

FATABUREN 1968



fataburen

Nordiska museets och Skansens årsbok 1968



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1968

Redaktion: Gösta Berg · Sam Owen Jansson · Skans Torsten Nilsson ·
Christian Axel-Nilsson

Redigerad av Ernst-Folke Lindberg

Layout: Torsten Stääf

Tryck: Tryckeribolaget Ivar Hæggström AB 1968

Pärmens färgbild: »Tidsreportage. La béguine.» Detalj från oljemålning av Otte Sköld, 1931. Moderna Museet.

Vår stumfilms storhet och fall

Kring 1920 nådde vår Filmia mogen ålder efter en stormig tonårstid, som inte gett henne bästa rykte. Kring 1920 stadgade hon sig, togs emot t. o. m. i kungliga salonger.

Stockholm hade 1920 kommit upp till 75 biografer, hela Sverige till 703 fasta och 1 028 ambulerande, och de gjorde glänsande affärer.

I Stockholm, en stad med 415 000 invånare, gick Victor Sjöströms »Ingmarssönerna» del 1, nyåret 1918—19, i 20 veckor och sågs av 196 000 personer — varje vuxen stockholmare måste ha sett filmen minst en gång — och Mauritz Stillers »Sången om den eldröda blomman» gick 18 veckor och sågs av 176 000.

Sådana publiksiffror, sådana långkörare var något nytt. Fenomenet fortsatte ett par år framåt. Och det var de goda filmerna som nådde bästa resultatet.

De svenska filmerna var goda. Det fick man höra på alla språk. Varje dag kom med nya vittnesbörd ur världspressen om utomordentligheten hos de svenska filmer, vilka strax efter kriget och under den närmaste efterkrigstiden — då alla gränser småningom öppnades — trängde ut i världen och erövrade land efter land, i varje fall ländernas kritiker, filmfolk, intelligentia och honoratiore. De svenska verken bemöttes som något

särskilt, som mönsterprodukter, som bevis på att film kunde vara konst.

Låt oss ta ett konkret exempel — Victor Sjöströms »Körkarlen». Den hade urpremiär på Cosmorama i Göteborg och Röda Kvarn i Stockholm sista kvällen under 20-talets första år (31.12.20). På den senare bion gick den 3½ vecka. Den 4 februari kom så den första presentationen i utlandet — på den förhyrda Alhambrateatern i London. Victor Sjöström höll tal från scenen och berättade vid hemkomsten om tilldragelsen. »Man har försäkrat mig att denna 'trade show' var ett enastående evenemang, så jag får väl tro det... Under hela föreställningen var så dödstyst i den stora lokalen, som rymmer 2 000 åskådare och var fylld till sista plats, att man kunde hört en knappnål falla... Och ändå var det en i hög grad notabel och kräsen publik, som här var samlad, bestående av fackmän, medlemmar av regeringen, representanter för pressen, en avdelning av frälsningsarmén samt en hel del berömdheter inom konsten och societeten. Bland de många namn, som räknades upp för mig minns jag Mrs Asquith (gemål till förre premiärministern, min anmärkning) särskilt av den anledningen att hon efter föreställningen uttryckte en önskan att få hyra filmen till en privat tillställning» (Victor Sjöström).

Idestam-Almquist:
Vår stumfilms
storhet och fall

1. »Körkarlen»
(prem. 31.12.20):
David Holm (Victor
Sjöström) hos Fräls-
ningsarmén, i mitten
syster Edit (danskan
Astrid Holm).



»Körkarlen» köptes omedelbart av Gaumont för Frankrike och Belgien. Léon Gaumont ordnade några festföreställningar i olika städer och släppte på hösten ut filmen i marknaden. På våren, sommaren och hösten kom den upp i Wien, Rom och i Schweiz, där den från och med maj gick oavbrutet varje vecka »och beräknas icke vara slutkörd förrän ett gott stycke in på nästa år». Spanien, Egypten, Argentina hörde av sig. I Tyskland rådde importförbud, men det skulle snart hävas och tyskarna inköpte 17 svenska filmer. »Körkarlen» tycks ha fått en festlig premiär i Berlin vid årsskiftet, och då släpptes den ut offentligt också i England, på 30 biografier samtidigt. Till Amerika nådde den senare, upptogs i förteckningen över de 90 bästa amerikanska och utländska filmer som visats i USA 1922, upprättad av The National Board of Review of Motion Pictures.

Allt som allt kördes »Körkarlen» i ett 30-tal länder och framkallade över-
svallande recensioner. Utom i Danmark i Berlingske Tidende:

»En temmelig interesseløs Film... Hvis ikke der havde staaet et verdensomspændende Rabalder af Reklame om dette Arbejde, som Svenske Bio ublufærdigt og ganske uden Forstaaelse hæver over Griffiths geniale Arbejder, vilde der ikke være Grund til at gaa særlig stærkt i Rette med bl. a. Sjöströms aldeles tomme og forlorne Udførelse af Subjektet David Holm... 'Køresvenden' viser Tilbagegang for saavel ham som S. B.s (Svenska Bios) Vedkommende...»

Enligt en blyertsanteckning i Det Danske Filmmuseum skall recensionen ha skrivits av författeren Laurids Skands. Dess syrlighet kan möjligen bero på att Skands tillhörde Svenska Bios dödsfiende Skandinavisk Filmcentral, som åren före lidit ett svi-



2. »Ingmars-
sönerna» (del I
prem. 2.1.19, del II
prem. 3.2.19):
Brita (Harriet Bosse)
i fängelset.

dande nederlag med »Jeftas dotter»,
skriven av Laurids Skands.

*

Ja, den stolta fregatten Filmia seglade i medvind. I två artiklar under strecket i Svenska Dagbladet påpekade chefredaktören Helmer Key hur teatern börjat efterbilda filmen. Filmia hade för den stora publiken skapat en ny fantasivärld, vars krav de gamla scendekorationerna med soffithimmel, flata kulisser m. m. inte motsvarade. Han uppehöll sig i synnerhet vid den ryktbara André—Grünwaldska iscensättningen av Simson och Delila, januari 1921, på Operan, med dess elektriska strålkastare, projicerade moln osv., en ny teknik »nära besläktad med den, som användes vid filmteatern».

Alla var inte glada åt utvecklingen, minst dr C. D. Marcus, docent i nyare nordisk litteraturhistoria i Berlin. Han

avlossade en bredsida i tidskriften Scenen:

»Biografen, icke teatern, icke boken, är stockholmarnas bildningsideal. Vid sidan av de många bankpalatsen är intet så iögonenfallande, som de oräkneliga biografpalatsen i Stockholm och den tid torde icke vara avlägsen, då till att börja med Ranfts alla teatrar spela biograf och då även riksdagshuset och Kungliga slottet ombyggas till filmteatrar. Här skall icke talas för och emot biografen. Här skall blott konstateras att filmen slagit ihjäl teatern.»

Det hade den nu inte, och inte heller boken, fast det kanske verkade så kring 1920. Det kom inte att gå som man tänkte sig och som man hade skäl att tänka sig. Utvecklingen blev en annan.

Som helhet betraktat, globalt sett — om man destillerar ut de konstnärliga resultaten — var 20-talet en blomstringstid utan like, den mest lysande filmtiden hittills. Då föddes och prövades alla idéer.

Men — i decenniets slut låg Filmia som institution, som verksamhet, industri, även som konstnärlig företeelse på sjukbädden, svag och ruinerad, ett offer för deflation, inflation, depression, nationell hybris och övermodigt leverne. En utbränd medlem av *pauvres honteux*, för vilken salongernas dörrar stängts. Dvs. hos oss, för den svenska Filmia. Orden för dagen bland bildat folk, måna om sin sociala status: »Jag går aldrig på svensk film».

Sveriges produktion, som 1920 varit uppe i 22 spelfilmer och 1921 i 21 — bland vilka många på sin tid världsberömda, idag internationellt betrak-



3. »Psilander har varit mitt ideal, likaså m:eur Alexander och Castello, numera beundrar jag Victor Sjöström. Det är svensk vara.» Teckning i Biografen 1915, nr 5.

tade som klassiker och alltså körda i all världens filmskolor, filmklubbar och festivalserier från Paris och Moskva till Venedig och Tokyo — Sveriges produktion sjönk 1928 till 14 och 1929 till 7. Knappast ett enda verk av den kvalitet att det observerades utanför landets gränser och stannade i minnet.

Det var nära att vår Filmia i hopp-löshet tagit sitt liv. Det anrikaste företaget, Svenska Biografteatern—Svensk Filmindustri (SF), som gått i spetsen för landets filmproduktion sedan 1909, var betänkt att lägga ner inspelningsverksamheten i Sverige. Olof Andersson, på den tiden kassadirektör i SF, berättade senare i brev till denna artikels författare (14.3.57), hur han 1928 kallats till Ivar Kreuger, som ägde lejonparten av aktierna, och tillfrågats rakt på sak om han trodde »att SF hade möjligheter att bli ett ekonomiskt lönande företag». Andersson hade svarat jakande, ty »jag ansåg, att SF var skyldigt försöka hålla igång en svensk filmproduktion».

Om Andersson svarat nej den gången är det inte osannolikt att 20-talet — vilket inlets med sådana fanfarer ut över världen som Sjöströms »Körkarlen» och Mauritz Stillers »Erotikon» — för vårt svenska vidkommande ändat i fullständig tystnad.

*

20-talet var en märklig epok, inte minst när det gäller filmen, i synnerhet den svenska. En de bjärta kontrasternas epok. Vad oss angår: de friskaste vindar i seglen i decenniets början, nyckfulla byar, nästan stiltje i slutet.

Vad hade hänt?

För att förstå måste vi kasta blickar bakåt och följa den svenska filmfregattens seglats under tidigare år, särskilt åren före 20-talet.

Önskar vi en galjonsbild i förstäven, vet jag ingen lämpligare figur än den tecknade dam i vulgariserad Beardsley-stil, som våren 1915 pryddes en sida i en av våra första filmtidningar.

Den hermelinbepälsade damen, iförd



4. Stockholmsutställningen 1897 öppnas: Oscar II och prins Eugen. Filmreportage av fransmannen Promio och svensken Ernest Florman.

espriturban och knähund, stiger ut ur en kinematograf. Bildunderskrift:

»Psilander har varit mitt ideal, liksom m:eur Alexander och Castello, numera beundrar jag Victor Sjöström! Det är *svensk* vara...!»

Förklarande kan nämnas att Psilander var Danmarks stora stjärna, uppskattad jorden runt. Maurice Castello åter var den mest lysande skådespelaren i den amerikanska filmproduktionen, som från seklets början invaderat Sverige och kommit att spela allt större roll på våra biografer. Som filmleverantör låg USA redan långt före världskriget god tvåa. Första platsen hölls av de franska bolagen: Pathé med den galande tuppen som firmamärke, Gaumont, Eclair m. fl. René Alexandre från Comédie Française och hans fru Gabrielle Robinne utgjorde Pathé Fraires främsta hjältepar. Vår tecknade galjonsdams hjärta

hade alltså vänt sig från utlänningarna Psilander, Castello och Alexander till svensken Sjöström, verksam i vår Lidingö-ateljé sedan 1912 både som regissör och skådespelare.

Tidningen Biografens teckning har intresse, ty den leder oss in på två viktiga drag, som skiljer 20-talet från den närmast föregående epoken:

a. Publikens sammansättning.

b. Det nationella patoset.

Bilden får betraktas mera som ett utslag av önsketänkande hur man hoppades det skulle bli en gång än som en spegelbild av den då rådande verkligheten. Så eleganta damer gick vid den tidpunkten sällan på bio. Hos oss i Norden var kinematografen en förlustelseplats endast för »enkelt folk», varmed i denna klassamhällets tid menades medborgare av ringa skollning, bildning och resurser, med inskränkt horisont, en värld för sig



5. Biografens för-
vandling: Berliner
Biograf-Teatern i
Stockholm, Drott-
ningsgatan 71 A,
foto ca 1908 . . .

utanför »herrskepets», dvs. de välis-
tuerade, samhällsstyrande bildades.

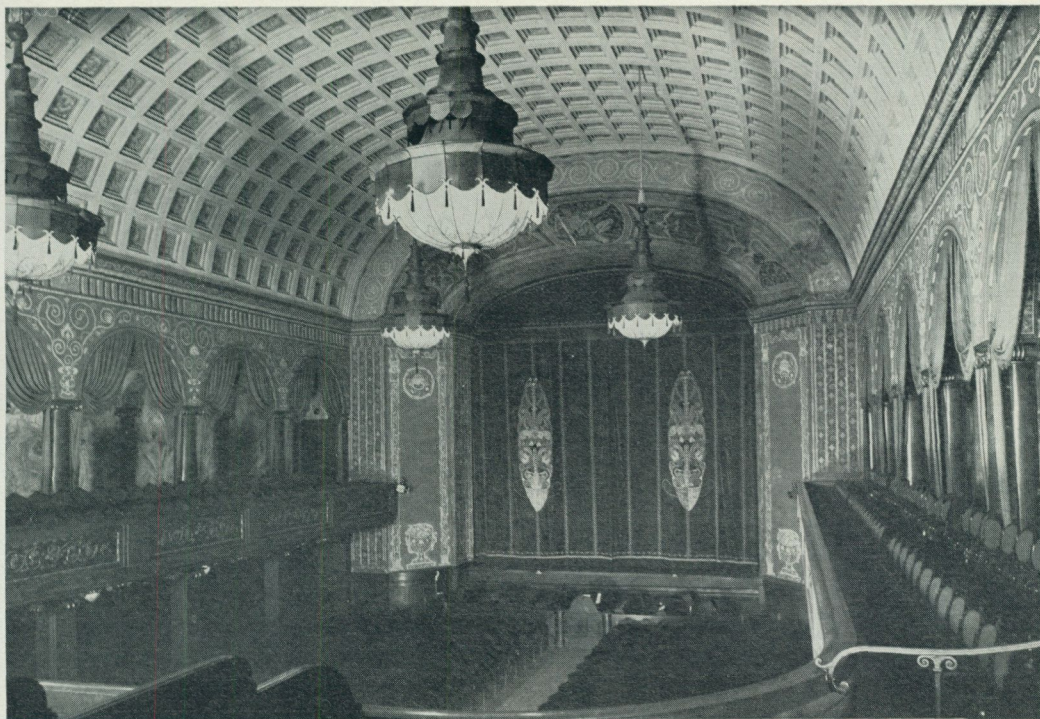
Men så hade det inte alltid förhållit
sig.

När filmuppfinningen fullbordats
kring 1895 och ambulerande filmvi-
sare begynte beresa länderna, vände
de sig även till de bildade. Framför
allt till dem. Lumières utsända sökte
i första hand kontakt med ländernas
regenter. Specialföreställningar ordna-
des för kejsare, kungar, presidenter,
maharadjor. Lumière-ambassadören
Promio t. ex. körde i Stockholm för
kung Oscar, kronprins Gustaf m. fl.
upptagningarna från Stockholmsut-
ställningens öppnande 1897 redan
samma dag de tagits. Kungen lär ha
varit »förvånad och förtjust».

Förevisare hade länge ambulerat

på liknande sätt och visat bilder av
samma karaktär — geografiska, histo-
risk, reportageaktiga, också berättan-
de. Men då hade bilderna varit stilla-
stående, laterna magica.

För enkelt folk blev skillnaden inte
stor mellan laterna magica och film.
Hudömsningen gick smärtfritt, de två
bildvisningsformerna trivdes under en
övergångstid sida vid sida, ej sällan
i samma program, vid samma före-
ställning. Men för de bildade var
skillnaden stor. De såg i filmen en ny
epokgörande vetenskaplig uppfin-
ning, som det hörde till god ton att bekanta
sig med. Man levde i fotots, vykor-
tens, amatörfotoalbumens tid och här
kunde man se likadana bilder man
samlade i albumen och som vykort,
sände till släkt och vänner på sina



6. ... Palladium i
Stockholm 1919.

resor — men nu i *levande* skick. Tack vare trollkarlen Edison. Filmvisarna återopade gärna Edisons namn, höll inledningsföredrag om honom fast han personligen haft föga med filmuppfinnningen att göra, och visarnas filmer och projektionsapparater sällan härstammade från honom. Men Edison hade ju uppfunnit det mesta, namnet ingav förtroende! Visarna erhöll tillåtelse även i Sverige att ordna sina föreställningar i skolor, rådhus, kyrkor, och ortens honoratiores, prästen, borgmästaren, doktorn, läraren, såg en behaglig kulturell plikt i att bevista premiären.

Filmen hade anseende. Rune Waldekranz, som för en licentiatavhandling undersöker Sveriges nöjesliv kring sekelskiftet, påpekar hur missvisande

det är att beteckna den första tidens filmvisningar som »marknadsgyckel». I Sverige uppträdde filmvisarna inte på marknaderna, de behövde dem inte för att få publik, de ville inte beblandast sig med karuseller, skjutbanor och eldslukare, de lade upp sina turnéer oberoende av marknaderna, de drog in i ansedda lokaler, i synnerhet godtemplarnas, och hyrde ej sällan stadens teater och höll teatermässiga biljettpriser. Filmen var ingen föraktad företeelse.

Så förhöll det sig en bit in på det nya seklet. Sedan förlorade filmen hastigt allt anseende. Debaclet har förklarats på många sätt, de flesta oriktiga.

Det har exempelvis påståtts att filmintresset över huvud taget skulle ha

dött några år efter födelsen. Stockholm återopades som bevis: efter filmens stora succé utställningssommaren 1897 blev det tyst. Försöken med fortsatt visning i olika lokaler slog slint. Det saknades publik.

Rune Waldekrantz forskningar visar att publiktillströmningen ganska riktigt sinade — i *Stockholm*, men det berodde på att filmerna var utspelade. Alla hade sett dem. Det var ännu ont om film, förrådet kunde inte förnyas. Och så lämnade visarna med sina bilder huvudstaden och sökte sig till jungfruliga marker i landsorten. Där var det intet fel på filmintresset.

Det har också påståtts att visarna — för att locka till sig den vikande, »filmtrötta» publiken — började köra pornografiska bilder, vilket stötte bort de bildade kretsarna. Och visst framställde t. ex. Pathé pikanterier. De skall ha gått särskilt bra i Ryssland, där de visades vid specialföreställningar för en utvald, elegant publik, en »filmklubb» för porr, vilken vissa år skall ha räknat en halv miljon medlemmar. Men sådant förekom inte i Sverige. Det pikantaste vi bjöds på var den beryktade »The May Irvin Kiss», Edisons tidigt filmade scen ur teaterföreställningen Änkan Jones, där skådespelarparet May Irvin och John Rice producerade en lång, mycket lång kyss — den ansågs oanständig. Samt variationer på ämnet »Le coucher de la mariée», enkel striptease, där den nygifta på bröllopsnatten plockade av sig den ena underkjolen efter den andra men behöll linnet på.

Även så oskyldiga porrinslag var dock sällsynta hos oss, ty visaren riskerade att skolsalar och godtemplarlokaler stängdes för honom.

Att filmen förlorade ansiktet — i den bildade klassens ögon — berodde på föreställningarnas sjunkande kvalitet.

Olika visare körde samma filmer under olika titlar — man kunde aldrig vara viss om att få se något nytt för sina pengar. Kopiorna var ofta utslitna, repiga, regniga. De utländska producenterna envisades att själva ombesörja översättningen av texterna till svenska, vilket resulterade i något slags skandinavisk rotväliska. »Filmernas redigering, där den över huvud taget förekom, gick ej sällan i menagerisvenskans tecken, det musikaliska ackompanjemanget i lergökens» (Gustaf Berg). En billig Nick Carter-anda — bloddrypande och rå — trängde in både i den sämre amerikanska och den sämre europeiska filmen, väckte en svårstiltad opinionsstorm bland de bildade och vållade landets poliskommissarier stort bekymmer — det var de som, var och en på sin ort, i sitt distrikt, hade att verkställa den nödiga censureringen.

Största skadan gjorde dock enligt Waldekrantz biografernas olyckliga tilltag att ta upp varietéernas fallna mantel.

När den nya metoden begynte tillämpas att filmkopior fick hyras på viss tid, t. ex. en vecka, i stället för att som tidigare köpas och betalas kontant, kunde från och med 1902—1904 fasta biografer etableras med täta programbyten. Kinematograferna blev många. Vanan med regelbundna biobesök uppstod och publiken i de små källarlokalerna var till en början identisk med de ambulerande visarnas. Men så hände något.

Slutet av 1800-talet var varietéernas



7. Svensk filmkonst 1912: »Dödsritten under cirkuskupolen». Fr. v. Carl Barcklind, Selma Viklund, hennes man Georg af Klercker (även regissör).

gyllene tid. 1896 kom emellertid P. P. Waldenströms motion. Det förbjöds att visa varieténummer i samband med spritservering, och utan punschen kunde varietéteatrarna inte existera. En legion artister blev arbetslös och måste söka arbete var den kom åt. Biograferna framstod som en räddningsplanka för många, i synnerhet för de billiga tredje-, fjärdeklassförmågorna.

Enstaka enklare nummer — dragspel, bondkomik — hade ingått redan i de ambulerande visarnas program. Men de blev nu allt flera och under kristiden 1908—10 kom artistuppträdandena att dominera på bio. En syndaflod av vissångare, bondkomiker, akrobater och fakirer sköljde över biografstraderna, och sköljde bort den

bildade klassen ur biosalongerna, ty biograferna hade sällan råd till så goda artister som t. ex. Anna Pettersson-Norrie, Ernst Rolf och den australiska cancan-dansösen Saharet, som jag upplevde på en bio i Helsingfors. Det gick så långt, att varietéinslagen blev huvudsak i föreställningarna, det var de som annonserades i tidningarna, inte filmerna. För bildade personer var de enkla numren outhärdliga.

Det förvånar oss inte att bios och filmens anseende under sådana förhållanden sjönk mot noll. »Biografeländet» var en stående tidningsrubrik. Bättre skådespelare drog sig för att medverka i filminspelningar och bio- och filmfolket skämdes för sitt yrke och hemlighöll i det längsta hur



8. Stillers »Madame de Thèbes», nya Röda Kvarns öppningsprogram 29.12.15. Norskan Ragna Wettergren i titelrollen.

de skaffade sitt levebröd. Filmen, i början en kulturell bragd, hade blivit en skamfläck.

Men det fanns begåvade och ambitiösa män som trodde på filmen och förstod att så där behövde det inte vara. Biografförordningen 1911 satte stopp för varietéuppträdanden på biograferna. Samma år infördes på filmfolkets eget initiativ en rikscensur, som hejdade Nick Carters värsta härjningar.

Men då var skadan redan skedd. Filmen var svårt komprometterad, den var mer eller mindre utplånad ur de bildades medvetande.

Det blev att bygga upp anseendet

på nytt från grunden, sten för sten. Först kring 1920 var rehabiliteringen genomförd, och filmen åter en angelägenhet även för bildade.

*

Hur biopublikens sammansättning i Norden 1905–16 undan för undan förändrades, hur de bildade småningom åter drogs in i filmsammanhangen, är ett intressant men outforskat kapitel. Man får lita till egna erfarenheter.

Själv började jag gå regelbundet på bio en gång i veckan som skolpojke i Helsingfors vid 11–12 år, alltså kring 1907. Jag hade gärna gått två gånger, på Helsingfors båda biografer vid Mikaelsgatan, men veckopengarna räckte blott till ett besök. Jag var emellertid den enda i min klass som gick på bio. Jag fick gå ensam.

Ären före första världskriget hade en viss förändring inträtt. Det hörde redan till ritualen i vårt skolgång hos den friherrliga inackorderingstanten Wrede – flickor och pojkar – att i samlad trupp besöka en kino var vecka. Vi kände oss som något av pionjärer då vi dök ner i den »enkla» publiken.

En viss del av ungdomen i den bildade klassen höll uppenbart på att bli filmvänlig. Efter vad jag hört fanns redan vid denna tid fullvuxna, bildade damer som gärna besökte biografer – mest i sällskap med sina barn. Men de torde ha hört till undantagen. Jag kan inte erinra mig en enda.

Den eleganta publik som vår galjonsdam representerar och som tidskriften Biografen 1913 avbildade på sitt omslag – herremän i cylinder och nackbena, societetskvinnor i jättehattar – skulle bli vanlig först sena-



9. En av Sjöströms första »sociala» filmer, »Prästen» (prem. 16.1.14) med normannen Egil Eide och danskan Clara Wieth.

re. De kverulerande insändarna »att man inte ser duken mer än fläcktals för damers skull, som sitta framför en med hattar», dök upp på 20-talet.

Min personliga erfarenhet är, att filmen ännu i tioalets mitt ej existerade för de burgna klassernas mogna individer. De låg utanför deras värld.

Jag minns min gamle morfar i Helsingfors. En ovanligt pigg gubbe, f. d. senator, mycket intresserad av sina antika kolleger i Rom och deras kejsarrikes fall. Jag minns honom sittande i en gungstol med tjocka luntor i famnen. Det var visst Mommsens Römische Geschichte och Guglielmo Ferreros böcker på något främmande språk. Så kom den italienska storfilmen »Quo vadis?» (1913) om Rom på Neros tid. Jag var betagen:

»Den måste morfar se, den är något för morfar!»

Under protester begav sig morfar till Apolloteatern på sitt första och

enda biobesök. Hans reaktion blev nedstämmande för mig. Han hade inte uppfattat någonting. De korta scenerna hade grötat ihop sig till en ofattbar massa. Han föredrog avgjort att Rom föll på det långsamma mommenska sättet, i bokform.

Jag kan inte påminna mig att min moster — min uppfostrarinna under skolåren — någonsin skulle ha besökt en kinematograf. Och dock var man i hennes finländska kretsar mycket kulturvänlig — kanske var det just därför man blundade för filmen. Damerna läste all märkligare nyutkommen skönlitteratur på svenska, danska, norska, i någon mån franska, tyska. Läsandet hörde till de dagliga vanorna, och konserter och teaterbesök till de helgdagliga. Men aldrig film. Det samma gäller min mor i St. Petersburg och hennes umgänge. En enda gång bjöd mig far på biograf. Vid Nevskij Prospekt. Det var den ryska



10. »Storhetstidens» första film, »Terje Vigen» (prem. 29.1. 17) efter Ibsen. T. h. Terje — Victor Sjöström (även regissör).

storfilmen »Sevastopols fall» (1910) och av speciella orsaker: far var civilingenjör och marinspecialist och väl förtrogen med krigshamnen Sevastopol.

I första världskrigets början fann jag Uppsalastudenterna i stort sett ointresserade.

*

För de ambitiösa filmskaparna var det av vikt — inte bara för den egna prestige skull — att de bildade, köpstarka samhällslagren återerövrades, och erövringen skedde på olika sätt.

Först och främst gjordes bioföreställningarna till det yttre allt mera teaterlika. Dramerna och komedierna blev allt längre, tog allt större plats i föreställningarna och började tränga ut de smånummer som ursprungligen

fyllt programmen — naturbilderna, dokumentärfilmerna, reportagen.

Men denna åtgärd, avsedd att tilltala de bildade och som ganska riktigt behagade en del av dem, framkallade högljudda protester från annat bildat håll. Där ansågs att dokumentärfilmerna, naturbilderna, det folkupplysande reportaget från främmande länder var det enda som gav bion existensberättigande.

Denna opinion var stark och i Sverige bildades redan 1909 ett särskilt filmbolag, AB Victoria, vilket satte som mål att »motverka de skadliga och fördärvliga avarterna på området», dvs. de dramatiska spelfilmerna, och odla reportaget och dokumentär-genren. En finare uppsättning aktieägare har väl intet filmbolag ägt. Den



11. En annan flitigt exporterad »storhetstidsfilm», John Brunius »Kvarnen» efter danske nobelpristagaren Gjellerup (prem. 17.1.21.), med t. v. Anders de Wahl, t. h. Clara Kjellblad från Stockholms operabalett.

bestod av de bildades elit. Ögnar man igenom förteckningen (av år 1911) ser man att den inleds av H. Mjt. Enkedrottningen (aktierna nr 1–10). Sedan följer en ståtlig rad statsråd, generaldirektörer, landshövdingar, bankdirektörer, generaler, grosshandlare. Överståthållaren är med, likaså riksbankschefen. Man återfinner många av tidens stoltaste namn — prins Eugen, Selma Lagerlöf, fil. dr Gustaf Ekman, grosshandlare Hjalmar Wijk, bokförläggare K. O. Bonnier, professorerna Svante Arrhenius och E. Phragmén, konstnären Richard Bergh m. fl.

Victorias premiärbio i Stockholm blev Brunkebergsteatern vid Brunkebergstorg, som tidigare gett blandade film- och kabaréprogram. »Det var

något av en sensation då den öppnades 1907, den hade inte mindre än 530 platser och de var numrerade, vilket var en epokgörande nyhet».

Brunkebergs kom i AB Victorias händer och direktören Lars Bergström »ville ha svensk natur och svensk industri filmad, och vände sig mot de vanliga biografprogrammen... Till Brunkebergsbiografen kunde föräldrar med lugn skicka sina barn.» (Staffan Tjerneld). Jag minns att när jag vid tidiga Stockholmsbesök någon gång skulle förlusta mig på kinematograf med mina svenska kusiner höll de — eller rättare deras föräldrar — för självklart att Brunkeberg skulle väljas.

Föreställningarna där liknade påfallande våra dagars TV. Och liksom TV kunde Bergströms bio inte en-



12. »Storhetstidens» slutgiltiga slut betecknas av två dyra storfiler, Stillers »Gösta Berlings saga» (del I prem. 10.3.24, del II prem. 17.3.24) där Garbo debuterade och som gick bra, särskilt i Danmark...

bart ge natur, reportage och aktuellt, den måste kompromissa och sticka emellan med »serier», dvs. rafflande filmberättelser uppdelade i episoder — fortsättning följer nästa vecka. Till glansnumren hörde »Greven av Monte Christo».

Brunkeberg i sin kulturellaste form höll inte länge. Den allmänna utvecklingen gick obönhörligt mot långa, dramatiska filmer och föreställningar som liknade teatrar. De teaternas bildade började känna sig alltmera hemma på biograferna, dvs. de stora, dyra, fina kinematografer, som begynt uppstå i de större städerna och överglänsa teaternas i storlek, lyx och bekvämlighet.

*

En omvälvning skedde på kinematograflokals område. Inte så att begynnelsens små källarlokalerna upphörde.

de. De fortsatte med billigare filmer, wildwest o. dyl. för enkelt folk med tunn börs. Men vid deras sida växte fram palats för kvalitetspremiärerna. Också dit hade självfallet enkelt folk tillträde om de så önskade men en stor del av platserna betingade så högt pris — upp till 10–12 kr i våra dagars mynt — att de var utom räckhåll för den enkla publiken. Och de dyra platserna placerades så att de bildade besökarna, för vilka de var avsedda, slapp risken av intim beröring med den simpla underklassen. Demokratins dagar hade ännu inte grytt.

Göteborg fick sin första kvalitetsbio redan 1908. Det var Cosmorama, Östra Hamngatan 48, »Skandinavians största och elegantaste biografteater», som det hette. 364 platser.

I Stockholm lyste vid denna tidpunkt Orientaliska teatern, Drottninggatan 31 (231 platser), försedd med exotiska målningar på väggarna och en livréklädd portier utanför entrén, som »åt de flanerande delade ut programblad av en dansk smörgåsmatsedels längd» (Sigurd Wallén).

Cosmorama byggdes snart om i ungdom (900 platser). »Hvardagar: 5,15, 7,15 och 9,15 e. m. Söndagar Matiné kl. 1,30 e. m.» 1914 fick Cosmorama en konkurrent i Victoria-bolagets Victoria — det första stora biobygget i Sverige.

I Stockholm trängdes Orientaliska ut av Svenska Bios Röda Kvarn. Den första Röda Kvarn inrymdes i den berömda nöjeslokalen Sveasalen på den tomt där NK nu ligger (785 platser). Husfasaden pryddes av en stor Moulin Rouge-kvarn, vars vingar snurrade. Två föreställningar, 7 och 9.

1913 revs huset vid Hamngatan.

13. ... Benjamin Christensens »Häxan» (prem. 18.9.22) som inspelades i Danmark för svenska pengar, inte gick alls och nått full uppskattning först i våra dagar.



Röda kvarn flyttade tillfälligt till Regina, och sedan till Industripalatset vid Norra Bantorget, där man lyckades hyra den stora samlingssalen (Auditorium). 1 560 platser. En 2½-timmes föreställning dagligen, utom torsdagar då Konsertföreningen regerade. »Moderat entréavgift, som växlar från 50 öre till 1:50, alltefter olika platser». Det betyder 2:80–8:50 i våra dagars mynt.

Under tiden förberedde Svenska Bio-chefen Charles Magnusson en verklig lyxbio i ingenjören Ivar Kreugers nybygge vid Biblioteksgatan. 29 december 1915 invigdes den nya Röda Kvarn. Lokalens gedigna jugendelegans motsvarade de högsta anspråk.

Experten Waldekranz menar att det är svårt att avgöra, vad som var orsak och vad som var verkan: om biografernas elegans stimulerade de bildade

att i ständigt större antal gå på bio, eller om de bildades ständigt ökande filmintresse tvingade fram eleganta biografer.

Lyxbyggandet fortsatte emellertid i accelererande tempo, och eftersom det överallt i världen saknades erfarenhet hur sådana lokaler rätteligen borde vara beskaffade, togs hos oss Cosmorama och Victoria i Göteborg och Röda Kvarn i Stockholm till mönster. Victoria-bolaget uppförde Victoria-teatrar, och när bolaget gick upp i Filmaktiebolaget Skandia blev det Skandiabiografer, Svenska Bio byggde Röda Kvarnar, och det nya företaget Skandinavisk Filmcentral öppnade Palladium-teatrar. Palladium i Stockholm (1 240 platser), som dekorerats med vilda djur av professor Olle Hjortzberg och hans elever i Konstakademin, sade sig vara »utan



14. Inspelningsteknik: hur Gunnar Hede (Einar Hansson) »släpades i lina efter renen» i »Gunnar Hedes saga» (Stiller, prem. 1.1.23) . . .

gensägelse Skandinavians elegantaste bio — ja även, ifråga om stilfullhet, Europas . . . Amerikanska filmmän, som besökt biografen, ha t. o. m. förklarat att man, om Amerika också har större biopalats, dock därute torde få söka efter ett så konstnärligt genomfört».

I början av 20-talet hade alla större städer i Sverige försetts med lyxbiografer i de olika filmbolagens kedjor, en Röda Kvarn, en Victoria, en Skandia eller/och ett Palladium. Många av dem fungerar än i dag, något moderniserade. Orkestrar — 10—20 man — ackompanjerade. Röda Kvarn i Stockholm höll sig med en jätteorgel, 2 300 pipor.

Visst fanns det allttjämt kulturfint folk som rynkade på näsan åt filmen. Men vid dem fästes föga avseende. Filmens sociala anseende tycktes åter grundmurat överallt, men i synnerhet i Sverige. I Vita Havet på Stockholms slott ordnades filmföreläsningar när

kungliga födelsedagar firades. Film kördes hos all världens kejsare, kungar, maharadior och ambassadörer.

Filmfolket noterade med triumf att den värdigaste av alla tidningar, The Times, 1922 gav ut ett nummer helt ägnat filmen, tjugo sjuspaltiga sidor.

*

Sverige hade alltså utvecklats till det kanske främsta biograflandet i världen, vad lokalernas gedigna lyx bekräftar. Det hade kunnat ske på grund av de burgna klassernas återuppståndna filmintresse. Intresset hade inte bara väckts, det hade stegrats till entusiasm. Ty vi hade fått en egen, inhemsk, högklassig filmkonst, som de bildade tyckte om.

Vi återgår därmed till vår tecknade galjonsdams yttrande:

»Psilander har varit mitt ideal, lika så m:eur Alexander och Castello, numera beundrar jag Victor Sjöström. Det är svensk vara . . .!»

Detta sades enligt tecknaren är

15. ...och hur
Sjöström filmade
öknar och beduin-
städer i en svensk
sandgrop (»Det om-
ringade huset»,
prem. 23.10.22).



1915, vilket avslöjar att filmvänliga svenskar dittills mest uppskattat utländsk film — dansk, fransk, amerikansk — och dyrkat främmande idoler, men att de kring 1915 fått upp ögonen för att det existerade även en aktningvärd svensk produktion, med hjältar som var minst lika bra som utlänningarna.

Man kan säga att en beaktansvärd filmproduktion kom igång hos oss 1911–12, sedan en modern ateljé uppförts nära Kvarnen på Lidingö. Men det skedde i relativ tystnad. Intet reklamballyhoo i modern anda.

Sverige var ett litet land, den burgna allmänheten hade hunnit bli avogt stämd mot allt vad film hette, och den enkla, inhemska publiken förmodade inte bära upp en filmproduktion. De svenska filmerna kunde ej placeras i det egna landet i mer än en till fyra kopior. Därmed täcktes ingalunda inspelningskostnaderna.

Men redan ett par av de första

Lidingö-filmerna lyckades så förvånande bra att de såldes till de europeiska länderna och Amerika i 100–200 kopior. Detta sporrade bolaget Svenska Bio och dess ledare Charles Magnusson till ständigt ökade ansträngningar. Danmark var ännu mindre än Sverige och hade dock i film förmått lägga under sig stora delar av jorden, blivit en stormakt som Frankrike och USA, varför skulle inte Sverige kunna bli det. Bara de rätta filmerna gjordes skulle framgången säkert komma. Så småningom. Och de stora inkomsterna.

Svenska Bio riktade in sig på export, och för att lära sig den internationella smaken och skaffa sig allt fastare ställning på världsmarknaden, kallades till Lidingö franska, amerikanska, ryska och tyskt tränade regissörer. Man köpte manuskript av de danska författare, som hjälpt lilla Danmark till dess filmiska stormaktsställning. Och man engagerade danska

Idestam-Almquist:
Vår stumfilms
storhet och fall

16. Enkel svensk
20-talsproduktion
utan tanke på
världsmarknaden:
Fridolf Rhudin i
Gustaf Edgrens
»Fröken på Björne-
borg» (prem.
6.11.22).



och norska skådespelare, som hade etablerade namn på kontinenten — Clara Wieth-Pontoppidan, Carlo Wieth, Gunnar Tolnæs, Egil Eide m. fl.

Tack vare den goda och mångsidiga skolningen på Lidingö nådde våra egna regissörer — Georg af Klercker, Sjöström och finländaren Stiller — snabbt en skicklighet som kunde mäta sig med vilken som helst storhets ute i världen. Den stil man odlade var den »danska», »vampstilen», jugendtidens internationella filmkonst. En-timmes dramerna skulle utspelas bland grevar, baroner, rika grosshandlare och ärestolta löjtnanter, som förfördes av vampar ur lindansarkåren och själva förförde oskyldiga arbetarflickor. Hemliga ligor som stal hemliga papper, rafflande spänningseffekter, betjänter i livré, hjältar i ridbyxor, kruk-

palmer i alla rum och ofta självmord i slutet.

Dessa filmer var inte dåliga, behövde inte vara det. I sin fasta uppbyggnad, sin koncentration, sitt temperamentsfulla spel, sin rytm, sina filmiska effekter kunde de i lyckliga fall bli konstverk, som t. ex. »De fire Djævla» (De röda artisterna) efter Herman Bang, gjord hos ett litet danskt bolag. En då mindre känd biografägare i Stockholm, John Bergendahl, råkade köpa den och blev rik på kuppen: han körde den först på sin bio Tip-Top, Drottninggatan 51 en hel termin, och sedan på andra teatrar och i repris år efter år.

Vi svävade länge i okunnighet om hur skickliga vi svenskar i själva verket varit i denna stil. En explosion 1941 i SF:s lager i Vinterviken förtade som man tror ca 160 negativ.

17. Mera kvalificerad svensk 20-talsproduktion utan tanke på världsmarknaden: fr. v. Tora Teje, Linnéa Hillberg, Inga Tidblad, Renée Björling i Per Lindbergs »Norrtullsligan» efter Elin Wägner (prem. 26.12.23).



Nästan hela den tidiga Lidingö-epoken förkom, i varje fall har verken tills vidare ej återfunnits. Men Svenska Bio var inte ensam producent i Sverige. Fotofirman Hasselblad i Göteborg startade 1915 ett filmbolag, som leddes av regissören af Klercker, f. d. Svenska Bio, och åstadkom ett 30-tal spelfilmer. En stor del av dem har bevarats och på sistone restaurerats. De är gjorda i dansk stil och uppenbarar en fotots skärpa och djup, en åkande kamera, drömsekvenser och ett spel som — i tekniskt avseende — ställer af Klercker över t. o. m. fransmännens berömde Louis Feuillade.

Kvaliteten gjorde att nästan alla filmerna exporterades och såldes, fast utan nettovinst. Men våra bildade kunde inte lida dem. De var ur stånd att se de rent filmiska förtjänsterna, de såg blott »felen», dvs. det svaga

litterära underlaget. »...ack, en sådan fruktansvärd rappakalja, en sådan ohyggligt sentimental Nick Carter i tekniskt förnämlig dräkt», skrev DN om Stillers »Madame de Thèbes» (1915), som dramatiserade en känd spåkvinna med detta namn, vilken avled i Paris några år senare.

Victor Sjöström hörde till den bildade klassen, och hans chef Magnusson var av naturen folkbildare och ansåg att filmkonsten skulle förmedla stor litteratur till folket. Ingendera av dem tyckte om det »danska» rafflet i högre ståndsmiljö. Redan tidigt lät Magnusson Sjöström göra en rad filmer av annat — och för den tiden originellt — slag: sociala skildringar om enkelt folk. Den bevarade »Ingeborg Holm» hör till dem.

Samtidigt spanade Magnusson efter höglitterärt stoff att filma och 1913



18. Sverige var oberrört av de epokgörande nya strömningarna på kontinenten: Robert Wienes tysk-expressionistiska »Dr Caligari» gick bara en vecka på Röda Kvarn (21—27. 2.21).

yppade sig en möjlighet. Han hörde att danskarna underhandlade om filmningsrätten till Henrik Ibsens verk. Ryktet väckte indignation i litterära kretsar t. o. m. i Tyskland: »Filma Ibsen! Vilket helgerån». Och Henriks arvinge f. statsministern Sigurd Ibsen ställde krav. Han fordrade garantier att filmningen skulle läggas i kompetenta händer. Magnusson höll sig framme, utlovade att det norska skådespelar- och teaterledarparet Johan och Alma Fahlström, Ibsenspecialister, skulle anförtros uppdraget och fick option. Kriget kom emellan, men sedan det åter blivit möjligt att exportera filmades i Stockholms skärgård Ibsens dikt Terje Vigen om enkelt fiskarfolk under Napoleonkrigen. Victor Sjöström regisserade

och visade hur helt han lärt sig behärska filmberättandets teknik på de fyra åren under utländska läromästare i den unika skola Lidingö-ateljén utgjorde. 22 januari 1917 hade »Terje Vigen» premiär på Röda Kvarn och gick i tre veckor. Ingen film hade dithills gått mer än en vecka på Röda Kvarn, ej ens Asta Nielsens och Griffiths.

Se där en filmkonst, som de bildade kunde acceptera, en film med värdigt innehåll, en film i klass med goda teaterföreställningar, en film som själve Bo Bergman i DN berömde! Även den enkla publiken rycktes med. Framgången blev fullständig. I regel gick de svenska filmerna ut på den inhemska marknaden i blott en eller ett par kopior, nu krävdes tolv.

Och framgången blev minst lika stor utrikes. Det gick att exportera trots kriget och »Terje Vigen» placerades ända bort i Chile, Indien, Japan och Kina. Och medan raffelfilmerna brukat gå nätt och jämnt ihop, lämna-de »Terje» en imponerande vinst.

Magnusson lät snabbt Victor Sjöström göra två påkostade litterära filmer till — »Tösen från Stormyrtpet» efter Selma Lagerlöf och »Berg Ejvind och hans hustru» efter isländaren Sigurjónssons skådespel. Samma resultat. Nu ansåg han saken bevisad: Vad världen önskade var filmer — dramer och komedier — på solid litterär grundval, med sådan filmisk kvalitet som endast svenskarna kunde presteras. Sverige hade alla möjligheter att erövra världsmarknaden och behärska den. Efterträda det dalande Danmark som filmisk stormakt, bli Europas filmland nr 1.

Man greps av patriotisk yrsel. I dag



19. Pudovkins sovjetryska »En moder» kom upp på en mindre bio (Sibyllan 3.10.27) och gjorde ingen större lycka.

synes det motiverat att använda ordet storhetsvansinne. Alltjämt härjade gulaschmentaliteten, spekulationsfebern. Man såg väldiga vinster vinka. Det var inte svårt för Charles Magnusson att få Ivar Kreuger med sig. Produktionen av vanlig, billig raffelfilm i dansk anda upphörde. Svenska Bio gick helt in för dyrbara dramer och komedier av litterär halt. Med lånta pengar gjorde man sig redo för stordrift. Svenska Bio bredde ut sig. En ny stor ateljé köptes utanför Köpenhamn.

Men det fanns filmmän utanför Svenska Bio som ville vara med om att dela den lovande utländska kakan. Hasselblads, Victoria och några andra företag slog sig samman till Filmaktiebolaget Skandia, lika stort som Svens-

ka Bio, stött av solida finansinstitut. Man byggde ateljé, engagerade Hjalmar Söderberg som litterär chef och de regissörer och skådespelare som Svenska Bio inte hunnit engagera. Man gick in för samma litterära linje – Strindbergs Hemsöborna, nobelpristagaren Björnsterne Björnsons Synnöve Solbakken och En fallit, och nobelpristagaren Gjellerups Kvarnen. Man slog på stort.

Världsmarknaden skulle erövrats, men var det klokt att två svenska företag konkurrerade vid erövringen? Svenska Bio och Skandia slogs ihop till SF – kallad »trusten» – med 35 miljoner i aktiekapital. Ryktet påstod att Skandia var bankruttmässigt. Men det generade inte Ivar Kreuger, specialist på sammanslagningar och spe-



20. Pretentiös 20-talsproduktion i Sverige mer eller mindre finansierad och dirigerad utifrån med tanke på mondän kontinental marknad: tyskan Lil Dagover och Gösta Ekman i Gustaf Molanders »Hans engelska fru» (sv. prem. 17.1.27).

kulationer i baisse. Han satte till de pengar som behövdes. SF slog på stort.

Inte nog med detta. En av Svenska Bios direktörer bröt sig ut och bildade Skandinavisk Filmcentral, slog på stort, hyrde två ateljéer utanför Köpenhamn, engagerade Daniel Fallström som litterär chef, anställde de regissörer och skådespelare som ännu fanns kvar — påspädd med danskar — och filmade litterärt, Karl Staaffs Elisabet, Hjalmar Bergmans Fru Mariannes friare.

Bolagen kämpade om förmågorna. Överbjöd varandra. Löner och gager sprang i höjden. Men det spelade ingen roll — utlandet skulle ju betala! Det var som om man förlorat känslan för pengars värde, och för verkligheten.

Resultatet? Det skapades ett dussin utomordentliga filmer, och många goda, men också en ohållbar ekonomisk situation. Det anade inte allmänheten. Den var enbart stolt. Filmen hade blivit Sveriges prydnad och keltgris, det ansågs opatriotiskt, nästan som fosterlandsförräderi, att lyssna till varningsord.

»Uppkomsten av en svensk filmindustri av stora mått har flera fördelar... Då en svensk film går till andra länder, så rinner en annan ström tillbaka till oss — guld. När svensk film går till 'den stora världen', följer en bit av Sverige med, ty varje svensk film är en predikan om Sverige, en föreläsning om vår kultur, en lovsång över vår natur, en hög visa åt vårt folk. Medan vi annars grundligt får betala för varje rad, som i reklamväg tryckes åt oss, så får vi betalt för att vi med svenska filmer förtälja världen, vad det moderna Sverige är» (Filmen 1920 nr 14).

Det lät vackert. Tyvärr uteblev guldströmmen, och sällan har en nationell reklamkampanj kostat det egna landet så mycket.

Den enda som vågade säga ifrån var skandalbladet Fäderneslandet. Unggefär samtidigt som Sjöström introducerade »Körkarlen» i Alhambra och höll tal för 2 000 engelsmän om den svenska filmkonstens höga mål, innehöll det beryktade Fäderneslandet en artikel:

»Filmtrusten — en bristande bubbla! Hur den tillåtit sig handskas med aktieägarnas pengar.

... de stackars aktieägarna i detta 35-miljoners företag (SF) lära få tillfälle nog att — 'trampa vatten', istället för att taga till kupongsaxen... Det



21. Pretentiös, kontinentalt-mondän 20-talsproduktion i Sverige: engelsmannen Miles Mander och Margit Manstad i Gustaf Molanders »Parisiskor» (sv. prem. 23.1.28).

påstås att av detta aktiekapital på 35 miljoner, varmed Svenska Biografaktiebolaget startade, sedan sammanläggningen med Biografaktiebolaget Skandia genomförs, skola blott omkring 6 miljoner kronor vara reda pengar, medan de andra 'värdena' ligger i det blå... Vill man se ett typiskt exempel på hur kristidens högkonjunkturer stigit åt huvudet på en del folk, så skall man närmare studera detta företag, för vars ledning optimismen tydligen saknat varje gräns. 'Överorganiserat' redan före sammanläggningen, fick bolaget ytterligare genom sammanslagningen med 'Skandia' en massa överbetalda individer, chefer och souschefer, litteraturchefer, reklamchefer, biografchefer m. m. i all oändlighet. De blygsammaste nöjde sig

med statsministerlöner, men det lär finnas ett par herrar... som man garanterat minimilöner på — respektive 250 000 och 150 000 kronor per år (i våra dagars mynt det dubbla, min anm.). Och det är ju rätt vackert för ett bolag, som icke utdelar något åt sina aktieägare! Malicen säger nu, att... uppsägningar börjat dugga över både scenartister och scenarbetare... biografflugan är på retur... Hon var ett barn av den nöjeslystna kristiden, och det torde vara synd om dem, som trodde på hennes evighetstillvaro samt inrättade sig därefter... det var nog mer än en som... undrade, hur det skall bli med utsikterna till vinst i fortsättningen, när bänkraderna allt mera glesna på åskådare.»

Fäderneslandet överdrev som skan-

dalblad har för sed. Men de har också näsa. Diagnosen visade sig i stort sett riktig. Bubblan sprack. Skandinaviska Filmcentralen gick i konkurs och övertogs 1922 av SF. I köpet ingick filmningsrätten till Gösta Berlings saga och biograferna. SF fortsatte, men under förenklade former och stora svårigheter, sedan kapitalet 1924 från 35 miljoner skrivits ner till 7 miljoner samt 7 miljoner nytecknats. De många bankdirektörerna lämnade styrelsen.

*

Låt oss hålla situationen klar för oss. Där låg efter kriget en världsdel, Europa, utarmad och förödd. Filmverksamheten hade legat mer eller mindre nere under många år, åtminstone produktionen av kvalitetsprodukter. Så kom freden, och filmbegåvningarna och filmvännerna kunde åter börja tänka på film.

Och då uppträder på marknaden plötsligt ett land, Sverige, som inte varit med i kriget, som kunnat använda krigsåren till att utveckla filmtekniken och kommit fram till en ny stil. Ett land rikt på filmbegåvningar. En filmindustri ledd av ett finansgeni, Ivar Kreuger, med den medfödda förmågan att trola fram obegränsat med pengar — till att bygga ateljéer för och anskaffa den bästa apparatur som fanns att köpa.

Är det förvånande att landet framstod som ett under för de andra länderna, att dess filmer sågs som uppenbarelser, att krigsländernas bildade kastade sig över dem för att inhämta vad de förlorat i filmteknik under kriget och komma i kapp utvecklingen.

Och är det underligt att den svenska

»storhetstiden» blev av så kort varaktighet? Bara några få år. Allt sammanbyggade sig emot den.

a. Pengarna tog slut. Både hos svenskarna som skulle göra filmerna, och hos publiken i Sverige och utlandet som skulle köpa biljett till dem. Deflation, inflation och till sist katastrofen vid Wall Street. Ivar Kreuger kunde trola fram pengar även i fortsättningen, men lusten att placera dem just i lilla Sveriges lilla filmindustri ebbade. Han hade andra projekt på gång.

b. Filmerna tog slut. Svenska Bio, Skandia, SF, Skandinavisk Filmcentral hade — när exporten i krigets slut försvårats — förvandlat Kreugers och andras pengar i filmer och samlat filmerna på hög för att ha ett förråd när gränserna öppnades. Ett 20-tal mästerverk, bondefilmer som »Ingmarssönerna», »Sången om den eldröda blomman», »Prästänkan», »Kvarnen», kostymfilmer som »Herr Arnes pengar», »Klostret i Sendomir», »En lyckoriddare», komedier som »Erotikon», »Dunungen», »Carolina redi-viva», »Ett farligt frieri» (En fallit). De såldes överallt, kördes överallt. Snart var förrådet tomt och man saknade pengar att förnya det.

c. Inspirationen tog slut. De klassiska svenskfilmernas oemotståndliga friskhet och charm hade i mycket berott på atmosfären i Svenska Bios ateljé. Magnusson gav sina regissörer full frihet att följa sina intentioner, de behövde aldrig tänka på pengar, det var en lust för dem att filma, och det blev en lust för publiken att se det de filmat. Skandia förstod att mana fram något av samma atmosfär. Skandinavisk Filmcentral förmådde det inte,

22. I slutet av 20-talet gjordes de bästa »svenska» filmerna i Hollywood: Lars Hansson och Lillian Gish i Victor Sjöströms »The Scarlet Letter» (Den röda bokstaven, sv. prem. 24.1.27).



och dess filmer blev därför sämre. I och med att också SF:s regissörer måste börja tänka på pengar, ständigt hörde tjalet om »den amerikanserade publiksmaken» och »vi måste spara», försvann den stimulerande atmosfären. Inspirationen förflyktigades. Man skrapade ihop pengar och försökte göra enstaka filmer — till det yttre lika de föregående t. ex. »Vem dömer?» Men filmerna blev inte som förr, charmen var borta. Och framgången uteblev.

d. Intresset tog slut, de utländska intellektuellas intresse. De hade tju-sats av de svenska filmerna, av enskildheter i dem. Den äkta människoskildringen, det naturliga spelet, fotot, sinnet för naturen och det övernaturliga, sinnet för den eleganta komedin.

De hade begärligt sugit upp allt detta som något nytt inom filmkonsten, beslutat att använda det i sitt eget kommande skapande, i tillämpliga delar. Tysk film, rysk film, fransk film, även amerikansk tog bestående intryck. Men snart var utlänningarna utlärd.

Svenskarna hade kalkylerat med att lovorden skulle föda en allt större efterfrågan på svensk film, att stora pengar, allt större pengar skulle strömma in och möjliggöra en allt större produktion. Men de hade inte räknat med, inte förstått, att den svenska filmuppfattningen, ny och inspirerande i vissa avseenden, i grunden var omodern. Den kan karakteriseras som känsligt, troget och väl utförd filmning av diktare i nobelpristagareklas-

sen. Men tendensen i den nya konst, som höll på att växa fram i Tyskland, Ryssland, Frankrike gick i riktning *bort* från litteraturen. Föregångsmännen där ville spränga de bojor som fängslade filmen vid litteraturen. Ska pa filmkonst direkt. Därför kunde intresset för Sverige inte bli långvarigt.

De svenska filmerna gick bra — med tanke på de usla konjunkturerna. Normalt, kan man säga. Men det förslog inte, så orimligt uppskruvade som omkostnaderna blivit.

e. Amerikanerna tog *inte* slut.

Också amerikanerna hade sina problem. Filmens snabba utveckling i USA resulterade i en överproduktion. För att placera sina filmer måste man dels hejda importen av europeisk film — även svensk — dels skaffa sig en stark ställning i Europa. Man köpte upp biografer som fick köra blott amerikanskt, man blev delägare i europeiska uthyrningsföretag som fick hyra ut blott amerikanskt. Den europeiska produktionen var på väg att trängas ut och kvävas. Även Sverige attackerades. När Skandinavisk Filmcentral gick i likvidation gjorde Paramount ansatsen att överta bolaget och dess biografer. Och Paramount förde underhandlingar att vid Stureplan bygga en jättebio med 5 000 platser för sina filmer. I Sverige lyckades dock den svenska filmen slå tillbaka huvudattacken, men på kontinenten mötte den i USA en ofta övermäktig fiende.

Det var Amerikas möjlighet att dumpa och åt Europas fattiga bioägare bjuda ut massor av film till billigt pris, som gjorde Sveriges inkomster utifrån långt mindre än beräknat.

*

Senare delen av 20-talet var en

egendomlig tid. Ute i Europa hände mycket, men vi, den bildade svenska allmänheten, stod liksom utanför. För lamade. Vi hade blivit så inkörda på att god film, »konstnärlig» film, var identisk med Sjöströms och Stillers »klassiska» filmkonst, att vi ej godtog något som var olikt den.

Våra storbiografer stod där i sin lyx och bekvämlighet, men körde mest amerikanskt. Detta gagnade inte filmens sak, ty Hollywood höll på att stelna i rutin. De bildade började åter dra sig för att gå på bio, och de ekonomiskt dåliga tiderna bidrog till att sänka publikfrekvensen överlag, år för år. De höga siffrorna från 1919—20 återvände först 1935.

I Tyskland föddes en ny filmkonst — expressionismen. Den lämnade oss ganska oberörda. »Dr Caligari» gick trots stor reklam bara en vecka på Röda Kvarn, »Sista skratet» sex dagar.

Sovjet upplevde en glänsande tid, numera betraktad som den allmänna filmhistoriens kanske största. Men Eisensteins, Pudovkins, Dovsjenkos m. fl. filmer visades hos oss av politiska skäl sent, snävt eller inte alls på 20-talet. Man hade svårt att förstå dem och deras storhet. Med viss skadeglädje citerar jag några rader jag skrev i St.T. (10.9.27) om Pudovkins »En moder», nu räknad som epokgörande och en av alla tiders bästa filmer:

»... Den ryska stilen är ny och okänd för oss, och 'Modern' är väl knappast en fullgod representant (åtminstone anse ryssarna ej själva det), men något av det specifikt ryska lät den dock ana. Jag kan för min del inte riktigt gå med på dr Nordéns

åsikt (i St.T:s recension, min anm.) att 'regitekniskt är filmen ganska alldaglig'.

I Frankrike pågick den intressanta avantgardismen, men t. ex. René Clairs »Entr'acte», Légers »Ballet Mécanique» och Bunuels »Andalusiska hunden» såg blott vi, en handfull cineaster, i vår filmstudio bildad 1927.

Från att i 20-talets början ha varit Europas ledande filmland hade Sverige blivit provinsieklit. Men det dröjde innan vi upptäckte och klart insåg vår efterblivenhet och regressen i vår produktion. Visst märkte vi upplösnings-tendenser i Stillers sista svenska filmer, »Gunnar Hedes saga» (1922) och »Gösta Berlings saga» (1923), men tog dem som tillfälliga. Dessa filmer hade dock kvalitet, och gick bra — i Danmark blev »Gösta Berlings saga» den största publiksuccé man haft. Men fallet Sjöström var betänkligare, hans sista filmer tillfredsställde ingen — »Vem dömer?» (1921) vacker men kall och tom, »Det omringade huset» (1922) och »Eld ombord» (1922) direkt dåliga. Benjamin Christensens »Häxan» var storartad, men förstods inte. Den hade spelats in i SF:s grundligt upprustade danska ateljé och tagit ett par år att få färdig. Den vållade SF en förlust på flera miljoner.

Ser man efter i förteckningarna finner man — kanske till sin förvåning — att det i 20-talets början så stora och stolta SF åren 1924–1928 inte spelade in en enda film själv. Råsundas ateljéer, byggda för att tillgodose världsmarknaden, hyrdes ut.

Bland hyresgästerna märktes två olika grupper. Dels var det fria svenska småproducenter som inte ägnade en tanke åt världsmarknaden — bok-

förläggare Birger Wahlström, Petschlerfilm, Värmlandsfilm, Elis Ellis. De nöjde sig med folkklustspel för den enkla svenska publiken, struntande i de bildade. Dessa påminnes om hur tiderna förändrats när de på eleganta Röda Kvarn ibland mötte alster som »Han, hon och Andersson» eller »Sten Stensson Steen». Det förekom också fria svenska filmer av högre klass på Röda Kvarn t. ex. Bonniers »Norr-tullsligan» och »Anna-Clara och hennes bröder», regi Per Lindberg, men även de var endast avsedda för hemmamarknaden.

Den andra gruppen bestod av bolag med underliga namn — Nordwesti, Isepa, Selected. Bakom dem dolde sig utländska intressen — Stinneskoncernen, UFA, emigrantryssen Wengeroff — utländska pengar, utländska smakdirektiv. Ofta medverkade tyska, franska och emigrantryska författare, regissörer och skådespelare.

De bästa »svenska» filmerna uppstod i Hollywood — Sjöströms »Han som får örfilarna» (1924), »Den röda bokstaven» (1926), »Stormen» (1928). och Stillers »Hotel Imperial» (1926). Och våra stora stjärnor, Lars Hanson, Garbo, Jenny Hasselqvist, Mary Johnson, Gösta Ekman, gjorde sina närmsta insatser i Hollywood, Berlin och Köpenhamn.

Det märkliga 20-talets mörka slut lystes upp av den blix, som slog ner från de svarta och bruna moln, vilka hopat sig även på filmens himmel: börskraschen vid Wall Street. Ty det var den — och föraningarna om den — som tvingade fram ljudfilmsuppfinningen, och det blev ljudet och talet som räddade den svenska filmen. Men det är ett annat kapitel.

SUMMARY

The Greatness and Fall of the Silent Film

In 1935 the French film historian G. Charensol wrote: "Sweden is the only country with an entirely homogeneous production; it has undergone no profound development, it has been insusceptible to external influences."

This was written at a time when film history research had just started. Charensol had nothing else to build on than his own memories of films he had seen. And for him "Swedish films" were the score or so productions around 1920—particularly the great films of Victor Sjöström and Mauritz Stiller—which suddenly issued forth into the world and met with wonder and admiration: mature works of art on a literary foundation, in an independent, new style, consummate in their technique. In a Europe paralysed by war, where quality production had lain dormant for many years, the films of Sjöström, Stiller and the other Swedish producers were experienced as an unaccountable wonder, sprung from nowhere. Equally unaccountable seemed to be the phenomenon that this brilliant production ceased as suddenly as it had started. After a couple of years "the Swedish period of greatness" was past.

Today the reasons for the great victories of Swedish film-making at the beginning of the twenties and its complete defeat at the end of the decade have become clear. The "period of greatness" had a long history of development and drew upon many foreign sources.

When animated pictures first appeared in Sweden at the end of the nineties, they were received with deference and interest, even by the educated classes. This satisfactory situation continued when permanent cinemas came into being around 1902—1904. But thereafter, for

various reasons, motion pictures utterly lost their reputation. Almost exclusively imported films were shown in which the Nick Carter spirit became increasingly predominant, and the cinemas interlarded their programmes with variety numbers of so low a quality that the educated classes were altogether scared away.

The goal of the 1910's was to win back the educated classes—both by creating high quality Swedish films on a literary basis and by building cinemas of a taste and luxury as yet unknown in the world. This was made possible by Sweden's satisfactory economy as a neutral in the war. The Swedish film studios engaged first-class instructors from the leading film-producing countries—France, Denmark, Germany, Russia, the United States. The Lidingö Studio outside Stockholm became a film school unique in the world.

Around 1920 the Swedes had completed their apprenticeship, the one-time pupils had established themselves as masters, and there was nothing remarkable in the fact that their films were superior to those of their time. Only the best from the United States could match them. Nor is there anything remarkable in the fact that success brought dreams of greatness: with the help of the match-king Ivar Kreuger's millions, Sweden was to conquer and hold the world market.

But with the increasing scarcity of money and inflation towards the end of the twenties, and the growing film offensive of the new great power, America, not even Kreuger's financial genius could hold its ground. The proud Swedish film production broke down and did not start to recover until after the breakthrough of the talkies around 1930.