...och när filmen har levat uti hundrade år, ja då...

av Jan Olsson

Minns Du –? är titeln på en filmkavalkad från 30-talets början som på ett för upphovsmakarna oväntat och närmast tragiskt sätt kommit att bli ett centralt filmhistoriskt dokument över den svenska stumfilmen. Filmtitelns fråga kan turneras: Kan vi minnas? Vill vi minnas? Lider vi av filmminnesförlust? Är i så fall åkomman kronisk, eller erbjuds det lindring, rent av bot? Sådana uppfordrande frågor apropå den tidiga filmen kan med fördel ställas anno 1995, det år som upphöjts till final på filmens första sekel.

Minne med förhinder

Eventuell litteraturminnesförlust botas smärtfritt på bibliotek. Allt mera raffinerade datorkataloger och lånerutiner och den vikt som ännu tillmäts boklig bildnings- och förströelseambition underhåller läslustan. Och allmänheten är alltid välkommen till bokbussen, filialen och huvudbiblioteket, och i förlängningen finns länsbiblioteken. Forskaren, den notoriske läsaren, kan inom sin räjong av böckernas värld, forskningsbiblioteken, okvoterat tillfredsställa minsta nyck, även om vederbörande får för sig att ena dagen beställa fram Hjalmar Bergmans samlade skrifter och nästa dag Viktor Rydbergs för att på tredje dagen rekvirera udda titlar från utrikiska bibliotek. Forskningsbiblioteken och arkiven animeras av en föreställning om kulturellt och socialt minne, och att botaniserandet bland texterna är till gagn för samhället; forskarens kapriciösa läsvanor inspirerar måhända en snilleblixt. Att förståelsen av samtiden kräver tillgång till det förflutnas texter i allra vidaste bemärkelse är en allmänt omfattad princip. Lagstiftaren har därför sedan länge påbjudit att allt som trycks i Sverige eller har svensk anknytning skall sparas åt eftervärlden, på det att vi skall kunna minnas vad som satts på pränt och påminnas om vad stort och smått som tänkts. Dessa vittnesbörd är en fri nyttighet för allehanda projekt.

Från 1979 utsträcktes pliktleveranslagen till att omfatta också audiovisuellt material. Tillgängligheten för t ex film är emellertid i motsats till vad som gäller för tryckt material kringgärdad av en rad förbehåll. Och genom att pliktleveranserna gäller videogramkopior av filmer och inte själva filmerna, vilka i och för sig bevaras hos Filminstitutet, har utnyttjandet av originalverken, filmerna, i forskningssyfte baserats på Filminstitutets faktiska kostnad för tillhandahållandet. Filmforskaren får betala en allt annat än symbolisk summa för framtagning av en film, medan litteraturforskaren kostnadsfritt kan beställa fram ett oändligt antal skrifter lyckligt omedveten om hanteringskostnaden. Ett viktigt undantag från Filminstitutets debiteringsprincip finns dock: genom en överenskommelse får doktorander i filmvetenskap i begränsad utsträckning gratis se film.

Arkivet för ljud och bild (ALB), som bevarar bl.a. film och teveprogram i form av videogram, är stängt för allmänheten och deras valda ombud och öppet endast för forskare – visserligen i vid mening – men är ålagt att ta ut avgift för varje titelminut, trots att administrationskostnaden för detta överstiger intäkterna. August Strindberg är gratis, men Ingmar Bergman kostar. Ligger det en kulturhierarki förborgad i denna kulturadministrativa mannamån? Och vilka konsekvenser har rådande kostnadsfilosofi för filmvetenskapens arbetsbetingelser? Är den djupa förtrogenhet med primärmaterial som förutsätts inom varje akademisk disciplin en lyxtaxerad onödvändighet på filmområdet? Något man får kosta på sig ur egen ficka.

Tyvärr är det inte så att det med en forskartjänst i filmvetenskap automatiskt medföljer en budget för att betala för tillgång till de filmer som forskningen tarvar. Om jag t ex får för mig att jag av någon anledning behöver se regissören Georg af Klerckers alla filmer måste jag först skaffa mig ett forskningsanslag för detta ändamål – vilket ibland kan ta sin rundliga tid – eller försöka få Filminstitutets ledning att förbarma sig över fattig kusin från landet. Dagsnoteringen år 1995 är runt tusenlappen per film hos Filminstitutet och knappt 50 kr om filmen istället ses i videoform hos ALB – om den råkar finnas där; ALB:s samling är ju av tämligen färskt datum.

Något av moment 22 vidlåder ALB:s verksamhet då materialet där inte får användas för utbildningssyften ens på universitetsnivå. Klivet från gymnasieskola till forskning tycks på filmområdet inte kräva någon mellanliggande utbildninginsats, åtminstone ingen som fordrar tillgång till pliktlevererat film- och tevematerial på videogram. Att bedriva filmutbildning utan tillgång till Filminstitutets och ALB:s samlingar är ett filmpedagogiskt reptricksnummer med hög illusionsfaktor.

I det stora landet i väster gör man ingen skillnad på litteratur och film. Library of Congress katalogiserar och tillhandahåller böcker och filmer utan avgift och med ungefär samma framtagningstid. Filmarkivet inom Museum of Modern Art har omfattande utlåningssamlingar, därutöver finns en betydande hyrmarknad för film på 16 mm till filminstitutionernas fromma. Det är därför ingen tillfällighet att amerikansk filmforskning är framstående, och att många europeiska forskare söker sig dit. Generös filmtillgång är en nödvändig – men självklart inte tillräcklig – betingelse för framgångsrik filmforskning. Och att

den amerikanska upphovsrättslagstiftningen fäster större vikt forskningens behov än vad som är fallet i de flesta europeiska länder är ingen nackdel.

Filmarvets förvaltare

Mycket av 100-års filmkultur är förvisso minnesvärt. Men mer än 80% av stumfilmtidens produktion har gått till spillo på grund av en rad samverkande fatala omständigheter, därav det tragiska med kavalkaden *Minns du –?* Själva filmbasens eldfängda och självdestruktiva natur, mediets låga status, branschens ointresse för att vårda material utan kommersiell potential, dessa faktorer har i förödande multiplicering bäddat för sakernas tillstånd. Historiemedvetandet på filmområdet är en sen företeelse, de äldsta filmarkiven grundades först en bit in på 30-talet, då redan mycket hade skattat åt förgängelsen.

Jubileumsåret 1995 erbjuder ett utomordentligt tillfälle för filmförvaltare att fördjupa och bredda underlaget för vårt filmminne. Det är nämligen till förvaltarna hoppet står. Den som privatim vill ta del av vårt filmförflutna är avhängig televisionskanalernas och videobutikernas utbud. Den renlärige filmentusiast som halsstarrigt insisterar på att se garanterat icke dagsfärsk film på riktigt, dvs projicerad, är hänvisad till Filminstitutets visningar i Stockholm, Cinemateket/Filmklubben, i fortsättningen här enbart kallat Cinemateket. En del av de filmer som visas där skickas vidare till filialer i Göteborg och Malmö. Cinematekets programmakare har tillgång till Filminstitutets filmarkiv med runt 15.000 titlar, och kan därtill så långt – eller kanske rättare, i den begränsade utsträckning – resurserna tillåter, ta in film från filmarkiv världen över.

Videobutikernas inköpare och televisionens och Cinematekets programansvariga definierar ramarna för vårt kollektiva filmminne, medan branschen och filmfestivalerna, tillspetsat uttryckt, står för det nya. Förvisso finns många filmfestivaler som visar annat än det rykande färska. Därutöver finns landets filmstudior, ungefär lika många till antalet som filmen är gammal, som visningskomplement för de filmer som marknaden tillhandahåller. Äldre film är i det närmaste utraderad från uthyrningskatalogerna. Filmstudiorörelsen kan t.ex. blott visa en enda svensk stumfilm, Victor Sjöströms *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918); av utländsk stumfilm finns enbart några Chaplin-titlar att tillgå.

Videobutiker och kabelkanaler står för närminnet, äldre material är sällsyntheter i dessa fora i vårt land. Förhållandet är annorlunda på den internationella videomarknanden, svenska stumfilmer som inte går att uppbringa i Sverige finns i viss utsträckning tillgängliga i t ex England och USA. Och den som vill köpa film på laserskivor har bl a tillgång till ett stort antal stumfilmer.

Public service-televisionen har i princip alla möjligheter att hålla en pluralistisk filmkultur levande. SVT har till och med rättigheter till lejonparten av den äldre svenska filmen och dessutom många utländska filmrariteter i sitt stumfilmsarkiv, men tycks numera främst operera på minnesmässig halvdistans, med ity åtföljande koncentration till visningar av filmer från 70- och 80-talen från ett fåtal länder, förutom en del något äldre svenska eftermiddagsfilmer. Den riktigt djuplodande ge-

nomlysningen av filmmediets tidiga schatteringar, fjärrminnet, faller därmed exklusivt på Cinematekets lott; blott där kan man visa äldre film på duk i goda kopior under optimala visningsbetingelser.

Cinemateket är den filmkulturella spjutspetsen. Det som har störst filmkulturell verkningsradie, förutom att visa ny film från i andra fora negligerade produktionsmiljöer, är att hålla den äldsta filmkulturen i dess olika former levande för en ny publik, och samtidigt, genom idogt rotande i egna och andras arkiv, sporra till nya forskningsuppgifter genom visningar som dementerar gamla filmhistoriska "sanningar". Arkivet är inte en filmhistoriens skräpkammare utan dess vitaliserande skattkammare. Förment "döda" filmer måste avklädas sina svepningar och återföras till det levande filmsamtalet, inlemmas i förståelsen av mediets förutsättningar, samtid och upplevelsekultur. Detta är cinematekens oglamorösa vardagsmission: att initiera och understödja ett sådant filmkulturellt samtal i vidaste bemärkelse, att verka som förbindelselänk mellan forskning och offentlighet. Filmen kan annars lätt bli vår kulturs blinda fläck, trots den förödande omfattande, men alltför likriktade bildström som dagligen väller över oss.

Låt mig med ett exempel visa på vilka kunskaper ett skenbart bagatellartat arkivfynd kan ge upphov till. När filmvetaren Charles Musser på 70-talet i Library of Congress' samlingar påträffade en kopia av Edwins S. Porters *Life of an American Fireman* från 1904, visade det sig att den i ett centralt avseende avvek från den kopia hos Museum of Modern Art som legat till grund för den nyckelroll i utvecklingen av kontinuitetsklippningen som översiktshistorikerna tillskrivit Porter. Övergången från exteriör till interiör sker i Washington-kopian i två tagningar där delar av förloppet upprepas i bägge tagningarna; två gånger visas hur samme brandman klättrar in genom ett och samma fönster, först från utsidan i ena tagningen, sedan inifrån i nästa bild. I New York-kopian, som sannolikt klippts om och trimmats sedan kontinuitetsklippningen blivit mönster och norm och den äldre bildfogningen övergivits, har dubbleringen eliminerats. Detta i en tid då mediets kodningsschemata var självklara, nästan naturliga. Filmhistorikerna har sedan i decennier tagit kopians originalstatus för given. Sedan denna "sanning" kullkastats har filmhistorien i ett centalt avseende fått skrivas om. Endast genom att fortlöpande vädra arkiven, både genom egna visningar och genom öppenhet gentemot forskarna, kan insikter, sådana som Museers apropå Porters film, vinnas.

De filmer som sällan eller aldrig visas är nerfrusna i glömskans arkiv. Sveriges Television tycks för sin del ha förpassat hela stumfilmen dit. Det går an att visa en uppsättning av Ingmar Bergmans pjäs om stumfilmsregissören Georg af Klercker, vars filmer flitigt exponerats av utländska filminstitut, utan att ge tittarna möjlighet att stifta bekantskap med denne af Klerckers bevarade filmer. Bergmans inspiration är intressantare än hans inspiratör. 1978-80 visade TV1 en handfull svenska stumfilmer, sedan dröjde det till 1985 då *Gösta Berlings saga* fick en chans. Sju år senare, 1992, visades *Häxan* i samarbete med Umeå Filmfestival. Förhoppningsvis har jag missat någon visning mellan dessa glesa milstolpar.

När programmakarna i kulturmagasinet Nike nyligen presenterade ett inslag om Anna Hofman-Uddgren, Sveriges första

kvinnliga filmregissör, gick det riktigt illa. Hennes regikonst illustrerades med en film som presentatören uppgav vara *Stockholmsfrestelser* från 1911, en film bland många som skattat åt förgängelsen. Det som TV-publiken fick se var emellertid en helt annan film, utan minsta anknytning till Anna Hofman-Uddgren, nämligen *Kal Napoleon Karlssons bondtur* från 1915. Malören tycks ha gått samtliga förbi såvitt jag minns; stumfilm som stumfilm. Då och då visas någon pärla fram ur det mycket omfattande journalfilmsarkivet, som dessutom inrymmer diverse utländska, aldrig visade fiktionsrariteter från filmens tidigaste år. I skrivande stund förljudes att Sveriges Television, post festum kan man maliciöst hävda, ämnar visa en film signerad Georg af Klercker. Föga överraskande just den som Ingmar Bergman lyft fram ur arkivglömskan. Därutöver visas inom ramen för en satsning kring filmjubileet ytterligare en stumfilm, DW Griffiths *Birth of a Nation* (1915) och en dokumentär i tre delar om Griffiths karriär.[1]

Forskningsbiblioteken tar inte bara passivt emot pliktleverarat tryck, utan har därtill medel för att köpa in utländsk litteratur. ALB erhåller pliktlevererat audiovisuellt material, men har mycket begränsade medel för att förvärva ljud och bild och inga bevakningsrutiner för systematiska inköp. Filmbranschen deponerar uttjänta kopior hos Filminstitutet. Medel för att köpa in filmer till samlingar finns knappast. En representativ filmhistorisk översikt går inte

Greta Garbo och Lars Hanson i Victor Sjöströms The Divine Woman (1927). Bilden är från den akt som överlevt hos Gosfilmofond, Moskva.



att ställa samman utifrån Filminstitutets samlingar, därtill är luckorna alltför många beträffande främst den äldre filmen. Dansk film var synnerligen framgångsrik före första världskriget, bröt väg för den långa spelfilmen, initierade nya genrer som den erotiska melodramen, s k sensationsfilmer och seriefilmer, gick i bräschen för ett högre berättartempo; tre filmer står till buds i arkivet. Blott promillen av den amerikanska stumfilmen, skärvor av den tyska expressionismen, smulor av den franska impressionismen – listan kan göras mycket lång över vad som saknas i Stockholm av vitala delar av det internationella filmarvet. Vill man skapa förutsättningar för att kunna förmedla ett filmhistoriskt vetande som speglar dagens forskningsläge måste Filminstitutet ges medel för att köpa in en representativ kollektion som speglar huvudlinjerna i den tidiga filmens utveckling. Huvudmännen måste höja ambitionsnivån och därmed anslagen. Har vi Mark Twain och André Gide på biblioteken, bör vi ha Frank Borzage och Maurice Tourneur i filmarkivet. Hur skall nya filmare kunna utbildas om de aldrig ges möjlighet att i grunden bekanta sig med sitt uttrycksmedels förflutna? Och hur skall en kvalificerad filmvetenskaplig utbildning och forskning kunna bedrivas om arkivens samlingar dömer forskarna till utanförskap visavi den internationella forskningsdebattens korpus av centrala verk?

Ingmar Bergman får varje sommar en hel lastbil med godbitar från filmarkivet överskeppade till Fårö. Det är så den skapande människan – med arkivets goda minne – håller sin inspiration vid liv. Sent på 50-talet gjorde kritikerna och filmarna in spe – Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette – det franska cinemateket till sitt eget filmuniversitet för att sedan omsätta lärdom och filminspiration i egna filmer och tidskriftsartiklar. Och Martin Scorsese som likt många andra nutida filmare läst filmvetenskap håller sig med eget filmarkiv för att ha filmhistorien inom behändigt räckhåll. Om Sverige pretenderar på att vara ett kulturland måste filmarkivets resurser påtagligt ökas. Kopior av samtliga Greta Garbos filmer finns t ex inte tillgängliga i Stockholm. På bokområdet förvärvarar Kungliga Biblioteket alla tryckta texter med svensk anknytning, filmarkivet saknar medel för en motsvarande praxis.

KANON OCH NATIONALDUK – DEL 1

Inom litteraturvetenskapen har det länge stått strid kring frågor om kanoniseringen av det litterära arvet och hur detta utkristalliseras. Är kvinnliga författare fördrivna från parnassen? Är den vite mannens problemvärld normgivande för litterär kvalitetsskattning? Är vissa epoker, nationallitteraturer, författarskap eller stilar utmönstrade från översiktsverk, antologier och den vetenskapliga problemformuleringen? Står högt mot lågt? Har genrerna en hierarki? Vilka har mandat att definiera en litterär kanon? Konflikter och stridigheter kring detta hör till litteraturämnets vardag.

Inom teaterns värld talar man om nationalscener som brännpunkten för ett lands teaterkultur. Där lyfts teaterarvet fram till beskådande eller omtolkning. Filminstitutetens visningsforum har motsvarande ställning: Cinemateket är vår nationalduk. Flera länder är så lyckligt lottade att de har mer än ett filmarkiv. Det är på dessa dukar – och blott där – som ett film-

arv kan hållas levande. Och för filmens del går det inte att tänka snävt nationellt; vårt filmarv är det som visats på svenska biografdukar, till övervägande delen utländsk film. De filmer som visats utgör vår minnesbank. Det är de som genom åren gett impulser på gott och ont och utgjort den kontext som stått till filmpublikens förfogande. Om vårt filmarv inskränks till blott vad de svenske presterat, blir vi urarva. Filmarvet förskingras.

Filmen är den internationella konstarten par préférence. Detta har varit en självklar insikt för nationaldukens programansvariga. Men naturligtvis finns ändå ett särskilt ansvar för den svenska produktionen. Det är blott den spektakulära delen av den svenska produktionen, den som haft internationellt genomslag eller forskningsmässig betydelse, som intresserar utländska filmarkiv och nationalduksansvariga: stumfilmsperioden och Ingmar Bergman för att något hårddra. En inventering av vilka svenska filmkopior som ligger tillgängliga i utländska filmarkiv bekräftar hypotesen. Det finns således ett särskilt visningsansvar för det svenska materialet, men detta måste ställas i fruktbar dialog med den internationella fonden av filmer som stått till den svenska publikens förfogande. Och som inspirerat svenska filmskapare i det förflutna.

När visningsrätten löper ut några år efter en premiär slocknar filmen. Själva kopian, mer eller mindre åldrad och försliten, deponeras då i allmänhet hos Filminstitutet och kan fortsättningsvis enligt internationella konventioner i princip blott och bart visas där. På filmens område saknas därför helt de komplement som ett regionalt och kommunalt teaterliv erbjuder vid sidan av nationalarenan, för att inte tala om folkbibliotekens decentraliserade utbud av läsmedia tillgängligt på den läsande allmänhetens villkor. Film är färskvara under en tid för att sedan djupfrysas i filmarkivens kassematter. Enbart nationaldukens trollspö kan väcka dem till liv igen. Litteraturen hålls levande genom ett brett spektrum av kulturpolitiska insatser som en för samhället omistlig nyttighet som tillåts kosta, visserligen nu inte lika mycket som förr.

En mycket liten krets är ansvariga för vårt lands filmminne och vår kontakt med filmens historia. Även om de för nationalduken ansvariga i sina programgivar framstode som oavlåtligt fantasifulla och genialt oförutsägbara, med olympisk överblick över filmhistorien och forskningens rön och en självständig och kritisk värdering, och därtill stode de internationella cinematekens program-filosofi nära, vore det ändå av omistligt värde att finna former för kompletterande visningsfora styrda av andra visioner. Pluralism motverkar kanoniseringens avigsidor; eller rättare, kan genom sin avighet komplettera det räta.

Nationaldukens repertoar negligeras nästan helt av tredje statsmakten. Programgiven, enskilda serier och filmer passerar filmanmälarna tämligen spårlöst revy. Möjligen därför att nationalduken uppfattas som ett regionalt klubbfenomen som inte angår offentligheten. Eller finner filmpennorna utbudet så urvattnat att det högst motiverar en allmän blänkare inför säsongsstarten, eller ett reportage om någon kultig regissör flygs in? Några filmer är av sådan dignitet, kan man tycka, så estetiskt remarkabla, orättfärdigt misskända eller förbisedda, att de rimligtvis vore värda en individuell anmälan; en påminnelse med

upptäckarglädjens förtecken. Om Nationalmuseum för en utställning kompletterar sin Rembrandt-kollektion med inhyrda verk av mästaren inhöstar museet ofelbart mer eller mindre djupsinninga betraktelser på kultursidorna. Kanske vore det på sin plats att ambitiösa Cinemateksatsningar vederfors motsvarande pådrag. Varför så hittills inte varit fallet kan man spekulera över. Å ena sidan lämpar sig måhända inte nöjessidorna för sådan journalistik, å andra sidan är spaltutrymmet på de flesta kultursidor marginellt för filmstoff.

Kondenserad historieskrivning

Minns du–? innehåller unika fragment från en rad förlorade svenska stumfilmer. En förödande brand i ett filmtvätteri i Vinterviken 1941 gjorde i det närmaste tabula rasa med hela det svenska stumfilmsarvet. Originalnegativet hade – av säkerhetsskäl!! – flyttats ut från Stockholms innerstad när världskriget ryckte allt närmare. En enda natt, en malör, och en del av vårt kulturarv utraderades. Ingenstans fanns ett kopiebestånd som komplement till negativen; ingen backup för att tala da-

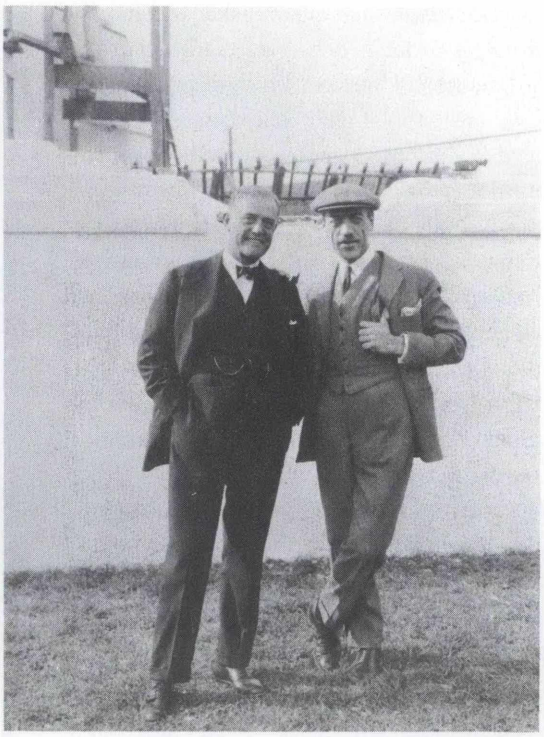
Anna Q Nilsson som Anna i Värmlänningarna *(1921). Filmen finns bevarad i Gosfilmofond, Moskva.*



torspråk. Slumpen har sedan, styckevis och delt, återfört material, men fortfarande gapar lagerhyllorna förfärande tomma över det oåterkalleligt försvunna. Och bildkvaliteten på de återförda och restaurerade titlarna når självfallet aldrig upp till den bildlyster som kopior dragna från originalnegativen kunnat ge. Tröst för ett tigerhjärta är att det fortfarande påträffas någon enstaka titel, eller något fragment ute i världen. För den som har vägarna förbi finns t ex i det ryska filmarkivet en komplett kopia av 1921-års version av *Värmlänningarna,* den enda svenska film som den från Ystad till USA utvandrade Anna Q Nilsson medverkade i. Och nyligen påträffades en knappt halv Stiller-film från 1916 i Spanien, *Ballettprimadonnan.*

Svensk Filmindustris kortfilmare Knut Martin stod bakom *Minns du –?* Martin påminde om vad som sig tilldragit i de svenska stumfilmsateljéerna, och frågan – Minns du –? – var säkerligen berättigad när ljudfilmen var ung och mediets framtid tedde sig långt intressantare än dess förflutna. 20-års filmutveckling från forntidens Kristianstad åren

De två stora: Victor Sjöström (1879-1960) och Mauritz Stiller (1883-1928). Storhetstidens oomstridda iscensättare.



Den tredje: Georg af Klercker (1877-1951) – tidigare statist i regissörsklubben, numera fullvärdig medlem.



kring 1910, över Lidingö-perioden från 1912 och ett knappt decennium framåt, till stumfilmens skördetid i Råsundastudion, markerade geologiska tidspann med vitt skilda karakteristiska för biograf- och filmkulturen. I backspegelns narrativ konstruerar Knut Martin en historieskrivning som tar avstamp 1907 med den klapp-på-axeln-kommenterade *Han som klara boven,* inspelad av biografägaren Frans Wiberg, och slutar med vad som betecknas som topprestationerna från stumfilmstidens stjärnregissörer Mauritz Stiller och Victor Sjöström: *Gösta Berlings saga* från 1924 respektive *Ingmarssönerna* från 1919. Från stapplande begynnelse till mogna mästerverk. Knut Martins narrativa grepp identifierar och följer en kungslinje, en evolutionsstrategi som animerat översiktskrönikörer fram till de revisionistiska filmhistorikernas inträde i manegen i slutet på 70-talet. Slutpunkten i utvecklingskedjan naturaliseras, görs oundvikligt genom att man från "målet", här topprestationerna, lyfter fram den enda vägen och eliminerar exkurser i andra riktningar. Det är följdriktigt att Georg af Klercker lyser med sin frånvaro, Stiller och Sjöström är ohotade mästare. De mera udda titelexcerpterna i *Minns Du –?* är inte medtagna som regialster, utan kopplas till framgångsrika skådespelare som en Gösta Ekman eller en Ivan Hedqvist.

Filmkavalkadens värderingar har stått sig. Samstämmighet präglar historieskrivningen över den svenska filmen. Några hållpunkter.

Debut i Malmö sommaren 1896, men stor succé först i samband med Numa Petersons Lumière-koncession under Stockholmsutställningen 1897, då den franske fotografen Promio mellan varven lät inhemska filmfotografer in spe öva sig med bl.a. kung Oscar som kamerablickfång. Därefter ambulerande förevisningar, parallellt med sejourer i samband med utställningar. Fasta biografer etablerades med början kring 1905. I förstone utgjordes programgiven av korta filmer av skilda slag, oftast från storbolagen i Frankrike, främst Pathé. Långfilmsformatet tog efter hand över, dokumentärstoffet trängdes alltmer i bakgrunden, och efter lång kampanj inrättades 1911 statlig filmcensur för att få bukt med förmenta avarter. Trevande start för spelfilmsproduktion i Kristianstad 1909. Sjöström och Stiller så småningom lysande fixstjärnor på stumfilmens regifirmament; Svenska Biografteaterns produktion hade i slutet av 10-talet ett mycket gott internationellt renommé. I bakgrunden bolagsdirektören Charles Magnusson, fotografisnillet Julius Jaenzon och dennes kolleger, Selma Lagerlöfs texter och det svenska landskapets skönhetsvärden – och så då Garbo, vars saga blev kort i Sverige; Hollywood kallade. Slutet av 20-talet går i dekadansens tecken, hävdas det, med internationella samproduktioner och med de stora namnen verksamma i det fjärran Hollywood. Krisstämning på gränsen till total uppgivenhet hos Svensk Filmindustri med Ivar Kreuger som allt aktivare huvudägare. Så ljudfilmen med initalt primitiv teknik och versioneringar där "svenska" filmer parallellproducerades under tålamodsprövande förhållande i franska Joinville. Lusten att höra svenska talas och sjungas från vita duken skapade förutsättningar för nya bolag; det mest nationella blev paradoxalt nog det bolag som kallade sig Europa Film, Edvard Perssons officin. 30-talet var länge skammens decennium, avfärdat, avrättat, nästan avstött från den svenska filmkroppen. Rehabiliterat på

senare tid för sina social- och kulturhistoriska marginalanteckningar och för filmernas chosefria skådespeleri. Den annalkande världsbranden ryckte upp film-Sverige ur den långa letargin, brukar det sägas. Filmen *Ett brott*, i Anders Henriksons regi, och Alf Sjöbergs återkomst till filmateljéerna 10 år efter debuten 1929 påminns man om som riktningsgivare. Krigsårens filmiska högkonjunktur avsatte få riktigt stora filmer, det är tidsandan som intresserar, från käcka militärfarser till offervilliga ockupationsdramer. Sjöberg/Bergman-opuset *Hets* lyfts ofta fram; Sjöbergs *Himlaspelet* alltför sällan. Efter kriget trappas produktionstakten ner och 1951 kom ett filmstopp som branschprotest mot statsmakternas uttaxeringar. Då hade *Hon dansade en sommar* just valsat jorden runt med sina naturnära kärlekscener. Efterkrigstiden präglas av Ingmar Bergmans allt starkare lysande stjärna. Även om andra unga ingav minst lika stora förhoppningar när det begav sig – särskilt Hasse Ekman – har mästarens enastående framgångar retroaktivt raderat ut all konkurrens. Att Alf Sjöberg fick pris i Cannes för *Fröken Julie* har vi dock inte glömt. 50- och 60-talet är annars främst Bergmans – även han fick ju Cannes-upphöjelse – med den framväxande televisionen som hotbild i bakgrunden. En del ungdomsfilmer hör till bilden, liksom filmreformen, konstruerad av en fd ingenjör, senare filmpenna, på talefot med kanslihuset. Den Scheinska reformens nya och mycket svenska finansieringsmodell öppnade filmateljéerna för en ny generation: Widerberg, Sjöman, Troell, Zetterling m fl. Och, för en tid, också för utländska filmare som Jean-Luc Godard, Agnès Varda och Susan Sontag.



Margit Manstand. Svensk stjärna i mondäna samproduktioner i slutet av 20-talet, här i Parisiskor *(1928).*

Parallellt med spelfilmen odlades dokumentär- och naturfilm i både kort och långt format: Prins Wilhelm, Gustaf Boge, Bengt Berg på 20-talet, Arne Sucksdorff, Stefan Jarl längre fram. Bland många kortfilmare kan Gunnar Skoglund och Gösta Werner nämnas; bägge dessutom med långfilmer på sitt samvete. I historieskrivningens periferi, men i branschens centrum rör sig mångfrestarna: Gustaf Molander, svensk rekordhållare med 64 spelfilmer med Arne Mattsson som god tvåa. Skådespelarna, de lysande blickfången, ej att förglömma: Lars Hanson, Greta Garbo, Ingrid Bergman,



(T v) Pensionat Paradiset *(1937). Sinnebild för ett ratat filmdecennium. Thor Modéen underhåller.*

(Nedan) Rune Lindström i Alf Sjöbergs Himlaspelet *(1942), en minnesvärd film från krigsåren.*

(T h) Ingmar Bergman och Sven Nykvist under inspelning av IB:s sista film, Fanny och Alexander *(1982).*



Signe Hasso, Max von Sydow och Erland Josephson, för att inte tala om alla dessa kvinnor i Bergmans filmer. Och år ut och år in har biograferna först och främst visat amerikansk film.

KANON OCH NATIONALDUK – DEL 2

Under 1995 har tre skilda fora lyft fram ett svenskt filmarv. *Filmakademien,* vars ledamöter tillhör branschen, Filminstitutet, kritikerkåren eller den akademiska världen, röstade fram 15 svenska filmer på anmodan av UNESCO för ett internationellt filmarv på nationell grund; *Cinemateket* som på nationalduken visat 10 "svenska klassiker" under våren med anledningen av jubileet samt *Nöjesguiden* som publicerat en lista med 25 svenska filmer. Av nationaldukens 10 titlar återfinns 8 på Filmakademiens lista och 9 hos Nöjesguiden; *Dom kallar oss mods* är den enda film som Filmklubben är ensam om. På samtliga listor saknas Georg af Klercker, av stumfilmer är *Herr Arnes pengar* och *Körkarlen* gemensamma för samtliga listor; Akademien förtecknar därtill *Ingeborg Holm*. Svensk 30-talsfilm har inte rehabiliterats på någon av listorna. Från 1921, året för *Körkarlen*, fram till *Hets* från 1944 är det helt blankt, nationalduken har ett hopp från 1921 till 1950. Ingmar Bergman är minst dominerande hos Filmklubben, blott 2 av 10 filmer; hos Akademien



är 5 av 15 titlar i regi av Bergman, därtill *Hets* som han delvis låg bakom; av Nöjesguidens titlar är 8 av 25 signerade Bergman, exklusive *Hets*.

Vad har då visats på nationalduken genom åren? För att få någon hum om detta har repertoaren kartlagts beträffande den svenska filmen, från Cinematekets start 1964 fram till och med våren 1995. Hänsyn har inte tagits till visningsdubbleringar, dvs en film som ena dagen visas på Bio Victor i Filmhuset och några dagar senare på Filmstaden betraktas som en visningsomgång. Det är framtagningstillfällena ur arkivets iskyla som räknats. Jag inskränker mig här till visningar av äldre svensk film. Felkällor i genomgången kan inte helt uteslutas och naturligtvis borde den svenska visningsprofilen ha ställts i relation till hur den internationella filmhistorien ajourhållits.

Den svenska spelfilmens vagga stod i Kristianstad. Dessa filmer ansågs oåterkalligen förlorade tills Gardar Sahlberg i en understreckare i *Svenska Dagbladet* (1959-12-29), "Från filmens barndom", kunde meddela att merparten av dem återfunnits nedkopierade till 16 mm i Svensk Filmindustris kortfilmsarkiv. Ingen av dessa en dryg handfull filmer har någonsin visats på nationalduken.

Regissören, och här också skådespelaren Georg af Klercker i filmen I minnenas band *(1916)*



Anna Hofman-Uddgren, tidig kvinnlig filmpionjär, regisserade några filmer för Orientaliska teatern 1911, bland annat två Strindberg-titlar, berömda inte minst för författarens lakoniska carte blanche adresserat till regissörens make, Gustaf Uddgren: "Var så god att kinematografera så mycket Ni vill av min dramatik." Av dessa filmer har endast *Fadren* överlevt. Den är visad två gånger på nationalduken, senast 1975.

Georg af Klercker är mest känd för sin sejour hos Hasselblad Film i Göteborg i 10-talets mitt. Dessförinnan var han en tid ateljéchef hos Svenska Biografteatern där han bland annat regisserade *Dödsritten under cirkuskupolen* (1912), som överlevt i ofullständigt skick. Filmen är visad en gång, 1993, som förfilm till Ingmar Bergmans af Klercker-pjäs *Sista skriket*. af Klercker-filmen *Ringvall på äventyr*, en enaktare som tillsammans med *Ingeborg Holm* är den enda svenska film som finns bevarad från 1913, är aldrig visad. 1914 hade af Klercker-filmen *För fäderneslandet* sin något fördröjda premiär; filmen är den enda från det året som överlevt. Kopian hämtades hem från Cinémathèque Française under 80-talet, men har aldrig visats. af Klerckers Göteborgsproduktion har fått större uppmärksamhet. Negativen hamnade hos filmarkivet på 60-talet och har sedan restaurerats peu om peu; *Nattliga toner* från 1918 med medel från en Ingmar Bergman-fond först för ett par år sedan. 1983 visades på nationalduken en serie kallad Hasselbladfilm med titlarna *I kronans kläder* (1915), *Calles nya (under)kläder* (1916), *Fången på Karlstens fästning* (1916), *Kärleken segrar* (1916), *Ministerpresidenten* (1916), *Svärmor på vift* (1916), *Förstadsprästen* (1917), *Mysteriet natten till den 25:e* (1917). 1992 ägnades Georg af Klercker ett retrospektiv i eget namn, då återkom merparten av de filmer som visades 1983, men ytterligare några titlar kompletterade, nämligen: *Calle som miljonär* (1916), *I minnenas band* (1916), *För hem och härd* (1917), *I mörkrets bojor* (1917), *Nobelpristagaren* (1917), *Revelj* (1917), *Fyrvakarens dotter* (1918). 1993 visades den då nyrestaurerade *Nattliga toner* i samband med en föreställning av *Sista skriket* på Filmhuset.

Genom att ett fylligt af Klercker-urval visades i samband med en serie om skandinavisk film vid stumfilmsfestivalen i Pordenone 1986, har af Klercker rönt uppmärksamhet världen över. I det senaste publicerade större filmhistoriska översiktsverket ger Kristin Thompson och David Bordwell af Klercker en framträdande plats; i tidigare verk har Georg af Klercker knappast nämnts. "Until recently, the work of Georg af Klercker was largely overshadowed by the contributions from Stiller and Sjöström. In the mid-1980s several of his films were restored and shown in retrospectives. They revealed a skillful and versatile director with a strong sense of pictorial beauty."[2] Än en gång framgår sambandet mellan filmarkivens praxis – restaurering och visningar – och historieskrivandet.

Trots denna renässans för en länge negligerad filmskapare har några av hans bevarade filmer aldrig nått nationalduken, det gäller *Nattens barn* (1916), *Mellan liv och död* (1917) och *Löjtnant galenpanna* (1917). Främst därför att de ännu inte försetts med mellantexter. Inte heller den av Manne Göthson regisserade Hasselbladfilmen *Storstadsfaror* (1918) är visad.

Victor Sjöström och Mauritz Stiller har rönt desto större visningsuppmärksamhet och återfinns föga överraskande – troligen bland annat just därför – till och med på bästalistorna. Filmakademiens faiblesse för Sjöströms *Ingeborg Holm* (1913), som i hög grad delas av internationell forskning, avspeglas också på nationalduken där filmen visats elva gånger. Däremot har Sjöströms remarkabla regidebut, *Världens grymhet/Trädgårdsmästaren* (1912), endast visats en enda gång i samband med att den förvärvades från Library of Congress i Washington. Filmen totalförbjöds på sin tid av censuren för visning i Sverige. Redan under nationaldukens första verksamhetssäsong, 1964–65, ingick *Ingeborg Holm*, i ett urval kallat "Svenska klassiker" tillsammans med *Terje Vigen* (1916), *Herr Arnes pengar* (1919), *Erotikon* (1920), *Johan* (1920) samt *Körkarlen* (1921), således en renodlad koncentration på filmer av Victor Sjöström och Mauritz Stiller. Senare 1965 visades de två Stillerfilmerna *Thomas Graals bästa film* (1917) och *Thomas Graals bästa barn* (1918) i ett dubbelprogram. 1967 presenterades 7 omkopierade långfilmer från 20-talet och dessutom en Victor Bergdahl animation, *Kapten Grogg skall fiska. Prästänkan* (1920) visades 1968 inom ramen för en Carl Th Dreyer serie. 1969 upprepades två av de 20-talsfilmer som visades 1967 i en serie ägnad filmkomikern Fridolf Rhudin. *Ingeborg Holm, Herr Arnes pengar* och *Körkarlen* visade på nytt 1970 i en serie sammanställd av filmprofessorn Rune Waldekranz, en serie som också innefattade Gardar Sahlbergs dokumentär *Kristianstad-Filmstaden* (1964), vilket något hyfsar påståendet ovan att Kristianstadtidens titlar aldrig visats. I dokumentären förekommer excerpter från de återfunna Krististianstadtitlarna. De tre "superklassiska" stumfilmerna med *Ingeborg Holm* i spetsen återkom 1971. Senare samma år visades Benjamin Christensens märkliga kulturhistoriska exposé *Häxan* (1922); åter med professor Waldekranz som programansvarig. Och trion *Ingeborg, Herr Arne* och *Körkarlen* visades ytterligare en gång 1971, liksom *Häxan.* Sammantaget har *Häxan* visats elva gånger, alltså lika ofta som *Ingeborg Holm*, och *Erotikon.* Dessa filmer distanseras enbart av *Herr Arnes pengar*, 13 visningar, och *Körkarlen* som förekommit hela 17 gånger. 1972 visades *Gösta Berlings saga* för första gången (8 gånger totalt) i en serie där *Terje Vigen* (totalt 6 gånger), *Prästänkan, Thomas Graals bästa barn, Körkarlen* och *Häxan* kompletterade.

1973 visades ett fylligt urval av Victor Bergdahls animationer under benämningen Kapten Grogg-festival I och II. Bergdahls filmer har därefter inte visats. 1973 presenterades även *Den starkaste*, Alf Sjöbergs debutfilm från 1929. Och samma år förekommer också John W. Brunius för första gången med filmen *Åh, i morgon kväll* (1919). 1976 visas ytterligare Brunius-titlar i en programgiv ägnad Gösta Ekman, *Mästerkatten i stövlar* (1918) och *Gustaf Wasa* (1928). Sjöström och Stiller ägnas serier 1974 med kompletteringar till de vanligen visade titlarna.

Överlag är det etablerade namn som gällt och en koncentration till väl inkörda titlar, säkert också av och till framönskade av filmvetare till filmstudenternas fromma.

Det som överlevt av svensk stumfilm är sammantaget mycket begränsat. Denna begräsning borde, kan man tycka, leda till att



Benjamin Christensens kulturhistoriska "föreläsning", Häxan *(1922).*

allt som finns kvar åtminstone visades en enstaka gång under en period omspännande 30 år. De aldrig visade *Vem sköt?* (1917) och *Allt hämnar sig* (1917), bägge i regi av den från Finland inhyrde Konrad Tallroth, speglar den produktionslinje Svenska Biografteatern vid denna tid övergav för en satsning på hallstämplade förlagor med nationellt förtecken i regi av Stiller respektive Sjöström; det som blev "Svenska klassiker". Men även regititanerna har sin blinda fläckar: Sjöströms *Havsgamar* (1916) är endast visad en gång, liksom *Klostret i Sendomir* (1920) och *Eld ombord* (1923). *Hans nåds testamente* (1919) två gånger, liksom *Ingmarsönerna* (1919), *Karin Ingmarsdotter* (1920) och *Mästerman* (1920). Att Stillers *Alexander den store* (1917) aldrig visats beror möjligen på att delar av filmen saknas.

Går man till övriga svenska stumfilmsregissörer är åtskilliga titlar stadigt djupfrysta: *Bodakungen* (Gustaf Molander, 1920), *Robinson i skärgården* (Rune Carlsten, 1920), *En vildfågel* (Brunius, 1921), *Hårda viljor* (Brunius, 1923), *Närkingarna* (Gustaf Edgren, 1923), *Boman på utställningen* (Karin Swanström&Oscar Rydqvist, 1923), *Trollebokungen* (Edgren, 1924), *Grevarna på*



En av många spegelscener i Mauritz Stillers Alexander den store *(1917). Hauk Aabel i titelrollen.*

Svansta (Sigurd Wallén, 1924), *Farbror Frans* (Wallén, 1926), *Charleys tant* (Elis Ellis, 1926), *Hon, han och Andersson* (Edgren, 1926), *Flickorna Gyurcovics* (Paul Merzbach, 1926), *Drottningen av Pellagonien* (Wallén, 1927), *Ungdom* (Ragnar Hyltén-Cavallius, 1927) samt Ivar Johanssons *Rågens rike* från 1929, den senare en film som i sin bildstil är påtagligt influerad av den sovjetiska filmen. Förutom dessa aldrig visade titlar finns flera 20-talsfilmer som enbart visats en enstaka gång, några inom vad som kallades "Universitetets filmkurs" årskiftet 1979/80, t.ex. *Skärgårdskavaljerer* (Theodor Berthels, 1925), *Två konungar* (Ellis, 1925), en gång även *När millionerna rulla* (Lasse Ring, 1924), *Flickan i frack* (Swanström, 1926) och *Hans kungliga höghet shinglar* (Hyltén-Cavallius, 1928).

Att Sjöström och Stiller, och särskilt vissa av deras filmer, har kanoniserats genom återkommande visningar är uppenbart. Annorlunda uttryckt: Cinemateket har vidareförd och förstärkt kanoniseringen. Auteur- och klassikerbegreppet har följt nationalduken sedan starten och i hög grad hänförts just till dessa två regissörer. Att Filmhusets två biografer döpts till Victor respektive Mauritz är följdriktigt. Bortsett från *Häxan* finns inga andra titlar som bestått så många visningstillfällen som vissa av deras filmer; af Klerckers filmer visades först 1983 och låg sedan i träda fram till 1992.

Kritiker och filmvetare som Bengt Idestam-Almquist (signaturen Robin Hood i Stockholms-Tidningen) och Gösta Werner har genom sina många böcker om den svenska stumfilmen bidragit till denna

värderingen, medan Rune Waldekranz varit den store introduktören av internationell film, därtill detaljgranskaren av den svenska visningskontexten åren 1896-1906 samt kartläggaren av filmmediets tekniska och dramaturgiska stamtavla.

Att polemisera emot positioneringen av Sjöström och Stiller, som går igen också hos diverse utländska filmhistoriker i den första generationen, inte minst de franska, vore poänglöst. Men minst lika intressant som att visa upp enskilda regipersonligheter, oberoende av konstnärlig halt, är att i bredast möjligt följa filmberättandets institutionalisering, hela den svenska produktionskontexten och dess gestaltningsnormer. De anspråkslösa alsterna, vilka kanske inte alltid är konstnärligt angelägna för en modern publik, är för den skull inte mindre intressanta. När filmens kulturella kapital skulle värdesäkras borgade framstående skaparpersonligheter för mediets kreditvärdighet; deras filmer var hårdvaluta i kraft av en konstnärlig vision. En kanoniseringen med entydig skapar-, verk- och periodhierarki omstöpte det forna marknadsnöjet till respektabel konstart. Erkännande inkasserades bl.a. i form av filminstitut och att filmvetenskap blev eget universitetsämne.

Idag är det andra frågor som står högst på agendalistan. Filmvetenskapens strömkantring, där receptionsfrågor, berättarnormer och kulturteoretiska närmanden trängt regissörsvisionerna i bakgrunden är ännu inte avläsbar i visningsrubriceringarna på nationalduken.

Bilden av 30-talet som en negligerbar period bekräftas på flera sätt: från invigningen av nationalduken 1964 fick folklustspelens vänner vänta tills 1969 på de första visningar av 30-talsfilmer. Då visades *Skärgårdskavaljerer* (1937), *Pensionat Paradiset* (1937), *O, en så'n natt* (1937), *Annonsera* (1936), *Hemliga Svensson* (1933) samt *Flickorna från Gamla Stan* (1934). Det totala antalet framtagningar av svensk 30-talsfilm är begränsat, och ingen av filmerna har visats mer än vid fyra tillfällen, och många filmer aldrig.

Går man längre fram i tiden uppläts nationalduken systematiskt i slutet på 60-talet för elevfilmer från dåvarande Filmskolan, därmed blev filmare in spe synliga före sin egentliga debut. Senare har serier om ny svensk animerad film och några "Filmens dag" givit liknande genomlysningar av färsk film. Stommen i programgivarna utgörs av fasta kategorier som "Klassiker" och "På begäran" förutom regissörs- och skådespelarsviter. Av och till belyses en författare: Selma Lagerlöf på film, Strindberg, Sjöwall/Wahlöö, Hjalmar Söderberg rent av två gånger. Därtill perioder som Svenskt 50-tal, Svenskt 60-tal, genrer som melodram, någon enstaka producent, t ex Lorens Marmstedt, vissa temata, t.ex. Brottsplats Stockholm, Boxningsfilmer, Hotell i film, Undervattensfilm eller Film om konst. Ibland släpps utomstående programerare in, i det förflutna Rune Waldekranz, på senare tid yrkeskårer som filmfotografer eller politiker. Av och till belyses filmarkivets eminenta verksamhet med serier som "Svenskt 20-tal på ny bas", "Räddad filmhistoria" eller "Kulturhistoria på film". När det gäller att restaurera film är de få arkiv som kan konkurrera med Stockholm; även i dokumentationshänseende är den svenska filmhistorien en av de bäst kartlagda.

Den kulturella betydelsen av Cinematekets visningar kan inte nog understrykas: vårt filmminne närs inte av ny film allena.

Ringar på vattnet: litterära filmnoteringar

ATTRAKTIONENS KONTEXT

Det första filmdecenniets bevarade filmer, alltså filmer producerade fram till och med 1906, lyftes fram till systematiskt beskådande vid filmarkivens nu legendariska konferens i Brighton 1978. Visningarna och förbrödringen där – kvinnorna inkluderas i termen – mellan forskare och arkivansvariga utgör vattendelare för forskningen om tidig film. Svallvågorna från Brighton kom historiedeterminismen att allt påtagligare guppa i bakvattnet. Skillnaden i syftemål och receptionsbetingelser mellan tidig och "modern" filmkultur blev skönjbara, allt färre talade om primitiv film. Ett nytt fokuseringsbegrepp, cinema of attraction, vann senare burskap genom uppsatser av Tom Gunning och André Gaudreault.[3] Och forskningen om perioden sköt fart i allians med arkiven, av vilka många tidigare utgjort svårforcerade befästningar för att citera Penelope Houstons historik över filmarkivens verksamhet.[4]

Filmens poetik, mediets sätt att organisera en berättelse – filmen kom ju efter en tid att primärt utnyttjas för episka ändamål – industriellt standardiserade metoder och tumregler för att skapa begriplighet inom och mellan bilderna, markeringen av tidsliga och rumsliga relationer; sätten att lösa sådana hantverksproblem har uppvisat en överraskande stabilitet över åren. Självklart är ett sådant påstående behäftat med en uppsjö reservationer och undantag, vilka dock till stor del är regelbekräftande. Forskningen har på senare år intensivt sysslat med de första visningarnas repertoar, visningskontexter och åskådarpositionering för att kartlägga de utvecklingslinjer och brottytor som förde till den tämligen monolitiska gestaltningpraxis som vi levt med sedan 10-talets senare hälft. Såväl "attraktionsfilmen" som det klassiska filmberättandet har självfallet ställts i relation till äldre bildteknologier och konstarter för att ett brett kontexuellt fält skall framträda. Teknikfascinationen har härletts till melodramteatern, bildövergångarna analyserats visavi laterna magica, närbilder eller sk förstoringar till kriminalfotografi, skådespelarnas blick in i kameran till vaudevillens direktutspel, åskådarens relation till vita dukens värld till teatern, det dynamiska bildfältet till såväl tågens panoramiska perspektiv som flanörkulturen, ögats gastronomi, med August Blanches fyndiga formulering. Detta under en period när mediet som metafor för modernitet, visuell exploatering, storstadens rasande ombytlighet i intrycken gjorde filmteknologi och filmerfarenhet till centrala samtidsfaktorer. Sedan biograferna domesticeras i offentligheten via censurmekanismer av skiftande art, framträdde istället filmerna, verken, som kollektivprodukter med regissörens ingenium i spetsen.[5] I princip på ungefär samma villkor som romaner och teaterföreställningar. Efterhand fick biografernas repertoar pressens uppmärksamhet som enkla former av verk, men fick därtill länge utstå regelbundna angrepp. Många tongivande skribenter ansåg att den konstnärliga visionens halt förflyktigades av teknologin; filmen brännmärktes som en mekanisk maskinprodukt. Frågan om huruvida biografdramatik är konst eller ej besvarades med ett tämligen entydigt nej i en debatt 1911. De svenska filmerna från 10-talets senare hälft bidrog starkt till att höja filmens kulturella prestige, inte bara i Sverige. En inhemsk indikator som brukar lyftas fram är att DN:s

ledande litteratur- och teaterkritiker, Bo Bergman, 1917 recenserade Svenska Bios produktion av *Terje Vigen* efter Ibsens dikt i regi av Victor Sjöström. I förlängningen av denna uppmärksamhet ligger verkbegreppet och klassiskeridén som numera utgör självklara fixeringspunkter för t ex nationalduken.

Kulturell filmreception

Kulturell filmreception analyserar hur skriftställare i vid mening formulerat sig om film. Den kulturella avgräsningen markerar revir i förhållande till publikforskningens många arter och samhällsdebattörernas pro- respektive kontraargumentering. Receptionen beläggs genom indiktorer, textställen, som uttrycker sig om eller bildmässigt associerar till kinematografi, biografer, filmer eller liknande uttryck eller sammansättningar. Tidsutdräkten är en poäng. Det mycket tidiga i kombination med det dagsfärska spänner över en fortgående diskurs som nedan "synliggörs" som ett tomrum mellan markerade ytterpunkter. Avsikten är inte främst att påtala en författarbiografisk omständighet, utan att fasthålla indikatoraspekten i förhållande till en gängse filmhistorisk diskurs. Textfragmentens källstatus är notoriskt komplicerad, en litterär trop eller observation kan inte behandlas som ett protokoll, utan måste tolkas som ett intertextuellt fenomen, eller med Ulla-Britta Lagerroths terminologi som exempel på "interartiell självreflexion". Den interatiella reflexionen står här i centrum. Det dubbleringens sken som återkastar metasynpunkter tillbaka på diktandets problematik – den tomma duken kan exempelvis översättas till diktens tomma papper – pekar mot en givande, men i detta begränsade sammanhang inte genomförd läsart, rent av helt forskningsfält inkluderande två estetiska discipliner.

Filmens genombrott och omskakande framfart avtecknade förkastningslinjer och förskjutningar inom konstarternas instabila veckningsområde. Hållpunkter för kinematografiens magnitud och verkningsradie prickades tidigast in av litteratörernas pennor, i en kåserande marginalanteckning, i en metafor, som ett bimotiv, någon gång på tematisk grund. Yuri Tsivian och Sabine Hake har nyligen publicerat förtjänstfulla receptionsstudier över tidig rysk respektive tysk filmreception.[6] Det montage som presenteras nedan bär skissens prägel, inte minst i det avsnitt som gäller Henning Bergers författarskap.

Film och minne

Hos poeten Bo Bergman, vars respekterade kritikerpenna senare gav tyngd åt *Terje Vigen*, finner man belägg för att kinematografen tidigt kom att bli en metafor för minnesprocesser i vid mening. I novellen "Mot slutet" i samlingen *Drömmen* (1904) förekommer reflektionen: "Min hjärna har blifvit en kinematograf, med kalkljus och maskinsurr." Vid denna tid intresserade filminnehållet betydligt mindre än själva tekniken, här med kalkljus och maskinsurr nära kopplade till hjärnans minnesbilder. Bergman expanderade metaforiken i den existentellt laddade dikten "Film" från samlingen *Trots allt* (1931), som inleds med raden "Min själ är en tom vit duk".

I mellantiden kunde en modern äventyrsförfattare som Anders Eje (pseudonym

för Axel Essén), med erfarenheter som filmkritiker i bagaget, tillåta sig att fylligt ge uppsummerande minnesräckor dräglande filmform:

Vad som inte lämnar Fob är det framfarna årets levande film, en bildserie, som rullar förbi hennes inre blick med samma ängsliga fart varje morgon, när hon slår upp ögonen, varje kväll, innan hon sluter dem. Det är inte något fel på bildernas skärpa eller ljuset, som faller på dem. Alltsammans är klart, tydligt och skarpt. Ändå får hon ingen reda i sammanhanget, ingen mening i filmen. Det är som om en okunnig eller vårdslös regissör gjort sina saxhugg fullständigt på måfå, som om han klippt bort metervis av just det väsentliga i händelseförloppet med den förklarande texten i släptåg...

Prologen till första akten var upptäckten, den otroliga upptäckten, att bankchefen kunde visa svart på vitt på, att hans infama antydningar om pappa Fili hade botten i vekligheten. [---]

Men alltjämt rullade filmen vidare – ibland yrde det vita gnistor av farten. Pappa Filis ansikte trädde fram på duken, förstorat, med ögonen uppspärrade av häpnad. Bara en enda textrad hade kunnat förklara det snöiga leendet i munviklarna, men där fanns inte ett ord, som kunde göra hans min begriplig. Och Fob var för stolt för att fråga, alltför genomträngd av medlidande och heroism över sitt offer... [---]

Fob låter yrvaken handarbetet falla; utropet har klippt av filmen som med en sax. [---]

Till ackompanjemang av skogvaktarens hesa stämma såg hon åter scener och brottstycken av det förflutnas slitkörda film – nu pappa Fili lutad över skrivbordet, i färd med att börja ett brev, som aldrig blir skrivet, aldrig avsänt. [---]

När hon vevat igenom sin slitna film för hundrade – eller kanske tusende – gången, anmälde sig luckorna som klara tvångsföreställningar i hennes medvetandes förgrund.[7]

Bildkretsen film-minne-drömmar har visat betydande slitstyrka, inte minst i memoarsammanhang. Jan Myrdals barndomssvit, som här ensam får representera den moderna prosan, är ett gott exempel på hur minnesförlopp "utlöser" en visuell metaforik med filmiska förtecken. I upptakten till *En illoljal europés bekännelser* (1983; engelska originalet 1968) flätas dröm och film samman till ett helt litterärt program:

Regin är hård. Drömmer ofta samma scen, fem, tio gånger till dess den blivit perfekt. I omtagningarna flyttar jag en figur här, ändrar en färg där, tar om, rättar, tar om igen. Själv är jag sällan huvudperson. (Annat än i emotionellt starkt laddade scener – ångest att bli bedragen t.ex.) Jag har alltför mycket med regin att göra. Då och då introducerar jag mig i spelets huvudpersoner och tar känslomässig del av deras upplevelser. Vilket inte är odelat behagligt.

Men vissa scener är riktigt roliga. I natt arbetade jag med en underbar satirisk militärparad i Paris. Början var formell och stel: trummorna, de paraderande fallskärmstrupperna och generalen som gör honnör. Ritualen upplöses sedan i vildaste parodi (delvis genom växling av tempo). Men när jag vaknar och går igenom nattens arbete framstår dock en sak med skrämmande tydlighet. Hela denna drömserie, så omsorgsfullt regisserad, med en klar konstnärlig idé och baserad på mina starkaste (och mest fördolda) personliga emotioner, var dock en fruktansvärt sentimental missroman. Litterärt sett var den usel, usel som Buñuel. På denna insikt bygger jag min teori om litteratur och litterärt arbete. (s 14)

FART OCH FLÄKT

Storstadens rappa intrycksmontage och kommunikativa mångfald uppkallade tidigt litterära filmassociationer. Sannolikt var Strindberg den svenske författare som först myntade en sådan trop. I fragmentet "Jakob brottas" från *Legender* (1898) är scenen som sig bör Paris:

En söndagseftermiddag i november begav jag mig till restaurangen för att äta middag, ensam. Två små

bord äro ställda på trottoaren till boulevard S:t Germain, och vid deras sidor stå två gröna krukor med nerier och skuggade av två bastmattor, som bilda en inhägnad. Luften är ljum och stilla, de tända lyktorna belysa en den mest livfulla kinematografiska tavla, då omnibussar, berlinare, droskor hemköra från skogsparkerna heldagsklädda lustigkurrar, som sjunga, blåsa horn och preja an fotgängarna.[8]

Kinematografiens avtäckning av land och stad, t ex i s k phantom ride-filmer, där kamerna monterats på ett fordon – tåg, spårvagn, bil – och de panoramiska intryck från sådana färder har utvecklats till en framträdande metaforkrets. I en novell av Hjalmar Bergman från 1909, *Järnvägsresan,* görs en metaforisk koppling mellan upprullningen av landskapet genom kupéfönstret och biografens på panoramiskt manér förmedlade bildvärld.[9] Och i en dikt publicerad i *Aftonbladets* s k filmnummer från den 9:e mars 1913 skaldar Kai Holberg:

> Bilderna fladdra och filmra
> än dimmigt, än åter klart,
> sedda som genom fönstret
> på järnvägskupén i fart.

I internationell litteratur kan bland många exempel på fartpanoramor med filmiska förtecken nämnas Octave Mirbeaus anatema över bilismen som vår kulturs mentalsjukdom. I den fyndiga nummerplåtsbetitlade texten *LA 628-E8*, rusar livet fram med bilismens fartblindhet; vi tänker, lever och älskar i 100 km. Det vanvettigt uppskruvade tempo beskrivs som en kavalleriattack, som febriga och smärtsamma sensationer. Livet "försvinner kinematografiskt, som träden, häckarna, murarna och skuggsiluetterna som kantar vägen."[10]

Samma bildkretsar – film, bilar och landskapspanoramats trädridåer – varieras i Luigi Pirandellos roman *Si gira.*[11] På svensk botten formulerade Sigfrid Siwertz likartade reflektioner i *En flanör* (1914) kring bilismen och den allt hetsigare upplevelseaccelerationen, dock utan filmens nämnande; kopplingen görs dock i en senare text, novellen "Sam, Beth och bilen" i *Reskamraterna* (1929). Siwertz flanör, Torsten, kan dock inte undvika att under sina exkursioner vid ett tillfälle fördriva tiden på en biograf. Men han vill inte bli sedd där:

> Torsten åt ute och gick på en biograf för att få tiden att gå. Där spelades ett drama i den vanliga stilen med kyssar och dödskamp. Han måste passa på att smyga ut, innan ljuset vreds på. (s 246)

Jan Myrdal återkommer till filmmetaforiken i avslutningsdelen av sin memoarsvit, *Tolv på det trettonde* (1989), och med en välbekant koppling till tåg. Det gäller den förödande tågkatastrofen vid Getå 1918 då banvallen – på grund av konstruktionsslarv; någon bär alltid ansvaret är författarens tes – underminerades. Berättaren fantiserar om den ansvarige baningenjören och låter minnen och fantasier, tåg och film övertona i varandra:

> Men man kunde låta en almanacka eller så tappa blad och årtal och allt det snöade ner kring honom under det han maskerades till äldre och äldre. Då visade man att han hade suttit där vid sitt blanka skrivbord och haft hög vit krage alla de år han väntat och på väggen bakom honom hade det hängt en rad oljemålade porträtt i ovala guldramar. Där hängde de hans alla brottsliga föregångare med vita kindskägg och stora ordnar på bröstet. Och jag såg hur filmen visade att banvallen gled, mjälsanden var

nu hal som såpa efter de stora regnen och så störtar loket och drar vagnarna efter sig och lågorna slår högt mot himlen och de brottsliga överingenjörerna lutar de oljemålade huvudena mot varandra och skrockar så ordnarna hoppar. (s 196)

FÖRLEDANDE FILMGÅTOR

I en annan livskraftig texttyp, med förlösande aha-final, visar sig svårtolkade, inte sällan minutiöst beskrivna verklighetsinslag vara led i en filminspelning. Den sällsamma, overkliga eller hotfulla flanör-iakttagelsen förflyktigas. Greppet går tillbaka på storstadsmelodramens genombrott kring 1910, då många filmtrupper förlade tagningar till gatan. Motsvarande stilmanér odlas i såväl romaner om film som i metafilmiska sammanhang, t.ex. i upptakten till François Truffauts *La nuit américaine,* där vi som publik låter oss luras in i filmlabyrinten. I andra filmer klampar oerfarna huvudpersonerna animerade av missriktade biståndsambitioner oombedda in i, som det visar sig, filmscener.

En kåserande ton hör genren till. Ett tidigt svenskt exempel, närmast prototypartat, återfinns apropå Anna Hofman-Uddgrens inspelning av *Fröken Julie*:

En kulen förmiddag i Stockholmstrakten. Uppländskt landskap, dungar, sandåsar, höstplöjda åkrar med kråkor och melankoli. I fonden drifvande moln. En promenerande journalist sticker icke märkbart af mot miljön. Vägen kröker in mot en gård. Journalisten passerar en gödselstad, en halmdös, en tröskvandring, bakfasaden till en loge [---]

Plötsligt, alltför plötligt scenförändring! Logens dörrar stå uppslagna på vid gafvel. Björkar och girlander smycka ingången och på golfvet dansar gladt och otvunget bondfolk till tonerna af fiol och dragharmonika. Flickorna hänga om gossarnas halsar, kjolarna vifta, klackarna stampa i tretakt och lustigheten står i högan sky. Full midsommarbal, bomullsklänningar och hvita skjortärmar, sommarluft och lätta fötter.

Journalisten har träffats af den sinnesförvirring som han länge väntat såsom en befriare från höstlig spleen. Han tar sig för pannan, för handen genom de glesa lockarna och utbrister i ett hjärtskärande skratt.

Försiktigt går han närmare. Hallucinationer äro en sällsynt gudagåfva, som man måste vara rädd om. Det är så vackert detta, en alldeles för ljuflig villa, en njutning som måste drickas sakta och till sista droppen. Nej, att tänka sig att man skall få känna sig som på midsommardans midt i den gråaste hösten. Månne man vågar gå in i dansen? Kanske den plötsligt brister som bilden i en vattenspegel när man tar på den. [---] Stopp där! Ni hör inte hit! Var god och gå åt sidan! – Ifriga röster ropa bakom journalisten, han ryggar tillbaka och ser sig om.

Där står en herre i ulster bakom ett högt stativ med något slags låda på, och en dam som ifrigt viftar och dirigerar med paraplyet, och så ännu några herrskaps- och vinterklädda personager som tyckas lifligt och allvarsamt intresserade af journalistens plötsliga framträdanden. Och så slår det honom! Ah, – biograf! (DN 1911-12-01)

Sommarflanerande filmåret 1995 kan framkalla både förmenta filmscener och skeenden som visar sig vara filminspelning. Scenen för Lars O Ericssons betraktelser tar oss tillbaka till miljön för Strindbergs kinematografiska tavlor, flanerandets och filmens stamort:

Det är en juliförmiddag i Paris. Jag stiger av metron vid Forum des Halles. Väl uppe i det könlösa, luftkonditionerade affärcentrum som ersatt de gamla Hallarna ser jag en kortvuxen, ljushårig man komma springande rakt emot mig. Efter honom rusar två män i ljusblå skjortor, slips och mörka byxor. Jag tar ett snabbt steg åt sidan, och bara ett femtiotal meter längre bort hinns den flyende upp och grips av sina försäljare.

Situationen verkar en aning konstlad, och för ett ögonblick tror jag att det rör sig om en filminspelning. En typisk scen i någon fransk B-film: bov som

jagas och infångas av säkerhetsvakter. Men inget filmteam finns i närheten. [---] På eftermiddagen samma dag tar jag en promenad längs Boulevard de Sébastopol. Det är stekhett, och jag rör mig långsamt i skuggan av träden. Värmen och ölet till lunchen har gjort mig en smula dåsig.

Plötsligt ser jag en mörkhyad man stjäla en vespa mitt framför näsan på dess ägare. För att undkomma kör tjuven upp på trottoaren. Den bestulne slänger sin hjälm och försöker följa efter. Men han har inte en chans. Vespan är för snabb.

Min dåsighet är som bortblåst. Jag skall precis till att hoppa undan när mannen på vespan oväntat gör en tvärnit. Leende vänder han sig om och sträcker upp tummen i luften. Jag följer han rörelse med blicken. Och bara cirka hundra meter längre bort upptäcker jag det: filmteamet. (DN 1995-08-03)

En variant av de filmiska överraskningsmomenten tar oss, som det visar sig, till biografsalongen. Skeendet demaskeras när projektionen upphör. Ett av flera forskare diskuterat exempel på en sådan "försåtlig" litterär inbäddningsteknik utgör Pär Lagerkvist prosaskiss "Upplevat" i samlingen *Motiv* (1914).[12] Vi är fortfarande i Paris.

Tre inledande punkter placerar läsaren i ett pågående händelseförlopp som utvecklas över dryga sju sidor utan styckeuppdelning. Ett högspänt eldsvådedrama, en ung kvinna kämpar för sitt och barnets liv mot lågorna, måhända inspirerat av Asta Nielsen-filmen *In dem grossen Augenblick* (1911), som under uppmärksammade former censurförbjöds i Sverige. Skissens clou avslöjar att det vi upplevat är ett filmdrama: "Det blev bländande ljust omkring oss. Vi sutto och stirrade mot tomma intet, mot ett stort vitt skynke. Det hela hade kostat fyra sous. Program en sou."

Distans och absorbering

Filmmediet fann det vi kallar dess klassiska form under senare hälften av 10-talet. Skådespelarblickar genom kameran hade då bannlysts, publiken uppfattades sig som betraktare av en sluten värld där perspektiven avlöste varandra för att ge optimal inblick och perspektivisering åt varje berättelseögonblick. Den förstörelsepräglade och presentationella serie attraktioner, som den tidiga filmen tillhandahöll, hade inte pockat på denna form av absorbering som senare blev filmens metapsykologiska förutsättning och livsluft. Attraktionsstilens visningskontext var ofta vaudevillens eller varieténs omlottartade mix av levande undehållning och film, med ensartat direktutspel mot publiken. Filmaktören var också ett slags estradör som visades fram, ännu inte en karaktär att spinna berättelser kring. Den litterära metaforiken kom efterhand att präglas av den klassika modellen för filmtillägnan. Ett absorberande utanförskap visavi en berättelsevärld med varierande bildsnitt och närhetsgrad.

Vid tiden för första världkriget hade film alltmer börjat att bli synonymt med långfilm. Därmed förskjöts förutsättningarnna för de litterära reflektioner. Från själva teknologin till det förlopp som rullades upp på vita duken. Den långa filmens försök till karaktärsgestaltning och psykologisering öppnade för en annan typ av kommunikativt samspel med åskådaren. Den driftskänsla som Ture Nerman 1913 formulerar i samlingen *I brynja och brånad* omfattade även "Filmflickan":

Mitt hjärta är en kvällskatt
som löper lös var kväll,
nu har det på nytt sej förälskat
i en liten lös mamsell.

Min lilla är len om hakan,
gud give hon låge här –
men hon spelar tyvärr på ett lakan
i en film från Pathé Frères.

På biografen Regina
sitter jag kväll efter kväll,
ser elektriskt släckas och skina
och hör violinens gnäll.

Och om nätterna ligger jag vaken
och lycklig och ledsen och kär
och drömmer jag ser dej naken,
min flicka från Pathé Frères.

Min dag är en enda vånda
och min natt är suckosam,
jag är dödligt kär – och om måndag
har Regina nytt program.

Den knivskarpa gränslinjen mellan salong och filmvärld lockade till voyeurism med växlande förtecken, samtidigt som attraktionsstilens närhetsskapande intimisering avskrevs. Den ökade graden av psykologiserande karaktärsteckning med två distinkta världar, salongens och diegesens, tillät åskådaren ensidigt att inprojicera alla sina drömmar och begär. Den pornografiska filmen har dock uppehållit ett pseudokommunikativt driftutspel mot åskådaren genom inviterande blickar in i kameran. Metafilmernas normbrott gäller ofta skärningspunkten mellan de två världarna. I Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* slår en filmfigur plötsligt bakut och bryta sig ur filmen för att börja umgås med publiken. Den omvända problematiken gestaltades av Ossian Elgström i en kortnovell skriven 1911.

"Mellan lifvets celluoidväggar", där en gestalt uppslukas av en filmkamera och efter själavändningen blir till negativ och kopieras i tusende, för evigt instängd i en filmintrig. Ett försök att skära sönder filmremsan inifrån lyckas, men den instängde kommer inte ur den trasiga filmen: "mitt öde – biografl okalens papperskorg – renhållningsvagnen – stora sopugnen – – inge mer." Och i salongen sitter hustrun med en ung man, "i skydd av mörkret hade han lagt sin hand på hennes sköte, en älskares åtbörd."[13]

I ett inspelningsreportage från Lidingöateljén rapporterar signaturen Marcelle om några tagningar i den film som blev *Landshövdingens döttrar*:

[---] Victor Sjöström, väckte beundran genom ett utmärkt sätt att instruera. Förutsatt att man ej förlorar omdömet, när kritiken gäller en själv, så borde det kännas ytterst tillförlitligt med hr Sjöströms bestämda tillrättavisningar i allaehanda riktningar. Vad som för en av de uppträdande damerna (visst inte fru Sjöström!) tycktes vara särskilt påkostande, så var det att ej direkt från hr Sjöströms ögon få mottaga ett konstant gillande, ty hon tittade envist på honom istället för på motspelaren. Detta inbringade henne ideliga skrapor, då *hon ju borde tänka sig att hr Sjöström framme vid kameran representerade publiken och den fick man minsann ej kasta ögon åt från duken.* [kursiverat här][14]

Passusen vidimerar påståendet att kamera representerar åskådarpositionen - och att attraktionsstilens ögonkontakt bannlysts. Den diegetiska världen är sluten.

En passage från *Stella Dallas*, Olive Higgins Proutys roman från 1923, har av Ben Brewster kommenterats för dess spegling av filmmediets narrativa och metapsykologiska institutionalisering.[15] I *Stella Dallas* är utanförskapet den grundläggande utgångspunk-

ten för vad som kallas "a scene at the movies", detta att upplevelsen av att stå utanför något man betraktar har filmkaraktär.

Den unga flickan Laurel Dallas lever i två världar. Mamma Stella försöker trots knappa omständigheter ge flickan en ståndsmässig uppfostran och erfarenhetsvärld. Hos fadern finns ett övermått av materiella och kulturella resurser, och en hustru in spe, en vacker änka med barn i Laurels ålder. Det är denna senare värld som Laurel på en gång längtar efter och känner sig distanserad ifrån. När Laurel från mörkret närmar sig det rum där fadern och Mrs Morrison uppehåller sig antar hennes upplevelse filmkaraktär:

There where others in the room now besides her father and Mrs Morrison. She could tell from the voices. She stopped when she unobserved reached the threshold. Nobody saw her, nobody heard her, and she had a moment to gaze at the scene before her.

It was like a scene at the 'movies', with all those books, and the piano, and the comfortable chairs, and the big portrait hanging over the fireplace, and the pretty lady behind the steaming tea-kettle, and the dog, and the boys (there where three boys in the room. One of them, the littlest one, was seated in her father's lap) – only it was real! There were real bindings on the books, real reading in them, there was real tea in the the teapot. The people were real, and their feelings for each other were real, too. She, standing on the outside, was the only unreal thing in this home scene.

She looked at her father. Suddenly the room faded, disappeared, and a close-up of his face dawned on the screen before her, as it were. Why, her father was gazing at the lady behind the tea-kettle, as if – as if – ! Laurel had seen too many close-ups of faces not to recognize that look! She drew in her breath sharply. It flashed over Laurel that perhaps this man wasn't really her father after all! She stirred, moved a foot.

Mrs Morrison glanced over her shoulder.

'Oh! come here, Laurel', she exclaimed at the sight of her, and streched out here arm, and kept it streched out until Laurel had stepped within its circle.[16]

Textpassusen uppsummeras en rad av den klassiska stilens egenheter: åskådaren/betraktarens utanförskap, spelet mellan distinkta nivåer av verklighet, övergången från helbild till närbild och den driftsladdning som mannens blick skvallrar om för ett biograftränat öga.

I Jan Myrdals *Tolv på det trettonde* förekommer ett slags inventering av Laurels filmscen. Berättarjaget eliminerar omgivningen från "scenen", fjärmar sig mentalt från den måltiden han "deltar i" genom att mobilisera en filmisk stilfigur, en flashback:

Mina småsystrar skrattade och skrek. Kusinerna dunkade med skedarna på bordet. Och ett kort ögonblick hade jag upplöst dem alla. Jag tittade bort dem. Det såg helt märkligt ut, de blev först som tyllgardiner och sedan alldeles genomskinliga och så drog de undan som cigarrök ungefär. Och det hade då blivit helt tyst i rummet. Därefter hade jag lyft väggarna och såg då åter beachen mot Long Island Sound bortom träden. Jag tog bort ett år ur tiden. Skar ut det, kastade det i pappersorgen och skarvade juli 1939 direkt till nuet så som man gör med film när man klipper. Så backade jag lite och började rulla fram det. Där borta i verkligheten var ännu svart natt med åska nu och blixtrarna drog över himlen och slog fräsande ner i havet. Där på planen stod midsommarstången som Karna och jag rest igår. (s 212)

Så följer en längre beskrivning av "scenkomplexet" från midsommaren 1939 med Karna i huvudrollen, men filmen går av när verkligheten tvingar sig på Jan:

Men så skrapade här på Marieborg med en gång alla stolsben mot golvet och bilden av Karna fastnade på rutan. Den stod helt stilla och mitt i den blev en brun fläck som växte och växte och så gick filmen av ty på Long Island var tiden ännu 1939 och natt men här var det förmiddag 1940 och ljus gulrutig vaxduk på matsalsbordet och den kom fram mitt i den växande bruna fläcken och tog över och nu fylldes rutan av bordet med ungar kring sig och trädgård därutanför. (s 214)

Synpunkter på ett författarskap

DEN FÖRDÖMDE KINEMATOGRAFEN

Henning Berger (1872-1924) myntade termen hjärnfotografi för sin litterära metod, av kritiker ofta betecknad som impressionism in absurdum, där den yttre, visuella verkligheten hart när scannades, om man får tro recensenterna. Kritikerna hade naturligtvis inte tillgång till en sådan datoråldersmetafor, utan associerade istället till reportage, fotografi eller kinematografi/films. Att Berger skrev ett tidigt filmmanuskript för Svenska Biografteatern redan under Kristianstadperioden, *Emigrant/Amuletten*[17], senare publicerade en novellsamlingen med titeln *Films* och ännu senare fick en pjäs inspelad av ett filmbolag i Hollywood, gör hans författarskap extra givande i detta sammanhang. Det som främst motiverar en Berger-exkurs är det kinematografiska stilepitet han tillvitades av samtida kritik. Frånsidan av myntet rör i vilken utsträckning själva filmkulturen kom att utsättas för Bergers förment kinematograferande metod. Fokuserade hans texter, metaforiskt eller motiviskt, de rörliga bildernas värld?

Filmernas efter hand allt frekventare växling mellan olika bildutsnitt och per-

Scen ur AB Svenska Biografteaterns inspelning Emigrant/Amuletten *efter Henning Bergers manuskript. Regi Gustaf "Muck" Linden; filmen släpptes aldrig ut.*



spektiv förutsatte ett ymnigt bruk av närbilder. Termen närbild som beteckning för inklipp från total- eller helbild myntades tämligen sent, länge talade man i fackkretsar istället om "förstoring". När Marika Stiernstedt i en anekdotisk minnesscen återger den stilistiska ledstjärna Henning Berger en gång förmedlat till henne, rör det sig just om ett perspektivskifte med detaljen sedd i förstoringens linssystem:

> Man ska veta att man har ett yrke och vet allt om det. Hur till exempel bär du dig åt om du kommer in någonstans och ska fotografera, hjärnfotografera (ett ord han hade uppfunnit), begriper du, ta in allt som finns i det rummet? Jag var stum och han lugnade sig, återtog en stol och övergick till mera persuasiv teknik, ett halvhögt tal som verkade bräddat av hemligheter:
>
> – Antecknar du? Det kan du gott göra. För all del! viftade han bort anteckningar. – Men lita mest på kameran inne i huvet! Och registrera in vad människor säger! Sedan tar du en detalj, en smådetalj, däri ligger det, kom ihåg det, och så förstorar du den. Förstorar den o-er-hört![18]

Termen förstoring känns igen från Anders Ejes *Fröken Fob* ovan och förekommer där som ett naturligt led i filmens uttrycksarsenal.

Henning Berger var storstadens och gatulivets skildrare, hans metropoler var före-

Frank Lloyds filmatisering av Henning Bergers Syndafloden, The Sin Flood *(1922).*



trädesvis Chicago och Stockholm. 1901 debuterade han med en samling Chicagonoveller, *Där ute*, och vann omedelbart erkännande. Att hans nästa volym bar en lakonisk gatuadress som titel, *86 Clark Street* (1903) är följdriktigt. Även hans första roman, *Ysaïl* från 1905, utspelas i Chicago. Samma år publicerade han novellen "Gatan" i kalendern Svea. Och när han i ett slags författarstafett i *Dagens Nyheter* julafton 1905 ombads att skildra en av Stockholmsdygnets timmar, eftermiddagen mellan 1-2, blev det en rask skiss per automobil för att täcka in hela stadspanoramat på den utmätta tiden.

Fredrik Böös värdering av Bergers författarskap har sitt givna intresset i detta sammanhang. Redan i Böös recension av *Ysaïl* finner man embryot till den karakteristik av Bergers stil som senare skulle kristalliseras i termen "kinematografisk":

> [M]inutiös skildring af de yttre fenomen, som händelsevis voro simultana i tid och rum. [---] 'Hjärnfotografier' kallar Berger sina knippen av impressioner med ett självskapadt ord, som icke oäfvet återger det något mekaniska och fantasilösa i hans vanligen väl rätt exakta scenerier. Det är aldrig inbillningens blixtlika, fascinerande grepp, som i en blink griper den öfvertygande detaljen och med hjälp däraf når en osviklig hethetsverkan, det är en mödosam fullständighet, som icke undviker att få med det absolut oväsentliga.[19]

I *Essayer och kritiker* (1911) får Böök tillfälle att i en omtryckt anmälan av Hilma Angered-Strandbergs *Hemma* i förbifarten ge en släng åt Berger. Angered-Strandberg och Per Hallström utnämns till våra främsta amerikainspirerade pennor, medan "de amerikanska films, 'artistiskt kolorerade', som Berger i stor ymnighet och med aktingsvärd skicklighet rullat upp för oss, tillhöra en vida lättare och ytligare genre." (s 163) Böös slutord över Berger formulerades i förordet till en samlingsutgåva med bl a debutnovellerna från *Där ute*:

> Hela denna utvandrartillvaro, med sin blandning av brutalitet och sentimentalitet, har Henning Berger förträffligt återgivit. Med skarp blick har han uppfattat storstadsscenerierna och gatulandskapen, och han kunde konsten att framkalla alla de skiftande bilderna på näthinnan ungefär som en fotograf framkallar sina plåtar. Det är ingen konst, som går på djupet, men när det gäller de svenska emigranternas öden har denna begränsning föga att betyda, ty det karakteristiska för deras tillvaro i nya världen är just att de gå upp i de yttre sensationerna, sugas in i det materialla livets malström. (opaginerat förord)

I flera dagsanmälningar i *Svenska Dagbladet* varierade Böök den kinematografiska läsarten:

> Och dock har man icke tråkigt när man följer de färgrika och flimrande kinematografbilder, som passera förbi 'Drömlandets' läsare, så skickligt som denna naturreproduceringsmetod handhafves. Det ligger ofta ett skimmer af verklig poesi öfver dessa bilder af gator och torg och hus – det är icke mekanisk fotografi, det är ett slags fantasikonst, lyrik till sitt egentliga kynne trots detaljernas osminkade realism. (SvD 1909-11-21)

Drömlandet det var den av Bergers texter som Böök satte högst tillsammans med novellerna i debutsamlingen. Andra delen i trilogin, *Bendel & Co*, beskriver Böök i *Resa kring svenska parnassen* (1926) som "den amerikanska filmen" iscensatt "med den mest luxuösa utstyrel som det stod i hans makt att åstadkomma." (s 58) Fredrik Böök anmälde aldrig trilogins sista del, *Fata morgana*, men återkom längre fram som obarmhärtig skarprättare.

Även andra pennor tog fasta på det kinematografiska apropå *Bendel & Co*, t ex Bo Bergman i DN och Karl Warburg i GHT. Beträffande *Fata morgana* återkom bägge skribenterna till ämnet. Warburg:

> Det är dessa sensationer som utgöra det väsentliga i boken jämte den ojämförliga miljöskildringen, bilden af det nutida Stockholm, hvars alla vyer och skiftande stämningar gömmas i Henning Bergers fantasi och minne såsom tusentals filmsbilder i en biografägares magasin. Denna bild är ju ofta använd om Henning Bergers konst, men den ligger så nära. (GHT 1911-11-16)

Bo Bergman:

> Under själfva läsningen händer det här, liksom oftast hos Henning Berger, att det centrala skjutes undan af detaljerna och det kinematografiskt växlande i de yttre taflor där hans konst sedan gammalt har sin stora, men visst icke enda styrka." (DN 1911-11-07)

Fredrik Vetterlund i *Aftonbladet* nämnde den "kinematografiska rörligheten", liksom krönikören i danska *Politiken* som skriver att bilderna skiftar som i en kinematograf. Och Waldemar Swahn i *Stockholms Dagblad* noterar att den "kinematografiska farten och åskådligheten gå i 'Fata Morgana' efter samma flott löpande mekanism som i trilogins föregående delar".

Berger beklagade sig i ett brev till K O Bonnier över att recensenternas "välmeningar, äfven när de är som bäst, dock alltid skola tjata om kameraöga och fotograf och kinematograf och blixtljus osv. "[20] Som Waldemar Swahn i en betraktelse över säsongens jullitteratur formulerade saken (*Stockholms Dagblad* 1920-12-05): "Kritiken för tio år sedan fann, att han skrev 'kinematografiskt'. Det ansågs att han filmade långt innan man började skriva filmer."

Den kinematografiska koden kulminerade föga oväntat i anmälningarna av *Films* och *Den andra sidan*, vilka bägge explicit behandlar filmrelaterade ämnen. Men även apropå senare titlar förekommer de hävdvunna epiteten. "Berättelsen både börjar och slutar med en blixtsnabbt framvevad serier filmbilder", skriver Ivan Pauli om *Hjärtat på väggen* från 1920 (*Arbetet* 1921-01-29). "Automatisk registrering" löd omdömet om samma bok i *Göteborgs-Posten* (1920-11-19). "Obotlig impressionism" var Sigfrid Siewertz' diagnos över *Vem vet* (*SvD* 1921-12-04), medan *Lunds Dagblads* kritiker beskärmade sig över "irriterande filmnyckfullhet" om samma roman (1921-12-21). Bo Bergman noterade välvillligt apropå *De fördömda* (1919) frånvaron av "kinematorafiska trics", för att åter påtala såväl "hjärnans registreringsmaskineri" som "blixtfotografering" beträffande *Pedanten* (*DN* 1922-11-12).

Med titeln *Films* (1914) tog Berger tjuren vid hornet, bättre att förekomma än förekommas. Kritikerna instämde överlag. I mellantiden hade Fredrik Böök hunnit med att vällustigt avrätta *Ur larmet* (1913), vilket föranledde en famös betraktelse av David Sprengel över "Henning Bergers vanrykte".[21] Böök torgförde sin inarbetade karakteristik i sin anmälan av *Films*:

> Han saknar alldeles uppfinning, han måste ständigt ta sin tillflykt till hallucinationer, mardrömmar och oförklarliga minnesvillor för att slippa besväret att reda ut de tilltrasslade trådarna. [---] I novellen I en spegel har detta förlösande tric fått en ny form: hela det hemska dramat visar sig vara inspeladt för en biograf, och så är där ju ingen som begär någon vidare mening i det. (SvD 1914-05-10)

Helsingborgs Postens H-g hade en annan mening:

Inför den blygsamma titeln på hans senast utkomna bok måste emellertid all strängare kritik tystna och medge, att en skickligare fotograf än upphofsmannen till dessa 'Films' är svår att leta rätt på. Hans filmrullar avslöja snapshots från jordens alla hörn, interiörer och blixtlikt uppfångade situationer af stort intresse, virtuost återgifna. (1914-06-03)

Sven Söderman övertygades av detaljen, stod skeptisk inför helheten, men fäste sig som kollegerna vid titeln:

Af bokens titel framgår nästan att Henning Berger känner sig lefva i biografens föreställningar och ser det upplefda och inbillade, lifvet masker och drömmens händelser, oafbrutet rullas upp som sceniska bilder på minnets film. Han själf är regissören och ändå känner han sig så fascinerad af skeendet att han icke kan skilja mellan spel och verklighet. (StD 1914-07-26)

Erik Hedén som av hävd, likt Böök, värderade Bergers stilkonst lågt, skrev en konsekvent ironisk anmälan av *Films*, där författarens alla tillkortakommande tillskrevs en konstnärligt fatal kombination av lättja och oförmåga. Alla de brister i olika avseenden som Hedén tillvitar biografbilder präglar i än högre grad *Films*: avsaknanden av medkänsla, psykologi, konstnärlig sammanfogning, och poesi:

Kort sagt, Henning Bergers Films sakna just det, som biografbilder böra sakna och dessutom i stor utsträckning det, som de icke böra sakna. Men då boken därigenom icke visar sig vara biograf, måste den uppenbarligen anses vara litteratur. (*Socialdemokraten* 1914-08-14)

I en längre essä om Berger ansluter den unge Carl-August Bolander, senare kritiker i *Dagens Nyheter*, till Hedéns synpunkter:

Han är ingen diktare, Henning Berger, han är bara en misslyckad målare – när han icke kan måla sina syner från Clark street, skriver han om dem. Det finns ingenting av fantasiens inre rikedom i hans dikt [---](s 181)

Men under filmsartisten habila yta skälver den gamla konstnärsdrömmens oro och besvikenhet. Han känner det själv alltför väl: han är icke diktaren – 'jag föddes ej till örn, jag blev inte ens en gråsparv, men hågen hade jag', det är kandidat Jungström, som bekänner det - han skriver den sköna dikten 'Opus 23' (i 'Ur larmet') om den fåfänga, gäckande konstnärsdrömmen, historien om den unge Frans, som drömde om att bliva musiker men bara blev bokhållare, som aldrig kunde få den inre rösten att höras, aldrig, som han det drömde och ville, kunde spela G-moll-balladen, 'den första, den djävligaste, livets egen ballad.' Är det icke Henning Bergers egen snyftande bekännelse: 'man kan ha en åder gömd, en både rik och frisk vattenåder, och det är en sak. Men en annan är, om den någonsin flödar fram i ljuset i ett kristallklart källsprång.' (s 192f)[22]

K G Ossiannilssons äreräddning, som publiceras senare samma år, d v s 1915, tillkom inte som en ripost mot Bolander, snarare mot Böök; att texten låg hos Bonniers, efter att ha refuserats av *Ord och Bild*, när Bolanders volym gavs ut, framgår av brev till Berger i Kungliga Biblioteket. Diktarkollegan beskriver Berger som en nittiotalist till kynnet, än äkta romantiker, hemlös i samtiden och formad av små omständigheter och kärva emigranterfarenheter. Kritiken har, menar han, helt missförstått människan och typen Berger, den "har nöjt sig med att fastslå skildringens bravur, det kinematografiska spelets rörlighet." Ossiannilsson parafraserar apropå *Films*:

Berger är 'filmkonstnär, ej filosof, men sedan han nu – genom en boktitel! – erkänt sin begränsning så må han i nåder få förlåtelse' och så vidare! Förlåtelse för vad? För det han ymnigare än någon samtida prosakonstnär brukat ordet 'dröm' och oftare än någon 'realist' axlat romantikens kappa till resor ins blaue hinein!" [---] (s 987)

Vad kostade det svenska kritiken att erkänna Henning Berger för något annat än en osviklig kinematograf? Vem behövde förödmjukas, för det man erkände, att Berger är en stor novellist, en av de största Norden ägt, eller för man erkände, att han jämte sin talang också äger ett känsligt gemyt, en poets skälvande hjärta? (s 992)[23]

Ossinannilssons snabbskiss får sätta punkt för genomgången av Bergereceptionen, här sedd ur en enda aspekt. Mottagandet ger indirekt en god uppfattning om filmens ställning bland svenska intellektuella. Att bli utnämnd till kinematograf var föga smickrande, närmast en förolämpande nidbild. Och i fallet Berger blev karakteristiken snabbt till kliché, utan tillstymmelse till närmare analys av kinematografiens väsen och dess då aktuella framträdelseformer. Den litterära impressionismen, om Berger skall härbärgeras i en sådan fålla, är av hävd ställd i ljuset av visuella tekniker: måleri, fotografi och så småningom inte sällan kinematografi.[24] Berger drabbades av nittiotalshyllarnas antipati mot vad man såg som en ny form av 80-talism. Strindbergsfejden rasade som värst under dessa år, med bl a Böök i helfigur på barrikaderna.

De fördömdas kinematograf

Det kan vara dags att vända på kuttingen. Finns det i Berger texter en metaforvärld med explicit koppling till biograf, kinematografi och film, bortom den tämligen banala omständighet att han lät en novellsamling bära titlen *Films*? Återfinns det metaforgalleri som exemplifierades ovan också i hans prosa? Och vilka kognitiva begreppsbanor bär upp eventuella filmassociationerna hos den förmente kinematografen? Har hans texter något västentligt att förmedla om den dåtida filmkulturen?

Ysaïl (1905) erbjuder de första associationer till kinematografi i Bergers prosa. "Hugo Nordling bokstafligen slukade med ögonen den lilla plåtskylten. Och under de få sekunderna, denna paus varade, bevistade han i tankarna en sorts kinematografföreställning af sina närmaste öden." Därefter snabbskisseras en serie episoder som tydligt förutskickar Bergers scenario till *Emigrant/Amuletten*. (s 8ff) Här är det inte minnen som ges filmform; istället är det framtiden som förlänas kinematografisk karaktär. Men också direkta iakttagelser i ett nu kan minna om vita duken: "Hugo såg hela uppträdet som på en kinematografduk." (s 180)

Minnets fysiologi stöps i tekniska läglar i novellen "Brefvet" i samlingen *Drömmen om helvetet* (1906):

Plötsligt slog mitt humör om. Jag vet ej om det var allvaret i min gästs röst eller den sista frågan som tände minnet, denna fruktansvärda kombination af fonograf och kinematograf i vår stackars hjärna. Valsarna snurrade baklänges och i en blink såg jag en dyrbar interiör, där hvarje småsak var ett älskadt suvenir och där från hvarje draperi, från mattan, möblerna, från själfva tigerhudarnas stora hufvuden kärleksord hviskades. Där alla speglar reflekterade en dyrkad och åtrådd gestalt, som eldstadens fladdersken smekte och kristallkronornas kläppar klingade för, och som jag stum och darrande kysste och åter kysste. (s 201)

Minnen behöver emellertid inte alltid bli till film, även ett metonymiskt uttryck med hänvnisning till fotografi duger. I *As-*



Henning Berger. (Bilden från Albert Bonniers förlags arkiv)
På frågan: "Vad tycker ni om Henning Berger?" inkom den tillfrågade Berger med följande kärnfulla värdering: "Jag hatar honom." (Söndags-Nisses *julenkät 1922)*

ka (1909) läser man i novellen "Ur en okänds dagbok":

> I kväll då jag sitter ensam i ett hotellrum i en främmande stad, hvars barbariska namn jag ej gitter nedskrifva, kommer jag plötsligt ihåg min vän Julius. Hvarför han just framträdde på minnets dunkla plåt, är mig till att börja med ofattligt, och jag söker med blicken de linjer i rummet, som ideéassocierat konturerna till hans profil. (s 261)

I *Lifvets blommor* (1912) är huvudpersonen i novellen "Vallmo" inte överdrivet imponerad av höghusbyggen på Manhattan, ty "[h]an hade redan sett metoden återgifven per biograf." (s 195) Och när "hårdttiden" senare sätter in för honom i arbetslöshetens Chicago har han tidigare bland många tillfälliga påhugg varit biografvaktmästare. (s 223) Minnesbilder,

som ju inte sällan vid denna tid uppkallade kinematografisk matriser, har hos Berger en rad bildteknologiska jämförelseled och replipunkter. I novellen "Vintergröna", även den i *Lifvets blommor*, läser man: "[...] under det han talade stego bilderna från det gamla huset fram så att han såg det hela som i en färglagd kamera obscurabild." (s 271)

I *John Claudius' äfventyr* från samma år, 1912, en skröna som Fredrik Böök ljöt sina skålars vrede ymingare än vanligt över, kopplas minnet till fotografi: "I minnet dröjde den lilla klippafsatsen skarpt fotograferad." (s 43) Senare i äventyret hamnar Claudius i ett stadslandskap med automobiler, aeroplan, elektriska reklamskyltar och "ett par biografer." (s 170) Efter en särdeles uppskakande nedstigning och brådstörtad flykt från källarkrogen "'Sårfeberns' ohyggliga rike", flimrar förloppet i kvardröjande projicering i Claudius' överretade hjärna. "I min hjärna hade jag ännu som på en flimrande biografduk alla de hvita ansiktena, jag såg dem i mörkret."

När den tafatte Lennart Jungström i novellen "Kandidat Jungströms ferie", i *Ur larmet* (1913), under en promenad oväntat blir åsyna vittne till hur en vacker ung skånska naken tar sitt morgondopp, är scenens voyeurism för en sentida läsare särdeles filmbekant. Även kandidaten söker förebilder för det han upplevt:

> Virrvarret i sammanhanget fäste han sig icke vid, han såg fortfarande badscenen och tyckte att han upplefde något underbart – något sådant som annars endast förekommer i böcker och på filmer. (s 33)

Senare frukosterar kandidaten med friherre Carl von Lindencrona, en modernitetens övertygade apostel med framtoning à la flygarbaronen Carl Cederström. Friherren är helt försvuren åt hastigheten, i vars böjningsschema filmen självklart ingår:

> [...] därför går vårt härliga århundrade i spetsen för allt vad hastighet heter, allt vad rörelse kallas – se filmen, se motorn och allt annat, den trådlösa, undervattensbåtar, de sista skjutvapnen. Därför skola vi flyga –
>
> Men Jungström hakade sig hakade sig fast vid tidens larm och oro som dödade alla betingelser för hvila, dröm och stilla njutning, ja äfven boken var dömd, komtemplation existerade icke mer, man tänkte mekaniskt, icke per hjärna men per maskin. (s 55f)

I *Drömlandet* (1909; här citerad efter trilogiutgåvan från 1922) finns tre olika minnesmodeller. Helge Bendel visste icke säkert själv om han "fantiserat laterna magica-bilden i sin hjärna, som han så ofta brukade, eller om verkligen detta var livet [...] (s 41) Minnet/fantasmen rör vad man numera ibland kallar en "våtdröm". Osäkerhet präglar också nästa exempel: [...] allt låg så långt tillbaka i tiden och hade förut betytt så föga, att minnet endast återgav intryck, oklara som en gammal daguerrotyp." (s 132) Det centrala dödsögonblick kring vilket romanen cirklar sker obemärkt, utan vittnen. Bendel senior fantiserar ihop en fotografisk genrebild vars komposition och rollista förlänar skeendet adekvat dramaturgi:

> För herr Bendels fantasi uppsteg bilden av en fotografi, som såldes över hela landet: 'Det kungliga huset samlat vid konungens dödsläger' – och där såg man, grupperade som på en teater, allt efter rollernas rang, samtliga furstliga släktingar i poserande attityder; det hela naturligtvis komponerat av någon fiffig fotograf med en artists tillhjälp. (s 168)

I trilogins andra del, *Bendel & Co*, (1910; citerad efter samlingsutgåvan från 1922),

blir kontorsslaven Helge Bendel förälskad i en varietéstjärnor av skånsk extraktion, Lilly, tillika en av de berömda systrarna Fanchetti. På varietén är Helge ett malplacerat bodbiträde bland de frackklädda lebemän, vilket Lilly oförsynt påpekar och schasar ut honom när supén nalkas. Varieténs typiska blandning av kinematografnummer och levande attraktioner rullas upp ackompanjerad av knallande champagneflaskor:

Föreställningens brokiga band avrullades för hans ögon utan nöje. Han hörde negermelodier och valssånger och såg smidiga lemmar, frasande tyll, svängande trapetser, spänd triká och naket, runt, vitt hull. Kinematografens flackande ljus, de dresserade djurens läte, lukten av målning, av sand, av sågspån, blommor och parfym, berörde endast ytligt hans medvetande, som i en slags domning hängde vid programmets mittnummer. Men när de [systrarna] så äntligt kommo och i sina djärva dräkter, hälsade av brakande jubel och ett blomsterregn, i vilket han ej hade minsta blomma, sjöngo sina vågade kupletter, var det en desillusion. De dansade och visade sina välskapta kroppar – men därutöver höjde sig ej prestationen. Det var köttet som betalades. (s 178f)

I efterskriften till nyutgåvan resonerar Berger kring skildringens aktualitet efter ett drygt decennium och slår fast att amerikanismens värsta sidor är oföränderligt aktuella:

Samma begär och vinsthunger, samma hycklarmask, samma stora fraser och egoistiska tankar, samma självförgudning och förakt för allt 'utom', samma hårdhet i medel och slapphet i principerna, samma affärsknep som före trustväldet och samma beräkning i politiken. (s 289f)

En affärsgren lyfts särskilt fram, inte oväntat Hollywoods i början av 20-talet skandaltyngda och begabbade filmindustri:

Enbart den amerikanska filmsvärlden har bidragit med lysande exempel från backanaler och våldtäktsorgier, och för övrigt överströmma ju referaten om skilsmässor, om dekadans i klädsel, smak, lyx och leverne i tout le monde's damtidningar och modejournaler. (s 290)

I trilogins sista del, *Fata morgana* (1911), har Helge Bendel återvänt till Sverige. Vännen Malmsten informerar om den process som följde på de grusade testamentesförhoppningarna i *Drömlandet.* Helge reflekterar:

Ja, det här var något amerikanskt i – ett stycke strid. Det skulle de få och på amerikanskt vis: I ryggen, när de minst anade det. Det var ju nästan som en hämnd i ett biografstycke. (s 86)

Helge, som gift sig rikt men olyckligt, är trots Strandvägslägenhet genom kompanjonens jobberi på väg att förlora alla tillgångar. Han tar allt oftare till whisky och veronal för att lugna sina överretade nerver, dock utan framgång.

Ännu en timme låg han låg han med alla nerver krypande, och hörde huset vakna, innan han slutligen förlorade medvetandet.

Klockan ett slog han upp ögonen och stönade. Det var som att återväckas från skendöd i ett likkapell. Han låg på rygg i en rektangel i en större rektangel. Det vita taket var en duk över vilken sällsamma skuggor ilade. Det kunde vara en biografram, men inga bilder framträdde, endast darrande punkter, ett myller, vaga reflexer, en blixt. (s 123)

Här får associationen en något mera utförd form som förebådar en övergång från imaginära biografframar, främst speglar, till senare texters upplevelsemässigt sammansatta biografbesök.

I *Films* (1914) ingår den för den kinematografiska koden synnerligen givande

novellen "I en spegel". Berger hade ursprungligen placerat den som öppningstext i samlingen, men av korrespondensen mellan honom och K O Bonnier framgår att han på förläggarens inrådan flyttade den längre fram i volymen. "I en spegel" var nu ingen för *Films* nyskriven text, utan hade publicerats i *Bonniers månadshäften* redan 1911 (häfte 6, s 418ff), vilket ytterligare förhöjer dess värde. Berättargreppet ansluter till de flanörreportage som upplöser oväntade upplevelser i filminspelningar, däri ligger berättelsens själva kalkylerade poäng. Hos Berger är komplexitetsnivån stegrad ytterligare genom att berättarjagets intryck är medierade. Han ser det märkvärdiga skeendet i ett slags spegel som fångar upp och reflekterar det som sker snett bakom hans rygg i ett fönster ut mot boulevarden. Han upptäcker vidare två små föntergluggar, den ena placerad invid spegeln, den andra vid sidan av honom. Bägge vätter ut mot olika delar av en öppen plan framför ett nöjesetablissemang. Det han kan se är kraftigt beskuret genom de bägge fönstergluggarnas bågar, och fönstervyn mot gatan är reflekterad i en begränsande spegelyta. Vyerna är distinkta och utan inbördes visuell relatering genom husväggarnas blockerande hörn. Lokalen är ett kafé i en utländsk stad, belysningen är skum, och spegeln därför först osynlig.

Betraktarens placering, skeendets imaginära avspegling framför honom och dess dolda ursprung bakom honom genom ett mellanliggande fönster, fönstergluggarnas kompletterande utsnitt kan sammantagna översättas till den filmiska praktikens alla led: inspelning längst bort i en annan rumslig dimension, projicering där ljuset faller in från en källa bakom betraktaren och speglas på duken framför. Hela den kinematografiska apparturen är dold för betraktaren som försöker bringa reda och skapa mening i virrvarret av bildintryck. Några ledtrådar i textens beskrivning av spegeln skvallrar om film:

> Där såg jag i lefvande bild hela trafiken [---] Det var ett nog så vanligt panorama, men som fängslade mer än vanligt genom sin spegelbild, hvilken blef mer overklig och fantasieggande, i det att föremålen fick fjärrglans och mystik i den svarta rutan. Och rektangelns begränsning på en gång skärpte bilden och tröttade mindre, än den verklighet, den återgaf. (s 419)

Fönstergluggarnas inramning ger en bildstruktur som påminner om de inklipp från översiktsbilder som blev vanliga vid denna tid under beteckningen förstoring, ett begrepp som med annan innebörd äger hemortsrätt i Bergers poetik:

> I halfbeslysningen från en svinnande eftermiddagssol ramade den [gluggen] in ett blondt och blekt kvinnoansikte – en kamé i elfenben mot havannafond." [---] Med ens försvann synen. Den vackra nacken dök ned och uppslukades af fönstrets underkant som hade en fallucka öppnats. (s 420)

Så stegras tempot och bilderna "växelklipps": "Nu såg jag i skyltspegeln/Jag såg bort mot grindkorset/Nu murfönstret/Spegeln/Och så ingångsgrinden." Dessa "överskrifter" följs av bildbeskrivningar som försöker bringa reda i betraktarens förvirring.

Till betraktarens förvåning gör så småningom de observerade personagerna gemensam entré i lokalen . När en sjaskig herre i bonjour senare anländer ropar gruppen: "Nå – nå – nå?" Bonjuren försäkrar att filmen är lyckad och säkert kan

visas på lördag i nöjesparkens biograf. "Jag betalade och gick med mitt opsykologiska kameraöga ut i den vårvarslande och skojiga aprilaftonen, lättad och alls icke andligen stuckad - tvärtom."

"I en spegel" ger en inblick i filmpsykologins fundamenta draperad i flanörskissens tolkningsschema. Här firar det opsykologiska, men självironiska kameraögat triumfer. Insikten i filmupplevandets natur är frapperande.

Den andra sidan (1915) publicerades först som följetong i *Bonniers måndshäften.* Det kinematografiska spegeltemat fick här sin mest utförliga och outrerad formulering. En medelålders översättare flyttar in i ett hyresrum med en vacker trymå, vars spegelskiva av och till förmedlar mystiska bildräckor från "andra sidan". Den tekniska förklaringen kan lämnas därhän, det rör sig om ett slags filmteknik: "Det är något med en epokgörande uppfinning, troligen baserad på en grundval av biograf, men mycket betydelsefullare än allmänna moving pictures, något som kan bli en världsindustri." (s 240) Speglingarna sker nattetid och ligger därför nära drömmens minnesbearbetning, "själsbilderna rulla förbi som på en trasig film." (s 91) Därtill nattmaror med förföljelsescener "uppför stegar och nedför stupränner som på en komisk film." (s 113)

Den första spegelscenen är självfallet den mest chockartade. När Liebman lägger sig i sin säng opaliseras spegelytan långsamt i grågrönt för att sedan bli kristallklar i sin återgivning av en het kärlekskscen. Mannen "såg ut som en biografhjälte. Scenen liknade närmast biograf, den starka gröna färgen undantagen." (s 49) Skeendet beskrivs detaljrikt, och tolkas av den ofrivillige betraktaren i filmtermer:

> Liebman kände hur hans kinder hettade, visserligen var det som en biografduk och varken kyssar eller ord hördes när parets läppar ivigt rördes, men alla gester, konturer, belysningar och ilsnabba skiftningar voro ojämförligt tydligare och klarare än någon kameras mästerverk. Denna film var på ett helt annat sätt levande, och ovillkorligen började Liebman undra vad som skulle ske ifall de två därinne upptäckte honom. – Han kände sig som han satt i ett närgränsande kabinett i något hotells privatvåning och hade obemärkt öppnat dörren till grannrummet.
>
> Men ingen kastade ens en blick åt hans håll. Irrade ögonen händelsevis någon gång mot spegeln – eller vad han nu skulle kalla sin utsiktsram - snuddade de likgiltigt och obekymrat förbi som inför en vägg. (s 51f)

Den skillnad visavi "kamerans mästerverk" som noteras i det flexibelt gestaltade förloppet, förklaras sannolikt av att filmen vid denna tid befanns sig i en övergångsfas. På väg mot ett institutionaliserat berättande som efterhand blev verkligare än verkligheten, där avskärmningen i förhållande till åskådaren var en grundläggande tumregel; jfr Marcelles ateljéinteriörer ovan i samband med inspelningen av Sjöströms *Landshövdingens döttrar.* Liebmans ambivalenta skådelust blev senare till en andra natur för alla filmvana, också ifråga om det mest intima.

I Bergers *Hörnfelt*, också den från 1915, genomsyras texten av en på håll iakttagen verklighet vars utanförskap bär tydliga klassförtecken. Fredrik Böök påtalar i sitt förord till *Hägringen*, Drömlands-trilogins upptakt, det grodperspektiv som skeendet filtreras genom. Underdog-perspektivet går igen här. I *Hörnfelt* är det tittskåpet som inledningsvis skapar skiljelinjen mellan utanförskap och inkännande projektion. Societetens festivitas betraktas genom balustradens oxögon, som på teatern. Men plötsligt tyck-

er pojken Johan att det han ser nästan är lika vackert som tittskåpsvärldens underverk, och via ett slags ljudmontage, där tittskåpets speldosa och en harpists anslag smälter samman, projicerar Johan in sig själv som vuxen i festen. "Och allt eftersom den främmande fina herrn slog sin guldharpas lysande strängar förvandlades scenen." (s 37)

När Johan som ungt bodbiträde från lagerrummet blir åhöra vittne till en herdestund varieras temat med gluggen till herrskapets liv. Vittnestemat expanderas: utsikten över staden från Söders höjder och chansonetten på Berns utgör tidiga bildinslag i det tittskåpsliv som anteciperas. Som emigrant ser Hörnfelt till en början livet genom fattigdomens smutsiga fönster i Chicago. Senare blir han hovmästare med uppsikt över herr Luthers salong, och närapå sin herres förtrogne. Hornfield, som han nu heter, håller sig i bakgrunden och betraktar. Vid ett fatalt tillfälle på filmmanér:

> Herr Hornfield, som icke var hovmästare enligt vanlig engelsk mening, utan under middagen diskret iakttog förloppet från salongen, skyndade till, just lagom för att i sina armar mottaga herr Luther, då han segnade ner från kardinalens stol. Samtidigt reste sig bordets alla övriga gäster. Det var som på duken av en gott inspelad biograffilm. (s 180)

Hörnfelt återvänder hem och slår sig senare som rentier ner i Danmark efter att ha gjort en förmögenhet på vykort, lydande herr Luthers affärsråd. Han bär med sig sitt utanförskap också på sina många resor, förblir en betraktare, inte nödvändigtvis av "scenes at the movies", snarare tittskåpsaktigt, reducerande omgivningen till livlösa ting. Ända tills återgäldade blickar får hinnan att rämna, den hinna som filmen i sin gestaltningskodex gjort ogenomtränglig.

> Som Hörnfelt satt kunde han i ro och mak och utan närgångenhet betrakta den nyanlända. Hon hade liksom han avslagit att få lampan på bordet, hade avskedat betjänten, lyft floret upp till pannans blonda burr och vikt in de vita handskarna i deras långa skaft, vilka räckte ända till armbågen. Nu betraktade hon tankfullt några blixtrande ringar, skruvade på dem, gned de rosenröda och väl manikurerade naglarna mot händernas innersida och log inåtvänt. Det svaga ljuset, som liknande månsken, kom henne att synas ännu blekare, och några små veck under ögonen och linjer i pannan och kring mungiporna skvallrade om en ålder, vida betydligare än den, den smärta figuren angav. – Hon kan vara trettio, hon kan vara fyrtio, kanske mera, tänkte Hörnfelt, och fortfor att i en slags nyfikenhetstrance beskåda henne. Det var nästan som hon vore ett livlöst ting, en målning eller en panoptikonfigur, han såg på henne som på en avbildning.
>
> Men oförmodat satte hon bägge armbågarna på bordet, knäppte händerna och stödde hakan mot dem. Därpå slog hon upp ögonen och stirrade Hörnfelt rakt in i ansiktet.
>
> Förvirrad skyndade han att flytta sin blick mot fönstret [---] (s 266ff)

Länge knöts intresset för filmen främst till dess egenskap av fantasieggande teknologi, både lik och olik vårt seendes och minnes egenheter. Så småningom, när filmen blivit institution, förskjöts uppmärksamheten mot de enskilda filmerna, verken. I *Gulaschbaronerna* (1916) får filmmetaforiken en precisare karaktär, t ex i beskrivningen av en form av dialogisk växelklippning, vars mimik är "påträngade", sannolikt implicit antydande förstoringsprincipen, närbilden. Som ofta är förloppet medierat via en spegel:

> Ovalspegeln mitt emot återgav troget de båda herrarnas minspel. Det var som på biograf. Den enes mimik blev alltmer påträngande och triumferande, den andres växlade från förvåning, misstroende och fruktan till, så att säga, den vackra treenighetssymbolen tro, hopp och kärlek. (s 20f)

En enskild filmtitel kan vid denna tid föranleda en association:

> Måhända framkallades denna, för övrigt riktiga idéassociation därigenom, att han för knappt en timme sedan befunnit sig på en stor biografteater där ett drama utspelades just över, i och under den berömda floden. – 'Rocamboles sista bedrift', hette det för resten. (s 46)

Samma direkthänvisnig till specifika filmtitlar finner man redan i Hjalmar Söderbergs *Hjärtats oro* (1909), efter det att berättarjaget och djävulen samspråkat om militärstrategiska spörsmål vid en absint på Wivel. Djävulen hävdar att kanonkulor kan komma "indansande här hos Wivel just när du och och Henning Berger [!!] sitter och har det hyggligt vid era groggar." När djävulen en stund senare bryter upp smiter berättaren in på närmaste biografteater "och njöt av 'Lehmans olyckliga kärlek' och 'Krokodilen som inbrottstjuv". Några sidor längre fram noteras att det finns en biografteater i Dragör som också visar dessa filmer. Filmkomikern Lehman förekommer även i en novell av Artur Möller från 1913, som med hänvisning till denna populära filmfigur analyserar en pensionatsgästs framfart[25]

Bergers gulaschbaron disponerade, liksom senare metafilmernas Hollywood-moguler, hemmabio. Här för att i ett dokumentärt filmmontage ge en bakgrund till bordets överdådiga håvor och för att därefter kungöra menyn i filmkoreografisk form:

> Däremot fanns ingen matsedel. Men då gästerna bänkats, slocknade plötsligt allt ljus och i nästa sekund, just som italienska kapellet från Waldorf i ett angränsande rum intonerande ett potpurri, visade sig en bländande fyrkant över den låga skänken vid salens ena kortsida. Ett stort stycke panel hade ljudlöst skjutits undan och i levande bilder sågo nu de inbjudna i läckra intermezzon alla slags kulinariska in- och exteriörer, kaviarberedning, tryffelinbärgning, laxfångst och så vidare. Carltons berömda kök med Escoffier avsmakande en soppa. Paillards patiserieavdelning med maitre Garnier formande en krokan, och avkylningsrummet hos Burchard i Berlin. Hemligheterna vid gödningsprocesserna av poularder och kapuner åskådliggjordes likaväl som slaktmetoderna i och för gåsleverpastejernas framställning i Strassburg. Kort sagt: det gavs en inblick i bordets njutningar, som kunnat tillfredsställa en Dressel eller en Hartmann, och de väntande middagsherrarna kunde under få minuter följa – och i det att behändigt ett par utsökta cocktails och en Hors d'oeuvres financière serverades – de tilltänkta offren från så att säga vaggan till graven.
>
> Men därefter sprang luftigt och lätt in på bioduken en omtalad dansös, och under det att menyns aderton rätter, namn för namn, i snabb följd kungjordes i briljanteld över hennes täcka huvud, utförde hon en livlig backantisk dans. Därpå blev allt mörkt, och då kronorna flammade upp, syntes vaktmästarna intåga med de första terrinerna[---] (s 275f)

Detaljrikedomen är vällustigt Bergersk. När gulaschbaronen senare är på väg att slukas av större fiskar blir han från sin gårdsplan vittne till skeenden som han ena gången läser som skuggspel, gardinerna är fördragna, men andra gången kan han se han rakt in: "Det var icke längre skuggspel utan biograf." I "Ett höstbrev" (*SvD* 1920-11-14) utvecklas motivet. En uppsluppen bilutflykt på Själland innefattar en detaljerad "filmscen":

> Genom ett fönster ser jag en interiör, som man frestas tro vara ett filmarrangemang. Kring ett väldigt ekbord sitta ett dussin präktiga typer, slätrakade och helgdagsklädda, var och en med en rykande romtoddy framför sig och en stor cigarr i mungipan. De se alla stelt på en man, vilken på en tunna trakterar ett mig främmande stränginstrument. Mitt på golvet dansar en gnistrande skön zigenerska. Vid disken, mellan ett par pelare, ha övriga gäster grupperats som av en regissör. Och med ens skiftar sce-

nen (jag väntar höra visselsignalen och se kameramannen veva!) - in kommer en annan tattare och ger spelmannen en örfil, varpå denne replikerar med två, så blodet stänker. Som en blixt är kvinnan där, skiljer dem åt i en handvändning, tar dem i nacken, en i vardera näven, och slänger dem till höger och vänster som ett par vantar. Häpnadsväckande! Men då veta vi utanför, vem hon är. Det är Själlands ryktbaraste zigenerska, 'den skønne Marietta'!

Också fortsättningsvis roade sig Henning Berger med filminfall. Till och med hans katt Zeppo som har huvudrollen i författarens sista bok, *En katt* (1923), sysselsätter sig ofta med att filma, att excellera i olika slags rollekar. Zeppo är "filmör" med en term Berger myntade i *Järntrappan* (1918).

Två biografscener förtjänar att redovisas. Ingen av dem tyder på att författaren var någon överdriven filmälskare, trots alla filmanknytningar var Berger ingen biografhabitué. För honom var dessa nöjesinrättningar en underklasspräglad del av det moderna storstadslivet, varken mer eller mindre.

I novellen "Herr Hermansson" hamnar den rotlöse titelfiguren i en biograf. En kongenial inramning för en antihjälte i en samling med titeln *De fördömda* (1919). En "biografisk" episod längre fram belyser författarens inställning.

Hermansson har låtit sig duperas till äktenskap av den förslagna Olga Larsen och hennes familj. I Hermanssons självförståelse blandas storhetsdrömmar med förgrämt självförakt, och inte sällan uppgraderar han sin underordnade vaktmästaranställning vid det amerikanska konsulatet till diplomatiskt högre höjder.

Den detaljymmniga beskrivningen av hur vita dukens bilder och salongens begivenheter samspelar med åskådarens erfarenheter ger en mångfasetterad inblick i tidens filmkultur. Bergers observans och omskapande fantasi får oss att minnas det vi aldrig upplevt, ger oss en skymt av det filmforskarna kallar "historical spectatorship". Upplevelsen av tågbilderna är mästerligt återgiven, författaren ger i pregnant form uttryck för en central aspekt av filmupplevandets fenomenologi. Låt oss via Henning Bergers penna slå följe med den kuschade herr Hermansson otränade filmöga in i salongens eggande mörker, ett erotiserat skuggrike där filmfigurer och bänkgrannar är lika verkliga – eller overkliga:

Med ens ser jag att jag stannat framför en biografteater. Två gredelina lyktor brinna fräsande på ömse sidor om ingången över ett par färgflammande affischer: '*Hennes hämnd.* Otis Henderson-film. Sextiotvå avdelningar. Den vackra filmstjärnan Maud Williams i huvudrollen. Barn äga ej tillträde till denna föreställning.' – En jätte i röd janitscharuniform med en stav i handen gör plats åt mig framför luckan, hjälper mig med biljetten, sticker åt mig ett program. Jag betalar viljelöst, jag ger honom en tvåkrona i dricks pengar, han gör honnör, han skjuter mig upp för några trappsteg, drar en portiär åt sidan. Jag sitter på bästa plats, längst bak. Allt är nattsvart, ett sammetsmjukt mörker. Jag hör programförsäljarnas rop, tisslingar under mig, viskningar, smällandet av stolklaffar. Ett piano börjar spela.

Jag stirrar in i mörkret och mitt öra uppfångar alla ljud, bland annat förnimmer det ett dämpat väsande som från en orm. Det upptager också allas andningar, en gemensam suck. Och ropen stiga och falla, närmare, fjärmare: program, tio öre! program! program, tio öre!

Den vita duken lyser upp, bilder och texter växla, jag har ingen aning om, vad jag ser. Ibland är kamerans levande tavlor skarpt svarta, nästan blå, ibland gråna de, förtunnas till brunt, för att åter stå svarta och vita som mull och snö. En kvinna brottas med en man i frack på en divan, det är mycket realistiskt, det kan betyda vad som helst, våldtäkt, mord, lustmord, så med ens är det borta i en blixt och en herre rider i trav i en herrgårdsallé. Där kommer terrasser och kolonnader, portaler i grönt månsken, en troftig vind-

skammare, en begravning, ett oväder. Om det är Maud Williams, jag ser, så är hon verkligen vacker, varför blev jag ej filmskådespelare? Olgas bror har varit i Amerika i två år, jag var där i sex, man han kom längst, han står högst, han står ovanpå mig, trampar på mig. Det är stor bal i ett palats, betjänter i knäbyxor servera. Men ser orkestern och alla paren som dansa den modernaste trotten. Jag kunde säkert dansa bättre. Jag skulle dansa med Isabel Granville Porter och filmas för New York Heralds parisupplaga. Någon blandar en sömndryck i champagnen och Maud tömmer glaset. Var får man en sådan sömndryck?

Sova? Ja, somna in för alltid, det vore lösningen på allt! Varför har jag inte för länge sen skaffat mig ett pulver? Min vän apotekaren i Omaha skulle ha givit mig så många som helst. Jag kunde ha delat med mig. Till herr Stone, till herrarna Larsen.

I stället sitter jag här som en idiot och hör hela tiden en orm väsa i nacken på mig. Mina ögon ha vant sig till mörkret i salongen och jag ser nu att jag har en skugga till sidokamrat. Hon sitter till vänster om mig, en skymningshamn, jag ser konturerna av den halvcirkelformigt böjda ryggen – hon liksom *lyssnar* in filmen. Är hon verklig?

Jag kan ju känna efter – det gör visst ingenting?

En stund sitter jag och grundar på detta. Tänk om min hand träffar tomma luften, då jag lägger den på hennes knä! Sjunker igenom hennes kött och vilar på stolens schaggstoppning? Vad är verkligt? Skulle de där två bönderna måhända alls ej existera? Om hon här vid sidan av mig icke finns till, då äro också de borta. Och jag äter middag om söndag hos direktör Olsson.

Detta måste genast undersökas. Duken spyr ut en ny bild - ett expresståg. Perrongen rullar undan, telegrafpålar valsa baklänges, röken virvlar. Musiken imiterar lokomotivets tilltagande flåsningar: sch – sch – schsch – schschschsch – – – och jag känner att jag reser. Bänken glider framåt.

Min skuggkamrat lutar sig bakåt och lägger benen i kors – en ganska fräck ställning, men hon tror ju att det inte ses i mörkret. Det är naturligtvis för fartens skull, så hon icke skall hasa ned på golvet av kupén, ty nu gå vi med ett hundra tjugu kilometer i timmen, det känner jag på amuletterna – de äro alldeles varma i fickan, som voro de levande. Jag är glad att jag inte glömde dem hemma utan har dem med, de betyda en stor lycka och avvärja resefaror.

Alltså, alltså, alltså – ett raskt beslut. Min vänstra hand griper om hennes fotled, ett elegant kängskaft med knappar, ett smalben i silkesstrumpa, det är ingen inbillning, skuggan är av kött och blod, jag kramar hennes vad, den är visserligen icke marmorfast, snarare litet svampigt lös, men den är varm som mina amuletter. Det enda underliga är att hon låter det beredvilligt ske, att hon icke skriker till, kallar på janitscharen. Men vi sitta ju på de bästa platserna, längst bak. Jag låter min hand vandra ända upp till hennes knä under den lätta sidenkjol, och, sannerligen, långt ifrån att bli ond, trycker hon behändigt min hand mellan sina båda knän.

Hon är verklig. Allt är verkligt. Min hustru är pigan Olga Larsen och jag är vaktmästare Hermansson på Förenade staternas konsulat. Vi bo på samma gata som fru Ida Lippke och min bäste vän är barberarmästare Gråbeck. Vi supa tillsammans.

Himmel! Nu blixtrar det till igen och duken bli röd. Jaså, filmen är slut och det föreställer officinens vapen. Ett lejon med en sköld, Otis Henderson Company. O och H. H'et inneslutes, omramas av o'et. Besynnerligt, det är ju jag som har tecknat monogrammet!

Det är ljust. Ett lastfullt ansikte ser på mig från vänster sida. Ett vanligt gatuluder, kunde ännu se bra ut om hon ej hade ett sår på munnen.

– Kommer ni med? säger hon. (s 80ff)

Avslutningsscenen är dokumentär och förmedlad av Hasse Z i minnesvolymen *Boken om Hening Berger* (1924). Berger hade just lämnat in manuskriptet till kattboken – som blev hans sista – hos förlaget och utkvitterat sitt honorar. Kvällen tillbringades på Operabaren i vänners lag. Så lider klockan mot 7, och Hasse Z utbrister:

– Ja, nu gå vi väl på en biograf.

– Biograf, svarade Berger, är du galen? Jag går aldrig på biografer. De äro ju för underklass. Menar du allvar?

– Absolut, här i stan gå vi alltid på biograf klockan 7. Det hör till god ton.

[Gustaf] Hellström nickade bekräftande. Han förstod, att något skulle ordnas.

– Nå ja, sade Berger, som ni vill då, men nog är det vansinnigt. Jag gör det för er skull! Men vi få väl

gå någon annanstans sedan, för det räcker väl inte hela natten.

– Nej, bara till nio.

Jag beställde en bil och vi åkte till Skandiabiografen, där man den kvällen hade premiär på Henning Bergers Syndafloden, den amerikanska filmen. Berger hade inte en aning om den saken och han blev verkligen förbluffad, när han fick se sitt namn på affischerna och de långa köerna vid biljettluckorna.

Direktionen ordnade artigt en loge åt oss. Berger hade först mycket roligt åt ett amerikanskt lustspel med en skelögd herre – filmvännerna veta vad han heter – och så kom Syndafloden, som hade mycket litet att göra med Bergers pjäs och ännu mindre med den utmärkta novell, som är styckets underlag. Men Berger var belåten. Han var ju en snäll gammal herre och han tyckte förmodligen, att det var alltför vänligt av filmskådespelarna att vilja göra något av hans pjäs. (s 67f)

Tillbaka till framtiden

Biografmörkrets mysterier – dukens och salongens – fascinerar oavlåtligt nya generationer. Filmälskare är överlag varken fördömda, livsfega eller vegeterande. Att se film är en del av en livsstil för alla unga, oberoende av ålder. Alla bär vi med oss minnen från biografsalonger, av filmer, stämningar och små privata intermezzon. De sju biografer som fanns i Helsingborg i mitten på 60-talet är en outplånlig del av min ungdom som jag inte sällan återvänder till. Odeon är t.ex. numera en alldeles förträfflig mexikansk restaurang. Till vardags, i Stockholm, kan jag flanera runt hörnet längs Drottninggatan och på samma manér som i många citat ovan i andanom förvandla gatan till det gamla biostråk det en gång var, Sveriges förnämsta, med Skandia som juvelen i kronan. Och jag kan berätta för Jakob om en tid som känns så bekant att jag tror mig minnas den när vi vandrar ner till Skandia för att se *Gilbert Grape* eller *Lejonkungen*. En gång såg Henning Berger i vänners lag där *Syndafloden*. Den kommer ingen någonsin att kunna se igen. Men nästa vecka, eller nästa igen är det något nytt vi måste se, så har det varit länge, så kommer det alltid att vara.

Noter

1. Dokumentärerna visas enligt pressmeddelande mitt i veckan med starttid fem minuter före midnatt eller en kvart över midnatt – denna geniala programsättning tycks sikta på att effektivt minimera tittarskaran. När den mycket långa *Birth of a Nation* visas slutar sändningen strax före halv tre på natten, visserligen natt till en söndag. Man får hoppas att programsättarna kommer på bättre tankar när programmen väl skall sändas.

2. Thompson/Bordwell, *Film History, An Introduction*, New York 1994, s 65.

3. Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde", *Wide Angle*, 1983 nr 3-4, s 63-70; André Gaudreault/Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", i *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, red. Jacques Aumont m.fl., Paris 1989, s 49ff

4. *Keepers of the Frame. The Film Archives*, London 1994

5. Ett fylligare resonemang kring censurens betydelse återfinns i förf:s uppsats "Svart på vitt, film, makt och censur", i *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift*, nr 1/1995, ss 14-46

6. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London/New York 1994; Sabine Hake *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933*, Lincoln (Nebraska)/ London, 1993

7. Anders Eje, *Fröken Fob*, Stockholm 1919, s 158ff

8. Citerat efter *Samlade skrifter av August Strindberg*, vol 28, Stockholm 1923, s 336

9. Ursprungligen publicerad i *Bonniers månadshäften*, 1909, häfte 2, ss 111-118; novellen återutgavs i *Amourer* senare samma år.

10. Octave Mirbeau, *LA 628–E8*, Paris 1908, s 7

11. Se min uppsats "Objektivt sett. Anteckningar om Pirandellos kameraman", i *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth m.fl., Stockholm/Stehag 1993, ss 431-455

12. Nils Åke Nilsson, "Den unge Lagerkvist, filmen och avantgardismen", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1984 nr 1, s 4ff; Urpu-Liisa Karahka, "'Stiliserade stämningar' - om Pär Lagerkvists prosapoem och prosaskisser 1913-1914", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1985 nr 3, s 4ff; Ulla-Britta Lagerroth, "Modernismen och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström m.fl., Lund 1994, s 247ff

13. *Bonniers månadshäften*, 1912, häfte 4 , ss 264-268

14. *Dagen* , 1916-05-16

15. "A Scene at the 'Movies'", *Screen* nr 23, July-August 1982, ss 4-15

16. London 1990 (1923), s 38

17. Filmen inspelades 1910, men kom aldrig att visas. Den bygger på motiv från de två novellerna "86 Clark Street" och "En hälsning" . I *Svensk filmografi* uppges att bägge novellerna härrör från samlingen *Där ute* (1901), en lapsus som förklaras av att man funnit dem i senare samlingsutgåvor med Chicagonoveller från olika verk. "86 Clark Street"hör hemma i samlingen med samma namn från 1903; "En hälsning" publicerades i *Ridå* (1903).

18. "Om författare", *Vintergatan* (1943), s14

19. "Svenska romaner", *Ord och Bild*, 1906, 4:e häftet, s 233ff

20. Brev daterat 1911-11-11; Albert Bonniers förlags arkiv

21. *Dagen*, 1913-11-25

22. Carl-August Bolander, *Svenska diktare just nu. Litterära essayer*, Stockholm 1915, ss 173-194

23. *Bonniers månadshäften*, 1915, häfte 11, s 987ff

24. Hans Lund ger en uppslagsrik genomgång av forskningsläget i *Impressionism och litterär text*, Stockholm/Stehag 1993

25. Novellen "Pensionatet" ingår i Artur Möllers *Ansikten*, Stockholm 1913