På spaning efter förlorade svenska filmer

av Gösta Werner

A la recherche des films perdus skulle man med en lätt travestering av Marcel Prousts romantitel "På spaning efter den tid som flytt" kunna sätta som rubrik för ett arbete, som sällan får stora rubriker men är livsviktigt för den seriösa svenska filmforskningen.

Men att återfinna förlorade svenska filmer innebär samtidigt att – liksom hos Marcel Proust – i vidare bemärkelse återfinna en förlorad tid och en värld, som i stor utsträckning för länge sedan gått i graven. Ty få ting speglar så konkret och självklart en gången tids förhållanden, naturliga beteendemönster eller individuella framtoningar som samtida filmupptagningar. Journal- och dokumentärfilmer återger en rad yttre händelser och förhållanden, men psykologiska mönster och mänskliga relationer i varierande former stiger i dag på ett ofta nästan kusligt sätt fram i gångna tiders spelfilmer.

Det svenska filmarvet går förlorat

Ännu sommaren 1941 fanns praktiskt taget hela den tidigare svenska filmproduktionen från allra första början bevarad och väl skyddad i brandsäkra kasematter. Hela det klassiska svenska "filmarvet" med främst Victor Sjöströms och Mauritz Stillers filmer låg här fullständigt bevarat. Inte i kopior, de hade för länge sedan slitits ut och kasserats. Det var de värdefulla originalnegativen som sparats.

Men beredskapen i Sverige under andra världskriget behövde också förvaringsutrymmen för sina militärfilmer och en dag rekvirerades kasematterna helt enkelt.

I all hast lastades alla de där förvarade originalnegativen på en lastbil och i avvaktan på en ny, säker förvaringsplats, som inte omedelbart stod till förfogande, transporterades de ut till en ensligt liggande lada vid Hellmans filmlaboratorium i Vinterviken i Gröndal. Filmlaboratoriet sysslade

med att "tvätta" gammal film för att utvinna silvret från emulsionshinnan, och arbetet ansågs inte mera riskabelt än något annat laboratoriearbete på den tiden, när all film var nitratfilm och därför ytterst eldfarlig.

Dit kom alla negativen i så stor hast att man inte ens hann upprätta speciella inventarielistor för den nya förvaringsplatsen. Och då hände det, som alla innerst inne fruktat.

Den 22 september 1941 skedde en våldsam explosion inne i laboratoriet. Vad som förorsakade den, vet ingen, ty de bägge personer som då befann sig där, far och son, omkom omedelbart. Laboratoriet bokstavligt flög i luften, lågor och gnistor hoppade 30 meter över till ladan, där alla filmnegativen låg. Ladan fattade eld och 30 sekunder senare kom ett ny explosion: nästan hela den svenska filmhistorien flög i luften.

Vad som återstod efter branden var dels enstaka visningskopior, som disponerats på andra håll, t ex av skolfilmarkivet, samt några negativ, som tillfälligt tagits ur arkivet.

Sjöström i begynnelsen

Större delen av negativet till Stillers *Johan* överlevde, därför att det av ett okunnigt eller slarvigt biträde lagts tillbaka på fel ställe, bland dokumentärfilmerna. Dessutom överlevde flera av Georg af Klerckers filmer för Hasselblad i mitten av 1910-talet, därför att deras negativ fortfarande var kvar i Göteborg.







(Ovan) Inför sitt diskreta förvandlingsnummer provar Karin Molander en flickaktig kjol i den enda bevarade av Mauritz Stillers 32 filmer före 1917: Kärlek och journalistik *(1916).*

(Ovan t h) Möjligheten att identifiera en helt okänd film som svensk, när alla texter saknas och skådespelarna inte utan vidare låter sig igenkännas, kan ibland ske tack vare vissa, i produktionen ofta upprepade rekvisitadetaljer. Den här lilla skulpturen av en gosse förekommer i många äldre svenska filmer, inspelade i Svenska Bios ateljé. Här i en scen med Stina Berg och Jenny Tschernichin-Larsson i Kärlek och journalistik.

Svensk filmforskning stod inför en skenbart nästan hopplös uppgift, när den så småningom på allvar ville tränga in i och seriöst behandla inte minst den period inom svensk film under 1910-talet och 1920-talets början, som ibland kallats den svenska filmens "storhetstid" men med mera preciserad innebörd kan kallas "den svenska stumfilmskolan". Från början av denna period fanns endast enstaka filmer kvar. Av Victor Sjöströms 31 filmer 1912–16 återstod endast en i fullständigt skick, nämligen den tidiga sociala skildringen *Ingeborg Holm* (1913), lyckligtvis en av de för Sjöström under denna tid mest karakteristiska filmerna.

Senare har Sjöströms allra första film, inspelad 1912, *Trädgårdsmästaren,* hittats i Amerika, där den fått titeln *The broken spring rose* och av allt att döma utsatts för en hårdhänt omredigering. Hur originalet en gång sett ut, vet ingen. I Sverige förbjöds filmen av censuren.

Stillers läroår

Senare har även en kopia av Sjöströms *Havsgamar* (1916) med motiv från Emilie Flygare-Carléns roman "Rosen på Tistelön" hittats i Schweiz. Kopian hade tyska texter. De tre filmerna är allt som är bevarat från dessa år.

Av Mauritz Stillers 32 filmer från samma tid finns bara en enda bevarad, lustspelet *Kärlek och journalistik* (1916), som knappt

Marit och främlingen (Urho Somersalmi) i forsbåten i Kamlungeforsen i Kalixälven. Ur Johan.

knappt kan sägas vara representativt för honom under dessa år. Den hade överlevt men inte i Sverige. I Det Danske Filmmuseum i Köpenhamn fanns av en slump en gammal dansk distributionskopia bevarad.

Sjöströms *Ingeborg Holm* hade liksom några senare filmer, bl a de som byggde på berättelser av Selma Lagerlöf, bevarats i slitna visningskopior tack vare att de på sin tid distribuerats av SF:s skolfilmarkiv. Men därvid hade nitiska pedagoger dels gjort texterna mera *barnvänliga*, dels klippt ner och ibland t o m redigerat om filmerna, så att de skulle bli garanterat *barnlämpliga*.

I själva verket vet man inte i dag om någon enda äldre svensk film verkligen föreligger i ursprungligt skick.

Men – frågan ställer sig genast – finns det då utom de ovan nämnda inga svenska filmer från denna tid bevarade utomlands, i utländska filmarkiv?

Naturligtvis finns det, och från filmarkiven i Europa har det sipprat in enstaka kopior eller annat material, som varit möjligt för vederbörande att identifiera som svenskt. Men på stumfilmens tid gjorde varje land sina egna texter i filmerna, satte nya titlar, ändrade ofta innebörden i händelseförloppet (kanske med hänsyn till den lokala censuren) eller huvudpersonernas agerande, döpte om dem med inhemskt klingande namn eller försökte betona en inhemsk miljö för handlingen.

Det ligger därför ingenting onaturligt i att just stumfilmer är speciellt svåra att identifiera. När en film sålts till ett annat land, levererades kopian helt utan texter. Texterna bifogades i en separat textlista med dels filmens inledningstexter (titel, producent, regissör och skådespelare), dels i filmen ingående texter. De senare var numrerade och var de skulle sättas in i kopian



Victor Sjöströms socialt engagerade Ingeborg Holm *(1913) ansågs länge vara den enda av hans 31 filmer före 1917 som fanns bevarad. Här Richard Lund och Hilda Borgström inför 1910-talets fattigvårdstyrelse.*

(efter vederbörlig översättning) var utmärkt med på kopian markerade nummer.

Det finns säkert mer eller mindre fullständiga kopior av gamla svenska stumfilmer på olika håll i världen, men många av dem är nästan omöjliga att identifiera utan att ha en mycket ingående kännedom om dem och inspelningen av dem. Det finns nämligen ingen annan utväg än att *känna igen* dem. Igenkännandet kan gälla skådespelarna eller inspelningsmiljöerna samt någon gång händelseförloppet. Ett sådant igenkännande kräver att man har filmen framför sig, d v s, personlig närvaro där filmmaterialet finns.

Klerckers början

En sådan tidig svensk film blev jag i tillfälle att identifiera vid mitt besök på filmarkivet i George Eastman House i Rochester, hemstad för Kodak-koncernens grundare. Filmen, som är mycket omtalad i filmhistorien genom att den var den första svenska "sensationsfilmen", gjord i den danska cirkusfilmen *De fyra djävlarnas* omedelbara efterföljd, syftade bl a till att ge svensk film möjlighet att bryta in på den internationella marknaden. Den hette *Dödsritten under cirkuskupolen* och var producerad av Svenska Bio 1912. Regissör var Georg af Klercker, en på senare tid alltmer uppmärksammad regissör. Han var samtida med Sjöström och Stiller och har ibland – i sin begränsade framtoning – jämställts med dem, en jämförelse som dock ofta torde vara förhastad.

Filmen hade i USA det helt oidentifierbara namnet *The last performance* (Sista föreställningen) och var ursprungligen i två akter, men i Rochester fanns bara en akt kvar. Det visade sig vara första akten med bl a skådespelaren Calle Barcklind som ung charmör och elegant kavallerieofficer. I Rochester hade man först trott att filmen var fransk eftersom den inleddes med det franska filmbolaget Pathé's firmamärke, en tupp, sedan att den möjligen var tysk på grund av de om preussiska armén starkt påminnande uniformerna på kavallerieofficerarna – de var verkligen minst av allt svenska.

Filmens personer bar engelska namn och skyltar o dyl i filmen hade engelsk text. Filmen var emellertid svensk, och när amerikanarna vill visa sin effektivitet, finns det ingen gräns för den. Nästa dag hade jag ett splitternytt duplikatnegativ av filmen i handen att ta med mig till Stockholm.

Problem inom filmforskningen

I all forskning är det ju viktigt, ofta avgörande för värdet av forskningen, att ha ett så fullständigt och autentiskt utgångsmaterial som möjligt, innan man kan göra enskilda bedömningar eller dra övergripande slutsatser,

Den seriöse litteraturforskaren kan inte bedöma och tillförlitligt analysera litterära texter förrän de föreligger i textkritiska editioner, där alla uteslutningar, omkastningar, förvanskningar, misstag, tillägg eller andra förändringar noga noterats, oavsett om de utförts av författaren själv eller av andra och oavsett om det skett tidigt, i originalmanuskriptet, korrekturet eller första upplagan, eller om det skett långt senare, kanske t o m efter författarens död men då med hävdande av hans sannolika sanktion.

På ett motsvarande sätt måste de filmer, som överlevt i mer eller mindre ofullstän-

diga kopior bli föremål för en noggrann filmkritisk genomgång och i den utsträckning det är möjligt på ett så tillförlitligt sätt som står till buds rekonstrueras, varvid den filmiska strukturen givetvis är viktigare än det direkta sakinnehållet ("storyn") och dess utformning.

Detta är ett nyckelproblem inom all seriös filmforskning. Ju betydelsefullare en film är inom en period eller en enskild filmskapares verk, desto viktigare är det att den kan bedömas, analyseras och kommenteras utifrån det skick, i vilket den utgick ur sin upphovsmans hand.

För litteraturforskningen är detta en självklarhet. Det måste vara en självklarhet också för filmforskningen.

Första gången jag hävdade dessa synpunkter i tryck var 1979.*

Men ingen brydde sig då om dem, de fick varken medhåll eller mothugg, gick bara likgiltigt förbi.

I dag är förhållandet annorlunda. I dag kan man iaktta hur det ena efter det andra av de stora filmarkiven runt om i världen utifrån sina egna erfarenheter och ambitioner hävdar samma sak. De har insett nödvändigheten av att satsa på högkvalificerade forskare att ta hand om arkivmaterialet för att göra en insats i dagens seriösa, internationella filmforskning.

Med dessa tankar i bakhuvudet började jag alltså efter den inledande framgången med *Dödsritten* i Rochester, som gett mig blodad tand, att med ekonomiska bidrag från Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för filmhistorisk verksamhet söka efter oidentifierade svenska filmer i utländska filmarkiv. I första hand inriktade jag mig på att försöka hitta och identifiera svenska stumfilmer, dels därför att så få av dem var bevarade i Sverige, dels därför att den för identifieringen nödvändiga kunskapen om den tidens skådespelare, miljöer och motivämnen, inspelningsteknik, dekorationsbyggen, ateljé- och rekvisitadetaljer redan är på väg att falla i total glömska. Beträffande Sjöström och Stiller kan man ofta och i varje fall för deras senare och i Sverige bevarade filmer urskilja tydliga individuella, strukturella drag i filmberättandet, både i fråga om huvudlinjer och enskildheter.

Jag var också redan från början klar över att möjligheten att finna fullständiga filmer, i ett skick närmast originalet, var oerhört mycket mindre än att hitta enstaka akter, längre eller kortare fragment, i osorterat skick förvarade under den gemensamma rubriken "Okänt material".

Mängder av oidentifierat filmmaterial

Redan de första erfarenheterna av mitt sökande var emellertid nedslående. Jag stötte omedelbart på ett hinder, som var oväntat och samtidigt föreföll definitivt, nämligen oviljan att överallt erkänna att man hade något oidentifierat material. Vid påpekandet att varje år vid stumfilmfestivalen i Pordenone i Italien förekom särskilda visningar av

* G Werner: *Herr Arnes pengar.* En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stillers film efter Selma Lagerlöfs berättelse. Stockholm 1979.

"Oidentifierade filmer" med uppmaningar till åskådarna att komma med "förslag", "idéer" eller annat som kunde hjälpa till att identifiera filmerna , svarades det obekymrat att "ja, det är amerikanarna som inte har någon ordning på sina filmer" eller, när man påpekade mängden av filmer även från italienskt håll, att "italienarna är lika slarviga" o s v vad man än envisades med. Det genomgående draget var att varje filmarkiv uppfattade frågan om en nedvärdering av den organisationen och dess kvalifikationer i forskningsavseende.

Men, det finns alltid ett "men", när man varit med några år. Det visade sig snart möjligt att kringgå eller överse med sådana argument, tack vare att jag hade tidigare väl etablerade, oftast fleråriga personliga förbindelser på kvalificerad nivå och att jag övergick till en terminologi på området, som inte var så brutalt uppriktig som den som stött på det spontana motståndet.

Så öppnades efterhand dörrarna till de officiellt obefintliga men ofta nästan outtömliga förråden av "oidentifierad film". Alla hade sådana, men det fanns de som i det längsta förnekade det. Här gällde det alltså vem som var envisast.

Vingarna

Som en av mina första, viktiga efterforskningsuppgifter såg jag att hitta den felande ramhandlingen till Stillers film *Vingarna* (1916). Filmen hade oförmodat hittats i

Stillers film Vingarna *(1916) är inte återfunnen i fullständigt skick. Den för den filmiska gestaltningen viktiga ramhandlingen har inte kunnat spåras. Här Nils Asther, som förekommer endast i ramhandlingen, i en bevarad stillbild vid den dåtida entrén till biografen Röda Kvarn på Biblioteksgatan i Stockholm.*



Norge, men kopian omfattade bara "inlagan" i filmen, byggd på Herman Bangs 1904 utgivna, korta roman "Mikaël".

Stiller hade lagt till en ramhandling, som ändrat berättelsens karaktär i olika avseenden (utan att göra våld på Bangs berättelse) och gett den en avdramatiserande effekt, närliggande Bert Brechts senare tankar om distansering och "Verfremdung". Han hade gett filmen en ny titel med en möjligen dold undermening, och i ramhandlingen, från vilken ett inslag dessutom förekom inne i filmen (men som även det saknades i den återfunna kopian), uppträdde Stiller själv jämte Julius Jaenzon. I ramhandlingen förekom även den unge Nils Asther, som eljest inte var med i filmen.

Ur många synpunkter kan man se *Vingarna* som en märklig gränsfilm mellan Stillers läroår 1912–16 och hans mogna, medvetna filmskapande från 1917.

Nu berättade källorna att denna ramhandling före filmens premiär klippts bort i Herman Bangs hemland Danmark (men trots det hade filmen där blivit ett fiasko).

I Norge, där kopian hittats, hade filmen aldrig visats offentligt. En kopia, även den med ramhandlingen bortklippt, möjligen en dansk distributionskopia som blivit ledig, när filmen gjorde fiasko i Danmark och togs ur cirkulation, hade visats internt men inte mött tillräckligt intresse hos någon norsk biografägare. Det var denna sistnämnda kopia som blivit liggande kvar någonstans och alltså sent omsider hittats.

I Finland hade filmen visats, men det var oklart, hur man där förfarit med ramhandlingen, om den visats vid premiären men senare klippts bort. I alla övriga länder, dit filmen sålts, hade den visats med ramhandlingen, men ingenstans var filmen där bevarad.

Möjligheten att hitta den bortklippta ramhandlingen fanns alltså endast i Danmark, Norge eller möjligen Finland.

Jag bedömde utsikterna att hitta det bortklippta (och förhoppningsvis i någon form sparade) filmmaterialet störst i Danmark och började söka där. Tidsödande, noggranna genomsökningar av "berg" av oidentifierat danskt och svenskt filmmaterial, lagrat i en av Köpenhamns förorter, gav inte något resultat. Däremot hittade jag skiftande avsnitt eller fragment av svenska filmer, alla dock ur senare filmer, som var bevarade i Sverige.

Forskningar i Norge gav vid handen att kopian, som gått till Norge, av allt att döma var en redan i förväg nerklippt kopia. Efterforskningar i Finland gav heller inget resultat.

Det var en dålig början. Det första forskningsmålet måste jag ge upp. (Jag har i själva verket aldrig gett upp det helt, men utsikterna att lyckas är numera mycket små.)

De fortsatta forskningarna, som jag från början i glad optimism lade upp på bred front, gav skiftande resultat och framför allt värdefulla erfarenheter. En av de viktigaste var att efterforskningarna i varje fas av arbetet bör inriktas direkt på ett mindre antal bestämda filmer, vars distribution i resp land är känd från samtida källor eller sannolik på grund av andra samtida skäl. Med detta som riktmärke gjorde jag därför upp ett antal filmförteckningar med iakttagande bl a av de ytterst skiftande samtida titlar under vilka filmerna (utom direktöversättningar av sina svenska originaltitlar) hade eller kunde ha distribuerats, sålts, förekommit i offerter eller samtida korrespondens.

Forskningar i Moskva

Det har i flera år filmfolk emellan sagts att om man inte hittar försvunna filmer någon annanstans, så finns de säkert i det stora ryska filmarkivet Gosfilmofond i Moskva. För Sveriges del var detta så mycket mera sannolikt, som Ryssland före 1917 var Svenska Bios största, regelbundna kund med köp av upp till 20 kopior av varje ny film. De svenska filmerna spreds under tsartiden över hela det väldiga ryska riket, och det vore egendomligt om det inte skulle finnas mer eller mindre välbevarade kopior av flera av dem i det statliga filmarkivet i Moskva.

Men arkivet har varit obönhörligt stängt för alla utländska forskare och – som det senare visade sig – även för ryska forskare, som inte hade speciella, sällsynta tillstånd. Men kort tid efter de stora, inre omvälvningarna i Sovjetunionen under 1990-talets allra första år, öppnade sig plötsligt en möjlighet till forskning där. Tillsammans med två andra svenska och en dansk filmforskare kunde jag i maj 1992 besöka arkivet, som är beläget ungefär 50 km söder om Moskva. Arkivet ligger i ett stort skogigt område, inhägnat av höga taggtrådstängsel med (numera övergivna) vakttorn och hundkojor och är med separata stängsel uppdelat i mindre områden med paviljonger och kasematter. Det berättades – men kanske var det en skröna? – att detta rigorösa bevakningssystem härrörde från en tid, när en f d KGB-chef fått chefskapet över filmarkivet som en temporär reträttplats. Fan tro't, som Relling sa.

Nu var öppenheten mot oss emellertid stor. De tidigare helt (även för den stora skaran egna medarbetare) hemlighållna registren och kartoteken över vad man visste att man hade i arkivet ställdes utan förbehåll till vårt förfogande. Filmer kunde rekvireras fram från ena dagen till nästa. Ett projektionsrum med maskinist stod ständigt till förfogande för oss, och vi kunde med en videokamera dokumentera vad vi sett och ta banden med oss tillbaka till Sverige. För kostnaderna hade vi fått ett frikostigt anslag av Svenska institutet och Lauritzenska stiftelsen, och vi hade redan första dagen i Moskva nöjet att till våra glada värdar överlämna ett för dem angenämt kontantbelopp i dollarsedlar.

Värmlänningarna

Men resultatet av forskningarna överträffade också våra förväntningar. Till att börja med fann vi tre svenska långfilmer, som i sin helhet saknas i Sverige. En av dem var inspelningen 1921 av *Värmlänningarna* och den var utan tvekan den intressantaste. Det var i den som stumfilmens berömda svensk-amerikanska stjärna Anna Q Nilsson gjorde sin enda roll i svensk film, huvudrollen Anna förstås. Utöver det filmhistoriska intresset hade filmen med sina unika bilder från det dåtida Värmland ett stort kulturhistoriskt värde.

I det ryska arkivet fanns även tre andra svenska filmer från stumfilmstiden, som visserligen är bevarade i Sverige men endast i ofullständigt skick. Två av dem är för filmforskningen av allra största betydelse, nämligen Stillers *Johan* från 1921 och *Gunnar Hedes saga* från 1923.

Bägge filmerna var f d ryska distributionskopior från 1925 med ryska texter. De var – så vitt man kunde bedöma – i ursprungligt eller nästan ursprungligt skick.



Tor Weijden och den svensk-amerikanska filmskådespelerskan Anna Q Nilsson som Erik och Anna i 1921 års version av Värmlänningarna, *en förlorad svensk film, återfunnen i Moskva.*

– Jo, du, säger flottningsförmannen, jag vet nog hur jag skall få ut henne. Bakgrunden till det saknade, nattliga avsnittet i Johan *(1912).*



Johan

I *Johan* fanns sålunda hela det viktiga nattavsnittet i filmens början, som i Sverige endast är bekant genom en enstaka, bevarad stillbild. I det försöker flottarna, som kommit till byn på eftermiddagen, göra sin vistelse så angenäm som möjligt genom att redan första natten locka ut de bägge pigorna på Johans gård. Men de lyckas bara med den ena, som sedan återvänder med lätt derangerad klädsel. Flottarnas ledare slår vad att han skall lyckas få ut Marit, den vackra, föräldralösa flickan, som bor hos Johan. Hon vaknar av hans försök att komma in, men mer blir det inte. Hela avsnittet är viktigt för undertonen i fortsättningen av filmen.

Senare följer skildringen av den färdigställda kanalen och sprängningen av inloppet till den med deltagande av hela byns befolkning. Av detta avsnitt saknas väsentliga delar i kopian i Sverige. Likaså saknas de följande scenerna, där främlingen, som är Marits onda öde, blir den förste som djärvt vågar styra in sin forsbåt i den nya, skummande strömfåran.

Med dessa avsnitt i sin fylligare utformning och starka tonvikt på de öppna och dolda dramatiska spänningarna mellan människorna fick filmen en helt annan logik och kontinuitet än den vi känner från den i Sverige befintliga, ofullständiga kopian.

Marit (Jenny Hasselquist) vaknar och hör männen utanför huset. Denna stillbild var det enda som fanns kvar i Sverige av hela detta avsnitt i Johan.



Fru Sorg

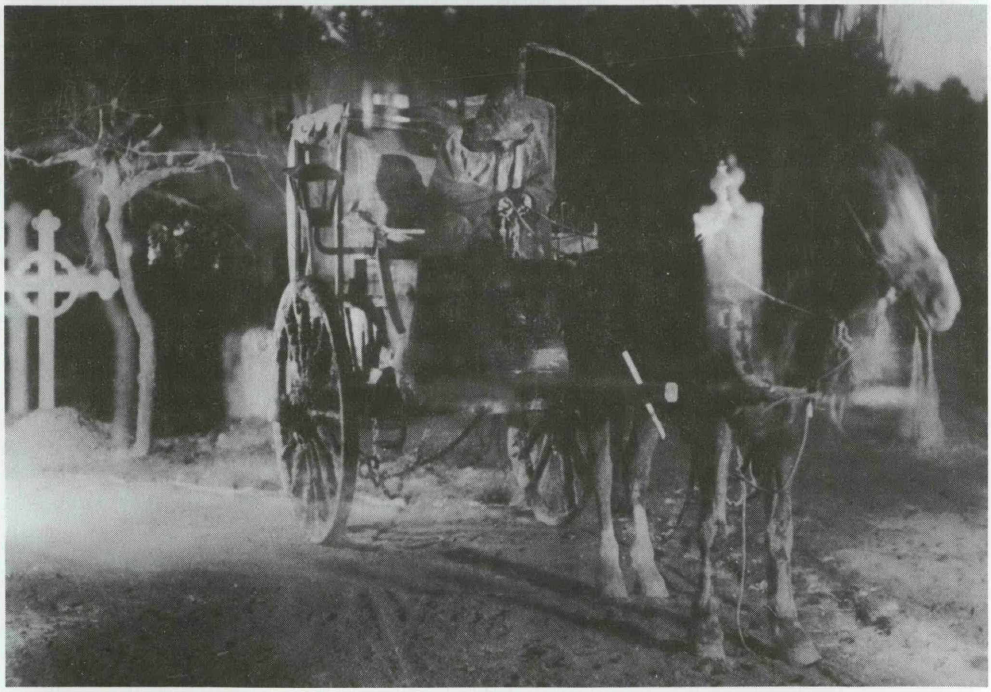
Även i *Gunnar Hedes saga* fanns flera avsnitt och scener, som fattas i kopian i Sverige, bl a det expressionistiska avsnittet med Fru Sorg. Hela filmen hade nu ett "flyt" och en fast, logisk uppbyggnad, två egenskaper som den svenska kopian så påfallande saknar. Ändå kvarstod misstanken att den ryska ändå inte var helt fullständig.

Den tredje filmen var *En perfekt gentleman* från 1927, i vilken Gösta Ekman på ett originalmanuskript av Hjalmar Bergman spelar en dubbelroll, dels en fransk bonde, dels en depraverad greve.



(T v) En av "drömscenerna" på isen i Herr Arnes pengar *(1919). Sir Archie (Richard Lund) tycker sig förföljd av den döda Berghild (Wanda Rothgardt).*

(Nedan) Dödskärran i Körkarlen *(1921). Det avsnittet bröts i Ryssland ut ur filmen och fick utgöra en självständig prolog till berättelsen.*



Herr Arnes pengar

Utöver dessa filmer kunde vi identifiera längre avsnitt från bl a tre stumfilmer, som helt saknas i Sverige: *Flickorna i Åre* (1920), *Silkesstrumpan* (1921) och *Kärlekens ögon* (1922). Ingen av dessa filmer var dock av något större intresse.

Dessutom gick vi igenom ett antal i arkivet befintliga kopior av andra svenska filmer, bl a Stillers *Herr Arnes pengar*. Den förelåg i en rysk distributionskopia från 1923, som var i mycket gott skick och hade ryska textar. Kopian gav på flera ställen ett bestämt intryck av att vara fullständigare än kopian i Sverige. Speciellt gällde det de dubbelkopierade "drömscenerna" ute på isen. Vissa smärre omkastningar hade skett i den ryska kopian, som genomgående hade ett mycket bra "flyt". Kopian i Sverige kommer ursprungligen från SF:s skolfilmarkiv och är i vissa avsnitt ofullständig.

Körkarlen

Det var för övrigt intressant att se hur man i de gamla ryska distributionskopiorna, som självfallet var i nitrat men oftast fortfarande var i mycket gott skick, handskats med de svenska filmerna. Sjöströms *Körkarlen* (1921) var i väsentliga avseenden omklippt i förhållande till det svenska originalet. Legen-

En annan halvt overklig, gripande scen ur Körkarlen. *Victor Sjöströms känsliga filmatisering av Selma Lagerlöfs berättelse.*



den om dödskärran och dess körkarl, som Sjöström berättar först långt fram i filmen, hade brutits ut och placerats som en prolog före själva berättelsen. Även andra omkastningar av scener, tidsförhållanden och händelseförlopp hade skett. Men dessa förändringar föll likväl överraskande väl in i filmens kontinuitet och i Sjöströms berättarmönster med dess starka inre spänningar.

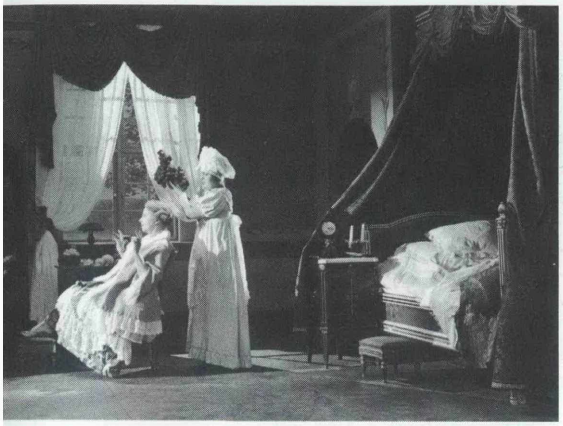
Gösta Berlings saga

Stillers *Gösta Berlings saga* (1924) hade blivit föremål för en ännu kraftigare omarbetning. Det var en mycket vacker rysk distributionskopia från 1925 med ryska texter, där filmens bägge delar i stark förkortning förts samman till en del. I denna spelar kavaljererna en mycket underordnad roll. Gösta Berling predikar aldrig i kyrkan och Ekeby brinner heller aldrig. Filmen börjar mitt i första delens andra akt med den elaka Märtha Dohna vid morgontoaletten. I omedelbar följd kommer det avsnitt ur en av andra delens senare akter, där hennes dumme och högfärdige son Henrik får veta att han inte är formellt gift med Elisabeth Dohna (Greta Garbo).

I fortsättningen har oavbrutet förkortningar och omkastningar skett. Så är t ex avsnittet med vargarna på isen starkt förkortat. Men andra avsnitt, som delvis saknas i den i Sverige restaurerade kopian, som långt ifrån är fullständig, är här fylli-

Greta Garbo i Gösta Berlings saga.





Märtha Dohna (Ellen Cederström) vid morgontoaletten, den scen som vid den ryske redigerarens totala omklippning av Gösta Berlings saga *(1924) fick inleda hela filmen.*



Så här slutade Gösta Berlings saga *på de ryska biograferna: Elisabeth Dohna (Greta Garbo) stiger, blek och sorgklädd, upp i en resvagn för att lämna Ekeby och Gösta Berling.*

Gösta Berling (Lars Hanson) och Elisabeth Dohna (Greta Garbo) i en scen, inspelad i parken vid Forsmarks bruk i norra Uppland.



gare på ett sätt som speglar filmens totala gestaltning. Filmens ursprungliga slut med majorskans återkomst till det återuppbyggda Ekeby saknas helt. Filmen slutar med en från tidigare i filmen ditflyttad scen, där Elisabeth Dohna i en öppen resvagn åker bort från familjen Sinclaire på Björne och till avsked vinkar med handen, en töntig vinkning som det alltid förvånat mig att Stiller inte klippt bort.

Den ryske redigerarens grundtanke har tydligen varit att behålla så mycket som möjligt av Garbo och andra unga, vackra damer. Han har därför inte brytt sig så mycket om sammanhang, logik, kontinuitet eller Selma Lagerlöfs berättelse.

Flera svenska filmer var i det ryska arkivet registrerade som danska eller tyska, misstag som nu kunde rättas till. Här fanns också några filmer från senare år, som registrerats som "Obekanta svenska filmer". De kunde nu få sin rätta identitet fastslagen.

Garbo

Gosfilmofonds arkiv är ett av de allra största i världen, och det har också omfattande lager av oidentifierat filmmaterial, både ryskt och utländskt. En inblick i detta fick vi, när vi fick se en nyupphittad akt av en amerikansk film och tillfrågades om vi kunde identifiera den. Var det möjligen en svensk skådespelare i en av rollerna? Jo, det var Lars Hanson och han spelade mot Greta Garbo!

Denna enda, lösa akt härstammade från filmen *Den gudomliga kvinnan* (The Divine Woman), regisserad av Victor Sjöström och inspelad av M-G-M 1928. Det var Garbos femte film i Hollywood och den enda av alla hennes filmer som gått totalt förlorad. I många år har man sökt överallt för att hitta någon kopia som överlevt. Men hittills utan resultat.

Det sålunda återfunna avsnittet av filmen var tekniskt av mycket god kvalitet med fin lyster och vacker svärta. Det tillhör numera paradnumren på olika filmfestivaler.

Privatarkiv i Japan

Då och då dyker det upp enstaka filmer, som man trott förlorade för alltid. Men ibland kommer också hela samlingar fram, som ingen tidigare har hört talas om. Då är det alltid privatsamlare, som skymtar bakom dem. För några år sedan dök en sådan samling plötsligt upp i Japan, den s k Komiya Collection. Det var en japansk privatman, Tomijiro Komiya, som redan från 1910-talets början och ett 10-tal år framåt samlade europeiska filmer, som visats i Japan. Han var mycket kräsen i sitt urval, föredrog kolorerade kopior och valde för övrigt filmerna helt efter egen smak. Något filmhistoriskt intresse för framtiden hade han inte. Han var en typisk samlare, som heller aldrig visade sina filmer för utomstående. Han satt ensam i mörkret och körde dem.

Numera har arvingarna skänkt hela samlingen till det nya Film Center, som etablerats i Tokyo. En katalog över delar av samlingen har redan publicerats. Fransk, italiensk och tysk film dominerar, men även dansk film är företrädd. Många filmer finns i mycket bättre och fullständigare skick än de är bevarade i Europa. Däremot – tyvärr – finns inga svenska filmer i samlingen.



Lars Hanson och Greta Garbo i det i Moskva återfunna avsnittet ur den i övrigt totalt förlorade amerikanska filmen Den gudomliga kvinnan.

Europeiska privatsamlare

Privatsamlare finns det gott om världen över. De har hela filmer, enstaka akter, längre eller kortare fragment. Deras filmhistoriska kunskaper är växlande. En del är väl pålästa, andra häpnadsväckande okunniga. Jag har sett trasiga, "sönderregnade" avsnitt av Sjöströms *Terje Vigen* och *Körkarlen* eller av Stillers *Sången om den eldröda blomman* i sådana privatsamlingar, men också (meningslösa) hopklipp av kyss- och kärleksscener, helt fristående från varandra eller sitt ursprung. Vanligen vill ingen berätta hur han kommit över resp. avsnitt eller filmrutor, men när det gäller just enstaka fristående scener, kryper det ibland fram att de köpts från skrupelfria biografmaskinister eller andra förevisare, som klippt ut dem ur kopior som de haft hand om.

Men även här tycker man sig någon gång stå inför ett fynd. Min glädje blev därför givetvis stor, när jag bakom en obegriplig holländsk filmtitel med angivna skådespelarnamn, som i själva verket visade sig vara namnen på rollerna och av vilka en hade ett möjligen svenskklingande namn, kunde identifiera en i sin helhet bevarad svensk film, *Kärleken segrar* från 1916. Men – även här fanns ett "men" – den filmen var inspelad av Hasselbladfilm i Göteborg, regisserad av Georg af Klercker och fanns i sin helhet redan bevarad i Sverige.

Balettprimadonnan

En entusiastisk privatsamlare låg också bakom två akter ur Stillers som totalt förlorad ansedda film *Balettprimadonnan* från 1916. Här är sammanhanget som en modern, politisk äventyrshistoria.

I Madrid fanns i flera år en filmhögskola, där några av de sedermera mest berömda spanska filmregissörerna, bl a Bardem, Berlanga, Saura, fick sin utbildning. Men det var på Francos tid och myndigheterna såg verksamheten med oblida ögon. Eleverna var alltför radikala och de stack heller inte under stol med det. Så en dag stängdes skolan rätt och slätt. Den teoretiska och historiska delen av undervisningen fördes in under något av universitetets ämnen, och den praktiska ansåg man sig kunna undvara.

Men stängningen skedde inte abrupt, avvecklingen tog sin tid. Filmskolan hade ett inte obetydligt förråd av filmer från olika tider, regissörer och länder. Eftersom skolans ledning, som förgäves försökt hindra stängningen och endast förmått dra ut på avvecklingen, delade elevernas radikala inställning, politiskt och konstnärligt, såg den genom fingrarna med att en av eleverna ur filmarkivet, som skulle förstöras i och med avvecklingen (man angav som skäl att allt var nitratfilm), tog ut hela filmer eller delar av filmer med konstnärligt och/eller historiskt värde. Man var ju övertygad om att Franco-regimen skulle falla en dag, och då skulle allt bli annorlunda och filmskolan återuppstå. Eleven ifråga körde iväg med den ena lasten filmer efter den andra och gömde dem på en un-



Den unga, debuterande dansösen Jenny Hasselquist gör sig redo för entré på scenen. Detta parti av Balettprimadonnan *(1916) har (ännu inte) återfunnits bland de under Franco-regimen räddade filmkopiorna.*

danskymd plats i norra Spanien, nära franska gränsen. Många filmer blev registrerade, andra hann man inte med. Delar av samlingen kom att förvaras blandade om varandra. Viktigast var ju att rädda så mycket som möjligt.

Franco-regimen föll, men filmskolan är fortfarande inte återupprättad. Däremot finns idag ett statligt, spanskt filmarkiv i Madrid med avläggare i Valencia och Zaragoza. Men filmerna har inte kommit tillbaka, han som "räddat" filmerna anser att han har om inte äganderätten så bestämmanderätten över dem. När den första lagringsorten blev alltför tveksam (alla filmerna var ju brandfarliga nitratkopior), deponerade han dem i Zaragozas filmarkiv. Men när man där för brandfarans skull inte vågade behålla dem, skickades de till Madrid, där det fanns särskilda kasematter för nitratfilm. Därmed var de tillbaka på exakt samma ställe där de en gång legat, ty det spanska filmarkivet hade flyttat in i den gamla, nedlagda filmskolans lokaler utanför Madrid.

På stumfilmfestivalen i Pordenone i oktober 1992 blev jag i tillfälle att se ett videoband med några prov, tagna på måfå bland oidentifierade filmer. Plötsligt dök Jenny Hasselquist, Lars Hanson och Richard Lund upp på skärmen, mörka och suddiga men ändå tydligt identifierbara. Jag kände genast igen dem i scener ur Stillers *Balettprimadonnan.*

Fortsättningen kan berättas kortare, även om den tog sin rundliga tid. "Räddaren", som inte bodde i Madrid, vägrade allt tillträde till samlingen. Videobandet var ett undantag och inget annat.



Slutscenen mellan dansösen Anjuta (Jenny Hasselquist) och hennes make greve Orsky (Richard Lund), som sitter skottskadad i en stol och som hon står i begrepp att lämna. Denna scen ur Balettprimadonnan *ingår i ett av de återfunna avsnitten av filmen.*

Men så småningom kom jag till tals med honom och på filmarkivet i Madrid kunde jag i ett klippbord få se vad som visade sig vara delar av två akter av Stillers film. Ingen på arkivet hade fått se dem förut, så det var premiär för dem också. Jag hade medfört en omfattande dokumentation om filmen, textlistor och alla tillgängliga bilder ur den, och kunde utan större svårigheter identifiera exakt vilka avsnitt av filmen som nu hade återfunnits. Filmen var i 3 akter och det första avsnittet omfattade senare hälften av filmens första akt och det andra avsnittet senare hälften av tredje (sista) akten. Tillsammans alltså en tredjedel av filmen.

Jag kunde vidare konstatera att avsnitten härrörde från en originalkopia av filmen med ursprunglig tintning (infärgning) och att de hade spanska texter, numrerade i nedre vänstra hörnet som i sina formuleringar överensstämmande med resp texter i de i Nordisk Films laboratorium i Köpenhamn bevarade textböckerna. Kopian var alltså framställd i Köpenhamn, vilket vid denna tid var det normala för Svenska Bios internationella distributionskopior, och sedan exporterad till Spanien.

Vid avresan från Madrid överlämnade jag allt mitt medhavda material om filmen till det spanska filmarkivet, och fick i gengäld löfte av filmens "räddare" att han skulle låta någon betrodd, sakkunnig person gå in i den stora, oidentifierade filmsamlingen och försöka med hjälp av detta material hitta resten eller delar av resten av filmen. Detta arbete är ännu inte avslutat.

Klostret i Sendomir

I februari 1993 besökte jag det statliga tjeckiska filmarkivet i Prag. Det viktigaste resultatet av besöket blev att jag kunde där identifiera en tidigare distributionskopia av Victor Sjöströms film *Klostret i Sendomir* (1920), tintad i sina ursprungliga färger. Kopian var i nitrat och hade på svåridentifierbara vägar kommit i arkivets ägo. Från kopian hade 1958 framställts ett duplikatnegativ på acetat i Agfacolor.

Någon kopia i färg av *Klostret i Sendomir* är veterligt inte bevarad någon annanstans i världen. Kopian i Sverige är svartvit.

Klostret i Sendomir är kanske inte någon av de stora svenska stumfilmerna. Den är mer berömd utomlands än i Sverige. Alldeles speciellt blev den en för tiden ovanligt stor publikframgång i Frankrike, där den framförallt hos franska filmkritiker men även hos den breda publiken starkt bidrog till svensk films internationella framgångar de närmast följande åren.

En den gången sannolikt mycket sällsynt färgeffekt, som bör ha väckt uppseende, kunde iakttas i den tjeckiska kopian: när slottsfogden på natten efter en scen i ett rum i slottet blåser ut ljuset på bordet, förändras omedelbart och *utan* bildväxling den varma gulröda färgen i rummet till en iskall blå färg.

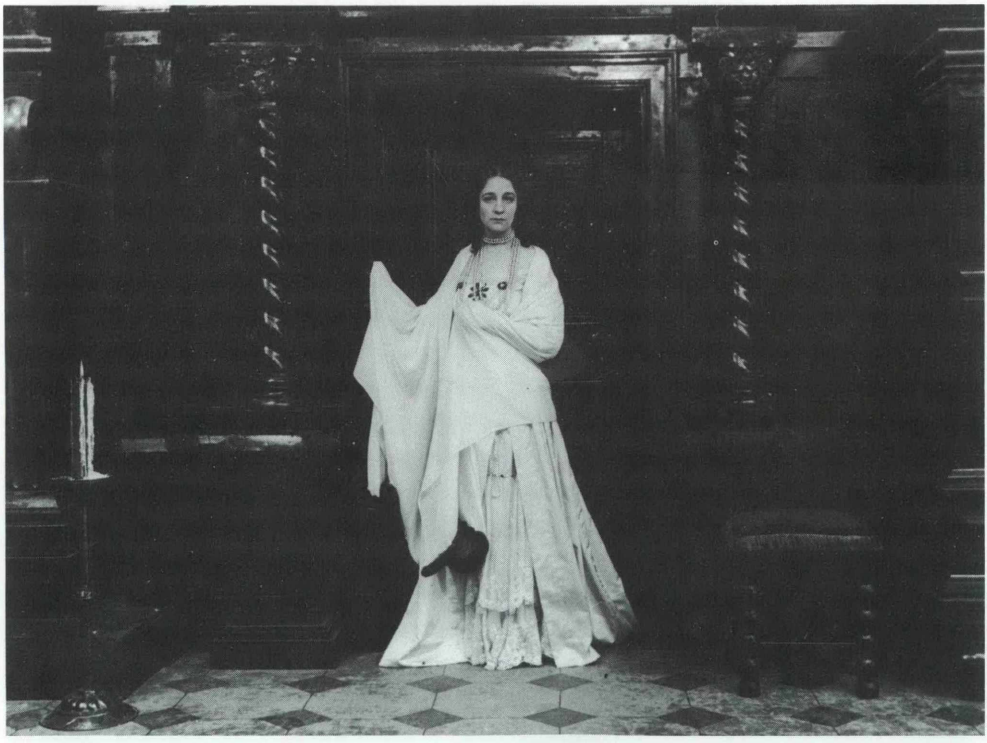
Filmen hade i dåvarande Tjeckoslovakien distribuerats av firman Tricolorfilm i Prag, ett bolag som specialiserat sig på import av fransk film (Tricoloren.). Möjligen kan detta förklara hur kopian hamnat i Prag.

Tora Teje som den vackra, otrogna hustrun Elga i Sjöströms Klostret i Sendomir *(1920), en av den svenska stumfilmstidens allra största publikframgångar utomlands, i en unik kopia i färg "spårlöst återfunnen" i Prag.*

Numera händer det ibland att man inte kan konstatera var en upphittad kopia kommer ifrån, om den är ursprunglig eller resultat av en omkopiering, piratkopiering eller fullt legal sådan.

Svenska Bio, producenten för *Klostret i Sendomir*, har efterlämnat få handlingar som kan ge besked om svenska filmers dåtida distribution utomlands. De viktigaste är dels filmlaboratoriets s k laboratoriekort, där levererade kopior antecknades jämte deras längder (för debiteringen) och destinationsorter, dels originalkontrakten från de utländska försäljningarna med ofta (men inte alltid) uppgifter om resp. distributionsområden. Men laboratoriekortens nummerserie är inte fullständig, och sviten av försäljningskontrakt, som även förvarats separat och därför undgått bränder och utsorteringar, är heller inte fullständig.

Något försäljningskontrakt för *Klostret i Sendomir* till Tjeckoslovakien är inte bevarat, och Svenska Bios laboratoriekort nr 114 för filmen upptar heller ingen uppgift om att någon kopia levererats till Tjeckoslovakien. Däremot är där antecknat att filmens negativ lånades ut till Paris den 15 april 1920, efter att de sista sex kopiorna av filmen föregående dag levererats i Stockholm för olika beställare. Först den 25 april 1924 återkom negativet till Stockholm. Kopian för Tjeckoslovakien skulle då ha kunnat framställas i Paris under tiden april 1920 – april 1924 och därifrån levererats till samarbetspartnern Tricolorfilm i Prag.



Alla efterforskningar efter den tjeckiska filmkopians ursprung, berättades det mig, har emellertid varit lönlösa. Än har det hetat att det sannolikt var en privatsamlare, som inte vågat behålla den brandfarliga nitratkopian, än att de som visste något om den var döda. Den enda slutsats, som man med något anspråk på logik vågar dra, är att i den kedja av personer, som under årens lopp mer eller mindre haft med filmen att göra, finns minst *en* person, som haft intresse av att dölja dess ursprung. Han har tigit eller strött "förmodanden" kring sig. Troligen lever han inte längre, och säkert lämnar han inga skriftliga upplysningar efter sig i denna fråga.

Den som söker, han finner. Åter har man ett exempel på att filmer, som ansetts definitivt förlorade, plötsligt dyker upp i oväntade sammanhang.

Om färgkopian av *Klostret i Sendomir* kan man med all rätt säga "spårlöst återfunnen".