

866. Tomas Y. Levin, ”Dismantling the spectacle: The cinema of Guy Debord”, *On the passage of a few people through a rather brief moment in time*, red. Elisabeth Sussman (Cambridge: MIT Press, 1989), 92.

867. Morris, 283.

868. Transkribering av samtal mellan Lennart Malmer och Peter Kylberg, genomfört inför lanseringen av *F-42*. Odaterad, men kan utifrån innehållet dateras till 1991–1992. PK:s arkiv.

869. Washtong Long, 202.

870. Lebensztejn, 2010, 38.

871. Ibid. En liknande beskrivning av Kandinskijs konstuppfattning återfinns hos Harrison, Frascina och Perry. Se Harrison, Frascina & Perry, 198.

872. Leigh Wilson, *Modernism and magic: Experiments with spiritualism, theosophy and the occult* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 126.

873. Harrison, Frascina & Perry, 185.

874. Brev från Peter Kylberg till Krister Wickman, 11/2 1969. PK:s arkiv.

875. Peter Kylbergs bidragsansökan till Konstnärsnämnden, 22/9 1988. KN:s arkiv.

876. Manus till *F-37/Och resten av världen*, 1988–1993. PK:s arkiv.

877. Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 27/10 1995. PK:s arkiv.

878. Mats Weman, ”Jakten på det försvunna

självförtroendet: Produktionsstiltje, kriser, nya stödformer – genomgång av ett problemfyllt decennium som ändå slutar på plus”, *Svensk filmografi 9, 1990–1999*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2000), 22. Se även Furhammar, 356 och Hedling & Vesterlund, 749.

879. Roy Andersson, *Vår tids rädsla för allvar* (Göteborg: Filmkonst, 1995), 80.

880. Brev från Peter Kylberg till Bo-Erik Gyberg, 27/9 1993. SFI:s arkiv.

881. Intervju med Peter Kylberg, 8/4 2017.

882. Manus till *F-44/Rods*, 1993. SFI:s arkiv.

883. Intervju med Per-Erik Wallin, 6/4 2017. Se även Forslund, 1995, 32. Lysander själv hävdade skämtsamt att anledningen till att han hade stött så få kommersiella projekt i samarbete med de stora bolagen SF och Sandrews var ”för att han var skallig och har glasögon och för att Hald har jobbat med Lasse Åberg”. Mari Edman, ”Vaktavlösning: Forslund mot Lysander”, *Festivaltidningen Draken*, 1996, 16.

884. Enligt samproduktionsavtal mellan Peter Kylberg och Film-Teknik, 13/7 1995. PK:s arkiv. Högsta möjliga förhandsstöd var åtta miljoner kr. Mellan åren 1993 och 1995 gav Lysander ut 36 förhandsstöd i olika valörer, inklusive det till Kylberg, samt 157 mindre utvecklingsbidrag (manusstöd) och planeringsstöd. Halds siffor under samma tid var 19 respektive 164. Forslund, 1995, 31f.

885. Intervju med Per-Erik Wallin, 6/4 2017.

886. Ibid.

887. ”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995. PK:s arkiv.

888. Programkatalog för Göteborgs filmfestival 1996, 64.

889. Bernt Eklund, ”Prövande – med kultkapacitet”, *Expressen*, 4/10 1996.

890. Gunnel Petterson & Måns Wrange, ”Videokonst i Sverige: Från alternativ till institution”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006), 146 och 155.

891. Maaret Koskinen, ”En resa i rytmer”, *Dagens Nyheter*, 4/10 1996.

892. Gunnar Bergdahl, ”Missa inte”, *Aftonbladet*, 4/10 1996.

893. Bo Ludvigsson, ”Säregen affärsrelation”, *Svenska Dagbladet*, 4/10 1996.

894. Bergdahl. I samband med att filmen visades på Fågel Blå hölls också en skissutställning kallad ”Peter Kylbergs arbetsbord” på biografens café. För sålda biljetter, se Weman, 24.

895. Intervju med Peter Kylberg, 9/12 2015.

896. Hans Magnus Enzensberger, *Avantgardets dilemma* (1962; Stockholm: Bonnier, 1964), 56f. Filmforskaren Malte Hagener understryker just denna problematik i sin bok *Moving forward, looking back* (2007). Hagener ser boktitelns ”gap between direction of movement and direction of observation” som karakteristiskt för hur vi kan försöka definiera ett avantgarde. Malte Hagener, *Moving forward, looking back: The european avant-garde and the invention of film culture, 1919–1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 11.

897. Kristin Thompson, ”The limits of experimentation in Hollywood”, *Lovers of cinema: The first American film avant-garde, 1919–1945*, red. Jan-Christopher Horak (Madison: University of Wisconsin Press, 1995), 90.

898. Ruttmann citerad i Lawder, 57.

899. Pressmaterial till *F-42*, 16/1 1991. SFI:s arkiv.

900. Begreppet *terra incognita* eller *terrae incognitae* innebär ett outforskat område på en karta. Jag har hämtat begreppet från de referenser som tidigare forskning uppmärksammat mellan Guy Debords tanke om konst – eller snarare levnadskonst – som en ”psykogeografisk” resa och författaren Thomas De Quinceys beskrivning av opiumätarens sökande efter livets nordvästpassage i *Confessions of an English opium-eater and other writings* (1985, första upplagan 1821). Se exempelvis Vincent Kaufmann, *Guy Debord: Revolution in the service of poetry* (2001; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 299 n.3 samt Simon Sadler, *The situationist city* (Cambridge: MIT Press, 1999), 76. Se även Thomas De Quincey, *Confessions of an english opium-eater and other writings* (1821; Oxford: Oxford University Press, 1985), 47f.

901. Se Pålsson, 1966, 18 samt Pålsson, 1967, 30.

902. Weiss, 1958, 22. Ironiskt nog deltog Weiss några år senare i den kommersiella långfilmsproduktionen *Svenska flickor i Paris* (Barbro Boman, 1961) där Weiss skulle stå för bildkomposition, scenarioarbete och klippning. Resultatet skälldes ut av den svenska kritikerkåren och Weiss tog avstånd från sin insats. Weiss skrev i ett uttalande: ”Hela denna affär [...] belyser endast hur skandalösa arbetsförhållandena är inom vissa filmproduktioner”. ”Dålig svensk film om svenska flickor”, *Dagens Nyheter*, 28/1 1962. Weiss inblandning i filmen cementerade hans och Nils Hugo Gebers tidigare vi mot dem-hållning, tänkt att särskilja konst från kommersiell underhållning, även om projektet också får ses som ett försök från Weiss sida att närma sig industrin.

903. James, 2005, 15.

904. Sign.: Lill [Ellen Liliedahl].

905. Eklund, 1996.

906. Schildt, ”Japansk filmbjässe och svensk lilleputt”, 1961.

907. Brev från Peter Kylberg till Krister Wickman, 11/2 1969. PK:s arkiv.

908. Intervju med Peter Kylberg, 8/4 2017.

Summary

"The first avant-gardist of the film reform": The experimental filmmaker Peter Kylberg

This dissertation is about the Swedish filmmaker, painter and composer Peter Kylberg (1938–). The study examines how Swedish film-cultural and film-political actors interacted with Kylberg in his ambition, for just over three decades, to try to create a particular type of expression in the film medium. Thus, not only Kylberg stands in focus, but also the surrounding film-cultural and film-political climate that Kylberg related to.

Kylberg's nine productions completed between the years 1959 and 1996 have served as a historical delimitation. The approach of the dissertation is essentially chronological, as it enables a presentation of Kylberg's artistry as an emerging development process. References to film and art history have been made in the cases where they were relevant to the purposes of the dissertation.

One purpose of the study, with Kylberg as a point of departure, is to deepen and critically review the existing historical writing surrounding Swedish film culture and film politics, during the years Kylberg was active. At the same time the dissertation is also a study of precisely the type of expression that Kylberg tried to convey. A further purpose is thus to account for how these expressions were presented, and to describe what can be said to construe Kylberg's concept of art.

The bulk of the source material which constitutes the basis of the study, comprises unprocessed primary sources from public and private archives – material which in many cases appears here in a research context for the first time.

Previous research has, to a very limited extent, studied Kylberg's activities and films. The three pages dealing with Kylberg in the Swedish book, *A history of Swedish experimental film culture* (2011), by film scholars Lars Gustaf Andersson, John Sundholm and Astrid Söderbergh Widding, represents almost all the research carried out to date regarding the artist.

* * *

The study revolves around two problem areas which can be summarized in the words *position* and *expression*. In more generalizable terms, these areas deal with Kylberg's existence and aesthetics respectively.

Kylberg's films were recorded in color in the 35 mm format, unusual for experimental films. Further, they were produced for commercial exhibition. Kylberg's films were intended to be included in a film culture consisting of PR machinery, pre-interviews, international sales, marketing, film advertising and film reviews – a film culture which essentially encompassed narrative films in

feature-length format. A question which recurs in this study concerns the problems that can arise when experimental and minority expressions are placed in, for the expression, such an unusual context.

An argument that carries through the dissertation is that Kylberg's position as a filmmaker is problematic. He can be said to have had a foot in each of two separate film cultures. Earlier historical writing seems to have considered it as more important to emphasize the experimental and avant-garde filmmakers' autonomous position, rather than attempting to identify their potential dependence versus commercial and/or political actors in the context in which they work. A classic romanticized definition of the avant-gardist experimental filmmaker, who wants to argue for clear polarization between autonomous avant-garde film and commercial industry, does not fit Kylberg. In the study he is categorized instead as a within-industry experimental filmmaker.

In the dissertation, the question is put as to whether Kylberg should be treated as a so-called auteur. Should his films be seen as a part of the commercially oriented art cinema institution, which in Sweden was established as its own field in film, to use the terminology of cultural sociologist Pierre Bourdieu, during the years that Kylberg debuted? The fact that Kylberg had the opportunity to be responsible for the Swedish Film Institute's (SFI) first feature-length film *JAG* (1966), binds him inevitably to this field as well as to the art cinema institution and its auteurs. The study points out that Kylberg only moved in the art cinema institution's undergrowth and it is only during the production of *JAG* that he partially breaks through its barrier. It was therefore problematic in the dissertation, because of the fragile link to the art cinema institution, to adopt a perspective connected to the auteur theory. At the same time Kylberg was involved in dialogue with, and dependent on, the same actors and financiers as the Swedish auteurs. It would therefore be equally inappropriate to position him as some kind of free and independent experimental filmmaker.

In order to position Kylberg as standing between two seemingly separated spheres, the terms "minor cinemas" and "major cinemas" came into use. The conceptual apparatus, which focuses on the relations between the spheres rather than the differences, was mainly taken from David E. James and his book *The most typical avant-garde* (2005). For James, the term minor cinemas is a collective name for a range of more or less marginalized film types. James underlines further that minor film cultures do not have to necessarily stand in pronounced opposition to the majority, for the term to be useable. The importation of James' term to a Swedish context works well, according to Andersson and Sundholm, given that it is not assumed that commercial and non-commercial productions must oppose each other, and since large parts of Swedish cultural productions have been directly or indirectly financed by public funds, and thus can be seen as officially pre-sanctioned by the majority culture.

The study further wishes to demonstrate that the basic conditions for Kylberg's position and role as a within-industry experimental filmmaker, can be derived from a number of film and cultural-political reforms which took shape during the beginning of the 1960s, and came to impact the film climate during Kylberg's active years. Emphasized in the dissertation is the dependency relationship between Kylberg and a number of cultural-political actors, which is crucial in allowing Kylberg to, over more than three decades, place different forms of minority expressions within the framework of such a resource-dependent art form as the studio-produced nationally and internationally, marketed and theatrically screened film. The dissertation is thus also a study of the terms and conditions within the framework of the welfare state's film and culture politics, of the role of the experimental film, likewise the role of the film artist.

The dissertation studies the film artist's role in the welfare state and problematizes the avant-garde concept in this specific context. The spatial positioning between the artistic attack force and the supporting main army lies encapsulated in

the word avant-garde, with its militaristic etymology: a warring army's scouting vanguard. The etymology recalls that within the context of the term, a dialectic spatial dependency relationship between the two parts can be read. As in the case of minor or major film cultures, one can ask whether a potential avant-garde artist only can be discussed in a meaningful way in dialectic relation to the main army. In this study, Kylberg's position is discussed from this perspective, instead of being evaluated. The difference in the starting point is clarified by James when he projects the avant-garde concept through the term minor film cultures. Thus the avant-garde concept's traditional evaluating and romanticized connotations are erased.

Kylberg was seen by several contemporary critics as a "traditional" modernist and avant-garde filmmaker – an avant-gardist chasing the old dream. The dissertation fixes on this track and argues for a reading of Kylberg as a belated modernist. For Kylberg it was just the idea of being able to set his pictures in motion, compose them and thus transform them into synthesized total work of art, which was the main reason why he sought out the film medium. Discussed in the dissertation is Kylberg's artistic activity as an extension – or reflection – of different modernistic approaches and perspectives, which linked several of the experimental films and also the synthesized art's early pioneers in the 1910s and 1920s. The modernistic artistic approach and attitudes which are linked to Kylberg's art are abstraction, defamiliarization, purification of the medium, negation and attempting to free the visual medium from words. Recurring comparisons are also evident with the art and music theories of painter Wassily Kandinsky and composer Arnold Schönberg. To tie the experimental film to a wider artistic context and bind its earlier development to, among other things but not solely, the avant-garde movement of European artists, is a relatively cemented approach. Also generally taken into account is the importance of the melting pot of art forms in which artists moved at that time.

Kylberg's films have further striking similarities to a number of the trends, genres and approaches of several experimental film researchers, among them P. Adams Sitney, A.L. Rees and Malcolm Turvey, identified as characteristic of experimental films, mainly European and American, in the 1900s – such as city symphony, trance films, exile films, lyrical films, diary films, structural films, participatory films and expanded cinema. The comparison between Kylberg's work and expressions in earlier and contemporary experimental films has served as a recurring point of contact between the artist and the outside world. The links make it possible to see his artistry in the light of a larger experimental film context, and place him in a Swedish film research context.

* * *

Kylberg joined the leading film company Svensk Filmindustri (SF) in 1959 as a painting artist. There he undertook a composed animation experiment, which resulted in *Kadens* (1961). As an audio-visual total work of art the film was unusual in contemporary Swedish film production. The film represented Sweden at the Berlin Film Festival and also attracted attention in the Swedish press. Kylberg was hailed as "a world sensation". Chapter 1 begins with a short account of the history of the Kylbergian artist's family history and then continues to describe Kylberg's road from painter to filmmaker. The production context at SF and Kylberg's within-industry position is problematized. In chapter 2 the emergence of *Kadens* is depicted in reference to art and film historical connections, where modernistic approaches and synthesizing art are discussed. *Kadens* is also read as an example of an alternative film grammar within the framework of a major film culture.

In chapter 3, Kylberg is placed together with representatives of the Swedish art music and experimental film contexts of the 1950s and 1960s. The picture of Kylberg as artistically apart, out of sync with his contemporaries, is further problematized. His overall approach to the use of pictures and sound, separates him from most other

Swedish experimental filmmakers, and he distinguishes himself in musical influences and instrumentation. While contemporary Swedish experimental filmmakers worked mainly within the framework of the new electronic and concrete music, Kylberg wrote compositions for traditional acoustic instruments influenced by modernists such as Schönberg.

Chapter 4 continues on a similar comparative theme but sets Kylberg's view of the film against the emerging generation of author filmmakers with strong ties to literature, who in the beginning of the 1960s tried to set a film culture agenda in Sweden. This is linked back to different modernistic approaches in relation to Kylberg's expressions. His next film *En kortfilm av Peter Kylberg* (1963), was produced under the auspices of the newly formed Statens filmpremienämnd (The State Film Prize Committee). The film mixed animation and actors, and was accompanied by a piece written by Kylberg for a string quartet. This chapter describes how Kylberg initiates his long-term relationship with cultural political bodies, which corresponds with the fact that the state begins to form an active film policy. The generational change within the film industry and an increased focus on writers, caused Kylberg to flee what he called the "literary-historical complexes" of the Swedish film. He moved to Paris. While there, SF gave him the opportunity to make another short film: the city symphony *Paris D-moll* (1964).

In chapter 5 *En kortfilm av Peter Kylberg* and *Paris D-moll* are set in relation to a number of historical and contemporary trends within international experimental film. As in the previous chapter, the problem that may arise when experimental minority expressions are handled as commercial goods, is also discussed here.

As a result of an agreement between the state and the film industry, SFI was formed in 1963, to save a film industry in crisis, and at the same time cater to the production of so-called quality film, through retrospective support. A loophole in a paragraph of the agreement released funds for independent production, something that SF and the production company Sandrews held on to. From these three parties came the feature film *JAG*, directed and composed by Kylberg. In chapter 6, the cultural policy incentives behind SFI are mapped. Thus the conditions are set for Kylberg's film art in relation to two cultural political strategies within the social democratic welfare state ideology: shouldering of a state responsibility for artist's financial situation, as well as an idea influenced by economist John Kenneth Galbraith that the state should balance society's allegedly substandard cultural offerings, with the help of politically sanctioned quality productions.

The film *JAG* is a result of the implemented film policy, and chapter 7 describes the internal and public disputes as well as the production conditions surrounding the film. Here the view turns to the domestic film cultural discourse, where Kylberg's perception of film art is set against contemporary society-oriented and realistic trends within Swedish theatrical film, and also against a general ideological shift in the public discourse, where most subjects, from and including the mid-1960s, were increasingly seen in a political-ideological light. Those filmmakers who pioneered for realism were often the same filmmakers who also emphasized the film as written art, and felt that the camera should be seen as the filmmaker's pen. In his film creation, Kylberg took instead the music and the painting as his starting point. Where he saw abstraction and defamiliarization as decisive approaches for his film art, large sections of the Swedish artistically ambitious films of the 1960s were moving in a different direction, towards realism and factuality. These seemingly desperate views on film art, made it difficult for experimental filmmaker Kylberg to find a place within the framework of the art film institution that emerged in Sweden in the 1960s.

The analysis of Kylberg's expressions and his relationship with the current film discourse of the 1960s, causes the relationship between modernism and cinematic modernism to be problematized in this chapter. Several of the early modernist film experiments of the 1900s were constituted, similar to Kylberg's later films, by an interaction between the film medium and other

art forms, often painting and music. Both Kylberg and his predecessors' expressions can advantageously be seen as examples of a form of intermedial modernism, rather than as expressions of cinematic modernism. The film's own modernism – thus a purification of art in Clement Greenberg's opinion – arose several decades after modernism's actual peak, and can rather be linked to the emergence of the commercial art film as well as the art film institution during the period 1950 to 1970. Three commentators whose ideas can be said to represent a purist stance in the meaning of cinematic modernism, are the influential, in Swedish film culture, director and author Bo Widerberg and also film theorists Siegfried Kracauer and André Bazin. Their purist view of films' "true nature" can be summarized in a wish to highlight the superior rendering potential of the art – the film's ability to *help* the viewer to *recognize* what is being rendered – and that the film should, as far as possible, be free from other visual arts, such as painting. In other words, Kylberg's modernism and Widerberg's cinematic modernism stood far apart from each other, and it was the latter's approach that would attain discursive precedence in the 1960s Swedish art film institution.

In a cultural climate which moved towards realistically characterized and socially critical expression, *JAG* was perceived as untimely. In chapter 8 the reception of *JAG,* as a semi-state-funded prestigious product, is studied. Additionally, the film's autobiographical appropriation is analyzed, both in relation to the cinematic discourse and in relation to the history of experimental film.

After *JAG* Kylberg experienced problems adapting to the Swedish film industry. His audio-visual experimentation in color and form had difficulty gaining acceptance. Instead of adapting to the contemporary demands of social commitment he made a short film for SF called *Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning* (1968), in his own words, an "anti-story". Chapter 9 can be looked upon as a breaking point, as another part of Kylberg's life when he moves between cultural adaptation and the desire to experiment. The chapter deals with the break from the commercial film. Again there are links to trends within an international experimental film context, primarily toward the American contemporary experimental film, structural film, being the prevailing approach at the time. The localized breaking point in *Konsert för piano* can be related to his problematic within-industry position as an experimental filmmaker. During the work with said film, Kylberg deliberately pulled this position to the fore by neglecting all the rules that the creation of a commercial film product, in a larger film culture, requires. This choice put him in something of an artistic vacuum between two film cultures.

Chapter 10 describes Kylberg as an artist in residence, at Swedish Radio's experimental studio and at the Royal Institute of Technology. Within these institutions his film projects took the form of measures and reports. He was moving towards an ever more scientific, also conceptual approach to the film medium. His activities are linked primarily to the orientation of American experimental film, expanded cinema. Then the attempt to set up an ambitious solar energy project in Switzerland, which resulted in the television film *Opus 25* (1980), is described. The production process is read alongside the film policy development in Sweden, and the aftermath of SFI's production policy up to this time, is discussed. The autobiographical film *Opus 25* draws out a conscious awareness of the author's institutionalized role as an artist.

Despite economic stagnation within the Swedish film industry, Kylberg succeeded in making the films *DU* (1987) and *F-42* (1991) through SFI financing. Chapter 11 is for the most part taken up with the reasoning surrounding Kylberg's perception of art. Kylberg became increasingly interested in the fusion of artistic practice and ideas derived from neurological research, such as in W. Grey Walter's *contingent negative variation* experiment, which Kylberg put into film practice in order to study artistic efficiency. Kylberg developed a view on the function of art and its potential relationship to measureable brain activity. His method can be linked to a specific approach

which he would call *syncope*, a deliberately difficult approach in the style of the futurist Viktor Shklovsky's aesthetic principle of defamiliarization. A synchronized audio visually distorted rhythm was thought to function as a complex perception-modified filter between the work and the spectator. The spectator would be placed in a form of "neuro-situation", by being exposed to, as Kylberg put it, "non-trivial deformation of reality". The film was meant to bring about a near metaphysical rupture, an opening in the space geometry, according to Kylberg. The artist had tried, in several papers, to demonstrate these cracks, or microscopic holes, as passages to a higher dimension, what Kylberg called "a hypothetic anti-universe" on the other side, to the great confusion of the research community. The production process and reception of *DU* and *F-42* are also studied in relation to their film cultural context.

As in the previous chapter, a new harsher Swedish film climate is highlighted in chapter 12. At the beginning of the 1990s, the Swedish film production conditions changed. SFI ceased its own productions and Sweden moved towards a more commercially focused film policy. Despite this, Kylberg once again managed to find a space in the outermost margins of the larger film culture and completed a project that was planned to become a conventional feature film. When the film was finished however nothing of the original ideas remained, which Kylberg highlighted in the meta-filmic title choice *I stället för ett äventyr* (1996). The chapter describes the toing and froing that surrounding this, to say the least, odd production, which ultimately emerged more as one in a series of self-destructive negations than as the adventure it was planned to become. "World sensation" Kylberg had, in over three decades, gone from the large audience in the Berlin Film Festival's most prominent cinema to a total of 22 tickets sold for *I stället för ett äventyr*.

* * *

Kylberg's films, until the availability that resulted from the release of this book, have been almost impossible to see. Nor have they featured to any great extent in the written history of Swedish film. The role of canonized avant-gardist has never been attributed to him. In other words, in retrospect, the anticipated epithet – "the first avant-gardist of the film reform" – as critic Carl Henrik Svenstedt wrongly ascribed to Kylberg in 1966, is dismissed. *JAG* and the modernist-oriented focus that Kylberg represented, did not indicate the future but was rather, at best, a short-lived distraction.

Even if Kylberg, for a short time, stood in the front line of film art, he only just survived the salvo of cinematic discourse. At the same time one could put the question as to whether an avant-gardist should, or even can, survive? Several commentators have agreed canonization in itself is that which ossifies the avant-garde. Kristin Thompson has, in an article on the limits of experimentation within the Hollywood film, observed that "the commercial cinema can turn *almost* anything to its own uses. In that 'almost' lies the survival of the avant-garde". The avant-gardist is perhaps the artist we have never heard about? In that regard, Kylberg is, and certainly remains an avant-gardist. Until someone writes a dissertation about him and releases his films.

Based on Kylberg, the dissertation shows how expressions of alternative film grammar and film practice have taken place within the production, distribution and screening contexts, which otherwise were mainly associated with the major film cultures' commercial feature films of motion picture character. Given that Kylberg succeeded in just this for more than three decades, is it not the case that Thompson's reasoning should be read the other way around when it comes to Kylberg? Was it not rather Kylberg who time and again, despite the public fiasco, succeeded in converting the resources of the film industry for his own experimental purposes?

Kylberg's filmmaker production conditions were directly related to an overall culture policy goal to promote the production of what the representatives of the implemented policy called "cultural benefits". This dissertation can be seen as a detailed description and analysis of the impact of

parts of the implemented cultural policies. Partly in light of a specific film artist's terms of existence and partly on a broader plane linked to the dependent displacement within film's *avant* and *garde* as is described as happening in a Swedish context, after the impact of the 1963 film reform. With this shift in dependence in mind, it can be argued that SFI's founder Harry Schein's pipe dream – film policy as a natural extension of the welfare state's modernization of poor relief – also became reality. A direct effect of this was that SFI replaced an earlier link between art and the bourgeoisie with a new one. To paraphrase Greenberg's crass view of the artistic avant-garde's economic dependence on the bourgeoisie: The Swedish film artists were now bound to SFI, quite simply because they needed their money.

"The first avant-gardist of the film reform" has remained as the title of this dissertation, as Svenstedt's categorization can tell us something decisive about Kylberg's social role as a film artist. If he were an avant-gardist he was neither his own, nor his artistic medium's avant-gardist, but the cultural policy *reform's*. The genitive marks what in this case lies behind the artist's ability to create art and take on the role of avant-gardist. Kylberg has throughout the study, functioned as an indicator of which of the institutions of the Swedish welfare state were at the time able to finance, or not finance, the kind of experimental expression he wished to create. It can be said that the acceptance of these institutions has given Kylberg an artistically legitimate, as well as economically possible, front-runner position as one of the welfare state's sanctioned avant-gardists.

Tack

Det sägs att avhandlingsarbete är ett ensamarbete. Så kan det nog vara. I timmar, dagar, år smattrar man på tangenterna och sitter i mörka källare med mikrofilmsrullar och släktforskande pensionärer som enda sällskap. Men som tur är krävs det att många människor engagerar sig för att det ska bli något av det hela. I mitt fall är det speciellt en person som gjort denna bok möjlig, och det är Emmy, min fru, stora kärlek och bästa vän. Tack Emmy! Jag vill också rikta ett stort tack till både mina och Emmys föräldrar. Utan er hjälp i tid och otid hade det inte gått vägen.

Vid Lunds universitet återfinns ett antal personer som varit delaktiga i projektet, först och främst mina handledare Olof Hedling och Max Liljefors. Ett stort tack för manusläsning och litteraturtips genom åren. Tack till Lars Gustaf Andersson som återkommande läst delar av manuset och kommit med användbara kommentarer. Jag vill rikta ett speciellt tack till två doktorandkollegor jag haft genom åren: Emil Stjernholm och Elisabet Björklund. Ni har betytt mycket för mig i arbetet med avhandlingen, ni har läst mina utkast och fungerat som inspiratörer, bollplank, lunchkamrater och vänner. Vid filmvetenskapen återfinns också Erik Hedling, Ann-Kristin Wallengren och Anders Marklund samt doktorandkollegorna Aténé Mendelyté och Åsa Bergström. Jag vill tacka för att era dörrar alltid står öppna.

Priset för bästa biroll i berättelsen om Peter Kylberg går till Svenska Filminstitutet. Innanför väggarna på den betongklump vid Gärdet som kallas Filmhuset återfinns ett helt gäng som varit ovärderliga för genomförandet av detta projekt. Bibliotekets Ola Törjas, Martin Jansson och Mats Skärstrand som tagit fram arkivmaterial och varit behjälpliga i alla lägen, Krister Collin på bildarkivet och Johan Ericsson på filmarkivet som skannat bilder och filmrutor, Cathrin Pettersson vid rättighetsavdelningen, Kajsa Hedström på Filmarkivet.se och Lova Hagerfors på Digitala filmarvet. Ett stenkast därifrån ligger TV- och Radiohuset och där sitter Margareta Lidén på SVT Sales och Börje Sjöman på arkivet, stort tack till er båda!

Tack till alla er som ställt upp på intervjuer: Stig Björkman, Lisbet Gabrielsson, Bo-Erik Gyberg, Bo Jonsson, Nils Petter Sundgren, Per-Erik Wallin, Peter Wester och Freddy Landry, samt Loïc Valceschini som satte mig i kontakt med Landry och översatte intervjun. Tack till Mats Lundell på Filmform, Stefan Nylén på Studio S, Göran Gunér för privat arkivmaterial, Aili Svensson för arkivsökhjälp, Patrik Lundell på Mediehistoriskt Arkiv, Johan Laserna för grafisk formgivning av boken, John Sundholm för kritisk granskning av ett tidigare manusutkast, Per Vesterlund för källtips, Tomas Ehrnborg för produktionen av Blu-ray-skivan, Carola Mikaelsson för korrekturläsning, Helena Hertz på Svensk Filmindustri för tillstånd att använda det digra bildmaterialet från *JAG*-produktionen och David E. James vid University of Southern

California, Los Angeles, som lät mig gå en givande kurs i avantgardefilm på USC hösten 2013. Peter Kylberg själv förtjänar ett extra stort tack för att ha ställt upp på alla intervjuer och låtit mig gräva obehindrat bland papper, filmrullar och fotoalbum.

Slutligen, tack till Victor Håkansson som tvingat mig att spela trummor med jämna mellanrum, och tack till Elias Westerberg och Joakim Sten som jag plågat i över ett decennium genom att prata om Kylberg. Tack för att ni stod ut. Nu kan vi prata om något annat!

Om filmutgivningen

Vari ligger meningen med att forska om film som ingen kan se? Detta var en fråga jag ställde mig när jag inledde mitt avhandlingsprojekt. Peter Kylbergs filmer låg då väl undangömda för allmänheten, nedfrysta i Svenska Filminstitutets förvaringsutrymmen. I linje med universitetets tredje uppgift, som innebär att till allmänheten dela med sig av forskningsresultat, såg jag det som eftersträvansvärt att vidareutveckla denna uppgift, och inte bara tillgängliggöra min forskning utan även så stora delar av det studerade filmmaterialet som möjligt. I denna ambition låg också ett bevarande syfte. De sju originalkopior som ligger till grund för utgivningen har, som ett led av detta, restaurerats och digitaliserats och därmed bevarats för eftervärlden.

Innan jag började doktorera arbetade jag med filmfestivaler och filmdistribution. Att binda samman det praktiska och det teoretiska till *en* produkt kändes helt naturligt, men att försöka bevara Kylbergs nio filmer till eftervärlden visade sig vara svårt. Problematiken var densamma som en stor del av avhandlingen kommit att behandla: Kylbergs inomindustriella position.

I filmbranschens ofta snåriga rättighetsdjungel räcker det inte med att filmskaparen själv ställer sig positiv till utgivningen. Här har pengarna sista ordet, och kanske än mer själva ointresset av att ägna sig åt allmännyttiga räddningsaktioner och tillgängliggörande av svensk filmhistoria. Tyvärr ledde detta synsätt till att två av Kylbergs filmer inte kunde inkluderas. SF såg det som ointressant att samarbeta kring utgivningen av *JAG* och *Konsert för piano*.

Lyckligtvis låg resterande sju filmer hos SVT och SFI, vilka båda engagerat sig i projektet. SFI har restaurerat och digitaliserat *En kortfilm av Peter Kylberg*, *DU*, *F-42* och *I stället för ett äventyr* i 2K och SVT har gjort detsamma med *Kadens*, *Paris D-moll* och *Opus 25* i 1080p.

Alla har inte en Blu-ray-spelare, och eftersom honnörsordet är tillgängliggörande är tanken att samtliga filmer också ska hamna på SFI:s portal www.filmarkivet.se. Några restaurerade kopior har i skrivande stund redan lagts upp och fler följer.

Fyra personer har spelat en central roll i mitt arbete med filmutgivningen, och utan deras hjälp hade det inte gått att genomföra: Lova Hagerfors på SFI, Margareta Lidén på SVT Sales, Tomas Ehrnborg som producerat Blu-ray-skivan och sist men inte minst Peter Kylberg, som både uppmuntrat och godkänt att materialet nu når en publik och bevaras för eftervärlden. Ett stort tack till er alla!

Filmuppgifter

Kadens

Inspelningstid: Från hösten 1959 till våren 1961.
Produktionsbolag: Svensk Filmindustri.
Rättigheter: Sveriges Television (Skandinavien), Peter Kylberg (övriga världen).
Inspelningsplats: Tecknarateljén i Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 35 mm färg.
Längd: 8 minuter.
Svensk biografpremiär: Biograf Spegeln, Stockholm, den 20 november 1961.
Internationella visningar: Berlinalen, Tyskland den 26 juni 1961. Parisbiennalen för unga konstnärer den 28 september till den 3 november 1963. Musée d'art moderne de la ville de Paris, Frankrike.
Foto, animationer, klippning, musik: Peter Kylberg.
Orkester: Stockholms Filharmoniska Orkester.
Ursprungliga eller alternativa titlar: *Experimentfilm 999*, *Bilder till pianomusik*.
Utmärkelser: Premie från Statens filmpremienämnd 1962 om 30 000 kr.

En kortfilm av Peter Kylberg

Inspelningstid: Från februari till mars 1963.
Produktionsbolag: Sandrews med stöd av Statens filmpremienämnd.
Rättigheter: Svenska Filminstitutet.
Inspelningsplats: Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 35 mm färg.
Längd: 8 minuter.
Svensk biografpremiär: Biograf Grand, Stockholm, den 9 september 1963.
Regi, animationer, klippning, musik: Peter Kylberg.
Foto: Rune Ericsson.
Orkester: Matla Temkos stråkkvartett: Matla Temko (violin), Mona Nordin (violin), Nils Tidstrand (violincello), Gideon Roehr (viola).
Musikinspelning: Europa Films musikstudio i Sundbyberg, den 11 januari 1963.
Ursprungliga eller alternativa titlar: "K 539" (Produktionsnummer).
Utmärkelser: Premie från Statens filmpremienämnd 1963 om 40 000 kr.
Skådespelare: Heinz Hopf, Birgitta Grut, Susan Diana Rivett, Herbert Challis, Göran Lindberg, Carl-Henry Cagarp (troligtvis).

Paris D-moll

Inspelningstid: Från den 16 november till den 24 november 1963.
Produktionsbolag: Svensk Filmindustri.
Rättigheter: Sveriges Television.
Inspelningsplatser: Exteriörer och interiörer i Paris, Frankrike.
Laboratorium: LTC, Paris, Frankrike.
Inspelningsformat: 35 mm färg.
Längd: 8 minuter.
Förhandsvisning: Svenska Filmsamfundets högtidssammankomst på Tekniska Museet, Stockholm, den 12 maj 1964.

Svensk biografpremiär: Biograf Smultronstället, Stockholm, den 28 december 1964.
Regi, klippning, musik, exekutör (orgel): Peter Kylberg.
Foto: Willy Kurant.
Inspelningsledare: Philippe d'Argila.
Musikinspelning: Sundbyberg kyrka.
Musikinspelning av: Erik Nordgren.
Utmärkelser: Kvalitetsbidrag från Svenska Filminstitutet 1964 om 23 457 kr.
Skådespelare: Susan Diana Rivett, Peter Kylberg.

JAG

Inspelningstid: Från juli 1965 till augusti 1965.
Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet (50 procent), Sandrews (25 procent), Svensk Filmindustri (25 procent).
Rättigheter: Svensk Filmindustri genom avtal med Sandrewsstiftelsen.
Inspelningsplatser: Uttran (Näckroshuset), Tumba. Klarakvarteren (exteriörer), Stockholm, Kungsgatan (exteriörer), Stockholm. Humlegårdsgatan (lägenheten), Stockholm. Filmstaden, Råsunda.
Laboratorium: Film-Teknik, Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 35 mm Eastmancolor.
Längd: 83 minuter.
Svensk premiär: Biograf Grand, Stockholm, Biograf Royal, Göteborg och Biograf Röda Kvarn, Uppsala, den 17 maj 1966.
Internationella visningar: Pesaro Filmfestival, Italien, juni 1966. Mannheim Filmfestival, Tyskland, oktober 1966. Museum of Modern Art i New York, USA, 9–20 januari 1967, samt efterföljande turné i Los Angeles, San Fransisco och Chicago.
Regi, manus, animationer, klippning (akt 4), musik, exekutör (piano): Peter Kylberg.
Produktionsledare: Bertil Lauritzen.
A-foto: Peter Wester.
B-foto: Bo-Erik Gyberg, Albert Rudling (förstoringar).
Inspelningsledare: Bertil Sandgren.
Klippning: Per Krafft (akt 1–3).
Ljudtekniker: Lars Lalin.
B-ljud: Ulf Nordholm.
Mixning: Olle Jakobsson.
Passare: Harry Malmstedt.
Orkester: Radioorkestern, dirigerad av Ulf Björlin.
Musikinspelning: Europa Films musikstudio i Sundbyberg, november 1965.
Ursprungliga eller alternativa titlar: *3 resor i en buss och en vandring med Anne-Marie*, "L-160" (produktionsnummer).
Utmärkelser: Kvalitetsbidrag från Svenska Filminstitutet 1966 om 273 367,90 kr. Tidningen *Chaplins* hedersomnämnande 1966.
Skådespelare: Christer Banck (Jag), Tove Waltenburg (Ebba), Agneta Anjou-Schrammel (Ann-Marie), Ove Tjernberg (Bertil), Börje Nyberg (Staffan), Margaretha Bergström (Aina), Anders Näslund (Min chef), Margaretha Krook (Busschaufför), Sven-Erik Hööst (Präst), Gustav Jönsson (Byggmästare), Robert Engström (Kasper), Nils Almcrantz (Slaktare), Gillis Roosvall (Taxichaufför), Tage Axelsson (tv-minister), Britt Marie Råberg (läkare, bortklippt scen).

Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning

Inspelningstid: November 1967.
Produktionsbolag: Svensk Filmindustri.
Rättigheter: Svensk Filmindustri.
Inspelningsplatser: Stockholm. Filmstaden, Råsunda.
Laboratorium: Film-Teknik, Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 35 mm färg.
Längd: 9 minuter.
Svensk premiär: Filmens Dag oktober 1987, Stockholm.
Producent: Olle Nordemar.
Regi, foto, klippning, musik, exekutör (piano): Peter Kylberg.
Ljussättare: Björn Ryd.
Ursprungliga eller alternativa titlar: "2K-112" (produktionsnummer).
Skådespelare: Lena Granhagen, Per Myrberg.

Opus 25

Inspelningstid: Från den 4 till 11 juni 1978.
Produktionsbolag: Milos Films med stöd från Sveriges Radio TV2 och Svenska Filminstitutets H1-fond.

Rättigheter: Sveriges Television (Skandinavien), Milos Films (övriga världen).
Inspelningsplatser: Château-d'Œx och Fribourg, Schweiz.
Inspelningsformat: 16 mm färg.
Längd: 50 minuter.
Svensk premiär: TV2, Sveriges Television, den 5 oktober 1980.
Internationella visningar: Journées du cinéma en marge Espace 80, Paris, Frankrike, 1980.
Regi, manus, animationer, klippning, musik, exekutör (piano): Peter Kylberg.
Producent: Freddy Landry för Milos Films.
Inspelningsledare: Jacques Magnin.
A-foto: Fabien Landry.
B-foto: Eva Martin.
Ljudtekniker: Luc Yersin.
Stillbildsfoto: Jean Lugrin.
Musikinspelning: Neuchatel, hösten 1978.
Ursprungliga eller alternativa titlar: *Le Jeu*.
Skådespelare: Ingela Sahlin (Elizabeth), Jean-Luc Bideau (Roger).

DU

Inspelningstid: Våren 1986.
Produktionsbolag: Lefvande Bilder, Svenska Filminstitutets garantinämnd för kortfilm samt stöd från Konstnärsnämnden.
Rättigheter: Lars Diurlin.
Inspelningsplatser: Filmstaden, Råsunda.
Laboratorium: Film-Teknik, Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 35 mm Eastmancolor.
Längd: 45 minuter.
Svensk premiär: Biograf Filmstaden, Stockholm, den 29 maj 1987.
Regi, manus, animationer, klippning, musik: Peter Kylberg.
Producenter: Lisbet Gabrielsson (Svenska Filminstitutet) och Amie Björne (Lefvande Bilder).
Foto: Lasse Björne.
Inspelningsledare: Amie Björne.
Inspelningstekniker: Bengt Lundgren.
Ljussättare: Björn Ryd.
Ljudtekniker: Patrik Strömdahl, Michael Lindgren, Folke Beck-Remnes.
Negativklippning: Eva Modén.
Musikinspelning av: Peter Shore.
Exekutörer: Carina Morling (sopransolist), Peter Schuback (cello och ledare för stråkensemblen).
Ursprungliga eller alternativa titlar: *F-34*.
Skådespelare: Ylva Hermodsson (Eva), Åke Lindström (Faderns vän), Margreth Weivers (Hustrun), Roger Norberg (Reportern).

F-42

Inspelningstid: 1989–1990.
Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet samt stöd från Konstnärsnämnden.
Rättigheter: Lars Diurlin.
Inspelningsplats: Ängsklockevägen 50, Lidingö. Samt okända exteriörer.
Laboratorium: Film-Teknik, Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: Philips Super-VHS hemvideokamera.
Längd: 20 minuter.
Förhandsvisning: Filmens Dag, 8–9 november 1991, Stockholm.
Svensk biografpremiär: Biograf Fågel Blå, Stockholm, den 6 mars 1992.
Internationell visning: Festival International du Film sur L'Art i Montreal, Kanada, 3–8 mars, 1992.
Regi, manus, foto, animationer, klippning, musik: Peter Kylberg.
Producent: Lisbet Gabrielsson.
Inspelningstekniker: Hans-Erik Järvenhag.
Ljussättare: Björn Ryd.
Texter: Jan Lundkvist.
Negativklippning: Björn Lindberg.
Mix: Hans Eric Ahrn.
Musikproducent: Peter Schuback.
Musikinspelning: Studio 3, Sveriges Television, Stockholm, den 5 juli 1991.
Exekutörer: Svenssonkvartetten: Anna Lindahl, Crichan Larsson, Staffan Larsson, Mikael Larsson.
Ursprungliga eller alternativa titlar: *F-40*, *F-41*.
Skådespelare: Peter Kylberg (mannen).

I stället för ett äventyr

Inspelningstid: Juli 1963 (Algeriet), sommaren 1993 (Paris), sommaren–hösten 1994 (Stockholm).
Produktionsbolag: Svenska Filminstitutet och Film-Teknik AB.
Rättigheter: Lars Diurlin.
Inspelningsplatser: Filmstaden, Råsunda samt exteriörer i Paris, Frankrike och Alger, Algeriet.
Laboratorium: Film-Teknik, Filmstaden, Råsunda.
Inspelningsformat: 16 mm svartvitt. Video färg.
Längd: 85 minuter.
Förhandsvisning: Göteborg Filmfestival 1996.
Svensk biografpremiär: Biograf Fågel Blå, Stockholm, den 4 oktober 1996.
Internationell visning: Inkluderades 1996 i Centre national d'art et de culture Georges-Pompidous videokatalog.
Regi, manus, foto, animationer, klippning, musik: Peter Kylberg.
Producenter: Per Lysander (långfilmskonsulent vid Svenska Filminstitutet), Per-Erik Wallin (Film-Teknik).
Videotekniker: Lars Arvidsson.
Ljussättare: Björn Ryd.
Texter: Jan Lundkvist.
Negativklippning: Björn Lindberg.
Musikproducent: Peter Schuback.
Exekutörer: Peter Kylberg (piano och ljud), Crichan Larsson (cello).
Ursprungliga eller alternativa titlar: *Och resten av världen/F37*, *Rods/F44*, *F46*.
Skådespelare: Börje Nyberg (Karlsson), Mellika Melouani Melani (Moliwar), Yuri Gadelius (Karlssons sekreterare).

Appendix

Peter Kylbergs verkkatalog 1959–1996

Filmer

Fetstil indikerar färdigställt verk.

F-nummer	Producent/Tänkt producent	Produktionsår
1. *Experimentfilm 999/ Bilder till pianomusik*	SF	1959–60
2. Kadens	SF	1960–61
3. *Cikome*	Sandrews	1961
4. **En kortfilm av Peter Kylberg**	Sandrews/Filmpremienämnden	1962–63
5. *Att förstå*	Sandrews	1963
6. *rancine*	Sandrews	1963
7. *Place de martyrs*	SR	1963
8. **Paris D-moll**	SF	1963
9. *De tre husen*	SF	1964–64
10. **JAG**	SFI/SF/Sandrews	1965–66
11. *Skillnaden*	Sandrews	1966
12. *Segraren*	Sandrews	1967
13. *Bridge*		1967
14. *Flykten*		1967
15. **Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning**	SF	1967–68
16. *Dr Lengd*	SFI	1968
17. *Svit nr. 1*	SFI	1968
18. *Stockholm C-dur*	SFI	1969
19. *He*[4]	SR	1970–71
20. *Det svarta huset*	SR	1970
21. *De goda åren*	SR	1971
22. *Svit nr. 2*	SFI	1972
23. *Svit nr. 3*	SFI	1973
24. *Le Jeu*	Milos Films	1974–75
25. **Opus 25**	Milos Films/TV2	1978–79
26. *Limit*	SVT	1981–83
27. *Mörker*		1982
28. *Ensam*		1982
29. *Till Damaskus*	SVT	1982
30. *Skogspromenaden*	SFI	1983
31. *På andra sidan bron*		1983
32. *Power from heaven*	Sida	1981–82
33. *Svit nr. 4*	SFI	1984
34. **DU**	SFI	1984–86
35. *Videoprover*		1985
36. *Badkar och industrispionage*		1986
37. *Och resten av världen*	SFI	1987
38. *Skyddskläder*		1988
39. *Cyan woman*		1988
40. *Annanstans krig*	SFI	1989
41. *Våld*		1989
42. **F-42**	SFI	1989–90
43. *Gränsland Europa*		1991
44. *Rods*	SFI	1992–93
45. *Animationer, prover*		Utan årtal
46. **I stället för ett äventyr**	Film-Teknik/SFI	1993–95
47. *En Rysk prinsessa*		1996
48. *Affärer*		1996
49. *(F49) Min dotter, min son*	Viking Film	1996

Musik

Opusnummer	Inkluderad i film	Produktionsår
1. Pianovals		1955
2. Etyd I		1957
3. Septett	*Kadens*	1960
4. Stråkkvartett I	*En kortfilm av Peter Kylberg*	1963
5. Etyd II		1963
6. Pianosonat I		1963
7. Orgelsvit I	*Paris D-moll*	1964
8. Körstycke I	*JAG*	1965
9. Orgeletyd		1965
10. Pianokonsert I	*JAG*	1965
11. Duett ”Restaurant”	*JAG*	1965
12. Orgelsvit II	*JAG*	1966
13. Pianostycke		1966
14. Pianosvit I	*Konsert för piano, två ansikten och en fortsättning*	1967
15. Pianosvit II		1968

16. Opera ”Delaren”		1966–67
17. Pianosvit III		1969
18. Melodi		1969
19. Pianosonat II		1970
20. Pianosvit IV		1974
21. Preludium och Fuga		1976
22. Bröllopsmarsch		1976
23. Flöjtsonat		1977
24. Pianosvit V	*Opus 25*	1978
25. Stråkkvartett II	*Opus 25*	1978
26. Partita ”e”		1981
27. Violinsonat I		1982
28. Stråkkvartett III	*DU*	1985
29. Partita II		1985
30. Sopransonat	*DU*	1985
31. Pianostycke		1985
32. Pianostycke		1985
33. Pianokonsert II	*I stället för ett äventyr*	1988
34. Stråkkvartett IV		1988
35. Violinkonsert I		1988
36. Violinkonsert II		1988
37. Requiem		1988–89
38. Stråkkvartett V	*F-42*	1989
39. Violinkonsert III		1989
40. Pianokonsert III		1989
41. Trio		1990
42. Pianokonsert IV		1989
43. ”Blockstråkar”		1991
47. Violinsonat II	*I stället för ett äventyr*	1994
50. Serenad		1989
56. Variationer piano/stråkar		1989
58. Tema med variationer (piano)	*I stället för ett äventyr*	1989
59. Cellokonsert I		1989
60. Partita för cello, piano och ensemble	*I stället för ett äventyr*	1994

Källor, litteratur och filmer

Otryckt material

Intervjuer

(transkriberingar i författarens ägo, om annat inte anges)

Stig Björkman, Stockholm, 25/1 2012.
Katinka Faragó, telefon, 30/12 2011 (minnesanteckningar).
Lisbet Gabrielsson, Stockholm, 18/2 2011.
Bo-Erik Gyberg, Stockholm, 23/11 2012.
Bo Jonsson, Lidingö, 10/12 2015.
Peter Kylberg, Flen, 19/2 2011.
Peter Kylberg, Flen, 28/1 2012.
Peter Kylberg, Flen, 24/11 2012.
Peter Kylberg, Flen, 9/12 2013.
Peter Kylberg, Flen, 9/12 2015.
Peter Kylberg, Flen, 8/4 2017.
Freddy Landry, Neuchatel, Schweiz, 12/7 2012.
Nils Petter Sundgren, Stockholm, 26/1 2012 (minnesanteckningar).
Per-Erik Wallin, Stockholm, 6/4 2017.
Peter Wester, Stockholm, 27/1 2012.

Korrespondens

Mailkorrespondens med Ulf Henriksson vid Kungliga Tekniska högskolan, 13/10 2011.
Mailkorrespondens med Gabor Merenyi vid Kungliga Tekniska högskolan, 14/10 2011.
Mailkorrespondens med Christofer Leygraf vid Kungliga Tekniska högskolan, 14/10 2011.
Mailkorrespondens med Maria Aperia vid Beckmans designhögskola, 13/1 2016.

Svensk Mediedatabas

Tv-program från Sveriges Radio/ Sveriges Television

(Titel, producent, sändningsdatum)

Roland Kempe ritar, Håkan Ersgård, 21/2 1961.
Aktuellt, 18/4 1962.
En målare målar, Inger Hellström, 6/8 1962.
Electronics: Dansmönster i folkviseton, Hans Lagerkvist, 9/3 1963.
Aktuellt, 5/7 1963.
Aktuellt, 17/5 1966.
Lilla journalen, 28/11 1964.
Kompositioner för television, Lars Egler, 13/5 1965.
Monument, Kristian Romare, 9/1 1968.
Pippi Långstrump, Olle Nordemar, 8/2–3/5 1969.
Kaleidovision, Kjell Frosting, 22/9 1969.
TV2-Teatern, 5/10 1980.

Bandinspelningar

Känt filmfolk berättar nr 5: Olle Nordemar berättar filmhistoria, Stockholm: NFTU, 5/7 1988.
Känt filmfolk berättar nr 7: Stellan Dahlstedt berättar filmhistoria, Stockholm: NFTU, 26/4 1989.
Känt filmfolk berättar nr 48: Göran Lindgren vd Sandrews berättar om film och teater, Stockholm: NFTU, 7/6 2000.

Samlingen ”Sandrews filmmusik och filmljud 1953–1962”.

Material ur Bergmanarkivet, Svenska Filminstitutet

Protokoll från Färgfilmklubbens sammanträden 15/2, 23/2, 9/4, 10/4 1960. Mapp ”J:033 Färgfilmklubben”.

Material ur Freddy Landrys arkiv

Brev

Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 20/11 1975.
Telex från Freddy Landry till Lars Löfgren, 25/4 1976.
Brev från Freddy Landry till Peter-Christian Fueter, 30/4 1976.
Brev från Bo Jonsson till Freddy Landry, 10/5 1976.
Brev från Bengt Forslund till Freddy Landry, 7/7 1976.
Telex från Freddy Landry till Claes Göran Appelqvist, 12/7 1976.
Brev från Claes Göran Appelqvist till Freddy Landry, 26/8 1976.
Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 16/5 1977.
Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 7/10 1977.
Brev från Freddy Landry till Claes Göran Appelquist, 7/11 1977.
Brev från Freddy Landry till Luigi Luraschi, 2/12 1977.
Brev från P.R. Wolfe, marketing manager för Alternative Energy vid Lucas Service, 20/4 1978.
Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 10/5 1978.
Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry, 18/5 1978.
Brev från Freddy Landry till Peter Kylberg, 20/6 1978.
Brev från Peter Kylberg till Freddy Landry. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till 20–25/6 1978.
Telex från Freddy Landry till Claes Göran Appelqvist, 7/7 1978.

Övrigt

Produktionskontrakt mellan Sveriges Radio och Milos Film gällande *Opus 25*, 12/6 1978.

Material ur Göran Gunérs arkiv

Brev från Harry Schein till Göran Gunér, 10/4 1969.
Brev från Harry Schein till Göran Gunér, Staffan Hedqvist och Lars Svanberg, 28/11 1968.
Brev från Göran Gunér till Harry Schein, 9/12 1968.

Material ur Konstnärsnämndens arkiv

Peter Kylbergs bidragsansökan, 23/9 1980.
Peter Kylbergs bidragsansökan, 26/9 1984. Inkl. protokoll från förhandling mellan Sveriges Television, Teaterförbundet och Peter Kylberg, 18/11 1983.
Peter Kylbergs bidragsansökan, 15/9 1987.
Peter Kylbergs bidragsansökan, 22/9 1988.
Peter Kylbergs bidragsansökan, 30/9 1999. Inkl. bilaga ”F 63”, 27/1 1999.

Material ur The Museum of Modern Art Archives, New York

Intervju med Peter Kylberg gjord av representanter från Pesaros filmfestival, 18/5 1966. File: Peter Kylberg.
Brev från Bo Jonsson till Adrienne Mancia, 17/11 1966. Film Exh. Files #200.
Brev från Adrienne Mancia till Bo Jonsson, 22/11 1966. Film Exh. Files #200.
Brev från Bo Jonsson till Adrienne Mancia, 22/11 1966. Film Exh. Files #200.
Brev från *Varietys* Robert B. Frederick till Willard Van Dyke, 8/1 1967. Film Exh. Files #200.

Material ur Peter Kylbergs arkiv

Brev

Brev från Jan-Henrik Kylberg till Dr. Schmidt vid Institut Dr. Schmidt, Lutry, 22/8 1957.
Brev från Jan-Henrik Kylberg till Professor Inhelder, 22/8 1957.
Brev från Jan-Henrik Kylberg till Herr Doktor Landolt, 22/8 1957.
Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 10/7 1962.
Brev från Jan-Henrik Kylberg till styrelsen för Svenska Filminstitutet, 31/1 1965.
Brev från Harry Schein till Jan-Henrik Kylberg, 3/2 1965.
Brev från Jan-Henrik Kylberg till Peter Kylberg, 14/9 1966.
Brev från Göran Lindgren till Peter Kylberg, 10/10 1966.
Brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 15/11 1967.
Brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 16/1 1969.
Brev från Peter Kylberg till Krister Wickman, 11/2 1969.
Brev från Peter Kylberg till Harry Schein. Odaterad fotostatkopia som utifrån innehållet kan dateras till mitten av 1969.
Anonym sakkunniggranskning av ”M, N and t” bifogad i brev från Per-Olov Löwdin till Jan-Henrik Kylberg, 7/10 1969.
Brev från Per-Olov Löwdin till Jan-Henrik Kylberg, 7/10 1969.
Brev från Kenne Fant till Peter Kylberg, 13/11 1969.
Brev från Harry Schein till Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till 1970.
Intern pm från Bertil Allander till Sveriges Radios personalutbildning, 10/8 1970.
Intern pm från Olle Lindgren till Sveriges Radios personalutbildning, 15/12 1970.
Brev från Sunniva Kellquist till Ingemar Leijonborg, 22/12 1970.
Brev från Peter Kylberg till Martin Fehrm, 21/5 1971.
Brev från Peter Kylberg till Göran Lindgren, 3/6 1971.
Intern pm från Ninni Ibelius och Bertil Allander till Sveriges Radios personalutbildning innehållandes Kylbergs arbetsprogram och experimentresultat, 14/5 1971.
Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 27/8 1971.
Brev från Krister Wickman till Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till 1971.
Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 9/5 1973.
Brev från Bengt Forslund till Freddy Buache, 21/2 1974.
Brev från Roland Odlander till Peter Kylberg, 22/5 1974.
Brev från Jan-Henrik Kylberg till radiochefen Otto Nordenskiöld. Odaterat, men kan utifrån SR:s informationssektions brevsvar dateras till 31/5 1974.
Brev från Benny Rosén vid Sveriges Radios informationssektion till Jan-Henrik Kylberg, 17/5 1974.
Brev från Kenne Fant till Peter Kylberg, 13/6 1974.
Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 18/3 1975.
Brev från Björn Bonnevier, avdelningen för fusionsplasmafysik vid Kungliga Tekniska högskolan, till Peter Kylberg, 21/3 1975.
Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 4/4 1975.
Brev från Jörn Donner till Peter Kylberg, 4/9 1975.
Brev från Bengt Forslund till Harry Schein, Jörn Donner och Pelle Berglund, 13/11 1975.
Brev från Bertil Sandgren till Peter Kylberg, 20/1 1976.
Brev från P.R. Wolfe, marketing manager för Alternative Energy vid Lucas Service, 2/6 1977.
Brev från Jean Rossel till Peter Kylberg, 2/6 1978.
Brev från Bo Kärre, Sidas informationschef, till Peter Kylberg, 12/6 1981.
Brev från Y. Maigne, Department energie solaire Pompes Guinard, till Peter Kylberg, 25/11 1981.
Brev (utkast) från Peter Kylberg till Sidas presstjänst, 1982.
Brev från Göran Bengtsson till Peter Kylberg, 5/1 1982.
Anonymt utlåtande av ”Crystal excitation by gravitational resonance” från Institutionen för fasta tillståndets fysik, Lunds universitet. Odaterat, men kan dateras till 1982–1983.
Brev från Bertel Laurent vid Kungliga Tekniska högskolans Institution för teoretisk fysik till

Bengt Finnström vid Energiforskningsnämnden, 11/10 1984.
Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 12/11 1984.
Brev från Brian Wikström till Peter Kylberg, 13/5 1985.
Brev från Bengt Forslund till Peter Kylberg, 27/10 1995.

Manus, utkast, programförslag och uppsatser av Peter Kylberg

Utkast till *Cikome*, inkl. kommentarer av Peter Kylberg, 1961.
Manus till *Cikome*, 1961.
”Peter Kylberg berättar en film”. Odaterat, men kan dateras till våren 1962.
Manus till *En kortfilm av Peter Kylberg*, 1962. Dokumentet är obetitlat men har katalogiserats som ”Film nr 4” av Peter Kylberg.
Manus till *Att förstå*, 1963.
Manus till *Francine F-mineur*, 1963.
Manus till *De tre husen*, 1963–1964.
Manusutkast till *JAG* med titeln *”JAG”: Känslobeskrivning till film av Peter Kylberg*, 1964.
Manus till Balettopera Op. 16 *Delaren*, 1966–1967.
Manus till *Skillnaden*, 1967.
Manus till *Segraren*, 1967.
Manus till *Flykten*, 1967.
Manus till *Svit nr 1*, 1968.
”M, N and t”, 1969.
Manus till *F-20/Det svarta huset*, 1970.
”Ang. hyperfin växelverkan”, 1970.
”Angående experiment i samband med programförslag He⁴”, 9/2 1970.
He⁴ – Arbetsprogram, 1971.
”Deterministisk relativitetsteori samt mätning av gravitationsstrålning”, 1973.
”Gravitational quanta”, 1975
Manus till *Le jeu*, 1975.
”Crystal excitation by gravitational resonance”, 1977–1982.
Manus till *F-26D*, 1981–1983.
Manus till *F-37/Och resten av världen*, 1988–1993.

Inspelningsscheman m.m.

Mixning-tidtabell för film ”9D-908” [*Kadens*], 1960.
Inspelningsschema inklusive anteckningar gällande *En kortfilm av Peter Kylberg*, 1962–1963.
16 mm-filmrulle med titel *Algeriet*, produktionsnummer 1250/63, rapportnummer 8949, 1963.
Dagbok över dagstagningar under produktionen av *Paris D-moll*, 1963.
Häfte med anteckningar förda av Kylberg under arbetet med *JAG*, 1964–1965.
Inspelningsplan för *JAG*, 1965.
Laboratorierapport från AB Film-Teknik, signerad Björg Andersen, 11/12 1967.

Kontrakt och avtal

Kontrakt mellan Peter Kylberg och Svensk Filmindustri gällande *Kadens*, 2/5 1961.
Avtal mellan Sandrewsateljéerna och Kylberg gällande *En kortfilm av Peter Kylberg*, 14/5 1963.
Kontrakt mellan Viking Film och Peter Kylberg, 11/5 1979.
Avtal mellan Sveriges Television och Peter Kylberg, 30/5 1983.
Samproduktionsavtal mellan Peter Kylberg och Film-Teknik, 13/7 1995.

Övrigt

Peter Kylbergs terminsbetyg, 1950–1958.
Utställningskatalog *Sturegalleriet Stockholm Peter Kylberg*, 1957.
Rekommendationsbrev signerat Sven Lindberg, 31/1 1961.
Utkast till katalogtext för Filmcentrums katalog författad av Peter Kylberg, 1969.
Verkförteckning och kommentarer över egen filmproduktion, skriven av Peter Kylberg. Avsedd som bilaga till brev från Peter Kylberg till Göran Lindgren, 3/6 1971.
Utställningskatalog *Peter Kylberg. Målningar. 1 dec-16 dec 1973. Modern konst i hemmiljö*, 1973.
Ansökan till SFI:s H1-fond inkl. manus till *Le jeu* samt kommenterande bilagor, 1/1 1976.
Beslut från SFI:s H1-fond gällande *Le jeu*, 28/1 1976.
Beslut från SFI:s H1-fond gällande *Gränsen (Limit)*, 7/3 1979.
Transkribering av samtal mellan Lennart Malmer och Peter Kylberg, genomfört inför lanseringen av *F-42*. Odaterad, men kan utifrån dateras till 1991–1992.

”Förord” av Peter Kylberg. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till september 1995.

Material ur Konstnärsstipendienämndens arkiv 1962–1976, Riksarkivet Marieberg

Ansökningslängder till Konstnärsstipendienämnden, 1962–1970.

Material ur Sidas arkiv, Riksarkivet Arninge

Peter Kylbergs stipendieansökan gällande *F-32*, 4/4 1981.

Material ur Slottsarkivet

Peter Kylbergs ansökan till Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond, 1962.

Material ur Statens Filmpremienämnds arkiv, Riksarkivet Arninge

Ansökningar om filmpremier

Ansökan från Svensk Filmindustri, signerad Bertil Lauritzen, till Statens Filmpremienämnd, 21/3 1962.
Brev från Bertil Lauritzen till Statens Filmpremienämnd, 28/3 1963.
Peter Kylbergs beskrivning av *Kadens* i Svensk Filmindustris ansökan om kvalitetspremie, 30/3 1962.
Anmälan av tre filmer till Statens Filmpremienämnd, signerad Anders Österlin, Bertil Lundberg och John Melin, 4/4 1963.

Inkomna skrivelser

Dokument ”Ledamöter och suppleanter i Statens Filmpremienämnd”, odaterat.
Brev från Föreningen Sveriges Filmproducenter till Statens Filmpremienämnd, 14/5 1962.
Stig Wessléns vädjan till Konung Gustaf VI Adolf, 24/5 1963.

Ansökningar om produktionsbidrag

Ansökan från Jan-Henrik Kylberg till Statens Filmpremienämnd, 11/9 1962.
Ansökan från Peter Kylberg till Statens Filmpremienämnd, 12/11 1962, inkl. kalkyl över produktionskostnader signerad Josef Andersson, 29/10 1962.
Brev/ansökan från Åke Karlung till Statens Filmpremienämnd, 15/1 1963.
Brev från Stig Wesslén till Erik Skoglund. Odaterat, men kan utifrån innehållet dateras till februari–mars 1963.
Brev från Stig Wesslén till Erik Skoglund, 14/3 1963.
Brev från Bertil Carlsson på Sandrewsateljéerna till Statens Filmpremienämnd, inkl. brev från Peter Kylberg, 26/3 1963.
Beslut om fördelning av produktionsmedel, diarienummer 2359, 17/5 1963.
Brev från Bengt Idestam-Almquist, 28/2 1966.
”Minnesanteckning angående Erling Johanssons film”, osignerad, 20/5 1966.

Statens Filmpremienämnds protokoll 1960–1963

Protokoll, 27/9 1960.
Protokoll, 14/4 1961.
Protokoll, 15/2 1962.
Protokoll, 14/11 1962, inkl. avskrift av brev från Arne Lindgren, sekreterare i Arbetsgruppen för film, till chefen för kungl. ecklesiastikdepartementet statsrådet Ragnar Edenman, 3/5 1962.
Protokoll, 25/1 1963.
Protokoll, 20/2 1963.
Protokoll, 24/4 1963.
Protokoll, 27/4 1963.
Protokoll, 5/5 1963.

Material ur Svenska Filminstitutets arkiv

Brev

Brev från Peter Kylberg till Kenne Fant, 12/4 1965.
Brev från Eric Wennerholm till Harry Schein, inkl. bilagor adresserade till styrelsen för Svenska Filminstitutet, signerade Kenne Fant och Eric Wennerholm, 26/4 1965.

Brev från Allan Ekelund till Bertil Lauritzen, 2/7 1965.
Brev från Aina Ellis till Harry Schein, 21/9 1965.
Brev från Harry Schein till Peter Kylberg, 6/11 1967.
Brev från Harry Schein till Stefan Jarl, 6/11 1967.
Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 11/11 1967.
Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 22/5 1968.
Brev från Stefan Jarl till Harry Schein, 31/5 1968.
Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 7/2 1972.
Brev från Bo Jonsson till Peter Kylberg, 9/2 1972.
Brev från Lisbet Gabrielsson till Teaterförbundets Tommy Eisler, 16/9 1986.
Brev från Hans Ottosson till Ingrid Edström, 14/3 1990.
Brev från Peter Kylberg till Bo-Erik Gyberg, 27/9 1993.

Avtal, kontrakt och kalkyler

Svensk Filmindustris kalkyl gällande *JAG,* 28/6 1964.
Svensk Filmindustris kalkyl gällande *Här har du ditt liv*, 25/3 1965.
Svensk Filmindustris kalkyl gällande *Myten*, 10/4 1965.
Svensk Filmindustris kalkyl gällande *JAG*, 2/6 1965.
Avtal mellan Sandrews, Svensk Filmindustri och Svenska Filminstitutet gällande *JAG*, 2/8 1965.
Avtal mellan Sandrews och Svensk Filmindustri gällande *JAG*, 3/8 1965.
Avtal mellan Sandrews, Svensk Filmindustri och Peter Kylberg gällande *JAG*, 12/8 1965.
Kontrakt mellan IBM Nordic Laboratory och Lefvande Bilder, 30/10 1985.
Avtal mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande lokalhyra, daterat och signerat vid två tillfällen: 22/12 1989 samt 12/3 1990.
Regissörskontrakt mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande *F-42*, inkl. bilagor, 7/5 1990.
Skriftlig överenskommelse mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande inköp av fem bakgrundsmålningar, 11/12 1990.
Rollkontrakt mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande *F-42*, 14/2 1991.
Fotografkontrakt mellan Lisbet Gabrielsson och Peter Kylberg gällande *F-42*, 11/4 1991.
Avtalsunderlag gällande *F-42*, signerat av Ingrid Edström, 26/8 1991.

Svenska Filmsamfundets och Svenska Filmakademins arkiv i Svenska Filminstitutets arkiv

Möteskallelser och protokoll till Svenska Filmsamfundets möten 10/1 1963 och 13/1 1965.

Övrigt

”Data ang. Peter Kylberg” av Jan-Henrik Kylberg, 1960.
Manusutkast till *JAG* med titeln *Bakgrund till känslobeskrivning av filmen ”JAG” (= 3 resor i en buss och en vandring med Anne-Marie)*, 1965.
Kvalitetsjuryns anteckningar, 1966.
Manus till *F-44/Rods*, 1993.
”F-34 – BAKGRUND, FÖRKLARINGAR, FÖRBEREDELSER”. Bilaga till ansökan från Peter Kylberg till Svenska Filminstitutet, 26/1, 1984.
Pressmaterial till *DU*. ”Peter Kylberg samtalar med Lennart Malmer en dag i maj 1987”, 1987.
Pressmaterial till *F-42*, 16/1 1991.

Material ur Sveriges Televisions arkiv

Uppläsningskort för *Aktuellt*, 17/5 1966.
”Programbeskrivning 67/4728 den 21 mars 1968”, 1968.
”Färdigrapport 68/9838”, 1968.
Personalutbildningens kursschema för budgetår 1970–1971.
Brev från Olle Lindgren till Sveriges Radios personalchef Nils Ragnå, 19/1 1971.
Arvodesutbetalning till Peter Kylberg om 240 kr för ”Föreläsning om ämnet Helium 4”. Odaterad.
Pressmaterial skrivet av Peter Kylberg inför förhandsvisningen av *Opus 25*, med titeln ”Experimentiell [sic] film i TV2 om det viktigaste i ditt liv”. Endast daterad med filmens visningsdatum i tv, 5/10 1980.
Minnesanteckningar från möte inom TV1 Fiction, 23/7 1981.
Brev från Peter Ortman till Ingrid Dahlberg, 11/4 1983.
Brev från Bengt Lagerkvist till Ingrid Dahlberg och Bo Rehnberg, 15/4 1983.

Brev från Bengt Lagerkvist till Ingrid Dahlberg, 24/5 1983.
Sammanfattning av färg-tv-gruppens verksamhet, upprättad av Eila Hedman, 27/7 1992.

Tryckt material

Böcker samt artiklar ur antologier

”The first statement of the New American Cinema group”, *Film Culture reader*, red. P. Adams Sitney (New York: Praeger Publishers, 1970).
Adorno, Theodor & Eisler, Hanns, *Composing for the films* (1947; London: Continuum, 2007).
Adrian-Nilsson, Gösta, *Den gudomliga geometrien: En uppsats om konst* (1922; Lund: Signum, 1984).
Adrian-Nilsson, Gösta, *GAN, Gösta Adrian-Nilsson, retrospektivt: 29 mars–27 april 1958* (Stockholm: Liljevalchs, 1958).
af Petersens, Magnus, ”Medan livet passerar genom kameran”, *Jonas Mekas: Dagboksfilmen*, red. af Petersens & Liutauras Psibilskis (Stockholm: Moderna Museet, 2005).
Andersson, Gunder, ”På kryss mot kaos. Den svenska filmens åttiotal”, *Svensk filmografi 8, 1980–1989*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1997).
Andersson, Lars Gustaf & Sundholm, John, ”Amatör och avantgarde: De mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Andersson, Lars Gustaf & Sundholm, John, *”Hellre fri än filmare”: Filmverkstan och den fria filmen* (Lund: Nordic Academic Press, 2014).
Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Söderbergh Widding, Astrid, ”I skuggan av spelfilmen: Svensk experimentell film”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006).
Andersson, Lars Gustaf, Sundholm, John & Söderbergh Widding, Astrid, *A history of Swedish experimental film culture: From early animation to video art* (Stockholm: National Library of Sweden, 2010).
Andersson, Roy, *Vår tids rädsla för allvar* (Göteborg: Filmkonst, 1995).
Ardelius, Lars, et. al., *20 berättelser för film* (Stockholm: Bonnier/Norstedt, 1963).
Arwidson, Bertil, ”Näckroshuset – framtidens villa som finns i dag!”, *Välja villa*, red. Bertil Arwidson (Stockholm: Specialtidningsförlaget, 1965).
Barsam, Richard Meran, *Nonfiction film: A critical history* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).
Bazin, André, *What is cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967).
Bazin, André, ”Måleri och film”, *Konst och film del 1: Texter före 1970*, red. Trond Lundemo (Stockholm: Raster, 2004).
Becker, Howard, *Art worlds* (1982; Berkeley: University of California Press, 2008).
Bengtsson, Jan Christer, *Peter Weiss filmer: Från de korta små lekfulla kopparslagen till kommersiell långfilmsdebut: Filmer – filmidéer – utkast* (Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2010).
Benjamin, Walter, ”The work of art in the age of mechanical reproduction”, *Illuminations*, red. Hannah Arendt (1955; New York: Schocken Books, 2007).
Bergström, Sten-Sture, *Rörelse* (Stockholm: Sveriges Radio, Personalutbildningen, 1974).
Bernadotte, Lennart, *Mainau, min medelpunkt: Memoarer* (Stockholm: Bonnier, 1995).
Blomgren, Roger, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998).
Blomkvist, Mårten, *Höggradigt jävla excentrisk: En biografi över Bo Widerberg* (Stockholm: Norstedt, 2011).
Bock, Christian & Hultberg, Teddy, red., *Fylkingen: Ny musik & intermediakonst: Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993* (Stockholm: Fylkingen, 1994).
Konrad Boehmer, red., *Schönberg & Kandinsky: An Historic Encounter* (New York: Routledge, 1997).
Bois, Yve-Alain, ”1910”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Bois, Yve-Alain, ”1915”, *Art since 1900: Modernism,*

antimodernism, postmodernism, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Bois, Yve-Alain, ”1921”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Bois, Yve-Alain, ”1968b”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Bordwell, David, *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (1989; Cambridge: Harvard University Press, 1991).
Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film history: An introduction* (New York: McGraw-Hill, 1994).
Bordwell, David, *On the history of film style* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).
Bordwell, David, *Narration in the fiction film* (London: Methuen, 1985).
Bordwell, David, Thompson, Kristin & Smith, Jeff, *Film art: An introduction* (1979; New York: McGraw-Hill Education, 2017).
Bordwell, David, Thompson, Kristin & Staiger, Janet, *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960 (*New York: Columbia University Press, 1985).
Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1992; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000).
Bourdieu, Pierre, *Om televisionen: Följd av Journalistikens herravälde* (1996; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998).
Bragaglia, Anton Giulio, ”Futurist photodynamism 1911”, *Futurist manifestos*, red. Umbro Appolonio (London: Thames & Hudson, 1973).
Bragdon, Claude, *The beautiful necessity: Seven essays on theosophy and architecture* (Rochester: The Manas Press, 1910).
Broady, Donald, ”Inledning” i: Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1992; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000).
Brunia, Cornelis H. M., van Boxtel, Geert J. M. & Böcker, Koen B. E., ”Negative slow waves as indices of anticipation: The bereitschaftspotential, the contingent negative variation, and the stimulus-preceding negativity”, *The Oxford handbook of event-related potential components*, red. Steven J. Luck & Emily S. Kappenman (Oxford: Oxford University Press, 2012).
Buchloh, Benjamin H.D., ”1960a”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde* (1974; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
Călinescu, Matei, *Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism* (1977; Durham: Duke University Press, 1987).
Carroll, Noël, *A philosophy of mass art* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
Chandler, John & Lippard, Lucy R., ”The dematerialization of art”, *Conceptual art: A critical* anthology, red. Alexander Alberro & Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999).
Chouliaraki, Lilie & Fairclough, Norman, *Discourse in late modernity: Rethinking critical discourse analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).
Conover, Anne, *Olga Rudge and Ezra Pound: ”What thou lovest well --”* (New Haven: Yale University Press, 2001).
Corra, Bruno, ”Abstract cinema – chromatic music”, *Futurist manifestos*, red. Umbro Appolonio (London: Thames & Hudson, 1973).
Cowan, Michael, *Walter Ruttmann and the cinema of multiplicity: Avant-garde, advertising, modernity* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014).
Dahl, Ingolf, ”Igor Stravinsky on film music”, *The Hollywood film music* reader, red. Mervyn Cooke (New York: Oxford University Press, 2010).
Debord, Guy, *Skådespelssamhället* (1967; Göteborg: Diadalos 2002).
Debord, Guy, *Complete cinematic works* (1978; Edinburgh: ak Press, 2003).
Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Kafka: Toward a minor literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
De Quincey, Thomas, *Confessions of an English opium-eater and other writings* (1821; Oxford: Oxford University Press, 1985).
Diurlin, Lars, ”Egrets in the porno swamp: The Swedish Film Institute and Swedish sin”, *Swedish cinema and the sexual revolution: Critical essays*, red. Elisabet Björklund & Mariah Larsson (Jefferson: McFarland, 2016).
Donner, Jörn, *Djävulens ansikte* (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1962).
Donner, Jörn, red., *Svensk filmografi 6, 1960–1969* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977).
Dulac, Germaine, ”From ’visual and anti-visual films’”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. P. Adams Sitney (New York: NYU Press, 1978).
Dulac, Germaine, ”The avant-garde cinema”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. P. Adams Sitney (New York: NYU Press, 1978).
Engblom, Sören, ”Lyckliga passager: Om möten mellan konst, musik, dans, dikt och scen i modernismens tidevarv”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000).
Elam, Ingrid, *Jag: En fiktion* (Stockholm: Bonnier, 2012).
Enzensberger, Hans Magnus, *Avantgardets dilemma* (1962; Stockholm: Bonnier, 1964).
Erlander, Tage, *Valfrihetens samhälle* (Stockholm: Tiden, 1962).
Esping, Ingrid, *Dokumentärfilmen som tidsresa: Modstrilogin* (Lund: Lunds universitet, 2007).
Evers, Frans, ”Introduction”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997).
Fant, Kenne, *Svensk film på väg* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1968).
Fant, Kenne, *Skall vi sluta filma, Olof Palme?* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969).
Fant, Kenne, *Nära bilder* (Stockholm: Norstedt, 1997).
Faragó, Katinka & Kristoffersson, Birgitta, *Katinka och regissörerna: 125 filmer och 55 år bakom kameran* (Malmö: Arena, 2008).
Florin, Bo, ”’Denna moderna inrättning kallad biograf’: Om modernitet och modernism i svensk spelfilm”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000).
Forslund, Bengt, *Filminstitutet som filmproducent 1964–1994: 30 års avtalsdirektiv & vd-mödor* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1995).
Forslund, Bengt, ”Filmentreprenören”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Foster, Hal, ”1908”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Foster, Hal, ”1913”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Foucault, Michel, *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (1969; New York: Pantheon Books, 1972).
Foucault, Michel, *Diskursens ordning: Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970* (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1993).
Franzén, Olle, ”Lars Wilhelm Kylberg”, *Svenskt biografiskt lexikon: XXI*, red. Erik Grill (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1975–1977).
Franzén, Olle, ”L Henrik Kylberg”, *Svenskt biografiskt lexikon: XXI*, red. Erik Grill (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1975–1977).
Fredriksson, Marianne & Warne, Bengt, *På akacians villkor: Att bygga och bo i samklang med naturen* (Partille: Warne, 1993).
Frenander, Anders, *Debattens vågor: Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt* (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1999).
Frenander, Anders, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010* (2005; Möklinta: Gidlund, 2014).
Furberg, Kjell, *Svenska biografer* (Stockholm: Prisma, 2000).
Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige* (1991; Stockholm: Dialogos, 2003).
Friedberg, Anne, *Window shopping: Cinema and the*

postmodern (Berkeley: University of California Press, 1993).
Galbraith, John Kenneth, *Överflödets samhälle* (1958; Stockholm: Tiden, 1959).
Galbraith, John Kenneth, *Den nya industristaten* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1967).
Geber, Nils Hugo, ”Noteringar”, *Apropå Eggeling: En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*, red. Karl G. Hultén (Stockholm: Moderna Museet, 1958).
Gidal, Peter, ”Interview with Hollis Frampton”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978).
Gidal, Peter, ”Theory and definition of structural/materialist film”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978).
Glöde, Marc, ”Expanded cinema”, *See this sound: Audiovisuology compendium – an interdisciplinary survey of audiovisual culture*, red. Dieter Daniels, Sandra Naumann & Jan Thoben (Köln: Walther König, 2010).
Graf, Alexander, ”Paris – Berlin – Moscow: On the montage aesthetic in the city symphony films of the 1920s”, *Avant-garde film*, red. Alexander Graf & Dietrich Scheunemann (Amsterdam: Rodopi, 2007).
Greenberg, Clement, ”Avant-garde and kitsch”, *The collected essays and criticism vol. 1*, red. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
Greenberg, Clement, ”Abstract, representational, and so forth”, *Art and culture: Critical essays* (1961; Boston: Beacon Press, 1989).
Greenberg, Clement, ”Towards a newer laocoon”, *The collected essays and criticism vol. 1*, red. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
Greenberg, Clement, ”Modernist painting”, *The collected essays and criticism vol. 4*, red. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993).
Gunér, Göran, ”Filmskolan och dramatiska institutet: Om Harry Schein och svensk filmutbildning”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Gustafsson, Tommy, *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet* (Lund: Sekel, 2007).
Hagener, Malte, *Moving forward, looking back: The european avant-garde and the invention of film culture, 1919–1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).
Hahl-Koch, Jelena, ”Kandinsky, Schönberg and their parallel experiments”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997).
Haimo, Ethan, *Schoenberg’s serial odyssey: The evolution of his twelve-tone method, 1914–1928* (Oxford: Clarendon Press, 1990).
Haimo, Ethan, *Schoenberg’s transformation of musical language* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
Harding, James M., *The ghosts of the avant-garde(s): Exorcising experimental theater and performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013).
Harrison, Charles, Frascina Francis & Perry, Gill, *Modern art: Practices and debates. Primitivism, Cubism, Abstraction: The early twentieth century* (New Haven: Yale University Press, 1993).
Hein, Birgit & Hein, Wilhelm, ”On *Structural Studies*”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978).
Helmholtz, Hermann von, *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (London: Longmans, Green & Co, 1895).
Henderson, Linda Dalrymple, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art* (1983; Cambridge: MIT Press, 2013).
Holmberg, Jan, ”Ingmar Bergman som ’experimentfilmare’”, *Skandinavien i tid och rum: Bidrag från css-konferenserna 2011 och 2012*, red. i Mats Jönsson (Lund: Centre for Scandinavian Studies Copenhagen-Lund, 2013).
Holt, Anders & Svenstedt, Carl Henrik, *Film från tredje världen: Sidas produktionsstöd för film 1979-83: En utvärdering* (Stockholm: Sida, 1984).
Howarth, William L, ”Some principles of autobiography”, *Autobiography: Essays theoretical and critical*, red. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980).

Hughes, Robert, ”The decline and fall of the avant-garde”, *Idea art: A critical anthology* (Gregory Battcock (New York: Dutton, 1973).
Hultén, Pontus, ”Fem fragment ur Moderna Museets historia”, *Moderna Museet 1958–1983*, red. Olle Granath & Monica Nieckels (Stockholm: Moderna Museet, 1983).
Huyssen, Andreas, *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).
Hyvönen, Mats, ”Mediekritik i pocketformat: Massmedieproblem i debattböcker 1965 till 1975”, *Massmedieproblem: Mediestudiets formering*, red. Mats Hyvönen, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015).
James, David E., *Allegories of cinema: American film in the sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989).
James, David E., ”Film diary/diary film: Practice and product in Walden”, *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, red. James (Princeton: Princeton University Press, 1992).
James, David E., *The most typical avant-garde* (Berkeley: University of California Press, 2005).
Kandinskij, Vasilij, *Om det andliga i konsten* (1911; Göteborg: Vinga i samarbete med Konstakademien, Stockholm, 1984).
Kaufmann, Vincent, *Guy Debord: Revolution in the service of poetry* (2001; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
Kessler, Frank, ”*Ostranenie*, innovation, and media history ”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Kiss, Miklós, ”The perception of reality as deformed realism”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Knyphausen, Brita, *Carl Kylberg: Färg och idé* (Malmö: Allhem, 1965).
Koch, Stephen, *Stargazer: Andy Warhol’s world and his films* (New York: Praeger, 1973).
Koskinen, Maaret, ”P(owe)R, sex and *Mad Men* Swedish style – or how the personal can become the political”, *Swedish cinema and the sexual revolution: Critical essays*, red. Elisabet Björklund & Mariah Larsson (Jefferson: McFarland, 2016).
Kovács, András Bálint, *Screening modernism: European art cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
Kracauer, Siegfred, *Theory of film: The redemption of physical reality* (1960; New York: Oxford University Press, 1968).
Krauss, Rosalind, ”1911”, *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (2004; London: Thames & Hudson, 2012).
Källqvist, Lennart, Norrbohm, Gösta & Skogsberg, Bertil red., *Det bevingade verket: Svensk militär flygteknik och materiel under 50 år* (Stockholm: Huvudavd. för flygmateriel, Försvarets materielverk, 1986).
Lagerlöf, Karl Erik, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1975).
Landberg, Georg red., *Vad menar du med demokrati? En livsfråga: Referat och akter från diskussionen om demokratibegreppet hos Sällskapet Per Aspera* (Stockholm: Sällskapet Per Aspera, 1953).
Larsson, Mariah, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet* (Lund: Sekel, 2006).
Laurent, Philippe, ”Elements for an ethical approach to energy issues”, *Mankind and energy: Needs, resources, hopes: Proceedings of a study week at the Pontificial Academy of Sciences, november 10–15, 1980*, red. André Blanc-Lapierre (Amsterdam: Elsevier, 1982).
Lawder, Standish, *Cubist cinema* (New York: NYU Press, 1975).
Lebensztejn, Jean-Claude, ”Periods: Cubism in its day”, *Cubist Picasso*, red. Anne Baldassari (Paris: Flammarion, 2007).
Lebensztejn, Jean-Claude, ”Passage: Note on the ideology of early abstraction”, *Paths to abstraction: 1867–1917*, red. Terence Maloon (Sidney: Art Gallery of New South Wales, 2010).
Le Grice, Malcolm, *Abstract film and beyond* (London: Studio Vista, 1977).
Lerdahl, Fred, *Tonal pitch space* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
Levin, Tomas Y., ”Dismantling the spectacle: The

cinema of Guy Debord”, *On the passage of a few people through a rather brief moment in time*, red. Elisabeth Sussman (Cambridge: MIT Press, 1989).
Linde, Ulf, ”Företal” i: Vasilij Kandinskij, *Om det andliga i konsten* (1911; Göteborg: Vinga i samarbete med Konstakademien, Stockholm, 1984).
Lynn, Paul A., *Electricity from sunlight: An introduction to photovoltaics* (Chichester: Wiley, 2010).
Mann, Paul, *The theory-death of the avant-garde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
Mantzourani, Eva, *The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas* (Farnham: Ashgate, 2011).
McLane, Betsy A., *A new history of documentary film* (New York: Continuum, 2012).
McNelis, Bernard, ”Promoting PV in developing countries”, *Power for the world: The emergence of electricity from the sun*, red. Wolfgang Palz (Singapore: Pan Stanford Publishing, 2011).
Mekas, Jonas, ”A call for a new generation of filmmakers”, *Film Culture reader*, red. P. Adams Sitney (New York: Praeger Publishers, 1970).
Mekas, Jonas, ”More on expanded cinema: Stern Emshwiller, Ken Jacobs, Ken Dewey”, *Movie journal: The rise of the new american cinema 1959–1971*, red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016).
Mekas, Jonas, ”On the expanded cinema of Jack Smith, John Vaquero, Roberts Blossom, Arthur Sainer, Standish Lawder, Don Snyder, Heliczer, Vanderbeek”, *Movie journal: The rise of the new american cinema 1959–1971*, red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016).
Mekas, Jonas, ”On the expanded consciousness and the expanded eye”, *Movie journal: The rise of the new american cinema 1959–1971*, red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016).
Mekas, Jonas, ”On the expanding eye”, *Movie journal: The rise of the new american cinema 1959–1971*, red. Gregory Smulewicz-Zucker (1972; New York: Columbia University Press, 2016).
Melberg, Arne, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen* (Stockholm: Atlantis, 2008).
Moholy-Nagy, László, *Vision in motion* (1947; Chicago: Hillson & Etten, 1965).
Moravia, Alberto, *Ledan* (1960; Stockholm: Bonnier, 1963).
Moritz, William, ”Abstract film and color music”, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, red. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986).
Morris, Robert, ”Three folds in the fabric and four autobiographical asides as allegories (or interruptions)”, *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris* (Cambridge: MIT Press, 1994).
Mulvey, Laura, ”Spelfilmen och lusten att se”, *Modern filmteori 2*, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1995).
Mörner, Cecilia, *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografdistribuerad fiktionsfilm 1967–1972* (Edsbruk: Akademitryck, 2000).
Neale, Steve, ”Art cinema as institution”, *The European cinema reader*, red. Catherine Fowler (London: Routledge, 2002).
Noll, A. Michael, ”Computer animation and the fourth dimension”, *AFIPS conference proceedings* (Washington: Thompson Book Company, 1968).
Nyman, Michael, *Experimental music: Cage and beyond* (1974; Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
Oldin, Gunnar, *Har kulturen råd med oss? Debattskisser kring maktspelet inom svensk film* (Stockholm: Tiden, 1970).
O'Pray, Michael, *Avant-garde film: Forms, themes and passions* (London; Wallflower, 2003).
Orr, John, *Cinema and modernity* (Cambridge: Polity Press, 1993).
Petterson, Gunnel & Wrange Måns, ”Videokonst i Sverige: Från alternativ till institution”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006).
Poggioli, Renato, *The theory of the avant-garde* (1962; Cambridge: Belknap Press, 1968).
Prelinger, Rick, *The field guide to sponsored films* (San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2006).
Psibilskis, Liutauras, ”Möte med Jonas Mekas”, *Jonas Mekas: Dagboksfilmen*, Magnus af Petersens & Psibilskis (Stockholm: Moderna Museet, 2005).
Pålsson, Roland, ”Kulturpolitik – fortsättning följer”, *Politik för kultur*, Tage Erlander, Roland

Pålsson & Nils Kellgren (Stockholm: Kulturarbetarnas Socialdemokratiska Förening, 1966).
Pålsson, Roland, *Det möjliga samhället: Tankar om politik och kulturpolitik* (Stockholm: Bonnier, 1967).
Pålsson, Roland, ”Kultur i välfärdsstater”, *Välfärdsteori och välfärdsstat: En samlingsvolym*, red. Per Holmberg (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1969).
Randel, Don Michael, red., *The Harvard dictionary of music* (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003).
Rees, A.L., *A history of experimental film and video: From the canonical avant-garde to contemporary British practice* (1999; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
Rees, A.L., ”Expanded cinema and narrative: A troubled history”, *Expanded cinema: Art, performance, film*, red. Rees (London: Tate, 2011).
Rosengren, Henrik, *”Judarnas Wagner”: Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* (Lund: Sekel, 2007).
Rosengren, Henrik, ”Biografin – den humanistiska vetenskapens primat”, *Med livet som insats: Biografin som humanistisk genre*, red. Henrik Rosengren & Johan Östling (Lund: Sekel, 2007).
Ross, Alex, *The rest is noise* (New York: Picador, 2007).
Ruby, Jay, ”The celluloid self”, *Autobiography: Film/video/photography*, red. John Stuart Katz (Toronto: Art Gallery of Ontario, Education Branch, Media Programmes Division, 1978).
Ruin, Olof, *I välfärdsstatens tjänst: Tage Erlander 1946–1969* (Stockholm: Tiden, 1986).
Rynell Åhlén, David, *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television 1956–1969* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016).
Sadler, Simon, *The situationist city* (Cambridge: MIT Press, 1999).
Sarrimo, Cristine, *Jagets scen* (Göteborg: Makadam, 2012).
Schein, Harry, *Har vi råd med kultur? Kulturpolitiska skisser* (Stockholm: Bonnier, 1962).
Schein, Harry, *I själva verket: Sju års filmpolitik* (Stockholm: Norstedt, 1970).
Schein, Harry, *Schein* (Stockholm: Bonnier, 1980).
Schein, Harry, *Sluten: 5 oktober till 15 november 1994* (Stockholm: Bonnier, 1995).
Schönberg, Arnold, ”To Emil Hertzka”, *Arnold Schoenberg letters*, red. Erwin Stein (1958; London: Faber & Faber, 1964).
Schönberg, Arnold, *Theory of harmony* (1911; Berkeley: University of California Press, 1978).
Schönberg, Arnold, ”Art and the moving pictures”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984).
Schönberg, Arnold, ”Criteria for the evaluation of music”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984).
Schönberg, Arnold, ”Hauer's theories”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984).
Schönberg, Arnold, ”The relationship to the text”, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. Leonard Stein (1975; Berkeley: University of California Press, 1984).
Sharits, Paul, ”Notes on films”, *Structural film anthology*, red. Peter Gidal (1976; London: British Film Institute, 1978).
Sima, Jonas, ”Tvärbalk”, *Svensk filmografi 6, 1960–1969*, red. Jörn Donner (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977).
Sima, Jonas, ”Konflikternas mästare: Berättelse om en filmfurstes uppgång och fall”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Simmel, Georg, ”Storstäderna och det andliga livet”, *Hur är samhället möjligt? – och andra essäer*, red. Erik af Edholm (Göteborg: Korpen, 2013).
Sitney, P. Adams, ”Structural film”, *Film Culture anthology*, red. Sitney (1970; London: Secker & Warburg, 1971).
Sitney, P. Adams, red., *The avant-garde film: A reader of theory and criticism* (New York: NYU Press, 1978).
Sitney, P. Adams, ”Autobiography in avant-garde film”, *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*, red. Sitney (New York: NYU Press, 1978).
Sitney, P. Adams, *Modernist montage: The obscurity of vision in cinema and literature (*New York: Columbia University Press, 1990).

Sitney, P. Adams, *Visionary film: The american avant-garde, 1943–2000* (1974; New York: Oxford University Press, 2002).
Sitney, P. Adams, *Eyes upside down* (Oxford; Oxford University Press, 2008).
Sjölander, Ture & Weck, Lars, *Monument* (Stockholm: Norstedt, 1968).
Sklovskij, Viktor, *Konsten som grepp* (Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala universitet, 1994).
Skoglund, Gunnar, ”Om kortfilm och journalreportage”, i *Svensk Filmindustri tjugufem år: En bok om filmproduktion och biografrörelse* (Svensk Filmindustri: Stockholm, 1944).
Smith, Murray, ”Modernism and the avant-gardes”, *The Oxford guide to film studies*, red. John Hill & Pamela Church Gibson (Oxford: Oxford University Press, 1998).
Snickars, Pelle, ”Vad är kvalitet?”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
SOU 1942: *36 Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet).
SOU 1945: *22 Ungdomen och nöjeslivet* (Stockholm: Ecklesiastikdepartementet).
SOU 1970:73 *Samhället och filmen 1* (Stockholm: Utbildningsdepartementet).
SOU 1972:9 *Samhället och filmen 2* (Stockholm: Utbildningsdepartementet).
SOU 1972:66 *Ny Kulturpolitik: Nuläge och förslag* (Stockholm: Utbildningsdepartementet),
SOU 1973:16 *Samhället och filmen 3* (Stockholm: Utbildningsdepartementet).
SOU 1973:53 *Samhället och filmen 4* (Stockholm: Utbildningsdepartementet).
Stahre, Ulf, *Den alternativa staden: Stockholms stadsomvandling och byalagsrörelsen* (Stockholm: Stockholmia, 1999).
Sue, Eugène, *Paris' mysterier* (1842–1843; Stockholm: Bonnier, 1931).
Sundholm, John, ”Chance and play, or marvellous machines – a forgotten Swedish film avant-garde”, *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1950–1975*, red. Tania Ørum & Jesper Olsson (Leiden; Brill/Rodopi, 2016).
Sutton, Gloria, *The experience machine: Stan VanderBeek's movie-drome and expanded cinema* (Cambridge: MIT Press, 2015).
Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1963/64 (Stockholm: Svenska Filminstitutet).
Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1965/66 (Stockholm: Svenska Filminstitutet).
Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1966/67 (Stockholm: Svenska Filminstitutet).
Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1967/68 (Stockholm: Svenska Filminstitutet).
Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelse 1969/70 (Stockholm: Svenska Filminstitutet).
Svensson, Gary, *Digitala pionjärer: Datakonstens introduktion i Sverige* (Stockholm: Carlsson, 2000).
Svensson, Gary, ”Den tidiga monitorkonsten: TV-experiment i Sverige”, *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006).
Svenstedt, Carl Henrik, *Arbetarna lämnar fabriken: Filmindustrin blir folkrörelse* (Stockholm: Norstedt, 1970).
Swanson, Richard M., ”The story of SunPower”, *Power for the world: The emergence of electricity from the sun*, red. Wolfgang Palz (Singapore: Pan Stanford Publishing, 2011).
Söderbergh Widding, Astrid, ”Sidospår – perspektiv på den svenska rörliga bildkonsten” *Konst som rörlig bild: Från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Söderbergh Widding (Lidingö: Langenskiöld, 2006).
Sørensen, Bjørn, ”A modern medium for a modern message: Norsk Jernverk, 1946–1974, through the camera lens”, *Films that work: Industrial film and the productivity of media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Thompson, Kristin, *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988).
Thompson, Kristin, ”The limits of experimentation in Hollywood”, *Lovers of cinema: The first American film avant-garde, 1919–1945*, red. Jan-Christopher Horak (Madison: University of Wisconsin Press, 1995).
Thomson, William, *Schoenberg's error* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991).

Thoreau, Henry D., *Walden*, red. J. Lyndon Shanley (1854; Princeton: Princeton University Press, 1971).
Timm, Mikael, ”Mot publiken, ur samtiden: Den svenska filmens 70-tal”, *Svensk filmografi 7, 1970–1979*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedt/Svenska Filminstitutet, 1989).
Timm, Mikael, *Dröm och förbannad verklighet: Spelet kring svensk film under 40 år* (Stockholm: Brombergs, 2003).
Troisième biennale de Paris: Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1963).
Truffaut, Francois, ”A certain tendency of the French cinema”, *Movies and methods*, red. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976).
Turim, Maureen, ”Reminiscences, subjectivities and truths”, *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, red. David E. James (Princeton: Princeton University Press, 1992).
Turvey, Malcolm, *The filming of modern life: European avant-garde film of the 1920s* (Cambridge: MIT Press, 2011).
Tyler, Parker, *The three faces of the film: The art, the dream, the cult* (New York: Yoseloff, 1960).
U-information: Fyraårsplan för Sidas informationsverksamhet: 1971/72–74/75 (Stockholm: Sida, 1971).
Uroskie, Andrew V., *Between the black box and the white cube: Expanded cinema and postwar art* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).
Van den Oever, Annie, ”Conversation with Laura Mulvey'”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Van den Oever, Annie, ”*Ostranenie*, 'the montage of attractions' and early cinema's 'properly irreducible alien quality'”, *Ostrannenie: On ”strangeness” and the moving image: The history, reception, and relevance of a concept*, red. van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Van der Heijden, Laurens, ”The dialectics of artistic creativity: Some aspects of theoretic reflection in Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky”, *Schönberg & Kandinsky: An historic encounter*, red. Konrad Boehmer (New York: Routledge, 1997).
Vesterlund, Per, ”Den svenska modellen – arbetarrörelsen, staten och filmen”, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
Vesterlund, Per, ”Drömmen om verkligheten: Filmkritikern Harry Schein” *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Wigand, 1850).
Wahlberg, Malin, ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Wahlberg, Malin, ”Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick”, *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, red. Tobias Janson & Wahlberg (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Wallenberg, Louise, ”Eleganten: Om manlig elegans, behörighet och utanförskap”, *Citizen Schein*, red. Lars Ilshammar, Pelle Snickars & Per Vesterlund (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Washtong Long, Rose-Carol, ”Expressionism, abstraction, and the search for utopia in Germany”, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, red. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986).
Weiss, Peg, ”Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Toward the ethnic roots of the 'outsider'”, *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, red. Juliane Brand & Christopher Hailey (Berkeley: University of California Press, 1997).
Weiss, Peter, *Avantgardefilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1956).
Weiss, Peter, ”Att gå under jorden”, *Apropå Eggeling: En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*, red. Karl G. Hultén (Stockholm: Moderna Museet, 1958).
Weman, Mats, ”Jakten på det försvunna själv-

förtroendet: Produktionsstiltje, kriser, nya stödformer – genomgång av ett problemfyllt decennium som ändå slutar på plus”, *Svensk filmografi 9, 1990–1999*, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2000).
Werner, Gösta, *Den svenska filmens historia: En översikt* (1970; Stockholm: Norstedt, 1978).
Wennerholm, Eric, *Pappa Sandrew* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1964).
Whittall, Arnold, *The Cambridge introduction to serialism* (New York: Cambridge University Press, 2008).
Widerberg, Bo, *Visionen i svensk film* (Stockholm: Bonnier, 1962).
Wilson, Leigh, *Modernism and magic: Experiments with spiritualism, theosophy and the occult* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).
Wolfe, Tom, *The electric kool-aid acid test* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968).
Youngblood, Gene, *Expanded cinema* (New York: Dutton, 1970).
Åberg, Anders, *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman* (Lund: Filmhäftet, 2001).
Åhlander, Lars, red., *Svensk filmografi 7, 1970–1979* (Stockholm: Norstedt/Svenska Filminstitutet, 1989).
Åhlander, Lars, red., *Svensk filmografi 8, 1980–1989* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1997).
Åhlander, Lars, red., *Svensk filmografi 9, 1990–1999* (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2000).
Åkerman, Nordal, *Apparaten Sverige: Samtal med beslutsfattare i politik, ämbetsverk, företag* (1969; Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970).
Östberg, Kjell, *I takt med tiden: Olof Palme 1927–1969* (Stockholm: Leopard, 2008).
Östlind, Niclas, ”Fint korn och djärva vinklar: Om den fotografiska modernismen i Sverige speglad i samtida fackpress”, *Utopi & verklighet: Svensk modernism 1900–1960*, red. Cecilia Widenheim & Eva Rudberg (Stockholm: Moderna Museet, 2000).

Artiklar och recensioner ur dagspress

”1,5 miljoner till svensk film – två debutantverk premierade”, *Svenska Dagbladet*, 11/5 1963.
”Annorlunda samarbete Cullberg – Welin”, *Dagens Nyheter*, 12/3 1969.
”Barnvagnen får hundrafemtiotusen, Lundberg-Melin-Österlin prisade”, *Sydsvenska Dagbladet*, 11/5 1963.
”Bo Nilsson”, *Dagens Nyheter*, 20/3 1969.
”Debutant gör avancerat långfilmsexperiment”, *Kvällsposten*, 4/1 1966.
”Experimentfilmare gör färg av musik”, *Skånska Dagbladet*, 2/8 1965.
”Författarna och filmen”, *Stockholms-Tidningen*, 15/9 1963.
”Guldregn för nära 2 miljoner belöning till 15 verk”, *Svenska Dagbladet,* 26/9 1964.
”Harry Schein = Filminstitutet”, *Dagens Nyheter*, 20/9 1965.
”Harry Schein önskar sig andra elever”, Expressen, 22/2 1966.
”Mai Zetterlings Nattlek till Venedig”, *Svenska Dagbladet*, 13/6 1966.
”Ny generation filmfolk i helsvensk produktion”, *Göteborgs-Posten*, 29/6 1965.
”Ny kortfilm av Peter Kylberg”, *Dagens Nyheter*, 23/3 1963.
”Peter Kylberg”, *Dagens Nyheter*, 12/3 1968.
”Peter Kylberg”, *Upsala Nya Tidning*, 19/3 1968.
”Peter Kylberg gör färgfilm à la Antonioni”, *Sydsvenska Dagbladet*, 29/7 1965.
”Prisbelönt film – teknisk övning”, *Svenska Dagbladet*, 13/5 1963.
”SF köper Art-film”, *Dagens Nyheter*, 10/3 1966.
”Solist i sin egen filmmusik”, *Dagens Nyheter*, 30/111965.
”Statens filmpris till *Barnvagnen* – kortfilmen blir bättre”, *Stockholms-Tidningen*, 11/5 1963.
”Ung filmare debuterar med experiment i färg”, *Upsala Nya Tidning*, 18/2 1966.
”Är han månne vårt nya svenska filmlejon?” *Stockholms-Tidningen*, 20/11 1965.
”’Ön’ och ’Att angöra en brygga’ refuserade av Cannes-kommitté”, *Svenska Dagbladet*, 30/3 1966.
Sign.: Adin, ”Ny generation filmfolk i helsvensk produktion” i *Göteborgs-Posten*, 29/7 1965.
Aghed, Jan, ”Den nya filmen i Pesaro”, *Sydsvenska Dagbladet*, 29/7 1966.
Sign.: Agneta, ”Filmsamfundet delar ut belöningar”, *Svenska Dagbladet*, 13/5 1964.
Sign.: Anna-Maria, ”Peter Kylbergs långfilmsdebut allvarlig lek med associationer”, *Svenska Dagbladet*, 29/7 1965.

Sign.: Annika, ”Svensk Filmindustri avvecklar Filmstaden och gör TV-bolag med Philips”, *Dagens Nyheter*, 4/12 1965.
Sign.: Annika, ”Filmkris eller inte – nu måste filmbranschen tänka om!”, *Dagens Nyheter*, 5/2 1966.
Sign.: Annika, ”Är filmskolan till för filmen eller filmbranschen? Lärare och elever oeniga”, *Dagens Nyheter*, 8/3 1966.
Arb, Stig, ”Nästan hel filmmiljon till SF. Ung kortfilmsmästare belönad”, *Stockholms-Tidningen*, 18/4 1962.
Arb, Stig, ”Nu får vi TV-biografer. SF flyttar ut på fältet”, *Stockholms-Tidningen*, 4/12 1965.
Arnett, Peter, ”Grim decision for military: ’It became necessary to destroy town in order to save it”, *The Danville Register*, 8/2 1968.
Bioannonser i *Expressen*, 16/5 1966.
Bergdahl, Gunnar, ”Missa inte”, *Aftonbladet*, 4/10 1996.
Bergström, Lasse, ”Vinden som inte blåser”, *Expressen*, 31/12 1966.
Bergström, Lasse, ”Bergmans mänskligaste film”, *Expressen*, 11/11 1969.
Björkman, Stig, ”Den nya filmens festival”, *Dagens Nyheter*, 9/7 1966.
Brunius, Clas, ”8 minuter i färg”, *Expressen*, 23/11 1961.
Börge, Göran, ”JAG”, *Aftonbladet*, 17/5 1966.
Sign.: Cornelia, ”Experimentfilmare gör färg av musik”, *Upsala Nya Tidning*, 18/8, 1965.
Cornell, Jonas, ”De grönaste snillena i filmen”, *Expressen*, 13/7 1966.
Sign.: Dante, ”Magiskt i färg”, *Stockholms-Tidningen*, 22/5 1960.
Donner, Jörn, ”I Spegelbilderna”, *Dagens Nyheter,* 21/11 1961.
Donner, Jörn, ”Lustgården ett gott hantverk och en mycket tråkig film”, *Dagens Nyheter*, 27/12 1961.
Edström, Mauritz, ”Kortfilmen”, *Dagens Nyheter*, 12/91963.
Edström, Mauritz, ”Kortfilmen”, *Dagens Nyheter*, 2/1 1965.
Edström, Mauritz, ”Efter åtta filmer: JASÅ”, *Dagens Nyheter*, 13/4 1965.
Edström, Mauritz, ”FILMSKOLAN – är den till för filmen eller filmbranschen”, *Dagens Nyheter*, 21/3 1966.
Edström, Mauritz, ”Centrallyrisk jag-film av begåvad debutant” *Dagens Nyheter*, 17/5 1966.
Edström, Mauritz, ”Ingmar Bergmans ’Skammen’ – en bild av förnedringen”, *Dagens Nyheter*, 30/9 1968.
Ehrenmark, Torsten, ”Att göra film på Kylbergskt [sic] vis”, *Dagens Nyheter*, 19/7 1963.
Eklund, Bernt, ”Prövande – med kultkapacitet”, *Expressen*, 4/10 1996.
Sign.: Eliza, ”Peter Kylberg skriver pianokonsert, balett. Vill göra sin nästa långfilm i svartvitt”, *Svenska Dagbladet*, 18/1 1966.
Sign.: Eliza, ”Inte heller ’Ormen’ i Cannes”, *Svenska Dagbladet*, 2/4 1966.
Sign.: F:ius, ”Svensk filmproduktion i allt svårare läge, krav på skattelindring”, *Svenska Dagbladet*, 12/2 1960.
Sign.: F:ius, ”Filmbelönarna gav SF huvudparten. Bergman och ung debutant bland gynnade regissörer”, *Svenska Dagbladet*, 18/4 1962.
Fridlund, Hans, ”Dystert besked i Filmstaden. SF avskedar 80 anställda”, *Aftonbladet*, 1/3 1966.
Hansson, Gösta, ”En ung filmbegåvning med lovande experiment”, *Göteborgs-Tidningen*, 17/5 1966.
Hederberg, Hans, ”Schein han blir aldrig filmdiktator”, *Aftonbladet*, 21/9 1965.
Himmelstrand, Peter, ”Sprängd jazzklubb öppnar ovan jord”, *Expressen*, 27/12 1956.
Hjertén, Hanserik, ”Ny film av Peter Kylberg. Sympatisk strävhet”, *Dagens Nyheter*, 1/6 1987.
Håkansson, Brita, ”Opus 25 – njutbar experimentfilm”, *Expressen*, 3/10 1980.
Sign.: H. af S [Ulf Hård af Segerstad], ”Färg och form i film”, *Svenska Dagbladet*, 18/11 1961.
Hähnel, Folke, ”Originellt inklippt musik”, *Dagens Nyheter*, 17/5 1966.
Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”En världssensation?”, *Stockholms-Tidningen*, 7/6 1960.
Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Polska kråksparkar”, *Stockholms-Tidningen*, 28/11 1960.
Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”Svensk kortfilmsproducent erövrade festivalpubliken”, *Stockholms-Tidningen*, 29/6 1961.
Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist],”Färgfilm utan färg”, *Stockholms-Tidningen*, 27/3 1961.

Sign.: Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist], ”*Kadens*”, *Stockholms-Tidningen*, 21/11 1961.
Isacson, Anders, ”Konstnärligt onödig”, *Aftonbladet*, 18/1 1965.
Koskinen, Maaret, ”Förtätad stämning i svenska kortfilmer”, *Dagens Nyheter*, 9/3 1992.
Koskinen, Maaret, ”En resa i rytmer”, *Dagens Nyheter*, 4/10 1996.
Kylberg, Jan-Henrik, ”FILMKONST eller konsten att göra film?”, *Dagens Nyheter*, 24/1 1965.
Kylberg, Peter, ”En filmare ryter till mot tv-monopolet” *Expressen*, 23/9 1983.
Lidman, Sara, ”Skammen mitt i världen 1968”, *Aftonbladet*, 13/10 1968.
Sign.: Lill [Ellen Liliedahl], ” Delikat bildkomposition”, *Svenska Dagbladet*, 10/9 1963.
Ludvigsson, Bo, ”Säregen affärsrelation”, *Svenska Dagbladet*, 4/10 1996.
Lundkvist, Artur, ”Inte livfullt, men vackert”, *Stockholms-Tidningen*, 10/9 1963.
Sign.: Margareta, ”Yngling med tur gör film hos SF”, *Svenska Dagbladet*, 23/12 1960.
Montán, Alf, ”Kenne Fant sitter säkert!”, *Expressen*, 21/9 1966.
Mörk, Christina, ”Nästa film skall rymma mer socialt engagemang”, *Aftonbladet*, 17/5 1966.
Ohlander, Gunnar, ”Revolt mot Ingmar Bergman – Donner ger Harriet verklig kärleksroll”, *Stockholms-Tidningen*, 16/3 1963.
Olsson, Sven E., ”*Jag* eller *DU* i svensk film?”, *Arbetet*, 1/6 1966.
Opperud, Inger Marie, ”Har Margaretha Krook fått jobb på SS?”, *Expressen*, 12/8 1965.
Pergament, Moses, ”Peter Kylbergs filmmusik”, *Stockholms-Tidningen*, 14/9 1963.
Perlström Åke, ”Avancerad film – skön men med klent innehåll”, *Göteborgs-Posten*, 17/5 1966.
Perlström, Åke, ”Filmen och framtiden”, *Göteborgs-Posten*, 11/7 1966.
Qvarzell, Gun, ”Två långfilmsdebutanter: kritikerna ’insnöade’”, *Arbetet*, 30/3 1966.
Reimers, Lennart, ”Capriccio över Maurice Karkoff”, *Svenska Dagbladet*, 23/4 1963.
Rudberg, Ann Helena, ”Fin experimentfilm”, *Dagens Nyheter*, 5/10 1980.
Sign.: Ryman, ”Musikalisk målare gör sin första långfilm”, *Dagens Nyheter*, 29/7 1965.
Schein, Harry, ”Vad är det fina med film?”, *Expressen*, 23/1 1961.
Schein, Harry, ”Bra film går bäst”, *Expressen*, 9/6 1965.
Schein, Harry, ”Svensk film lönar sig (och kvalitet lönar sig bäst)”, *Expressen*, 3/11 1965.
Schein, Harry, ”Hur man skapar sensationer”, *Expressen*, 16/3 1966.
Schildt, Jurgen, ”Japansk filmbjässe och svensk lilleputt”, *Aftonbladet*, 30/6 1961.
Schildt, Jurgen, ”Svensk talang bland Spegelbilderna”, *Aftonbladet*, 21/11 1961.
Schildt, Jurgen, ”Sevärda kortfilmer”, *Aftonbladet*, 10/9 1963.
Schildt, Jurgen, ”Människan, maskerna och mästerskapet”, *Aftonbladet*, 19/10 1966.
Sima, Jonas, ”JAG”, *Expressen*, 17/5 1966.
Sima, Jonas, ”För vem görs långfilmerna?”, *Expressen*, 23/5 1966.
Sign.: Sonika, ”’Jag’ – långfilm på nytt sätt”, *Sydsvenska Dagbladet*, 6/10 1965.
Strömberg, Martin, ”Sista ronden”, *Stockholms-Tidningen,* 1/6 1957.
Swedberg, Ulla, ”Musikalisk målare i filmdebut”, *Göteborgs-Tidningen*, 13/10 1965.
Svenstedt, Carl Henrik, ”En svart-vit berättelse om Ondskan”, *Svenska Dagbladet*, 29/12 1964.
Svenstedt, Carl Henrik, ”Elevfilmer från filmskolan – dyster afton men ett hål i väggen”, *Svenska Dagbladet*, 13/4 1965.
Svenstedt, Carl Henrik, ”Filmreformens förste avantgardist”, *Svenska Dagbladet*, 17/5 1966.
Sörenson, Elisabeth, ”Filmstaden i Råsunda: Ett äreminne över svensk filmhistoria”, *Svenska Dagbladet*, 6/4 1969.
Sörenson, Elisabeth, ”Peter Kylbergs Du en film om ansvar”, *Svenska Dagbladet*, 30/5 1987.
Trankell, Arne, ”Filmskolan väljer själv eleverna. Inget skäl att ändra testen”, *Dagens Nyheter*, 15/3 1966.
Tunbäck-Hanson, Monika, ”Ohyggligt och skickligt!”, *Göteborgs-Posten*, 6/3 1973.
Wahlöö, Inger, ”20-åriga Peter är dagens svensk i Berlinfestivalen”, *Arbetet*, 27/6 1961.
Wahlöö, Inger, ”Bergman i Berlin: ’reste på order’”, *Arbetet*, 30/6 1961.
Waldecranz, Rune, ”Geniskolans hemlighet”, *Expressen*, 8/3 1966.

Weiss, Peter, ”Dålig svensk film om svenska flickor”, *Dagens Nyheter*, 28/1 1962.
Wickman, Krister, ”Filminstitutet och makten”, *Dagens Nyheter*, 21/9 1965.
Wikström, Per, ”DU – en film att ta på allvar”, *Lidingö-Posten*, 4/6 1987.
Åhlund, Jannike, ”Svensk film i täten”, *Dagens Nyheter På Stan*, 30/5–5/6, 1987.
Åhslund, Ingemar, ”Berlinfacit”, *Upsala Nya Tidning*, 11/7 1961.

Artiklar och recensioner ur tidskrifter och veckotidningar

”Experimentfilm i byggarmiljö”, *Byggnadsindustrin*, nr 2, 1966.
”Filmskaparnas situation” *Chaplin*, nr 84, 1968.
”Folk man talar om”, *Idun-Veckojournalen*, nr 31, 2/8 1963.
”Pastell från Kung Oscars tid”, *Filmteknik*, nr 2, 1962.
”Peter Kylbergs stora chans”, *Hänt i veckan*, nr 33, 1965.
”Våra unga genier”, *Vecko-revyn*, nr 26, 1966.
”Värld av visioner”, *Röster i Radio/TV*, nr 41, 1980.
Adorno, Theodor, ”On some relationships between music and painting”, *The Musical Quarterly*, vol. 79, nr 1, 1995.
Almgren, Gerd, ”Tio år som TV-filmare”, *Antennen*, april, 1963.
Andersson, Lars Gustaf, ”Den svenska konstfilmsinstitutionen”, *Filmhäftet*, nr 1-2, 1995.
Andersson, Per & Åhlander, Lars, ”Iskallt uppdrag”, *Chaplin*, nr 3, 1989.
Arb, Stig, ”Jag – en filmskapare”, *Vecko-Journalen*, nr 26, 1/7 1966.
Arthur, Paul, ”Structural film: Revisions, new versions, and the artifact”, *Millenium Film Journal*, nr 2, 1978.
Astruc, Alexandre, ”Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo”, *L’Écran Française*, nr 144, 30/3 1948.
Autera, Leonardo, ”Pesaro: Qualcosa di nuovo all’Est”, *Bianco e Nero*, vol. 27, 1966.
Bean, Robin, ”Mannheim”, *Films and Filming*, oktober, 1966.
Birkeland, Anders, ”Svar på tal till Klas Olofsson”, *Chaplin*, nr 4, 1989.
Björkman, Stig, ”Jag”, *Chaplin*, nr 65, 1966.
Blixt, Margareta, ”Jag – en film”, *Svensk Damtidning*, nr 22, 1966.
Burnham, Jack, ”Systems esthetics”, *Artforum*, vol. 7, nr 1, 1968.
Böttiger, Lars Erik, ”Sanatorievistelsen förr: ’att vara lurad på livet’. Idag: En luxuös rekreation på spa”, *Läkartidningen*, nr 32–33, 2003.
Deren, Maya, ”Maya Deren: Notes, essays, letters”, *Film Culture*, nr 39, 1965.
Edman, Mari, ”Vaktavlösning: Forslund mot Lysander”, *Festivaltidningen Draken*, 1996.
Eklund, Hans, ”Konstfilmen – tolk eller förstoringsglas?”, *Filmteknik*, nr 2 1960.
Fleisher, Frederic, “Export or die”, *Film Comment*, vol. 6, nr 2, 1970.
Fofi, Goffredo, ”Pesaro”, *Postif*, nr 79, 1966.
Geller, Theresa L., ”The personal cinema of Maya Deren: Meshes of the Afternoon and its critical reception in the history of the avant-garde”, *Biography* vol. 29, nr 1, 2006.
Gunning, Tom, ”Towards a minor cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Khlar and Solomon”, *Motion Picture.* vol. 3, nr 1–2, 1990.
Hagander, Astrid, ”Rapport från Guldbaggegalan”, *Vecko-Journalen*, nr 40, 2/10 1964.
Hedling, Olof & Vesterlund, Per, ”’Why not make films for New York?’: The interaction between cultural, political and commercial perspectives in Swedish film policy 1963–2013”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 22, nr 5, 2016.
Herman, Peter, ”Kulturfilmschau”, *Filmblätter*, nr 27, 30/6 1961.
Hultberg, Teddy, ”Skywriting ovan Inferno”, *Artes* nr 1, 2003.
Hultberg, Teddy, ”Åke Karlung – experiment mot alla odds”, *OEI*, nr 69–70, 2015.
Hultén, Karl G., ”Den ställföreträdande friheten eller om rörelse i konsten och Tinguelys metamekanik”, *Kasark*, nr 2, 1955.
Hård af Segerstad, Ulf, ”Objektivet som öga”, *Filmteknik*, nr 3 1961.
Idestam-Almqvist, Bengt, ”Konstfilm och filmkonst”, *Chaplin*, nr 33, 1962.
Jungstedt, Torsten, ”Ingmar Bergman: En nästan vit synd”, *Röster i Radio-TV*, nr 13, 1970.
Jarl, Stefan & Lindqvist, Jan, ”Förmyndaren”, *Chaplin*, nr 85, 1968.

Krantz, Leif, ”Oskuld och publik” *Chaplin*, nr 65, 1966.
Kylberg, Peter, ”Jag”, *Chaplin*, nr 65, 1966.
Lauritzen, Bertil, ”Kylbergs färgopera”, *Chaplin*, nr 69, 1967.
Lillieroth, Hilding, ”Konstnärsfamiljen Kylberg”, *Westergötlands Fornminnesförenings Tidskrift*, 1977–1978.
Linder, Herbert, ”Pesaro: Auf der Suche nach dem neuen Film”, *Filmkritik*, vol. 10, 1966.
Malmer, Lennart, ”Om filmmusik”, *Chaplin*, nr 71, 1967.
Mitchell, W.J.T., ”’Ut pictura theoria’: Abstract painting and the repression of language”, *Critical Inquiry*, vol. 15, nr 2, 1989.
Noll, A. Michael, ”The effects of artistic training on aesthetic preferences for pseudo-random computer-generated patterns”, *The Psychological Record*, vol. 22, nr 4, 1972.
Nordberg, Carl-Eric, ”*Jag*”, *Vi*, juni, 1966.
Norstöm, Björn, ”Svensk kortfilm i dag”, *Filmrutan*, nr 1, 1964.
Palme, Olof, ”Radikal förnyelse”, *Tiden*, nr 7, 1960.
Schein, Harry, ”Svenskt filmexperiment”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 1, 1951.
Schein, Harry, ”Filmkrönika”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 10, 1950.
Schein, Harry, ”En verklig filmsensation”, *Tiden*, nr 4, 1963.
Schein, Harry, ”Vad rätt ni känt – fast det var fel”, *Chaplin*, nr 85, 1968.
Schrewelius-Öhnell, Ingrid, ”Biennalen i Paris”, *Nutida Musik*, nr 3, 1963–1964.
Shapiro, Meyer, ”Nature of abstract art”, *Marxist Quarterly*, vol. 1, nr 1, 1937.
Sima, Jonas, ”Filmen som ’skrivkonst’. Om den moderna filmens estetik”, *Chaplin*, nr 38, 1963.
Sima, Jonas, ”’Sagan om den blandekonomiska filmreformen’”, *Chaplin*, nr 9, 1969.
Tannerfors, Gunnar, ”Mästare i färg”, *Se*, 26/5 1966.
Vanderbeek, Stan, ”Culture: Intercom and expanded cinema. A proposal and manifesto”, *Film Culture*, nr 40, 1966.
Van Hencken, Christian, ”Pristyngd filmdebutant målar på filmremsan!”, *Medborgaren*, nr 35, 15/10 1965.
Vesterlund, Per, ”Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963”, *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, vol. 16, nr 1, 2013.
Walley, Jonathan, ”The material of film and the idea of cinema: Contrasting practices in sixties and seventies avant-garde film”, *October*, vol. 103, 2003.
Walter, W. Grey, Cooper, R., Aldridge, V. J., McCallum, W.C. & Winter, A. L., ”Contingent negative variation: An electric sign of sensorimotor association and expectancy in the human brain”, *Nature*, nr 203, 1964.
Widerberg, Bo, ”Fem par handskar, tumvantar mest”, *Bonniers Litterära Magasin*, nr 2, 1962.
Örtegren, Gerd, ”Sex nya regissörer söker en publik”, *Hemmets Journal*, 8/2–20/2 1967.

Kataloger

Filmkatalog/Filmcentrum (Stockholm: Filmcentrum, 1969).
Programkatalog för Göteborg Filmfestival 1996.

Elektroniska källor

Hemsidor och E-böcker

Samtliga hemsidor och länkar kontrollerade 24/8 2016.
https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1960s.
Jarl, Stefan, ”Ännu en kamrat ur tiden”, 6/1 2015. http://godheten.se/annu-en-kamrat-ur-tiden.
Olofsson, Peter, ”Filmstaden i Råsunda, 1956–1960”. http://www.filmsoundsweden.se/backspegel/filmstaden.html.
Peterson, Hans-Gunnar, Biografi över Maurice Karkoff på Svensk Musiks hemsida. http://www.mic.stim.se
Smith, Adrian, “Socially useful production”, *steps Working Paper 58* (Brighton: steps Centre, 2014). http://steps-centre.org/wp-content/uploads/Socially-Useful-Production.pdf
Sohee, Kim, *The study of the relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg’s expressionist period* (The Ohio State University, 2010). etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1269203770&disposition=inline

Filmer och tv-filmer

(Listade i kronologisk ordning)

Le rythme coloré (Léopold Survage, 1912–13)
Dr Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).
Manhatta (Charles Sheeler & Paul Strand, 1921).
Rhythmus 21 (Hans Richter, 1921).
Lichtspiel Opus 1. (Walter Ruttmann, 1921).
Rhythmus 23 (Hans Richter, 1923).
Ballet mécanique (Fernand Léger & Dudley Murphy 1923–24).
Opus II (Walter Ruttmann, 1921).
Opus III (Walter Ruttmann, 1924).
Entr’acte (René Clair, 1924).
Diagonalsymfonin (*Symphonie diagonale*, Viking Eggeling, 1924).
Opus IV (Walter Ruttmann, 1925).
Rhythmus 25 (Hans Richter, 1925).
Rien que les hueres (Alberto Cavalcanti, 1926).
Berlin, storstadssymfoni (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927).
De brug (Joris Ivens, 1928).
Den andalusiska hunden (*Un chein andalou*, Louis Buñuel, 1929).
Mannen med filmkameran (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929).
Regen (Joris Ivens, 1929).
Gamla stan (Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson & Artur Lundkvist, 1931).
Kreise (Oskar Fischinger, 1932).
Le sang d’un poète (Jean Cocteau, 1932).
Tango (Gunnar Hellström, 1932).
A colour box (Len Lye, 1935).
Kaleidoscope (Len Lye, 1935).
An optical poem (Oskar Fischinger, 1937).
Katt över vägen (Gunnar Skoglund, 1937).
Fantasia (James Algar et. al., 1940).
Radio dynamics (Oskar Fischinger, 1942).
Meshes of the afternoon (Maya Deren, 1943).
Människor i stad (Arne Sucksdorf, 1946).
Fireworks (Kenneth Anger, 1947).
Motion painting (Oskar Fischinger, *1947).*
… och efter skymning kommer mörker (Rune Hagberg, 1947).
Van Gogh (Alain Resnais, 1948).
Grönt guld (Theodor Christensen, 1949).
Visit hos Picasso (*Bezoek aan Picasso*, Paul Haesaerts, 1949).
De vita händerna (Rut Hillarp & Mihail Livada, 1950).
Höst (Gunnar Hyllienmark, 1950).
Goya (Luciano Emmer, 1951).
Skalden, spindeln och handen (Mihail Livada, 1951).
Slussen (Lennart Johansson, 1951).
Study in colours (Mihail Livada & Carl Gyllenberg, 1951).
Vincent Van Gogh (Hans Eklund, 1951).
An abstract painter (Mihail Livada, 1952).
Döderhultare (Olle Hellbom, 1952).
Hurlements en faveur de Sade (Guy Debord, 1952).
Studie I Uppvaknandet (Peter Weiss, 1952).
Studie II Hallucinationer (Peter Weiss, 1952).
Storstadens fötter (Arne Lindgren & Kjell Nilsson, 1953).
Studie III (Peter Weiss, 1953).
Study in optical rhythm (Björn Lüning, 1953).
Sekundmeter (Lennart Johansson, 1953–1955).
Morgon (Henry Lunnestam, 1954).
X (Pontus Hultén, 1954).
Reflections on black (Stan Brakhage, 1955).
Studie V Växelspel (Peter Weiss, 1955).
*Studie IV Frigörelse (*Peter Weiss, 1955).
Mysteriet Picasso (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956).
Som i drömmar (Carl Gyllenberg, 1956).
Symphonie mécanique (Jean Mitry, 1956).
Buffalo Bill in 75 forms (Carl Fredrik Reuterswärd, 1957).
Linné (Hans Lagerkvist, 1957).
Schwechater (Peter Kubelka, 1958).
A nice old lady (Carl Fredrik Reuterswärd, 1959).
Hägringen (Peter Weiss, 1959).
Le chant du styrène (Alain Resnais, 1959).
Lejon på stan (Gösta Folke, 1959).
Alla vi barn i Bullerbyn (Olle Hellbom, 1960).
Arnulf Reiner (Peter Kubelka, 1960).
Från fall till fall (Bent Barfod, 1960).
Onda män sover gott (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, Akira Kurosawa, 1960).
På en bänk i en park (Hasse Ekman, 1960).
Torget (Per Gunvall, 1960).
Arturos ö (*L’isola di Arturo*, Damiano Damiani, 1961).
Bara roligt i Bullerbyn (Olle Hellbom, 1961).

I fjol i Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961).
Levande färg (Gösta Werner, 1961).
Lustgården (Alf Kjellin, 1961).
Metamorfoser (Leo Reis, 1961)
Massor av massor (Per Gunvall, 1961).
Natten (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961).
Pojken i trädet (Arne Sucksdorf, 1961).
Svenska flickor i Paris (Barbro Boman, 1961).
Så som i en spegel (Ingmar Bergman, 1961).
Åh, en sån pappa! (*The pleasure of his company*, George Seaton, 1961).
Änglar, finns dom? (Lars-Magnus Lindgren, 1961).
Agostino (Mauro Bolognini, 1962).
Bror Hjorth (Karsten Wedel, 1962).
En tarantella om efterår (Torgny Wickman & Lars Forsberg, 1962).
Feber (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).
Kort är sommaren (Bjarne Henning-Jensen, 1962).
Maximum (Per Gunvall, 1962).
Notebook (Marie Menken, 1962).
Siska (Alf Kjellin, 1962).
Terrassen (*La jetée*, Chris Marker, 1962).
Vanitas (Åke Karlung, 1962).
Älskarinnan (Vilgot Sjöman, 1962).
Atomernas vintergata (Karsten Wedel, 1963).
Avbild (Kjell Johansson & Ola Billgren 1963).
Boo's ups and downs (Claes Fellbom, 1963).
Den lille soldaten (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1963).
En söndag i september (Jörn Donner, 1963).
Ferrum (Gunnar Höglund, 1963).
Främmande planet (Ralph Lundsten & Rolf Nilsson, 1963).
Judex (Georges Franju, 1963).
Kvarteret Korpen (Bo Widerberg, 1963).
Nattvardsgästerna (Ingmar Bergman, 1963).
Olé (Claes Fellbom, 1963).
Ristad och målad I (Anders Österlin, Bertil Lundberg & John Melin, 1963).
Testfilm Ulf Andrée (1963).
Trolleri med trä (Jarl Nylander, 1963).
Tystnaden (Ingmar Bergman, 1963).
X:et (Curt Strömblad, 1963).
Generalrepetition för självmord (Åke Karlung, 1963–1964).
491 (Vilgot Sjöman, 1964).
Att älska (Jörn Donner, 1964).
Den röda öknen (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964).
Drömpojken (Karin Falck, 1964).
En erotisk känsla av hett skinn (*La baie du désir*, Max Pécas & Radley Metzger, 1964).
För att inte tala om alla dessa kvinnor (Ingmar Bergman, 1964).
Go! Go! Go! (Marie Menken, 1964).
Kungsleden (Gunnar Höglund, 1964).
Käre John (Lars-Magnus Lindgren, 1964).
Älskande par (Mai Zetterling, 1964).
Att angöra en brygga (Tage Danielsson, 1965).
Dödsgrottan vid Kuma (*She*, Robert Day, 1965).
Ett sommaräventyr (Håkan Ersgård, 1965).
Extensions (Bertil Sandgren, 1965).
Här börjar äventyret (Jörn Donner, 1965).
Juninatt (Lars-Erik Liedholm, 1965).
Kontrast (Ralph Lundsten & Rolf Nilsson, 1965).
Mannen med den tysta pistolen (*Licensed to kill*, Lindsay Shonteff, 1965).
Mitt hem är Copacabana (Arne Sucksdorf, 1965).
The flicker (Tony Conrad, 1965).
Tills. med Gunilla månd. kväll o. tisd. (Lars Görling, 1965).
Stål (Karsten Wedel, 1965).
Väntande vatten (Gösta Werner, 1965).
De man die zijn haar kort liet knippen (André Delvaux, 1966).
Den levande skogen (Stig Wesslén, 1966).
Här har du ditt liv (Jan Troell, 1966).
Interferences (Jan W. Morthenson, 1966).
Matt Helm – vilken toppagent! (*The silencers*, Phil Karlson, 1966).
Myglaren (Jan Myrdal & Rune Hassner, 1966).
Myten eller Han snodde en blomma och fick springa för livet (Jan Halldoff, 1966).
Ormen (Hans Abramson, 1966).
Persona (Ingmar Bergman, 1966).
Svält (Henning Carlsen, 1966).
Trancendent variation I (Ralph Lundsten & Rolf Nilsson, 1966).
Trancendent variation II (Ralph Lundsten & Rolf Nilsson, 1966).
Ön (Alf Sjöbergs, 1966).
David Holzman's diary (Jim McBride 1967).
Jag är nyfiken - en film i gult (Vilgot Sjöman, 1967).
Ole dole doff (Jan Troell, 1967).
Resan (Berndt Klyvare, 1967).

Ballad (Gösta Ågren, 1968).
Dom kallar oss mods (Stefan Jarl & Jan Lindqvist, 1968).
Incredible machine (Paul Cohen, 1968).
Jag är nyfiken - en film i blått (Vilgot Sjöman, 1968).
Korridoren (Jan Halldoff, 1968).
Skammen (Ingmar Bergman, 1968).
Vargtimmen (Ingmar Bergman, 1968).
Deserter USA (Lars Lambert & Olle Sjögren, 1969).
Diaries notes and sketches/Walden (Jonas Mekas, 1969).
En dröm om frihet (Jan Halldoff, 1969).
En passion (Ingmar Bergman, 1969).
Misshandlingen (Lars Lennart Forsberg, 1969).
Ni ljuger (Vilgot Sjöman, 1969).
Oss emellan (Stellan Olsson, 1969).
Rekordåren 1966, 1967, 1968 ... (Lena Ewert, Staffan Hedqvist, Ann-Charlotte Hult & Olle Jeppson, 1969).
Ådalen 31 (Bo Widerberg, 1969).
Scenes from under childhood 1–4 (Stan Brakhage, 1967–1970).
Den stora salongen (Vivian Gude, 1970).
Duett för kannibaler (Susan Sontag, 1970).
En kärlekshistoria (Roy Andersson, 1970).
Jänken (Lars Forsberg, 1970).
På rymmen med Pippi Långstrump (Olle Hellbom, 1970).
Remedial reading comprehension (George Landow, 1970).
Terry Whitmore, for example (Bill Brodie, 1970).
Zabriskie point (Michelangelo Antonioni, 1970).
Beröringen (Ingmar Bergman, 1971).
Hågkomster från en resa till Litauen (*Reminiscences of a journey to Lithuania*, Jonas Mekas, 1971).
Du gamla, du fria (Öyvind Fahlström, 1972).
Film portrait (Jerome Hill, 1972).
Hapax legomena: Part one: Nostalgia (Hollis Frampton, 1972).
Speaking directly (Jon Jost, 1973).
Viskningar och rop (Ingmar Bergman, 1973).
Testament (James Broughton, 1974).
Kodak ghost poems part III: The adventures of the exquisite corpse: The phantom entusiast (Andrew Noren, 1975).
Not a pretty picture (Martha Coolidge, 1975).
Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle' (Guy Debord, 1975).
Skärseld (Michael Meshke, 1975).
Lost, lost, lost (Jonas Mekas, 1976).
Hallo baby (Marie-Louise Ekman, 1977).
Riddles of the sphinx (Laura Mulvey & Peter Wollen 1977).
Räta vinklars puls (Leo Reis, 1977).
Sincerity 1–3 (Stan Brakhage, 1973–1978).
Ett anständigt liv (Stefan Jarl, 1979).
Repmånad (Lasse Åberg, 1979).
Duplicity I–III (Stan Brakhage, 1978–1980).
Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten (Lasse Åberg, 1980).
Vi hade i alla fall tur med vädret (Kjell Sundvall, 1980).
Sällskapsresan II – Snowroller (Lasse Åberg, 1985).
Dödlig fälla (*52 pick-up*, John Frankenheimer, 1986).
Link (Richard Franklin, 1986).
Windrider (Vincent Morton, 1986).
Mio min Mio (Vladimir Grammatikov, 1987).
Res aldrig på enkel biljett (Håkan Alexandersson, 1987).
SOS – en segelsällskapsresa (Lasse Åberg, 1988).
Den ofrivillige golfaren (Lasse Åberg, 1991).
Fly till vatten och morgon (Göran Bohman, 1991).
Det sociala arvet (Stefan Jarl, 1993).
Alfred (Vilgot Sjöman, 1995).
Independence day (Roland Emmerich, 1996).
Mission: Impossible (Brian De Palma, 1996).
Spy hard (Rick Friedberg, 1996).

Bildregister

1–4, 13, 15–28, 33–35, 38–39, 86, 93–95, 110, 116, 122, samt bilder på sidan 400 och eftersättsblad
Material/bildarkiv: Peter Kylbergs arkiv.
Fotografer: Okända.

5
Rättigheter: Hemmets Journal.
Fotograf: Ingrid Neuteboom.

6, 8, 10, 29, 30, 31, 32, 42, 43, 102–103, 105–107
Rättigheter: Sveriges Television.

7, 36, 37, 41
Rättigheter: Svenska Filminstitutet.

9, 87–92
Rättigheter: Svensk Filmindustri.
Scanning av 35 mm-kopia: Johan Ericsson och Krister Collin, Svenska Filminstitutet.

11–12, 111–112, 115, 119–120, 123–127
Affisch/bildarkiv: Svenska Filminstitutet.
Rättigheter: Lars Diurlin.

14
Bildarkiv och rättigheter: Stockholms Stadsmuseum.

44, 47–81, 83, 85, samt bilder på försättsblad och sidorna 1–4
Bildarkiv: Svenska Filminstitutet.
Rättigheter: Svensk Filmindustri.
Fotografer: Peter Wester/Bo-Erik Gyberg.

45
Rättigheter: TT Nyhetsbyrån.

46
Rättigheter: Aller Media AB.
Fotograf: Cato Franzén.

82
Bildarkiv och rättigheter: Moderna Museet
Fotograf: Maria Winsö.

84
Affischarkiv: Svenska Filminstitutet.
Rättigheter: Svensk Filmindustri.

96
Material/bildarkiv: Freddy Landry.
Fotograf: Madeline Chavallaz.

97–101
Bildarkiv: Peter Kylberg.
Fotograf/rättigheter: Jean Lugrin.

104, 108
Material/bildarkiv: Freddy Landry.

109, 113–114, 117, 121
Bildarkiv: Svenska Filminstitutet.
Pressmaterial till *DU* och *F-42*.
Fotograf: Okänd.

118
Material/bildarkiv: Sveriges Television.

Personregister

Abramson, Hans 201, 331 n.437
Adorno, Theodor 318 n.203, 320 n.236
Adrian-Nilsson, Gösta 54, 183–184, 187, 269, 310 n.67, 314 n.128, n.129, 326 n.349
Allander, Bertil 229, 233, 234
Alexandersson, Håkan 312 n.92
Alfvén, Hannes 231
Algar, James 318 n.204
Almgren, Gerd 120, 326 n.353
Almqvist, Stig 65
Andersson, Bibi 60, 156, 346 n.763
Andersson, Harriet 60
Andersson, Ingvar 105
Andersson, Jones Erik 195–196, 337 n.573
Andersson, Josef 102, 323 n.290
Andersson, Lars Gustaf 26–27, 31–32, 35, 37, 45, 65, 81, 86, 89, 104, 106, 119, 144, 214, 306 n.15, 307 n.29, n.30, n.37, 308 n.44, n.50, 310 n.67, n.72, 312 n.92, 318 n.208, 319 n.222, 320 n.235, 327 n.365, 333 n.490
Andersson, Roy 177, 282
Andress, Ursula 198, 200, 302
Arnér, Sivar 338 n.596
Anger, Kenneth 117, 125
Anjou-Schrammel, Agneta 156
Antheil, George 319 n.229
Antonioni, Michelangelo 27, 60, 118–119, 167, 170, 174, 193, 202, 245, 320 n.229, 338 n.602
Appelqvist, Claes Göran 240
Arb, Stig 101, 193–194
Arvatov, Boris 309 n.53
Arvidsson, Ingrid 105, 110
Arvidsson, Lars 285
Asklund, Erik 65
Astruc, Alexandre 96
Augustinus 190
Aury, Dominique 121–122, 283, 285, 326 n.354
Autera, Leonardo 338 n.602
Axelman, Torbjörn 67
Baertling, Olle 319 n.229
Bálint Kovács, András 38, 40, 180
Balla, Giacomo 68
Bamford, Alan 273
Banck, Christer 156–157, 165–166, 186–189, 191, 245–247
Barfod, Bent 65, 318 n.209
Barthes, Roland 201
Bartók, Béla 93
Bazin, André 179–180, 182–183, 187, 293, 335 n.530
Bean, Robin 338 n.602
Becker, Howard 29, 140, 307 n.39
Bell, Clive 311 n.86
Belson, Jordan 230, 320 n.232,
Bengtsson, Göran 346 n.771
Benjamin, Walter 271–272
Bergdahl, Gunnar 288, 290
Bergenstråhle, Johan 312 n.91
Berggren, Ulf 288, 290
Bergman, Ingmar 16, 23, 60, 62–63, 71, 73–77, 98, 106, 152, 159, 171, 177, 207, 239, 301–302, 318 n.199, n.210, 322 n.274, 324 n.306, 325 n.326, 332 n.479, n.481, 334 n.523, 335 n.539, 339 n.623
Bergman-Sucksdorff, Astrid 159
Bergström, Lasse 174, 323 n.302, 334 n.510, 339 n.623
Bergström, Margaretha 167–168
Bergström, Rolf 59, 98
Berkeley, Busby 64, 315 n.159
Bernadotte, Lennart 54, 57, 215, 314 n.130, 324 n.310,
Bertolucci, Bernardo 202
Beyer, Nils 105
Bideau, Jean-Luc 241, 243–244, 247
Billgren, Ola 110
Björkman, Stig 42, 193–194, 200–201, 313 n.113, 323 n.302, 337 n.564
Björlin, Ulf 92
Björne, Amie 258
Björne, Lasse 258, 260
Blomdahl, Karl-Birger 76, 319 n.229
Blomgren, Roger 307 n.32, 312 n.101, 323 n.292
Bohman, Göran 349 n.821
Bois, Yve-Alain 271
Bolognini, Mauro 112
Boman, Barbro 353 n.902
Bonnevier, Björn 253
Bonnier, Olle 310 n.67
Bosch, Hieronymos 56
Borax (Tor Borong) 58
Bordwell, David 26, 38, 84, 319 n.228, 320 n.236
Bourdieu, Pierre 27, 104, 153, 181, 206, 307 n.35, n.39, 308 n.44
Bragaglia, Anton Giulio 68
Bragdon, Claude 316 n.171
Brakhage, Stan 84, 117, 126, 271, 327 n.371
Bremer, Fredrika 314 n.123
Brodie, Bill 200
Broughton, James 327 n.371
Brunius, Clas 78, 98
Buache, Freddy 236, 240
Buñuel, Louis 319 n.229
Bürger, Peter 33–34, 131, 224, 292, 309 n.53, n.54
Burnham, Jack 219
Burton, Richard 345 n.734
Butting, Max 319 n.229
Böklin, Per Johan 314 n.123
Börge, Göran 194
Cagarp, Carl-Henry 325 n.326

Cage, John 91
Carlberg, Lars-Owe 325 n.326
Carlewall-Krom, Siw 109
Carlsen, Henning 326 n.350
Carlslund, Otto G. 326 n.349
Carroll, Noël 269, 270, 310 n.79, 336 n.544
Cavalcanti, Alberto 124
Challis, Herbert 111, 325 n.326
Chandler, John 219, 221
Chaplin, Charlie 60
Christensen, Theodor 315 n.145
Cimabue 275
Clair, René 319 n.229, 326 n.349
Clouzot, Henri-Georges 73, 107
Cocteau, Jean 117, 124, 125, 192, 326 n.338
Cohen, Paul 273
Coltrane, John 110
Conrad, Tony 271
Coolidge, Martha 327 n.371
Cornell, Jonas 312 n.91, 331 n.437
Corra, Bruno 68, 70, 79, 316 n.171
Croce, Benedetto 311 n.86
Cruise, Tom 302
Cullberg, Birgit 344 n.724
Dahlberg, Ingrid 251, 347 n.775
Dahlstedt, Stellan 58, 71, 314 n.142
Damiani, Damiano 111
Danielsson, Tage 201
Danto, Arthur 276
d'Argila, Philippe 121–122, 326 n.354
Day, Robert 200
Debord, Guy 277–278, 351 n.864, n.865, 352 n.900
Debussy, Claude 83
Deleuze, Gilles 30
Delvaux, André 202
De Maré, Rolf 326 n.349
De Palma, Brian 288
De Quincey, Thomas 352 n.900
Deren, Maya 117, 125–126, 189, 192
Disney, Walt 318 n.204
Donner, Jörn 23, 46, 60, 95, 98, 106, 163, 176, 201, 240, 322 n.279, 337 n.596
Duchamp, Marcel 224
Dulac, Germaine 40, 100, 120, 306 n.27
Dymling, Carl Anders 65, 71–72, 74, 76–77, 95, 98, 133, 212, 301, 316 n.167, 317 n.186, 318 n.200, 318 n.210
Edenman, Ragnar 102, 105, 137–140, 145, 351 n.864
Edström, Ingrid 261
Edström, Mauritz 115–116, 130–131, 159, 193–194, 207, 323 n.302
Edwall, Allan 156
Eggeling, Viking 70, 79, 84, 100, 317 n.183
Ehrenmark, Torsten 120
Ehrenborg, Lennart 228–229
Eisler, Hanns 320 n.236
Ek, Anders 156
Ekborg, Lars 60
Ekelund, Allan 62, 163
Eklund, Bernt 285, 303
Eklund, Hans 106, 324 n.310
Ekman, Hasse 59
Ekman, Marie-Louise 312 n.92
Elam, Ingrid 198
Ellwyn, Ola 329 n.398
Emmer, Luciano 324 n.310
Emmerich, Roland 288
Engberg, Arthur 195
Engblom, Sören 309 n.67
Enzensberger, Hans Magnus 291
Ericsson, Rune 111, 159
Erixson, Sven ”X-et” 327 n.355
Erlander, Tage 138, 329 n.406
Ernryd, Bengt 159
Ersgård, Håkan 339 n.626
Esping, Ingrid 312 n.99
Essen, Eleonora von 52
Essen, Hans Henric von 52
Eustache, Jean 202
Ewert, Lena 312 n.91, 338 n.597
Fahlström, Öyvind 312 n.92, 320 n.229
Falck, Karin 339 n.626
Fairclough, Norman 313 n.103
Fant, Kenne 42, 95–97, 137, 145–147, 153–154, 163–164, 169, 181, 206, 208, 239, 271, 301, 313 n.105, n.106, 318 n.199, n.210
Faragó, Katinka 60, 313 n.106
Fellbom, Claes 109–110, 331 n.437
Fehrm, Martin 235
Fischer, Gunnar 62, 331 n.437
Fischinger, Oskar 70, 76, 79, 84, 86–87, 315 n.147, 316 n.166, 318 n.204
Florin, Bo 37
Fofi, Goffredo 338 n.602
Folke, Gösta 59
Fors, Lennart 320 n.229
Forsberg, Lars 177, 324 n.311
Forsberg, Lars Lennart 177
Forslind, Erik 231, 253, 343 n.715
Forslund, Bengt 155, 213, 239–240, 257, 282, 301, 313 n.106, 323 n.302, 324 n.305, 346 n.763, 348 n.802
Forssell, Lars 200
Foster, Hal 310 n.76
Foucault, Michel 182, 313 n.103, 336 n.541
Frampton, Hollis 220–221, 327 n.371, 341 n.681
Franju, Georges 130
Frankenheimer, John 349 n.832
Franklin, Richard 349 n.832
Frenander, Anders 24, 43–44, 135, 137–138, 142–143, 175, 177, 299, 313 n.103, 329 n.406, 330 n.420
Friedberg, Anne 37, 69, 310 n.74, 311 n.81
Friedberg, Rick 288
Frosting, Kjell 234
Fry, Roger 311 n.86
Furhammar, Leif 42–43, 74, 95, 104, 178, 200, 256, 322 n.280, 347 n.785
Gabrielsson, Lisbet 253, 258, 276, 301, 340 n.663, 348 n.802
Galbraith, John Kenneth 48, 138–139, 143, 146, 200, 299, 329 n.406, n.407, 351 n.864
Gaugin, Paul 219
Geber Nils Hugo, 21, 23, 25, 64, 353 n.902
Geller, Theresa L. 125
Gidal, Peter 341 n.681
Ginna, Arnaldo 68, 70, 79, 316 n.171
Giotto 275
Glöde, Marc 271, 343 n.710
Godard, Jean-Luc 121, 201, 334 n.521
Graf, Alexander 122–123, 327 n.359, n.360
Grammatikov, Vladimir 261
Granhagen, Lena 215–216, 221, 244–245, 290
Greenberg, Clement 32, 39–41, 99, 143, 147, 178, 180, 183, 187, 219–220, 223, 268–270, 272, 275, 293, 298, 300, 310 n.79, 311 n.80, n.81, 330 n.424, 336 n.544, 349 n.830, n.832, 351 n.856
Grünewald, Isaac 310 n.67
Grut, Birgitta 325 n.326
Grut, Mario 77–78, 319 n.211, 325 n.326
Grut, Mary 319 n.211
Guattari, Felix 30
Gude, Vivian 315 n.147
Gunér, Göran 211
Gunning, Tom 30
Gunvall, Per 315 n.166, 331 n.437
Gustaf v 314 n.130
Gustaf vi Adolf 325 n.321
Gustafson, Björn 315 n.147
Gustafsson, Tommy 334 n.525
Gyberg, Bo-Erik 159, 161, 283, 332 n.481
Gyllenberg, Carl 87, 109, 312 n.92, 320 n.229, 331 n.437
Görling, Lars 177, 312 n.91, 318 n.199
Haesaerts, Paul 317 n.193
Hagberg, Rune 312 n.92, 320 n.229, 326 n.341

Hagener, Malte 352 n.896
Haimo, Ethan 320 n.239
Hald, Peter 283, 352 n.883, n.884
Halldoff, Jan 46, 155, 163, 177, 312 n. 91, 331 n.437
Hamsun, Knut 120, 326 n.350
Hansson, Per Albin 323 n.296
Harding, James M. 33, 310 n.75
Harrison, Charles 40–41, 279, 311 n.85
Hassner, Rune 108
Havemann, Gustav 92
Hedling, Olof 43, 135–136, 178, 182, 330 n.425, 334 n.525, 347 n.785
Hedqvist, Staffan 211, 338 n.597
Hellbom, Olle 108, 312 n.91, 324 n.310, 332 n.481, 340 n.659
Hellström, Gunnar 65
Helmholtz, Hermann von 350 n.843
Hein, Birgit 221
Hein, Wilhelm 221
Henderson, Linda 274–276, 351 n.857
Henning-Jensen, Bjarne 326 n.350
Hermodsson, Ylva 258, 296, 297
Hess, Willy 92
Hill, Jerome 327 n.371
Hillarp, Rut 87
Hitchcock, Alfred 59
Hjertén, Hanserik 256, 262, 265
Hjertén, Sigrid 310 n.67
Holmgren, Herman 105
Hopf, Heinz 111, 116–119, 296
Howarth, William L. 190
Hughes, Robert 223–225, 278, 290, 296
Hult, Ann-Charlotte 338 n.597
Hultberg, Teddy 91, 321 n.251
Hultén, Pontus 87, 316 n.173
Huyssen, Andreas 309 n.56
Hyllienmark, Gunnar 87
Hähnel, Barbro 105,
Hähnel, Folke 92–93
Håkansson, Brita 264
Hård af Segerstad, Ulf 73, 106
Höglund Gunnar 312 n.91, 315 n.166, 320 n.229
Idestam-Almquist, Bengt 15–16, 56, 72–73, 76–77, 98, 105, 110, 172, 200, 318 n.204
Inge, Sven 229
Isaacs, Alan 263
Ivens, Joris 123
Jacobs, Lewis 25, 306 n.24
James, David E. 25, 30–31, 34, 36, 63–64, 81, 86, 125, 128, 144–145, 192, 220, 223, 298, 301, 306 n.24, 308 n.44, 313 n.116, 328 n.379, 341 n.684
Jarl, Stefan 177, 209, 211, 340 n.638
Jeppson, Olle 338 n.597
Johanson, Sven-Eric 319 n.229
Johansson, Erling 110
Johansson, Kjell 110
Johansson, Lennart 87
Johnson, Eyvind 65
Jonsson, Bo 156, 201–202, 213, 228, 239–240, 283, 301, 313 n.113, 342 n.698, 347 n.775
Josephson, Erland 62, 156
Josephson, Ragnar 105
Jost, Jon 327 n.371
Kafka, Franz 30
Kandinskij, Vasilij 18, 35–36, 53, 54, 68–70, 83–85, 100, 107, 182–184, 203, 276, 278–279, 309 n.61, 314 n.128, 317 n.175, n.180, 351 n.862, n.871
Karkoff, Maurice 75, 318 n.202
Karlson, Phil 200
Karlung, Åke 89–92, 110, 144–147, 321 n.245, n.246, n.251, 331 n.436, n.437
Kempe, Roland 107
Kesey, Ken 342 n.709
Kessler, Frank 311 n.86
Keynes, John Maynard 329 n.406
Kilbom, Karl 322 n.263
Kjellin, Alf 59, 62, 76
Klein, Yves 224
Klyvare, Berndt 339 n.626
Knyphausen, Brita 51, 314 n.121, 337 n.573
Koch, Stephen 349 n.825
Koskinen, Maaret 266, 287–288
Kracauer, Siegfried 178–180, 182–183, 187, 293, 335 n.527
Krauss, Rosalind 275
Krantz, Leif 196, 256, 331 n.437
Krook, Margaretha 156, 186–187
Kubelka, Peter 88, 316 n.166
Kurant, Willy 121
Kurosawa, Akira 15, 21
Kylberg, Carl 51–54, 56, 195, 313 n.114, 314 n.121, n.126, n.129, 333 n.493
Kylberg, Gustaf 52
Kylberg, Henrik 52, 314 n.121, n.142
Kylberg, Jan-Henrik 46, 53–57, 72, 102, 153–154, 206, 230, 235, 331 n.462, 333 n.493, 343 n.715
Kylberg, Lars Wilhelm 51
Kylberg, Laurentius 51
Kylberg, Lisbeth 333 n.493
Kylberg, Marina 51
Kylberg, Nadia Melitta 46, 53, 56–57, 72, 238, 240, 314 n.123, 346 n.755
Kylberg, Regina 51, 314 n.125, 319 n.211
Kylberg, Regina Christina 51
Kylberg, William 241
Lagerkvist, Bengt 251–252
Lagerkvist, Hans 315 n.145, 344 n.724
Lagerlöf, Karl Erik 175, 334 n.511
Lambert, Lars 177
Landgré, Inga 315 n.147
Landow, George 271
Landry, Fabien 241–243
Landry, Freddy 45, 236, 238–240, 247, 346 n.763
Langlois, Henri 236
Langöe-Conradsen, Christian 329 n.398
Larsson, Crichan 285
Larsson, Mariah 27, 36–38, 41, 43, 307 n.36, 310 n.73, 312 n.99, 333 n.510, 334 n.513
Lasseby, Stig 109
Lauritzen, Bertil 155, 159, 174, 193
Lauritzen, Einar 105, 110
Lawder, Standish 35–36, 73, 84, 309 n.61
Leary, Timothy 342 n.709
Lebensztejn, Jean-Claude 40–41, 68, 219, 278
Le Bret, Favre 201
Léger, Fernand 319 n.229
Le Grice, Malcolm 35–36, 313 n.116
Leijonborg, Ingmar 229
Lerdahl, Fred 350 n.843
Levin, Thomas Y. 277
Levine, Les 272
Leygraf, Christofer 231
Lidman, Sara 339 n.623
Liedholm, Lars-Erik 339 n.626
Liliedahl, Ellen 112
Linde, Ulf 317 n.175, 320 n.234
Linder, Herbert 338 n.602
Lindberg, Göran 325 n.326
Lindberg, Sven 322 n.278
Lindgren, Arne 87
Lindgren, Göran 95, 154, 207–208, 228, 301, 322 n.279, 333 n.483
Lindgren, Lars-Magnus 156, 312 n.91, 322 n.279, 331 n.437
Lindgren, Olle 229
Lindqvist, Jan 177
Lindström, Åke 258
Lippard, Lucy 219, 221
Liszt, Franz 76
Livada, Mihail 87, 331 n.437
Ludvigsson, Bo 288
Lundh, Börje 62
Lundberg, Bertil 108
Lundgren, P.A. 62, 331 n.437
Lundkvist, Artur 65, 115, 200
Lundsten, Ralph 89, 319 n.229, 331 n.437
Lüning, Björn 87
Lunnestam, Henry 87

Luraschi, Luigi 238
Lye, Len 316 n.166
Lysander, Per 283–285, 301, 352 n.883, n.884
Löfgren, Lars 240
Löwdin, Per-Olov 230
Maeterlinck, Maurice 203
Magnin, Jacques 242
Mago 62
Makavejev, Dusan 202
Meshke, Michael 312 n.92, 320 n.229
Melani, Mellika Melouani 285, 289
Malevitj, Kazimir 224, 311 n.85
Mancia, Adrienne 202
Mann, Paul 225, 342 n.692
Marker, Chris 149
Markopoulos, Gregory 313 n.116
Marmstedt, Lorens 322 n.263
Martin, Eva 242–243
Matisse, Henri 271
McBride, Jim 327 n.371
McLane, Betsy 122
McLaren, Norman 87, 108
Mekas, Jonas 126–129, 230, 271, 328 n.377, 328 n.379, 336 n.555
Melberg, Arne 190, 336 n.554
Méliès, Georges 69
Melin, John 108
Mellnäs, Arne 234
Mendelssohn, Felix 89
Menken, Marie 126, 328 n.376
Metz, Christian 201
Metzger, Radley 337 n.595
Milles, Gunnar 323 n.302
Mitchell, W.J.T. 39–40, 71, 100, 180, 310 n.78
Mitry, Jean 316 n.166
Modin, Bengt 229
Moholy-Nagy, László 73
Molander, Harald 98
Moravia, Alberto 119, 202, 326 n.344
Moreau, Jeanne 118, 245
Morthenson, Jan W. 319 n.229, 327 n.355
Moritz, William 68
Morris, Robert 39–41, 71, 100, 180, 220, 222–225, 278, 290, 292, 296, 311 n.89, 336 n.539
Morton, Vincent 349 n.832
Mulvey, Laura 349 n.840
Murphy, Dudley 315 n.147, 319 n.229
Myrberg, Per 156, 215–216, 221, 244–245, 290, 332 n. 472
Myrdal, Jan 108
Mörner, Cecilia 43, 175–177, 179–180, 187, 198, 312 n.99, 334 n.513, 335 n.533, n.539
Neale, Steve 307 n.30
Nielsen, Palle 324 n.311
Nilsson, Bo 327 n.355, 344 n.724
Nilsson, Eric M. 331 n.437
Nilsson, Kjell 87
Nilsson, Leo 90, 321 n.251
Nilsson, Rolf 319 n.229
Nissvandt, Karin 314 n.130
Niven, David 236, 345 n.734
Noll, A. Michael 273, 279, 283
Nordberg, Carl-Eric 193
Nordemar, Olle 54, 215, 217, 301, 324 n.310
Nordenskiöld, Otto 235
Nordgren, Erik 75–76, 98, 129, 321 n.246
Nordin, Vera 331 n.437
Noren, Andrew 327 n.371
Nordin, Mona 92
Nyberg, Börje 156, 167–168, 285, 289
Nykvist, Sven 62, 159, 171, 331 n.437
Nylander, Jarl 316 n.166
Nyman, Michael 89–90, 321 n.251
Näslund, Anders 156, 158–159, 165
Odlander, Roland 235
Oldin, Gunnar 95, 104, 137, 323 n.302
Olofsson, Klas 261, 348 n.803
Olsson, Eric H. 319 n.229, 324 n.311
Olsson, Stellan 177
Olsson, Sven E. 196–197, 201, 206, 256
O'Pray, Michael 35
Orr, John 335 n.533
Ortman, Peter 252
Ortmark, Åke 153
Ottosson, Hans 261
Paik, Nam June 229
Palme, Olof 136, 138, 146, 329 n.406
Pasolini, Pier Paolo 201
Pater, Walter 316 n.171
Pécas, Max 337 n.595
Peck, Gregory 236, 345 n.734
Pergament, Moses 36–37, 91–92
Pettersson, Eric A. 105, 329 n.398
Perlström, Åke 194
Persson, Bo Anders 320 n.229
Picasso, Pablo 73, 107, 311 n.85, 317 n.194
Poggioli, Renato 33–34
Poincaré, Henri 275
Polis-Pelle 58
Pound, Ezra 77–78, 319 n.212
Pålsson, Roland 136–139, 141–143, 200, 313 n.105, 329 n.398, 329 n.406, n.407, 351 n.864
Rachewiltz, Boris de 77–78, 319 n.212
Rachewiltz, Mary de 78
Rachmaninoff, Sergei 89
Récipon, Georges 115, 121
Rees, A.L. 26, 35–36, 67, 70, 84, 221, 271, 310 n.75, 343 n.710
Reis, Leo 102, 105, 312 n.92, 319 n.229
Renger-Patzsch, Albert 179
Resnais, Alain 27, 60, 159, 316 n.166, 324 n.310
Reuterswärd, Carl Fredrik 320 n.234, 338 n.596, 344 n.724
Richter, Hans 70, 79, 84, 100, 317 n.183
Rivett, Susan Diana 111, 122, 325 n.326
Robbe-Grillet, Alain 60, 121
Rodchenko, Alexandr 224
Rodhe, Lennart 310 n.67
Roehr, Gideon 92
Roger, Gustav 159, 215
Rosengren, Henrik 36–37, 41, 45
Ross, Alex 350 n.843
Rossel, Jean 242
Ruby, Jay 125
Rudberg, Ann Helena 265
Rudling, Albert 59, 63, 233, 315 n.145
Ruttmann, Walter 70, 79, 83, 123, 241, 293, 316 n.166, 317 n.182, 319 n.229
Ryd, Björn 285
Ryghe, Ulla 62, 331 n.437
Rynell Åhlén, David 106–107
Sacharijn-Unowsky, Alexandra 317 n.175
Sahlberg, Gardar 59
Sahlin, Ingela 241, 243–244, 246–247
Saint-Simon, Henri de 33–34, 247
Sandgren, Bertil 159–161, 184–185, 240, 332 n.475
Sandrew, Anders 322 n.263
Sarrimo, Cristine 197–198
Satie, Erik 319 n.229
Schein, Harry 42, 44, 46, 108, 133–137, 140, 142–143, 146, 152–155, 178–182, 193–194, 200–201, 206, 208–209, 211–213, 215, 217, 228, 239–240, 260, 299, 301, 313 n.106, n.114, 323 n.302, 324 n.305, 328 n.392, n.393, 329 n.398, n.406, 330 n.424, n.429, n.430, 331 n.459, n.462, 332 n. 468, 335 n.527, n.528, n.537, 337 n.564, 338 n.598, 340 n.638, n.648, 342 n.697
Scheutz, Gustav 329 n.398
Schildt, Jurgen 16, 98, 207, 304
Schrewelius-Öhnell, Ingrid 327 n.355
Schubert, Lia 344 n.724
Schönberg, Arnold 18, 35–36, 68–70, 75, 83–85, 89, 92–93, 100, 107, 184, 217–218, 241, 272, 276, 294, 309 n.61, 317 n.180, 318 n.203, 319 n.228, 320 n.239, 322 n.259, 341 n.666, 351 n.862
Seaton, George 305 n.14

Selznick, David O. 77
Seurat, Georges 68, 350 n.850
Shapiro, Meyer 275
Sharits, Paul 220–221, 244
Sheeler, Charles 122
Shonteff, Lindsay 200
Sibelius, Jean 320 n.229
Sima, Jonas 96, 194, 196, 206, 235, 256
Sjostakovitj, Dmitrij 93
Skalkottas, Nikos 92
Skrjabin, Alexander 317 n.175
Sköld, Per Edvin 103, 323 n.296
Simmel, Georg 119, 125, 326 n.345
Sitney, P. Adams 25, 32, 63, 86, 88, 116–118, 124, 126, 220–222, 270–271, 306 n.24, 313 n.116, 320 n.232, 327 n.359, 327 n.375, 328 n.379, 335 n.533, 341 n.681
Sjöberg, Alf 201
Sjöberg, Gunnar 105
Sjögren, Olle 177
Sjölander, Ture 229
Sjöman, Vilgot 23, 28, 62, 95, 177, 307 n.36, 322 n.279, 332 n.481, 334 n.513, 339 n.623,
Sklovskij, Viktor 41, 84, 182–183, 221–222, 224–225, 268, 270, 272, 292, 295, 311 n.86, 336 n.539, n.542, 349 n.828, n.832, 350 n.840
Skoglund, Erik 102, 105, 110
Skoglund, Gunnar 64–65, 315 n.162
Slättne, Carl 307 n.37
Smith, Harry 87, 108
Smith, Murray 25–26, 32, 63, 79, 81, 145
Snickars, Pelle 108, 142–143
Snow, Michael 220–221
Sohee, Kim 320 n.239
Sontag, Susan 200
Stahre, Ulf 165, 167
Staiger, Janet 84, 319 n.228, 320 n.236
Strand, Paul 122
Straub, Jean-Marie 202
Stravinskij, Igor 320 n.236
Sträng, Gunnar 103, 136
Strömblad, Curt 327 n.355, 331 n.437
Suber-Topelius, Margareta 105
Sucksdorf, Arne 65, 109, 159
Sue, Eugène 119, 124
Sundgren, Nils Petter 264, 313 n.113
Sundholm, John 27, 31–32, 35, 37, 45, 65, 81, 86–87, 89, 104, 119–120, 144, 214, 306 n.15, 307 n.37, 308 n.44, n.50, 310 n.67, n.72, 312 n.92, 318 n.208, 319 n.222, 320 n.235, 327 n.365, 333 n.490
Sundvall, Kjell 251
Survage, Léopold 70, 79
Svanberg, Lasse 207, 331 n.437, 339 n.625
Svensson, Gary 273
Svenstedt, Carl Henrik 32–34, 130–131, 159, 193–194, 239, 291, 300, 313 n.105
Sydow, Max von 207
Söderbergh Widding, Astrid 31–32, 35, 37, 65, 81, 87, 89, 120, 144, 214, 306 n.15, 307 n.37
Sörenson, Elisabeth 256, 258, 276
Sørensen, Bjørn 315 n.165
Talvo, Tyyne 234
Taylor, Elizabeth 236, 345 n.734
Teje, Tora 195
Temko, Matla 92
Thompson, Kristin 84, 292, 301, 302, 319 n.228, 320 n.236
Thomson, William 218
Thoreau, Henry David 127–129, 328 n.379
Thulin, Ingrid 340 n.648
Tidstrand, Nils 92
Timm, Mikael 42, 337 n.592
Tjajkovskij, Pjotr 320 n.229
Tjernberg, Ove 156
Toland, Gregg 315 n.147
Troell, Jan 46, 155, 177, 331 n.437
Truffaut, Francois 96
Tunbäck-Hanson, Monika 171
Turim, Maureen 125, 192
Turvey, Malcolm 35–36, 84, 123, 313 n.116
Tyler, Parker 117
Van den Oever, Annie 268, 311 n.86, 336 n.542
Vanderbeek, Stan 229–230, 269, 271, 273
Van Der Heijden, Laurens 68
Van Dyke, Willard 203
Varda, Agnes 121
Vertov, Dziga 123
Vesterlund, Per 43, 103, 135–136, 178, 182, 307 n.32, 328 n.393, 330 n.425, 334 n.525, 335 n.537, 347 n.785
Viklund, Nils 105
Vitti, Monica 118
Vorkapich, Slavko 64, 315 n.159
Wagner, Richard 69, 84, 319 n.229
Wahlberg, Malin 106–107
Wahlöö, Inger 15
Waldekranz, Rune 95, 98–99, 301
Wallenberg, Marcus 52
Walley, Jonathan 220
Wallgren, Jan 159
Wallgren, Stig 169, 172
Wallin, Per-Erik 283–284
Waltenburg, Tove 156, 172–173, 188–189, 191
Walter, W. Grey 263, 265, 268, 295
Warhol, Andy 220–221, 267, 303, 349 n.825
Warne, Bengt 167, 333 n.493, 345 n.738
Washtong Long, Rose-Carol 182–183, 278
Weck, Lars 229
Wedel, Karsten 65, 316 n.166, 324 n.311, 331 n.437
Weiss, Peg 69
Weiss, Peter 21–23, 25–26, 65, 129, 144, 192, 300, 306 n.27, 307 n.37, 312 n.92, 316 n.166, n.167, 320 n.229, 326 n.338, n.341, 353 n.902
Welin, Karl-Erik 90, 320 n.229, 321 n.251, 327 n.355, 344 n.724
Welles, Orson 315 n.147
Wennerholm, Eric 98–99, 154, 181, 301, 322 n.280
Werner, Gösta 42, 59, 65, 109, 205, 312 n.94, 318 n.204, 319 n.222, 324 n.311, 331 n.437
Wesslén, Stig 109, 325 n.321, 325 n.324
Wester, Peter 159–162, 165–169, 172–173, 184–185, 313 n.113, 331 n.437
Westin, Karl Otto 320 n.229
Whitney, John 229, 342 n.703
Wickman, Krister 136, 153, 211, 213, 228, 281, 304, 329 n.398
Wickman, Torgny 324 n.311
Widerberg, Bo 44, 95, 105–107, 163–164, 176–177, 179–180, 182–183, 187, 238, 277, 293–294, 322 n.274, 331 n.437, 334 n.521, 335 n.528
Wiene, Robert 117
Wiggen, Knut 90
Wikström, Per 256
Wilson, Leigh 279
Wolfe, Tom 342 n.709
Wollen, Peter 349 n.840
Youngblood, Gene 227, 229–230, 269–271, 342 n.703, n.709, 343 n.710, n.717, 349 n.832
Zetterling, Mai 36, 46, 307 n.36, 322 n.279
Zetterström, Marianne 200
Åberg, Anders 23, 28, 43, 62, 74, 95–96, 307 n.36, 312 n.99, 334 n.513
Åberg, Lasse 283, 352 n.883
Åberg, Rolf 55
Ågren, Gösta 339 n.626
Åhlund, Jannike 256, 258, 262
Åhman, Tor 120
Åqvist, N. Erik 105, 329 n.398
Älmeby, Harry 103
Östberg, Kjell 138, 329 n.406
Österlin, Anders 108

AA3694

Under Berlins filmfestival 1961 mottogs kortfilmen *Kadens* av en entusiastisk publik. PETER KYLBERG inledde vad som skulle komma att bli en problemfylld bana som målande och musicerande experimentfilmare inom ramen för biograffilmens förutsättningar. Det svenska 1960-talet präglades av en rad filmkulturella förändringar och en ny socialt medveten film eftersöktes. Kylbergs färgexperiment *JAG*, ett resultat av det nyetablerade Filminstitutets satsning på kvalitetsfilm, sågs som den svenska filmens ”dåliga samvete”. En inkrökt film i en utåtriktad tid. *”Filmreformens förste avantgardist”* spänner över fyra decennier och är lika mycket en konstnärsstudie som en undersökning av experimentfilmens och filmkonstnärsrollens vara och villkor inom ramen för den svenska välfärdsstatens kulturpolitik.

LARS DIURLIN är filmvetare och verksam vid Språk och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han undervisar även vid Linnéuniversitetet och har tidigare arbetat med filmfestivaler och filmdistribution. *”Filmreformens förste avantgardist”* är hans doktorsavhandling.

Medföljande Blu-ray-skiva innehåller sju nyrestaurerade och tidigare outgivna filmer av Peter Kylberg: *Kadens* (1961), *En kortfilm av Peter Kylberg* (1963), *Paris D-moll* (1964), *Opus 25* (1980), *DU* (1987), *F-42* (1991) och *I stället för ett äventyr* (1996). Med en total speltid på 230 minuter innehåller skivan även unikt extramaterial med tv-intervjuer från 1966 och 1980.