



Henrik Bromander skriver i nya numret av Författaren om det gångna årets "fega" svenska litteratur och menar att det är ett svaghetstecken att så många böcker handlar om familjeliv och urban dekadens – "allt medan världen sakta sätts i brand".

Avhandling.

# Gösta Werners liv speglar svensk filmhistoria

Gösta Werner skrev den första svenska avhandlingen i filmvetenskap, men arbetade också för Nazitysklands filmbolag. I sin bok om honom återupptäcker Emil Stjernholm en kontroversiell pionjär och kastar nytt ljus på svensk filmhistoria, skriver **Maaret Koskinen**.

## Emil Stjernholm "Gösta Werner och filmen som konst och propaganda"

Mediehistoriskt arkiv, 431 s



Vid disputationerna i filmvetenskap på Stockholms universitet kunde man i årtionden – från 1980-tal till långt in på 00-talet – räkna med att åtminstone en fråga skulle ställas från åhörarna. Gärna med sarkastisk udd, inlindad i skenbart gentlemannamässiga vändningar på omisskännlig lundensiska. Jag vet. Jag var själv en av många som träffades när det en gång begav sig.

Frageställaren själv var lika gentlemannamässig, i oklanderlig kostym, höknäst skarpskuren och med uråldrig, genomborrande blick där han satt långt fram i auditoriet. Och uråldrig var han, Gösta Werner, när han gick bort 2009 vid 101 års ålder, efter ett långt liv i filmens tjänst.

Så hann han också med en hel del. Medgrundare av Lunds studenters filmstudio 1929, från mitten av 1930-talet journalist i bland annat Filmjournalen, medgrundare till Filmpublicisternas förening 1937, kontroversiell uppdragstagare för det tyska filmbolaget Ufas svenska filial under andra världskriget, 1945 redaktör för branschtidningen Biografbladet, som under hans ledning förvandlades till ett kvalificerat forum för filmkritik, med Bonniers Litterära Magasin som förebild.

Dessutom blev Werner prisbelönt regissör för den numera kanonförklarade experimentfilmen "Midvinterblot" (1945) tillika långfilmsregissör, men främst en produktiv regissör av beställningsfilm, däribland succén "Att döda ett barn" (1952) efter Stig Dagermans litterära förlaga – för att sedan i mogen ålder bli den förste att doktorera i det nyetablerade ämnet filmvetenskap 1971 på en avhandling om Mauritz Stillers filmer. För att inte nämna författandet av ett par dussin böcker.

Vid närmare eftertanke är det underligt att det dröjt så länge



Maj-Britt Nilsson i Gösta Werners film "Gatan" från 1949. Foto: IBL

innan någon sett potentialen i att granska detta livsöde ur akademisk synvinkel. Desto mer tacksamt då att Emil Stjernholm disputerat på avhandlingen "Gösta Werner och filmen som konst och propaganda" (Mediehistoriskt arkiv, Lunds universitet), dessutom på svenska, också det en raritet att vara tacksam över i dessa dagar.

Det Stjernholm riktar in sig på är hur Werner varvade teori med praktik, journalistik och forskning med uppdrag i filmindustrin, på ett sätt som med tiden blivit alltmer sällsynt med den tilltagande professionaliseringen av respektive områden. Han var alltså i ordets rätta bemärkelse pionjär och tidig spelare på det filmkulturella fältet.

Nu kan Bourdieus fältbegrepp tryckas uttjatat men är i det här fallet välfunnet, eftersom det inte används på ett redan "färdigbildat" kulturfält, där olika välkända kontrahenter strider om utrymmet. Här används begreppet i stället på ett filmens fält i vardande, och hur Werner strategiskt positionerar sig (eller far fram, frestas man säga) inom fältets olika områden: ena stunden samlar han kulturellt kapital inom teori (filmdebatt, skriftstälarskap), i den andra inom praktik (produktion, regi mm), kompetenser som – ironiskt men logiskt nog – till slut hamnar i konflikt med varandra.

Det Stjernholm visar är att Werner var en nyckelfigur i och för den tid då det svenska filmkulturella fältet formerades och, inte minst, att hans utvecklingskurva både som

skribent och filmare säger något om framväxten av filmkulturen i Sverige och dess olika institutioner i stort. Werner används alltså som ett slags prisma för att få syn på samspelet mellan individ och samhälle: hur samtiden, den historiska situation och institutionella praktiker formade honom, medan han i sin tur formade dem.

Särskild vikt läggs på den tidiga filmstudiomiljön i Sverige, en understuderad del av filmvetenskapens förhistoria, vilket Stjernholm med rätta påpekar. Men stort fokus läggs också på det faktum att Werners väg in i filmbranschen gick genom det av nazisterna kontrollerade Ufa, som under andra världskriget bildade en svensk produktionsenhet för journal- och kortfilmer i Stockholm, där Werner kom att arbeta bland annat med lokala inslag till deras journalfilmer.

Med fascinerande detaljrikedom utifrån bland annat Werners digra personarkiv, både kring det som sparats och det som på ett misstänkt vis saknas, konstaterar Stjernholm att Werner var en viktig aktör i propagandakriget på svenska filmdukar. Inte oväntat kom detta att präglade bilden av hans filmskapande för lång tid framöver. Inte minst "Midvinterblot" blev en vattendelare, av somliga anklagad för att sprida nazistiskt tankegods, av andra hyllad den för sitt djärva formspråk. Till de senare hörde författaren Peter Weiss, som även han var experimentfilmare.

Samtidigt söker Stjernholm undvika det som av historiker kallats "presentism", det vill säga att det förflutna främst förklaras med utgångspunkt i samtida värderingar. Snarare visar han, utan att för den skull ursäktas något, på motsägelserna, paradoxerna och ambivalensen i Werners förhållande till Nazitysklands aktiva kulturpolitik i Sverige. I hög grad tycks det ha handlat om en karriärism och en pragmatism gränsande till opportunism, inte olik den Zarah Leander anklagats för.

I Werners fall fanns dessutom en djupgående esteticism som under modernistisk fana tycks ha ursäktat både det ena och det andra. Betänk hans djupa beundran för rysk, propagandistisk filmkonst och resa till Sovjet och filmbolaget Mosfilm på initiativ av den sovjetiska turistbyrå 1936. Det är en politisk ambivalens som Stjernholm spårar ända tillbaka till Werners medlemskap i en radikal studentklubb i Lund, präglad av konservativ, samhällsbevarande vurm uppblandad med allmänna vänstersympatier (för övrigt plantskola för framstående socialdemokrater som Tage Erlander och Ernst Wigforss).

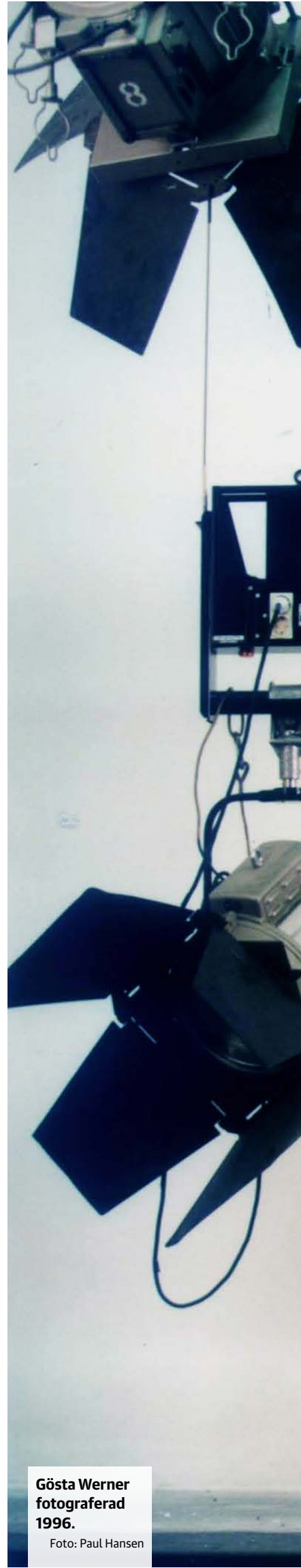
Även när Stjernholm studerar Werner som regissör fokuserar han på kontext snarare än att framhålla honom som bortglömd auteur. Och det är onekligen fascinerande hur Werner orienterade sig i rekordårens Sverige och nu propagerade för välfärdsstaten. För under 1950-talet, då film blev föremål för stort intresse från både statliga myndigheter, privata företag och olika intresseorganisationer, blev Werner en av de flitigaste regissörerna av beställningsfilm.

Det var för både storföretag (SJ, Gustavsberg) och ideella organisationer (Rädda Barnen), och talande nog var den kritikerrosade "Att döda ett barn" en informationsfilm för ett försäkringsbolag. Werner fick alltså, i likhet med numera kanoniserade kollegor i andra länder (Joris Ivens, Dziga Vertov, Robert Flaherty) sitt huvudsakliga konstnärliga utlopp i beställningsfilmen.

Emil Stjernholm har åstadkommit en både bred och i allra bästa bemärkelse nördig studie (talande nog är noterna över hundra sidor, rena julafton för kalenderbitare), och har med råge lyckats med sitt uppsåt: att utifrån en kultursociologisk ansats visa hur Gösta Werners livskurva speglar den svenska filmkulturens utveckling från periferi till centrum, från oetablerad till institutionaliserad – och i samma stund kasta ljus på en negligerad svensk filmhistoria bortom speelfilmen.

Maaret Koskinen  
kultur@dn.se

Maaret Koskinen är professor emerita i filmvetenskap.



Gösta Werner fotografierad 1996.

Foto: Paul Hansen