

# VERKAR FILM

1930-TALSLITTERATUREN  
I DET SVENSKA FILMNÄTVERKET

JOHAN KLINGBORG





SOLNA SOCKEN

MATEUS FÖRSAMLING

JOHANNES FÖRSAMLING

GUSTAV VASA FÖRSAMLING

GUSTAV VASA FÖRSAMLING

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 37
- 38
- 43
- 44
- 45
- 39



# Ett urval av Stockholms biografer på 1930-talet

Vasastan, Normalm, Östermalm och Kungsholmen

1. **ATLAS** Sankt Eriksgatan 89, invigd 1912
2. **CAPITOL** Sankt Eriksgatan 82, 1926
3. **LORRY** S:t Eriksgatan 2, 1936
4. **PLAZA** Odengatan 78, 1931
5. **METROPOL-PALAIS** Sveavägen 77, 1927
6. **RIALTO** hörnet Sveavägen / Odengatan, 1921
7. **DIXI** Roslagsgatan 18, 1911
8. **BROADWAY** Odengatan 24, 1916
9. **INTIMA BIOGRAF-TEATERN** Döbelnsgatan 73, 1911
10. **ROXY** Sankt Eriksgatan 54–56, 1935
11. **STRAND** Sankt Eriksgatan 52, 1926
12. **ST ERIK** Sankt Eriksgatan 35, 1910
13. **ALCAZAR** Sankt Eriksgatan 31, 1937
14. **CAPRICE** Sankt Eriksgatan 20 / Hantverkargatan 80, 1937
15. **DRAKEN** Fridhemsplan 25–27, 1938
16. **MANHATTAN** Hantverkargatan 49, 1935
17. **ARCADIA** Birger Jarlsgatan 66, 1927
18. **GÄRDET** Erik Dahlbergsgatan 46, 1939
19. **PARADEN** Vallhallavägen 147, 1932
20. **BOSTOCK** Lästmakargatan 2–4, 1905
21. **KARLA** Nybrogatan 69, 1909
22. **PUCK** Sibyllegatan 26, 1934
23. **MASCOT** Sibyllegatan 12, 1934
24. **ASTORIA** Nybrogatan 15, 1928
25. **LINNÉ-TEATERN** Humlegårdsgatan 8, 1919
26. **RÖDA KVARN** Biblioteksgatan 5, 1915
27. **CHINA** Berzelii park 9, 1928
28. **ARTIST** Grev Turegatan 18, 1908
29. **FÅGEL BLÅ** Skeppargatan 60, 1926
30. **SIBYLLAN** Almlöfsgatan 1, 1914
31. **NARVA** Narvavägen 7, 1932
32. **OLYMPIA** Birger Jarlsgatan 41A, 1920
33. **RITA** Birger Jarlsgatan 37, 1913
34. **STURE** Birger Jarlsgatan 28–30, 1915
35. **AVENY** Birger Jarlsgatan 27, 1938
36. **PEGELN** Birger Jarlsgatan 16, 1935
37. **GRAND** Sveavägen 45, 1933
38. **RIVIERA** Sveavägen 52, 1920
39. **PALLADIUM** Kungsgatan 65, 1915
40. **ROYAL** Kungsgatan 37, 1936
41. **SAGA** Kungsgatan 24, 1937
42. **RIGOLETTO** Kungsgatan 16, 1939
43. **FENIX** Drottninggatan 71C, 1916
44. **SKANDIA** Drottninggatan 82, 1923
45. **LONDON** Bryggargatan 2, 1907
46. **APOLLO** Hamngatan 28, 1907
47. **IMPERIAL** Regeringsgatan 7, 1911



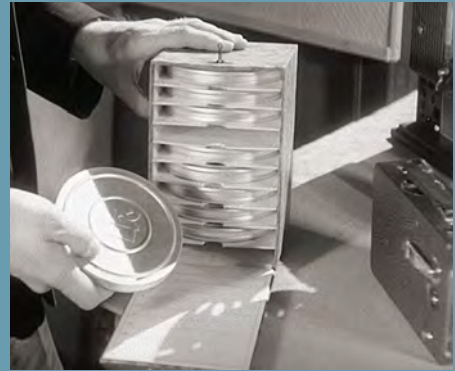
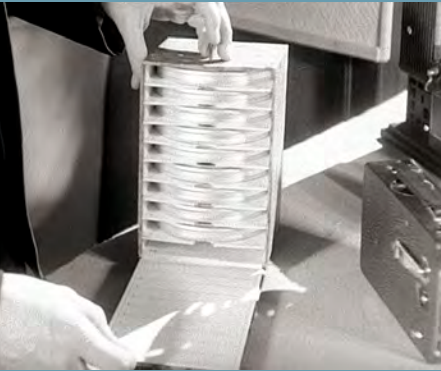




# VERKAR FILM

## 1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket

*Johan Klingborg*



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

Redaktionskommittén består av Staffan Bergwik (Stockholms universitet), Elisabet Björklund (Lunds universitet), Marie Cronqvist (Linköpings universitet), Anna Näslund (Stockholms universitet), Erik Edoff (Umeå universitet), Elin Franzén (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Åsa Jernudd (Örebro universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Charlie Järpvall (Linnéuniversitetet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Matts Lindström (Uppsala universitet), Patrik Lundell (Örebro universitet), Charlotte Nilsson (Lunds universitet), Sonya Petersson (Stockholms universitet), Jonatan Samuelsson (Umeå universitet) och Pelle Snickars (Lunds universitet).

Redaktör: Andreas Nyblom (Linköpings universitet)

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

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: [www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv](http://www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv)

E-post: [skriftserier@ht.lu.se](mailto:skriftserier@ht.lu.se)

Denna avhandling har tryckts med bidrag från: Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Olle Engkvists stiftelse, Åke Wibergs stiftelse, Holger och Thyra Lauritzens stiftelse och Längmanska kulturfonden

Utgivare: Föreningen Mediehistoriskt arkiv, Lund

**MEDIEHISTORISKT ARKIV 58**

Omslag och grafisk form: Johan Laserna

Bildredigering: David Laserna

Tryck: Livonia Print, Riga 2024

ISSN 1654-6601

DOI <https://doi.org/10.54292/mozbxixzuz>

ISBN 978-91-985802-6-6 (tryck)

ISBN 978-91-985802-7-3 (pdf)



*Till mina föräldrar*





## Innehåll

Förord	9
<b>INLEDNING</b>	13
Filmnätverket och biopolitiseringsen av seendet	20
Medium, teknologi, praktik	27
Metodologisk reflektion	28
Forskningsläge	31
Avgränsning och disposition	39
<b>1. LOCKANDE LJUS</b>	
<i>Astarte</i> , biografarkitekturen och elljusets genombrott	45
Inledning: Panorama över Stockholm 1879/1931	47
Elljusbegär	56
Skyltfönstret och den ändlösa filmen	65
Butiksflickor går på bio	69
Strömma in på biograf	76
Bjärtbelysta fyrkanter, elektriska nummerskyltar	82
Avslutning: Början på nattens slut	86
<b>2. FÖRFATTARENS FUNKTION</b>	
Populärlitteraturen, <i>Romanen om Olof</i> och maskinrummets heterotopi	93
Bokattrapper: Populärlitteraturen och filmen	98
Gå på bio – bli författare! Filmberättelsen och bokfilmen	101
Böcker som skrivit sig själva	111

Uppfinna ord: Författartillblivelsen i <i>Romanen om Olof</i>	118
Olof, ”E. J.”, Eyvind Johnson	120
Konkurrens och hallucination	124
Supa, röka, skolka, läsa: Maskinrummet som heterotopi	129
Rum för läsning	133
Spola, läsa, väva: Intertexten <i>Odysseen</i>	138
Avslutning: Arbeta på bio – bli författare!	143

### 3. SLUMPENS SAMMANHANG

<i>Amatörfilmen, Gamla stan och det ”modernistiska filmscenariot”</i>	149
Borteliminera slumpen? Amatörfilmen i Sverige omkring 1930	155
<i>Gamla stan: ”den första svenska avantgardefilmen”</i>	163
Det ofilmbara scenariot	172
Böcker utan gränser	182
Avslutning: Slumpen mister sitt sammanhang	191

### 4. BILDNINGSFILMENS BIOPOLITIK

<i>Kalloccain, Människor kring en bro och konsten att lära befolkningen se</i>	195
Film i samhällets tjänst: Bildningsfilmen i Sverige 1921–1940	200
Passiv heroism: <i>Kalloccain</i> , skolfilmen och den militära undervisningsfilmen	209
Världsstatens hjältar och bildningsfilmens	213
Kalloccainet som bildningsfilm, bildningsfilmen som sanningsdrog	216
Se rakt in i kameran: <i>Människor kring en bro</i> och den föregripna journalfilmen	226
Filmjournal vs arbetsjournal, eller filmens verklighet och litteraturens	231
Optiskt arbete: Instruktionsfilmen och arbetets mediering	235
Avslutning: Lära sig se i 1930-talslitteraturen	243

### SLUTDISKUSSION

Harry Martinson betraktar finska vinterkriget genom softfokuslins	247
---	-----



Noter	255
Summary	329
Referensförteckning	337
Bildförteckning	375
Personregister	379



## Förord

En av de många författare läsaren möter i den här avhandlingen kom under 1930-talet att omtalas som ”författare till böcker som skrivit sig själva”. Låter det inte underbart? Själv tvingas jag konstatera att den beskrivningen sällan eller aldrig stämt in på arbetet med just den här boken. Detta inte sagt för att framhäva min egen insats (om något reflekterar det väl skribentens brister). För lika sant är att *jag* inte i egentlig mening skrivit boken själv. Otaliga personer och institutioner är att tacka för dess tillkomst – jag hoppas att jag fått med de viktigaste här.

Det har varit en enorm förmån att ha Thomas Götselius som huvudhandledare, vars betydelse för avhandlingen inte kan överskattas. Hans sätt att insistera på teoretisk och metodologisk precision samt hans osvikliga lojalitet och engagemang har fått mig att göra mitt allra bästa. Även mina andra handledare har gjort oundgängliga insatser. Ingemar Haag har inte minst fått mig att få syn på och ifrågasätta mitt eget invanda tänkande – och vid sidan av denna intellektuella fostran dessutom skolat mig på tennisbanan. Christer Johansson (1966–2020) bidrog fram till sin bortgång, även under mina masterstudier, med sitt skarpa intellekt och sin humor och värme till att prägla mig som forskare och kollega.

Jonas Ingvarsson såg såväl bristerna som möjligheterna med avhandlingsprojektet under mitt mittseminarium, Axel Englund och Staffan Bergwik gjorde ett omsorgsfullt och konstruktivt granskningsarbete vid mitt slutseminarium, och Frida Beckman stod för slutgranskningen av manuset innan det skickades till förlaget. Utan dessa kontrollstationer under forskarutbildningens gång hade avhandlingen blivit betydligt sämre.

Detsamma kan sägas om det intellektuella och sociala utbyte som doktorandmiljön på Institutionen för kultur och estetik inneburit. De högre seminarierna i litteraturvetenskap, liksom informella möten i korridorer



och fikarum, har varit ovärderliga. Den fantastiska Maria Trejling har varit ett särskilt viktigt stöd och bollplank under de här åren, både privat och intellektuellt. Jag är också tacksam över att ha fått följas åt ända sedan grundutbildningen med en så klok och omsorgsfull person som Sofia Iaffa. Maria har tillsammans med Anna Thörnell, Ellen Frödin och Hedvig Ljungar dessutom bistått med att korrekturläsa avhandlingen.

Hösten 2021 fick jag möjlighet att presentera avhandlingsprojektet på filmvetenskapens högre seminarium i Stockholm. Den återkoppling på projektet som jag mottog där och i andra sammanhang av forskare som Trond Lundemo, Kristoffer Noheden och Ole Johnny Fossås är jag mycket tacksam för. Bo Florin, som en gång i tiden uppmuntrade mig att börja forska, vill jag rikta ett särskilt tack till.

Viktiga impulser för avhandlingsprojektet har också kommit genom de utlandsvistelser jag haft turen att genomföra. Min medverkan i School of Criticism and Theory på Cornell University i vackra Ithaca sommaren 2022 gav mig många nya teoretiska verktyg. Och under min tid som gästdoktorand på University of British Columbia i Vancouver hösten samma år mötte jag en intellektuell generositet som jag sent ska glömma. Den briljanta Geoffrey Winthrop-Young tog emot mig med öppna armar (och visade sig som bonus kunna svenska!), men även William Brown, Richard Cavell och Lena Karlström såg till att göra vistelsen i Vancouver synnerligen utvecklande. Dessa internationella akademiska erfarenheter hade inte varit möjliga utan generösa bidrag från Kungl. Vitterhetsakademien, Gålöstiftelsen, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Holger och Thyra Lauritzens stiftelse, Birgit och Gad Rausings stiftelse för humanistisk forskning, Sven och Dagmar Saléns stiftelse, Längmanska kulturfonden, Stiftelsen Lars Hiertas Minne samt Stockholms universitets donationsstipendier. I slutskedet av forskarutbildningen har jag därtill mottagit bidrag från Gunvor och Josef Anérs stiftelse för att kunna färdigställa avhandlingen.

Ytterligare en rad personer har främjat avhandlingens tillkomst. Per-Olof Mattssons encyklopediska kunskap om den svenska mellankrigslitteraturen har varit till stor hjälp. Per-Anders Wiktorsson samt Magnus Bergh och Birgit Munkhammar har frikostigt bidragit med sin stora Eyvind Johnson-expertis. Osvald Wiklander har läst och gett inspirerande kommentarer på flera av mina kapitelutkast. Jag har rådgjort med Frida Berglund kring vissa tekniska aspekter av vävning som kom att spela stor roll för en specifik analys i avhandlingen. Andreas Nyblom på

Mediehistoriskt arkiv har varit en redaktör att lita på och Johan Laserna har stått för den eleganta formgivningen av boken. Och så har de outtröttliga bibliotekarierna på Kungliga Biblioteket och Svenska Filminstitutet hjälpt mig med hundratals förfrågningar av varierande karaktär.

Slutligen vill jag uttrycka min tacksamhet till de som står mig närmast. Till Katherine, som får tillvaron att på bästa tänkbara sätt verka film. Till min bror Erik, som trots våra olikartade intressen alltid intresserar sig för mina. Och till mina föräldrar Eva och Åke, vars ovillkorliga kärlek och stöd jag inte skulle vilja byta ut mot någonting. Boken tillägnas er två.

Hägersten i februari 2024

*Johan Klingborg*



# INLEDNING

Bilderna vandrar igenom oss, innanför vår förmåelse och utanför den, och vi uppfattar icke hela gestalten och märker den icke och kan icke följa den. Någon gång kan det förefalla människorna som vore de delar av ett större mönster.

WILLY KYRKLUND<sup>1</sup>





1929 firade författare bokkontrakt med att gå på bio. Efter att Bonniers i början av september detta år antagit och utdelat honoraret för manuset till *Fem unga* – den antologi med texter av Artur Lundkvist, Erik Asklund, Harry Martinson, Josef Kjellgren och Gustav Sandgren som ibland påstås ha pekat ut riktningen för den nya svenska litteraturen – träffades upphovspersonerna för en middag på Surbrunnskällaren, följt av ett besök på biografen China där filmen *Vargen vid Wall Street* visades.<sup>2</sup> Händelsen kan måhända te sig som (i dubbel bemärkelse) biografisk kuriosita, men på ett högst konkret sätt indikerar den samtidigt en för tiden central relation: den mellan filmmediet och den modernistiska skönlitteraturen.

Fem ungas beslut att fira bokkontraktet på biograf var nu varken en slump eller för den delen särskilt festligt. Snarare gjorde författarna vad storstadsmänniskor vid denna tid helt enkelt hade för vana att göra: under 1930-talet gick den genomsnittliga stockholmaren på bio mellan 14 och 20 gånger årligen, att jämföra med dagens siffra på 2,5 biobesök per person och år.<sup>3</sup> Men vid sidan om själva biografbesöket finns det här skäl att också reflektera över hur de fem unga författarna kan ha rört sig i staden den där kvällen för knappt 100 år sedan. Från restaurangen på Surbrunnsgatan i Vasastan till biografen vid Berzelii park kan man föreställa sig ett par olika promenader, exempelvis från Roslagsgatan och Birger Jarlsgatan via Biblioteksgatan och Norrmalmstorg, eller från Sveavägen via Kungsgatan, Regeringsgatan och Hamngatan. Att slå fast vilken väg Lundkvist, Martinson och de andra tog denna septemberkväll 1929 är egentligen mindre angeläget. Viktigare är vad själva spekulationen blottlägger. I det gatunät som skisseras framträder nämligen också konturerna av vad som kan benämnas som ett *filmnätverk*. Författare eller ej – den som promenerade i de här delarna av Stockholm omkring 1930 var omgiven av rörliga bilder samt med dessa på ett eller annat sätt förbundna teknologier, byggnader, aktörer och artefakter: av moderna, ljusstrålande biografier som Röda Kvarn, Metropol-Palais, Grand och Spegeln (Biblioteksgatan, Birger Jarlsgatan, Sveavägen); av återförsäljare av amatörfilmsutrustning (Kungs-

gatan, Hamngatan); av reklamfilmsprojektion via så kallad skyltfönsterbiograf (Stureplan); av ett av världens största arkiv för ”bildningsfilm” (Kungsgatan); av produktion av filmtidskrifter, ”filmromaner” och ”bokfilmer” (Sveavägen).<sup>4</sup>

Under 1930-talet kom detta filmnätverk – som må ha haft sitt centrum i huvudstaden men som sammantaget var ett mer omfattande fenomen – att gripa in i grundläggande delar av svenskarnas liv: i arbetet och skolan såväl som på fritiden och stadens gator; som kanal för nyhets- och kunskapsförmedling såväl som skapare av kändisar och moden. För första gången blev rörliga bilder ett genomgripande inslag i människors (och författares) vardag i Sverige. Som sådant kom nätverket också att få epistemologiska konsekvenser. Sammelsuriet av rörliga bilder gjorde det möjligt och angeläget för både privata och statliga aktörer att kontrollera befolkningens sätt att se. Detta var, som jag ska utveckla nedan, nätverkets yttersta funktion: att skapa *ett nytt slags betraktare* som på en och samma gång stod i tjänst hos den accelererande konsumtionskulturen och den begynnande välfärdsstatens nationsbygge.<sup>5</sup>

Denna mediala situation – och de nya förutsättningar för varseblivning som den gav upphov till – tas i föreliggande avhandling som utgångspunkt för en undersökning av tidens skönlitteratur. För under 1930-talet formade sig filmmediet också till en utmaning för den nya svenska modernistiska författargenerationen. Inte minst visar sig detta genom de rörliga bildernas påtagliga närvaro i litteraturen på en tematisk nivå. Den som plockar upp en roman från denna tid – vare sig det gäller ett verk av någon ur Fem unga eller ett av Karin Boye, Eyvind Johnson, Py Sörman, Ivar Lo-Johansson, Agnes von Krusenstjerna, Rudolf Värnlund, Moa Martinson eller Jan Fridegård – kommer med stor sannolikhet stöta på något slags utsagor om filmmediet. Ett signifikativt exempel, tillika det som fått låna titeln åt avhandlingen, står att finna i Asklunds roman *Ogifta* (1931). Här möter läsaren ett berättarjag, John, som vantrivs med familjelivet tillsammans med partnern Signe och deras nyfödda son. När John överraskande föreslår att de ska skaffa ännu ett barn får något i Signes reaktion honom att backa. Hon

blir genast allvarlig, sänker sin blick i mina ögon, trycker sig hårt intill mig och viskar:

– Ja, om du vill!

Men nu reser jag mig – det här verkar film.<sup>6</sup>

# 5 unga

erik asklund  
josef kjellgren  
artur lundkvist  
harry martinson  
gustav sandgren

albert bonniers förlag stockholm



För en läsare av idag, omgiven av skärmar och digitalt medierade rörliga bilder, är analogier som att något är 'som i en film' att betrakta som närmast vanemässiga, sedan länge flitigt använda såväl i litteraturen som till vardags.<sup>7</sup> Men vad är det som frambringar den här sortens tematiseringar i litteraturen under 1930-talet? Ett svar som ligger nära till hands – vad som kunde beskrivas som författarnas självförståelse – är att det rör sig om en respons på den samtida populärkulturens tilltagande amerikanisering, tätast förknippad med Hollywoodfilmen (som, enligt Lundkvist, i regel var "sorgfälligt [...] tillrättalagd för den outvecklade massans smak för överklasslyx, banal romantik och happy end").<sup>8</sup> Så kan man hävda att John i scenen ovan alieneras till följd av att han i Signes åthävor – ögonkontakten, omfamningen, viskningen – får syn på de svärmiska manér han förknippar med den amerikanska filmmelodramen. Är han och Signe, verkar han tänka, inget mer än en avbild av det kärlekspar på vita duken som enligt genrens konventioner förväntas övervinna sin relations hinder och – som Kjellgren uttrycker det i en samtida kommentar om den här sortens film – till smäktande musik "förenas genom slutkyss"?<sup>9</sup>

De studier som genomförts om relationen mellan filmmediet och modernistisk litteratur, kring vilka en mer omfattande diskussion förs nedan, har tenderat att utgå från just författarnas egna attityder gentemot de rörliga bilderna. Författarnas dokumenterade skepsis mot eller (mindre vanligt) intresse för Hollywoodfilm respektive deras beundran för avantgardefilm har genererat undersökningar av hur författarna ifråga svarat mot eller inspirerats av nämnda filmtyper. Även föreliggande undersökning intresserar sig för hur författarna förstod sig själva och litteraturens funktion i relation till filmmediet, men som redan antytts är ambitionen att utöver denna självförståelsens nivå också konfrontera litteraturen med det bredare filmnätverk som skisserades ovan (och i vilket Hollywood- och avantgardefilm endast utgör två element bland en räckta andra praktiker, teknologier, institutioner och diskurser som har samhörighet med de rörliga bilderna).

Det är just dagens mediala situation som gör ett sådant perspektiv på 1930-talslitteraturen möjligt (även om det omvända också är riktigt: att en dylik historisk undersökning kan kasta ljus på dagens mediala situation).<sup>10</sup> Digitaliseringen har medfört att ingen längre kan undgå att se att våra liv formas av och i hög grad äger rum via medier. Samtidigt står det klart att en fullständig överblick över dessa mediala styrmekanismer ligger bortom vår horisont och, i bästa fall, kan bli åtkomlig först i

efterhand. En sådan insikt öppnar för att få syn på och studera besläktade medienätverk bakåt i tiden, gentemot vilka människor (och bland dem författare) likaledes haft sina blinda fläckar. Sett från ett sådant perspektiv fäster Johns reaktion i *Ogifta* uppmärksamheten på något mer svår-fångat än vad som på en tematisk nivå uppenbart är gestaltningen av en kvinnas imitation av förkonstlade amerikanska filmstjärnor. Notera att John strängt taget inte upplever situationen ”som i en film” utan tycker att den ”verkar film”. Utsagan tycks blotta en osäkerhet kring känslans upprinnelse och peka mot ett vidare predikament i tillvaron än inflytandet från koketta skådespelerskor. Kanske är vad som sker i scenen att John anar *filmnätverkets verkningar*? Men bara anar dem. Det förefaller honom – för att parafrasera kapitlets motto – som vore han del av ett större mönster, vilket dock inte låter sig uppfattas i sin helhet: nätverket av (rörliga) bilder befinner sig samtidigt innanför hans förnimmelse och utanför den. Samma sak kunde sägas om Asklund själv, vars idé, formulerad i ett brev till Bonniers 1934, om en roman om filmens ”psykologiska och emotionella betydelse för det mänskliga tänkandet och kännandet” signifikativt nog aldrig blev verklighet.<sup>11</sup> Min poäng är att Asklund – liksom hans kollegor i den nya författargenerationen – bevisligen förstod att filmen hade fundamentala epistemologiska konsekvenser för människan, men att detta inte är detsamma som att vara förtrogen med (eller kapabel att reflexivt nedteckna och begreppsliggöra) hela omfattningen av dessa konsekvenser.

En historisk undersökning kan dock förmå att synliggöra även mediala villkor som vid tiden låg utanför författarnas egen utkikspunkt, samtidigt som den kan ta i beaktande litteraturens reflexiva potential i relation till den konkurrenssituation som de rörliga bildernas utbredning innebar. Den här avhandlingen är ute efter att göra just detta. Syftet är med andra ord att analysera hur den svenska 1930-talslitteraturen såväl svarade på som formades av det samtida filmnätverket; att å ena sidan studera hur litteraturen kritiskt reflekterar över samt går i produktiv dialog med nätverket, och å andra sidan undersöka nätverkets betydelse för texternas utformning bortom författarnas självförståelse. Argumentet är att filmnätverket vid denna tid trädde in som ett betydande medialt och epistemologiskt villkor för litteraturen på båda dessa nivåer. Mer konkret uttryckt kom litteraturen att både granska och dra nytta av den nya tidens mediala förutsättningar för seendet, samtidigt som den också kom att inlemma – på tematisk nivå såväl som vad gäller formen – just det sätt att

betrakta som var till gagn för det spirande välfärdsprojektet och privata aktörer inom den urbana, kapitalistiska moderniteten.

### Filmnätverket och biopolitiseringsen av seendet

Hur kan då filmnätverket, och dess funktioner, preciseras teoretiskt? Med nätverk avses i denna studie ett *dispositiv* så som det har teoretiserats av i synnerhet Michel Foucault och Giorgio Agamben. Den lexikaliska betydelsen av franskans ”dispositif” kan sägas motsvaras av svenskans ”anordning” eller ”apparat”.<sup>12</sup> Det introducerades som ett analytiskt begrepp av Foucault som en vidareutveckling av hans undersökningar av olika historiska *episteme*. De båda begreppen har i hans förståelse gemensamt att de, summariskt uttryckt, utforskar vetandets och kunskapsinhämtandets villkor, men medan epistemet inskränker sig till att omfatta diskurser inrymmer dispositivet även icke-diskursiva aspekter:

Det som jag söker urskilja med detta namn är framför allt en absolut heterogen helhet som inbegriper diskurser, institutioner, arkitektoniska strukturer, regulativa beslut, lagar, administrativa åtgärder, vetenskapliga utsagor, filosofiska, moraliska och filantropiska påståenden, kort sagt: dispositivets element består såväl av det sagda som av det icke-sagda. Dispositivet är det nät som etableras mellan dessa element.<sup>13</sup>

Begreppet har senare vidareutvecklats av Gilles Deleuze och, i högre grad, Agamben. Deras grundförståelse av termen ligger nära Foucaults och kan sammanfattas med att ett dispositiv utgör villkoret för vad som i ett givet historiskt ögonblick är möjligt att observera, tänka, säga och skriva.<sup>14</sup> Men Agamben gör en för mina ändamål avgörande breddning av Foucaults redan heterogena nätverk genom att uttryckligen också inräkna teknologier i det. Han väljer

att kalla dispositiv bokstavligen vilken sak som helst som på något sätt har förmågan att fånga, rikta, bestämma, hindra, forma, kontrollera och säkra levande varelsers gester, beteenden, uppfattningar och diskurser. Med andra ord inte bara fångelser, sinnessjukhus, Panoptikon, skolor, bikten, fabriker, discipliner, juridiska åtgärder etc., vars förbindelse till makten i viss mening är uppenbar, utan även *pennan, skriften, litteraturen, filosofin, lantbruket, cigaretten, surfande, datorer, mobiltelefoner* [...].<sup>15</sup>

Utan att göra bruk av dispositiv-begreppet står Friedrich Kittler, i *Nedskrivningssystem 1800/1900* (publicerad första gången 1985), för en liknande och för mina ändamål produktiv ”medial uppgradering” av Foucaults tänkande.<sup>16</sup> Här undersöker Kittler just olika epokers *nedskrivningssystem* (ty. ”Aufschreibesysteme”), definierat som ”det nätverk av tekniker och institutioner som tillåter en viss kultur att välja ut, lagra och bearbeta relevanta data”.<sup>17</sup>

Således kan ett filmnätverk karakteriseras som en historiskt specifik och heterogen konstellation av teknologier, diskurser, institutioner och praktiker med koppling till de rörliga bilderna, vars sammansättning bidrar till att forma människors gester, beteenden, blickar, uppfattningar och diskurser (eller databehandling, för att tala med Kittler). Ett sådant brett angreppssätt i förhållande till de rörliga bilderna hakar i hur filmvetare som Thomas Elsaesser, André Gaudreault, François Albera och Maria Tortajada under 2010-talet studerat och teoretiserat olika historiskt situerade ’filmiska’ dispositiv.<sup>18</sup> Betraktat som tekniskt basmedium, resonerar forskarna inom denna tradition, må filmen ha haft en relativt stabil historia under 1900-talet (den grundläggande apparaturen utgjordes under hela denna period av filmremsa, projektionsapparat och filmduk). Men dess vidhängda diskurser, institutioner, teknologier och visningskontexter – och därmed också dess operationalitet – har likafullt varierat över tid och rum.<sup>19</sup>

Denna insikt är till hjälp när den här studiens specifika filmnätverk ska kvalificeras. Under 1930-talet var filmmediet som sådant långt ifrån en ny företeelse, men filmens nätverk i Sverige hade vid denna tidpunkt en utbredning som saknar motstycke tidigare i historien.<sup>20</sup> Nätverket hade i alla hänseenden ökat i omfattning jämfört med situationen omkring 1910 eller 1920: teknologiskt genom att bland annat smalfilmen och nya projektionstekniker lanserats; diskursivt genom exempelvis den flora av såväl tekniskt som populärt inriktade filmtidskrifter som vuxit fram; arkitektoniskt genom den räckta av biografpalats som uppförts i de större städerna (och som kom att fortsätta att uppföras under hela decenniet); institutionellt genom att inte minst en rad nya filmtyper och -praktiker – däribland utbildnings-, industri-, journal- och reklamfilm – etablerats och fått fäste i människors vardag.

Ett dispositiv är emellertid mer än bara en anhopning av diskurser, teknologier, institutioner och praktiker. Dess yttersta funktion, framhåller Foucault, är att ”vid ett visst historiskt ögonblick [...] svara mot ett

akut behov”.<sup>21</sup> Dispositivet är således en formation som är ”av väsentligen strategisk natur”; det söker åstadkomma ”en viss manipulation av kraftförhållanden” i syfte att – lägger Agamben till – styra ”människors beteenden, gester och tankar i en föregivet nyttig riktning”.<sup>22</sup> Som redan antytts var, menar jag, det svenska filmnätverkets strategiska funktion att på ett specifikt sätt bringa reda i befolkningens sätt att se. Det rörde sig således om ett slags *biopolitisering* av seendet. Biopolitik eller biomakt – termer som, förleden till trots, inte i sig själva har något att göra med lokaler för filmförevisning (*bios* är grekiska för ”liv”) – är Foucaults begrepp för att beskriva den maktteknik som han menar växte fram från 1700-talets andra hälft parallellt med den moderna nationalstaten, och som just ”riktar sig mot befolkningen”.<sup>23</sup> Den biopolitiska makten griper in i själva ”människolivet, [... i] människan som art”; den söker – med demografiska studier och statistik som främsta hjälpmedel – på populationsnivå ta kontroll över ”processer som födsel, död, produktion, sjukdom” i syfte att åstadkomma en mer kostnadseffektiv eller förnuftig samhällsförvaltning.<sup>24</sup> Mer precist handlar det om att ”införa reglerande mekanismer för att skapa en jämvikt, upprätthålla ett medeltal, etablera ett slags homeostas och se till att oregelbundenheterna inom befolkningen vägs upp” på dessa områden.<sup>25</sup> Till skillnad från den disciplinära makten, vars funktion är övervakning av kroppar genom individualisering (med det panoptiska fängelset som typexempel), siktar den biopolitiska i den meningen mot att ”skapa en sammanfogad massa”.<sup>26</sup>

I Sverige markerar 1930-talet, som flera forskare påtalat, starten för ett mer utvecklat biopolitiskt styre.<sup>27</sup> Den ”sociala ingenjörskonst” som successivt sattes i verket efter Socialdemokraternas tillträde till makten 1932 kan sägas ha syftat till just en utjämning inom befolkningen på en räkka områden. Skatteregleringar var tänkta att utjämna inkomstklyftorna, funktionalistiskt präglad arkitektur bostadsstandarden, diverse sjukvårdsreformer välbefinnandet och olika arbetsmarknadsinitiativ sysselsättning.<sup>28</sup> Endast genom sociala reformer som dessa kunde man undvika den ”kris i befolkningsfrågan” – det vill säga de låga födelsetal som riskerade att leda till försämrade ekonomisk tillväxt – som Alva och Gunnar Myrdal 1934 utpekade som det allvarligaste nationalekonomiska hotet mot Sverige.<sup>29</sup> Och endast genom dylika initiativ kunde ”gemensamheten och samkänslan” inom nationen samt medborgarnas ”samhörighet med det allmänna”, som Per Albin Hansson betonade vikten av i sitt så kallade folkhemstal 1928, komma till stånd.<sup>30</sup>



Men 1930-talets biopolitiska kontroll riktade även in sig mot ögonen. Jonathan Crary har i två böcker – *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990) och *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (1999) – studerat den stegrade perceptionskontroll som han menar växte fram omkring sekelskiftet 1900. En förutsättning för denna kontroll, visar Crary, var uppkomsten av en modern, subjektiv betraktare. En sådan betraktare kunde komma till stånd under första hälften av 1800-talet tack vare framväxten av optiska teknologier som stereoskopet, dioramat och kalejdoskopet. I och med teknologier som dessa – vars interaktiva karaktär gör att den mänskliga kroppen så att säga blir en komponent i apparaturen – suddades gränserna ut mellan insida och utsida, subjekt och objekt.<sup>31</sup> Därmed blev det tydligt, vilket bestyrktes av fysiologisk-optiska studier, att varje synintryck tog vägen via ett mänskligt medvetande och var beroende av betraktarens position i förhållande till det betraktade objektet.<sup>32</sup> Det var först efter att det subjektiva seendet empiriskt fastslagits på detta sätt som den mänskliga blicken kunde bli föremål för kontroll, resonerar Crary.<sup>33</sup> När så det vetenskapliga intresset för mänsklig uppmärksamhet ökade mot slutet av 1800-talet jämte accelererande kapitalism och framväxten av nya projekti- ons-, visnings- och inspelningsteknologier upprättades vad Crary benämner som en *uppmärksamhetsregim* ("regime of attentiveness").<sup>34</sup> Uppmärksamhetsregimen sökte fixera och därmed kontrollera människors uppmärksamhet i den belägenhet där all form av varaktig perception tycktes ha underminerats i och med modernitetens överflöd av sinnesintryck och stimuli. Regimen, betonar Crary, var verksam inom populär- och konsumtionskulturens domän såväl som inom arbetslivet och utbildningssektorn. Inom alla dessa områden styrdes människor, "whether as student, worker, or consumer", mot ett slags perceptiv selektion; mot att konsekvent välja ut vissa objekt i synfältet på bekostnad av andra så att uppmärksamheten kunde stabiliseras.<sup>35</sup> Därigenom var regimen övergripande funktion att forma ett produktivt, hanterbart och förutsägbart subjekt i relation till dessa verksamhetsfält.<sup>36</sup>

Crarys undersökning av perceptionskontrollen omkring förra sekelskiftet bidrar såväl med en vidgad historisk contextualisering till föreliggande studie som en teoretisk precisering av filmnätverkets biopolitiska strategi i det svenska 1930-talet. För även detta nätverk fungerade som en uppmärksamhetsregim, från vilken ett produktivt och hanterbart subjekt i form av en särskild betraktare kunde framträda. De rörliga bildernas

utbredning i 1930-talets Sverige erbjöd just en möjlighet att – vid sidan av andra utjämnande åtgärder – också reglera och jämna ut befolkningens sätt att betrakta. Nyttjandet av film i utbildningen av bland andra skolelever, arbetare och militärer blev vid denna tid ett effektivt sätt att stärka den eftersträfvade nationella gemensamheten och samkänslan – inte bara genom att filmerna tematiserade välfärdsprojektet eller det svenska, utan också för att filmvisningarna beledsagades av särskilda rutiner vilka hade funktionen att dra upp gränser för åskådarens iakttagelser (se vidare kapitel fyra). Genom ett sådant förfarande, där varje enskild elev eller militär styrdes mot att se samma sak som sin bänkgranne, kunde ”oregelbundenheterna” inom befolkningen vägas upp även i optiskt hänseende.

Den begynnande välfärdsstaten var emellertid inte den enda aktören bakom denna biopolitiska funktion. Det var exempelvis det privatägda filmbolaget Svensk Filmindustri (SF) som – förvisso påhejat av ledande socialdemokrater – stod för produktionen och distributionen av merparten av filmerna som användes i skolundervisningen.<sup>37</sup> Att SF i detta avseende, som Emil Stjernholm och Erik Florin Persson uttrycker det, i praktiken blev ett filmbolag ”i samhällets tjänst” var delvis en strategi för att öka legitimiteten för bolagets mer kommersiellt inriktade verksamhet (och för filmmediet i vid mening).<sup>38</sup> Men agerandet var också logiskt, menar jag, såtillvida att SF och andra privata aktörer inom den moderna konsumtionskulturen delade välfärdsstatens intresse för att få till stånd en ny biopolitiskt formad betraktare. Också i de moderna biograferna, i vilka stor arkitektonisk och teknologisk möda lades på att rikta åskådarnas blickar mot duken, kom svenskarna att lära sig se under 1930-talet (se kapitel ett). Denna kontroll av synsinnen var del i en större kapitalistisk logik enligt vilken människors konsumtionsbegär skulle uppväckas på optisk väg. Inom den reklaminstitution som växte sig stark i Sverige vid denna tid rådde övertygelsen, grundad i statistiska och psykologiska undersökningar, att visuella stimuli utgjorde den största lockelsen för potentiella konsumenter.<sup>39</sup> Ljusreklamer, upplysta skyltfönster och reklamfilmer blev så några av den moderna reklamens mest framträdande inslag.

Möjligen kan denna överlappning mellan statliga och privata aktörer när det kom till att forma befolkningens sätt att betrakta tyckas överraskande. Men i 1930-talets Sverige förelåg aldrig någon helt och fullt antagonistisk relation mellan socialdemokratiska utjämningsideal och kapitalistiska tillväxtsträvanden.<sup>40</sup> Som makarna Myrdal påtalade var ekonomisk

tillväxt snarare en förutsättning för att driva igenom välfärdsreformerna (och vice versa). I finansminister Ernst Wigforss krispolitik i början av decenniet framhövdes mycket riktigt också vikten av att upprätthålla befolkningens köpkraft.<sup>41</sup> Om än med vissa förbehåll: Som Yvonne Hirdman och Peder Aléx har visat fostrades svenskarna vid denna tid – under tryck från såväl socialdemokratin som konsumentkooperationen samt fack-, bildnings- och nykterhetsförbunden – till att bli ett slags rationella konsumenter vars köpbegär, med Hirdmans ord, inriktades mot ”de ’rätta’ sakerna”.<sup>42</sup> Här ingick också att lära sig konsumera rätt kultur. I artikeln ”Hur ska man se på film?”, publicerad i Kooperativa Förbundets (KF) medlemstidning *Konsumentbladet* 1936, uppmanades biobesökaren att under visningen av en film fundera över huruvida ”dess inverkan inte bara på dig utan även på genomsnittsaskådaren är sund”.<sup>43</sup>

Omvänt ansåg sig reklaminstitutionen, som Elin Gardeström visat i *Reklam och propaganda i svenskt 1930-tal* (2018), ha en viktig roll i det moderna samhällsbygget. Reklamen skulle inte bara sälja varor, den hade även en upplysande och uppfostrande funktion.<sup>44</sup> Om SF i en specifik mening bedrev delar av sin verksamhet i samhällets tjänst kunde det samma alltså sägas om reklamskrået. När en nordisk reklamkongress arrangerades i Konserthuset i Stockholm 1937 var det inte för inte under parollen ”Reklamen tjänar samhället”. Till hedersordförande utsågs ingen mindre än statsminister Per Albin Hansson, som under sitt invigningstal, med Gardeströms ord, ”lovordade [...] den sunda reklamen som en betydande kraft för att skapa ett rikare samhällsliv”.<sup>45</sup>

I 1930-talets svenska välfärdsstat fanns det med andra ord ingen motsättning mellan att vara en god medborgare och en god konsument – snarare fordrade det förra att man var det senare. Och en förutsättning för att vara såväl en god medborgare som en god konsument var att man fostrats till att bli en god betraktare; att man underkastat sig särskilda mediala styrmekanismer i vardagen – iscensatta av både privata och statliga aktörer – och på den vägen lärt sig att rikta blicken mot vissa saker på bekostnad av andra. Genom detta biopolitiska tryck på seendet skapades så ett subjekt i form av en homogeniserad betraktare som var till nytta för välfärdsprojektet såväl som den accelererande konsumtionskulturen.

Men om denna specifika subjektproduktion alltså var nätverkets strategiska funktion så innebär det inte att nätverkets effekter därmed var uttömda, eller att alla människor helt och hållet fogade sig till det

påbjudna sättet att betrakta. Dispositiv är fundamentalt föränderliga fenomen som, för att tala med Deleuze, ideligen muterar; dess krafter, skriver Foucault, skapas och omskapas ”i varje ögonblick”.<sup>46</sup> Det gör att ett dispositiv, hur rigida dess styrande mönster än tycks förefalla, aldrig helt kan utesluta att alternativa sätt att handla kan uppstå. Som Foucault påpekar tenderar dispositiv med andra ord att producera oförutsedda effekter – eller ”flyktlinjer”, för åter ta hjälp av deleuzianskt språkbruk – vid sidan om strategin, som nätverket i sin tur försöker avvärja genom att aktivera nya strategier.<sup>47</sup> Detta gällde också för 1930-talets svenska filmnätverk. Nätverket förändrades, utvecklades och vidgades successivt; öppningar uppenbarade sig och täpptes till om vartannat. En sådan öppning i nätverket var biografens maskinrum, i vilket en rad aktiviteter utöver den föreskrivna – att rikta blicken mot de rörliga bilderna – var möjliga (se kapitel två). En annan var smalfilmens ankomst, som erbjöd nya betraktelsesätt vilka skingrade uppmärksamheten snarare än fixerade den (se kapitel tre). Åtminstone var detta fallet så länge den nya teknologin primärt var i händerna på amatörfilmare; så småningom kom smalfilmen dock att institutionaliseras och nyttjas för de biopolitiska syften som diskuterats ovan.

Uttryckt annorlunda kan nätverkets strategi beskrivas som en normativ subjektproduktion vilken inte nödvändigtvis svarade mot de sätt på vilka människor faktiskt agerade inom nätverket. Eftersom ett dispositiv är ”en ren styrande verksamhet [som] förverkligas utan någon grund i varat” inbegriper det, konstaterar Agamben, ”alltid [...] en subjektiveringsprocess”.<sup>48</sup> Men denna process är inte enkelriktad eller singular, utan ett resultat ”av förhållandet och så att säga närkampen mellan levande var-elser och dispositiv”.<sup>49</sup> För mina ändamål gäller det alltså att skilja mellan det normativa subjekt som var filmnätverkets strategi och det faktiska mänskliga subjekt som visserligen styrdes i riktning mot den normativa subjektpositionen, men som genom närkampen med nätverket (såväl som med andra dispositivs subjektiveringsprocesser) också i viss utsträckning förmådde att reflektera över detsamma. Det är i detta sammanhang den konstnärligt syftande litteraturen blir intressant att studera i relation till nätverket. Den modernistiska författargenerationen på 1930-talet uppfattade och gick i clinch med den nya mediala konkurrenssituationen, samtidigt som dess verk också formades av den på sätt som gick bortom författarnas självförståelse. Tidens litteratur är således något mer dynamiskt än blott en reflektionsyta för nätverket. Att undersöka 1930-tals-

litteraturen från nätverkets perspektiv innebär därmed inte bara en möjlighet att kasta nytt ljus på denna litteratur; det gör också att nätverket, och dess specifika mekanismer för subjektbildning, kan framträda på ett annat sätt än om endast det filmhistoriska materialet studerats.

### Medium, teknologi, praktik

Om föreliggande undersökning alltså studerar hur litteraturen svarade på och formades av den mediala konkurrenssituation som filmnätverket innebar, så inställer sig följaktligen frågan vad ett medium är. Den grundläggande medieförståelsen i avhandlingen är i hög grad analog med hur nätverket begreppsliggjordes ovan. Studien ansluter sig till det brett konceptualiserade och materiellt inriktade mediebegrepp som teoretiserats av bland andra Marshall McLuhan, Kittler och, mer nyligen, John Durham Peters. Peters betonar att medier, i motsats till vad den 'mass-mediala' situationen på 1900-talet kunde få oss att tro, har en vidare och mer fundamental funktion än att bara överföra budskap: "Media are not only about the world; [...] they *are* the world."<sup>50</sup> Förutom att de kan förmedla information är medier med andra ord att betrakta som existentiella villkor: å ena sidan är medier, som ordets etymologiska betydelse gör gällande, det som befinner sig *mellan* människa och värld; å andra sidan *organiserar* de världen och vår plats i den.<sup>51</sup> Medier får alltså både världen att framträda för oss och konstituerar den; de "anchor our existence and make what we are doing possible".<sup>52</sup> Peters uppmaning till medieforskaren är således att fokusera mindre på mediernas output – den förmedlade informationen, meddelandet, representationen – och mer på dess bakomliggande tekniska villkor; på, som han formulerar det, det grundläggande, tråkiga och vardagliga.<sup>53</sup> Så betraktat är "varje mediums [...] 'budskap'", som McLuhan uttryckte det redan 1964, "den förändring i skala, hastighet eller mönster som det medför inom människornas göranden och låtanden".<sup>54</sup>

För föreliggande undersökning innebär detta att det inte primärt handlar om att studera betydelsen för litteraturen av filmmediets representationer. Viktigare är att ta hänsyn till vad som gör dessa representationer möjliga och, med Alberas och Tortajadas ord, "what allows spectators to attend to a representation".<sup>55</sup> Biografen – som kapitel ett och två i olika grad och från olika perspektiv kretsar kring – blir därför ett centralt *medium* i filmnätverket, eftersom den just har funktionen att lotsa



människor till salongen och sätta dem i förbindelse med de rörliga bilderna.

1930-talets biografpalats var, som kommer att framgå i kapitel ett, i sin tur beroende av en rad olika *teknologier* för att åstadkomma detta: neonskyltar, glödlampor och projektionsutrustning för att nämna några. Om medier är det som sätter människor i kontakt med och organiserar världen så är (medie)teknologier följaktligen att betrakta som den tekniska och materiella infrastruktur som gör denna kontakt genomförbar på ett särskilt sätt.<sup>56</sup> Ett annat belysande och för studien relevant exempel (genom undersökningen av smalfilmen i framför allt kapitel tre) är 16- respektive 35-millimetersfilmen, vilka är att betrakta som två olika tekniska utföranden av samma medium; det vill säga två teknologier med skilda, om än närbesläktade, möjligheter vad gäller att sätta människor i kontakt med världen.

I avhandlingen – särskilt i undersökningen av den så kallade bildningsfilmen i kapitel fyra – talar jag också om *film-* och *mediepraktiker*, vilket fäster uppmärksamheten på de visningskontexter samt, mer specifikt, de institutionella rutiner, vanor och procedurer som implementerats i ett historiskt specifikt sammanhang där rörliga bilder nyttjats. I Foucaults förståelse besitter praktiker mönster och strategier med potential att frambringa såväl särskilda beteenden som ett särskilt vetande hos de människor som omfattas av dem. Att analysera praktiker, menar Foucault, handlar därmed om att identifiera de uppförandenormer – ”what is to be done” – och den vetandeproduktion – ”what is to be known” – som är inlemmade i dem.<sup>57</sup> Dessa institutionella praktiker ska således ses som en del i de mediala styrmekanismerna inom nätverket, samtidigt som praktikerna alltid är avhängiga den tekniska apparaturen eftersom denna möjliggör ett begränsat antal användningsområden.

### Metodologisk reflektion

Syftesbeskrivningens dubbla föresats – att undersöka hur den svenska 1930-talslitteraturen dels svarade på, dels formades av filmnätverket – får konkret metodologisk manifestation i undersökningen genom två analytiska nivåer, antydna redan i den korta diskussionen om Asklands *Ogifta* ovan. Å ena sidan söker textanalyserna utlägga vad som benämns som författarnas självförståelse; en teoretisk konstruktion baserad på biografiska uppgifter, författarens uttalanden om sitt filmintresse eller sin

litterära verksamhet, tidigare forskning om den aktuella romanen, scenen eller utsagan samt mina egna observationer av densamma. Å andra sidan undersöks litteraturen med utgångspunkt i filmnätverkets verkningar på texterna bortom denna konstruerade självförståelse.

Det rör sig med andra ord om ett *mediearkeologiskt* tillvägagångssätt; om en utgrävning av vissa specifika mediala möjlighetsvillkor för litteraturen. Termen möjlighetsvillkor är hämtad från Foucaults diskursanalys och pekar, i likhet med dispositivet, mot vad som i ett givet historiskt ögonblick är möjligt att säga, tänka och skriva. Foucaults metodologiska uppmaning är i sammanhanget att gå utöver enskilda utsagors innebörd för att söka efter diskursiva ”regelbundenheter” och på den vägen identifiera just ”de yttre villkoren” som gör den aktuella diskursproduktionen möjlig.<sup>58</sup> Med avhandlingens mediearkeologiska perspektiv koncentreras dessa yttre villkor till mediehistoriska förhållanden.<sup>59</sup> Ytterst visar analyserna därmed hur 1930-talslitteraturen – i särskilda nyckelscener där de rörliga bilderna tematiseras – så att säga *handlar om* de mediehistoriska betingelser som gjort den möjlig. Litteraturen studeras i den meningen som en ”diskurs om diskurser”, för att tala med Kittler, som när den reflekterar över nätverket också införlivar dess mekanismer; den ”bekräftar en historisk databearbetningsteknik samtidigt som den beskriver den”.<sup>60</sup> På så sätt uteblir den traditionella litteraturvetenskapliga hierarkiseringen mellan text och kontext, där den senare behandlas som ett bakgrundsfenomen som fritt kan aktualiseras av författaren i den förra.<sup>61</sup> Text och kontext – litteratur och nätverk – behandlas tvärtom som intimt sammanflätade. Uttryckt annorlunda innebär det att en undersökning av litteraturen från detta perspektiv på samma gång blir en undersökning av nätverkets mekanismer. Nätverket analyseras som ett mediehistoriskt villkor för den svenska 1930-talslitteraturen, samtidigt som litteraturen sedd från detta perspektiv i förlängningen klarlägger nätverkets egenskaper och framväxt.

Det ska vidare poängteras att en undersökning av litteraturens mediala *möjlighetsvillkor* inte innebär en kausal förståelse av relationen mellan nätverket och litteraturen. Foucaults användning av termen går tillbaka på kantiansk epistemologi, inom vilken möjlighetsvillkor (ty. ”Bedingungen der Möglichkeit”) avser det a priori ramverk av kognitiva strukturer som sätter gränserna för mänsklig varseblivning.<sup>62</sup> I linje med detta behandlas inte nätverket som en tvingande omständighet som leder till på förhand bestämda konsekvenser för litteraturen, utan som ett ramverk

som styr litteraturen i en viss riktning och gör att vissa saker kan framträda och andra inte. Som redan antytts är litteraturen inte heller att betrakta som ett helt och fullt systemimmanent fenomen: den blir inte till endast i relation till det specifika nätverk som studeras i avhandlingen, och den ”handlar” inte om sina mediala möjlighetsvillkor ständigt och jämt. Men genom att identifiera och analysera de texter och scener där detta faktiskt sker kan tidigare obeaktade villkor för litteraturen blottläggas.

Med andra ord är avhandlingen radikalt *perspektivisk*; den fokuserar på och ger medvetet företräde åt särskilda mediala villkor för litteraturen på bekostnad av exempelvis sociala och biografiska betingelser. Samtidigt kringskärs de individuella författarnas möjlighet att själva reflektera över de mediala villkoren genom den konstruerade gränsen för deras självförståelse. Därmed tillskriver studien – reservationerna ovan till trots – medier stor kapacitet att forma litteratur (och subjekt). Ett sådant metodologiskt val är produktivt, menar jag, inte minst i relation till dagens mediala situation. I en artikel försvarar Peters *teknikdeterminismen* – en beteckning som annars oftast används pejorativt, inte minst med udden riktad mot McLuhan och Kittler – som teoretisk position.<sup>63</sup> Detta just mot bakgrund av dagens digitala medieekologi: ”Today, when much of our infrastructure is digital and thus seemingly personal and flexible, the progressive stance might precisely be to argue for technological determinism.”<sup>64</sup> Det teknikdeterministiska perspektivets kritiska potential, menar Peters, ligger i dess ’strategiska förblindelse’, det vill säga att avsiktligt bortse från exempelvis användarperspektivet på medier för att därigenom få till stånd en mer koncentrerad granskning av de tekniska möjlighetsvillkoren.<sup>65</sup>

Föreliggande studie intar inte ett teknikdeterministiskt perspektiv i strikt mening: genom att begreppsliggöra filmnätverket som en formation av teknologier, diskurser, institutioner och praktiker undviks en essentialistisk syn på filmmediet (med vilken mediets verkningar så att säga vore nedlagda från början) till förmån för ett försök att precisera dess historiskt specifika operationalitet i relation till litteraturen.<sup>66</sup> Men i likhet med vad Peters förordar placerar mitt mediearkeologiska perspektiv de mediala villkoren i förgrunden för undersökningen.<sup>67</sup> Ett sådant perspektiv förefaller särskilt angeläget, som Peters är inne på, med tanke på de skenbart individanpassade och närmast allomfattande teknologiska villkor vi lever under idag (vad som inte utan skäl har kallats *teknosfären* och vars geologiska epok har föreslagits bör benämnas *teknocen*).<sup>68</sup>

Om undersökningen alltså fokuserar de mediala villkoren så är materialet av goda skäl desto spretigare. Ett dispositiv, kan vi påminna oss om, är i Foucaults förståelse ett nät som etableras mellan ett stort antal heterogena element; det rör sig över stora ytor och korsar såväl disciplinära som mediala gränser. Ett studium av ett specifikt dispositiv eller nätverk kräver ett motsvarande tillvägagångssätt. Av den anledningen har inte undersökningen utgått från några i förväg givna eller sinsemellan avgränsade materialkategorier. Tvärtom har jag lagt mig vinn om att söka efter och arbeta med ett omfattande och högst heterogent källmaterial, samt tillåtit mig att följa spår i materialet också mot på förhand oväntade och disparata kontexter. Endast så, menar jag, kan ett dispositiv bli synligt. Mer konkret innebär detta att undersökningen rör sig kors och tvärs mellan exempelvis filmtekniska tidskrifter och diverse branschorgan, dagstidningar och handböcker, kataloger och broschyrer, betänkanden och rapporter, populär- och skönlitteratur, journal- och spelfilmer.

### Forskningsläge

Den svenska litteraturen har undersökts i relation till filmmediet i förhållandevis liten grad. De författare vars verk studeras i avhandlingen har emellanåt sammankopplats med filmen, men då nästan uteslutande i förbigående.<sup>69</sup> Lundkvist, den författare som allra flitigast skriver om film under 1930-talet, är också den vars skönlitterära författarskap oftast har förbundits med de rörliga bilderna. Exempelvis noterar Kjell Espmark i sin avhandling från 1964 en "montageliknande teknik" i delar av Lundkvists tidiga lyrik; en observation från vilken han drar slutsatsen att Lundkvist "sannolikt inspirerats av särskilt den ryska tjugotalsfilmens kompositionsteknik".<sup>70</sup> Espmarks resonemang är signifikativt för den ifrågavarande receptionen: dels genom den något vaga parallellism ("montageliknande") som uppställs mellan film och litteratur, dels genom den betydelse som tillmäts den sovjetiska så kallade montagefilmen, den till lika delar experimentella och revolutionära stumfilmsrörelse som främst förknippas med Sergej Eisenstein och som beundrades av delar av den unga författargenerationen omkring 1930.<sup>71</sup> Även Stig Carlson menar att Lundkvist i sitt författarskap "tidigt [tog] intryck från den expanderande filmen, rysk montagekonst etc.", utan att närmare specificera vad detta skulle innebära.<sup>72</sup> Vidare gör Ingemar Haag, i sin avhandling om det groteska i svensk lyrisk modernism, en koppling mellan Lundkvists

”stark[t] sinnliga” poesi och de synestetiska kvaliteter som författaren fann i den sovjetiska och franska experimentfilmen.<sup>73</sup> I avhandlingen *Genernas tyranni: Den genreöverskridande linjen i Artur Lundkvists författarskap* (1995) betonar Jan Arnald å sin sida betydelsen av ”det intensiva film-tittandet” under Lundkvists period som filmkritiker i *Ord och Bild* för framväxten av den prosalyriska samlingen *Eldtema* (1939).<sup>74</sup> Arnald hänvisar till Lundkvists ofta citerade karakterisering av den sovjetiska filmen som ”en symfoni av bilder i rörelse” och menar att *Eldtema* är uppbyggd efter samma princip: textens ”rytmik är i hög grad *filmens*” (vad denna särskilda rytmik faktiskt skulle bestå av redogör dock inte Arnald nämnvärt för).<sup>75</sup>

Även Kjellgren och Boye har av forskningen flyktigt kopplats samman med den sovjetiska filmen. I den förras roman *Strejk* (1933) noterar Gerd Kvart ”hastiga scenväxlingar och abrupta övergångar” och överväger om ”en strävan att efterlikna den ryska filmens montage teknik ligger bakom experimenten” – återigen utan att analytiskt pröva den initiala observationen.<sup>76</sup> Och vad gäller den senares roman *Astarte* (1931) menar Gunilla Domellöf att Boye som del av det ”illusionsbrytande formspråket” gör bruk av ”stumfilmens montage teknik [...] med bild som följer på bild”.<sup>77</sup>

En mer omfattande undersökning av förbindelsen mellan filmmediet och den svenska litterära modernismen har Mikael Askander stått för genom avhandlingen *Modernitet och intermedialitet i Erik Asklunds tidiga romankonst* (2003). Här studerar Askander hur Asklund i sina 1930-talsromaner skildrar modernitetens framväxt genom det samtida mediala landskapet, med fokus på film, fotografi och musik (radion, grammo fonen). Mer precist försöker Askander visa hur romanerna kan läsas som *intermediala imitationer*, som *filmiserade* respektive *musikaliserade* litterära verk; en semiotiskt baserad begreppsapparat överförd från den kring milennieskiftet mycket inflytelserika intermedialitetsteoretikern Werner Wolf.<sup>78</sup> Tyngdpunkten för undersökningar i denna teoretiska tradition ligger vid att studera hur skönlitteraturen, genom att efterlikna ett annat mediums formella kännetecken eller representationssätt, hos läsaren för mår framkalla en (indirekt) närvaro av det sekundära mediet (den ovan nämnda musikaliseringen eller filmiseringen).<sup>79</sup> Om Wolf därmed stod för en betydande teoretisering inom det intermediala fältet så fanns tankarna han ger uttryck för emellertid implicit närvarande inom litteraturvetenskapen långt tidigare.<sup>80</sup> I de ofta obestämda analogier mellan filmen och skönlitteraturen som redogjordes för – och problematiserades – ovan,

talas det signifikativt nog om ”montageliknande” poesi, om att ”efterlikna” filmens tekniker i romanens form och om att införliva filmens ”rytmik” i prosan. Även om Askander av naturliga skäl – hans avhandling är specifikt inriktad mot den här typen av problem – ger dylika frågor en mer fördjupande behandling, förekommer inte sällan oprecisa slutsatser också här. Så heter det exempelvis att ”filmisk klipptechnik” i en roman av Asklund ger upphov till ”filmliknande intryck hos läsaren”.<sup>81</sup>

Ytterligare bevis för Wolfs betydelse för den här sortens undersökningar står att finna i ett par arbeten som behandlar författarskap och tidsperioder bortom avhandlingens avgränsning. Det gäller dels Anders Ohlssons *Läst genom kameran* (1998), som med samma teoretiska ramverk som Askander senare gör bruk av analyserar åtta ”filmiserade” svenska romaner – det vill säga romaner som bland annat ”innehåller *filmiska berättarstrukturer*” – publicerade över en sextioårsperiod.<sup>82</sup> Dels handlar det om Alexandra Borgs avhandling *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897–1916* (2011). Borgs studie sätter som titeln antyder primärt staden snarare än filmen i relation till litteraturen, men här dras likväl paralleller till de rörliga bilderna i läsningar av Maria Sandel (novellen ”Min gata”, 1908), Henning Berger (hans novellkonst från tidigt 1900-tal) och Martin Koch (romanen *Arbetare: En historia om hat*, 1912).<sup>83</sup> Som verktyg för att analysera hur de undersökta författarna gestaltar urbaniteten fungerar analogierna till filmen produktivt för Borg, men från min horisont finns det ändå skäl att problematisera sättet på vilket dessa kopplingar genomförs. För det första finns det även i Borgs studie tendenser till vaga parallellismer: fragmenterade textpartier med ”drag av montage” sägs frambringa ”en filmisk [...] effekt” (Sandel), ett skrivsätt präglad av hastiga perspektivskiften karakteriseras som ”filmiskt” (Berger) och en berättare som alternerar mellan två samtidiga skeenden beskrivs i termer av ”en filmmakare” som leder läsaren ”mot det väsentliga i varje scen” (Koch).<sup>84</sup> För det andra historiseras stumfilmen på ett stundtals lättvindigt sätt. Dels genom närmast essentialistiska beskrivningar av denna i själva verket högst heterogena period av filmhistorien. Bergers sätt att gestalta beskriver Borg exempelvis som att ”[s]cener och interiörer staplas på varandra som i en stumfilm”, medan Kochs *Arbetare* påstås göra bruk av ”berättargrepp som liknar dem som användes i det tidiga 1900-talets stumfilmsproduktion”.<sup>85</sup> Dels gör Borg en – förvisso medveten – anakronistisk koppling mellan Sandels ”Min gata” från 1908 och 1920-talets sovjetiska montagefilmer. Novellens rumsliga gestaltning,



resonerar Borg, är i ”linje med den montageestetik som sedan kom att utvecklas hos [den sovjetiska regissören] Dziga Vertov och hans samtida”.<sup>86</sup> Sammantaget tycks Borg inte vara ute efter att på allvar ta hänsyn till de rörliga bilderna som ett villkor för den litterära produktion hon undersöker. Snarare behandlas filmen och dess tekniker som en transhistorisk idé eller metafor i syfte att kunna peka ut och diskutera specifika fenomen i texterna (vilka kanske eller kanske inte låter sig förankras i en särskild filmhistorisk kontext).

Om avsnittet så här långt till stor del ägnats åt att identifiera och problematisera den tidigare forskningens benägenhet för diffusa analogier mellan filmen och skönlitteraturen, så är den avgörande frågan från mitt perspektiv emellertid inte huruvida enskilda läsningar varit nyanserade eller inte.<sup>87</sup> Det jag i första hand vill uppmärksamma med exemplen ovan är något mer principiellt, nämligen vilka metodologiska implikationer och teoretiska antaganden som ligger bakom den analogiska läsarten som sådan. Utifrån mina ändamål är det huvudsakliga problemet med denna läsart – vilken också skulle kunna benämnas det intermediala imitationsparadigmet – att den tenderar att i alltför hög grad styras av författarnas självförståelse. Typiskt för analysen från detta perspektiv är att undersökningarna motiveras och slutsatserna beläggs genom hänvisningar till författarnas egna skrifter eller uttalanden om film.<sup>88</sup> Genom dylika referenser till ”filmtittandet” hos den enskilda författaren (för att återknyta till Arnalds formulering) reproduceras effektivt dennas självförståelse: om författare A intresserade sig för filmtyp B försöker forskaren leda i bevis att spår av filmtyp B står att finna i författare A:s verk. Underförstått i en sådan operation är således uppfattningen att författaren självständigt inkorporerar – eller efterliknar – filmens tekniker i texter som så att säga strävar efter att *bli film*. Författaren behandlas på så sätt som en ”film-makare” (Borg) vars texter påkallar en läsning ”genom kameranlinsen” (Ohlsson). För undersökningar av modernistisk litteratur blir följden av naturliga skäl – eftersom den modernistiska författaren i regel intresserade sig främst för experiment- eller avantgardefilm – ofta att en ytterst avgränsad del av filmens uttryck och praktiker beaktas (exempelvis den sovjetiska montagefilmen). Det hela riskerar att leda till ett cirkelresonemang som är på förhand dömt att landa i slutsatsen att den litterära modernismen inte tog intryck av något annat än verksamheten inom modernismen själv. Kort sagt, modernismen förstådd som en självbekräftande återkopplingslinga.

Föreliggande avhandling är som redan framgått ute efter att också gå bortom denna självförståelsens nivå. Det kräver att filmen inte primärt historiseras med utgångspunkt i författarnas filmintresse. I den här undersökningen hanteras de rörliga bilderna därför inte som en extern kontext från vilken författarna fritt kan låta sig inspireras. Litteraturen befinner sig inte utanför nätverket; den är inbäddad i den mediala situationen utan att ha full uppsikt över densamma. En studie med ett sådant angreppssätt till filmmediet har ännu inte genomförts i relation till svensk litteratur.

Vad finns då att säga om den internationella delen av forskningen? Min undersökning ansluter sig till det fält inom vilket ett stort antal studier utkommit de senaste decennierna som på ett eller annat sätt – primärt från en angloamerikansk horisont – behandlar filmmediets betydelse för den litterära modernismen. Utgivningen är för omfattande för att det här ska vara motiverat att i detalj redogöra för varje enskilt arbete. Istället diskuteras och problematiseras några huvudlinjer och metodologiska tendenser i forskningen genom nedslag i de mest relevanta studierna – en diskussion som kommer att uppehålla sig vid och fördjupa flera av de aspekter som berördes redan i relation till den svenska forskningen.

Vad som ovan benämndes som det intermediala imitationsparadigmet är inte alls lika dominerande i den internationella som i den svenska forskningen, men likväl förekommer ett antal arbeten som är sprungna ur den traditionen. Gavriel Moses studie *The Nickel Was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig* (1995) har, även om den inte begränsar sig till en behandling av modernistisk litteratur, i detta sammanhang varit grundläggande. I boken undersöks en genre Moses väljer att kalla filmromanen, som han bland annat menar utmärks av en strävan att efterlikna ’filmens diskurs’, det vill säga av att frambringa ”film-mimetic literary passages”.<sup>89</sup> Moses genreteoretiska studie är systematiskt genomförd, men metodologin inbegriper samtidigt alla de delar som problematiserades ovan: de stundtals diffusa intermediala analogierna, koncentrationen på författarnas självförståelse och, inte minst, behandlingen av filmen som ett transhistoriskt eller essentialistiskt fenomen.<sup>90</sup> Ett snarlikt tillvägagångssätt har väglett David Seed i dennes *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to World War II* från 2009. Seed utför här en sorts kartläggning av hur amerikanska romanförfattare under mellankrigstiden – däribland Gertrude Stein, William Faulkner, John Dos Passos och Scott Fitzgerald – tillämpat ”cinematic methods in

their [...] writings".<sup>91</sup> Formuleringen är i sammanhanget lika obestämd som typisk. Med likartat essentialistiska beskrivningar säger sig Laura Marcus, i sin studie *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period* (2007), vilja undersöka James Joyces "engagement with cinematic representation" i bland annat *Ulysses*, liksom "the presence and play of the cinematic" i romaner av Virginia Woolf och H.G. Wells.<sup>92</sup> Även Lara Feigels *Literature, Cinema, Politics, 1930–1945: Reading Between the Frames* från 2010 kan delvis räknas till den intermediala imitationstraditionen. Feigel konstaterar att för brittiska författare på vänsterkanten var filmen, tack vare sin massmediala potential (och den sovjetiska montagefilmen som främsta exponent), idealt lämpad för socialistiska budskap. Vad detta resulterade i, menar Feigel, var att författarna "sought to make their own writing filmic".<sup>93</sup> Förutom den vid det här laget sedvanligt vaga karakteriseringen av litteraturen som filmisk är den kausala förbindelsen som upprättas tveksam. För om det var filmmediets massmediala kvaliteter som ansågs göra det särskilt anpassat för radikala politiska budskap, så kan man fråga sig varför författarna nöjde sig med att införliva 'montage-teknik' i sina romaner. Varför inte istället helt enkelt göra film?

De senaste 15 åren har den metodologiska pendeln inom fältet svängt. Tongivande forskare som David Trotter, Colin MacCabe, Andreas Huysen, Jonathan Foltz och Julian Murphet har alla kritiserat tendensen att begreppsliggöra relationen mellan filmen och den litterära modernismen i termer av efterlikning.<sup>94</sup> Imitationsparadigmet har i hög grad ersatts av ett tillvägagångssätt där det teoretiska antagandet istället är att filmens inträde ledde till nya, mediespecifika litterära uttryck. Den modernistiska litteraturen försökte inte bli film; snarare omvandlade den sin litteraritet i mötet med de rörliga bilderna, lyder resonemanget. Så menar exempelvis Huysen, i *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film* (2015), att bland andra Robert Musils och Franz Kafkas kortprosa visar på en litteratur som snarare än att efterlikna filmen (och fotografien) "articulated the aesthetic specificity of literary language in its relationship to the new media".<sup>95</sup> Michael North presenterar en liknande slutsats i *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word* från 2005 (som oaktat vad titeln antyder också behandlar den litterära modernismens relation till filmen). Vad de nya optiska medierna erbjöd åt litteraturen var, menar North, "hope of new methods of representation, neither linguistic nor pictorial but hovering in a kind of utopian space between".<sup>96</sup> Också den huvudsakliga poängen i Christophe Wall-Romanas *Cinepoetry*:

*Imaginary Cinemas in French Poetry* (2013) formuleras efter samma mönster: bland andra Stéphane Mallarmés och Guillaume Apollinaires poesi använde, menar Wall-Romana, "the imaginary resonances of cinema as fodder for a new kind of writing".<sup>97</sup> Trotter, slutligen, argumenterar i *Cinema and Modernism* från 2007 för att exempelvis Woolf, Joyce och T.S. Eliot "found in film's neutrality as a medium a stimulus to the reintroduction or re-enactment of the neutrality of literature, or in some cases of writing itself, as a medium".<sup>98</sup>

Steget bort från imitationsparadigmet till förmån för undersökningar av hur litteraturens mediespecifika uttryck förhandlas fram i och med filmens ankomst har inneburit en nödvändig teoretisk förflyttning, och flera av de ovan citerade studierna kommer att vara till nytta i analyskapitlen. Från min horisont är ett problem med dessa undersökningar emellertid att de fortfarande – explicit eller implicit – tenderar att låsa sig vid författarnas självförståelse. Forskarnas val av ord i de citerade partierna är i sammanhanget symptomatiska. I filmen 'finner' författarna element att 'stimuleras' av (Trotter); den skänker 'hopp' om nya representationsformer (North); fungerar som 'näring' (Wall-Romana) åt författare vars texter själva 'artikulerar' sin litteraritet (Huysen). I samtliga dessa studier betraktas den modernistiska litteraturen med andra ord som en mer eller mindre självständig estetisk respons på filmens inträde.<sup>99</sup> Filmen behandlas, för att driva Wall-Romanas näringsmetafor till sin spets, som ett uppdukat bord vars godbitar fritt kan intas av autonoma författarindivider och genom en kontrollerad metabolisk process omsättas i litterär produktion.

I den här avhandlingen behandlas filmen inte blott som ett valbart födoämne utan, som redan framgått, också som ett medialt och epistemologiskt villkor för författarnas verksamhet. Undersökningar med den utgångspunkten är sällsynta i den tidigare forskningen, men det förekommer likväl arbeten vars teoretiska och metodologiska premisser verkat inspirerande för den föreliggande studien. Det gäller till att börja med Sara Danius avhandling *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (2002), i vilken *Bergtagen*, *Ulysses* och *På spaning efter den tid som flytt* analyseras utifrån ett mediehistoriskt paradigm. Danius viktigaste insats består i att hon undergräver den modernistiska föreställningen om estetisk autonomi. Högmodernismens estetik, visar Danius, är i själva verket betingad av den epistemologiska och perceptuella omkonfiguration som blev följden när teknologier kapabla till lagring, överföring och re-

produktion av sinnesdata – filmen, radion, telefonen, fonografen, kronofotografin – fick sitt genomslag.<sup>100</sup> ”The argument”, skriver Danius, ”is not that technology provides a crucial *context*, although it does that too, but a more radical one: that technology is in a specific sense *constitutive* of high-modernist aesthetics.”<sup>101</sup> Samtidigt är Danius framställning emellanåt inkonsekvent – och väl generös – vad gäller litteraturens relation till de nya medierna. Å ena sidan säger hon sig vilja bortse från modernisternas självförståelse och deras attityder gentemot de nya medierna; det är, deklarerar hon, de teknologiska möjlighetsvillkoren för litteraturen som ska undersökas.<sup>102</sup> Å andra sidan omtalas Marcel Proust vid flera tillfällen som en medieteoriker i egen rätt, vars roman påstås reflektera över samma möjlighetsvillkor.<sup>103</sup> Från mitt medicarkeologiska perspektiv, med hjälp av vilket ett historiskt medienätverk undersöks med utgångspunkt i dagens mediala situation, är det problematiskt att Prousts tankar om sin tids mediasystem i den meningen tycks befinna sig på samma analytiska nivå som Danius egen teoretisering. I min förståelse är det visserligen möjligt för författarna att i viss utsträckning reflektera över det medienätverk de verkade inom – vilket också skedde – men vissa av nätverkets funktioner blir med nödvändighet möjliga att observera först i efterhand.

Murphets *Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-garde* (2009) delar vissa teoretiska utgångspunkter med Danius studie – även här är ambitionen att analysera ”the medial conditions of possibility of modernism” – men går i sin uttalat teknikdeterministiska undersökning ett steg längre vad gäller litteraturens förhållande till de nya medierna.<sup>104</sup> Genom analys av bland andra Steins och Ezra Pounds 1910-talsverk argumenterar Murphet för att den litterära modernismen bör förstås som ”a structural adjustment within a given social and historical media ecology”, vars viktigaste komponenter (förutom litteraturen själv) var filmen, fotografin, reklamkommunikation och modern tryckteknik.<sup>105</sup> Murphet gör sig således kvitt idén om ”the ’talented individual’” som fritt kan välja att utnyttja ”the capacities of her chosen medium”.<sup>106</sup> Samtidigt betonar han att litteraturens möte med de nya medierna i slutänden var produktivt och ömsesidigt. Följden av den nya medieekologin, menar Murphet, var en mångfaldig och korsbefruktande remedieringsprocess vilken ytterst ledde litteraturen till en undersökning av sin egen materialitet och medialitet, som på samma gång och av samma skäl också inrymde transponeringen av de ’rivaliserande’ mediernas materialitet. ”Unbeknownst to themselves”, skriver Murphet, ”this is what the

writers and artists we call 'modern' were collectively engaged in: a concerted becoming-media of the arts."<sup>107</sup>

Andrew Shails *The Cinema and the Origins of Literary Modernism* (2012), slutligen, argumenterar för att den brittiska tidigmodernistiska romanens estetik – i studien analyseras verk av bland andra Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, H.D. och Dorothy Richardson – bör förstås som en konsekvens av filmmediets historiskt specifika verkningar under 1910-talet. Det var först vid den tiden, menar Shail – i samband med vad han kallar filmens *andra födelse* – som filmen på allvar fick institutionellt fäste i Storbritannien, med följderna att de rörliga bilderna började prägla den urbana miljön och tränga in i människors vardag.<sup>108</sup> Shails historiserande ambition är produktiv, liksom det breda filmbegrepp han laborerar med. "Cinema", skriver han, "was and is 'the cinema' of this book's title: an aspect of everyday life, an item on a citizen's menu of pastimes, a social interaction and a form of knowledge."<sup>109</sup> Det handlar i Shails studie således inte primärt om att undersöka hur enskilda författare remedierat filmens tekniker i sina verk – även om det medges att detta förekom – utan om att utreda hur filmen sedd som *bildregim*, som en i vardagen utbredd kunskapsform, har lämnat sitt avtryck på befolkningsnivå.<sup>110</sup> Shail rör sig i och med detta bortom författarnas självförståelse, liksom i förlängningen bortom uppfattningen om modernismen som en medveten estetisk omförhandling i relation till de rörliga bilderna, på ett sätt som jag försökt anamma i min egen undersökning. Även om det går att ha invändningar mot såväl Shails kausala språkbruk (det talas konsekvent om relationen mellan filmen och litteraturen i termer av direkta orsakssamband) som hans ovilja att diskutera filmens mediemateriella aspekter, står hans undersökning därmed ut som den för mina ändamål enskilt mest betydelsefulla studien inom fältet.<sup>111</sup>

### Avgränsning och disposition

Avhandlingens undertitel – "1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket" – påkallar flera frågor kring undersökningens avgränsning. Varför begränsas undersökningen till *1930-talet*? Vad inrymmer själva beteckningen *1930-talslitteraturen*? Varför håller sig undersökningen inom *Sveriges* gränser? Och varför begränsas nätverket till ett *filmnätverk*?

Vad gäller den sista frågan kan man exempelvis undra varför inte andra typer av tekniska bilder som fotografiet ingår i nätverket så som det här



beskrivits, särskilt eftersom fotografins och filmens (lins)historier delvis är sammantvinnade.<sup>112</sup> Jag menar dock att det finns skäl att hålla fast vid den empiriska observation som är undersökningens utgångspunkt, nämligen att de *rörliga* bilderna vid denna tid inträder som ett genomgripande inslag i människors vardag och samtidigt formar sig till en utmaning för den nya författargenerationen. Det jag kallar filmnätverket – som visserligen också rymmer vissa fenomen utöver rörliga bilder: neonskyltar, skyltfönster, ”bokfilmer” för att nämna några – var helt enkelt tillräckligt omfattande för att det ska vara motiverat att undersöka dess relation till litteraturen i egen rätt.

Vidare ska beteckningen ”1930-talslitteraturen”, den bestämda formen till trots, inte tolkas som att avhandlingen gör anspråk på att undersöka tidsperiodens svenska litteratur i sin helhet (som om detta vore möjligt). Studien koncentrerar sig (med undantag av en passus om en dikt på fri vers av Kjellgren) för det första på tidsperiodens prosalitteratur, i synnerhet tidens romaner, eftersom det primärt är här som de rörliga bilderna tematiseras och därigenom påkallar det slags mediearkeologiska analyser som undersökningen arbetar med. Mer specifikt riktar studien in sig på den generation modernistiska författare som romandebuterade eller fick sitt genombrott som romanförfattare omkring 1930, och som i sina verk på ett eller annat sätt och i mer eller mindre utsträckning gestaltar, går i dialog med eller problematiserar betydelsen av den nya mediala situationen. Det gäller, som tidigare nämnts, Artur Lundkvist, Erik Asklund, Harry Martinson, Josef Kjellgren, Gustav Sandgren, Karin Boye, Eyvind Johnson, Py Sörman, Ivar Lo-Johansson, Agnes von Krusenstjerna, Rudolf Värnlund, Moa Martinson och Jan Fridegård.<sup>113</sup> Av dessa behandlas verk av Boye (*Astarte*, 1931, respektive *Kalloccain*, 1940), Johnson (*Romanen om Olof*, 1934–1937), Asklund och Lundkvist (deras respektive så kallade filmscenario från 1931) samt Kjellgren (*Människor kring en bro*, 1935) mer ingående, eftersom dessa verk griper sig an och kastar ljus på olika aspekter av nätverket på ett för studien särskilt produktivt sätt. De mer djupgående textanalyserna kompletteras samtidigt kontinuerligt av exempel från andra litterära texter. Den breddning av det litterära underlaget som detta komplement innebär är viktigt dels för att få syn på regelbundenheter inom de litterära utsagorna, dels för att på ett mer övertygande sätt kunna återföra dessa utsagor på andra diskurser eller praktiker inom nätverket. På så sätt genomförs både ingående analyser av några av periodens mest kanoniserade verk och författarskap i relation till film-

nätverket, samtidigt som 1930-talslitteraturen i vidare mening (så som den här karakteriserats) kan relateras till dess mediala möjlighetsvillkor.

Vad gäller den geografiska avgränsningen kan det konstateras att både nätverket och litteraturen potentiellt kunnat vidgas till andra kontexter, där den finlandssvenska troligen ligger närmast till hands. Men även om den finlandssvenska litteraturen historiskt hör tätt samman med den rikssvenska – vilket inte minst gäller för 1930-talet – är det här trots allt motiverat att hålla den utanför.<sup>114</sup> Det är min övertygelse att föreliggande undersökning vinner i analytisk skärpa av att nätverket – och dess relation till litteraturen – studeras inom Sveriges gränser, särskilt eftersom den biopolitiska styrningen så som den här teoretiserats hör intimt samman med det framväxande svenska välfärdsprojektet.

Återstår så den tidliga avgränsningen. I studien tas skönlitterära verk från 1928 till 1940 upp till behandling. Att den nya generationen modernistiska författare alla debuterar eller får sitt genombrott omkring 1930 motiverar, tillsammans med observationen att de rörliga bilderna på en tematisk nivå vid denna tid tycks få en markant ökad närvaro i litteraturen, varför undersökningen tar sin början just då (även om de filmhistoriska undersökningarna stundtals går längre tillbaka än 1928). Den bortre gränsen är inte fullt lika självklar. Givetvis upphörde inte de rörliga bilderna under 1940 från en dag till en annan att ha betydelse för litteraturen. Men det finns skäl att tro att nätverket som sådant omkring denna tid delvis ändrade karaktär. Dels kan det konstateras att den under ett par decennier branta tillväxten av biografpalats avstannade i början av 1940-talet – Park på Sturegatan, invigd 1941, blev exempelvis den sista storbiograf att uppföras i Stockholm på många år.<sup>115</sup> Dels – och kanske viktigare – kom krigsåren att innebära en förskjutning av nätverkets dynamik. Detta inte minst genom det från 1940 till 1945 verksamma krisorganet Statens Informationsstyrelse (SIS), vars uppgift var att övervaka och ge anvisningar om all information som spreds till den svenska allmänheten (i form av exempelvis böcker, tidningar, filmer, bilder och radiosändningar). I och med detta mediala undantagstillstånd kunde SIS ”egenmäktigt”, som Mats Jönsson formulerar det, ta kontroll över ”den visuella kulturen i Sverige fram till krigsslutet”.<sup>116</sup> Att detta är ett biopolitiskt medienätverk som vore värt att studera närmare i egen rätt (även i relation till litteraturen) råder det inget tvivel om, men enligt min bedömning rör det sig icke desto mindre om ett annat studieobjekt än det nätverk som föreliggande undersökning intresserar sig för.

Det innebär dock inte att filmnätverket under 1930-talet var ett fullkomligt enhetligt och stabilt fenomen. Ovan diskuterades dispositivets fundamentalt föränderliga karaktär och dess tendens till produktion av oförutsedda effekter. Dylika skiftningar inom filmnätverket såväl studeras i de enskilda analyskapitlen som reflekteras i avhandlingens disposition. Avhandlingens fyra analyskapitel fokuserar vart och ett på ett eller ett par skönlitterära verk – men som sagt med utblickar mot andra litterära texter – i relation till särskilda aspekter eller konstellationer i nätverket.

Kapitel ett sätter litteraturen i relation till den perceptuella förändring som blev följden av det elektriska ljusets genombrott i urbaniteten omkring 1930, och vars kanske främsta exponent var de nya biografpalatsen. Med hjälp av neonskyltar, upplysta baldakiner och en rad belysningstekniska innovationer för salongen bidrog biografen vid denna tid till en ökad kontroll av människors varseblivning. Kapitlet analyserar Boyes roman *Astarte* utifrån dessa förändrade betingelser för uppmärksamheten i stadsrummet. Medan den tidigare forskningen följt Boyes marxistiskt präglade självförståelse och fokuserat på romanens kritiska gestaltning av den moderna konsumtions- och populärkulturens representationer (skyltdockan, Hollywoodfilmen, veckotidningsomslaget), visar analysen hur romanen först som sist kan sägas handla om det elektriska ljuset.

Om kapitel ett således analyserar litteraturen i förhållande till biografens perceptionskontroll, så fokuserar kapitel två på den del av biografen som var utom räckhåll för denna kontroll: maskinrummet. Kapitlet tar utgångspunkt i den scen i Johnsons bildningsromansvit *Romanen om Olof* då den unga huvudpersonen – för tillfället biografmaskinist, precis som Johnson en gång själv – under visningen av en film olovligen börjar läsa. Jag menar att scenen, som innebär ett utslagsgivande ögonblick på Olofs väg mot att bli författare, låter sig analyseras bokstavligt, det vill säga utifrån de historiska möjligheterna att faktiskt läsa och bedriva studier i det rum som tematiseras. I förlängningen undersöker kapitlet, som också diskuterar den populärlitterära utgivningen av ”bokfilmer” och anonyma så kallade filmberättelser, därmed vad en författare var och kunde vara inom filmnätverket.

Även kapitel tre undersöker ett slags väg undan nätverkets strategi, nämligen smalfilmsteknologin. Ankomsten omkring 1930 av 9,5- och 16-millimetersformaten samt deras billigare och mer lätthanterliga apparatur möjliggjorde för amatörfilmen att få sitt genombrott, eller, uttryckt annorlunda, för människor att ta steget från passiva mediekonsumenter

till aktiva -producenter. Vidare medförde den portabla apparaturen nya estetiska uttryck – iakttagbara i bland annat Lundkvists, Asklunds, Johnsons och filmkritikern Stig Almqvists kortfilm *Gamla stan* (1931) – eftersom den tillät filmaren att knäppa sina bilder mer eller mindre på måfå. På så sätt var det frågan om en filmteknologi som bidrog till att skingra uppmärksamheten snarare än att fixera den. Frågan kapitlet ställer är vad denna medialt betingade slumpartade perception innebar för litteraturen, och svaret söks i Lundkvists och Asklunds hybridartade prosaexperiment i början av 1930-talet.

I takt med att smalfilmen institutionaliserades kom den dock att implementeras i nätverkets biopolitiska reglering av seendet, inte minst genom den så kallade bildningsfilmen. Genom att befinna sig i de miljöer där medborgerlig fostran ägde rum – skolan, försvarsmakten, föreningslivet, industrin – var bildningsfilmen särskilt lämpad att ta befolkningen som objekt och utjämna dess sätt att betrakta. I kapitel fyra undersöks två romaner som utan att tematisera bildningsfilmen rekapitulerar dess logik och strategier: Boyes *Kallocain* och Kjellgrens *Människor kring en bro*. Den förra romanens fiktiva riktlinjer för propagandafilm visar sig sammanfalla med filmverksamheten inom skolan och försvarsmakten, och romanen i sin helhet kretsar, visar jag, kring en mediepraktik med snarlik utjämnande metod som bildningsfilmen: undersökningarna med sanningsdrogen kallocain. Kjellgrens kollektivroman i sin tur går i clinch med den samtida journalfilmens bristfälliga arbetsdokumentation, samtidigt som romanens egen förment autentiska arbetsskildring – som vid sidan av kroppsarbete också innefattar *optiskt* arbete – tycks vara villkorad av just den pedagogiska kapacitet hos de rörliga bilderna som romanen söker kritisera.

I den därpå följande slutdiskussionen samlar jag slutsatserna, reflekterar över studiens bidrag och relevans samt låter avslutningsvis Harry Martinsons tid vid fronten under finska vinterkriget åskådliggöra nätverkets särskilda dynamik.





# 1. LOCKANDE LJUS

*Astarte*, biografarkitekturen  
och elljusets genombrott





## Inledning: Panorama över Stockholm 1879/1931

I Karin Boyes roman *Astarte* från 1931 tecknas vid ett tillfälle ett panorama över Stockholm värdigt Strindberg.<sup>117</sup> Precis som i *Röda rummet* (1879) – då Arvid Falk i den berömda öppningsscenen hytter med näven från sin position på Mosebacke – möter vi här en ärelysten journalist, Tage Werin på *Nya Dagligt Allehanda*, som blickar ut över huvudstaden från en högt belägen utkikspunkt. Det är söndag kväll när Tage

blev stående på S:t Eriksbron [...] och stirrade inåt staden, som låg och ruvade i sitt eget sken som ett fosforescerande jättedjur. Var och en av lyktorna på stranden motsvarades av en lång stilla lodrätt strimma i vattnet [...] som alla ledde in till det centrum, som just nu höll på att vakna till natten efter vilodagen. Till vänster i bakgrunden lyftes två glitterkransar, diadem kring pannan på furstebudor: de båda Kungstornens restauranger. Mittför honom brann Palladium som en vitglödande eldsvåda utan att låta hejda sig av den lilla komiska röda stoppsignal, som var tänd vid sidan: N. D. A. under vartannat, det visste han, fast bokstäverna inte syntes hit. Men ovanför staden svävade som en kejsarkrona av ljus [...] en väldig ljusreklam: *läs AfA!* Och över hustaken, evigt i rörelse, med otrolig räckvidd, sträckte strålkastarstrimman från ett stort varuhus sin skyddande och välsignande spökarm av svagt lysande teleplasma. Han var fri! Där borta låg hans vidöppna kungarike. Han var i förbund med staden där nere, och den triumferande kejsarkronan var hans framtids löfte.<sup>118</sup>

Liksom Arvid Falk är Tage Werin fullt besluten om att lägga staden – ”hans vidöppna kungarike” – för sina fötter. Men om Boyes skildring av Stockholm har uppenbara likheter med Strindbergs, vilka påtalats förr, skiljer de sig åt vad gäller sättet på vilket respektive romankaraktär varseblir staden.<sup>119</sup> Genom att ställa scenerna bredvid varandra framträder, menar jag, två olika perceptuella scheman som låter sig förklaras medie-

historiskt. Låt oss därför rekapitulera avsnittet från Strindbergs roman. Där berättas att nedanför Arvid

bullrade den nyvaknade staden; ångvincharne snurrade nere i Stads-  
gårdshamnen, jernstängerna skramlade i jernvågen, slussvaktarnes  
pipor hvisslade, ångbåtarne vid Skeppsbron ångade, Kungsbacks-  
omnibussarne hoppade skallrande fram på den kullriga stenläggningen;  
stoj och hojt i fiskargången, segel och flaggor som fladdrade ute på  
strömmen, måsarnes skri, hornsignaler från Skeppsholmen, gevärsrop  
från Södermalmstorg, arbetshjonens klapprande med träskorna på  
Glasbruksgatan, allt gjorde ett intryck af liv och rörlighet, som tycktes  
väcka den unge herrns energi, ty nu hade hans ansigte antagit ett  
uttryck af trots och lefnadslust och beslutsamhet och, då han lutade  
sig öfver barrieren och såg ner på staden under sina fötter, var det som  
om han betraktade en fiende; hans näsborrar vidgades, hans ögon  
flammade och han lyfte sin knutna hand, som om han velat utmana  
den stackars staden eller hota den.<sup>120</sup>

För Arvid är Stockholm ett myller av intryck. Hans varseblivning av staden präglas inte av någon tydlig spatial eller temporal hierarkisering; snarare staplas en rad syn- och framför allt hörsselförnimmelser på varandra, vilka sammantagna väcker hans beslutsamhet. Sinnesintrycken förmedlas förstås (som ett resultat av prosans spatiotemporala konventioner) till läsaren i en viss ordning, men Arvid registrerar allt som sker – från omnibussarnas skallrande till ”arbetshjonens” klapprande och måsarnas skri, från intrycken på Södermalm till de på Skeppsholmen – på till synes samma nivå, i en sorts samtidighet eller syntes. ”[A]llt”, skriver Strindberg, ”gjorde ett intryck af liv och rörlighet”.

Detta kan kontrasteras mot scenen i *Astarte*. Dels har de auditiva intrycken som dominerar Arvids perception här ersatts av uteslutande visuella sådana. Dels är perceptionen annorlunda på strukturell nivå. När Tage ser ut över Stockholm sorteras hans intryck i centrum och periferi, i mer och mindre kraftigt belysta ljusreklamer, i neonskyltar och gatlyktor. Vissa saker framträder tydligare än andra, annat förblir osett. Tages ”förbund med staden” är därmed inte så självständigt som han själv tror. Han må känna sig ”fri!”, men när han ”[blir] stående på S:t Eriksbron” – i sig en sats som indikerar ofrivillighet eller automatik; att *bli stående* är inget man planerar – orienteras hans förnimmelser av det elektriska ljuset. Stadens ”centrum” blir, tack vare dess kraftfulla ljusanordningar, percep-

tionens dito. Gatlyktorna och deras reflektioner i vattnet leder Tages blick in mot stadskärnan, varefter blicken fastnar på en rad olika ljuskällor. Den söks till ljuset från Kungstornens restauranger, till tidskriften *Allt för Allas* "väldig[a] ljusreklam" och till den "otrolig[a] räckvidd[en]" hos vad som kan dechiffreras som varuhuset PUB:s roterande takstrålkastare.<sup>121</sup> De elektriska ljusanordningarna kan så sägas producera Tages varseblivning av staden.

Det är naturligtvis inte så enkelt som att Arvid Falk är "fri" och Tage Werin "ofri" när de blickar ut över Stockholm från deras respektive utkikspunkt. Även Arvids upplevda erövring av den stad han har "under sina fötter" är på sätt och vis en vanföreställning: i takt med att romanen fortgår kommer han att fångas in av ämbetsverkens byråkratiska maskineri och pressens diskursiva och institutionella villkor. Både Arvid och Tage är så sett produkter av styrmekanismer med anknytning till den urbana miljön. Men vad gäller perceptionens karaktär, och i synnerhet i vilken omfattning den tycks kontrolleras, är skillnaderna likväl tydliga. Den kontroll Tage är utsatt för verkar, till skillnad från i Arvids fall, med stor intensitet i den omedelbara omgivningen; den riktar in sig mot synen, fångar blicken.<sup>122</sup>

De två olika perceptuella scheman som scenerna åskådliggör hör förstås delvis samman med att den ena scenen skildrar dagen och den andra natten. Men framför allt kan de två perceptionsmönstren relateras till en genomgripande och redan antydd förändring i stadsrummet som ägde rum under de drygt 50 år som skiljer romanerna åt: framväxten av elektrisk belysning. Som av en händelse tändes den allra första glödlampan i Sverige 1879, samma år som *Röda rummet* utkom.<sup>123</sup> Vid denna tid var ännu oregelbundet förekommande gaslyktor det enda medlet med vilket Stockholm upplystes.<sup>124</sup> Vid tillkomsten av Boyes roman – som sammanföll med genombrottet omkring 1930 för elektriska ljusanordningar som neonskylten, ljusreklamen samt skyltfönster- och fasadbelysning – befann sig stockholmaren däremot i en stad präglad av elljus.

Så omvälvande var elektrifieringen av stadsrummet vid denna tid att den även är märkbar i en samtida roman som utspelar sig år 1911. I det panorama över Stockholm som Agnes von Krusenstjerna målar i *Kvinno-gatan* (1930), andra delen i Fröknarna von Pahlen-sviten, framträder ett snarlikt perceptuellt mönster som det i *Astarte*. Från deras lägenhet på Kammakargatan kan Angela och Petra blicka ut över huvudstaden:

De bodde så högt upp att de kunde se långt, långt bort. När dagen var slut, tändes rader av ljus. Spårvagnarna gled fram med sina olikfärgade lyktor. Lanternorna från en eller annan bil skimrade förbi. Stora vita lampor brunno som vänliga jättars ögon inne i de länge öppna affärernas reklamfönster. Ljusskyltar och lysande ramper blinkade redan som muntra och nära stjärnor från enstaka höga byggnader. Här och där vid en restauranghörna eller där de små begynnande biograferna spirade förtätade sig glansen till en vit, blomlik aura, som tycktes varsamt bebåda en mild och gyllene framtids gloria.<sup>125</sup>

Till att börja med kan noteras att diskurslikheten med Boyes skildring är påfallande: om Tage i *Astarte* uppfattar elljuset som ”hans framtids löfte” bebådar det här Angelas och Petras ”framtids gloria”. Men viktigare att framhålla är att skildringen i en mening är anakronistisk. Trots att händelserna i *Kvinnogatan* tilldrar sig under en tid när ljusreklamer och skyltfönsterbelysning ännu var högst marginella fenomen i Stockholm, är det ändå just detta som dominerar stadsbilden, och som tycks avgöra var perceptionen fixeras.

Elljusets bredare genombrott i urbaniteten hade flera orsaker. Som Louise Nilsson konstaterar i sin avhandling *Färger, former, ljus: Svensk reklam och reklampsykologi 1900–1930* (2010) pågick under andra hälften av 1920-talet ”en intensiv propaganda- och upplysningsverksamhet för ökad användning av elektricitet”, i vilken begrepp som *ljuskultur* och *ljusarkitektur* – med ursprung i Tyskland – lanserades som en sorts riktlinjer för utformningen av den moderna svenska storstaden.<sup>126</sup> I korthet innebar detta, som Werner Oechslin har visat, att det elektriska ljuset betonades som en lika grundläggande aspekt i konstruktionen av en byggnad som vilket annat byggnadsmaterial som helst.<sup>127</sup> En viktig aktör för spridningen av dessa idéer i Sverige var Svenska föreningen för ljuskultur, bildad 1926 av ledande personer inom den svenska belysningsbranschen, som bland annat utgav tidskrifter och organiserade utställningen ”Ljuset i människans tjänst” på Liljevalchs i Stockholm 1928 (se bild 2).<sup>128</sup>

Även institutionaliseringen och professionaliseringen av reklamfacket hade stor betydelse för spridningen av elektriskt ljus i stadsrummet vid denna tid. Den moderna reklamens genombrott i Sverige ägde rum under 1920-talet och fältet expanderade ytterligare under 1930-talet.<sup>129</sup> Stockholmsutställningen 1930 var förmodligen den enskilda händelse som allra mest bidrog till att legitimera (ljus)reklamen. Chefsarkitekt Gunnar

# LJUSET I MÄNNISKANS TJÄNST

Liljevalchs  
Konsthall

Sept. 1928



Westmårten

HÄGGSTRÖM LITO.

Bild 2. Svenska föreningen för ljuskultur arrangerade 1928 utställningen "Ljuset i människans tjänst" på Liljevalchs i Stockholm.



Asplund såg till att göra reklamen till en integrerad del i utställningen, inte minst i form av den berömda ljusreklamprydda stålmaster som med sin höjd på 74 meter var synlig över stora delar av Stockholm (se bild 3).<sup>130</sup> Att reklamen fick en central roll i utställningen var logiskt såtillvida att den funktionalistiska rörelsen – med dess vision om massproduktion av ändamålsenliga varor – och industriföretagen hade ett sammanfallande intresse av att, som Gardeström formulerar det, ”’fostra’ konsumenterna att efterfråga standardiserade produkter”.<sup>131</sup> För industriföretagen var den standardiserade varan ett sätt att öka lönsamheten; för funktionalisterna ytterst ett medel att utjämna klassklyftorna.<sup>132</sup> De strategier för elljusets användning som utarbetades inom reklamfacket vid denna tid kom, menar jag, att bli avgörande för formandet av denna ideala och homogeniserade konsumenttyp. I reklamhandböcker inkorporerades rön från discipliner som psykologi, fysik och statistik som alla pekade ut visuella stimuli som det mest effektiva sättet att fånga människors uppmärksamhet, och i förlängningen skapa begärande konsumenter.<sup>133</sup> Som en följd av detta tillskrevs nyttjandet av belysningsteknologier stora möjligheter att öka avkastningen för butiker och företag. Så blev snart ”ljuset lockar” – som en av initiativtagarna till Svenska föreningen för ljuskultur konstaterade i artikeln ”Ljuset som reklammedel” från 1929 – ”slagordet” framför andra inom reklamskrået.<sup>134</sup>

Att denna utveckling kan relateras till filmnätverket beror på att biografen kanske mer än någon annan byggnadstyp kom att utnyttja de nya möjligheterna som den elektriska belysningen medförde. Även detta skvallrar tidens skönlitteratur om, i vilken biografen frekvent strålar, bländar och skiner på stadens gator. I *Astarte* heter det just att biograferna ”lockar med kransar av ljus” som får folkskaror att strömma till ”från alla håll som nattfjärilar mot papperslyktorna en festlig kväll i augusti” (92). I Artur Lundkvists *Floderna flyter mot havet* (1934) beskrivs biograf-ljuset som ”bländande” och ger ”ett intryck av sorglöshet och fest; den världsliga lockelsens sken i gatan”.<sup>135</sup> I Josef Kjellgrens *Människor kring en bro* (1935) möter läsaren ett ungt kärlekspar som planlöst driver runt i staden innan de ”stannade [...] där en biograf låg och strålade med tusentals ljus”.<sup>136</sup> Och i Rudolf Värnlunds *Hedningarna som icke hava lagen* (1930) är det huvudpersonen Olle som, under sitt allra första besök i Stockholm, ”[r]ätt vad det var stod [...] utanför en biografingång” beundrande dess ”massor av lampor”.<sup>137</sup> Signifikativt nog intar biografen också en central position i Boyes och Krusenstjernas panoramascener.

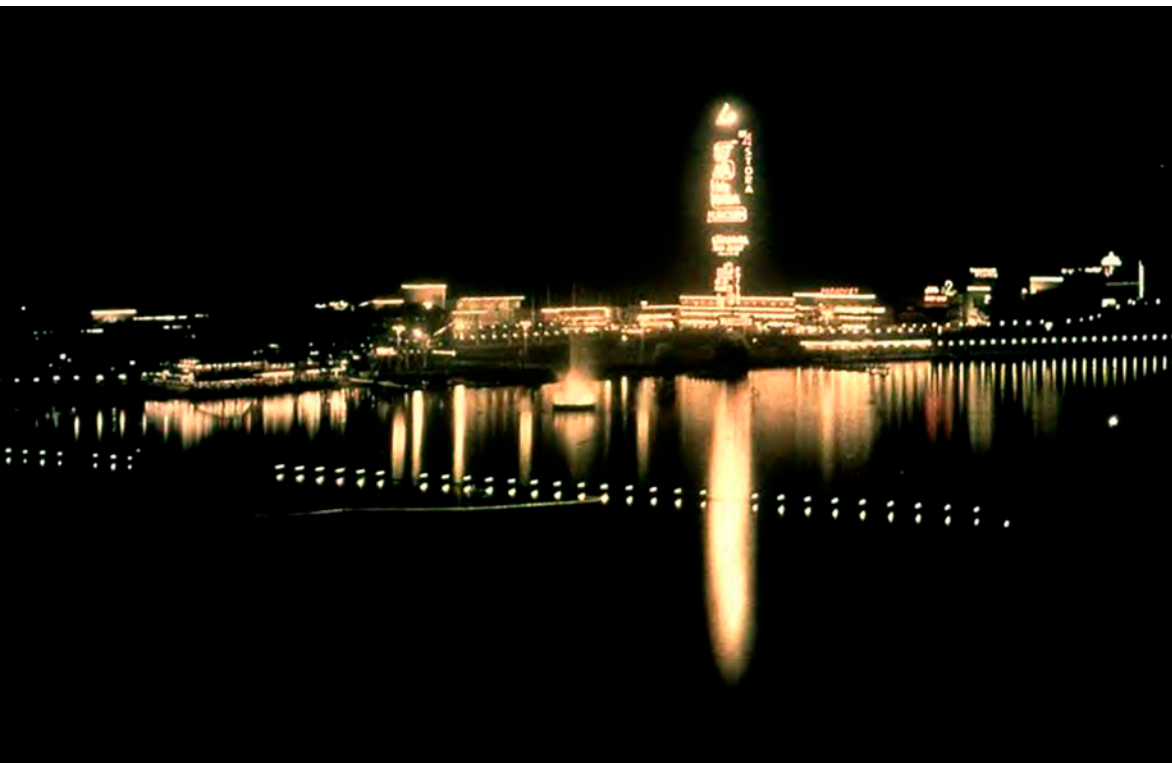


Bild 3. Stockholmsutställningens berömda reklam mast på Djurgården syntes lång väg.

”Mittför” Tage sägs biografen Palladium brinna ”som en vitglödande eldsvåda” (ett ljus så starkt att den mindre neonskylten från hans egen arbetsplats, ”N. D. A.”, trängs undan från synfältet), och även från Angelas och Petras utkikspunkt ”förtäta[s]” den elektriska belysningens sken vid biograferna.

Den sortens tematiseringar i skönlitteraturen – av författare som samtliga bodde i Stockholm när deras respektive roman skrevs – kan förstås mot bakgrund av den strukturuomvandling av biografen som ägde rum under 1920- och 30-talet i Sveriges större städer, särskilt i huvudstaden. Förvisso fanns redan i slutet av 1910-talet ett sjuttiototal biografier i Stockholm, men nu ändrade beståndet karaktär. Små, undanskymda kvartersbiografier minskade i antal samtidigt som stora premiärbiografier bredde ut sig i stadens centrum. 1928, ett exceptionellt år i svensk biographistoria,

invigdes inte mindre än fyra spektakulära biografbyggen i Stockholm: Göta Lejon på Götgatan, Astoria på Nybrogatan, Rio på Hornsgatan och China vid Berzelii park. Lägg därtill bland andra Skandia på Drottninggatan som stod färdig 1923, Metropol-Palais på Sveavägen (1927), Flamman i hörnet Långholmsgatan/Hornsgatan (1930), Paraden på Vallhallavägen (1932), Grand på Sveavägen (1933), Spegeln på Birger Jarlsgatan (1935), Roxy på Sankt Eriksgatan (1935), Victoria på Götgatan (1936), Rival på Mariatorget (1937), Draken på Fridhemsplan (1938) samt Royal, Saga och Rigoletto på Kungsgatan (1936–1939). Röda Kvarn på Biblioteksgatan (uppförd 1915) och nämnda Palladium på Kungsbron (1918) hade dessförinnan gett en försmak på den branta tillväxten av storbiografer.<sup>138</sup>

Biograferna från 1920- och 30-talet hade plats för mellan 600 och 1 500 besökare och var ritade av några av tidens främsta arkitekter: Asplund, Uno Åhrén och Albin Stark för att nämna några.<sup>139</sup> Medan biografen tidigare i regel konstruerats med teatern och konserthuset som förebild framträdde den nu, med Peder Fallenius formulering, ”som en självständig byggnadstyp med specifika funktioner och en egen rumslig dramaturgi”.<sup>140</sup> De specifika funktionerna för biografens interiör ska vi återkomma till. Men om allt fler av den genomsnittliga stockholmarens 15 årliga biobesök omkring 1930 alltså koncentrerades till de nya storbiograferna, så var en lika viktig konsekvens den förändring i stadsbilden som denna arkitektoniska omdaning innebar. Oaktat den enskilda personens filmintresse blev biografen nu ett påtagligare inslag i storstadsinvånarens vardag. Med amerikansk biografarkitektur som förebild konstruerades de nya filmpalatsens exteriörer för att uppnå maximal perceptuell räckvidd och verkan.<sup>141</sup> Här var det elektriska ljuset helt avgörande. När Göta Lejon invigdes i januari 1928 beskrev en samtida kommentator tillställningen som att Götgatan dränktes i ”ett enda ljushav” av baldakinens 800 glödlampor.<sup>142</sup> I samband med invigningen av Rio i november samma år kommenterades på liknande sätt biografens ”entré, en ljusbaldakin, strålände som ett eldhav i skenet av 500 sextio-wattslampor”.<sup>143</sup>

I branschtidningarna uppmuntrades den sortens ljusöverflöd. En ledartext i *Biografägaren* rekommenderade den som drev biograf att vara frikostig med elektriciteten, ty ”[v]i leva på ljus – vi äro ju förevisare av ljusbilder – och det är inte god ekonomi att vara alltför snål på kilowatt utanför bions ingång. Man bör på långt håll kunna se: där är det biograf!”<sup>144</sup> I ett annat nummer av samma tidskrift talades om vikten av god ”ytterbelysning” eftersom ”en kraftig ljusreklam [ger] den första väckelsen till

ett biobesök”. Presumtiva biobesökare, resonerade artikelförfattaren, bearbetas av ”reklammannens ’elektricitet’” och ”dras oemotståndligt mot den ljusflod, som flödar ut från entrén”.<sup>145</sup> Likaledes konstaterades i artikeln ”Belysningsteknik för biograferna” i tidskriften *Filmteknik* att biografägarna i större städer förstått vikten av ”att genom en verksam ljusreklam draga publikens uppmärksamhet till sin teater, och att, ur belysningsteknisk synpunkt sett, stegra dess verkan till den högsta möjliga. [...] Biografmannen har insett att publiken genom effektiv ljusreklam lockas dit, där man vill hava den.”<sup>146</sup>

I den analys som McLuhan presenterar i *Media: Människans utbyggnader* (publicerad första gången 1964) innehar det elektriska ljuset en särställning. Uppkomsten av nya medieteknologier, skriver McLuhan, innebär visserligen alltid en förskjutning i ”de inbördes relationerna mellan sinnen, d. v. s. förnimmelsemönstret”.<sup>147</sup> Men dessa förändrade villkor för perceptionen är särskilt påtagliga i relation till just det elektriska ljuset eftersom det – till dess att det tar ljusreklamens skepnad – saknar urskiljbart innehåll och därmed tenderar att undgå att uppfattas som medium överhuvudtaget.<sup>148</sup> Således inkarnerar det elektriska ljuset tydligare än någon annan teknologi McLuhans dictum att *mediet är budskapet*, ”för när ljuset är på, finns där en sinnevärld som försvinner när ljuset släcks”.<sup>149</sup> Analogt med detta talar Deleuze intressant nog vid ett tillfälle om dispositivet som en *ljusregim*, vilken avgör vilka objekt som framträder (eller inte framträder) för subjektet. ”Each apparatus”, skriver Deleuze, ”has its regimen of light [fr. ’régime de lumière’], the way it falls, softens and spreads, distributing the visible and invisible, generating or eliminating an object, which cannot exist without it.”<sup>150</sup>

Jag menar att det elektriska ljusets genombrott i den svenska urbaniteten – med biografpalatset som kanske främsta exponent – kom att innebära etableringen av just en ljusregim, som systematiskt och i högst konkret mening kastade ljus över vissa saker på bekostnad av andra. Elljusets funktion i nätverket var således att sätta ramarna för vad som var möjligt att se i stadsmiljön. Det styrde människor mot den perceptiva selektion som Crary menar utmärker modernitetens uppmärksamhetskontroll, och bidrog på så sätt till att utjämna olikheterna i den urbana populationens sätt att betrakta, liksom i förlängningen till att forma det slags homogeniserade konsumenter som efterfrågades på flera håll.

Det här kapitlet analyserar Boyes roman, liksom utsnitt ur en räckta andra romaner från omkring samma tid, utifrån dessa förändrade betingel-

ser för seendet i stadsmiljön. Ett sådant perspektiv vänder på den tidigare forskningen. Caroline Haux, som genom avhandlingen *Framkallning: Skrift, konsumtion och sexualitet i Karin Boyes Astarte och Henry Parlands Sönder* (2013) stått för den hittills mest grundliga analysen av romanen, har träffande karakteriserat den som ”ett projekt att förevisa den moderna människans tillvaro”.<sup>151</sup> *Astarte* kan mycket riktigt beskrivas som en litterär gestaltning av en specifik och tidsbunden modernitetsanalys: romanen tycks, som Haux uttrycker det, i den meningen ”redan färdiganalyserad i sig själv”.<sup>152</sup> Med hjälp av påtaglig kännedom om samtida marxistiska och psykoanalytiska idéströmningar avtäckar romanen, via en serie konsumtions- och populärkulturkritiska tablåer – sammanhållna genom den direkta eller indirekta närvaron av den gyllene och efter en semitisk fruktbarhetsgudinna uppkallade skyltdockan Astarte – några av den moderna urbanitetens centrala fenomen: reklambranschen, veckotidningsredaktionen, varuhuset, danssalongen, biograffilmen. Haux vecklar ut romanens egen analys med hjälp av modern feministisk och marxistisk teoribildning, och visar hur *Astarte* gestaltar alla aspekter av livet i moderniteten – från konsten och kulturen till begär, sexualitet och de mänskliga relationerna i stort – som reifierade, underställda en ekonomisk logik.<sup>153</sup>

Om både romanens egen modernitetsanalys och Haux’ studium av densamma i huvudsak alltså tar fasta på vad som kan benämnas som populär- och konsumtionskulturens förtrollande *representationer* – varorna, skyltdockorna, veckotidningarna, filmstjärnorna – undersöker detta kapitel istället deras teknologiska förutsättningar; det lockande ljus som är avgörande för att representationerna ska kunna förevisas i all sin prakt. Genom att fokusera på den perceptuella förändring som det elektriska ljusets genombrott innebar söker kapitlet blottlägga de mediehistoriska villkoren bakom romanens egen marxistiskt inspirerade modernitetsgestaltning. Sedd från ett sådant perspektiv handlar *Astarte* inte primärt om skyltdockor. Den är en roman om ljus.

## Elljusbegär

Det är förvisso skyltdockan som är i blickfånget i romanens inledning. I första kapitlet presenterar ”[d]en berömde reklamartisten Siegfried Kauz” Astarte – ”en hög, smärt, förgylld kvinnofigur av trä” – för två vinningslystna reklamchefer från Stockholm (7). Denna ”gudinna [...] i reklamens tjänst” fungerar, meddelar Kauz, som ”en associationsledare” med för-

måga att uppväcka presumtiva konsumenters begär efter kläder och andra varor (11). Skyltdockan har sedan romanen igenom en framskjuten plats. Den får dels konkret manifestation i kapitlen ”Ylle”, ”Spetsar” och ”Siden”, där butiksbiträdet Fröken Jansson ”klär skyltdockorna i den stora modefirmans fönster” efter tidens skiftande moden – episoder som växlas med gestaltningar av samma kläders tvivelaktiga produktionsvillkor (21). Dels märks dess närvaro indirekt, genom de mängder av unga kvinnor som i romanen tar efter det skönhetsideal som dockan förkroppsligar.<sup>154</sup>

Men om skyltdockan Astarte, som Haux formulerar det, ”väcker [...] begäret att äga” – vissa varor, ett särskilt utseende, en särskild kropp – så är denna begärsproduktion avhängig att konsumenterna först undergått ljusregimens optiska skolning.<sup>155</sup> Vid ett tillfälle i romanen uttrycks mycket riktigt också att karaktärerna genomgår perceptuella förändringar – förändringar som dels knyts till stadsrummet, dels sammankopplas med tillförseln av nya begär. Det är i kapitlet ”Elden och altaret” som berättaren observerar att ”de unga människovarelserna bland stenmurarna [...] går igenom underliga förvandlingar”: de ”ser med nya ögon, fattar med nya sinnen, trevar sig fram med nya, halvvakta oklara och rusiga önsksningar och begär” (143). Dessa underliga förvandlingar kunde förväxlas med pubertetens intåg, för ”puberteten betyder nya organ, nya möjligheter och [...] ett ofantligt tillskott av hunger”, men det är *urbانيتeten* och inget annat som här tycks förorsaka förändringar i kropp och sinne hos ungdomarna (145).

I kapitlet följer läsaren en av dessa unga människovarelser, 16-åriga Britt, som driver runt på gatorna ”spana[n]de åt alla håll efter något att ta i besittning” (144). Liksom Tage Werin tror hon sig vara i färd med att underkua staden, och precis som i Tages fall är det i själva verket staden och dess ljus teknologier som delvis kommer att underkua henne. Britts flanerande går fjäderlätt, det berättas att hon ”knappast kände tyngden i sin kropp” (144). Med ofelbar precision leds denna knappt förnimbara kropp snart mot skyltfönstrens ”bländande ljus” där ”allt som är värt att ägas” väntar och där Britt kan bli ett produktivt subjekt i form av en köpglad konsument (145). Hennes kropp är *foglig* i Foucaults mening: den undertrycks och fulländas parallellt, ljusregimens bländande perceptionskontroll ”ökar kroppens krafter (dess nytta, från ekonomisk synpunkt) samtidigt som den minskar dem (från politisk synpunkt, genom att tvinga dem att lyda)”.<sup>156</sup>



Britt har en likaledes foglig flanörssystem i Nora i Eyvind Johnsons *Nattövning* (1938), som när hon promenerar på Stockholms gator ”tycker att hon drivs av en ström, som hon måste följa med”. Detta beror, konstaterar Nora, på ”att det är skymning” – under dessa förhållanden styrs hon till ”att bli en god fotgängare”.<sup>157</sup> Det kan noteras att det är skymning även då Britt flanerar. Överhuvudtaget är *Astarte* en roman som utspelas kvällstid: det är som redan påtalats kväll också när Tage blickar ut från S:t Eriksbron, liksom när biograferna lockar med sina kransar av ljus. Detta är inte någon slump. Skyltfönsterbelysning och andra av stadens ljustanordningar blev av förklarliga skäl som mest verkningsfulla på kvällen. Kännedomen om detta hade stor betydelse inom reklamskrået från slutet av 1920-talet och framåt. Skyltfönstrens ”starkare kontrastverkan mot den mörka omgivningen”, som en skribent i tidskriften *Elektricitetens rationella användning* uttryckte saken 1928, innebar att ”blicken lättare fångas”.<sup>158</sup> I handboken *Hur man gör reklam* från 1931 konstaterades likaledes att ”kontrastverkan mellan den ljusa fönstergluggen och den mörka fasaden [är] av utomordentligt uppmärksamhetsvärde”.<sup>159</sup> Och i Svenska reklamförbundets årsböcker omkring 1930 visades ett antal exempel på ljusreklamer och neonskyltar fotograferade under dag- respektive kvällstid för att illustrera att belysningen under kvällstid ”under alla omständigheter har det största reklamvärdet” (se bild 4–6).<sup>160</sup>

McLuhan har således bara delvis rätt när han skriver att det elektriska ljusets mest radikala konsekvens är dess eliminering av ”tiden och rummet som faktorer i mänskliga relationer”.<sup>161</sup> Elljuset, menar han, utsträcker möjligheten för mänsklig samvaro i tiden genom att utrada ”skillnaden mellan natt och dag”, och i rummet genom att i den urbana miljön skapa ”rum utan väggar”.<sup>162</sup> Det är visserligen riktigt att det elektriska ljusets genombrott i urbaniteten fick genomgripande spatiotemporala implikationer för människors varande i staden, men snarare än att avlägsna skillnaden mellan dagen och kvällen blev denna skillnad nu mer påtaglig. Förutsättningen för att skapa ”rum utan väggar” – för en ny rumslig logik i urbaniteten – var just det elektriska ljusets ”kontrastverkan” om kvällen. Elljuset kvällstid bidrog till att i en mening avgränsa staden; till att etablera riktmärken för dess fotgängare och därigenom i viss mån bestämma människors rörelsemönster.<sup>163</sup>

Ett sådant riktmärke i staden var alltså skyltfönstret, vars bländande ljus om kvällen lockar till sig Britt i *Astarte*. I Haux' analys av romanen tillskrivs skyltfönstret en *interpellerande* funktion i Louis Althusser



Bild 5 a. Dagsljusbild av bokstavsskylt med öppen lyskanal. På grund av skyltens dimensioner (höjden på »AfA» är 7 m., bögra stapeln på »A» 1,5 m. bred) är den läsbar på mycket stora avstånd.



Bild 5 b. Kvällsbild av samma skylt. Genom en starkare kontrastverkan är reklamvärdet avsevärt större än på dagen.

Bild 4–6. Det överlägsna "reklamvärdet" för ljusreklamer kvällstid illustreras. I bild 4 med den av Boye omnämnda "LÅS AfA"-skylten, vid tiden monterad på Telefontornet i Stockholm; i bild 5 och 6 med biografen Ritans belysning på Birger Jarlsgatan.



*Fig. 12 a. Ljusskylt med opalglasövertäckt lyskanal (RITA). Programskyltar med utbytbara bokstäver av perforerade plåtar med indirekt belyst bakgrund. Baldakinens tak utbildat som transparent.*



Bild 12 b. Dagsbild av samma skylt. Placeringen av de stora skyltbokstäverna är här annan än på bild 12 a, där dessa äro monterade på baldakinens framkant. En flyttning måste utföras på grund av att bokstäverna vid förutvarande placering skymde utsikten för den över biografen belägna lokalen.



mening: det gestaltas som ”en teknologi genom vilken kvinnor tilltalas/kallas fram som subjekt i form av konsumenter”.<sup>164</sup> Men trots att Haux begreppsliggör skyltfönstret som teknologi uteblir praktiskt taget ett resonemang om ”interpellationens” avgörande teknologiska villkor – det elektriska ljuset – i hennes analys. Fokus är istället på de ”kvinnliga representationsformer” som gestaltas genom skyltdockan och dennas varierade klädedräkter.<sup>165</sup> Via dessa ”drömbilder om Kvinnan” producerar skyltfönstret ”drömmar om ett idealt jag/begärsobjekt”, skriver Haux.<sup>166</sup> Men faktum är att Britt inte begär några varor (eller drömbilder) förrän hon ”sett dem stråla i ljus” (146). I skyltfönstret, berättas det, ”skär inte [det ena] mot det andra, utan allt stämmer överens som en enda stor ljusorkester, ledd av en mäktig och osynlig dirigent, en kunnig, en listig dirigent, som känner människohjärtats resonanstoner och förstår att utnyttja dem” (145f.).

I sin avhandling om svensk reklampsykologi skriver Nilsson om strategierna bakom skyltfönsterbelysningen i slutet av 1920-talet. Inom reklamfacket fördes då intensiva diskussioner om hur man mest effektivt förhindrade illusionsbrytande inslag som reflektioner och imma på glasrutorna.<sup>167</sup> Avsikten var förstås att stärka varuexponeringen, och här spelade olika ljus teknologier en central roll. Det gällde att ta noggrann hänsyn till de olika lampornas placering och wattstyrka samt till hur man med hjälp av reflektorer återkastade ljuset; monterades belysningsanordningarna fel riskerade de att ”blända betraktarna, eller resultera i ett hårt, stickande ljus”.<sup>168</sup> Skyltfönstrets ”interpellerande” funktion byggdes på så sätt in i dess belysningstekniker. Om detta visar Boye – som under arbetet med *Astarte* ska ha studerat Nordiska Kompaniets skyltfönster om kvällarna – stor medvetenhet i ”Elden och altaret”.<sup>169</sup> I en utsaga som genljuder av den samtida reklamdiskursen frågar sig berättaren retoriskt hur någon skulle ”kunna undgå” att ”se in i det stora fönstret [...] Så väl är lamporna placerade, att det strömmande ljuset inte bländar, utan låter ögonen vila lugnt och belåtet i den skugglösa klarheten där inne.” (146) Det är betecknande att berättaren först efter denna beskrivning av varseblivningens betingelser noterar att ”[s]ilkestrumpor är utlagda till visning” i fönstret” (146). Denna hierarki mellan belysning och vara indikeras för övrigt redan av kapitelrubriken. Om skyltfönstret gestaltas just som ett konsumtionskulturens altare, varuexponeringens heliga rum, så är det signifikativt att elden föregår altaret i överskriften: den utgör förut-sättningen för att konsumtionskulturens representationer – skyltdockan,

varorna; drömbilden om Kvinnan – överhuvudtaget ska framträda.<sup>170</sup> Ljusorkestern som romanen talar om utgör varuexponeringens teknologiska villkor; det är först ”när ett föremål råkar in i strimman”, skriver Boye, som det framträder som något ”ljus i sig själv, ett ljus mål” (145).

En av Haux’ slutsatser i sin analys av romanen är att den – genom ironi, allegorisering, främmandegöring och andra distanseringstekniker – ”söker producera en läsart som är motsatt den konsumistiska, en läsning som reflekterar och genomskådar [...] som förvandlar konsumtion till produktion”.<sup>171</sup> Den förtrogenhet med reklamfacketts ljus teknologiska strategier som romanen uppvisar kan ses som en manifestation av denna poetik. Men frågan är hur väl romanen som helhet egentligen lyckas med att förhålla sig kritiskt och distanserat till elljusets lockelser. Här kan noteras att flera forskare läst in en tvetydighet i romanens skildring av moderniteten. Johan Fornäs ser i *Astarte* en roman som ”ironiserar över kapitalismens ytligt narcissistiska skönhetsfixering”, samtidigt som den ytterst ger uttryck för en ”kluven hållning mot de nya konsumtionslockelserna”. Det är, menar Fornäs, frågan om en ”satir” som även ”genomkorsas av tydliga lustfyllda stråk som njuter av varuflödenas sensualism”.<sup>172</sup> Margit Abenius observerar utifrån sitt biografiska perspektiv en liknande ambivalens, som antyds höra samman med Boyes (enligt Abenius då ännu gryende insikt om sin) sexualitet: ”Bakom romanens medvetna tendens springer en hemligare djupverkan i dagen: förälskelse, halvt omedveten, i den kvinnliga skönheten med dess makt att väcka drömmar, tända liv, skapa gudar...”<sup>173</sup>

Intressant nog finner alltså både Fornäs och Abenius att Boyes roman – jämte dess kritiska analys av den urbana moderniteten – i någon mening också är *tjusad* av denna modernitet; att *Astarte* i viss grad har internaliserat den begärsproduktion i konsumtionskulturen som Haux med fog påstår att romanen söker genomskåda. Jag menar att denna ingivelse på det hela taget är korrekt, men att det varken är sensuella varuflöden eller kvinnlig skönhet – utan elektriskt ljus – som i det här hänseendet utövat den största dragningskraften på romanen. För elljuset inte bara tematiseras flitigt i *Astarte*, det ger också prägel åt själva den språkliga framställningen. Boyes prosa blir nämligen aldrig så vacker och metafortät som när elljuset kommer på tal. Redan den korta beskrivningen av biografen ovan, vars lockande ljus får folkskaror att dra sig ”som nattfjärilar mot papperslykorna”, är en antydan om detta. Vi märker det än mer i panoramat över Stockholm, då den upplysta staden beskrivs som ”ett fosforescerande



jättedjur” som ”låg och ruvade i sitt eget sken”. En biograf omtalas här som ”en vitglödande eldsvåda”, en ljusreklam som ”en kejsarkrona av ljus” och Kungstornens restaurangers ”glitterkransar” som ”diadem kring pannan på furstebudor”. (Motsvarande observation kan för övrigt göras i Krusenstjernas panorama, där lampor ”brunno som vänliga jättars ögon”, ljusskyltar blinkar ”som muntra och nära stjärnor” och biograf-ljuset bildar ”en vit, blomlik aura”.) På ett annat ställe i romanen heter det att en strålkastare ”skälver blåvit som söderns månsken” och ”öser en vit flod” över den som befinner sig inom dess ljuskrets (71f.). I ytterligare ett annat avsnitt, i vilket dagen övergår till kväll och kvällsbelysningens särskilda verkan återigen spelar en framträdande roll, berättas att

Lyktorna spricker ut. Det är staden som blommar. Allt som dagen har hållit bundet löser sig och vecklar ut sig i kvällens ljuskaskader som japanska trollbommor i ett vattenglas. Dagen är inte liv. Arbetet är inte liv. Vi arbetar för att leva, och livet är kvällen. [...] Rusiga av den blommande staden driver människorna omkring som droppar i ett mareldshav. (137)

I exempel som dessa närmast skimrar det om Boyes prosa; den är förskönande, drömsk – och levande. Organiska och ekologiska metaforer präglar framställningen: elljuset är djur, är eld, är kransar, är månsken, är flod, är blommor, är mareld. Metaforiken svarar både mot Peters syn på medier som miljömässiga och existentiella villkor – elljuset tycks här bli en integrerad del i människans habitat – och på en mer specifik nivå mot McLuhans beskrivning av elektriciteten som ”organisk till sin karaktär”.<sup>174</sup> Tack vare sin undflyende medialitet – det elektriska ljuset framträder ju enligt McLuhan inte som medium förrän det förses med ett språkligt innehåll i form av en ljusreklam – uppträder det som något dynamiskt och levande snarare än som död artefakt, som natur snarare än kultur. Just detta sker i *Astarte*. ”[L]ivet är kvällen”, skriver Boye i blockcitatet ovan, men för romanen gäller också att kvällen, då ”[l]yktorna spricker ut”, är lika med elljus och elljuset lika med liv.

Poängen här är emellertid alltså att denna överensstämmelse mellan elljus och liv inte bara låter sig iakttas på tematisk nivå. Då elljuset omtalas animeras också själva prosan: den utsmyckas med ett intensivt och lystert bildspråk så att den närapå framträder, för att ta hjälp av Boyes egen formulering, som något ljust i sig själv. Så betraktad blir också Boyes egen

prosa till sist konsumistisk. Trots den kännedom om reklamfacket's belysningsstrategier som romanen uppvisar tycks den själv internalisera elljusets lockelser. När reklamartisten Kauz presenterar den gudomliga (och, icke att förglömma, gyllene) skyltdockan för de två reklamcheferna från Stockholm i romanens inledning låter Boye honom säga att ”det är inte själva synen, som tänder ert begär [...] det är de associationer som synen framkallar” (11). Men Boyes skimrande prosa visar att det i själva verket förhåller sig tvärtom: det är synintrycken, i form av elektrisk belysning, som väcker – eller för att återigen anlita romanens språkbruk: ”tänder” – begär. Elljuset är, till skillnad från vad Kauz påstår om skyltdockan *Astarte*, mer än blott en ”associationsledare”. Det fungerar inte bara som ett medium med hjälp av vilket varorna och kvinnoidealerna kan framträda; elljuset utgör på egen hand det primära begärsobjekt som romanen kretsar kring. Uttryckt på annat sätt handlar *Astarte* om begäret efter ljus, inte om begäret efter de representationer ljuset faller på. McLuhans dictum kunde i det här fallet således korrigeras till ”mediet är begäret”. Eller för att parafrasera McLuhan annorlunda: När ljuset är på, finns där ett begär som försvinner när ljuset släcks.

### Skyltfönstret och den ändlösa filmen

Ovan skrev jag att skälet till att genombrottet för elektrisk belysning i stadsrummet relaterar till filmnätverket var att biograferna kom att bli elljusets kanske främsta exponent. Till detta kan läggas att skyltfönstret på ett högst konkret sätt var medialt sammankopplad med biografen. Inte endast genom hur det nyttjade belysningstekniker för att reglera människors perception, vilket är besläktat med de ljusspel som iscensattes i biografialongerna (och kring vilket en fördjupad diskussion förs i ett senare avsnitt).<sup>175</sup> Utan också genom vad som kom att kallas för *skyltfönsterbiografen*.

Under 1920-talet, särskilt åren 1927–1930 – det vill säga just före och under den period Boye skrev sin roman – experimenterade ett antal svenska butiker, företag och varuhus med att projicera reklamfilm i skyltfönster.<sup>176</sup> Praktiken förenklades av smalfilmens genombrott och i takt med att mer behändiga projektorer utvecklades – däribland den så kallade Capitol-projektorn (se bild 7) – vilka dels möjliggjorde filmvisning i hög kvalitet även i dagsljus, dels tillät att spela upp en film om och om igen utan avbrott. *Den ändlösa filmen*, som den senare funktionen kallades, tillskrevs stora möjligheter att locka till sig människors uppmärksamhet.<sup>177</sup>



## Äntligen!!

En praktisk, transportabel, brandfri,  
helautomatisk, med ändlös film  
försedd filmprojektionsapparat —

**C A P I T O L**

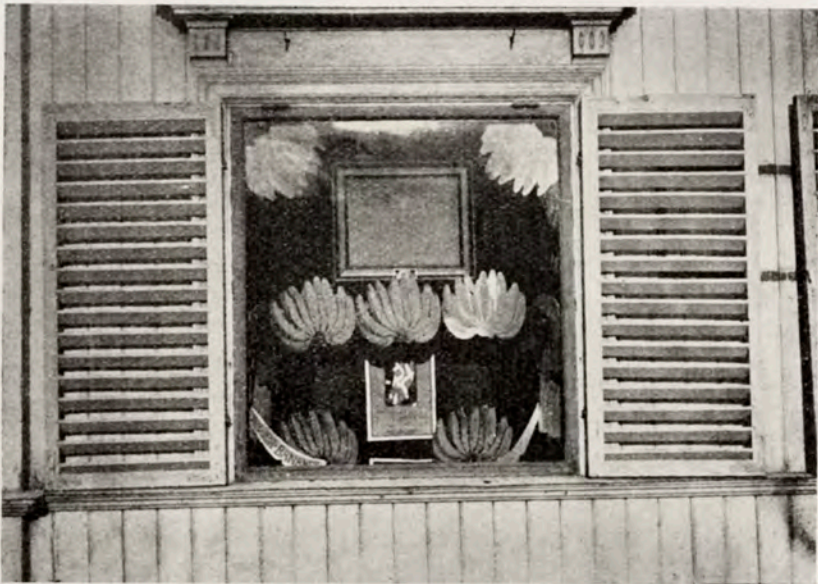
GENERALREPRESENTANTER:

**A.-B. INDUSTRI- & REKLAMFILM**  
KUNGSGATAN 7, STOCKHOLM  
TELEFONER: 150 04, NORR 125 50

1926

Bild 7. Med filmprojektorn Capitol blev det möjligt att visa "ändlös film".

Bild 8. Banankompaniet var ett av de företag som använde Capitolprojektorn för reklamfilmsvisning i skyltfönster. Här i Sala 1927.



*Skyltning med filmapparat i Apotekshuset.*

Banankompaniet var ett av de företag som i relativt stor skala nyttjade denna funktion. 1928 förfogade företaget över 14 Capitol-projektorer som man lät cirkulera till bananåterförsäljare på ”alla större platser i riket” (jfr bild 8).<sup>178</sup> En orsak till att experimenten med skyltfönsterbiograf blev förhållandevis kortvariga var paradoxalt nog att visningarna var *för* populära: ”Att apparaterna kommo ur bruk”, berättade Einar Förberg i reklamhandboken *Att sälja med film* från 1946, ”berodde på alltför stor attraktivitet, ty det blev ofta stockningar på trottoarerna utanför de fönster, där apparaterna stodo uppställda.”<sup>179</sup>

I *Astarte* nämns ingen reklamfilmsprojektion, men sättet på vilket skyltfönstret tematiseras i romanen kan ändå, menar jag, sättas i samband med ”den ändlösa filmen”. Låt oss repetera ett av citaten som diskuterades i föregående avsnitt: ”[S]e in i det stora fönstret du nu går förbi. Och hur skulle du för resten kunna undgå det! Så väl är lamporna placerade, att det strömmande ljuset inte bländar, utan låter ögonen vila lugnt och belåtet i den skugglösa klarheten där inne.” (146) Noterbart här är att citatet inte bara betonar svårigheten med att avstå från att se *in* i skyltfönstret, utan även tycks indikera en svårighet att se *bort* från det. Trots att ett ögonkast borde vara tillräckligt för att registrera den statiska representation som skyltdockan utgör (hur förtrollande den än må vara) är det inte någon flyktig blick berättaren redogör för. Istället fixeras uppmärksamheten i en varaktig perception; ögonen förmås ”vila lugnt och belåtet i den skugglösa klarheten”. Vidare beskrivs denna bestående blicks förutsättning vara skyltfönstrets ”strömmande”, bländfria ljus – en beskrivning som sammanfaller med den projektionsteknik som även i dagsljusets skugglösa klarhet förmådde projicera rörliga (ljus)bilder i en ändlös ström.

Med kunskapen om skyltfönsterbiografen ges vi även en möjlig mediehistorisk förklaring till de så kallade filmiska projiceringar som Askander observerar i Erik Askunds 1930-talsprosa. Askander använder termen ”filmisk projicering” för att beteckna karaktärens ”utblickar genom fönster” mot någon form av rörelse.<sup>180</sup> I en scen i *Fanfar med fem trumpeter* (1934) då en skyltdocka i ett skyltfönster dubbelexponeras med spegelbilden av en promenerande kvinna på gatan noterar Askander exempelvis att ”skyltfönstret fungerar som en bioduk på vilken händelserna utspelas i form av rörliga bilder”.<sup>181</sup> En annan filmisk projicering sker enligt Askander i *Lilla land* (1933) då det förbiströmmande landskapet under en biltur beskrivs som ”den evigt framrullande filmen på vindrutans bildfält”.<sup>182</sup> Att skyltfönstret respektive vindrutan på detta sätt ”fungerar

som en bioduk”, som Askander uttrycker det, sammanföll alltså med en period då rörliga bilder – evigt framrullande tack vare ”den ändlösa filmen” – faktiskt projicerades bakom glasrutor i skyltfönster.

Även på andra håll i litteraturen från denna tid betraktas rörliga bilder i fönster. I Ivar Lo-Johanssons novell ”Filmen från fönstret” (1930) möter vi ett berättarjag som från sitt lägenhetsfönster ”betraktar gatans film”. Hela novellen, en lågmäld kriminalhistoria, utspelas på denna ”fönsterfilmens duk”.<sup>183</sup> I Gustav Sandgrens signifikativt betitlade roman *Ett fönster mot söder* (1933) tar berättarjaget plats vid ett fönsterbord på ett café och konstaterar att ”människorna [utanför] liknar suddiga filmbilder som jagar förbi över fönstrets glasduk”.<sup>184</sup> I Jan Fridegårds *Tack för himlastegen* (1936) talas det om en ”vitblå biografduk” utanför ”fönstergluggen” då huvudpersonen blickar ut mot skyn från sin fängelsecell.<sup>185</sup> Och i Krusenstjernas *Kvinnogatan* (1930) blickar karaktären Linnéa ut genom fönstret från hushållsskolan och ser sig själv tillsammans med sin far och mor, promenerande ”genom ängarna till byns vita kyrka” för att begrava Linnéas dotter. Åter tycks det svårt att vända bort blicken från det som utspelas på andra sidan fönstret: ”Linnéa ryckte till, där hon stod vid fönstret. Hade hon drömt?”<sup>186</sup>

I tredje delen av Krusenstjernas Pahlensvit, *Höstens skuggor* (1931), blickar Petra von Pahlen en kväll in i en ”fönsterruta” som i kontrast till mörkret bildar ”en skarpt lysande gul kvadrat. Det var som en tavla, målad mot en svart vägg. Och tavlan hade liv. Den hade figurer som i ett mystiskt drömspel.”<sup>187</sup> I detta upplysta och livaktiga fönster får Petra se en manlig ”krympling” och en kvinna omfamna varandra – ”båda tumlade i ett vidrigt famntag bakåt in mot rummet och uppslukades”. Scenen speglar och förstärker Petras eget ”brutala begär” efter ett misslyckat samlagsförsök med arrendatorn Tord.<sup>188</sup> Logiken är skyltfönstrets: Det är representationen (varan) som väcker betraktarens begär, men inte förrän elektrisk belysning och projektion av rörliga bilder – fönstrets ”liv” och ”drömspel” – dragit till sig och fixerat denna betraktares uppmärksamhet. Så sett är det här elljus tillsammans med film som utgör begärets teknologiska a priori. Det kan för övrigt noteras att hela denna sjudelade romansvit på 2600 sidor – som mer än något annat kretsar kring just förbjudna begär (vilket kom att ge upphov till den så kallade Krusenstjernafejden) – inleds med att ”Petra von Pahlen stod vid fönstret och såg ut.”<sup>189</sup> Detsamma gäller Jan Fridegårds sexuellt frispråkiga trilogi om Lars Hård, där första meningen lyder: ”Tre flickor gick förbi en av statarbostäderna

på herrgården och de tittade in genom fönstret.”<sup>190</sup> Fönstret blir i dessa romanserier portalen till, eller gränssnittet för, den begärsfyllda fiktionen. Titta genom ett fönster och berättelsen kan rullas ut.

### Butiksflickor går på bio

Beskådandet av rörliga bilder är avgörande också för att berättelsen i *Astarte* ska rullas ut. Den enda scen i romanen då alla tre huvudkaraktärer är närvarande – förutom Tage och Britt arbetarflickan Viola – utspelas i en biosalong. Scenen, som äger rum ungefär i mitten av romanen (i kapitlet ”Sakrament”, s. 89–101) och som föregår de scener som diskuteras ovan, kan sägas utgöra en vändpunkt. Det tycks delvis vara erfarenheten inne på biografen som förvandlar Tage och Britt till de förment suveräna subjekt som därefter på varsitt håll – Tage från S:t Eriksbron, Britt flanerande bland skyltfönstren – gör sig redo att ta staden i besittning. En intressant fråga att utreda blir således vilka faktorer som ligger bakom denna förvandling.

Klart är att romanens kritik av den samtida populärkulturen på få andra ställen blir så tydligt uttryckt som här. I kapitlet återberättas intrigen till ”den himmelska Bel Birds senaste” (93): en schablonartad filmmelodram om de aristokratiska makarna lady och lord Marmour, som efter en rad osannolika förvecklingar – ett misstänkt äktenskapsbrott, lady som försöker ta sitt liv, hennes ”förfallne” bror som räddas undan ”den Undre Världen” (99) – till sist återförenas ”i en lång kyss, originellt och vackert fotograferad” (101). Den här sortens karikatyr av amerikanska filmintriger – där ett kärlekspar överkommer hinder och, för att återigen citera Kjellgrens sardoniska kommentar i tidskriften *Fönstret*, ”förenas genom slutkyss” – är ett återkommande inslag i den svenska 1930-talslitteraturen.<sup>191</sup> I Lundkvists roman *Floderna flyter mot havet* (1934), som liksom *Astarte* innehåller en utförlig skildring av ett biografbesök, ser den unga kvinnan Linda en film med snarlikt händelseförlopp. Här är det ett ungt kärlekspar av lägre börd som lovar att de ”aldrig [ska] överge varandra”. Ändå skils de åt: mannen inleder en relation med en svekfull adelsdam, medan kvinnan dränker sina sorger på stadens krogar. När båda nått botten stöter de av en slump på varandra igen: ”Och så kysstes de i en lång bild som var så nära att man såg hur deras läppar pressades mot varandra.” (129f.) Också i Harry Martinsons roman *Vägen ut* (1936), andra delen i den självbiografiska uppväxtskildringen av den föräldralösa pojken Martin,



karikerar handlingen till en Hollywoodfilm. Denna gång är det västern-genren och dess koloniala undertoner som är måltavla, men berättelseschemat följer ett liknande mönster som i exemplen ovan:

Den handlade om indianer som anfalla ett blockhus. [...] En vit, rätt hygglig man och nio indianer stupa. Kring den vites dödsläger vrider man händerna. Gråten visar sig i olika ställningar. Hämnd sväres. Ytterligare några indianer upphinnas och skjutas. Sedan drar foljet till den hyggliges grav. Där ligger *den trogna hunden* och svälter, vill inte äta. De dra upp medförda köttben, det hjälper inte. [...] Så lämna då de själv djupt sorgsna den trogna hunden och gifter sig. Slut.<sup>192</sup>

Samtliga filmer gör starkt intryck på sina åskådare. Den äventyrsfilm Martin har sett ”fyllde honom i timal”.<sup>193</sup> Lundkvists Linda blir så drabbad att hon kort efter visningen upplever sitt liv ”som en film för sig”. Hennes medvetande sveps ”med in i en film; hon spelade hjältinna [...] och talade filmtexter så naturligt som bara en ung flicka som länge gått och drömt för sig själv kan det” (133f.). I *Astarte* beskrivs receptionen delvis i religiösa termer: Vid filmens slut ”snyter sig [publiken] och smäller i bänkarna”, den – ”massan” – beskrivs ha ”begått ett sakrament” och är nu ”fast förenad i den himmelska Bel Birds kropp och ande” (100f.). När Britt ”ler [...] för sig själv” på väg ut ur salongen är det ”återspeglingsen av [...] Bel Birds smålöje” (101), och på Stockholms gator kan man ”räkna tiotal efter tiotal av små Bel Birds”, unga kvinnor som kopierat filmstjärnans look och sätt att röra sig (94).

Med Haux ord är det i *Astarte* frågan om ett ”identifikatoriskt” mottagande av filmen, där i synnerhet kvinnorna i publiken ”känner igen sig i hjältinnan [...] och förtrollas”.<sup>194</sup> Den populärkulturkritik romanen iscensätter – och detsamma kan sägas om såväl *Floderna flyter mot havet* som *Vägen ut* – har därmed mycket gemensamt med Theodor Adornos och Max Horkheimers analys av kulturindustrin i *Upplysningens dialektik* (publicerad första gången 1944). Adorno och Horkheimer menar att kulturindustrins produkter frambringar en form av pseudorealism genom att ständigt reproducera den rådande ordningen och på så sätt undergräva potentiellt subversiva infall från massan. Precis som är fallet i romanskildringarna ovan framkallar Hollywoodfilmerna därigenom ”illusionen att världen utanför är den direkta förlängningen av den man lär känna på bio”, vilket får till följd att åskådaren erfar tillvaron ”som en fortsättning på den film [hen] just har sett”.<sup>195</sup> Fler likartade exempel från litteraturen

omkring 1930 går att anföra. I Sandgrens *Ett fönster mot söder* möter läsaren ett berättarjag som mitt i ett samtal drabbas av känslan att han ”spelade film”; i Asklunds *Kvinnan är stor* (1931) en manlig ”charmör” som ”stått i filmposer i portarna längs hela Hornsgatan”; och i Johnsons *Kommentar till ett stjärnfall* (1929) en kvinna som knycker på axlarna ”som hon sett någon göra på film”.<sup>196</sup>

Kontaktytan mellan romanernas biografiskildringar och Frankfurt-skolans kulturindustrianalys blir än påtagligare, och visar än tydligare på författarnas teoretiska horisont, om man också beaktar Siegfried Kracauers essä ”Små butiksfläckor går på bio” från 1928. Liksom Adorno och Horkheimer är Kracauer ute efter att blottlägga den amerikanska filmindustrins ideologiproduktion, och i likhet med den analys hans kollegor skulle komma att presentera femtontalet år senare anser han att Hollywoodfilmernas funktion är att bekräfta ”det härskande systemet”, att vara ”det bestående samhällets spegel”.<sup>197</sup> Det som gör Kracauers text särskilt intressant är emellertid att den även på formens nivå är besläktad med den svenska 1930-talslitteraturens biografiskildringar. Essän är nämligen upplagd genom korta avsnitt där typiska filmintriger i olika genrer parodieras; parafraseringar jämfört med vilka Boyes, Lundkvists och Martinsons handlingsreferat närmast framstår som karbonkopior. Ett exempel:

En miljardärsdotter uppträder inkognito som fattig flicka, därför att hon vill bli älskad enbart för sin egen persons skull. Hennes önskan blir uppfylld av en anspråkslös ung man, som egentligen är en utarmad lord. Innan han ännu har förklarat henne sin kärlek, får han av en slump höra om miljarderna. Han tar tillbaka sitt frieri för att inte bli utsatt för missförstånd. Nu mer än någonsin finner de båda varandra, och lorden ärver till slut otaliga skatter, eftersom där pengar är, där kommer pengar till.<sup>198</sup>

Det lyckliga slutet, de starka känslorna, övertydligheten vad gäller vem som är god respektive ond, den slumpartade händelseutvecklingen – precis som Boye och Lundkvist karikerar Kracauer här den samtida amerikanska filmmelodramens mest kännetecknande inslag.<sup>199</sup> Varje sådant referat i Kracauers essä avslutas efter samma mönster: med en kommentar om filmens verkan på ”de små butiksfläckorna” i publiken (en misogyn gest som kan förstås mot bakgrund av populärkulturens kvinnliga könskodning vid den här tiden).<sup>200</sup> Efter sammandraget ovan: ”Om de små

butiksflickorna i kväll blir tilltalade av en främmande herre, tror de att han är en av de berömda miljonärerna från bildtidningarna.”<sup>201</sup> Strategin bakom såväl Kracauers som Boyes och Lundkvists filmreferat är således tydlig: det handlar om att samtidigt blottlägga och underminera vad de betraktar som populärkulturens verkningar. Genom den distanserade och (i dubbel bemärkelse) prosaiska framställningen försvagas – om inte för karaktärerna/butiksflickorna så för läsarna – filmernas dragningskraft och deras banala, formelartade innehåll visar sig.<sup>202</sup>

Faktum är att även butiksflickan som figur är införlivad i Boyes och Lundkvists biografiskildringar: i *Astarte* berättas att Viola ”står i sybehörsaffär i Birkastan” om dagarna (63), medan Linda i *Floderna flyter mot havet* har ”plats i en fruktaffär” (158). Särskilt i *Astarte* framgår det att det är unga arbetarklasskvinnor som dominerar bland åskådarna i biografen: här syns förutom Viola ”skolflickor”, ”anständiga fröknar” och ”lättsinniga noppor” (96) vilka mestadels kommer från ”trånga utrymmen [...] dålig luft och surt förvärvade slantar” (98).<sup>203</sup> För dessa kvinnor är den himmelska (och uppdiktade) filmstjärnan Bel Bird – ”en fattig liten flicka från Rhode Island” som förr ”stod i butik, tänk, och nu!” – den ideala projektionsytan för deras dröm om ett radikalt annorlunda liv som aldrig kan bli verklighet (93f., min kursivering). Bel Bird är en på miljonen, hon är butiksflickan som, för att återknyta till Adorno och Horkheimer, ”lika gärna kunde vara man själv och ändå aldrig är det”.<sup>204</sup>

Bel Bird ”är mytologiserad likt en Greta Garbo”, skriver Haux.<sup>205</sup> Och visst har Bel Bird, i egenskap av butiksflicka förvandlad till filmstjärna, en tydlig förlaga i Garbo: vid tiden för romanens tillkomst Hollywoods klarast lysande stjärna (och kallad Den gudomliga, en beteckning i paritet med Bel Birds – och skyltdockan Astartes), men bara några år tidigare butiksbiträde på varuhuset PUB.<sup>206</sup> Likt hopen av ”Bel Birds” i *Astarte* duggar också Garbobeundrarna tätt i den svenska 1930-talslitteraturen överlag: här förekommer såväl ”garbisk[a]” kvinnor som kvinnor med ”garboögon”, ”Garbolockar” och ”garbolinjer”.<sup>207</sup> I samtida filmtidskrifter, reportageböcker och i annonser till så kallade filmskolor reproducerades fantasin för unga kvinnor att likt Garbo upptäckas och mot alla odds bli stjärna över en natt.<sup>208</sup> Titlar som *Janet Gaynor: Affärsbiträdet som blev filmstjärna* (1932) och *Greta Garbo: Stockholmsflickan som blev världens främsta filmstjärna* (1933) är i sammanhanget signifikativa, och kan jämföras med den sekvens i *Astarte* där det framgår att en fiktiv filmstjärnas memoarer, ”Hur jag kom in vid filmen”, publiceras som veckotidningsföljetong

(159, originalets kursiv). I Leonard Clairmonts handbok *Konsten att filma: En hjälp för filmaspiranter* från 1930 (där ett av kapitlen betecknande nog rubriceras "Är ni född till filmstjärna?") betonades vikten för aspirerande skådespelerskor av att "hålla ögon och öron öppna" i händelse av att den stora chansen yppade sig.<sup>209</sup> Likaledes erbjöd *Filmjournalens* "intressebyrå", ett stående inslag i tidskriften mellan 1926 och 1928, en möjlighet att "komma i förbindelse med inspelningsbranschen". Utifrån läsarnas inskickade fotografier ("en face", "profil" och "helfigur") beräknade tidskriften chanserna för ett genombrott inom filmen.<sup>210</sup> I regel bedömdes dessa chanser som små eller obefintliga, men man lät samtidigt meddela att de insända fotografierna skulle sparas i ett av *Filmjournalen* upprättat register, utifall att ...<sup>211</sup> Så kunde en diffus dröm om plötslig stjärnupp-täckt bestå.

Som redan antytts var Den gudomliga Garbo själva sinnebild för denna dröm, vars uppfyllelse alltid tycktes precis utom räckhåll. Hon var, för att tala med Roland Barthes, populärkulturens mytologiska representation *par préférence*: det tecken som naturaliserade populärkulturens ideologiproduktion. "Garbo hör", skriver Barthes i *Mytologier* (publicerad första gången 1957), "till den tid i filmhistorien då en människas ansikte hade förmåga att uppröra massorna, då man bokstavligen förlorade sig i en människas bild, som i en trolldryck".<sup>212</sup> Bokstavligen var ordet. I januari 1931 arrangerade *Stockholms-Tidningen* en "Greta Garbotävling", i vilken unga kvinnor – via en procedur med insända fotografier, provfilmning och final på Berns inför en jury bestående av bland andra Victor Sjöström och Karin Molander – bjöds in till att kämpa om "hederstiteln 'Greta Garbos gengångerska'" (se bild 9 och 10).<sup>213</sup> I den amerikanska kontexten skulle de tävlande troligen ha kallats *Garbomaniker*. "The Garbomanics" var i USA benämningen för Garbos stora fanskara av i huvudsak unga kvinnor som identifierade sig med filmstjärnans arbetarklassrötter, fan-tiserade om hennes osannolika framgångssaga och, i likhet med flocken av unga kvinnor som tar efter Bel Bird i *Astarte*, kopierade hennes klädstil, sminkning och manér.<sup>214</sup>

Biografskildringarna i *Astarte* och *Floderna flyter mot havet* (och i mindre grad *Vägen ut*) kan förstås som kritiska gestaltningar av denna samtida Garbomani. Genom distanserade beskrivningar av den starka åskådar-identifikationen uppmärksammas läsaren på de kraftfulla verkningarna av populärkulturens representationer. Bilden av Bel Bird/Greta Garbo framställs som den "trolldryck" (Barthes) med vilken åskådaren "förtrollas"



Bild 9 och 10. Några av de kvinnor som tävlade om att bli "Greta Garbos gengångerska". Stillbilder från filmen *Fröken, Ni liknar Greta Garbo!* (1931).

(Haux). I och med detta förlopp blir romankaraktärerna, precis som vinnaren av Garbotävlingen på Berns, blott en sorts gengångare till filmstjärnan; vålnadslika subjekt som i sin strävan efter självförverkligande i själva verket tycks mista sin egen subjektivitet. I Py Sörmans roman *Toto* (1929) får detta vålnadslika subjekt sin kanske allra mest explicita uppenbarelse i litteraturen från denna tid. Den av cartesiansk dualism inspiretrade romanen skildrar ett jag som är dött men vars kropp lever vidare som om inget hänt. Utan själ blir jaget reducerat till en "skenvarelse" som lever ett "skenliv".<sup>215</sup> Att detta skenliv beskrivs med hjälp av filmmetaforik borde vid det här laget inte förvåna:

Det yttre skalet, som omslutit mitt jag, fortsatte ett slags liv på egen hand, så snarlikt mitt förra, 'riktiga' liv som en väl tagen film är snarlik verkligheten. Och detta filmliv, detta opersonliga fortlevande, godtogs av min omgivning som varande ett verkligt liv, en medveten tillvaro. (5)

Agamben menar att denna vålnadslika form av subjektbildning är typisk för 1900-talsmoderniteten. Som nämndes i inledningskapitlet emanerar subjektet enligt Agamben ur "närkampen mellan levande varelser och dispositiv".<sup>216</sup> Men från det att dispositiven mångfaldigas i takt med den moderna konsumtionskulturens framväxt – kapitalismens "extrema" utveckling, skriver Agamben, medför att varje ögonblick idag är "format, besmittat eller kontrollerat av ett eller annat dispositiv" – äger alltid dessa subjektiveringsprocesser rum parallellt med vad han kallar desubjektiveringsprocesser.<sup>217</sup> Sammantagna ger dessa processer "inte [...] plats för ombildningen till ett nytt subjekt, förutom i en maskerad och så att säga spöklik form".<sup>218</sup>

Det finns emellertid fler mekanismer inom nätverket att ta hänsyn till i denna subjektbildning. Den populärkulturella kontexten är som vi har sett av stor betydelse för romanernas sätt att skildra biografscenerna: både *Astarte* och *Floderna flyter mot havet* införlivar och förhåller sig kritiskt till den samtida diskursen om stjärnkult och Hollywoodfilmens dragningskraft. Men en analys som stannar här – vid vad som kan betraktas som författarnas självförståelse, vilken alltså tycks närbesläktad med Frankfurtskolans kulturindustrianalys – undgår att beakta något väsentligt. Nämligen det till synes självklara faktum att romankaraktärerna befinner sig i en biograf när de konfronteras med filmernas representationer, med de materiella och teknologiska betingelser detta innebär: att de sitter i



särskilda stolar, har blicken vänd mot en särskild duk och – framför allt – att de är omgivna av särskilda ljus teknologier. För att bättre förstå den produktion av spöklika subjekt som äger rum i romanerna krävs att hänsyn tas också till implikationerna av fenomen som dessa.

### Strömma in på biograf

Att Britt, Viola och Tage överhuvudtaget har hamnat på biografen kan ses som en följd av ljusregimens verkningar. Berättaren i *Astarte* beskriver hur stadens ljusreklamer och gatlyktor reflekteras mot den regnvåta asfalten, bildar ”rörliga bäckar och rännilar” av ljus i marken som ”sippande och forsande” leder människor fram mot en av de biografen som på kvällen ”lockar med kransar av ljus” (91f.). Perceptionsschemat blir således detsamma som när Tage blickar ut över Stockholm från S:t Eriksbron: stadens elektriska ljuskällor – av vilka biograflyset talande nog utgör en särskilt stor lockelse – avgör hur staden varseblis och i förlängningen hur människor rör sig i den. Att scenen som redan påtalats utspelas ungefär i mitten av romanen förstärker intrycket av att biografen innehar en central plats i regimen.

Till biografentréns ljuskransar ”strömmar från alla håll” människor, som tidigare nämnts, likt ”nattfjärilar mot papperslyktorna en festlig kväll i augusti” – och sedan befinner de sig plötsligt i salongen (92). Varken i *Astarte* eller *Floderna flyter mot havet* återges, mer än i förbigående, passagen från entrén till salongen; övergången från biografens utsida till dess insida. Själva frånvaron av beskrivningar – den till synes obetydliga ellipsen i berättelserna – svarar på sätt och vis mot en viktig aspekt av de samtida biografpalatsens arkitektoniska strategier. I *Privat och offentligt: Modern arkitektur som massmedium* (1999) skriver Beatriz Colomina att den urbana modernitetens arkitektur kännetecknas av att ”förhållandet mellan insida och utsida [...] rubbas”.<sup>219</sup> Bernhard Siegerts texter om dörren som *kulturteknik* konkretiserar denna observation. Medan dörrar (och trösklar) traditionellt fungerat som ett arkitektoniskt medium som just upprättat distinktionen mellan in- och utsida (med grinden inom det tidiga jordbruket som första framträdelseform), omvandlas deras funktion i den urbana moderniteten, visar Siegert. 1900-talets moderna dörrar – glasdörren, svängdörren, den elektriska dörren som öppnas via optiska eller rörelsekänsliga sensorer – fungerar snarare som cybernetiska regulatorer av flöden, ”biopolitical device[s] for managing humans in motion”.<sup>220</sup>

På ett liknande sätt uppluckrades distinktionen mellan in- och utsida i de svenska biografpalatsen omkring 1930. Biograferna gjorde inte bruk av några elektriska dörrar, men sättet på vilket deras entréer och olika passager utformades förlänade dem en likartad biopolitisk funktion som den Siegert talar om. I Asplund-ritade Skandia (uppförd 1923) simuleras den kvällsmiljö som reklamskrået satte så stor tilltro till när det gällde att fånga människors uppmärksamhet. Dels försågs salongen, som Fallenius konstaterar, med ”oregelbundet utplacerade klotrunda, vita lampor [vilket] gav illusionen av en nattlig stjärnhimmel” (se bild 11).<sup>221</sup> Dels installerades ljusarmaturer utformade likt gatlyktor i promenoaren till salongen, vilka biografens invigningsprogram – i ett citat som förekommer Boyes hänvisning till augustikvällens kräftkalas – menade ”bländar och lockar, som en offentlig lustbarhet i en mörk höstkväll”.<sup>222</sup> Vidare accentuerade dessa lampor de inte mindre än 14 entrédörrarna som reglerade (och framför allt underlättade) flödet av åskådare in till salongen (se bild 12). Här aktualiseras Py Sörmans roman *Adams reffen* (1929), där berättarjaget vid ett tillfälle hyr ett rum i en lägenhet som just har ”egenhet[en]” att ”där var så gott om dörrar”. Hennes rum, det andra av tre på rad belägna kammare, ”hade en dörr, som gick till första kammaren, en dörr, som gick till tredje, och en, som ledde till en korridor utanför.” Lägenhetens utformning gör att jagets rum får funktionen att reglera mänskliga flöden: ”Mitt rum”, tvingas hon konstatera, ”blev en livligt frekventerad genomgång mellan första och tredje kammaren.”<sup>223</sup>

När det kom till att styra åskådarflödet markerade dock den funktionalistiska milstolpen Flamman, uppförd 1930 efter ritning av Uno Åhrén, ett avgörande skifte. Det var då, menar Fallenius, som biografens förrum – vestibulen och delvis också promenoaren – slutgiltigt gick från att ha karaktären av sällskapsrum (jämför teaterns eller operans foajé) till att bli ”rum för rörelse”, utrymmen som primärt tjänade till att på smidigast möjliga sätt föra åskådaren till salongen.<sup>224</sup> I Flamman såg man också till att åskådarflödet blev enkelriktat genom att anvisa besökarna till separata entréer till respektive utgångar från salongen.<sup>225</sup> Det elektriska ljuset utgjorde ”sammanbindande länk” för biografens olika utrymmen, som Fallenius uttrycker det, och tjänade samtidigt till att förena eller sudda ut gränserna mellan biografens in- och utsida.<sup>226</sup> Fasadens fyra spiralformade neonskyltar ledde ner mot en kraftigt upplyst baldakin som, tack vare de tre stora glasdörrarna vid entrén, sömlöst kunde övergå till ljuset från de hundratals glödlamporna i innertaket, vilka i sin tur pekade ut



Skandia-biografen, Stockholm.

Bild 11 och 12. Skandias "stjärnhimmel" i salongen och lamporna i promenoaren var tänkta att simulera en urban kvällsmiljö.

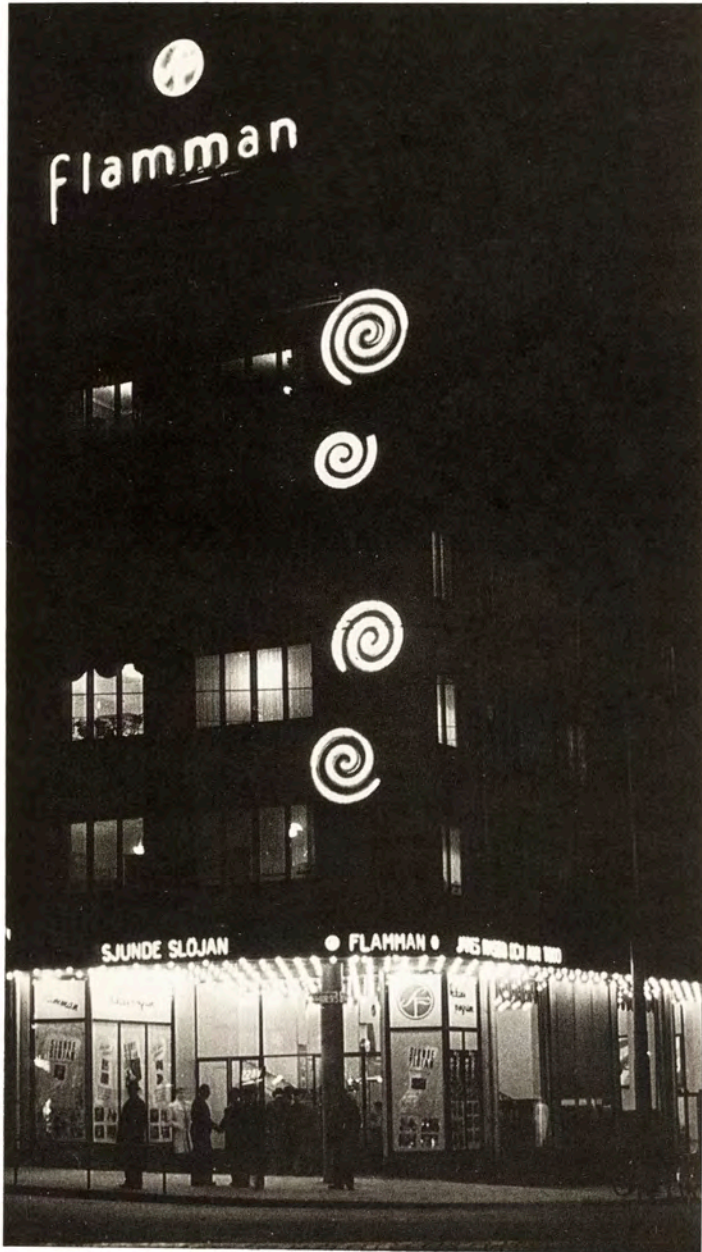


Bild 13. Neonspiralerna på Flammans fasad ledde ner mot den upplysta baldakinen ...





Bild 14. ... som ledde in mot foajéns upplysta inntak ...



Bild 15. ... som ledde vidare mot salongen.

riktningen mot promenoarerna och vidare mot åskådarplatserna på parkett och balkong (se bild 13–15).<sup>227</sup>

Urbanitetens ljusregim slutade alltså inte att verka i det ögonblick man klev över tröskeln till biografen – den följde med in. På motsvarande sätt som det ”sipprande och forsande” elljuset gör att människor ”strömmar från alla håll” till biografentréerna i *Astarte*, tjänade ljusflödet från Flammans baldakin och vestibul – den elektriska strömmen – till att reglera strömmen av människor på deras fortsatta väg mot salongen. Här gör sig återigen McLuhans karakterisering av elektriciteten som organisk påmind. Att elljuset i *Astarte* sipprar och forsar samt framträder i form av ”bäckar och rännilar” är ytterligare exempel på den naturmetaforik som diskuterades ovan, och som alltså kan förstås i relation till elektricitetens bokstavligen naturaliserade framträdelseform. Tematiseringarna sammanfaller inte utan skäl med beskrivningar av hur biografpalatsen kunde åstadkomma ”en ljusflod utan att ljuskällan är synlig”.<sup>228</sup> Likt vattendrag förmådde biografernas elektriska belysning att sätta igång krafter och rörelser utan att upphovet till dessa fullt ut lät sig identifieras.

När berättaren i *Floderna flyter mot havet* låter meddela att ”folk [...] strömmade in på biograferna” pekar den på liknande sätt ut den ovan beskrivna cybernetiska kvaliteten hos biografpalatsen (127). Och som ett tecken på att inget fick störa denna manövrering av åskådarflödet placerades Flammans garderob, i likhet med senare biografpalats från 1930-talet, i källarplanet: ett faktum som kan förklara varför berättaren i *Astarte* från en mening till en annan går från att betrakta biograffasaderna till att konstatera att besökarna sitter med ”[y]tterkläderna [...] på” i salongen (92).<sup>229</sup> Som redan antytts hjälpte också Flammans framträdande glasarkitektur till att försvaga gränsen mellan ute och inne. Vestibulens helglasade vägg mot Hornsgatan hade vid tiden för biografens uppförande få motsvarigheter inom svensk arkitektur, men skulle komma att sätta standarden för 1930-talets premiärbiografer.<sup>230</sup> Så berättas i Asklunds roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934), som till stor del utspelar sig i området kring Hornstull, om en desorienterad karaktär som ”gjorde ett snedsteg och höll på att gå rätt in i den stora rutan till biografen Flamman”.<sup>231</sup> Större än så var inte (sned)steget till Flammans inre.



### Bjärtbelysta fyrkanter, elektriska nummerskyltar

Även för biografsalongen som sådan skedde omkring 1930 avgörande belysningstekniska innovationer. Implikationerna av dessa visar att romanernas gestaltning av det identifikatoriska filmmottagandet – eller, annorlunda uttryckt, av den intensiva uppmärksamhet karaktärerna riktar mot vita duken – också har ljus teknologiska villkor. När filmen som projiceras i ”Sakrament” ska till att börja är det signifikativt nog kontrasten mellan den nedsläckta salongen och den upplysta filmduken som initialt ger upphov till att åskådarna försjunker i intrigen: ”Så mörknar den omgivande verkligheten till en dröm, och drömmen på den bjärtbelysta fyrkanten är den enda verkligheten” (93). Samma ordning, i vilken ljusets utsläckande föregår och är förutsättningen för att leva sig in i de rörliga bilderna, gäller när Linda besöker biografen i Lundkvists roman: ”Så släcktes belysningen [...] och hennes intresse fångades helt av filmen.” (128f.)

Att mörklägga salongen under det att filmen visades var visserligen ingen nyhet. Kittler spårar greppets genealogi till premiäruppsättningen av Richard Wagners operatetralogi *Nibelungens ring* i Bayreuth 1876, då Wagner lät inleda föreställningen i en nedsläckt salong innan gasbelysningen successivt tändes.<sup>232</sup> Med biografpalatsen blev emellertid teknikerna för att rikta blicken mot det som utspelade sig av ett mer sofistikerat slag än tidigare. Colominas karakterisering av den moderna arkitekturen som ”ett slags mekanism för seendet som framkallar ett subjekt” är därmed träffande i sammanhanget. Den moderna arkitekturen ”föregår och ramar in sin invånare” snarare än att utgöra en oavhängig ”plattform för det seende subjektet”, skriver Colomina.<sup>233</sup> I enlighet med detta såg Chinas arkitekt Albin Stark till att salongens balkong konstruerades utan pelare för att försäkra sig om att alla åskådare skulle ha fri sikt mot duken, medan stolsraderna utformades i bågar så att, med arkitektens egna ord, ”alla platser riktas så mycket som möjligt mot dukens mittpunkt”.<sup>234</sup> Fasadens ornamenterade kinesiska skrivtecken med betydelsen ”det fulländade seendets teater” var därmed välgrundade.<sup>235</sup> Också Asplunds arkitektoniska val för Skandias salong var enligt egen utsago underställda att få ”blicken [att] tvingas mot scenen”.<sup>236</sup> Från slutet av 1920-talet konstruerades biografpalatsens salonger dessutom som regel i form av en avsmalnande rektangel så att filmduken, med Fallenius ord, blev ”den självklara blickpunkten”.<sup>237</sup>

Störst betydelse när det kom till att styra blicken hade ändå det elektriska ljuset. Efter en renovering av Palladium i mitten av 1920-talet kopplades salongsbelysningen till ridån via en reostat, så att ljusskenet minskade successivt när ridån drogs upp och vice versa.<sup>238</sup> På så sätt försäkrades att kontrasten mellan salongens mörker och dukens ljus framträdde som starkast i just det ögonblick filmen startade. Drömmen på den bjärtbelysta fyrkanten blev då mycket riktigt den enda förnimbara verkligheten. Från och med ett par år senare var det dock inte bara salongens mörkläggning som hade till uppgift att få åskådaren att försjunka i denna drömverklighet – utan också dess ljus. I samband med invigningen av China i oktober 1928 konstaterade SF:s vd Charles Magnusson att det via biografens ”belysningseffekter finnas [...] stora möjligheter att framdana en viss stämning”.<sup>239</sup> Vad Magnusson åsyftade är de avancerade ljusspel som introducerades i biografpalatsens salonger vid den här tiden, genom vilka det elektriska ljuset skiftade i färg och styrka före och under filmvisningens gång. Tanken var att en ”belysningsmästare”, som branschtidningen *Biografbladet* högstämt uttryckte saken, med dessa medel skulle ”dirigera ljustonerna som kapellmästaren musiken enligt den skiftande stämningen i filmen”.<sup>240</sup> Åskådarens försjunkenhet vid filmen var således beräknad och inbyggd i biografarkitekturen.

Filmreceptionen så som den skildras i *Astarte* och *Floderna flyter mot havet* måste förstås i relation till detta. Den starka identifikationen vid händelserna på vita duken kan inte enbart betraktas som en konsekvens av ”kulturindustrins” produkter, av Hollywoodfilmernas innehåll eller ideologiproduktion. Uppmärksamheten är i högsta grad också villkorad och reglerad av det elektriska ljuset. Återigen blir mediet i denna specifika mening budskapet. I *Astarte* blir detta särskilt tydligt genom en jämförelse med den scen som föregår biobesöket, i vilken Britt på en fest blir åhörare till en händelserik berättelse om spritsmuggling. Initialt väcks hennes ”intresse [...] ofrivilligt som inför en spännande film” (81). Men trots ”mycket levande” beskrivningar av bland annat ”en spännande bil-tur med polisen hack i häl” (81) – en representation som är snarlik de ”biljakter i natten” som filmen senare ska skildra (91) – blir Britts reaktion på berättelsen, förmedlad som den är utan bistånd av elektriskt ljus, i slutänden blott en suck.

I samband med att publiken tar sina platser och salongen släcks ner står också följande att läsa i *Astarte*:

Åskådarna har smält ihop till en odifferentierad mörk massa, man skulle kunna tro att de hade blivit ett. Men de har inte blivit ett, de har bara blivit ensamma, de syns inte längre, de bara ser. (92)

Inför filmen som projiceras i salongen är åskådarna ensamma, men tillhör likväl samma odifferentierade massa. Som Haux konstaterar ”atomiseras” de; ”[a]lla tilltalas enskilt och alla blir lika”.<sup>241</sup> En liknande ”atomisering” – vad som också kunde beskrivas som en produktion av (en)samma kroppar – gestaltas i den (betydligt kortare) biografiskildring som äger rum i Kjellgrens roman *Bakom portarna* (1932). På biograf ”sitter man ensam bland hundratals människor”, berättas det, samtidigt som en ”fläkt av samhörighet drar genom lokalen” som gör att ”alla [blir] en enda”.<sup>242</sup> Att biograffilmen, massmediet framför andra vid denna tid, paradoxalt nog kunde få åskådarna att också isoleras från varandra noteras även av den ryska formalisten Boris Ejchenbaum i en artikel från 1927: ”we do not, in essence, feel ourselves to be members of a mass at all [...] when we are sitting in a cinema; on the contrary – conditions at a film-show induce the spectator to feel as if he were in total isolation.”<sup>243</sup> I *Suspensions of Perception* gör Crary en snarlik observation, som samtidigt betonar den dubbla process som ”atomiseringen” – tillika den moderna uppmärksamheten i stort – innebär. Att vara ’trollbunden’ framför vita duken, skriver han, innebär att vara ”immersed in a collectivity and simultaneously separated in absorptive solitude. Modern attention inevitably fluctuates between these poles [...]”.<sup>244</sup>

Signifikativt nog antyder citatet i *Astarte* att ”atomiseringen” inte enbart sker som en följd av populärkulturens representationer (i det här fallet filmen med den himmelska Bel Bird). I själva verket inleds detta förlopp redan *innan* någon film alls har visats för romanens biopublik. Åskådarna tycks med andra ord bli (en)samma redan i den stund de sätter sig i sina stolar. Denna omständighet är, menar jag, mer än en slump. Här kan noteras att romanens tillkomst sammanfaller med tiden då de moderna biografialongernas stolar började förses med *elektriska nummerskyltar*. Från Chinas invigning rapporterades om denna innovation: att ”[v]arje stolrads nummer och varje stol markeras med en elektrisk nummertavla, som lyser i mörkret”.<sup>245</sup> Åtminstone på Saga och Rigoletto installerades under 1930-talet liknande belysningsarmatur.<sup>246</sup> Enligt Foucault tenderar det disciplinära rummet – fängelset och klostret genom deras celler, klassrummet med hjälp av dess skolbänkar – ”att delas upp i lika många små-

bitar som det finns kroppar eller beståndsdelar att fördela”.<sup>247</sup> Denna ”seriell[a]” rumslighet gör att kropparna individualiseras och möjliggör kontroll av ”vars och ens och samtidigt allas arbete”.<sup>248</sup> Även om numrerade stolar förekom i biograferna sedan tidigare, gjorde de elektriska nummerskyltarnas lyskraft att salongernas karaktär av seriellt rum förstärktes. Nu blev varje åskådare även i mörkret – ja, särskilt då – ett med sin nummerbricka, samtidigt som den var del av ett större schema. Rad 6, plats 59; ensam i massan, ”atomiserad” med det elektriska ljusets hjälp.

Från denna process var inte ens kärlekspar fredade. Det är inte utan skäl som Tages och Violas relation tar slut kort efter att de tillsammans besökt och därmed isolerats från varandra på biografen. Enligt samma mönster skils, i Johnsons roman *Regn i gryningen* (1933), Henriks och Katarinas kroppar åt undan för undan då de sätter sig bredvid varandra i varsin biografstol: ”De satt nu på en bio. I mörkret, när hon borde kommit honom närmare, gled hon undan. [...] Hennes hand gled undan, hennes knä drogs diskret undan [...]”.<sup>249</sup> I Johnsons *Nattövning* är det likaledes ett biografbesök som väcker ett djupt rotat främlingskap till liv mellan de gamla makarna Elvira och Jesper: ”Elvira kände gammalt, väl-lagrat hat mot mannen, som satt vid hennes sida och blängde mot duken”. För ett ögonblick griper Elvira tag om sin makes arm, men ”kom emellertid genast ihåg var hon befann sig och släppte Jesper”.<sup>250</sup> Därmed har måhända den byggmästare som i Värnlunds roman *Man bygger ett hus* (1938) resonerar kring nygifta par som ”efter tre veckor har [...] svalnat lite grann för varandra och börjat gå på bio” fått ordningsföljden om bakfoten.<sup>251</sup> Kanske går inte dessa föreställda makar på bio för att de svalnat för varandra, utan svalnar för varandra för att de går på bio?<sup>252</sup>

Men även om biografen vid denna tid kan betraktas som ett seriellt rum var dess åskådare, som berättaren i *Astarte* mycket riktigt också påtalar, förstås inte övervakade i traditionell mening: ”de syns inte längre, de bara ser”. Det rör sig således om en omkastning av Foucaults panoptiska modell från *Övervakning och straff*: istället för att individen är synlig för en i sin tur osynlig övervakare, rör det sig här om individer som ser utan att själva bli sedda.<sup>253</sup> Crary menar att denna inversion kännetecknar modernitetens uppmärksamhetsregim: omkring sekelskiftet 1900 går individen från att vara ett övervakningens och uppmärksamhetens *objekt* till att bli ett uppmärksam *subjekt* som själv internaliserar regimens kontroll.<sup>254</sup> I biografskildringen i Boyes roman ser vi prov på en sådan subjektiveringsprocess, som – för att återknyta till Agamben – alltid också innebär en

desubjektivering. Efter visningen löser publiken upp sig ”i småpartiklar” men är likväl ”ett”; ”fast förenad i den himmelska Bel Birds kropp och ande” (101). Åskådarna har formats till de spöklika kroppar Agamben talar om: de är gengångare till filmstjärnan Bel Bird, individuella enheter som innehar samma bräckliga och skenbara subjektivitet. Att de har formats på det sättet – och detta tål att inskärpas – beror på flera samverkande styrmekanismer inom nätverket. Mest uppenbart sker styrningen förvisso genom populärkulturens representationer: genom den förtrollande ”bilden” av Bel Bird som förmedlas i Hollywoodmelodramen (och som indirekt också införlivar skyltfönstrets representationer genom skådespelerskans skyltdockslika kropp). Men publiken i salongen är i högsta grad besmittad även av den ljusregim som framträdde vid tiden för romanens tillkomst. Den förtrollande representationen understöds av diverse ljus-teknologier: det är dessa som får åskådarna att rikta uppmärksamheten mot den bjärtbelysta fyrkanten och som därigenom också bidrar till att göra deras reception av filmen enhetlig. I den meningen får filmvisningen inte bara följdén att ”alla blir lika”, som Haux uttrycker det; den resulterar mer specifikt, och i enlighet med nätverkets strategi, i att alla *ser på samma sätt*. Tillsammans med skyltfönsterbelysning och ljusreklamer medverkar biografen så i en homogeniserande optisk träning som i Boyes roman styr stadens människor mot att begära särskilda kroppar, utseenden och varor.

### Avslutning: Början på nattens slut

Men samtliga karaktärer i romanen formas trots allt inte på samma sätt. Bland alla ljusreklamer, all skyltfönsterbelysning och allt biografijus som på olika sätt utövar styrning på karaktärernas perception och rörelsemönster i *Astarte*, visar romanen vid ett tillfälle också på en potentiell utväg från den ljusregim som har begreppsloggjorts i kapitlet. När Britt och Viola lämnar biografen – eller, signifikativt nog, strömmar ut från den – skrivs det uttryckligen att filmen med Bel Bird har olika effekt på de båda unga kvinnorna:

Är det någon skillnad mellan Britts och Violas druckna ögon, där de skymtar i den drivande strömmen mot utgången, så är det den att Violas fortare vänjer sig vid ljuset och segare håller fast vid verklighetens bilder. (101)

Konsekvensen av denna skilda filmreception fortsätter att visa sig längre fram i romanen.<sup>255</sup> För Britt ”fortsätter [...] drömmar[na]” som representerats på vita duken att ha inflytande på tillvaron, bland annat då hon instinktivt kopplar samman den Rolls-Royce hon ser i en bilhall med den ”som susade genom mörkret i kriminalfilmen hon såg i måndags” (150). Och när en skål utbringas till Britts ära på en middagsbjudning, i vad som är romanens allra sista sekvens, lyfter hon

sitt glas till svar med en rörelse, som var så fulländat vacker att man höll andan – och ändå uttryckte den egentligen ingenting, varken stolthet eller blyghet, varken vänlighet eller fientlighet – ingenting annat än det självklara medvetandet om sin egen fulländning. (233)

Genom dessa slutrader knyts romanen ihop. Britts komplett tomma rörelser speglar, som Haux och Domellöf också noterat, inte bara romanens öppningsscen – i vilken skyltdockan Astartes armar beskrivs vara ”tafatty lyfta till en åtbörd, som egentligen inte uttryckte någon som helst själsrörelse, varken fruktan, längtan eller glädje, men däremot gladde ögat med ett spel av fina, smältande linjer” (7) – utan även rörelsemönstret hos såväl filmstjärnan Bel Bird som dansaren Rita de Castro.<sup>256</sup> På så sätt består hennes ”fulländning” inte i något annat än att hon fullbordat sitt gångarskap i relation till populärkulturens representationer.<sup>257</sup>

Till skillnad från Britt låter sig Viola inte i samma utsträckning förtrollas av bilden av Bel Bird. Kort efter filmvisningen berättas det att hon nyktrar till från sina ”dagdrömmar”: hon inser det hopplösa i att ”gå igenom både eld och vatten för att få tag i en karl – det kunde vara spännande för en kväll, medan man satt bekvämt tillbakalutad i en varm biografssalong, men i verkligheten [...]” (108). Således tycks hon avvika från ”kulturindustrins” föreskrivna åskådarposition, den som – för att rekapitulera Adornos och Horkheimers analys – tenderar att föra med sig ”illusionen att världen utanför är den direkta förlängningen av den man lär känna på bio”.

I kapitlet ”Gå under?”, med gott och väl 50 sidor av romanen till godo, skrivs så Viola ut ur densamma. I kapitlet följer läsaren Viola under en nattlig promenad längs stadens gator. I gathörnen ser hon prostituerade kvinnor; kvinnor som, i social mening, gått under. Är vad som indikeras i kapitlet att Viola går samma öde till mötes? Haux’ kommentar att Viola ”uppslukas av natten – och kanske går under” signalerar, liksom det frågande i överskriften, kapitlets tvetydighet.<sup>258</sup> Viola både identifierar sig



med och distanserar sig från de prostituerade kvinnorna. Å ena sidan kan hon ”inte låta bli att sätta dem i samband med vad som nyss hade hänt henne själv” (183). Här åsyftas en händelse i det föregående kapitlet – ”Invigning” – i vilket Viola antyds förlora oskulden med en äldre man som, genom att överrätta ”en smal silverkedja” (”[i]nvigningsmycket”), får kärleksförbindelsen att likna en affärstransaktion (171f.). Å andra sidan får Viola, i ett möte öga mot öga med en av kvinnorna, ”sin överlägsenhet bekräftad” (183). Med ”instinktiv visshet” känner hon att ”den andra [...] var bunden till händer och fötter [...], medan hon själv var fri” (183). Medan de prostituerade kvinnorna går under för att de sägs tillhöra ”de illa anpassade” (181), är Viola ”väl anpassad till [...] storstaden under guldets välde” (184). Likt ”ett vilt djur i sin naturliga omgivning” går hon med självsäkra steg bort från de prostituerade kvinnorna och kliver i samma stund ut ur romanen (184).

På så sätt iscensätter kapitlet, om än med viss tvekan, samma form av subjektsposition som romanen i stort. Violas subjektivitet – hennes upplevda frihet – är ett resultat av internaliseringen eller anpassningen till kapitalismen och konsumtionskulturen (”guldets välde”), som manifesterar sig i strävan till självförverkligande och socialt avancemang.<sup>259</sup> En sådan slutsats kompliceras emellertid om man beaktar att kapitlet, parallellt med att belysa gatuprostitutionen, faktiskt också tycks handla om gatornas belysning, eller snarare brist därpå. Ovan förde jag ett resonemang kring varför så många scener i *Astarte* utspelas kvällstid, vilket kopplades samman med reklamfackets tilltro till det elektriska ljusets särskilda inverkan på människors uppmärksamhet i mörker. På natten, då butiks- och reklambelysning i stor utsträckning släcktes ner, var situationen länge annorlunda.<sup>260</sup> Under Violas nattliga promenad har – även om ”en och annan ljusreklam” fortfarande flammar – således ”världen blivit en annan” (177); staden har ”kastat sin mask och gäspade efter dagens förställning” (183). Viola tycker att situationen påminner om när hon som barn bevittnade en skolpjäs från ”ute i kulissen”. Medan publiken jublade åt den ”fjärilssvärm” som gestaltades på scenen, såg det hela ”komiskt” och ”idiotiskt” ut från Violas position (182). Perspektiven är förvrängda på liknande sätt här: om kvällen må människor röra sig ”som nattfjärilar mot papperslyktorna”, men på natten hade en sådan svärm tett sig skrattretande. I kontrast mot Britts flanerande i ”Elden och altaret” och Tages varseblivning av Stockholm från S:t Eriksbron undgår Viola således att styras av urbanitetens ljus teknologier. I nattens mörker öppnar

sig en flyktväg; det elektriska ljusets lockelse är nu borta, ljusregimens verkan satt på paus, skyltfönstret avförtrollat:

Nu hade all glans slocknat. Det ljus som ännu lyste inifrån butikslokalerna var bara till skydd mot tjuvar. Modiefirmans fönster tog sig spöklika ut i sin övergivenhet. I det hårda och avlägsna Skenet verkade dockorna som stela beläten, något av stomme och skelett, avslöjat, avklätt. (182)

Om natten kan alltså konsumtionskulturens representationer, likt en teateruppsättning sedd från ute i kulissen, genomsådas: de förtrollande, gudomliga skyltdockorna framstår nu som livlösa avbilder.<sup>261</sup> Men om Viola här delvis ser igenom mekanismerna bakom ”guldets välde”, beskrivs hon som bekant – så fort läsaren vänder blad – som underordnad samma regim. Av den utväg som anats i mörkret blir det därmed ingenting av. Såvida inte, för att visa på ytterligare en möjlig tolkning, Violas oväntade *utträde ur romanen* ska förstås också som en reträtt undan de styrmekanismer som är verksamma i romanens fiktionsvärld?

Poängen här är inte att nå fram till ett slutgiltigt svar på i vilken utsträckning Viola undkommer regimen (eller fångas av den), utan att istället understryka ambivalensen i romankapitlet vad gäller denna fråga. För själva vacklandet svarar mot specifika förändringar i nätverket omkring tiden för romanens tillkomst. Den nattliga flyktlinje som, signifikativt nog, endast kan skönjas i romanen var nämligen mediehistoriskt sett av ett obeständigt slag. I *The Nocturnal City* (2018) daterar Robert Shaw den moderna nattens födelse till omkring år 1800. Innan dess, i förindustriella samhällen, präglades nattens timmar i hög grad av inaktivitet och improduktivitet, säkerställt dels av svårigheten att se i mörker, dels av strikta regleringar i form av exempelvis utgångsförbud.<sup>262</sup> I takt med implementeringen av gas- och sedermera elektrisk belysning i stadsrummet i kombination med framväxten av det kapitalistiska produktionssystemet förändrades nattens karaktär. Natten fick då just den ambivalenta roll i relation till konsumtionskulturen som skildringen i *Astarte* kan sägas utgöra ett exempel på. Å ena sidan blev det möjligt att producera varor dygnet runt och därmed tillfredsställa en ökad efterfrågan. Å andra sidan möjliggjordes från denna tidpunkt aktiviteter bortom det kapitalistiska systemets övergripande inriktning mot försäljning av varor och tjänster. Natten blev inte så mycket en *tid* som en *plats* för marginaliserade grupper; för hemlösa, kriminella, prostituerade och drinkare men också för HBTQ-

personer och flyktingar. Den erbjöd en flykt undan förföljelser och trakasserier – en miljö tillräckligt ljus för att se och röra sig i, men tillräckligt dunkel för att undkomma övervakning.<sup>263</sup> Kulturhistoriskt har detta avspeglat sig, som Elisabeth Bronfen visar i *Night Passages: Philosophy, Literature, Film* (2013), i skildringar av natten som upplysningsförnuftets Andra; som platsen för en alternativ epistemologi vilken rymt det irrationella, det motsägelsefulla, det feminina, det djuriska och det gränsöverskridande.<sup>264</sup> Att Viola då hon under sin nattliga promenad tycks undkomma stadens ljusregim ”liknade [...] ett vilt djur i sin naturliga omgivning” kan förstås mot bakgrund av denna kulturhistoriska trop (184).

Det är samtidigt otvetydigt att natten alltmer har kommit att koloniserats av konsumtionskulturen och det kapitalistiska produktionssystemet. I *24/7: Senkapitalismen och sömnens slut* (2016) argumenterar Crary för att implementeringen av den elektriska belysningen i stadsmiljön är fröet till en ny temporal logik: 24/7-samhället. Denna logik cementeras jämsides med accelererande kapitalism och digital teknologi, som förvandlar varje vaket ögonblick till en möjlighet att konsumera. I en sådan dygnet runt-aktiv, deleuziansk ’kontrollregim’, ”separerad från mån- och solrörelsernas cykliska tidsligheter”, försvåras motstånd.<sup>265</sup> De möjligheter till alternativ kunskapsproduktion som Bronfen visar tidigare knutits till natten undermineras nu eftersom natten i social mening upphör att existera. ”Den upplysta, skugglösa 24/7-världen”, skriver Crary, ”är kapitalismens slutgiltiga hägring om det posthistoriska, om ett utdrivande av den annanhet som är den historiska förändringens motor.”<sup>266</sup> Frånsett när vi sover (och vi sover allt mindre) förvandlas vi i och med detta, för att återknyta till Crarys *Suspensions of Perception*, till produktiva och hanterbara subjekt under dygnets alla timmar.

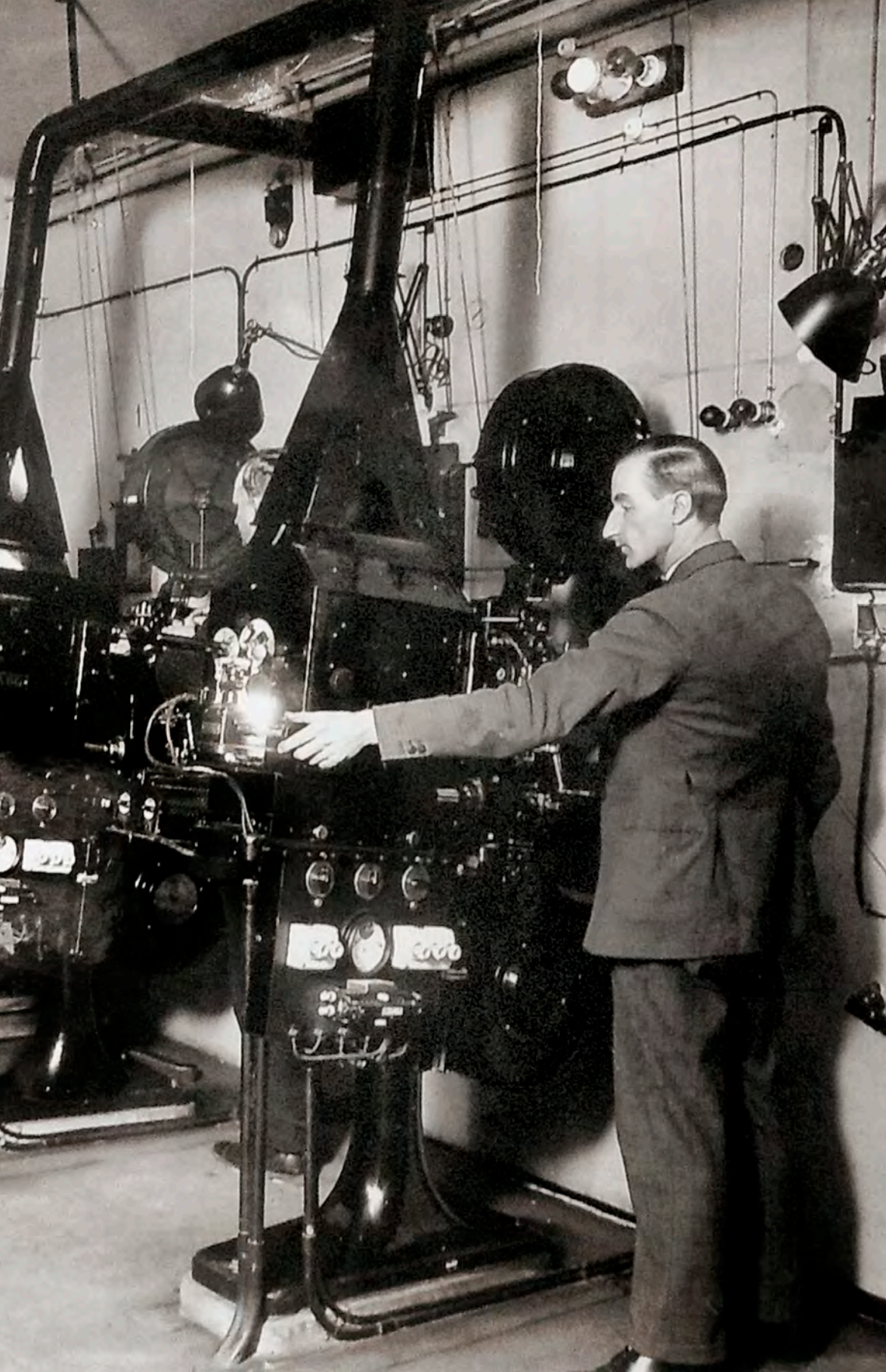
I Stockholm omkring 1930 befann man sig ännu inte i den regim Crary beskriver. Däremot sammanföll Boyes roman med en mediehistorisk övergångsfas som kan beskrivas som *början på nattens slut*.<sup>267</sup> Att den öppning som för ett ögonblick visar sig i *Astarte* tycks täppas till lika hastigt som den framträtt, kan förklaras med att romanen växte fram parallellt med dessa förändringar i nätverket. 1929, samma år som Boye påbörjade arbetet med *Astarte*, verkställdes ett beslut om att gatubelysningen i Stockholm skulle vara tänd natten igenom (innan dess släcktes en stor del av stadens gatlyktor strax efter tolvslaget).<sup>268</sup> Även den kommersiella belysningen, som ljusreklamer och skyltfönsterbelysning, sken allt senare på kvällen. I handboken *Hur man gör reklam* från 1931 kunde man läsa att

”alla affärer, belägna vid större stråk, där publiken pulserar även efter stängningsdags, låta i våra dagar som bekant ljuset stråla ned över de exponerade varorna långt fram mot midnatt”.<sup>269</sup> Och 1933 beslutade Stockholms Elverk att för de mindre butikerna subventionera bruket av elektricitet under dygnets senare timmar, vilket ytterligare bidrog till en stadsbild präglad av kommersiell belysning nattetid.<sup>270</sup> Några år in på 1930-talet var således inga av dygnets timmar längre fullt fredade från ljusregimens verkningar i stadsrummet. 1935 är således villkoret för att låta sig svepas in av mörkret ”i en mjuk sammetslen mantel” att man – som Angela i Krusenstjernas *Bröllop på Ekered*, sjätte delen om fröknarna von Pahlen – befinner sig ”på landsvägen”.<sup>271</sup>

I Stockholm omkring 1930 var det visserligen inte, som i 24/7-samhället, möjligt att konsumera dygnet runt eftersom butikerna höll stängt. Men den ökade förekomsten av elektriskt ljus i stadsrummet bidrog till att dikotomin mellan natt och dag luckrades upp. Crary talar i 24/7 vid ett tillfälle om datorers och andra apparaters ”viloläge”. Viloläget, menar Crary, ”överskrider av/på-logiken så att ingenting någonsin verkligen är avstängt och att det aldrig finns någon egentlig vila”. Teknologerna, liksom i förlängningen människorna, försätts härigenom – även om natten – i ett ”tillstånd av lågintensiv beredskap”; till och med sömnen förvandlas så till ”ett uppskjutet eller förminskat tillstånd av operativitet och tillgänglighet”.<sup>272</sup> Transformationen som ägde rum i Stockholm omkring 1930 bidrog på liknande sätt till att överskrida marknadens och butikernas av/på-logik. Nattliga vandrare som tidigare undkommit kontroll i halvdunklet förvandlades nu, tack vare stegrad elektrisk belysning, till presumtiva konsumenter i lågintensiv beredskap. När Viola under sin nattliga promenad i Stockholm genomskådar konsumtionskulturens representationer tack vare det elektriska ljusets minskade frekvens och styrka i stadsrummet gestaltas således en situation som redan när den nedtecknades var på väg att upphöra som en realistisk möjlighet. Så sett är det för att tillkomsten av romanen sammanföll med början på nattens slut som Viola på en och samma gång tycks undkomma ljusregimen och underkastas guldets välde.

Om denna nattliga flyktlinje i den urbana miljön alltså var i färd med att kringskäras, så erbjöd emellertid själva biografbyggnaden en annan möjlighet att undkomma regimens verkningar. Nämligen genom att ta plats i maskinrummet. Det är till en undersökning av detta rum vi nu vänder oss.





## 2. FÖRFATTARENS FUNKTION

Populärlitteraturen, *Romanen om Olof*  
och maskinrummets heterotopi





Den tredje delen av Eyvind Johnsons *Romanen om Olof* (1934–1937) – en tetralogi om tillblivelsen av en författare – avslutas med att författaren i vardande, för tillfället biografmaskinist, under visningen av en film olovligen tar upp en bok och börjar läsa:

Olof körde igång nästa akt, och när han sett till att ljuset var fint och rent riglade han dörren och tog fram boken. Han hade den liggande under en packe program i spolrummet. Det var förbjudet att läsa här. Det var Odyssén av Homeros.<sup>273</sup>

Som synes rör det sig inte om vilken bok som helst, utan om ett av de verk som brukar utpekas som den västerländska litteraturens ursprung. Att den unga huvudpersonen i trots vänder bort blicken från filmen för att tillgodogöra sig ett homeriskt epos etablerar på närmast övertydligt vis – ytterligare förstärkt av att det rör sig om romandelens sista rader – ett dualistiskt förhållande mellan de rörliga bilderna och litteraturen. Litteraturen förpassar här i högst konkret mening filmen till periferin. Scenen låter sig därmed läsas som ett svar på den mediala konkurrenssituation som de rörliga bildernas utbredning innebar för författarna i det svenska 1930-talet; som ett slags gestaltning av litteraturens triumf över filmen.

Även om den fjärde och avslutande delen av romansviten vid det här laget ännu återstår, tycks sekvensen – som inte för inte beskrivits som ”en urscen för [Johnsons] diktning” – mer specifikt också innebära ett utslagsgivande ögonblick på Olofs väg mot att bli författare.<sup>274</sup> Att författartillblivelsen på det här viset sätts i direkt relation till filmen är den iakttagelse som föreliggande kapitel kretsar kring. Denna initiala observation utvecklas analytiskt genom att relateras till två olika aspekter, vilka båda ytterst berör frågan om vad en författare var och kunde vara i det svenska filmnätverket.

Å ena sidan sätts observationen i samband med hur filmen under 1930-talet genomträngde populärlitteraturen, vilket på samma gång inne-

bar en undanträngning av författaren. Två typer av publikationer studeras i detta sammanhang. Dels de illustrerade ”filmberättelser” – det vill säga noveller eller kortromaner baserade på och försedda med fotografier från bioaktuella filmer – som under hela decenniet publicerades i drivor i bokform eller i tidskrifter som *Filmjournalen*. Dels de under samma period utgivna ”bokfilmerna”, en typ av klippssamlingar i text och bild över historiska epoker och skeenden. Dessa båda publikationstyper, skrivna för att konsumeras som imaginära filmer, har gemensamt att de – i bjärt kontrast till Johnsons romansvit – saknar *författarfunktion*. Författarfunktion (fr. ”fonction-auteur”) är Foucaults begrepp för att utreda de historiska villkor som gör att vi tillskriver (vissa) texter författare. Författaren såsom vi vanligtvis känner den – en autonom individ som producerar originella texter – härstammar enligt Foucault från slutet av 1700-talet och hänger intimt samman med upphovsrättens och det moderna rätts-systemets framväxt, för när ”diskurserna kunde utgöra en överträdelse” krävdes också en upphovsperson som kunde straffas för denna överträdelse.<sup>275</sup> Den yttersta implikationen av denna genealogiska undersökning är att den gängse förståelsen av författargestalten ställs på ända: ”författaren kommer inte före verken”, menar Foucault, utan är en effekt av komplexa sociala, institutionella och diskursiva operationer.<sup>276</sup> Samtidigt påtalar Foucault att en del (typer av) texter – brev, kontrakt och anonymt väggklotter är hans exempel – saknar författarfunktion. Att en text är osignerad är det mest uppenbara men inte det enda indiciet för avsaknaden av denna funktion. En bruksanvisning kan i teorin upplysa om vem som står bakom anvisningarna, men eftersom ingen läsare av manualen skulle få för sig att fråga sig vem som skrivit den saknar den likväl författarfunktion. Bruksanvisningen har, skulle Foucault säga, således en ”skrivare” men inte en författare.

I filmberättelserna saknas författarfunktion, som vi ska se, genom frånvaron av angiven upphovsperson eller – det motsatta – genom att en hel räckta aktörer listas som medverkande till/i texterna; och i de så kallade bokfilmerna grumlans densamma genom att dessa verk presenterades och mottogs som böcker i vilka ”författaren inte skrivit en rad”.<sup>277</sup> Denna författarens sorti från den filmpräglade populärlitteraturen kastar ljus på den specifika respons på filmens konkurrensutsättning som scenen ovan kan sägas utgöra. Härmed ges vi nämligen en förklaring, menar jag, till varför litteraturens triumf över de rörliga bilderna så som den gestaltas i *Romanen om Olof* även inbegriper tillblivelsen av en författare.

Å andra sidan reflekterar jag i kapitlet över det faktum att scenen då Olof vänder bort blicken från de rörliga bilderna och börjar läsa *Odysséen* tilldrar sig i maskinrummet till en biograf. Jag menar att scenen, utöver den allegoriska eller symboliska läsarten om litteraturens (och den autonoma författargestaltens) triumf över filmen, även låter sig analyseras bokstavligt: utifrån möjligheterna att faktiskt läsa och bedriva studier i det rum som tematiseras. Som jag ska visa har biografens maskinrum historiskt fungerat just som ett rum som möjliggjorde aktiviteter, däribland läsning och studier, vilka låg långt bortom rummets ändamålsenliga funktion. Det gör maskinrummet, med ett annat begrepp hämtat från Foucault, till en *heterotopi* (fr. "hétérotopie"). Medan utopin, som ordets etymologiska betydelse informerar oss om, är en "icke-plats", ett "ingenstans", en idealiserad och föreställd men aldrig förverkligad värld, så är heterotopin utopins materiella och perifera realisering. Heterotopier – ordagrant "andra platser" – är på samma gång tillflyktsorter från och står i relation till samhällets gängse platser, "men på ett sådant sätt att de upphäver, neutraliserar eller [inverterar] den samling förhållanden som de avgränsar, speglar eller reflekterar".<sup>278</sup> På motsvarande sätt stod biografens maskinrum i direkt relation till salongen samtidigt som den var isolerad från densamma, utom räckhåll för den perceptionskontroll som styrde biografbesökarnas blickar mot duken (och som undersöktes i föregående kapitel).

Scenen i romansviten kan sägas handla om just denna heterotopiska kvalitet i maskinrummet, och mer specifikt om dess oavsiktligt konstruerade funktion som *rum för läsning*. Att maskinrummet utgör skådeplatsen för en sådan kritisk punkt i den författartillblivelse romansviten skildrar beror, sett från detta perspektiv, helt enkelt på att rummet tillät aktiviteter oundgängliga för varje författares utveckling. Denna tvetydighet i nätverket osäkrar samtidigt den allegoriska läsarten ovan. Om scenen med Olof i maskinrummet vid första anblick tycks framställa filmen som ett rivaliserande medium vilket författaren i vardande behöver betvinga, så visar den mediearkeologiska analysen att Olofs tillblivelse som författare – liksom, som vi ska se, Johnsons egen författartillblivelse – i själva verket har sin förutsättning i det heterotopiska rum inom nätverket som scenen aktualiserar.

## Bokattrapper: Populärlitteraturen och filmen

Under 1930-talet bestod litteraturens innehåll av film. Ett utställningsobjekt på Eastman Kodaks och Hasselblads gemensamt arrangerade "kamerakongress" på Berzelii terrass i Stockholm våren 1936 illustrerar kanske detta bättre än något annat. Objektet visas och omtalas i den journalfilm från samma år som skildrar händelsen.<sup>279</sup> Här ställs åskådaren inför närbilder av vad som synes vara tre böcker placerade i en bokbox. Ryggarna är vända mot kameran, och den uppmärksamma hinner se att de alla bär samma titel: "FILMARKIV". Så uppenbarar sig två manskäp, vilka knäpper upp en hake och med en rörelse faller ner de, som det visar sig, illusoriska bokryggarna. Där bakom döljer sig inte bokstäver, papper och trycksvårta utan *rullar med film*. Vad åskådaren i själva verket tittat på, konstaterar speakern Gunnar Skoglund i journalfilmen, är "det moderna familjealbumet". Böckerna – eller det åskådaren fram till nu trott vara böcker – visar sig vara blott "en attrapp för filmkassetter med familjen i rörliga bilder" (se bild 16–19). Därmed hade boken som artefakt bokstavligen reducerats till att magasinera film.

Bokattrappen på kamerautställningen kan framstå som en kuriositet, men som jämförelseobjekt för den samtida populärlitteraturen är den likväl illustrativ. En inte obetydlig del av 1930-talets populärlitteratur kan nämligen beskrivas som just ett slags attrapper; en sorts skenlitteratur vars primära funktion var att härbärgera (fantasin om) rörliga bilder.

För att förstå varför litteraturen kom att utgöra ett förvaringskärl för film är det nödvändigt att gå tillbaka till början av 1900-talet, då populärlitteraturen fick ett uppsving i Sverige. Till följd av befolkningstillväxt, urbanisering och ökad läskunnighet steg efterfrågan på böcker hos de breda folklagren, samtidigt som boktillverkningen blev billigare tack vare en effektiviserad produktion och sjunkande papperspriser.<sup>280</sup> De storsäljande detektivhistorierna om Nick Carter blev i detta sammanhang – som Ulf Boëthius utreder i *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot 'smutslitteraturen' i Sverige 1908–1909* (1989) – symbolen framför andra för den förment skadliga populärlitteraturen. Nick Carter-berättelserna utgavs häftesvis, i regel utan angiven författare. Framgångsreceptet bestod i det standardiserade formatet (32 sidor), det låga priset (25 öre styck), den täta utgivningen (veckovis), den typiserade plotstrukturen och inte minst de dramatiska och färggranna omslagen.<sup>281</sup> Så stor var framgången – och så menlig ansågs utgivningen vara – att en omfattande kampanj



Bild 16–19. Bokattrapp innehållande "det moderna familjealbumet". Stillbilder från journalfilmsinslaget "Kamerakongress" (1936).



lanserades mot denna 'smutslitteratur'. Bland annat instiftades år 1909 en kommitté "för främjande av god och billig nöjesläsning", vilken lät ge ut billighetsupplagor av litterära klassiker.<sup>282</sup> Initiativ som dessa bromsade, åtminstone tillfälligt, framfarten för den sortens populärlitteratur som Nick Carter-böckerna representerade.

I sin studie av Nick Carter-receptionen gör Boëthius också den intressanta observationen att häftena betraktades "som lika hotfulla, lika farliga och lika provocerande för ögat" som det då relativt nyetablerade filmmediet.<sup>283</sup> Än så länge, omkring 1910, var dock ('smuts')litteraturen och de rörliga bilderna på det hela taget att betrakta som två distinkta mediala sfärer. Tjugotalet år senare var situationen annorlunda. Jag tänker då inte i första hand på det ökade antalet författare som engagerades som manusförfattare (eller på debatten om att inte tillräckligt många engagerades), på det stora antalet romaner som filmatiserades (eller på kritiken mot att dessa bearbetningar inte höll måttet), och inte heller på den högljudda och långlivade diskussionen – förd inte minst av medlemmar i Sveriges Författarförening – om den svenska spelfilmens brister (som kulminerade i och med den brett uppmärksammade Konserthusdebatten 1937).<sup>284</sup> Vad jag snarare har i åtanke är just hur populärlitteraturen och filmen från omkring 1930 gjorde gemensam sak i form av de tidigare nämnda filmberättelserna och bokfilmerna. Denna mediala allians sammanföll i sin tur med att den populärlitterära utgivningen i högre grad än tidigare inkräktade på vad som brukar benämnas den seriösa litteraturens domän. 1929, i en för sin tid gigantisk affär, köpte Bonniers nämligen Åhlén och Åkerlunds marknadsledande tidskriftsverksamhet, där titlar som *Vecko-Journalen*, *Husmodern* och inte minst *Filmjournalen* ingick. Över en natt stod så veckotidningsutgivning – en väsentlig arena för populärlitterär publicering – för en avgörande del av omsättningen för den förlagskoncern som vid tiden var helt dominant vad gäller skönlitterär utgivning i Sverige (och som följdriktigt gav ut den stora merparten av de författare som är uppe till behandling i den här avhandlingen).<sup>285</sup> Som en ytterligare indikation på detta närmande mellan den populära och den anspråksfulla litteraturen hade den nyförvärvade tidskriftsverksamheten sina lokaler bara ett stenkast från bokförlaget på Sveavägen. Det var också denna utvidgade Bonnierkoncern – ett slags prototyp till senare tiders "mediehus" eller "mediekonglomerat" – som stod för en betydande del av utgivningen av filmberättelserna och bokfilmerna, vilka det har blivit dags att titta närmare på nu.

### *Gå på bio – bliv författare! Filmberättelsen och bokfilmen*

Filmberättelser i den mening som här åsyftas – bearbetningar av aktuella filmer i novell- eller romanform – utgavs i Sverige åtminstone så tidigt som 1919 i samband med att *Filmjournalen* började utkomma. Det året publicerade tidskriften fyra filmnoveller, och fortsatte sedan under hela 1920-talet med regelbunden utgivning av den sortens berättelser. 1920 publicerades också de första filmberättelserna i romanform genom en serie på fem volymer utgivna av Åhlén och Åkerlund (då ännu ej en del av Bonnierkoncernen).<sup>286</sup> Inspirationen kom högst troligt från Frankrike. Från 1917 utgavs där så kallade *films racontés* (ordagrant ”berättade filmer”), omåttligt populära filmbearbetningar publicerade i bokform eller – vanligare – som följetong i veckotidningar.<sup>287</sup>

Det var dock några år in på 1930-talet som utgivningen av filmberättelser nådde sin höjdpunkt i Sverige. Under åren 1933–1939 publicerade *Filmjournalen*, som från och med 1932 utkom veckovis, mellan 38 och 52 filmnoveller årligen.<sup>288</sup> Filmnoveller publicerades även på oregelbunden basis i andra tidskrifter och veckotidningar, liksom då och då i de stora dagstidningarnas söndagsbilagor.<sup>289</sup> Under samma period utkom två serier med filmromaner. Dels ”Alibis illustrerade filmromaner” som 1936–1937 utgavs i elva volymer av A.B. Romantidningens förlag i samarbete med förlagets tidskrift *Alibi-magasinet*.<sup>290</sup> Dels utgav Åhlén och Åkerlund (numera som sagt ett Bonnierförlag) mellan 1934 och 1938 sju romaner under etiketten ”Filmversion med filmbilder”.<sup>291</sup> Förutom dessa serier utgavs under de här åren drygt en handfull andra filmberättelser i bokform.<sup>292</sup>

Det var också under denna period som utgivningen blev mer standardiserad, vilket romanserierna illustrerar tydligast. Volymerna i Åhlén och Åkerlund-serien från 1920 har visserligen alla 16 illustrationer, men vad gäller exempelvis sidantal och omslagsformgivning skiljer sig utförandet åt böckerna emellan. Strängt talat är det i tre fall av fem inte heller tal om filmberättelser enligt den definition som använts här, utan om publiceringar av originalromaner i översättning som åter blivit aktuella tack vare att de filmatiserats. Serierna från 1930-talets mitt följer däremot i hög grad Nick Carter-häftenas framgångsrecept med regelbunden utgivning, bestämt sidantal och lågt pris. Allra mest standardiserade var böckerna i Alibis-serien. Samtliga volymer var bearbetningar av amerikanska kriminalfilmer, de utgavs en gång i månaden (från och med volym fem var fjortonde dag), bestod alltid av 64 sidor och kostade mellan 30 och 40 öre

styck. Utgivningen i Åhlén och Åkerlunds 1930-talsserie var mer oregelbunden och bestod av bearbetningar av såväl amerikanska som svenska filmer i olika genrer. Sidantalet var dock alltid detsamma (128 sidor) och mängden illustrationer (mellan 30 och 36 stycken) mer standardiserad jämfört med Alibis-serien. Böckerna trycktes med hårda pärmar vilket kan vara förklaringen till det något högre priset: mellan 65 öre och 1 krona styck.<sup>293</sup> I båda serierna trycktes böckerna i färggranna omslag med motiv från filmerna som bearbetats. Till skillnad från böckerna som utkom 1920 saknas här för det mesta uppgifter om vem som författat bearbetningarna, vilket jag ska återkomma till.

Parallellt med den frekventa utgivningen av filmberättelser under mitten av 1930-talet utgavs också en annan publikationstyp med explicit referens till filmmediet: bokfilmen. Genrebeteckningen – såvitt jag kunnat se i det närmaste unik för Sverige vid den här tiden – lanserades av författaren Erik Lindorm (1889–1941) år 1933 i och med publiceringen av *Med kungen för fosterlandet: En bokfilm 1858–1933*.<sup>294</sup> Under de följande nio åren skulle Lindorm komma att publicera ytterligare åtta verk under den beteckningen, det sista postumt år 1942.<sup>295</sup> Bokfilmerna beskrevs av Lindorm själv som ett försök ”att göra historia av journalistik – eller journalistik av historia”.<sup>296</sup> I klartext innebar detta ett slags rikligt illustrerade festskrifter i klippboksform, de flesta utgivna som en hyllning till kungahuset Bernadotte (se bild 20 och 21). Inte mindre än fyra av Lindorms bokfilmer har den då sittande kungen Gustaf V:s liv och regenttid som ram. Den ovan nämnda först utkomna bokfilmen – vars titel anspelar på kungens valspråk ”Med folket för fosterlandet” – publicerades i samband med Gustaf V:s 75-årsdag och skildrar just dessa 75 år av svensk historia. Ytterligare tre bokfilmer (utkomna 1937, 1938 och 1940) riktar in sig på ”Gustav V och hans tid” åren 1907–1918, 1919–1927 respektive 1928–1938. Bokfilmer om ”Oscar II och hans tid” (utgiven 1934) samt om Karl XIV Johan, Oscar I och Karl XV ”och deras tid” (postumt utgiven 1942) var tänkta att ”fullborda Bernadotternas historia”.<sup>297</sup> Det är värt att understryka att ”Bernadotternas” respektive levnad primärt utgör just en tidsram för skildringarna; bokfilmerna består av en brokig samling pressklipp varav merparten skildrar händelser utan direkt anknytning till regenternas liv. Det är alltså inte i första hand regenternas egen livshistoria som skildras, utan Sveriges historia under ”deras tid”. Några av Lindorms bokfilmer är dock mer tematiskt inriktade. *Selma Lagerlöf: En bokfilm* (1933), utgiven det år författaren fyllde 75 år, består uteslutande av pressklipp som kretsar

NY SVENSK HISTORIA



GUSTAF V  
OCH HANSTID  
1907–1918

*EN BOKFILM AV ERIK LINDORM*

---

STOCKHOLM - WAHLSTRÖM & WIDSTRAND



Bild 21. Ett representativt bokfilmsupplag från *Gustaf V och hans tid 1907–1918* (1936).

kring Lagerlöfs liv och författarskap. På motsvarande sätt består *Världen i brand: En bokfilm över det stora kriget 1914–1918 sammanställd av Erik Lindorm* (1935) till fullo av klipp om första världskriget. *Från Delaware till Garbo: En bokfilm till Delawarejubileet 1938 redigerad av Erik Lindorm* (1937), slutligen, utgavs med anledning av 400-årsfirandet av den första svenska kolonin i Nordamerika och skildrar svensk-amerikanska relationer i vid mening under denna period.

Bokfilmerna blev en stor framgång för Lindorm. Flera av böckerna utgavs i nya upplagor och såldes i tiotusentals exemplar under 1930-talet.<sup>298</sup> Efter Lindorms död 1941 har böckerna fortsatt att utkomma i nya utgåvor, en av dessa så sent som 2018.<sup>299</sup> Genrebeteckningen som sådan fick också snabbt fäste. Redan under Lindorms levnad utgavs tre böcker med etiketten ”bokfilm” av andra upphovspersoner.<sup>300</sup> Därtill publicerades ett stort antal bokfilmer under de närmast följande decennierna efter Lindorms död, inte minst av Lindorms egen son Per-Erik som med ett antal publikationer under 1940- och 50-talet tog över stafettpippen från fadern.<sup>301</sup>

Det bör påtalas att de två texttyper som här introducerats – filmberättelsen och bokfilmen – skiljer sig åt på avgörande punkter, inte minst betraktade som konsumtionsvaror. 1930-talets bokfilmer var i regel påkostade produkter som riktade sig mot en äldre och mer köpstark målgrupp jämfört med de ungdomsorienterade filmberättelserna. Lindorms bokfilmer såldes för mellan 3,75 kronor och hela 85 kronor styck. Utformningen var på flera punkter radikalt annorlunda i förhållande till filmberättelserna: böckerna trycktes i stort format med fint och tjockt papper, var inte sällan omkring 500 sidor långa och signerade av en vid tiden etablerad och respekterad författare. Kort sagt: Bokfilmerna må ha varit populära böcker, men deras utförande har vid första anblick inte mycket gemensamt med den rationaliserade utgivningsmodell som förknippades med populärlitteraturen vid den här tiden (och som filmberättelserna i desto högre grad var en representant för).

Ändå finns det här skäl att sammanföra de båda texttyperna i en gemensam diskussion. Likheter saknas trots allt inte. En sådan gäller förstås det stora antalet illustrationer och de pråliga omslagen. En annan handlar om den snabba utgivningstakten, vilket var fallet också med bokfilmerna. De första tre utgavs inom loppet av 18 månader, och under perioden 1933–1938 lät Lindorm publicera hela sju bokfilmer och sammanlagt omkring 2 000 bokfilmssidor. Men det verkligt intressanta som förenar filmberättelsen och bokfilmen är det som indikerades i kapitlets inledning. Dels att det rör sig om texter utan, eller med grumlad, författarfunktion (ett resonemang som fördjupas i nästa avsnitt), dels att dessa texter var skrivna – vilket referensen till de rörliga bilderna i respektive genrebeteckning endast är en första antydning till – för att konsumeras som imaginära filmer.

När filmens inträde omkring 1900, som Kittler skriver, gjorde ”orden värdelösa genom att helt enkelt uppenbara deras referenter”, skedde en radikal förskjutning inom det nedskrivningssystem Kittler analyserar.<sup>302</sup> I och med denna ”triumfatoriska konkurrens” av till synes perfekt lagring och återgivning av optiska data ställdes litteraturen inför ett vägskeäl.<sup>303</sup> Den ena möjligheten, menar Kittler, var att förvandlas till den litteratur som brukar benämnas modernistisk. Det vill säga att sortera ut ”allt som andra medier ha[de] att tillgå” – hanteringen av optiska data förpassades alltså till filmen, medan lagringen av akustiska dito tillföll grammfonen genom dess förmåga att registrera ljudvågor – och istället vända sig till ett utforskande av språkets egen materialitet.<sup>304</sup> Kort sagt att transformeras



till ”ordkonst skapad av ord-makare” vilka ”inte vet om något annat än vitt papper och svarta tryckbokstäver”.<sup>305</sup> En sådan marginaliserad men medialt autonom litteratur har ”ett ofelbart kriterium”, hävdar Kittler: ”den kan inte filmatiseras”.<sup>306</sup> Det andra alternativet för litteraturen efter filmens inträde var, fortsätter Kittler, att tvärtom resignera inför de tekniska medierna och ställa sig i deras tjänst. Detta blev populärlitteraturens lott: att specialisera sig på ”[a]udiovisuell sinnlighet” och fyllas av ”bokstäver med inriktning på hallucinerbarhet”.<sup>307</sup> Det rörde sig med andra ord om en litteratur som, exempelvis, enkelt lät sig filmatiseras, men också om något mer än detta: en litteratur som i vidare mening hade funktionen av en sorts servomekanism för de tekniska medierna genom att utgöra den optiska och akustiska datans andrasortering.<sup>308</sup>

I Kittlers analys skulle Nick Carter-häftena – med deras uppseendeväckande omslagsbilder, typiserade och dramatiska berättelser samt i övrigt standardiserade utförande – vara ett exempel så gott som något på detta vägval. Men i samband med publiceringen av filmberättelser och bokfilmer blev, menar jag, litteraturens servomekaniska funktion i relation till de rörliga bilderna än mer påtaglig och konkret. Som allra mest uppenbart blir detta i den förra texttypen. Filmberättelserna var inte bara skrivna i ett litterärt modus som gjort för att ’hallucineras’ som rörliga bilder (vilket jag ska återkomma till), utan som bekant bearbetningar av redan existerande filmer. Som Ylva Habel visat tillkom berättelserna i samarbete med produktions- eller distributionsbolaget bakom den bioaktuella förlagan, och hade således som överordnad uppgift att locka besökare till biografen.<sup>309</sup> I *Filmjournalen* publicerades ofta filmberättelsen intill en annons för den film som berättelsen var en bearbetning av.<sup>310</sup> Texterna var således en sorts förtäckt marknadsföring för optiska data.

Noterbart är också att denna alltid redan filmatiserade litteratur inte sällan var bearbetningar i två steg: berättelser baserade på filmer som i sin tur utgått från litterära förlagor. Så kunde litterära tegelstenar som William Thackerays *Fåfångans marknad* (1848) och Leo Tolstojs *Anna Karenina* (1878) reduceras – eller trivialiseras, för att fortsätta tala med Kittler – till sju sidor filmnovell respektive standardiserad filmroman. Urtvättad kanoniserad litteratur som bland annat ägde fördelen att den understödde läsaren att fantisera fram bilder av en hjärtekrossad Anna med hjälp av fotografier på Greta Garbo *in action*.<sup>311</sup>

1939 utlyste *Filmjournalen* en tävling som ger ytterligare insikter om den trivialiseringsprocess som utmynnade i filmberättelser. Med upp-

maningen ”Gå på bio – bliv författare!” ombads tidskriftens läsare att skicka in egenkomponerade noveller baserade på aktuella filmer, med möjlighet till kontantvinster och publicering i tidskriften.<sup>312</sup> Anvisningarna till de aspirerande författarna var tydliga: håll berättelsen kort, ”lägg huvudvikten vid kärleken” och ta inte med ”en massa onödiga saker utan gå direkt på det väsentliga. Skär gärna bort biepisoder och bifigurer!”<sup>313</sup> En renodling (eller trivialisering) av berättelsen som var både möjlig och önskvärd tack vare den hallucinatoriska kraften hos de till den aktuella filmen knutna stjärnorna, med vars hjälp berättelsen kunde fullkomnas:

Ni bör ha en god hjälp av att det på sitt sätt är filmstjärnors öden Ni skildrar. Och filmstjärnorna känner Ni väl. Era hjältar och hjältinnor är inte främlingar för Er.<sup>314</sup>

Nej, stjärnorna (och följaktligen hjältarna) var varken främmande för författarna eller läsarna, som i det här fallet var samma sak. Det är därför så många av filmberättelserna inleds med en faktaruta som likt filmens förtexter upplyser om vilka stjärnor som spelar vilka rollfigurer – filmens rollfigurer men också filmberättelsens. På så sätt kunde rörliga bilder fantiserats fram i den läsakt som först och främst var ett förarbete inför ett stundande biografbesök.

Mer än något annat fantiserade läsaren fram slutkyssar. I kärleksfilmberättelser som anmodades fokusera på ”det väsentliga” var det logiskt att slutkyssen kom att utgöra motivet framför andra. Dess betydelse för inte minst den amerikanska filmen vid den här tiden är läsaren av denna avhandling sedan tidigare bekant med genom Lundkvists och Boyes parodierande handlingsreferat över typiska Hollywoodintriger samt Kjellgrens klagan över evinnerliga kärlekspår på vita duken som just ”förenas genom slutkyss”.<sup>315</sup> Men i texter som var tänkta att konsumeras som imaginära filmer var det inte alltid nödvändigt att ens gestalta det mest väsentliga. En möjlighet var att helt sonika avsluta berättelsen: ”Slutkyss.”<sup>316</sup> Vanligare var emellertid att ta hjälp av ellipser. Många filmberättelser under 1930-talet avslutas med uteslutningstecken i form av tre punkter, vilka ofta tycks härbärgera slutkyssen utan att den skrivs ut. De tre exemplen nedan kunde varit många fler.

[...] och Susanne och Robert – ja, de hade ju redan kommit till klarhet om, var de hade att söka sin lycka ...<sup>317</sup>

Men nu kommo de underfund med, att de själva behövde ett par vittnen – för sin egen vigsel ...<sup>318</sup>

Jill svalde en snyftning. Hennes hand sökte sig under Neils arm ...<sup>319</sup>

Bruket av ellipser kan delvis förstås som en genrekonvention i vidare mening – under 1900-talet har just överhopandet av uteslutningstecken ofta associerats med den populärlitterära sfären (Umberto Eco har inte utan skäl utnämnt användningen av uteslutningstecken som kriteriet framför andra när det kommer till att särskilja ”the professional writer from the Sunday, or non-writer”).<sup>320</sup> Men det finns skäl att dröja vid ellipsens specifika funktion i filmberättelsen, i synnerhet benägenheten att placera de tre punkterna i slutet av berättelsen. I ett kapitel i sin studie om ellipsens litteraturhistoria, *Ellipsis in English Literature: Signs of Omission* (2015), gör Anne Toner observationen att uteslutningstecken i hög grad nyttjades som avslutning i gotiska berättelser omkring år 1800. Toner kopplar samman detta med den då framväxande gotikgenrens förkärlek för öppna slut, dess tendens att förvägra läsaren entydiga upplösningar. Den avslutande ellipsen blev ett sätt att potentiellt vidga receptionen av texten, att skapa utrymme hos läsaren för såväl rädsla och vidskepelse som ”fits and swoons”.<sup>321</sup> Detta grepp betecknar Toner som ett nyttjande av stilfiguren *aposiopes*. Ordet *aposiopes* härstammar från grekiskan och betyder ungefär förstummad. Inom den klassiska retoriken avsåg figuren ett tvärt avbrott i en påbörjad mening med syfte att mer övertygande förmedla känslor av passion, ilska, ängslan och tvivel.<sup>322</sup> *Aposiopesen* kan således beskrivas som en tystnad eller ett tomrum som är tänkt att ha större verkan på mottagaren än om några ord hade uttalats i dess ställe. Den lämnar med andra ord visst utrymme åt åhörarens inbillningsförmåga eller, överfört till litteraturen, åt läsaren att fantisera fram det som inte står utskrivet.

Filmberättelsen var inte som den gotiska berättelsen ute efter att skriva fram öppna slut. De tre punkterna i exemplen ovan är knappast avsedda att osäkra eller mångfaldiga receptionen av texten – det semantiska innehållet i satserna som föregår uteslutningstecknen tillsammans med läsarens förtrogenhet med den kommersiella spelfilmens konventioner lär ha säkerställt att mottagandet aldrig rörde sig långt ifrån slutkysSENS territorium. Men kanske bidrog ellipserna till att i viss mån skjuta upp varseblivningen av denna klimax. I berättelser vars uppgift först som sist

var att lotsa läsaren till biografen – att förvandla läsaren till åskådare – fanns det en poäng i att receptionen inte fullbordades i och med berättelsens slut. De tre avslutande punkterna kan så sett sägas ha utgjort ett index för väntan inför det som komma skulle: slutkyss förmedlad genom optiska data 24 bilder i sekunden, i en miljö – biografssalongen – som vid tiden var specialiserad på att frambringa ett enhetligt mottagande hos publiken. Surrogat utbytt mot den vita dukens äkta vara.

Också bokfilmerna skrevs i syfte att konsumeras som imaginära filmer. I samband med utgivningen av den första bokfilmen konstaterade Lindorm självant sin resignation inför de rörliga bilderna: ”Allting ska vara filmatiskt nu för tiden för att kunna ’slå’. Mina historieböcker ska låna montage och rytm från filmen och på det sättet lura folk att läsa dem.”<sup>323</sup> Formuleringen må vara tillspetsad, men om man följer Kittlers analys av nedskrivningssystemet 1900 är den lika fullt logisk. För populärlitteraturen efter filmens inträde gällde det på sätt och vis att undanröja läsningen som medveten kognitiv aktivitet; att få läsaren att förtränga existensen av trycksvärta, papper och bokstäver. (Som ett sätt att underlätta detta har klippen i bokfilmerna inte fått behålla sina ursprungliga typografiska kostymer utan moderniserats och enhetliggjorts.<sup>324</sup>) Populärlitteraturens texter skulle kort sagt manipulera till läsning genom att erinra om optiska data. Bokfilmerna förmådde enligt Lindorm att göra just detta. Metoden att samla tidningsklipp från en längre period inom samma pärmar ”får helt naturligt karaktären av en film, en mängd bilder rullas upp för läsaren, det blir så att säga en bokbio”.<sup>325</sup> De ”bilder” som sägs rullas upp för läsaren tycks inte primärt referera till bokfilmernas många illustrationer (även om den intermediala framställningen i sig säkert varit avgörande vid valet av genrebeteckning). Snarare är det böckernas montageartade karaktär som avses; det mångskiftade och över tid utsträckta materialet av artiklar om stort och smått, notiser och annonser som samsas sida vid sida. Syftet här är inte att bedöma hur väl Lindorm faktiskt lyckades med att ”låna montage och rytm från filmen” (i inledningskapitlet konstateras varför jag avhåller mig från den typen av intermediala analyser), utan att helt enkelt identifiera Lindorms uttalade intention.<sup>326</sup>

I den mån avsiktsbeskrivningarna var beräknande – ett slugt utnyttjande av den kommersiella potentialen med filmmediet (vars produkter tenderade att ”slå”) – kan det konstateras att kalkylen föll väl ut. Bokfilmerna mottogs nämligen i samma anda. Såvitt jag kunnat se skedde det

Rehman

# MED FOLKET FÖR FOSTERLANDET

SIGURD  
WALLÉN



Bild 22. Bokfilmer förvandlade till "levande film" – 1938 premiärvisades  
*Med folket för fosterlandet*.

endast vid ett tillfälle i den samtida receptionen av Lindorms verk att själva etiketten bokfilm – ”egentligen blott [...] ett vackrare namn för en välordnad klippssamling” – ifrågasattes.<sup>327</sup> Övriga recensenter och artikel-författare hade rörliga bilder på näthinnan under läsningen. Bokfilmerna omtalades som Lindorms ”filmproduktion”.<sup>328</sup> Den första bokfilmen att utkomma, *Med kungen för fosterlandet*, bedömdes vara ”lika instruktiv som den vanliga skolfilmen”.<sup>329</sup> Andra titlar benämndes ”historisk filmbok” respektive ”historiskt kalejdoskop”.<sup>330</sup> Lindorm ansågs ha åstadkommit bokfilmerna ”med kamerans hjälp”.<sup>331</sup> Sättet att skildra historiska händelser fick, menade en recensent, dessa att ”glida förbi som en film”.<sup>332</sup> Och om bokfilmen över första världskriget, *Världen i brand*, konstaterades: ”Man slutar inte denna bok, förrän man läst (eller rättare sagt sett) den.”<sup>333</sup>

Nej, bokfilmerna lästes inte, de beskådades; förnimmelsen av trycksvårta ersatt av fantiserandet om rörliga bilder. Men eftersom Lindorm besatt sådant ”bildsinne”, som en recensent formulerade det i samband med utgivningen av den fjärde bokfilmen, blev den självklara följdfrågan: ”varför gör han inte – eller får han inte göra – en levande film?”<sup>334</sup> Om bokfilmerna producerades för att konsumeras som imaginära filmer, varför då inte istället gå direkt på den äkta varan? Just detta skulle emellertid också ske. I juni 1938 premiärvisades spelfilmen *Med folket för fosterlandet: En film om Konung Gustaf och hans folk 1907–1938 av Erik Lindorm*, löst baserad på bokfilmerna om Gustaf V och med Lindorm som manusförfattare (se bild 22).<sup>335</sup> Därmed pekade på sätt och vis även bokfilmerna – precis som filmberättelserna – ytterst mot ett fullbordande av receptionen bortom läsakten. Fantasin om rörliga bilder som härbärgerats i Lindorms böcker blev till sist förverkligad genom optimal återgivning av optiska data på vita duken.

### *Böcker som skrivit sig själva*

I samband med att populärlitteraturen omkring 1900 övergick till att vara en form av servomekanism för bland annat filmmediet blev, påtalar Kittler, upphovspersonerna till denna litteratur namnlösa. De författare som resignerade inför de tekniska medierna föredrog att vara ”anonyma och framgångsrika”, skriver Kittler, framför att ”få sina namn inskrivna i diktarnas panteon”.<sup>336</sup> Uttryckt i Foucaults termer saknade populärlitteraturens texter efter filmens inträde i allmänhet alltså författarfunktion.



Filomberättelserna och bokfilmerna saknar författarfunktion på olika sätt och i olika utsträckning. De förra var, som redan påtalats, till stor del osignerade. I Alibis serie med elva filmromaner anges ingen författare i böckerna, även om en Sven Lundin (1893–1966) omnämns som upphovsperson i Kungliga bibliotekets katalog Libris (vilket för övrigt tycks vara Lundins enda dokumenterade insats som författare). I Åhlén och Åkerlund-serien var man något mer angelägen om att uppge författare. Rolf Wiesler, författare till och översättare av i huvudsak pojkböcker, anges som upphovsperson till fyra av de sju bearbetningarna (två gånger med signaturen ”R.W.”). Stina Bergman (med signaturen ”S.B.”) står angiven som författare till bearbetningen av filmatiseringen av maken Hjalmar Bergmans pjäs *Swedenhielms* (hon var även en av manusförfattarna till filmen ifråga). I seriens övriga två volymer – *Unga kvinnor* (1934) och *Ungkarlspappan* (1935) – är inte författaren till bearbetningen angiven, men däremot författaren till det litterära originalverket: Louisa May Alcott respektive Edward Childs Carpenter (se bild 23). Att på det här viset kategorisera filomberättelserna under två relativt etablerade författarskap kan förstås som ett försök att faktiskt dra nytta av författarfunktionen hos dessa.<sup>337</sup> Men går man till texterna ifråga – i synnerhet ”filmversionen” av Alcotts roman, baserad på filmen från 1933 i regi av George Cukor och med Katherine Hepburn i huvudrollen – blir det tydligt att denna författarfunktion till sist ändå urholkas. Alcotts roman *Little Women* utgavs i två delar om sammanlagt omkring 800 sidor 1868–1869 och berättar historien om fyra systrars uppväxt. Viktigare i detta sammanhang är emellertid att romanen i likhet med *Romanen om Olof* till stora delar kan betecknas som en *Künstlerroman*: den handlar om tillblivelsen av en ung kvinnlig författare, Jo. Under romanens gång går Jo – ofta ansedd som Alcotts alter ego – från brödskrivande i form av osignerade veckotidningsnoveller till att bli en seriös författare som signerar sina verk. Berättelsens struktur är performativ: författarblivandet fullbordas i och med att Jo i den andra delen av romanen nedtecknar den första, en prestation som enligt Sarah Elbert på samma gång fullbordar hennes ungdomstid.<sup>338</sup> Därigenom speglar strukturen också Alcotts eget definitiva genombrott som författare i samband med utgivningen av den första delen. I ”filmversionen”, det vill säga den litterära bearbetningen av Cukor-filmerna, är denna utvecklingslinje kraftigt försvagad. Även här går visserligen Jo från att skriva ”förfärligt skräp” till att utge mer ambitiösa alster (dock utan att självreflexivt peka ut den bok läsaren håller i handen – Jo kan ju inte

# Unga Kvinnor

av *Louisa M. Alcott*



**Filmversion med Filmbilder**

gärna författa ”filmversionen” av Alcotts roman).<sup>339</sup> Men när Jo reflekterar över sitt skrivande för sista gången i ”filmversionen” är det inte med självförtroendet hos en debuterande författare, utan med en oro att bli ”[e]n litterär gammal nucka, med en penna i stället för man, en hop berättelser till barn – och tjugo år härefter kanske en smula rykte till tröst”.<sup>340</sup> Till skillnad från i Alcotts originalroman – där giftermålet med den man som uppmuntrat henne att bli en seriös författare, professor Bhaer, inte presenteras som ett hinder utan en möjlighet för det fortsatta skrivandet – tycks Jo här stå inför *valet mellan* familjebildning och författarblivande. Det förra tycks också trumfa det senare: i bokens epilog skildras giftermålet mellan Jo och Bhaer utan någon vidare hänvisning till hennes skrivande. Därmed blir författarblivandet, i enlighet med filmberättelsernas typiserade plotstruktur, till sist undanskuffat av slutkysss.

Vad gäller filmnovellerna i *Filmjournalen* var dessa under lång tid utan undantag osignerade. Under andra halvan av 1930-talet signerades dock en knapp majoritet av novellerna. Men det faktum att merparten av novellerna efter hand kom att signeras kan svårligen sägas ha skänkt texterna en författarfunktion. Detta av flera orsaker. Dels på grund av texternas karaktär av instrumentell diskurs: novellerna var inte bara ”tal för omedelbar konsumtion”, vilket Foucault uppställer som kriterium för texter utan författarfunktion, utan som redan påtalats också tänkta att leda över till konsumtion av optiska data framför vita duken.<sup>341</sup> Dels på grund av sysselsättningen hos författarna till novellerna, som utgjordes av en salig blandning av journalister, veckotidningsredaktörer, filmkritiker, piloter (!), översättare, målare och – inte minst (och signaturerna till trots) – praktiskt taget oidentifierbara skribenter.<sup>342</sup> Vidare presenterades dessa namngivna men anonyma författare i regel inte som ensamma upphovspersoner, utan tillsammans med information om bland annat filmens produktionsbolag, manusförfattare och regissör samt, om filmen byggde på en litterär förlaga, om författaren till denna. Resultatet blev, precis som i fallet med faktarutan som informerade om de medverkande filmstjärnorna, inte sällan något i stil med filmens för- eller eftertexter: ”Vår filmnovell: Sången om den eldröda blomman: Novell av Kristina Sperling efter filmen med samma namn, byggd på J. Linnankoskis roman, utgången från Wivefilm i Per Axel Branners regi. Scenario: Ragnar Hyltén-Cavallius” (se bild 24).<sup>343</sup> Novellerna pekade således inte tillbaka mot ett solitärt författarsubjekt utan mot en hel räckta aktörer, varav de allra viktigaste var de filmstjärnor som presenterades i faktarutan jämte novellen.

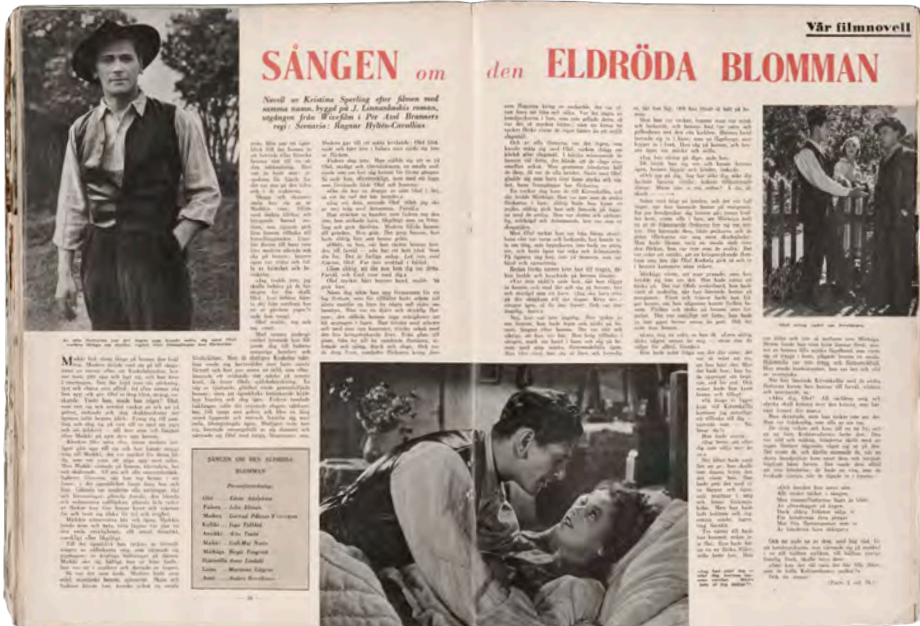


Bild 24.

Till skillnad från texter med författarfunktion, där alla utsagor i regel kan ledas tillbaka till ett enhetligt och avgränsat författarsubjekt, är det här omöjligt att säkerställa från vem utsagorna kommer. Och precis som läsarens likgiltighet inför ”skrivaren” av en bruksanvisning kan man anta att ytterst få läste en filmnovell för att just Kristina Sperling – eller någon av de andra skribenterna – nedtecknat den.

Att förhållandet till författarfunktionen i Lindorms bokfilmer är annorlunda jämfört med filmberättelserna blir tydligt redan av att de spontant tenderar att presenteras just så: som Lindorms alster. Lindorm var som redan påtalats en etablerad och respekterad författare vid tiden för bokfilmernas utgivning och hans namn ägde således den ”klassifikatorisk[a] funktion” som enligt Foucault ”ger oss möjlighet att gruppera ett antal texter, avgränsa dem, [...] ställa dem mot andra”.<sup>344</sup> Det som ändå gör det angeläget att diskutera karaktären av bokfilmernas författarfunktion är att det är frågan om texter från vilka författaren explicit utträder. Lindorm står de facto inte angiven som författare till bokfilmerna, utan som



deras ”regissör”. Benämningen – förstås en logisk följd av genrebeteckningen – kan inte avfärdas som enbart en lustifikation, utan var tänkt att faktiskt ge en fingervisning om hur böckerna tillkommit. I en tidningsartikel förklarar Lindorm att han under arbetet med bokfilmerna ”inte skrivit en rad själv”, ”bara arrangerat det hela, ’klippt’ boken som det heter på filmspråket”.<sup>345</sup> Det är ”så skönt”, utbrister Lindorm i en annan artikel, ”för en författare att slippa skriva!”<sup>346</sup> Denna föreställning om en författare som upphört skriva men likväl frambringar böcker reproducerades i receptionen av verken. Om den första bokfilmen konstaterades att det var ”den enda bok i världen i vilken författaren inte skrivit en rad”.<sup>347</sup> Snart kom Lindorm att beskrivas som ”författare till böcker som skrivit sig själva”.<sup>348</sup> År 1936, i samband med utgivningen av den femte bokfilmen, titulerades Lindorm av en skribent inte längre som författare utan som ”Sveriges kanske just nu framgångsrikaste regissör”.<sup>349</sup>

Som Johan Jarlbrink observerat var bokfilmernas artiklar i själva verket till viss del bearbetade. Rubrikerna moderniserades och bildtexter tillfördes. Rena manipulationer av ”tidningssidorna” förekom också, liksom ett fåtal helt nyskrivna texter.<sup>350</sup> Av detta syns dock inget i mottagandet – som Jarlbrink påtalar framhävdes bokfilmerna snarare som autentiska och objektiva vittnesmål från en svunnen tid. Som historieskrivning ansågs metoden därför föredömlig: ”Lindorm *skrev* inte historia, han lät historien själv stiga fram.”<sup>351</sup> Lindorm presenterade själv sitt sätt att arbeta i snarlika termer. Den uttalade avsikten var att utplåna all författarsubjektivitet, att presentera ”bilder och text ur samtida dokument” utan ”några som helst personligt färgade kommentarer”.<sup>352</sup> ”Jag har låtit tiden stiga fram”, förklarar Lindorm i förordet till bokfilmen om Oscar II, ”som den en gång levat i tidningsspalterna och de nu blekta fotografierna, i stort som smått. Den får helt tala med sin egen röst [...]”.<sup>353</sup> Lindorms uppgift som ”regissör” var blott att tillhandahålla ett ”tillräckligt mångsidigt och rikt [urval] för att ge den rätta, laddade atmosfären” åt den skildrade tidsperioden.<sup>354</sup>

Med 1200-talsskolastikern Bonaventuras språkbruk kunde man därför betrakta Lindorm som en *kompilator*. I en tid när idéer om individuell originalitet var främmande och skrivande ännu i hög grad betraktades som en kollektiv process innebar Bonaventuras fyrdelade terminologi för ’hur en bok skapas’ – i vilken han skilde mellan *auktorn*, *kommentatorn*, *kompilatorn* och *skrivaren* – en sorts hierarkisering avseende självständighetsgraden i skrivande verksamhet. Skrivarens uppgift var den mest

osjälvständiga – för denna gällde det att så noggrant som möjligt kopiera andras texter. Även kommentatorn skrev av andras texter men tillförde också förklaringar till det återgivna materialet. Auktorn kommer närmast ett modernt författarbegrepp – denna förmedlade sina egna idéer, om än i dialog med tidigare texter. Kompilatorn, slutligen, befann sig i självständighetsgrad mittemellan skrivaren och kommentatorn; han sammanställde andras texter men utan att tillföra egna synpunkter.<sup>355</sup> Kompilatorns subjektivitet sträckte sig alltså till att bestämma ordningen i ett insamlat material.

Bonaventuras medeltida klassificering av skrivandets praktiker ska givetvis inte förstås som ett transhistoriskt schema, men i det specifika fallet med Lindorms bokfilmer är utläggningen av kompilatorbegreppet likväl belysande. För även bokfilmernas tillkomstprocess bestod i att bestämma ordningen i ett insamlat material (åtminstone kommunicerades och mottogs arbetsmetoden på det viset). Namnet ”Erik Lindorm” må ha ägt författarens klassifikatoriska funktion, men i bokfilmernas sammanhang reducerades Lindorms uppgifter till att insamla, sortera och lagra redan existerande material. För att få tiden att stiga fram var Lindorm tvungen att själv träda tillbaka.

I båda de texttyper som här diskuterats är författarfunktionen alltså försvagad. I bokfilmerna genom att författaren gör sig osynlig som skrivande subjekt; i filmberättelserna genom att deras karaktär av instrumentell diskurs gör författaren oväsentlig (i de fall ett skrivande subjekt alls kan urskiljas). Denna författarens reträtt från den av film präglade populärlitteraturen sammanföll, som vi ska se, med gestaltningar i 1930-talslitteraturen av det originella författarsubjektets tillblivelse; en tillblivelse som i Johnsons fall bland annat skrevs fram som ett svar på de rörliga bildernas utbredning. Att den ”populära” respektive ”anspråksfulla” litteraturen här ställs i relation till varandra innebär att mitt perspektiv skiljer sig något från Kittlers mediehistoriska analys ovan. Medan Kittler pekar ut två från varandra oavhängiga riktningar för litteraturen efter filmens inträde – marginaliserat ordmakeri respektive populär och anonym hallucinationslitteratur – är min ambition att visa hur dessa riktningar, i en tid när filmen genomträngt populärlitteraturen och populärlitteraturen i sin tur börjat inkräkta på den seriösa litteraturens domän, även genomkorsade varandra. Genom att vara skrivna för att konsumeras som imaginära filmer befinner sig filmberättelserna och bokfilmerna på ett analytiskt



plan i skärningspunkten mellan de rörliga bildernas tekniska medium och den modernistiska litteraturen. Uttryckt annorlunda utgjorde filmberättelserna och bokfilmerna, i egenskap av vad man kunde beteckna som den mest systemlojala litteraturen i nätverket, i förlängningen också en aspekt av den filmmediala konkurrenssituation som den konstnärligt syftande 1930-talslitteraturen ställdes inför. Låt oss mot den bakgrunden nu återvända till *Romanen om Olof* för att fördjupa diskussionen om vad det är för slags författare som skrivs fram i romansviten.

### Uppfinna ord: Författartillblivelsen i *Romanen om Olof*

Att påstå att *Romanen om Olof* skildrar tillblivelsen av en författare är till att börja med en reducerande beskrivning. Den är också, bland mycket annat, berättelsen om ett socialt, politiskt och sexuellt uppvaknande. Romansvitens fyra delar – *Nu var det 1914* (1934), *Här har du ditt liv!* (1935), *Se dig inte om!* (1936) och *Slutspelet i ungdomen* (1937) – utspelar sig i Norrbotten åren 1914–1919 och låter läsaren följa Olof Persson, jämngammal med seklet, från brådmogen pojke till ung man. Sviten inleds med att Olof lämnar sin fosterfamilj och avslutas med att han, villrådig och med oklara avsikter, beger sig ”söder ut” (*Slutspelet* 386). Däremellan har han haft en rad olika arbeten: som timmerflottare och rörläggare, på tegelbruk och sågverk, vid järnvägen och som målare samt – i *Se dig inte om!* – som biografassistent och -maskinist. Han har också hunnit förälska sig, engagera sig fackligt, gå ut i strejk, bli arbetslös och vara på luffen, allt under det att han bedriver målmedvetna självstudier. I bakgrunden pågår, sviten igenom, första världskriget, vars händelseutveckling Olof dock förblir endast vagt medveten om.

Den tematiska rikedom till trots är forskningen ense om att författartillblivelsen har en högst framskjuten plats i sviten. Mats Tormod pekar ut just ”författarblivandet” som ett av romanens tre grundmotiv.<sup>356</sup> Gavin Orton anser att ”det är svårt [...] att inte se romanen som handlande om en pojke som bryter sig ut ur en ogynnsam miljö för att bli en internationell romanförfattare”.<sup>357</sup> Christer Johansson menar att romansviten bland annat skildrar ”vägen till ett fullt utvecklat författarmedvetande”.<sup>358</sup> Jimmy Vulovic nämner visserligen inte författarblivandet explicit, men menar att romansviten framställer en ”individuell identitetstillblivelse”.<sup>359</sup> Birgit Munkhammar, slutligen, konstaterar att det rör sig om en roman-svit ”vars egentliga slut ligger i skrivandet av den”.<sup>360</sup>

*Romanen om Olof* är således, som redan antytts, att betrakta som en *Künstlerroman*. Konstnärsromanen skildrar just en ung konstnär i vardande – ofta författarens alter ego – och kan därmed karakteriseras som en underart till bildningsromanen (ty. ”Bildungsroman”). Detta konstnärsmotiv är lika gammalt som bildningsromanen själv, men under de första decennierna på 1900-talet fick det ett uppsving. Konstnärsromanen blev den modernistiska bildningsromanens uttryck framför andra, med James Joyces *Porträtt av konstnären som ung* (1914–15) som prototypiskt exempel. Frånsett huvudpersonens artistiska sysselsättning skiljer sig den modernistiska konstnärsromanen i regel från den traditionella bildningsromanen genom det sätt på vilket individualiseringen skrivs fram. I bildningsromanen – med rötter i den tyska litteraturen från slutet av 1700-talet och med Goethes *Wilhelm Meisters läroår* (1795–96) ofta angiven som genrens urtext – utvecklas huvudpersonen, med Michail Bachtins kända formulering, ”along with the world”.<sup>361</sup> När bildningsromanen når sin upplösning råder harmoni mellan subjekt och omvärld. Den borgerliga individualisering som bildningsromanen skildrar innebär, som Franco Moretti påtalar, på samma gång en *socialisering*, vilken är möjlig tack vare den förment autonoma individens internalisering av den borgerliga ideologin.<sup>362</sup> I den modernistiska konstnärsromanen, tillkommen i det intellektuella och politiska tumult som präglade 1900-talsmoderniteten, är upplösningen vanligtvis mindre harmonisk. Huvudpersonerna här motstår i hög grad att assimileras till förmån för, som Gregory Castle formulerar det, ”[a] move towards horizons they have made for themselves”.<sup>363</sup>

I *Romanen om Olof* är denna brist på harmoni mellan subjekt och samhälle påtaglig. Olofs känslor av rastlöshet, av att inte tillhöra, hans ständiga sökande efter ”andra arbeten, annat, annorlunda”, mildras aldrig (*Här* 41). Vid romanens slut vandrar Olof längs en tågräls mot en järnvägsstation utan att veta vad ”livet [...] skulle bli, för det fanns inget bra schema att gå efter” (*Slutspel* 385). Uppgiften över att det ”sociala systemet var [...] åt pipan” konstaterar Olof att ”[a]llt berodde [...] på en själv”; ”[m]an fick inte låna kunskaperna (eller bildningen, som det skulle heta) av någon” (*Slutspel* 384f.). Det enda Olof vet säkert om sin framtid i detta läge är att han ska bli en *ordmakare*:

I själva verket visste man ändå mycket, fast man förstås fick söka opp orden för det. Just detta: söka opp orden för vad man i själva verket visste. Det fanns inga bruksanvisningar som man kunde använda.

Man fick börja med att göra uppfinningar. *Att uppfinna ord.* (*Slutspel* 385, min kursivering)

För livet liksom för skrivandet, inser Olof, finns inga scheman eller bruksanvisningar; allt beror på en själv. Författare blir man genom att ”söka upp orden för vad man [...] visste”, det vill säga genom att omsätta ens egenmäktigt tillägnade kunskaper i likaledes egenmäktigt utformad språkdräkt. I motsats till standardiserade och anonymiserade filmberättelser är det enda som duger för Olof alltså att nedteckna sin egen subjektivitet. Vad romansviten konsekvent handlar om är att nå fram till denna insikt och förmåga. Olof deklarerar i första delen att han vill vara ”[e]n som kan dra historier om allting” (51). Men när ”rösten försvinner” då han vid ett tillfälle försöker sjunga förstår han att detta ligger i framtiden: ”En gång när jag blir riktigt stor, tänker han. När jag blir mig själv riktigt. Då –” (151). Det vuxenblivande som skildras i romanen kan inte skiljas från författarblivandet; först när Olof blir ett fullvuxet subjekt kan han bli författare och vice versa. Således känner sig Olof i andra delen ”inte vuxen ännu – inte riktigt, men en bra bit”, eftersom ”han blivit en smula större och kan tala med lite högre röst” (14). Att tillägna sig ett språk är det existensvillkor som Olof ännu i början av den fjärde delen saknar: ”Jag har inga ord nu. Längre fram kommer jag nog att få ord, *annars kan jag inte leva!*” (28, originalets kursiv). Här liksom i romanen som helhet är orden och jaget oupplösligt förbundna. Utan språk inget subjekt, och utan denna subjektivering genom språket ingen författare.

### *Olof, ”E. J.”, Eyvind Johnson*

För att bli författare i modern mening behövs emellertid inte endast språk – för detta krävs också *ett namn*. Foucault skriver att ett författarnamn reglerar vårt sätt att erfara texter, det har

funktionen att karakterisera ett särskilt sätt för diskursen att vara: det förhållandet att en diskurs har ett författarnamn, det förhållandet att man kan säga ’det här har skrivits av X’ eller ’X är författaren till det här’ antyder att den här diskursen inte är ett vardagligt och likgiltigt tal, ett tal som försvinner, som kommer och går, [...] utan att det handlar om tal som ska tas emot på ett särskilt sätt och som ska tilldelas en särskild ställning i en viss kultur.<sup>364</sup>

I *Romanen om Olof* tematiseras namnets betydelse sviten igenom. När Olof tidigt i första delen tar arbete som timmerflottare får han av arbetskamraterna frågan vad han heter.

Och här tvekade pojken [...]. Det var som om han inte velat lämna ut sitt namn till människor han inte kände närmare. Han hade två namn. Ett hade man använt hemma när han var liten. Ett hade de använt i skolan för att det var lättare att säga. Han tog det.

– Olof, sade han.

– Har du inget efternamn då?

Åter tvekade han; det var svårt med efternamnet. Han hade två stycken. Ett som fosterföräldrarnas bekanta använt, ett annat som stod i skolbetyget. Han sade det. Nu var han en mänska med namn här. (*Nu* 54f.)

När Olof lite senare arbetar på en bondgård upprepas proceduren, då gårdskarlen

plötsligt [frågade] pojken vad han hette. Det hade han inte gjort förut, men nu ville han ha ett namn på honom, ett skaft att hålla i när han använde honom.

– Olof, sade pojken.

Det andra namnet sade han inte, han drog det undan för mannen, gömde det för att han inte skulle ta i det; han ville inte bära det på sig förrän han kom härifrån. (*Nu* 194)

Citaten visar på namnets tvetydiga funktion i romanen. När Olof blir ”en mänska med namn” bland timmerflottarna upptas han i arbetarnas gemenskap, men han riskerar därmed också att sätta sin egen autonomi på spel. Författaren i vardande ska som tidigare nämndes enligt den modernistiska konstnärsromanens principer individualiseras utan att socialiseras, men här tillskrivs namnet båda dessa funktioner. Med ett namn riskerar Olof att bli ett objekt som kan utnyttjas instrumentellt, ”ett skaft att hålla i när [gårdskarlen] använde honom”; en individ som, för att tala med Foucault, görs till ett subjekt. Ett namn kan brukas och missbrukas, vilket Olof bland annat får erfara när han brevlades får avslag från en norsk arbetsgivare och upptäcker att ”hans namn var felstavat” (*Slutspel* 93). Valet att kalla sig själv Olof – att reproducera den officiella uppgiften i skolbetyget och för arbetsgivarna undanhålla ”[d]et andra namnet”, det

namn som använts i Olofs hemmiljö – kan därför förstås som ett sätt att mildra effekten av dessa socialiseringsmekanismer. Samtidigt verkar målet vara att i framtiden – när ”han kom härifrån” – bära detta andra, i romanen aldrig explicit omtalade namn. När han blir fri från (kropp)sarbetets bojar? När han åter befinner sig i den privata sfären? Inget av detta tycks tillräckligt. När Olof mot slutet av sviten, då han just lämnat sin plats som målare och ”beslutat sig för att aldrig mer arbeta”, fantiserar om sin egen framtida begravning är det ännu ”DEN BERÖMDE OCH RÄTTÄNKANDE OLOF PERSSON” som står omnämnd på gravstenen (*Slutspel* 256, 265).

Hur bör man i så fall gripa sig an detta, till synes även för läsaren undanhållna, namn? Jag menar att det finns skäl att förstå det som *författarens signatur*. Det andra namnet är det originella författarsubjektets namnteckning, eller rättare sagt dennes initialer. Så länge Olof är en pojke eller arbetare eller vad Foucault skulle kalla en skrivare – som i uppdraget som protokollförare för den fackliga organisation han engagerar sig i – är han ”enligt uppfattning O. Persson, V. sekreterare” (*Slutspel* 150). Det är först när Olof blivit ordmakare, när han insett att hans uppgift består i att ”uppfinna ord”, som ett annat namn presenteras för läsaren: ”E[yvind]. J[ohnson].” Initialerna ”E. J.” fullbordar romansviten och på samma gång även författarblivandet (*Slutspel* 389). Det är i romanens ”Avslutande anmärkning”, i vilken kritiken mot de i sviten insprängda sagorna bemöts, som den autonoma författargestalten träder in med all sin auktoritet och avkunnar dom: ”Förf. har ansett dessa sagor nödvändiga.” (*Slutspel* 388) Att denna anmärkning, som det formuleras, ”möjligen borde stått i början av serien” kan betraktas som ett villospår (*Slutspel* 387). Författaren till denna modernistiska konstnärsroman måste träda in i slutet och endast här, ”[i]nnan jag lämnar arbetet åt dess öde” (*Slutspel* 387). Det är från denna slutgiltiga position författaren måste tala, och därtill tala i första person singularis, eftersom det är först nu han har fått en röst. Att Johnson tidigt övergav idén om att låta Olof agera förstapersonsberättare i romansviten till förmån för ett berättande i tredje person är så sett ett fullkomligt logiskt estetiskt val (och beror därmed inte, som Örjan Lindberger föreslår, på att Johnson ”inte ville eller inte kunde skriva ren självbiografi”).<sup>365</sup> Olof kan inte berätta historien innan han blivit historieberättare, och historieberättare blir han först när han som ordmakare är mogen att bära det andra namnet: ”E. J.” Munkhammar har således rätt när hon konstaterar att det rör sig om en romansvit ”vars egentliga slut ligger i skrivandet av den”. Men det väsentliga här är inte att skriv-

akten som sådan sätts i belysning, utan att denna skrivakt återförs på en autonomt skrivande individ. Genom svitens avslutning inrättas funktionen av det originella författarsubjektet. När Olof som nybliven ordmakare kliver ut ur romanen träder ”E. J.”, den författargestalt som inte bara signerat den avslutande anmärkningen utan också hela romansviten, in i hans ställe. Detta andra namn står fritt från den subjektivering och socialisering som ”Olof” genom romansviten utsatts för. Och snarare än att lämna romanen ”åt dess öde” innebär denna momentana men kritiska visit från ”E. J.” i själva verket – på det sätt som är brukligt för den moderna författarfunktionen – att receptionen av verket regleras.

Vad som ytterst skrivs fram i *Romanen om Olof* är därmed inte Olof Perssons författartillblivelse så mycket som Eyvind Johnsons. Detta ska förstås som en vidare reflektion över författarfunktionen i romanen, inte primärt som en biografisk läsning (Olof betraktad som författarens alter ego). En biografisk uppgift kan dock hjälpa till att åskådliggöra resonemanget. Johnson föddes år 1900 som Olof Edvin Werner Johnson. Enligt Lindberger kallades han huvudsakligen Edvin – och mer sällan Eyvind – under uppväxten. Det var först omkring 1920, kort efter att han börjat publicera sig, som Olof Edvin Werner Johnson definitivt kom att bli ”Eyvind Johnson”.<sup>366</sup> Denna performativa gest fick alltså knappt två decennier senare en sorts omtagning i *Romanen om Olof* i och med rockaden mellan Olof och ”E. J.” Som pojken konstaterar i romansviten må namnet Olof ha varit ”lättare att säga”, men det andra namnet bar med sig en funktion som överskred den sortens enkla ändamålsenlighet: nämligen att frammana författaren Eyvind Johnson.

Och det verk som skriver fram tillblivelsen av ett autonomt författarsubjekt kan till och med kosta på sig att låta denna författare, likt Lindorm i arbetet med bokfilmerna, agera insamlare och lagrare. I Johanssons analys, som fokuserar på hur spänningen mellan muntlig och skriftlig kultur och berättarkonst gestaltas i romansviten, argumenteras på goda grunder för att *Romanen om Olof* besitter en sorts antropologisk funktion. Romansviten skildrar en muntlig kultur som är ”på väg att gå under”, skriver Johansson, men som ”ges nytt och evigt liv” – om än i remedierad, skriftlig form – i och med att den nedtecknas.<sup>367</sup> Mer specifikt tematiseras och remedieras, särskilt i de tidigare nämnda insprängda sagorna, dialekter samt muntliga genrer som folksagan, skillingtrycket och den folkliga legenden. På så sätt fungerar *Romanen om Olof* ”som ett slags förvaltare och utforskare av en muntlig ’litterär’ tradition”.<sup>368</sup>



Som allra tydligast kommer detta förvaltande av den (muntliga) litterära traditionen till uttryck i den fjärde och sista delens saga, ”Möte med Spanjorskan” (”möjligen den text i svensk litteratur med den högsta densiteten i fråga om litterära referenser”).<sup>369</sup> Som både Johansson och Orton visat utförs i sagan, på joyceanskt manér, en lång serie litterära stilimitationer av allt från muntlig epik till surrealistisk poesi.<sup>370</sup> Det rör sig därmed, kunde man få för sig att säga, om en kompilering av litteraturhistorien. Men Johnson är som bekant inte kompilator utan författare. Den paradoxala effekten av den polyfona framställningen i sagan är att författarfunktionen förstärks snarare än uppluckras. Dels för att sagan har sitt upphov i huvudpersonens tillika den blivande författarens högst subjektiva medvetande: det är Olof som, sängliggande i spanska sjukan, frambringar sagan i ett slags feberdröm. Dels för att Olof i sagan uppträder i skepnad av en rad karaktärer genom litteraturhistorien: Olof Odysseus, Olof Hamlet, Olof Werther, Buffalo Olof, Mäster Olof, Olof Berling ... Det litteraturhistoriska materialet såväl kanaliseras genom som förkroppsligas av den feberyrande huvudpersonen och blir på så sätt en del av berättelsen om det autonoma författarsubjektets tillblivelse. Stilimitationerna och de tätt packade litterära referenserna pekar således tillbaka mot författaren i vardande, och ytterst mot den författargestalt vi vet står bakom verket. För den förra fungerar sagan som en form av skrivövningar och litterära fantasier; för den senare är det frågan om en litterär styrkedemonstration värdig en fullt utvecklad författare.

### *Konkurrens och hallucination*

Vad är i så fall villkoren för att denna autonoma författargestalt ska komma till stånd? Som redan antytts beledsagas ofta observationer om författartillblivelsen i den tidigare forskningen av en sociologisk och biografisk analys, där klassresan (Olofs såväl som Johnsons) ställs i fokus. Sett från detta perspektiv anses romanen skildra en pojke som mot alla odds blir författare och tvingas förhålla sig till gapet mellan den värld han lämnar och den han stiger in i. (Kropp)arbetet och litteraturen bildar en dikotomi, där det förra överges och ger plats åt det senare. Det tidigare återgivna Orton-citatet (här med tillagda kursiveringar) är signifikativt: *Romanen om Olof* sägs handla om en pojke som ”bryter sig ut ur en *ogynnsam miljö* för att bli en *internationell romanförfattare*”.<sup>371</sup> Lika betecknande är Munkhammars kommentar om att Johnson med romansviten sökte

”ett språk för konflikten mellan de arbetandes värld och de talandes och skrivandes”.<sup>372</sup> Den typen av poänger är knappast felaktiga (sånär som på, i Ortons fall, sammanblandningen av romanförfattaren och dennes alter ego; det är ju inte Olof som blir internationell romanförfattare). Obestridligt stöd går att finna i romanen, som exempelvis när Olof går till sängs efter en hård dags arbete på sågverket:

Historierna stiger upp i honom, vältrar in över honom, helt enkelt. På så sätt har han fått två världar att vara i. En som sliter på händerna, på ryggen, på ögonen; och en annan, den här, den tysta, när man ligger på rygg i den varma fällen [och tyst, utan att röra läpparna, i mörkret återberättar släkthistorier]. (Här 140)

Resonemanget är också logiskt sett till den svenska 1930-talslitteraturens karaktär mer allmänt. Under decenniet firade arbetarlitteraturen triumfer genom en räckta självbiografiska uppväxtskildringar i proletär- eller statarmiljö, som alla i mer eller mindre grad tematiserar den unga huvudpersonens intresse för skrivande, läsande och/eller berättande: Harry Martinsons skildringar av pojken (tillika alter egot) Martin i *Nässlorna blomma* (1935) och *Vägen ut* (1936), Moa ”Maria” Martinsons *Kvinnor och äppelträd* (1933) och Mia-trilogi (1936–1939), Rudolf Värnlunds proletära och självbiografiskt präglade bildningsroman *Hedningarna som icke hava lagen* (1936), Ivar Lo-Johanssons kollektiv- och statarroman *Godnatt, jord* (1933) där den läsande och skrivande pojken Mikael fungerar som författarens alter ego, Jan Fridegårds uppväxtskildring av en litteraturintresserad statarpojke i Lars Hård-trilogi (1935–1936).<sup>373</sup> Det rör sig kort sagt, med Vulovics formulering, om den ”period då den proletära självbiografiskt orienterade bildningsromanen kom att dominera den svenska litteraturen”.<sup>374</sup> I relation till romaner som dessa tycks det ovan antydda litteratursociologiska angreppssättet, där ’arbetarförfattarens’ paradoxala behov av att lämna det arbetande kollektivet bakom sig ställs i centrum, vattentätt.<sup>375</sup> I samtliga fall har vi att göra med självlärd författare som skildrar de egna, ytterst besvärliga uppväxtförhållandena och – viktigare – hur dessa till sist bemästras. Och för autodidakterna ingår författarblivandet (mot alla odds) som en integrerad del i den självbiografiska berättelsen. Ovanstående titlar tematiserar visserligen inte författartillblivelsen lika explicit som *Romanen om Olof*, men genom att de befolkas av unga läsande och skrivande huvudpersoner och litterära

alter egon sätter de alltjämt ljus på denna. Romanerna låter sig därmed enkelt läsas som ett uttryck för de samhällseliga villkor som formade (arbetar)författarna ifråga.

Denna litteratursociologiska analys gör sig emellertid blind för potentiella förutsättningar utöver det sociala till varför 1930-talslitteraturen befolkas av författare i vardande. I föreliggande kapitel relateras fenomenet alltså istället till filmnätverket, och här mer specifikt till författarens sorti från den filmdominerade populärlitteraturen. Det öppnar för att betrakta trycket från de rörliga bilderna – jämte det faktum att det litterära fältet vid den här tiden i hög grad bestod av autodidakter – som ett villkor för att tidens seriösa litteratur, för att parafrasera Kittler, tycks ha det ofelbara kriteriet att skriva fram en författare.

*Romanen om Olof* inte bara sammanfaller med den populärlitterära utgivning, utan gestaltar också filmens konkurrensutsättning gentemot litteraturen som ett hinder för författartillblivelsen. I olika variationer tematiseras romansviten igenom valet mellan att ”titta i en bokfan [...] och gå på bio” (*Här* 86). Dessa två (optiska) aktiviteter ställs i opposition mot varandra i en kamp om den presumtiva författarens uppmärksamhet. När Olof har sällskap med Maria går det an för honom att säga: ”Man blir så utle på film, nej, tacka vet man filosofi.” (*Se* 56) Men i realiteten tvingas filosofin, litteraturen och språket länge stå tillbaka för de rörliga bilderna. Under ett uppdrag som biografmaskinist på en filmturné tvingas en förtvivlad Olof konstatera att ”Schopenhauer och Nietzsche och Krapotkin och Herrlins föreläsningar om Minnet, och Strindberg och Fröding och Heidenstam och Leon Larsson och ich habe, j'ai och I've var närmare det absoluta intet än det gamla tröskdamm, som skars ut ur skymningen av kalklampans ljuskägla.” (*Se* 165f.)

Temat återfinns även i Johnsons *Regn i gryningen* (1933), en annan roman som kretsar kring tillblivelsen av en författare. Här är det berättaren Henrik Fax som förgäves försöker få ro till att skriva och läsa.<sup>376</sup> Det borgerliga sällskapslivet med partnern Kat tvingar honom att ständigt omges av andra människor, ”antingen hemma eller på bjudningar eller ute på teater och bio och dans”.<sup>377</sup> Situationen förblir densamma även efter det att Kat reser iväg, då Henriks bekanta av medömkan – ”jag fick absolut inte gå omkring och känna mig ensam” – oupphörligen bjuder ut honom: ”[H]ela den tid Kat var borta åt jag middag så gott som varje kväll hos någon ur vår bekantskapskrets eller var ute på bio eller teater med dem, jag läste nästan ingenting.”<sup>378</sup> Sällskapslivet, där biografbesök

ingår som ett givet inslag, hindrar Henrik från att läsa, och i förlängningen – eftersom han aldrig lämnas ensam – från att individualiseras på författares vis. Samtidigt finns litteraturens och författarens slutgiltiga triumf över film, teater och bjudningar inbyggd i romanens form: det är Henrik som nedtecknar den historia vi läser och som därmed enligt egen utsago ”blir författare”.<sup>379</sup>

I *Romanen om Olof* är det dock inte endast i egenskap av rivaliserande fritidssysselsättning som filmen konkurrensutsätter litteraturen. Filmen inte bara stjälar tid från läsningen, den blandar sig i läsakten som sådan. Efter att Olof börjar arbeta på biografen blir han ”borta från böckerna ett slag” (Se 31). Som lektyr plockar han istället upp en ”stockholmstidning”: ”Han tyckte bäst om biografannonserna: där fick man åtminstone veta vad det skulle komma för filmer hit upp till hösten.” (Se 31). Att den enda text Olof förmår dröja vid har anknytning till filmmediet är intressant i sig, men att det rör sig om just biografannonser är särskilt talande. I likhet med läsningen av filmberättelser och bokfilmer är det här frågan om en reception som är tänkt att fullbordas bortom läsakten, närmare bestämt ”till hösten” då föremålen för annonserna kommer att förmedlas genom optiska data på vita duken. På så sätt reduceras Olofs läsning till ett surrogat för rörliga bilder.

Rörliga bilder präglar emellertid läsakten även långt innan Olof tar anställning vid biografen. I svitens första del arbetar Olof under en period vid ett tegelbruk. En kväll i baracken drabbas han av mörkerrädsla, som han förgäves försöker mota bort genom att placera fotogenlampan vid fönstret och tända en brasa. Att gå och lägga sig är otänkbart, Olof

försökte i stället läsa i luntan på bordet: läste om och om igen, men blicken halkade över bokstäverna utan att fatta dem. Han började gå fram och tillbaka ända till dess han upptäckte sin egen skugga, som dansade runt väggarna, reste sig upp mot taket, slank in i britsarnas mörker, försvann, kom igen – och ibland fick han två skuggor som möttes, flöt in i varandra, smalnade, tunnades ut när han kom mitt-emellan elden och lampan [...] Han kom inte längre. Det fanns inga fler ord att hitta på. Orden saknade mening [...]. (Nu 202f.)

Läsningen fallerar: bokstäverna är ofattbara och orden meningslösa. Istället reser sig Olof och vankar oroligt av och an i rummet, vilket iscensätter ett ljus- och skuggspel som för tankarna till filmprojektion. Fast kan inte

stycket också läsas på motsatt vis? Låt oss rekapitulera ordalydelsen: Olof ”läste om och om igen, men blicken halkade över bokstäverna utan att fatta dem. Han började gå fram och tillbaka ända till dess han upptäckte sin egen skugga, som dansade runt väggarna [...]”. Notera den knapphändiga rumsliga orienteringen i citatet. Explicit omnämns varken att Olof reser sig eller att det är i baracken han förflyttar sig. De spatiala markörerna begränsar sig till ett par riktningssadverbial – ”fram och tillbaka” – som i det här läget inte förankras i någon konkret rumslighet (först när Olof hamnar ”mitemellan elden och lampan”, det vill säga efter att ljus- och skuggspelet inletts, etableras uttryckligen hans position i rummet). Att Olof börjar gå fram och tillbaka behöver därmed inte nödvändigtvis förstås som ett uppbrott från läsakten, utan kan tvärtom tolkas som en intensifiering av densamma: som en blickens envisa rörelse över pappret och dess bokstäver. Ja, kanske är det i själva verket *läsningen av en hallucinerbar text* som framkallar det skrämmande spel av ljus och skuggor som Olof får uppleva i baracken?<sup>380</sup> Olof läser ”om och om igen” och går ”fram och tillbaka” – ”ända till dess” att blicken inte längre halkar över bokstäverna utan förmår dem att framkalla rörliga bilder. Uttrycksidan hos de språkliga tecknen undanröjs således från Olofs medvetande till förmån för en fullständig hänigivelse åt det betecknade. Men en sådan läsakt får konsekvenser. Det är signifikativt att de kringflackande skuggor som hallucineras fram har sitt ursprung i Olof själv. I och med läsakten blir Olof – projicerad på barackens tak och väggar – ett konturlöst och bräckligt subjekt: om vartannat delas han upp i två och flyter ihop till ett, försvinner och kommer igen, tunnas ut och smalnar av. En oenhetlig och ofullgången individ av det slaget är inte redo att bli ordmakare: ”Han kom inte längre. Det fanns inga fler ord att hitta på.”

Nej, mogen att bli ordmakare är Olof som bekant först vid romansvitens slut. Då har han tillägnat sig ett språk, tillskansat sig ett (författar)namn – och vänt ryggen åt de rörliga bilderna. När Olof i slutscenen av *Se dig inte om!* börjar läsa *Odysseen* i biografens maskinrum upphör filmen att vara ett hinder för författartillblivelsen. Men vad händer då om vi läser denna scen, inte allegoriskt – som en gestaltning av litteraturens och den aspirerande författarens betvingande av filmen – utan bokstavligt, det vill säga undersöker maskinrummet som sådant som ett villkor för den läsakt som tycks så avgörande för Olofs utveckling mot att bli författare?

## Supa, röka, skolka, läsa: Maskinrummet som heterotopi

I sin televisionskritiska studie *Underhållning till döds* (publicerad första gången 1985) berättar Neil Postman om en doktorand som kvällen inför en viktig tenta råkade ut för missödet att hans minimala lägenhets enda lampa gick sönder. Ställd inför denna kritiska situation

lyckades han återvinna både jämvikten och chansen att få ett bra betyg genom att sätta på teven, vrida ner ljudet och med ryggen mot apparaten utnyttja ljuset från skärmen till att läsa viktiga delar av det han skulle få frågor på. Detta är ett sätt att använda teve – som ljuskälla för det tryckta ordet.<sup>381</sup>

Doktoranden i Postmans berättelse har uppenbart släktskap med roman-svitens Olof: båda utnyttjar de rörliga bildernas miljö till att läsa och utbilda sig. Postman hinner dock knappt berätta färdigt sin historia innan han avfärdar denna och dylika anekdoter som ”kuriösa exempel” på hur ”televisionen kan användas som stöd för den litterata traditionen”.<sup>382</sup> Men även om Postman inte finner den sortens remedieringar värda att ta på allvar, så visar hans exempel likväl att oförutsedda tillämpningar av medieteknologier är en del av deras historia. Detta ska inte förstås som att människor i kontakt med teknologier självständigt utformar deras funktioner, bara att apparaturen härbärgerar olika latenta användningsområden. Ingenjörerna bakom tv:n räknade med att den skulle användas som ljuskälla för studier lika lite som biografernas arkitekter var medvetna om att de, förutom en rad mekanismer för perceptionskontroll och effektiviserade åskådarflöden, även ritade fram ett rum för läsning.

Den läshistoriska forskningen har de senaste decennierna intresserat sig alltmer för läsningens *var*, det vill säga under vilka rumsliga förhållanden läsning historiskt har utförts. Att läsa är så betraktat alltid materiellt villkorat; det är, som Roger Chartier konstaterar, ”inte bara en abstrakt förståelseoperation: det innebär att kroppen dras in, att man skriver in sig i ett rum, att man upprättar relationer till sig själv och andra”.<sup>383</sup> Det är i detta sammanhang det blir relevant att notera att biografens maskinrum – biografbyggnadens heterotopiska Andra – historiskt har fungerat just som ett rum som möjliggjorde aktiviteter, däribland läsning, vilka låg långt bortom rummets tänkta funktion.

Därmed inte sagt att det var någon lek att vara biografmaskinist omkring 1930. Tvärtom: den extremt lättantändliga nitratfilmen gjorde det



till ett synnerligen farligt yrke. I branschpressen från den här tiden rapporterades om oräkneliga eldsvådor i biografier – ibland med tragisk, dödlig utgång.<sup>384</sup> Men inte nog med att maskinisterna bokstavligen arbetade med livet som insats; de började själva också omskrivas som en säkerhetsrisk. I en artikel utpekades ”oförstånd och uppenbart slarv” hos maskinisterna – vilka bland annat påstods röka cigaretter och ”taga emot besök i maskinrummet” – som bidragande orsaker till ”den senaste tidens många biografeldsvådor”.<sup>385</sup> Efter en brand i en biograf i Fredrikshamn i Finland konstaterades att ”maskinisten [...] befanns vara starkt berusad”.<sup>386</sup> ”[T]ill biografmaskinist duger icke första bästa yngling”, konstaterade en annan artikelförfattare, ”utan det bör helst vara en ansvarskännande och vaken person”.<sup>387</sup> Även på andra håll talades om problemen med ”[s]larviga och okunniga maskinister”:

Eller vad sägs om att en maskinist står och rakar sig, under det att filmen spelas? Eller, som också hänt, att maskinisten under föreställningens gång lämnat maskinrummet för att uti mitt emot detsamma liggande kafé läska sig med ett glas öl? Det förekommer även, och det kanske mycket ofta, att ordinarie maskinisten tager sig ledigt och låter någon nästan alldeles oerfaren vikarie eller någon yngling ’lära sig köra film’ [...].<sup>388</sup>

Talet om oansvariga maskinister bidrog till en professionalisering och ökad reglering av yrket under 1930-talet. Från 1 januari 1933 var det ett krav för biograferna att ha en ”föreståndare” som ”fyllt 21 år samt gjort sig känd för pålitlighet och ordentlighet”.<sup>389</sup> Samma år förbjöds ”tobaksrökning och användandet av tändstickor” i maskinrummet.<sup>390</sup> Från 1 januari året därefter krävdes ett ”kompetensintyg” för att få arbeta som maskinist,<sup>391</sup> och sommaren 1936 anordnade projektorfabrikanten Aga-Baltic tre fortbildningskurser för maskinister i Stockholm.<sup>392</sup> Av allt att döma hade åtgärder som dessa emellertid begränsad effekt när det kom till att förhindra maskinister från att supa, röka, skolka, ta emot besök och raka sig. 50 år senare hade till synes ytterst lite förändrats. I sin artikel om engelska biografmaskinister från 1980-talet och framåt konstaterar Alexa Raisbeck att maskinrummet är ett rum i vilket man i alla bemärkelser gör sig hemmastadd: ”Shoes are often kicked off and activities such as eating, sleeping, sex, drinking alcohol and smoking” – det sistnämna även efter att rökförbud på alla inomhusarbetsplatser i England infördes år 2007 –

”are not unknown.”<sup>393</sup> Och i Sverige på 1930-talet kvarstod behovet att korrigerera maskinisternas beteenden även efter det att rökförbudet samt kraven på biografföreståndare och kompetensintyg införts. Bland annat förekom diskussioner om att maskinisten behövde underkastas samma typ av perceptionskontroll som åskådarna i salongen. I en artikel från 1934 föreslogs att maskinrummen skulle förses med punktbelysning och målas i mörka färger så att ”[m]askinistens uppmärksamhet [...] helt automatiskt dragas till sådana saker som fordra uppmärksamhet [...]. Han skall känna det som en vila att sitta och följa bilden på duken såväl som projektorns oklanderliga gång.”<sup>394</sup>

Vad dessa åtgärder och förslag paradoxalt nog visar på är dels att maskinistens uppmärksamhet i själva verket också riktades – och kom att fortsätta riktas – mot sysslor som låg utanför arbetsbeskrivningen, dels att det var omöjligt att fullt ut kontrollera maskinisternas förehavanden. Maskinister ’slarvade’ inte, menar jag, till följd av att oansvariga individer rekryterades till yrket, utan för att maskinrummet möjliggjorde ’oansvariga’ beteenden. (Det är därför kulturhistoriens mest berömda läsande maskinist – Buster Keatons titelroll i *Sherlock Jr.* (1924) – får möjlighet att läsa ostört först när han befinner sig i maskinrummet, medan han blir påkommen och tillrättavisad då han läser i salongen.<sup>395</sup>) Insynen i det heterotopiskt avskilda maskinrummet var minimal. Till följd av brandrisken var entrén till maskinrummet alltid stängd under det att en film visades, och av samma orsak var det ett krav att utgången ledde direkt ut mot gatan.<sup>396</sup> Eftersom maskinisten oftast var verksam på kvällar och helger skedde arbetet i regel inte heller under uppsikt av någon överordnad (vare sig biografen hade en ”föreståndare” eller ej). Mot den bakgrunden blir det begripligt att det under 1930-talet tycks ha varit en självklarhet för arbetssökande maskinister att i sina jobbbannonser försäkra att de var nyktra – väl anställda fanns det liten möjlighet att kontrollera deras dryckesvanor.<sup>397</sup> Detta är även förklaringen till att biografägarnas enda möjlighet att tala om maskinisternas överträdelse, vilka lika talande som oprecist sägs förekomma ”kanske mycket ofta”, är via anekdotiska utsagor.

Maskinrummen har genom filmhistorien visserligen utformats på olika sätt och krävt större eller mindre arbetsinsats från maskinistens sida.<sup>398</sup> En maskinist på 1920- och 30-talet ansvarade huvudsakligen för två saker under filmvisningen: dels att ungefär var tjugonde minut se till att aktbyte (det vill säga växling av filmrulle) genomfördes, dels att bågglampan



Bild 25. Roxys maskinrum 1935, med dubbla projektorer.

var korrekt inställd så att bilderna projicerades på duken med rätt ljusstyrka (det är därför Olof kan börja läsa först ”när han sett till att ljuset var fint och rent”). Därtill medförde ljudfilmens inträde vissa ytterligare arbetsuppgifter.<sup>399</sup> Genombrottet för biografpalatsen från mitten av 1920-talet (som dock på intet vis konkurrerade ut de mindre och mellanstora biograferna) innebar dessutom större och mer avancerade maskinrum, vilka i regel krävde att minst två maskinister var närvarande. Samtidigt blev arbetet mer automatiserat: aktbytena underlättades till följd av att maskinrummen gjorde bruk av parallella projektorer, vars bågglampor därtill efter hand kunde regleras automatiskt (se bild 25).<sup>400</sup> Som jämförelse hade en maskinist omkring 1960 – då 20-minutersspolen ersatts

av 60-minutersspolar, bågglampan i hög grad bytts ut mot den mer lätthanterliga xenonlampan och den brandfarliga nitratfilmen fasats ut – i regel mindre att göra.<sup>401</sup> Dessa historiska skillnader till trots går det att konstatera följande: Ända sedan handvevade projektorer avvecklades under andra halvan av 1910-talet och maskinistens kropp därmed lösgjordes från maskinen – en utveckling som signifikativt nog fördröjdes av att biografägare ogärna ville göra sig av med en teknologi som förhindrade maskinisten från att lämna sin arbetsplats – har biografmaskinister haft möjlighet att syssla med annat än att slaviskt ”följa bilden på duken”.<sup>402</sup> Även den mest hängivna maskinist kan vittna (eller försäga sig) om detta. Mike Williams, en maskinist aktiv i England under 1950-talet, påstod i en intervju i samband med ett brittiskt forskningsprojekt att bågglampan krävde maskinistens konstanta uppmärksamhet: ”And you certainly wouldn’t go and read the paper or have a chat to somebody. That just wasn’t allowed.” Och ändå, framgår det snart av intervjun, var detta otillåtna läsande något som faktiskt förekom: ”You know, you’d have some disasters on the screen in some cinemas where projectionists had been reading a book, or reading a paper and they’d suddenly burn out on screen or nothing would happen on the screen.”<sup>403</sup>

### *Rum för läsning*

I själva verket är det inte nödvändigt att konsultera brittiska maskinister från 1950-talet för att få belägg för att maskinrummet haft funktionen av ett rum för läsning. Det räcker att vända sig till upphovspersonen själv. Från slutet av 1915 till hösten 1917 tjänstgjorde den då tonårige Johnson på Stora biografen i Boden, först som ”konfektpojke”, därefter som biljettförsäljare och så småningom som maskinist.<sup>404</sup> Den senare arbetsrollen beskrev Johnson i efterhand som

ett intressant och – om man tar det rätt – givande yrke. Jag såg under närmare två år mycket film och läste många böcker. Jag försökte även organisera läsningen, så att den till slut tog en – kanske säregen – form av studier. Hur som helst: jag har senare haft stor nytta av denna tid, vilken verkligen gav mig vissa erfarenheter av världen, dikten och kvinnan, som varit mig till gagn långt senare, och dessutom i någon mån öppnade mina ögon för de sociala orättvisorna.<sup>405</sup>

Ett tydligare vittnesmål om maskinrummets heterotopiska kvaliteter – om ett rum som står utanför och samtidigt inrymmer ”alla andra platser”, som Foucault uttrycker det – är svårt att föreställa sig.<sup>406</sup> Maskinrummet möjliggör här en ”säregen [...] form av studier” som ger åtkomst till hela den bildningsresa som senare kom att skildras i *Romanen om Olof*. Det är i detta rum ”de sociala orättvisorna” ger sig till känna för den unga pojken. Det är här författarblivandet samt det politiska och sexuella uppvaknandet (”erfarenheter[na] av världen, dikten och kvinnan”) har sin grund.

Johnsons självförståelse av betydelsen av denna period i hans liv är i slutänden sociologisk. Han beskriver tiden på biografen som ”en början till frigörelse”, men denna frigörelse sätts i samband med indignationen som väcktes i honom då han som konfektpojke snavade över en hund i salongen och förödmjukades: ”Jag kände raseri och blygsel över att på detta sätt tjäna andra människor.”<sup>407</sup> Ett liknande (litteratur)sociologiskt perspektiv anläggs de gånger den tidigare forskningen kommenterar Olofs arbete på biografen i *Se dig inte om!* Intressant nog fäster både Orton och Munkhammar stor vikt vid betydelsen av denna gir i Olofs yrkesbana. Den förra konstaterar att arbetet på biografen är ”lindrigt [...] jämfört med [Olofs] tidigare anställningar, och han har mera tid och energi att ägna åt läsning” samt skaffar sig ”en större medvetenhet om ord och lär sig behärska dem”.<sup>408</sup> Den senare menar att det är ”under den tid när Olof får arbete vid bion och ett rum i staden och alltså inte på långa vägar har det så eländigt som i bokens tidigare delar som han har tid, ork och självförtroende nog att engagera sig politiskt”.<sup>409</sup> Vulovic i sin tur observerar att Olofs ”ideologiska övertygelse blir [...] alltmer definierad” under det att han är anställd på biografen.<sup>410</sup> Tiden på biografen kopplas således samman med författartillblivelsen (Orton) respektive det politiska uppvaknandet (Munkhammar, Vulovic). Det rör sig dock, åtminstone i Ortons och Munkhammars fall, om en negativt upprättad förbindelse. Arbetet på biografen möjliggör läsning och politiskt engagemang endast för att det *inte* är frågan om ett kroppsarbete; det är underförstått att vilket yrke som helst av det ’lindrigare’ slaget hade haft samma effekt. Återigen etableras så den litteratursociologiska dikotomin mellan kroppsarbete och litteratur. En sådan analys bortser från maskinrummets och maskinistyrkets specifika betydelse för den branta utveckling mot att bli författare som huvudpersonen tycks genomgå i den tredje romandelen.

Skildringen av arbetet på biografen i *Se dig inte om!* följer mönstret från Johnsons eget liv: Olof börjar med att sälja konfekt i salongen, övergår

till att riva biljetter och avancerar så småningom till maskinist. Men trots att Olof tagit ett jobb som sliter mindre på kroppen går det, i motsats till vad Ortons och Munkhammars resonemang gör gällande, länge *trögt* med läsningen. Tidigt i tredje delen konstateras att det

mesta av valkarna i hans händer hade försvunnit, och han var inte så trött på mornarna och somnade heller inte som en gris på kvällarna. Han hade inte haft så gott om tid de sista två åren, nu kunde han läsa vad han ville. Men han hade ingen vidare lust. (Se 35)

Sociologiskt sett är förutsättningarna för att läsa här bättre än i något annat skede av berättelsen: Olof, vars kropp talande nog inte längre bär några spår av kroppsarbetet, är både piggare och har mer gott om tid än förut. Ändå avstår han från att läsa. Proceduren upprepas långt senare i romanen när Olof är på besök hos sina föräldrar:

På vinden hade han några böcker hopbuntade på botten av en gammal koffert. Han tittade på dem där de låg, kände på dem med handen och tänkte att de vägde mycket. Men han löste inte upp snörena utan stod där och kände sig maktlös. Längre fram, inne i framtiden, skulle man kanske läsa en hel del saker. (Se 234f.)

Ja, längre fram ska Olof läsa – men först måste han bli maskinist och ta plats i maskinrummet. Inte förrän dess kan han dra nytta av de förbättrade sociala omständigheterna som ett lindrigare arbete innebär och på allvar tillgodogöra sig litteraturen. Läslusten och -förmågan är i romanen förbunden med Olofs tillgång till detta heterotopiska rum för läsning.

Första gången Olof får kännedom om denna heterotopiska potential hos maskinrummet är när han som konfektförsäljare lämnar sin plats i salongen och väljer att ”titta in till maskinisten, som satt på sin höga bänk och tjuvläste någon krigsbok” (Se 47). Att Olof inte är den enda (tjuv)läsande maskinisten i boken gör att romandelens slutscen, då Olof tar fram en utgåva av *Odysseen*, kommer i ny dager. Vad som där gestaltas som en närmast triumfatorisk läsakt – en motståndshandling från författaren i vardande – tycks, ställd bredvid scenen med Olofs företrädare på posten, i själva verket vara en vardaglig syssla socialt överförd inom skrået. Här framkommer att det inte krävs någon stor viljeansträngning för att vända bort blicken från de rörliga bilderna och rikta uppmärksamheten



mot litteraturen. Läsningen är tvärtom en minst lika självklar och odramatisk aktivitet som projektionen av de rörliga bilderna: Maskinisten ”läste [...] om kriget eller vad det var och kastade då och då en likgiltig blick genom gluggen ner på duken” (Se 48). Med Olof talar han ”fullkomligt neutralt”, ”mumlade ett jäså och justerade bildrutan” (Se 48). Denna likgiltighet inför de rörliga bilderna står i kontrast till stämningen i salongen, där Olof just har observerat ”den gripna församlingens anda” (Se 46). Maskinistens svala reception kan delvis förklaras med yrkets repetitiva karaktär, det vill säga att han gissningsvis redan projicerat och sett samma film ett stort antal gånger. Men den har också att göra med det faktum att han från sin position i maskinrummet står i direkt förbindelse med mediematerialiteten. Där åskådarna i salongen fångas av perfekt återgivning av optiska data ser maskinisten endast en nött filmrulle som ”spårat ur i många maskiner och slitits av och skarvats ihop många gånger innan den kom hit” (Se 48).

Olofs tillfälliga besök i maskinrummet får honom inte för inte att inse följande: ”Man skulle i alla fall *läsa*.” (Se 48, originalets kursiv) Och när nästa kapitel tar vid på följande sida har han mycket riktigt ”börjat läsa igen” (Se 49). Men eftersom maskinrummet inte är en abstrakt idé utan ett fysiskt rum som upprättar en specifik relation till den läsande kroppen rör det sig – för den kropp som lika kvickt lämnat rummet ifråga – endast om en sporadisk återgång till läsningen: med engelska grammatiken går det ”trögt” och på biblioteket ”lånade [Olof] sällan något” (Se 49). Inblicken i maskinrummet får honom emellertid att inse behovet av ett rum för läsning. När Olof tillfälligt lämnat sin tjänst på biografen och istället tagit arbete på en smedja tänker han: ”Man skulle haft ett stort, vitt rum, där man kunde sitta och läsa nånting, eller ett mindre rum, men med ljus.” (Se 213) Tillgången till ett sådant rum får Olof först när han på romanens sista sidor tar klivet till maskinist på biografen.

Olof har förvisso tjuvstartat sin karriär som maskinist i och med den landsbygdsturné han ger sig ut på tillsammans med kollegan Nicke Larsson. Tillsammans åker de runt i ”timmergrå byar [...] som ännu inte fått egen bio” och förevisar en film med den tyska stjärnan Henny Porten i huvudrollen (Se 170). Här förfogar Olof dock inte över ett regelrätt maskinrum, och dessutom har den Pathéprojektor han arbetar med ”ingen motor, [...] den ska vevas” (Se 136). Den ovan nämnda övergången från handvevade till elektriska projektorer finns således inskriven i romanen. Och medan den elektriska projektorn i maskinrummet ger Olof möjlighet

att tillgodogöra sig världslitteraturen så medför den handvevade projektorn på turnén att han blir alienerad. I likhet med litteraturhistoriens filmarbetare framför andra – Luigi Pirandellos kameraman Serafino Gubbio i romanen *Kameran går* (utgiven första gången 1916) – blir Olof reducerad, med Pirandellos berömda formulering, till ”[e]n hand som drar veven”, en maskinskötare fjättrad vid apparaten.<sup>411</sup> När ”andra föreställningen var slut och tredje börjat” har Olof fått nog, men fortsätter ändå mekaniskt att utföra sitt arbete: ”Nu *vill* jag inte längre, tänkte han, och ville inte heller, men stod där i alla fall och vevade. Det här är inget liv för människor – och om det är det, då vill jag inte vara med.” (Se 166, originalets kursiv)

För att Olof ska bli en (förment) oavhängig individ – vars vilja och handlingar följs åt och som klarar av att bemäktiga sig det skrivna ordet – krävs ett rum för läsning och att hans kropp frigörs från maskinen. Men av detta följer också att hans koncentrationsproblem återkommer när han väl sagt upp sig från biografen. När Olof tar anställning som rörläggare i fjärde och sista delen försöker han förgäves och med ”en jätteansträngning” att läsa i sin lägenhet: ”Han höll händerna för öronen, som en skolpojke, för att utestänga bullret inifrån lägenheten, utifrån gatan och vårvintern, och stirrade på bokstäverna och tog om och tog om.” (*Slutspel* 138f.) Och vid logiet i samband med att han arbetar för Statens Järnvägar drömmer sig Olof tillbaka till en svunnen tid då orden var begripliga och det var möjligt att läsa om hjälten i ett visst homeriskt epos:

Han försökte läsa något, men orden var för besvärliga där med [...].  
En gång förr i tiden var man dock där – nära dem och begrep dem.  
En gång läste man både Strindberg och om folknykterhet och Fröding [...]  
och om *den lilla, händiga, sega, mångförfarna Odyssevs*. (*Slutspel* 317,  
min kursivering)

I logiet går det visserligen an att läsa ”broschyrer och tidningar”, får vi veta (*Slutspel* 317), men för den mer avancerade litteraturen fordras de läsförutsättningar som redan fastslagits. Om biografens maskinrum därmed påvisats fungera som ett rum för läsning – såväl i som utanför romanen – finns det nu skäl att återgå till frågan om varför just en utgåva av *Odysseen* blir föremål för Olofs läsning.

### *Spola, läsa, väva: Intertexten Odysseen*

Både biografiska och allegoriska tolkningar ligger nära till hands när man tar sig an den frågan. I Lindbergers analys av scenen kopplas Olofs val av lektyr samman med vad ”ynglingen Eyvind läste”: ”Troligen var det Barnbiblioteket Sagas bearbetning [av *Odysseen*]”.<sup>412</sup> Att *Odysseen* mycket riktigt hade särskild betydelse för författaren själv är ingen hemlighet: tio år senare kom Johnson att publicera en modern bearbetning av verket med *Strändernas svall* (1946). I egenskap av homeriskt epos lämpar sig *Odysseen*, som redan påpekats, dessutom särskilt väl för att i en bildningsroman vara med och gestalta litteraturens triumf över den lättviktiga underhållning de rörliga bilderna kan sägas representera. (Även om, kunde man invända, en liknande effekt väl förvisso hade åstadkommits också om Johnson stoppat ett verk av Dante, Milton eller Goethe i händerna på den unga pojken.) Går man bortom den biografiska och allegoriska tolkningsramen och istället närmar sig scenen mediearkeologiskt öppnar sig emellertid en annan analytisk möjlighet som återigen riktar fokus mot maskinrummets karakteristika och biografmaskinistens yrkesutövning. Sett från ett sådant perspektiv läser Olof *Odysseen* för att den är *analog med maskinistens arbetsuppgifter*.

Att vara biografmaskinist går ut på att i tur och ordning och gång på gång på gång projicera och spola film; att med projektorns hjälp rulla ut filmremsan från spolen och därefter rulla tillbaka den med hjälp av en spolmaskin.<sup>413</sup> Om detta blir Olof medveten när han i tredje delens inledning får besöka maskinrummet och det angränsande spolrummet, och där stiftar bekantskap med ”en spolmaskin fastskruvad vid en plåtklädd bänk. Den användes för att rulla om den körda filmen, så att början blev början igen, när den skulle sättas in i biomaskinen på nytt.”<sup>414</sup> (Se 8)

Biografmaskinisten kan därmed betraktas som en Penelope-gestalt. Hennes historia är välbekant: Penelope är ansatt av alltmer otåliga achaiska friare på Ithaka medan hon troget väntar på Odysseus återkomst. Innan det kan bli tal om något giftermål, meddelar hon i andra sången, ska hon väva en svepduk åt Odysseus åldrade far Laertes. I själva verket för Penelope friarna bakom ljuset. ”Därpå hon vävde om dagarna nog på den väldiga väven”, heter det i Erland Lagerlöfs översättning, ”men under nätterna rev hon den upp vid skenet av facklor.”<sup>415</sup> I tre års tid pågår detta duperande vid vävstolen.<sup>416</sup> Svepduken blir aldrig färdig, arbetet återgår oupphörligen till utgångspunkten, var gång dagen gryr sker ett

omtag. Det är ett repetitivt arbete i paritet med maskinistens. Penelope nystar av och nystar upp; maskinisten rullar ut och spolar tillbaka. Penelope väver samma vävnad om och om igen; maskinisten spolar och projicerar samma film. Den repetitiva karaktären av arbetet är i båda fallen frigörande. För Olof innebär det att han via möjligheten till läsning kan utvecklas mot att bli ett autonomt författarsubjekt; för Penelope att hon kan förhålla det giftermål som skulle resulterat i inskränkt självständighet.

Om kopplingen framstår som ansträngd kan det konstateras att steget mellan filmprojektion och en syssla som vävning mediehistoriskt inte alls är så långt som det först kan verka. Rebecca Harrison har visat hur brittiska kvinnliga maskinisters arbete under krigsåren på 1940-talet i branschpressen nedlåtande liknades vid hushållssysslor som sömnad. Språkligt låg jämförelsen nära till hands: verbet "thread" används i engelskan både för att beskriva monterandet av film i projektorn ("thread a film") och när man talar om att trä tråden genom nålsögat ("thread a needle").<sup>417</sup> Raisbeck noterar i sin tur en teknologisk kontaktyta mellan filmprojektorn och symaskinen. Det rör sig i båda fallen om "intermittent" teknologier: projektorn visar 24 bilder i sekunden, symaskinen producerar på liknande sätt sina stygn efter ett givet intervall.<sup>418</sup> En liknande parallell går att göra mellan filmprojektorn och spinnrocken, vars mekanik och utförande har påtagligt släktskap. I spinnrocken överförs en fibersträng från ett hjul via en roterande spindel som utför spinningen av tråd eller garn vilken därefter lindas på en rulle (se bild 26 och 27).

På sätt och vis är det dock överflödigt att ta omvägen via symaskiner och spinnrockar för att etablera den teknologiska kopplingen mellan filmprojektion och vävning. Det kunde räcka med att konstatera att *både biografmaskinisten och den som väver gör bruk av en spolmaskin*. Dessa två typer av spolmaskiner har givetvis skilda användningsområden, men de delar samma grundläggande mekanik (se bild 28 och 29). Den filmiska spolmaskinen rullar tillbaka filmrullen på en spole som sedan monteras i projektorn. Den textila spolmaskinen lindar upp tråd eller garn på en spole som därefter sätts in i vävskytteln. I båda fallen rör det sig om ett redskap som så att säga preparerar de mediemateriella villkoren; ett förarbete som möjliggör den input till apparaten – projektorn, väven – som i sin tur resulterar i att rörliga bilder kan projiceras och vävnader vävas. Så sett är maskinister som Olof och vävare som Penelope beroende av



Bild 26. Filmprojektor? (Spinnrock ca 1918.)

Bild 27. Spinnrock? (Filmprojektor, 1904.)

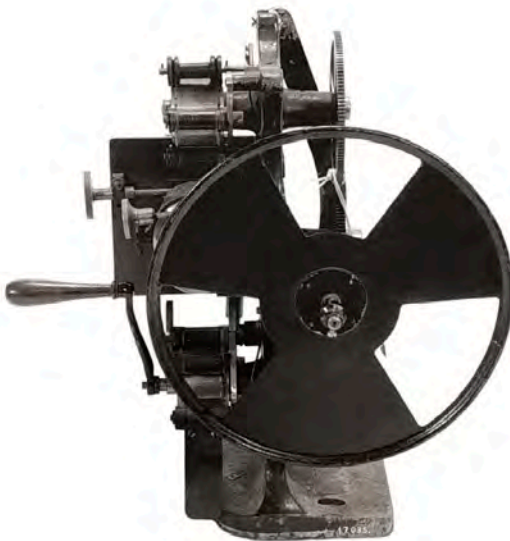




Bild 28. Spolmaskin för film, troligen omkring 1940.

Bild 29. Spolmaskin för vävgarn, tänkt att fästas i bordskant, troligen omkring 1900.





likartade teknologier för att utföra sitt arbete. Olof projicerar film och Penelope väver, men dessa till synes disparata verksamheter är via spolmaskinen teknologiskt förbundna. I det filmnätverk där spolmaskiner var oundgängliga – vilket såväl romanens huvudperson som författare fått erfara – är det såtillvida logiskt att det är just ”spoleposet” *Odysseen* som aktualiseras då maskinrummet kommer på tal i romanen.

Vidare kan det noteras att även den övergripande narrativa strukturen i *Odysseen* för tankarna till maskinistens arbete vid projektorn och spolmaskinen. I egenskap av den västerländska litteraturens mest berömda berättelse om en återkomst handlar också *Odysseen*, som Olof signifikativt nog förvarar just ”liggande under en packe program i *spolrummet*”, om att början ska bli början igen (Se 269, min kursivering). De homeriska eposen sammantagna rullar ut och rullar tillbaka en cirkulär och symmetrisk berättelse: i två gånger 24 sånger skildras tio års strider i det trojanska kriget (*Iliaden*) följt av tio års irrfärder för Odysseus innan hemkomsten till Ithaka (*Odysseen*). Intrigen i *Odysseen* är även den cirkulär: den börjar (sång 1–4) och slutar (sång 13–24) på Ithaka.<sup>419</sup> En bokhistorisk erinran kan göra analogin mer mediemateriellt förankrad. Att *Iliaden* och *Odysseen* här sägs ’rullas ut och rullas tillbaka’ kan nämligen förstås ordagrant. De homeriska eposens uppdelning i sammanlagt 48 ”sånger” hör samman med nedtecknandet av eposen, troligen under hellenismen (ca 323–30 f. Kr.), på ett motsvarande antal bokrullar.<sup>420</sup> Inte bara Penelopes väv utan också de på papyrusrullar så småningom nedtecknade homeriska eposen delar därmed grundläggande mekanik med projektorn och spolmaskinen. De rapsoder som vid denna tid framförde verken för publik var först tvungna till ett minnesarbete som genomfördes via en motsvarande repetitiv syssla – att om och om igen rulla ut och rulla tillbaka det aktuella lagringsmediet – som den som kom att genomföras i biografens maskinrum ett par millennier senare.<sup>421</sup> Om Olof såsom (läsande) biografmaskinist är att betrakta som en Penelope-gestalt, så kan de antika läsarna av *Odysseen* i den specifika meningen betraktas som ett slags arkaiska maskinister.

Till sist kan konstateras att maskinrummet inte bara möjliggör för Olof att bli läsare och så småningom författare – utan samtidigt också, i bokstavlig mening, *väware*. Litteratur och vävning är etymologiskt släkt: språkhistoriskt härstammar ordet text från just de latinska orden för vävnad (*textus*) respektive att väva (*texere*). Roland Barthes tog fasta på fenomenens etymologiska kontaktyta då han utarbetade sitt poststruk-

turalistiska textbegrepp. Texten, menade Barthes i sin klassiska essä ”Från verk till text” (publicerad första gången 1971), bör förstås som något till sin natur mångstämmigt och intertextuellt; den är ”helt igenom *vävd* av citat, hänvisningar, ekon”.<sup>422</sup> Litteraturteoretiskt var Barthes essä nydanande i sitt sätt att förflytta fokus från författaren (vars författarskap eller ”verk” i Barthes förståelse avgränsar textens mening) till läsaren (vars möte med ”texten” mångfaldigar dess meningspotential). Men den kan samtidigt påstås ha reproducerat en modernistisk textsyn sedan länge gestaltad i bland andra T.S. Eliots och Joyces polyfona verk *Det öde landet* respektive *Ulysses* (båda 1922).

När Olof ges möjlighet att läsa i maskinrummet i svitens tredje del bäddar detta för hans utveckling mot att själv bli en sådan modernistisk och mångstämmig författargestalt. En författargestalt vars text- tillika vävarbete får sitt kanske yttersta fullkomnande i form av den ovan diskuterade avslutande delens saga, ”Möte med spanjorskan”. Denna litteraturhistoriska väv, spunnen av stilimitationer av och ekon från den västerländska litteraturens storheter, utgör författarens mästarprov – Olofs mästarprov men i förlängningen också Johnsons – där denna får visa upp hela sitt litterära register. Att den bedriften bland annat har sin förutsättning i tillgången till biografens maskinrum, i vilket båda dessa författargestalter tillägnat sig delar av sin litterära bildning, borde nu stå klart.

### Avslutning: Arbeta på bio – bli författare!

Vad Olof gör när han i slutscenen av *Se dig inte om!* plockar fram *Odysseen* och börjar läsa är – sett från ett mediearkeologiskt perspektiv – således inte att symboliskt vända ryggen åt de rörliga bilderna, utan att utnyttja den heterotopiska kvalitet som vid tiden var materiellt nedlagd i biografens maskinrum. Maskinrummet blir skådeplatsen för en så avgörande scen i bildningsromanssvitens skildring av författarblivandet, liksom till synes i Johnsons egen tillkomst som författare, just eftersom rummet historiskt bland annat har möjliggjort för individer att bilda sig. Om Johnson gestaltar författarens tillblivelse i opposition mot de rörliga bilderna så är det i denna mening ytterst ändå filmnätverket, eller rättare sagt denna flyktlinje inom nätverket, som möjliggör tillblivelsen. Parallellt med att de hundratals åskådarna i salongen underkastades diverse mekanismer för perceptionskontroll och formades till betraktare och konsu-

menter i kapitalismens tjänst, försiggick också en inverterad form av subjektivering av den ensamma maskinisten. Denna hade i perioden mellan varje aktbyte – det vill säga i 20-minutersintervall, likt vad modern studieteknik förespråkar – möjlighet att exempelvis fördjupa sig i den västerländska litteraturhistorien.<sup>423</sup> Tillspetsat kunde man därmed säga att såväl okända skribenter som namnkunniga författare blev till på biograf i det svenska 1930-talet. I salongen, via *Filmjournalens* läsartävling, producerades anonyma 'trivialförfattare' som kom att skriva hallucinerbara texter vars reception fullbordades och gjordes enhetlig först åter på plats i biofåtöljen; i maskinrummet formades (förment) autonoma författarsubjekt som med särpräglad blick på världen kom att skriva 'modernistisk' litteratur. Gå på bio – bli skribent! *Arbeta* på bio – bli författare!

Eftersom biografmaskinisten i relation till åskådarna i salongen bokstavligen kunde utgöra en på tusen, är möjligheten att generalisera denna slutsats förstås begränsad. Det säger sig självt att den stora merparten av de svenska 1930-talsförfattarna troligen aldrig satte sin fot i biografens maskinrum (även om också Erik Asklund, som i ungdomen arbetade som "hantlangare åt en biografmaskinist", var bekant med rummet ifråga).<sup>424</sup> Men även om maskinrummet knappast utgjorde ett villkor på ett mer allmänt plan för den här tidens författare, fäster min undersökning uppmärksamheten på betydelsen av den sorts heterotopiska rum som maskinrummet är ett exempel på. Den som är medveten om maskinrummets historiska funktionalitet märker snart att 1930-talslitteraturen rymmer också andra, liknande rum för läsning med avgörande inverkan på utvecklingen av de romankaraktärer som uppehåller sig där.

Det långa tionde kapitlet av Rudolf Värnlunds kollektivberättelse *Man bygger ett hus* (1938), exempelvis, fungerar som en sorts bildningsroman i romanen.<sup>425</sup> Här träffar vi statarpojken Jens, som efter arbetsdagens slut tar "sin tillflykt till den stora vinden i statarbyggnaden, för att sitta där och läsa". Det är sommar, vindsrummet är "fruktansvärt hett" och bebos av mygg, harkrankar och nattfjärilar som "stundom kastade [...] sig som små hökar mot de ljusa sidorna i boken eller mot hans ansikte" (85). När Jens "framme i augusti började läsa vid stearinljus irrade de små grå-luddiga, fantastiska mörkvarlserna i en oavbruten ringdans kring lågan" och "fladdermössen skockades som en svärm av anfallande fiender utanför vindsgluggen" (85). Nedanför honom tränger "[d]å och då [...] ljudet från människorna upp genom golvet" (85). Dessa potentiellt störande

element – inte alldeles olika de biografmaskinisten utsätts för: värme som utstrålar från en projektor, ihållande rörliga bilder i skenet från en ljuskälla, ett dramatiskt händelseförlopp på andra sidan ”gluggen”, dova ljud som sipprar upp från salongen nedanför – förmår dock inte distrahera Jens. Tvärtom: ”i denna atmosfär där han var helt avskuren från det dagliga livets handlingar och händelser, vaknade hans fantasi” (86). Heterotopiskt avskild från yttervärlden kan Jens inte bara tillgodogöra sig den skönlitteratur han läser – ”Jules Verne, Stevenson, Poe, Dumas, Dickens” – utan också utveckla en form av subjektivitet. Läsningen sätter igång ”en hemlighetsfull procedur i hans inre”; på ”den skumma, kvavheta vinden [...] vaknade hans själ till liv” (86f.).

Sallys läskammare i Moa Martinsons *Kvinnor och äppelträd* har liknande egenskaper. Det rör sig om ett ytterst anspråkslöst rum: en minimal kammarare inredd med ett litet bord, två stolar, en trasmatta och ”en blankskurad kopparlampa” i fönstret.<sup>426</sup> På hyllorna som upptar ”varje fläck av väggen” och i hörnen står ”hopbuntade trasiga böcker”, packar med tidningar och ”en gammal bibel” (151). Men att det, som Sally uttrycker saken, rör sig om ett ”universitet [...] hämtat på sophögen” är av underordnad betydelse (200). Det är rummets position i relation till resten av hemmet (vilket hon delar med barn och alkoholiserad make) som skänker det dess potential och gör det möjligt för Sally att läsa och skriva. Läskammaren är på heterotopiskt vis förbunden med hemmets övriga utrymmen samtidigt som den är dold från dessa. Vännen Ellens överraskade reaktion när hon på besök i Sallys hem blir visad rummet vittnar om det: ”Sally öppnar en tapetdörr och där Ellen trodde bara fanns en skrubb är en liten kammarare, den minsta hon skådat.” (150)

I Lo-Johanssons statarskildring *Godnatt, jord*, slutligen, är det pojken Mikael som genom vistelsen i ett rum tycks förvandlas till ett autonomt (och efter hand skrivande) subjekt. Här rör det sig strängt talat inte om ett rum för läsning. Men i ”hörnet av hemmets stora, fyrkantiga kammarare”, där Mikael sent en kväll mot slutet av romanen befinner sig, drabbas han av den ’vision’ som ska få honom att bryta upp från statarmiljön.<sup>427</sup> Sömlös och med hjälp av det svaga ”ljuset från fönstret” (583) blickar författarens alter ego ut över föremålen och de sovande människorna i rummet:

Plötsligt blir han ivrig, han sätter sig upp i sängen. Kring honom står rummets lummiga mörker. Men likt ett tåg av lysande facklor drar

visionen förbi i detta höstliga, svarta, av ljuden från de sovande fyllda rum. [...] Han ser allt. Nu är hans tankar åter lika klara. Så skall han uttrycka det, så skall han tömma det alltsammans i en ofantlig bägare – statarnas nöd, statarnas kvalda längtan, statarnas dåliga luft, deras slappa revolt och hela deras feiga, underdåniga uppgivenhet. (584)

Visionen – som händelsevis tar formen av en serie ljusbilder (”ett tåg av lysande facklor”) – är av heterotopisk karaktär. I det svagt upplysta rummet kan Mikael plötsligt tänka klart och se ”allt”. Statarbyggnaden Mikael befinner sig i rymmer och reflekterar också alla andra statarbyggnader; den bringar klarhet inte bara i situationen för Mikael närmaste (de sovande i rummet) utan för ”statarnas nöd” i allmänhet. Därför förlöser rummet också skrivakten för den litteraturintresserade pojken: nu vet Mikael exakt hur han ska uttrycka sig om denna nöd. Morgonen efter, på romanens sista sidor, lämnar han följaktligen sin familj och uppväxtmiljö.<sup>428</sup> Berättelsen är slut: väl igenom det heterotopiska rummet är huvudpersonen snart redo att bli författare och att kanske skriva den roman som läsaren håller i handen.

Dessa heterotopiska rum är (vissa likheter till trots) inte maskinrum, men de har gemensamt med maskinrummet att de främjar läsning och i förlängningen möjliggör tillkomsten av författarsubjekt. Vad som emellertid skiljde ut maskinrummet från de rum för läsning som Värnlund, Martinson och Lo-Johansson gestaltar – och till dessa kunde vi lägga andra platser som genom historien skänkt och alltjämt skänker (arbetar)författare i vardande läsro: biblioteket, parken, studieförbundet med mera – är att det var frågan om en arbetsplats.<sup>429</sup> Som sådan ägde maskinrummet en lika självklar som avgörande fördel jämfört med övriga läsfrämjande utrymmen: nämligen att maskinister som Olof Persson och Eyvind Johnson tjänade pengar medan de läste. Därigenom fungerade maskinrummet som en heterotopi inte bara inom biografbyggnadens väggar, utan också i relation till andra arbetsplatser och det kapitalistiska samhället i stort. Arbetet som biografmaskinist erbjöd en försörjningsmöjlighet som inte gjorde anspråk på all tid och uppmärksamhet; det gav – för att åberopa Virginia Wolfs berömda formulering av minimiförutsättningarna för kvinnligt skönlitterärt skrivande – på en och samma gång ”pengar och ett eget rum”.<sup>430</sup>

När undersökningen nu går vidare är det för ett studium av litteraturen i relation till en teknologi – smalfilmen – som omkring 1930 kom att få

en funktion i nätverket liknande maskinrummets. Nämligen att betona möjligheten för människor att gå från passiva mediekonsumenter till aktiva -producenter.



Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

Agfa

SAFETY

AGFA



SAFETY



GOOD SAFETY FILM

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

Filmbilder tagna med "FILMO STRAIGHT EIGHT" kameran.

# 3. SLUMPENS SAMMANHANG

Amatörfilmen, *Gamla stan*  
och det ”modernistiska filmscenariot”



”Är det kanske filmen som ska förlösa en ny tids poesi?”<sup>431</sup> Den fråga som Artur Lundkvist ställer sig i en essä från 1932 är symptomatisk för det litterära avantgardet vid denna tid. Omkring 1930 fanns ett stort intresse bland modernistiskt sinnade författare för dels filmen som konstform i egen rätt, dels filmens potential att i någon mening frigöra litteraturen från dess upplevt stelnade former. 1927 startade på två håll i Europa engelskspråkiga litterära tidskrifter som på olika sätt gav uttryck för detta. Den ena, *Close Up* (utgiven 1927–1933), grundades i den lilla orten Territet vid Genève sjön i Schweiz av den så kallade POOL-gruppen, bestående av författarna H.D., Kenneth Macpherson och Bryher. Tidskriften – marknadsförd som ”The Only Magazine Devoted to Films As An Art” – vände ryggen åt mainstreamfilmen till förmån för diskussioner i skärningspunkten mellan filmteori, -estetik och litterär modernism.<sup>432</sup> Gruppen bakom tidskriften producerade under samma period också egna experimentella stumfilmer, varav *Borderline* från 1930 är den mest välkända (tillika den enda som finns bevarad i sin helhet).<sup>433</sup> Den andra tidskriften i sammanhanget, Parisbaserade *transition* (1927–1938), redigerades av den amerikanska författaren och kritikern Eugene Jolas. Här låg fokus på litterära experiment bortom den konventionella novell- och romankonsten. Särskilt framträdande var en strävan efter nya litterära hybridformer, med målsättningen att få till stånd ett nytt slags språklig representation formad av i synnerhet optiska medier som fotografi och film.<sup>434</sup> Det så kallade scenariot, en typ av text som gjorde bruk av filmscenariots eller -manuskriptets kännetecken genom att exempelvis redogöra för föreställda kamerarörelser och bildkompositioner (men som inte avsågs att filmatiseras), lyftes fram av Jolas som hybridformen framför andra: ”a most elastic combination of all the various forms”.<sup>435</sup> I juni nummeret 1930 publicerades en hel avdelning med sådana scenarier, skrivna av bland andra Antonin Artaud, Georges Ribemont-Dessaignes och Philippe Soupault.<sup>436</sup>

Intresset för filmmediet så som det uttrycktes i dessa tidskrifter – vilka båda introducerades för en svensk publik av Lundkvist – kom att prägla

de svenska författarnas syn på de rörliga bilderna.<sup>437</sup> Utöver den skepsis mot Hollywoodfilmen som avspeglas i tidens skönlitteratur genom exempelvis gestik och tal som ”verkar film” (se inledningskapitlet) och karikerade filmintriger (se kapitel ett), fanns från författarnas sida också en stark tilltro till filmens estetiska och politiska sprängkraft. Delar av författarnas verksamhet i början av 1930-talet är på sätt och vis en omtagning av aktiviteterna inom och kring *Close Up* och *transition*. Likt POOL-gruppen testade man att göra egen experimentfilm: Lundkvists, Erik Asklunds, Eyvind Johnsons och filmkritikern Stig Almquists kortfilm *Gamla stan* från 1931. Och likt det parisiska avantgardets intermediala undersökningar i *transition* gav man sig i kast med scenarioformen, genom Lundkvists ”Mannen på gatan: Modernistiskt filmscenario”, publicerad i *Stockholms-Tidningen* 12 juli 1931, och Asklunds ”Portar: Modernistiskt filmscenario”, tryckt i *Nya Dagligt Allehanda* 31 maj samma år.<sup>438</sup> Vid samma period översatte Lundkvist därtill två av scenariobidragen som hade tryckts i *transition* året innan: Soupaults ”Fabriken: Modernistiskt filmscenario” och Ribemont-Dessaignes ”Den åttonde veckodagen: Surrealistiskt filmscenario”.<sup>439</sup> I Asklunds och Soupaults fall förstärktes filmanknytningen på den grafiska nivån genom att spalterna formgavs som filmremsor, något vi ska återkomma till (se bild 30 och 31).

Så hur kommer det sig att de svenska författarna vid denna tid såg möjligheter att med filmens hjälp – med eller utan faktisk filmkamera – åstadkomma, som Lundkvist uttryckte det, ”en ny tids poesi”? På självförståelsens nivå kunde vi säga att frågan redan är uttömd: Från det europeiska avantgardet inhämtades experimentella konstnärliga praktiker av unga svenska författare som själva bar på ambitioner att tillhöra den utvalda skara som gick främst i ledet. Men ett sådant resonemang är otillfredsställande eftersom det i alltför hög grad går författarnas egen uppfattning om det modernistiska projektet till mötes. Genom att gå utöver självförståelsen och den inomlitterära påverkansforskningen blir det istället möjligt att analysera *Gamla stan* och filmscenierna i relation till ett helt annat, och möjligen oväntat, mediehistoriskt fenomen, som också visar på en öppning i nätverket: nämligen *amatörfilmen*.

Amatörfilmsproduktion är i stort sett jämgammal med filmen som sådan, men det var först när 9,5- och 16-millimetersformaten lanserades 1922 respektive 1923 – på den svenska marknaden ett par år senare – som den fick medieteknologiska förutsättningar för ett bredare genombrott.<sup>440</sup> Denna acetatbaserade *smalfilm* var mindre brandfarlig och billigare än den







på nitrat baserade 35-millimetersfilmen (som betecknande nog snart kom att kallas ”normalfilm”), och dess tillhörande kamera- och projektionsutrustning mer lätthanterlig. Genom sin ökade tillgänglighet och mer portabla materialitet bar smalfilmen således med sig ett slags löfte om att frigöra och demokratisera filmmediet. Den gav, som Charles Tepperman framhåller i *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking 1923–1960* (2015), upphov till nya estetiska uttryck och – än viktigare – visade i en specifik mening på möjligheten för människor att ta steget från passiva mediekonsumenter till aktiva -producenter.<sup>441</sup>

Man kan därmed tala om smalfilmens genombrott som en partiell realisering av vad Félix Guattari, i essän ”The Three Ecologies” (publicerad första gången 1989), kallar *postmedieåldern*. Begreppet avser en visionär, mångfaldig medieekologi på andra sidan 1900-talets massmedieålder. Det är av största vikt, argumenterar Guattari i essän, att driva på kapitalistiska samhällen ”to make the transition from the mass-media era to a *post-media age* [fr. ’ère post-médiatique’], in which the media will be re-appropriated by a multitude of subject-groups capable of directing its resingularization”.<sup>442</sup> Senare medieteoretiker brukar aktualisera denna vision i relation till 2000-talets digitala eller sociala medielandskap.<sup>443</sup> Men Guattaris resonemang för onekligen också tankarna till smalfilmen, särskilt när han som en avgörande faktor i utvecklingen mot en postmedieålder anger ”the technological evolution of the media and its possible use for non-capitalist goals, *in particular through a reduction in costs and through miniaturization*”.<sup>444</sup>

Som vi ska se var amatörfilmning omkring 1930 fortfarande ett relativt marginellt fenomen i Sverige, men icke desto mindre gjorde smalfilmens ankomst det möjligt för människor som dittills endast kommit i kontakt med filmmediet i rollen som åskådare att själva tänka och göra film bortom hegemoniska utföranden. Med Agamben kan man begreppsliggöra denna ”postmediala” utvecklingsriktning inom filmens apparatur som en form av *profanering*. Profanering – att något sakralt och för gemene man tidigare oåtkomligt återbördas till ”människornas fria bruk” – presenteras av Agamben som en potentiell möjlighet att ”befria det som infångats [...] genom dispositiven”, ”ingripa i [...] subjektiveringsprocesserna” och ”kasta ljus över det Ostyrbara”.<sup>445</sup> Profaneringen är därför att betrakta som ett ”motdispositiv”.<sup>446</sup> Viktigt att påpeka är att en sådan process inte kommer till stånd för att individer plötsligt beslutar sig för att använda (i det här fallet) en teknologi på subversiva sätt, utan till följd av

att en förändring i dispositivens sammansättning öppnar upp för att bruka teknologin annorlunda.<sup>447</sup> Smalfilmsapparaturen omkring 1930 kan sägas ha utgjort just ett sådant motdispositiv inom filmnätverket. Och det 'ostyrbara' som detta specifika motdispositiv blottlade, menar jag, var *slumpen*. Som en följd av den mer behändiga apparaturen, vilken tillät filmaren att knäppa sina bilder mer eller mindre på måfå, kom amatörfilmens produktioner mer än något annat att präglas av till synes slumpartade konstruktioner, fulla av narrativa och spatiotemporala egenheter. Detta slumpmässiga uttryck var således en effekt av det "postmediala" sammanhang som smalfilmens genomslag innebar. Om filmnätverkets strategi var att på olika håll fixera människors uppmärksamhet och därigenom jämna ut befolkningens sätt att betrakta, så var en konsekvens av smalfilmens mediematerialitet med andra ord att uppmärksamheten istället *skingrades* och gjordes oförutsägbar.

Det här kapitlet analyserar Lundkvists, Asklunds och Johnsons film- och prosaexperiment i början av 1930-talet i relation till dessa specifika mediemateriella betingelser för varseblivning, vilka alltså – åtminstone initialt – gick bortom nätverkets strategi om biopolitiseringsen av seendet.<sup>448</sup> Jag menar att amatörfilmen, understödd av smalfilmsteknologin, kan förstås som ett väsentligt sammanhang för experiment som dessa, i vilka en stabil perception för åskådaren/läsaren likaledes motverkas. Vad händer, således, om *Gamla stan* bryts loss från den avantgardekontext som filmen både i äldre och modern reception sammanförts med, och istället analyseras utifrån den öppning i nätverket som utgjordes av amatörfilmens sammanhang? Hur kan Lundkvists och Asklunds "filmscenarier" – och dessa författares strävan i vidare bemärkelse efter en hybridartad litteratur – förstås i denna kontext? Och vad innebar det för den experimentellt inriktade litteraturen när smalfilmen så småningom institutionaliserades och inlemmades i nätverkets strategi? Innan jag närmar mig frågor som dessa är det dock nödvändigt att ge en fylligare bild av amatörfilmen i Sverige omkring 1930.

### Borteliminera slumpen?

#### Amatörfilmen i Sverige omkring 1930

Framtiden är ljus, smalfilmen är här. I en artikel i *Nordisk tidskrift för fotografi* från 1926, året efter att Pathés 9,5- och Eastman Kodaks 16-millimetersfilm lanserats i Sverige, kunde man läsa att "[e]tt nytt fält inom



Bild 32. Med en 16-millimeterskamera som Ciné-Kodak, modell B, var det bara att "fånga bilden i sökaren och trycka på knappen".

Bild 33. Så blev amatörfilmning en barnlek, åtminstone enligt den här artikeln från *Filmjournalen* 1929.



fotografien håller på att öppnas, ett fält som ger oanade möjligheter och framtidsvyer. Det är amatörkinematografien.”<sup>449</sup> Tack vare smalfilmens ankomst kunde amatörfilmen nu få sitt genombrott i Sverige, menade artikelförfattaren Evert Elvegård, som i huvudsak lyfte fram två positiva aspekter med den nya teknologin. Dels tog Elvegård fasta på smalfilmskamerans lätthanterlighet: det rörde sig om en ”liten och behändig apparat” med vilken man endast behövde ”fånga bilden i sökaren och trycka på knappen. Så filmar man! Enklare kan man ej gärna tänka sig.”<sup>450</sup> (Se bild 32 och 33) Dels diskuterades de ekonomiska fördelarna med smalfilmen, som var billigare att använda än 35-millimetersditen helt enkelt därför att mindre film förbrukades.<sup>451</sup> Genom utförliga räkneexempel illustrerades i artikeln en egentligen enkel ekvation: Ju billigare en teknologi är, desto fler människor kan den komma till del. I ett otal artiklar och skrifter under de följande åren anfördes just dessa två synpunkter – förbilligandet och förenklandet av filmens teknologi – som avgörande för amatörfilmens genomslag i Sverige.<sup>452</sup>

Omkring 1930 hade amatörfilmen i Sverige mycket riktigt också fått ökad utbredning, såväl diskursivt och institutionellt som vad gäller antalet utövare.<sup>453</sup> I butiker på Kungsgatan och Drottninggatan samt på Nordiska Kompaniets ”kinoavdelning” fanns nu smalfilm och kameror till försäljning. I maj 1929 arrangerade NK dessutom en särskild ”kinovecka” under vilken besökare kunde ta del av föreläsningar samt en utställning av kameror och projektorer; ett initiativ som i efterhand beskrevs som en ”storslagen propagandavecka för att popularisera amatörfilmningen”.<sup>454</sup> Samma varuhus var därtill värd för en amatörfilmstävling under hösten 1931, troligen den första i sitt slag i Sverige.<sup>455</sup> 1931 bildades även föreningen Stockholms amatörfilmare vars sammankomster bestod av föredrag och ”filmvisning av egna och utländska amatörinspelningar”.<sup>456</sup> Föreningen startade som en underavdelning till Stockholms filmstudio, som arrangerade visningar av i synnerhet utländsk konstfilm och där bland andra Asklund och Lundkvist var ”pådrivande medlemmar”.<sup>457</sup> En annan viktig aktör var Fotografiska Föreningen, bildad i Stockholm 1888, som i slutet av 1920-talet började anordna ”kinosammans träden” i huvudstaden med amatörfilmvisningar och föreläsningar.<sup>458</sup> Denna förenings organ, ovan nämnda *Nordisk tidskrift för fotografi*, intensifierade vid samma tid sin bevakning av smal- och amatörfilm. Åren kring 1930 fanns i varje nummer av den månatliga tidskriften ett antal artiklar som behandlade dessa ämnen, antingen från teknisk synvinkel eller i form av praktisk rådgivning

till amatörfilmaren. Den flitigaste skribenten var i detta sammanhang Helmer Bäckström, sedermera utsedd till Sveriges första professor i fotografi och tveklöst landets centrala diskursproducent kring amatörfilmen vid den här tiden.<sup>459</sup> Det var således ingen tillfällighet att det var Bäckström som 1931 gav ut ”den första svenska handledningen i amatörkinematografien” i bokform, *Konsten att filma* (se bild 34).<sup>460</sup>

Även om intresset för amatörfilmen ökade under de här åren bör det åter poängteras att det fortsatt var frågan om en relativt begränsad verksamhet. När Bäckström i handboken hävdade att amatörfilmen i Sverige var på ”synnerligen snabb frammarsch” gjorde han det mot bakgrund av att det ”de senaste två, tre åren [har sålts] hundratals amatörutrustningar” i landet.<sup>461</sup> Hundratals, inte tusentals. Även den utveckling mot billigare utrustning som smalfilmen möjliggjorde, och som ständigt betonades i artiklar i ämnet, måste förstås i relativa termer. Omkring 1930 var amatörfilmning fortfarande en kostsam aktivitet möjlig att utöva i första hand för de välbeställda, och det skulle dröja till 1950-talet innan försäljningen av amatörkameror nådde sin höjdpunkt i Sverige.<sup>462</sup> Det var också först då som amatörfilmning, som dittills i huvudsak bestått i att producera enkla familjefilmer avsedda att visas för släkt och vänner (jämför engelskans *home movies*), på allvar blev en aktivitet förknippad med konstnärliga uppsåt. Att begreppsliggöra smalfilmen som en partiell realisering av Guattaris postmedieålder, som jag föreslog i inledningen av kapitlet, måste givetvis komma med dessa förbehåll. Smalfilmen, och mer specifikt dess position i Sverige omkring 1930, ska förstås som ett ”postmedialt” fenomen i första hand i bemärkelsen att den visar på en *utvecklingsriktning*, dels mot billigare och mer portabel teknologisk utrustning, dels mot medieproduktion av en mångfald ”subjektgrupper”. Det innebär emellertid inte att diskussionen om smalfilmens potential att frigöra filmens uttryck är helt igenom spekulativ. Även i amatörfilmsproduktionerna omkring 1930 – eller snarare i diskurserna om dessa produktioner – reflekteras, som vi snart ska se, denna potential.

Förutom reservationerna som redan anförts vad gäller amatörfilmens utbredning finns det skäl att påpeka att den tekniska utvecklingen drevs framåt av storbolag. Exempelvis var Pathé (tillsammans med Gaumont) vid tiden Frankrikes ledande filmbolag, medan Kodak Eastman var världens största leverantör av filmutrustning. Båda dessa företag hade därmed även intressen i den kommersiella filmindustrin.<sup>463</sup> Just denna förbindelse till filmindustrin bildar utgångspunkt i Patricia Zimmermanns

# Konsten att filma



av **HELMER BÄCKSTRÖM**

**Handbok i amatör-  
kinematografi  
med 189 illustrationer**

---

**UPPSALA - J. A. LINDBLADS FÖRLAG**



inflytelserika studie om den amerikanska amatörfilmens historia, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995). Här visar Zimmermann att amatörfilmen under 1920- och 30-talet inte bara ur teknologisk synvinkel utan också på en diskursiv nivå var förankrad i den kommersiella filmproduktionen. De potentiellt demokratiserande följderna av billigare film och mer portabla kameror var nämligen bara en aspekt av amatörfilmsdiskursen. I än högre grad präglades handböckerna och artiklarna i detta ämne av idéer om *professionalisering*.<sup>464</sup> Funktionen av denna professionaliseringsdiskurs var, menar Zimmermann, att reglera vad som uppfattades som aningslösa och kaosartade amatörfilmsproduktioner. Mainstreamfilmens tekniker presenterades således som måttstock även för amatörfilmen: "Hollywood technique functioned as a powerful management system to control and order reckless amateur home-movie production."<sup>465</sup> François Albera gör en liknande poäng i sin undersökning om amatörfilmens 'institutionella diskurs', som han menar "engaged in the *naturalization* of technical procedures" med syftet att få de verksamma amatörfilmarna att "conform to a certain type of representation [...], to an ideal of stability and duration of the image".<sup>466</sup> En förutsättning för att amatörerna faktiskt skulle anpassa sig till dessa standardiserade tekniker för 'stabil och varaktig' filmproduktion – som i förlängningen även skulle ha inneburit produktionen av en stabil och varaktig varseblivning – var, visar Zimmermann, att de lärde sig att *planera*. "Professional-advice columns", skriver Zimmermann, "indoctrinated amateurs with preplanning as a form of control of spontaneity and saw narrative sequences as more purposeful than [...] a 'jumbled mass of incidents'."<sup>467</sup>

Parallellerna mellan den amerikanska diskurs Zimmermann och Albera beskriver och den som var rådande i Sverige omkring 1930 är påfallande. Också här betonas i en rad texter, oftast författade av Bäckström, vikten av att i förväg förbereda inspelningen av även de enklaste familjefilmer. Här framstår amatörfilmarens arbete som betydligt mer komplicerat än att bara "trycka på knappen", som Elvegård formulerat det några år tidigare. I en artikel från 1930 beklagade sig Bäckström över att amatören just tenderade att "knäppa, när det faller honom in". "[F]ör kinoamatören", fortsatte han, "gäller det att tänka i förväg och ej lämna åt slumpen att bestämma, vad som skall fångas på bildremsan".<sup>468</sup> "En filminspelning", påtalade Bäckström på aristoteliskt manér i en annan artikel från samma år, "måste röra sig om en handling, en intrig. Där skall finnas början, mittparti och slut."<sup>469</sup> Inte heller för en "resefilm" dög det att "knäppa hit

och dit” med kameran, konstaterade Bäckström i en artikel från 1931. Det var nödvändigt att filmen var ”genomtänkt, att den har sammanhang”, att dess scener var uttänkta ”redan på förhand”.<sup>470</sup> Om detta förhandsarbete visade sig otillräckligt var efterarbetet, det vill säga klippningen, tänkt att ta vid. I en artikel från 1931 med den signifikativa överskriften ”Sommarfilmens iordningsställande” betonade Bäckström betydelsen av att genom redigering sätta samman filmen ”till en enhet”. Innan dess ”börkinoamatören ej visa sina filmbilder utanför den trängsta familjekretsen”.<sup>471</sup> Det var av detta skäl som Bäckström ansåg att skarvapparaten, som användes för att foga ihop olika bitar av filmremsan, är en ”absolut nödvändig detalj i utrustningen” – med en sådan ökade ju chanserna för ”en sammanhängande film”.<sup>472</sup>

Skapa ordning, sammanhang och enhetlighet. Konstruera början, mitt och slut. Utgallra slumpen, var inte spontan. Planera. Så kan uppmaningarna till den svenska amatörfilmaren ovan sammanfattas. Och det hjälpmedel som allra effektivast ansågs skapa ordning och skänka sammanhang var *scenariot*. Ett filmscenario – en tidstypisk beteckning som idag i stort sett motsvaras av termen ”filmmanuskript” – ger tekniska och praktiska anvisningar för inspelningen av en films scener i den ordning de är tänkta att visas (och åskådliggör därmed också filmens eventuella intrig).<sup>473</sup> De gånger scenariot omnämns av Bäckström framgår den professionaliseringsideologi som Zimmermann talar om än tydligare. Amatörens bristfälliga utförande kontrasteras här explicit mot fackmannens yrkesskicklighet. ”[M]edan amatören mycket ofta knäpper sina scener mer eller mindre på en slump”, skrev Bäckström i handboken, ”så arbetar yrkesmannen efter ett ’scenario’ [...] Långt innan filmningen börjar har detta scenario färdigställts och granskats samt överarbetats kanske om och om igen.” Bäckström ansåg att amatören borde låta sig inspireras av detta arbetssätt. ”I synnerhet vid filmning av en söndagsutflykt, en familjehögtid m. fl. dylika händelser torde en mera fast ram vara önskvärd”, resonerade Bäckström, varefter ett exempelscenario för ”ett söndagsbesök hos farfar och farmor” bifogades.<sup>474</sup> Snarlika råd formulerades i *Nordisk tidskrift för fotografi*. Amatören ”knäpper på måfå” och spelar därmed in filmer ”utan ordning och sammanhang”, konstaterade Bäckström i en artikel från 1929, medan ”fackmannen” arbetar proaktivt genom att utgå från ett scenario.<sup>475</sup> Amatörfilmaren gjorde därmed bäst, anmärkte Bäckström i en annan artikel från året därpå, i ”att skriva ned ett kort scenario, innan han giver sig i väg på söndagsutflykten, för att därigenom få sammanhang

mellan de olika upptagningarna”.<sup>476</sup> I en ytterligare annan artikel från samma år medgav Bäckström att ”kinoamatörens arbete [visserligen är] mer beroende av tillfälligheter än yrkesmannens, vilket baseras på ett i förväg väl genomtänkt scenario”. Det betydde emellertid inte att dessa tillfälligheter var önskvärda: ”[Ä]ven amatören kan i någon mån borteliminera slumpen. Han bör [...] taga lärdomar av yrkeskinematografiens under ett par årtionden samlade erfarenheter.”<sup>477</sup>

De återkommande uppmaningarna till amatören att planera filminspelningen i syfte att avlägsna slumpen må tala sitt tydliga språk. Men vad denna diskurs paradoxalt nog avslöjar – i annat fall vore den överflödigt – är att den faktiska amatörfilmsverksamheten vid den här tiden inte alls överensstämde med vad Bäckström förespråkade. En sådan slutledning har empiriskt stöd i Zimmermanns undersökning, i vilken hon visar på den stora klyftan mellan tidskrifternas och handböckernas rådgivning å ena sidan, och hur filmerna i själva verket producerades å den andra. Zimmermann skriver: ”Whereas advice columnists exhorted amateurs to maintain Hollywood continuity at all costs and issued numerous directives demanding aesthetic control, the actual films betray the almost innocent idealism and naive ideological positioning of these directives.”<sup>478</sup> En stor del av filmerna som Zimmermann undersöker är oredigerade och saknar all form av komposition, struktur och intrig. Den typiska resefilmen av en amatör är enligt Zimmermann en sammansättning av på varandra följande upptagningar med oklar eller ingen inbördes relation.<sup>479</sup> Inget tyder på att en motsvarande undersökning av ett svenskt material skulle resultera i någon annan slutsats.<sup>480</sup> Ett intyg på detta har ju på sätt och vis redan getts från Bäckström själv, vars handbok och artiklar skvallrar om filmer som är mer slumpmässiga än planerade, skapade av amatörer som tenderar att *trycka på knappen* framför att göra bruk av något scenario.

Med Lisa Gitelmans terminologi kan diskrepansen mellan den institutionella diskursen och användarnas verksamhet ses som ett exempel på den förhandlingsfas eller ’identitetskris’ som nya medier tenderar att genomgå, då deras sociala, ekonomiska och materiella relationer fortfarande är under formering.<sup>481</sup> Gitelman åskådliggör detta empiriskt bland annat i sin undersökning av fotokopiatorn, som av användarna tilldelades en mer arkiverande funktion än vad som var avsett av tillverkarna.<sup>482</sup> För smalfilmens vidkommande tycks det som om det i Sverige omkring 1930 ännu ägde rum just ett slags förhandling om hur teknologin skulle eller kunde användas. I denna förhandling kan också teknologins potential

skönjas. Om professionaliseringsdiskursen syftade till att kontrollera den 'aningslösa' amatörfilmsproduktionen – ”att bemästra dess slumpmässighet”, för att tala med (och medialt uppgradera) Foucaults diskursanalys – så avslöjar den samtidigt att de faktiska filminspelningarna, trots eller tack vare alla sina brister, de facto representerade och synliggjorde ett alternativ till den institutionella filmen, liksom i förlängningen alternativa sätt att se.<sup>483</sup>

Successivt skulle emellertid smalfilmen komma att inrättas som en teknologi ämnad för institutionellt bruk, vilket även innebar att den införlivades i nätverkets strategi. Redan i slutet av 1920-talet utnyttjade reklamskrået, inte minst genom den i första kapitlet undersökta skyltfönsterbiografen, i viss grad möjligheterna som den behändiga apparaturen medförde. Vid den tiden kunde dock en filmbolagsman ännu karakterisera smalfilmen som ”månånda utmärkt för amatörer och på sin plats i barnkammaren”, men irrelevant ”som ett led i fullvuxet folks vettiga arbete”.<sup>484</sup> I mitten av 1930-talet var situationen annorlunda. Dels utnyttjades då smalfilmen i betydligt högre grad inom reklamskrået, dels etablerades 16-millimetersfilmen som internationellt standardformat för den starkt framväxande bildningsfilmen (till vilken vi återkommer i nästa kapitel).<sup>485</sup> 1937 kunde således Bäckström konstatera att ”åtskilliga professionella eller halvprofessionella grenar av smalfilmsarbetet” tillkommit.<sup>486</sup> Detta innebar att smalfilmens ”postmediala” potential matades. Den eftersträlvade professionaliseringen hade blivit verklighet: teknologin som möjliggjort för konsumenter att bli producenter återfördes i hög grad till institutionella aktörer vars produktioner ånyo gjorde gemene man till konsument. Betydelsen av detta för litteraturen ska vi återkomma till. Men låt oss först återvända till den tid då filmare ännu utan vidare eftertanke tryckte på knappen.

### *Gamla stan: ”den första svenska avantgardefilmen”*

1931 gick alltså Lundkvist, Asklund och Johnson samman med filmkritikern Stig Almqvist för att spela in kortfilmen *Gamla stan*.<sup>487</sup> Inspelningen ägde rum på Stockholms gator under sommaren, det vill säga parallellt med att Lundkvists och Asklunds litterära scenarier publicerades, och resultatet är en 17 minuter lång film med staden mellan broarna i huvudrollen. Filmen inleds med en närbild på Asklund som reciterar en dikt om Gamla stan – skriven av Asklund själv tillsammans med Lundkvist – under

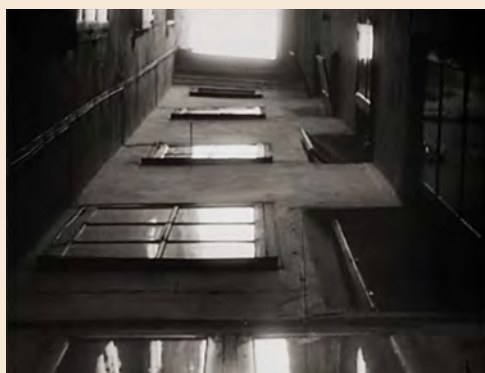
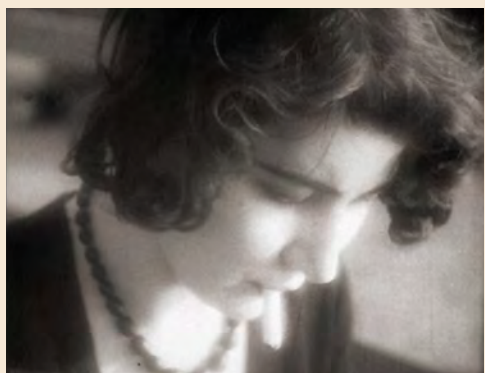


Bild 35–38. Stillbilder från kortfilmen *Gamla stan* (1931). Bild 35 visar Asklund som reciterar titeldikten medan hans ansikte dubbelexponeras med Stockholmsvyer.

det att hans ansikte dubbelexponeras med en panorering, sannolikt upptagen från Katarinahissen, av Skeppsbron och bebyggelsen längs Munkbroleden. Dikten, i vilken den ”brokig[a] och bullrande” stadsdelen besjålas i form av ”en ynkelig moder för de utstötta”, har funktionen av en sorts prolog till resten av filmen.<sup>488</sup> Därefter gestaltas en hektisk tillvaro i stadsdelen genom snabbt skiftande bilder av människomyller, bilar, spårvagnar, lastbilar och lyftkranar; takåsar, fasader, fönsterkarmar och gränder; kajer, segelbåtar och vatten (se bild 35–38). Invävd i filmen är också – med Lundkvists ord – en ”liten kärlekshistoria”, till vilken det finns anledning att återkomma, men det är de brokiga miljöskildringarna som dominerar.<sup>489</sup>

*Gamla stan* visades i både Köpenhamn och Paris under hösten 1931, innan filmen fick svensk premiär på Sturebiografen i maj 1932, som förfilm till danska Carl Dreyers långfilm *En kvinnas martyrium*.<sup>490</sup> Till detta tillfälle marknadsfördes *Gamla stan* som ”den första svenska avantgardefilmen”, en typ av karakterisering som skulle komma att upprepas i det samtida mottagandet.<sup>491</sup> I *Social-Demokraten* betecknades filmen just som sällsynt exempel på svensk ”avantgardefilm”.<sup>492</sup> I *Fönstret* skrev Bengt Janzon att den markerade inledningen för ”en ny epok i svensk film: den modernistiska experimentella stilen”.<sup>493</sup> Och i *Film i går, i dag, i morgon* (1932) kopplade Ragnar Allberg och Bengt Idestam-Almquist samman *Gamla stan*, tillsammans med ett par andra svenska ”pionjärfilmer”, med den experimentella sovjetiska montage-tekniken.<sup>494</sup>

Också i den senare (mycket begränsade) akademiska receptionen återkommer, om än med vissa reservationer, liknande beskrivningar. Mikael Askander kallar *Gamla stan* ”ett modernistiskt filmförsök”, medan Lars Gustaf Andersson, i en artikel om svensk avantgardefilm under mellankrigstiden, menar att den skapades ”in the spirit of the continental urban film”.<sup>495</sup> Andersson syftar här på den räckta dokumentära eller semidokumentära avantgardefilmer i storstadsmiljö, så kallade stadssymfonier, som producerades omkring 1930. Till de mest erkända filmerna i genren hör tyska Walter Ruttmanns *Berlin, storstadssymfoni* (1927) och ryska Dziga Vertovs *Mannen med filmkameran* (1929). Även i antologin *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars* (2019) inordnas *Gamla stan* i denna genre, och här utpekas just Vertovs och Ruttmanns filmer som dess främsta inspirationskälla.<sup>496</sup>

Det är av allt att döma riktigt att dessa produktioner, liksom filmaktiviteterna inom POOL-gruppen, delvis utgjort förebild för Asklunds, Lundkvists, Johnsons och Almqvists filminspelning. Åtminstone lär svaret



ha lytt på det viset om det funnits möjlighet att fråga upphovsmännen själva om saken. Det är väl känt att flera av de unga författarna vid den här tiden, i synnerhet Lundkvist, var stora beundrare av den experimentella sovjetiska filmen liksom av europeisk avantgardefilm.<sup>497</sup> Det var modernistiska strömningar som dessa som fick Lundkvist att i essäsamlingen *Atlantvind* (1932) kora filmen till ”[d]en nya konstformen”.<sup>498</sup> Det råder heller ingen tvekan om att *Gamla stan*, både motiviskt och i formen, har visst släktskap med såväl stadssymfonierna som den radikala montageteknik vi förknippar med Eisensteins och Vsevolod Pudovkins 1920-talsfilmer. Den urbana miljön, den emellanåt frekventa klippningen och de stundtals sneda kameravinklarna skulle kunna anföras som exempel på detta. Men att stanna vid att karakterisera *Gamla stan* som ett uttryck för en avantgardistisk estetik vore – återigen – att alltför lättvindigt reproducera författarnas självförståelse och den tidigare receptionen av filmen. Genom att se bortom det modernistiska sammanhang som omger filmen blir det istället möjligt att närma sig dess tillkomstsvillkor – liksom villkoren för dess ”avantgardistiska” uttryck – från nätverkets perspektiv, och mer specifikt amatörfilmens. *Gamla stan* var förvisso inte i strikt mening en amatörfilmsproduktion: filmen spelades in på 35 millimeter och finansierades av SF, som också tillhandahöll en professionell fotograf (Elner Åkeson) och kompositör (Eric Bengtson). Det bör också påpekas att kategorierna avantgarde- respektive amatörfilm inte står i dikotomisk relation till varandra – dessa båda aktiviteter har genom historien i olika grad genomkorsat och befruktat varandra.<sup>499</sup> Syftet är alltså inte att underkänna avantgardekontexten utan att genom detta perspektivskifte synliggöra tidigare ej beaktade förutsättningar för filmens tillblivelse. Därmed kan också en kontaktyta mellan de modernistiska författarna och arbetsättet inom amatörfilmerna uppenbara sig.

Redan receptionen av filmen tycks på sätt och vis faktiskt antyda denna kontaktyta. Mottagandet av *Gamla stan* var vid tiden för filmens premiär nämligen tvetydigt. Kritikerna var, som vi har sett, överens om att filmen var ett avantgardistiskt och/eller modernistiskt verk – men var den egentligen *bra*? Askander sammanfattar den samtida receptionen väl: i allmänhet betraktades *Gamla stan* som ”ett intressant misslyckande”.<sup>500</sup> (Lundkvists egen dom över filmen kom att bli hårdare än så; i efterhand ansåg han slutresultatet vara ”tämmligen misslyckat”.<sup>501</sup>) Även de som var välvilligt inställda till filmen ansåg att den hade grundläggande brister

vad gäller bland annat intrigkonstruktion och manus. Ett intressant exempel på detta är Gustav Sandgrens recension i *Fönstret* eftersom den tidvis för tankarna till amatörfilmens professionaliseringsdiskurs. Sandgren, författarkollega och generationskamrat med Asklund, Lundkvist och Johnson, såg förtjänster med filmen och hoppades att fler liknande projekt kunde förverkligas i framtiden. Samtidigt var han förbryllad över att filmen tycktes bestå ”av lyriska bilder utan annat sammanhang än just denna lyrik”. ”Man märker”, fortsatte Sandgren, ”att författarna känt sig på osäker mark – många av bilderna står som obesvarade frågetecken i sammanhanget”.<sup>502</sup> Författaren och journalisten Anna Lenah Elgström var lika undrande som Sandgren – och desto mer kritisk. Elgström ställde sig frågande till beslutet att, som hon uttryckte saken, överhuvudtaget ”släppa denna skock storordiga och filmokunniga herrar ensamma med en kamera”. ”Film”, fortsatte Elgström, ”måste *läras* lika väl som alla andra konstarter. Man *kan* inte göra en film utan att ha så pass stor aktning för den nya art av arbete man ger sig in på att man innan dess gör sig besvär att lära sig dess teknik.”<sup>503</sup>

Att *Gamla stan* gav upphov till obesvarade frågetecken, upplevd brist på sammanhang och – i Elgströms fall – irritation hos åskådaren är begripligt. Filmens konstruktion är stundtals förvirrande. Inte minst gäller detta den ovan nämnda så kallade kärlekshistorien (en möjligen i efterhand tillrättalagd beskrivning från Lundkvist av vad som i själva verket kan ha varit avsett som en romantisk prostitutionsskildring).<sup>504</sup> Insprängda mellan filmens renodlade montagesekvenser är tagningar på en kvinna respektive en man, vilka rör sig i staden på varsitt håll. Åskådaren får se kvinnan tända en cigarett vid en kaj, sminka sig framför en spegel och promenera i stadsdelens gränder. Mannen å sin sida förtöjer i början av filmen en segelbåt och syns därefter då och då strosa runt i gränderna också han. 15 minuter in i filmen återkommer mannen till kajen, gör loss samma båt som tidigare, kliver ombord, står och håller sig i masten och blickar bort mot horisonten med solen i ansiktet. Är han på väg att lämna huvudstaden? Det verkar onekligen så. Men sedan sker något besynnerligt. I ett bryskt klipp till nästa tagning är staden plötsligt i mörker, det är natt och en serie bilder av Stockholm i siluett visas. Därefter följer ytterligare några tagningar på kvinnan när hon strosar runt i staden. Och så slutligen – som det tycks från ingenstans, i mer eller mindre filmens sista sekvens – dyker mannen upp bakom kvinnan i en gränd, lyfter på baskern och tar kvinnan under armen. De vandrar bort tillsammans.

Vad beror det på att den här delen av filmen är så egendomligt konstruerad? Är den fragmenterade framställningen förverkligandet av ett genomtänkt modernistiskt uttryck? Anledningen tycks vara betydligt mer pragmatisk än så. I Lundkvists självbiografi *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon* (1966) framgår att upphovsmännen i själva verket hade mer ambitiösa planer för denna berättelse, men att de slutligen tvingades ”klippa bort hela historien och av tiotusen meter tillvarata endast en kortare miljöskildring”.<sup>505</sup> Riktigt hela historien är som vi sett inte bortklippt, men den är onekligen berövad på det mesta av vad som kan betecknas som sammanhang. Skälet till den omfattande redigeringen var enligt Lundkvist att skådespelarna, ”en ung arbetslös sömmerska” (tillika den blivande författaren Inga Lena Larsson) respektive ”en arbetslös sjöman”, inte höll måttet: ”flickan var nervös och sjömannen trög som en arbetshäst”.<sup>506</sup> Huruvida ansvaret för de svaga skådespelarinsatserna borde ålagts också Lundkvists och de andras regiarbete kan lämnas åt sidan; det centrala här är att det framgår att de använde sig av *amatörskådespelare*. Denna arbetsmetod hade en samtida svensk förebild i Matts A. Stenströms film *De utstötta*, som premiärvisades i januari 1931 och vars scenario granskades av bland andra Johnson. Filmen, som kom att ses av hela 100 000 personer, syftade till att väcka opinion mot arbetslösheten, och rollerna spelades nästan uteslutande av amatörer, de flesta själva arbetslösa.<sup>507</sup> I en recension i *Svenska Dagbladet* hyllades detta arbetssätt:

Regissören har tvingat sina skådespelare att vara sig själva också inför kameran. Därmed har han eliminerat faran för det i dålig mening amatörmässiga. Han har icke försökt tända någon ny filmstjärna, endast lärt vanliga enkla människor att i ett vardagligt skådespel vara vanliga enkla människor. Därför har han nått det märkliga resultatet att ingen enda prestation är svag.<sup>508</sup>

Det är visserligen främst regin som premieras i citatet ovan, men här tillskrivs också det amatörmässiga en särskild form av autenticitet. Troligen är det den sortens äkthet som även gruppen bakom *Gamla stan* eftersträvade när de valde att anlita ”sömmerskan” och ”sjömannen” för att spela ”kärleksparet”. Men det intressanta i detta sammanhang är inte bara den potential som därmed tycks attribueras amatörens skådespel. Det är också detta (bristfälliga) skådespel som utgör villkoret för filmens konstruktion, om än inte på det vis som var avsett. Den fragmenterade

historien är i en mening en följd av tilltron till amatören; det undermåliga spelet det som gör att inspelningen på ”tiotusen meter” film i slutänden så gott som bara resulterar, som Lundkvist uttrycker det, i ”en kortare miljöskildring”.

Det finns skäl att vara försiktig med att ta Lundkvist alltför mycket på orden. I dennes rekapitulation av arbetet med *Gamla stan* framstår filmens utformning, liksom i förlängningen dess estetiska samhörighet med stadssymfonin, som närmast komplett chansartad, vilket inte ger hela bilden. I filmen förekommer trots allt en, om än grovhuggen, narrativ struktur i form av en antydd progression från gryning till skymning i skildringen av stadslivet – en struktur som delvis också förebådas i den inledande dikten.<sup>509</sup> Likväl vittnar redogörelsen om inspelningens karaktär. Det är mer än en tillfällighet att den omfattande redigering som upphovspersonerna enligt Lundkvist tvingades till sammanfaller med en avrådan från Bäckström, formulerad i en artikel från 1931, att ”knäppa hit och dit och efteråt ur rullar på tusentals fot plocka ut en god film på något hundratal”.<sup>510</sup> Asklunds, Lundkvists, Johnsons och Almqvists arbetsätt var amatörens, inte den institutionella filmproduktionens; de föredrog, ja insisterade på, att *knäppa hit och dit* framför att planera. ”Vi [...] kämpade”, minns Lundkvist i en passage som illustrerar den brottning mellan professionalisering och intuitiv tillämpning som amatörfilmsdiskursen ger uttryck för, ”med fotografens [Åkesons] yrkesstolta konservatism för att få fram ögonblicksbilder ur folklivet”.<sup>511</sup>

Oviljan att i detalj planera filminspelningen framgår också av det av Johnson författade scenariot till filmen. Den version av scenariot som finns tillgänglig är ett utkast på bara tre sidor, och här märks tydligt en ovilja att i förväg specificera filmens utformning. Manuskriptet genomsyras av obestämda formuleringar, som för att hålla så många alternativ som möjligt öppna till inspelningsögonblicket: ”Man *skulle kunna tänka sig* en Stockholmskarta som bild 1”, ”Gamla stan antar formen av ett hjärta *el. dyl.*”, ”obs: alla det. [detaljer] utarb. gemensamt”, ”Kamerainställningar *något olika* för att förhindra enformighet”, ”Närbilder *etc.*”, ”Bilder tagna uppifrån *några fönster eller tak*”.<sup>512</sup> Scenariot avslutas med ytterligare en reservation, denna gång allmänt hållen: ”I detta kan givetvis mycket annat tillkomma. *Tillfälligheterna bli väl de viktigaste medarbetarna.*”<sup>513</sup>

Om scenariot vid den här tiden var det professionella verktyget framför andra när det kom till att planera inspelningen och försäkra sig om att

filmen förlänades ett sammanhang, så rör det sig här snarare om en förlaga som gör allt annat än att, som Bäckström uttryckte det ovan, ”borteliminera slumpen”. Scenariot ger närmast intryck av att vara motvilligt producerat, och det är troligt att det kommit till på order från SF snarare än efter ett initiativ från upphovspersonerna. En delförklaring till de vaga formuleringarna kan vara att det just rör sig om ett utkast: ”Förslag I”.<sup>514</sup> Men det är också möjligt att det faktum att endast denna version finns bevarad helt enkelt beror på att det inte skrevs några fler scenarier till projektet. Johnson och de övriga önskade uppenbarligen att få arbeta i hög grad spontant och intuitivt, och kanske gav SF så småningom med sig på den punkten.

I avsnittet så här långt har illustrerats hur *Gamla stan* kan sägas vara förankrad i amatörfilmen genom såväl det praktiska filmarbetet – det vill säga filmens och scenariots konstruktion – som dess diskursiva inramning. Slutligen kan konstateras att filminspelningen också ur teknologisk synvinkel, trots att det inte rör sig om en smalfilmsproduktion, har paralleller till amatörfilmen. I artikeln ”Sommarfilm”, ett slags lyriskt reportage av Asklund om arbetet med *Gamla stan*, publicerad kort efter eller i samband med inspelningen, ges en inblick i vilken utrustning som användes under produktionen. Dels berättas att en ”Éclair-kamera [*sic!*] på stativ” nyttjades för ”de stora vyerna, massscenerna, trafiken, panorama, hus, gator och vatten”. Vi har här att göra med en tidstypisk 35-millimeterskamera: dess manöverutrymme är begränsat och den lämpar sig därför bäst för att uppta scener i en förhållandevis förutsägbar miljö. Dels, och mer intressant i detta sammanhang, talas i artikeln om en ”De-Vry-kamera, som arbetar automatiskt: vi använder den för gatubilderna, de små, blixtsnabba scenerna i vimlet”. Den här kameran tycks erbjuda helt andra möjligheter än Éclairmodellen. Inspelningsarbetet blir friare, det verkar nästan gå av sig självt: ”Vi [...] låter De-Vry-kameran arbeta inne i trafikvimlet”, ”De-Vry-en arbetar bra, rörelser, rörelser.”<sup>515</sup>

*Gamla stan* må ha spelats in på 35-millimetersfilm, men Asklunds bejakande redogörelse av bildupptagningarna med DeVry-kameran reflekterar likväl smalfilmsteknologins ”postmediala” potential att frigöra filmens uttryck. Det finns mediehistoriska förklaringar till detta. Amerikanska DeVrys 35-millimetersutrustning kännetecknades av jämförelsevis stor portabilitet – bland annat utvecklades den första bärbara filmprojektorn av detta bolag – och ansågs därför vara en förelöpare till smalfilmens

apparatur.<sup>516</sup> Bolagets kameror, däribland ”A-modellen” som nådde marknaden 1925, kallades vid den här tiden för *lunchboxes* till följd av deras behändiga storlek. De ansågs också ovanligt lätthanterliga, inte minst för att kamerorna var fjäderdrivna, vilket innebar att man slapp veva dem för hand (även om den möjligheten också fanns).<sup>517</sup> Kort sagt fungerade de, som Asklund uttryckte det ovan, mer eller mindre automatiskt.

Därmed kan *Gamla stan* betraktas som en undersökning av den nya teknologiska apparaturens möjligheter.<sup>518</sup> Filmen, och arbetet med den, åskådliggör vad Jay Bolter och Richard Grusin benämner som nya medieteknologiers dubbla remedieringslogik. Nya medier, menar Bolter och Grusin, tenderar att framhäva både sin transparens och *hypermedialitet*, att såväl utplåna varje spår av mediering mellan människa och värld som att lyfta fram de mediemateriella betingelser som sätter människan i kontakt med världen. Ja, ett mediums hypermedialitet framträder *via* omedelbarheten i samma medium:

Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, immediacy leads to hypermediacy.<sup>519</sup>

Samma dynamik gör sig påmind i arbetet med *Gamla stan*. Å ena sidan tycks DeVry-kamerans smidighet möjliggöra en mer verklighetsnära återgivning än vad som tidigare varit genomförbar (”de små, blixtsnabba scenerna i vimlet”, som Asklund uttrycker det). Å andra sidan exponeras, som en följd av just denna återgivnings kännetecken, DeVry-kamerans portabla materialitet. Denna hypermediala karaktär har *Gamla stan*, trots att den spelades in på 35 millimeter, gemensamt med de tidiga amatörfilmerna på smalfilm. Om råden som gavs amatörfilmare i artiklar och handböcker omkring 1930 innebar en form av blind remediering av ”normalfilmen” – planera inspelningen, författa ett scenario, konstruera början, mitt och slut; *gör som vi brukar!* – så förde den nya behändiga apparaturen likväl med sig mediala förutsättningar för en helt annan filmverksamhet, präglad av slumpmässighet och intuition. Vad amatörfilmens produktioner därmed blottlägger är inte i första hand aningslösheten hos dem som brukade teknologin, utan snarare teknologins själva materiella betingelser. Filmerna – amatörproduktionerna på smalfilm liksom *Gamla stan* – handlar i den meningen om sina specifika mediemateriella villkor.



Utan att göra bruk av termen hypermedialitet kommer Albera till en snarlik slutsats i sin analys av konstnären Edvard Munchs fyra 9,5-millimetersfilmer från 1927. De korta filmerna – inspelade på Pathés fjäderdrivna så kallade Baby-kamera – kännetecknas av under- och överexponerade tagningar, suddiga eller helt svarta bildrutor samt ideliga och hastiga kamerarörelser. Det intressanta, menar Albera, är inte huruvida filmerna bör bedömas som 'misslyckanden' eller som excentriska uttryck för en modernistiskt sinnad konstnärs vilja till att överskrida estetiska normer. Snarare bör vi betrakta dem just som ett index för apparaturens sammansättning. Filmernas till synes godtyckliga utformning beror på att Munch, skriver Albera, "subjected himself to the appliance and its arbitrariness".<sup>520</sup> Detsamma går att säga om *Gamla stan*: att en på förhand uttänkt "kärlekshistoria" till sist resulterade i en nyckfull, "kortare miljöskildring" kan förklaras med att upphovspersonerna underkastade sig den "postmediala" teknologin. Hur dessa postmediala karakteristika i sin tur kan sägas ha kommit till uttryck också i litteraturen har det blivit dags att titta närmare på nu.

### Det ofilmbara scenariot

Under 1920-talet kom synen på filmmanuskriptet som texttyp att förändras inom det parisiska avantgardet. Från att tidigare ha betraktats som instrumentell förlaga med obetydligt litterärt värde fick det nu successivt status som litteratur i egen rätt. Dels började under den här tiden manuskript till högt ansedda filmer att publiceras i sin helhet i film- och litteraturtidskrifter. Dels publicerades allteftersom de fristående filmscenarier som detta kapitel intresserar sig för, vilka antingen inte ansågs ha någon realistisk möjlighet att filmatiseras i vad författarna upplevde som en alltför kommersialiserad fransk filmindustri, eller som skrevs helt utan tanke på att överföras till vita duken.<sup>521</sup> En ny litterär genre var född, och 1928 utropade så den rumänsk-franska poeten Benjamin Fondane sin tid till *det ofilmbara scenariots epok*.<sup>522</sup>

Strävan att producera 'ofilmbara scenarier' kan förstås mot bakgrund av den vitt spridda uppfattningen inom det europeiska avantgardet om filmmediets ofullbordade potential. Som Pavle Levi visar i *Cinema by Other Means* (2012) var scenariot bara ett i raden av avantgardistiska försök vid den här tiden – jämsides med verk inom bild- och fotokonst, skulpturer och installationer – att framställa 'film med andra medel', det

vill säga verk som i någon mening föreställde sig eller förverkligade ”film” utanför filmens mediemateriella domän.<sup>523</sup> Dylika experiment tillkom enligt Levi just som en följd av frustrationen över att de rörliga bildernas resurser inte togs tillvara på ett tillfredsställande sätt; de växte fram ur klyftan mellan filmen som idé och det sätt på vilket filmen dittills realiserats (eller snarare inte gjort det).<sup>524</sup> För litteraturens vidkommande formulerades liknande tankegångar på 1950-talet av filmkritikern André Bazin. I den mån filmmediet influerat litteraturen, resonerade Bazin, har det rört sig om influenser från ”a potential image [...] the influence of a nonexistent cinema, an ideal cinema, a cinema that the novelist would produce if he were a filmmaker; of an imaginary art that we are still awaiting.”<sup>525</sup> Murphet citerar Bazin gillande och kommenterar att

If literature became the primary venue in which the true 'potential' of cinema, radio and phonograph could be developed, that was because its relative freedom from the highly rationalized industrial division of labour allowed for a genuine exploration of aesthetic possibilities raised by the new media, but denied expression in them.<sup>526</sup>

Resonemanget om att litteraturen (med flera konstarter i Levis fall) var den förhållandevis fria arena på vilken filmmediets föreställda potential kunde förverkligas är tankeväckande. Samtidigt riskerar det att reproducera den prolematiska föreställningen om den modernistiska litteraturens autonomi.<sup>527</sup> Dessutom bortser resonemanget, genom att placera denna förment autonoma litteratur i dikotomisk relation till en påstått hyper-rationaliserad filmindustri, från den specifika filmhistoriska situation i vilken det litterära scenariot och andra besläktade avantgardistiska uttryck uppkom. Det kan nämligen noteras – även om det faller utanför avhandlingens ramar att undersöka litteratur och konst utanför Sveriges gränser – att alla dessa verk som söker skapa film med andra medel framträdde från början av 1920-talet, och därmed sammanföll med framväxten av smalfilmens apparatur. Den omständigheten öppnar för en annorlunda och mindre oppositionell förståelse av relationen mellan filmmediet och avantgardets strävan att realisera en ’ideal’ film bortom de rörliga bilderna. Den ’idé om filmen’ som avantgardisterna sökte förverkliga i andra konstarter och medier kan därmed – snarare än att betraktas som en följd av några utvalda konstnärers särskilda sensibilitet inför de rörliga bildernas ännu ouppfyllda potential – i själva verket tänkas ha uppenbarat sig

*via* de möjligheter till nya representationssätt som vid samma tid fanns till beskådande i (och, för den hågade, till utprovning genom) amatörmässiga smalfilmsproduktioner.

För den svenska litteraturen omkring 1930 gäller, menar jag, att både den nya mobila filmapparaturen och de estetiska möjligheter (för att göra bruk av Murphets eget uttryck) den *de facto* förde med sig i form av slumpartade filmer lät sig remedieras. Ett sådant antagande finner för övrigt stöd i det argument Murphet själv presenterar i en annan text – den i inledningskapitlet citerade studien *Multimedia Modernism* (2009) – i vilken den modernistiska litteraturens karakteristika sägs vara en följd av ’internaliseringen’ eller ’inskriftionen’ av filmmediets och andra mekaniska reproduktionsteknologiers materialitet.<sup>528</sup> Om hur smalfilmens portabla materialitet kan sägas ha internaliserats i den svenska litteraturen handlar nästa avsnitt, medan återstoden av detta fokuserar på slumpens roll och den oförutsägbara perceptionen i Lundkvists och Asklunds scenarier. Notera att det här *inte* handlar om att påvisa hur författarna avsiktligt införlivat amatörfilmens estetik i litteraturen – det vill säga att vad jag bland annat benämner som remediering och transponering äger rum på intentionens nivå – utan snarare om en omkontextualisering av litteraturen bortanför författarnas självförståelse för att analytiskt pröva den mot tidigare ej beaktade mediehistoriska betingelser. Vidare är syftet inte att framhålla smalfilmens materialitet som den enda, totaliserande förklaringen till att litterära experiment som dessa uppkom. Slumpen hade betydelse för den experimentella litteraturen långt innan smalfilmens ankomst: tänk exempelvis på improvisationerna inom dadaismen eller för den delen Stephane Mallarmés berömda ”Ett tärningskast kan aldrig upphäva slumpen”.<sup>529</sup> Men vad gäller för den specifika litteratur som här diskuteras kan, som vi ska se, likväl smalfilmsteknologin – och dess kulturella output i form av amatörfilmer – betraktas som slumpens sammanhang.

”[S]nabb, mångsidig, sammanpressad”, göra sig kvitt ”tunga kompositioner” och ”invecklade intriger” samt ”ge livsinnehållet i snabba glimtar, kaotiskt och naturligt, med strålkastarljus över människoansiktena”. När Lundkvist i en manifestartad text från början av 1931 med denna visionära beskrivning pekade ut riktningen för ”[d]en nya prosan” hade han sannolikt bland annat det litterära scenariot i åtanke.<sup>530</sup> De scenarier Lundkvist och Asklund publicerade senare samma år är båda skrivna som

korta, i stor utsträckning icke-berättande prosastycken som genom en rad ögonblicksbilder av stadens miljöer tycks vara ute efter att, bortom den 'tyngda' romanformen, gestalta erfarenheten av en myllrande urban modernitet.

Asklunds scenario, "Portar", är skrivet mer eller mindre i katalogform och består av en serie flyktiga skildringar av händelser kring just stadens portar, deras tillhörande innergårdar och intilliggande gator. Fokaliseringen i texten är uteslutande extern, ett kameraöga som registrerar det som utspelas i anslutning till stadens portuppgångar. Scenariot inleds med en serie kontrasterande "bilder", juxtapositioner där det nya ställs mot det gamla, det eleganta och påkostade mot det enkla och slitna samt det moderna mot det omoderna: "Bilder av olika portar i denna stad: gamla portar, nya portar, portar med tunga handtag och utsirade beslag, portar med ripor [*sic!*] i färgen och hack i speglarna, portar med avfallna, löst hängande färgflagor, portar i funktionalistisk stil och portar utan någon stil alls". Troligen är det ett parti som detta som fått Askander – den enda som tidigare kommenterat Asklunds scenario – att hävda att texten "nyttjar en montageform".<sup>531</sup> Det är förvisso riktigt att meningen i det citerade avsnittet inte i första hand uppstår genom tillägnandet av de enskilda 'bilderna' utan snarare mellan dessa bilder, genom deras kontrastverkan eller kollision, precis som den samtida sovjetiska montage teorin förespråkade. "Montage", skrev Sergej Eisenstein 1929, "is not an idea composed of successive shots stuck together but an idea that derives from the collision of two shots that are independent of one another."<sup>532</sup> I scenariot förekommer ytterligare några exempel på en sådan metod: det talas om portar "om natten och dagen" och vid ett tillfälle ställs läsaren inför den antisemitiska juxtapositioneringen av en blind tiggare på gatan och "två judar, som göra upp en affär" i en intilliggande trappuppgång. Men ju längre texten fortgår desto mer överges denna metod. Snabbt skiftande bilder fortsätter att avlösa varandra scenariot igenom, men mot slutet av texten råder inte längre samma tydliga inbördes förhållande mellan dessa sekvenser:

Port i lågt plank med blommande syrener innanför, en grönmålad pump och barn, som hoppa hage. Port i fabrik med sittande unga arbetare, tuggande på smörgåsar och drickande mjölk och öl. Port med ordet PASTORSEXPEDITION och en sorgklädd kvinna med böjt huvud och ett kuvert i handen. Port som öppnas av en italienare med

dragspel, en klunga nyfikna barn efter sig som en svans. Port med uttågande frälsningssoldater med gitarrer och standar. Port med barnjungfru, som lyfter ut en vagn med två småttingar i.

Här tycks de olika bilderna stå mer för sig själva än förut; man får intrycket att de hade kunnat presenteras i vilken ordning som helst. Texten kan visserligen sägas hållas samman av den genomgående närvaron av människor, av den återkommande förekomsten av barn och musikinstrument samt, inte minst, av porten som repeterat motiv. Men även om port-anaforen hjälper till att strukturera scenariot, kan man fråga sig hur väl detta till synes sammanbindande motiv egentligen fungerar som organisationsprincip i den här delen av texten. I det första kapitlets behandling av biografarkitekturen togs Siegerts resonemang om dörren som kulturteknik upp till diskussion. Dörren, menar Siegert, har historiskt haft funktionen av att upprätta den symboliska distinktionen mellan in- och utsida (och i förlängningen genererat med denna åtskillnad förbundna distinktioner, såsom den mellan det sakrala och profana, det politiska och icke-politiska, det privata och offentliga och så vidare).<sup>533</sup> I det ovan nämnda antisemitiska bildparet med tiggaren på gatan och de judiska affärsmännen ”inne i porten” tillskrivs porten just ett sådant meningsladdat sammanhang: den får antyda skillnaden mellan ute och inne, fattig och rik, hederlig och ohederlig. I blockcitatet ser det annorlunda ut: repetitionen av motivet till trots laddas portarna varken symboliskt eller tematiskt. De förblir i den meningen partikulära; självständiga bilder som staplas på varandra och ackumuleras.

I den meningen blir påståendet att ”Portar” nyttjar en montageform diskutabelt. Snarare utmärks texten, för att fortsätta ta hjälp av filmens terminologi, av *frånvaro av montage*. I likhet med amatörfilmernas avsaknad av redigering består Asklunds scenario i slutänden blott av *en serie intryck*, vilka varken är tillräckligt disparata för att kollidera med varandra eller tillräckligt följsamma för att ge upphov till kontinuitet. Det är i detta sammanhang talande att ”Portar” är skriven rakt igenom med kursiv stil. Att allt i texten betonas innebär på samma gång i praktiken att ingenting särskilt accentueras (möjligtvis med undantag av textens två skyltar i versaler, förutom ”PASTORSEXPEDITION” också ”TANDLÄKARE”). Det gör att vi kan betrakta den som en form av automatisk skrift, vilket är logiskt med tanke på att det litterära scenariot som textform växte fram i nära anslutning till surrealismen (exempelvis var Ribemont-

Dessaignes och särskilt Soupault galjonsfigurer inom rörelsen). Ändå är det inte primärt en surrealistisk automatik det är frågan om här. Asklunds scenario vänder sig utåt, inte inåt. Det är inte som hos surrealisterna drömmens eller tankens vindlande operationer som gestaltas.<sup>534</sup> Det är registreringen av ett yttre skeendes virrvarr av händelser från någon som, om man så vill, knäppt hit och dit; en remediering av de slumpmässiga bildupptagningar som blev resultatet av smalfilmens portabla materialitet. Asklunds scenario genomför därmed en sorts mångfaldig och simultan rumslig indexikalisering av den urbana moderniteten – det pekar ut ett stort antal koordinater vilka i en specifik mening samexisterar; ackumuleras utan inbördes rangordning.

Det sätt på vilket ”Portar” först ger sken av och därefter undergräver en formell struktur – de kontrasterande juxtapositioneringarna eller det Askander iakttagit som textens ”montageform” – är signifikativt för både Asklunds och Lundkvists scenarier. Texterna är inte i lika hög grad slumpartat konstruerade som amatörfilmsproduktionerna tycks ha varit, men de präglas av ett slags formella inkonsekvenser genom att skapa förväntningar om narrativa och spatiotemporala mönster vilka sedermera lämnas därhän. Det faktum att texterna realiserar i form av ett scenario gör denna dynamik särskilt påtaglig. Texterna underställer sig därigenom skenbart en sträng form – scenariot, vid denna tid mer än något annat av filmarens verktyg tänkt att frambringa ordning och kontinuitet; början, mitt och slut – för att sedan successivt motarbeta denna forms avsedda verkan.

Mycket riktigt antyder också Asklunds scenario en form av narrativ progression. Dels genom de etableringsbilder som man kan påstå att de inledande juxtapositioneringarna av stadens portar utgör. Dels genom att i den sista meningen uttryckligen förbereda läsaren för en ”[s]lutbild” och på så sätt väcka förväntningar om en avrundning. Men dessa aristoteliska signaler är i viss mening vilseledande. Med den slutbild som sedan presenteras – ”man som ruskar en port och slutligen går bort” – kommer förväntningarna på skam. För den som väntar sig något slags kontinuitet i relation till övriga bilder framkallar sekvensen en rad frågor. Sitter mannen bakom lås och bom? Omnämnandet av en fängelseport i stycket innan indikerar det. Har vi i så fall att göra med den ”barhuvad[e] man” som tidigare i texten omhändertagits av polisen? Kanske. Men vad är då skälet till att återgå till just den mannens öde? Ingen annan av de många personer som skymtar förbi i texten förekommer mer än en gång. Kort sagt: Varför avsluta texten just så här? Visserligen återför bilden det menings-



laddade sammanhang åt grundmotivet som sades vara frånvarande i stora delar av texten: (fångelse)porten får på nytt representera skillnaden mellan ute och inne, frihet och ofrihet. Ändå framstår det som att mannen ”som ruskar en port och slutligen går bort” är en slutbild främst i avseende till dess position i texten, närmast utbytbar mot varje annat parti i scenariot som likaledes hade försetts med ordet ”slutligen”.

Lundkvists scenario, ”Mannen på gatan”, består liksom Asklunds huvudsakligen av snabbt skiftande sekvenser i stadsmiljö, vilka återkommande sägs observeras av en ”kamera” (”Kameran ser uppåt en vägg”, ”Kameran följer människoströmmen”, ”Kameran ser uppåt en brant husvägg”). Här finns dock en något mer framträdande berättelse än i ”Portar”. Texten hålls löst samman, inte olikt *Gamla stan*, av en gryning-till-skymning-struktur och följer en flanerande (sjö)man under en dag i staden.<sup>535</sup> Dessutom är fokaliseringen, till skillnad från i Asklunds scenario, stundtals intern: I samband med att mannen besöker ett kafé återges exempelvis både vad mannen ser när han tittar ut genom fönstret (”Solig gata. Vandrande människor. Ett torg [...] Bil- och människomyller.”) och – när mannen slumrar till – en kort drömsekvens. Men också i ”Mannen på gatan” förekommer en sorts formella inkonsekvenser, vilka på sätt och vis blir än mer påtagliga till följd av den följsamhet texten initialt signalerar. Scenariot inleds med en ur både spatiotemporalt och narrativt hänseende konventionell scen. Det är morgon, utkanten av en stadsdel vaknar så sakteliga till liv, en man tycks börja röra sig in mot staden:

Gryning som utbreder sitt ljus över vattnet. Kajer. Sovande båtar. En man som står skuggmörk på ett däck, stirrande mot gryningsljuset. En ensam rök som stiger ur en kajuta. Gammal, fattig stadsdel i dimma. En mörk gränd. En skugga: en man som vandra förbi, framåtböjd, in i gränden, in i dunklet.

Solen går upp, miljön och vad som verkar vara scenariots huvudperson presenteras; berättelsen kan börja. Sättet på vilket den inledande scenen skildras kan sägas utgöra det mönster som gestaltningen iakttar under textens första hälft: en koordinat (”En mörk gränd”) följs av att mannen träder in i denna just etablerade rumslighet (”en man som vandra [...] in i gränden”). Likaledes följs sedermera en beskrivning av ”[s]lippriga gatstenar” av inträdet av ”[m]annens fötter: trasiga skor, trasiga byxor”; och en sekvens där en cigarettstump kastas i en gränd leder över till att

”[t]vå fötter med trasiga skor stannar invid cigaretstumpen och en hand tar upp den”. Så långt finns alltså en kontinuitet mellan miljöskildringen och mannens handlingar, de förutsätter och frambringar varandra. Att berättarpositionen under detta parti av texten växlar mellan intern och extern fokalisering, mellan å ena sidan mannens subjektiva erfarenhet (drömsekvensen, hans synvinkel från innanför kaféfönstret) och å andra sidan ”kamerans” registrerande av det yttre skeendet, bidrar till att förstärka denna kontinuitet.

Scenariots senare del är i hög grad konstruerad på ett annat sätt. Dels blir inslagen av intern fokalisering färre, dels ökar distansen till mannen i avsnitten med extern fokalisering. ”Kameran” registrerar nu en rad detaljer som inte har något samband med mannens förehavanden. I det utförliga citatet nedan avlöser en serie korta miljöskildringar varandra under det att mannen bokstavligen ställs åt sidan till följd av ett skyfall:

Tvättkläder upphängda inne mellan husen: vita tvättkläder likt vaggande segel mot de dunkla skyarna. En drypande trasa. En kvinna som tvättar fönster. Vattnet rinner neråt rutorna. Det droppar från taken, gatan är våt: det regnar. Ett herrelöst paraply driver genom gatan, snurrande för vindilarna. Vattnet strömmar ur ett stuprör. *Mannen står tryckt intill en vägg*. Regnets sus. Regnvattnet forsar i rännstenarna, det för med sig papper, tändsticksaskar, cigaretstumpar. En avloppstrummas svarta gallergap slukar vattnet med ett bubblande ihåligt skratt. Löpsedlar som nu hänger i upplösta trasor. En rubrik: DET STORA – fortsättningen är bortriven. Kameran ser djupt in i en smal gata: längst bort glimmar det av sol och regnstänk. Hela gatan ligger silverdroppande. Fönster öppnas. En grammofon spelar. Gatstenarna ångar. En takfris med kuttrande duvor. (min kursivering)

Från denna punkt upphör mannen på gatan att vara scenariots självklara medelpunkt. Den narrativa progressionen underordnas ”kamerans” detaljupptagningar av stadsmiljöer och till synes slumpmässigt uppdykande föremål, däribland typiska surrealistiska motiv som regnvatten och ett paraply.<sup>536</sup> Att berättelsen pausas och mannen decentraliseras låter sig dock inte enbart förklaras av att det regnar.<sup>537</sup> I en sekvens kort därpå (när himlen klarnat) blir denna narrativa inkonsekvens än tydligare: ”Kameran följer människoströmmen. En slussbro. Svartblänkande vatten. En pråm som glider genom slussen. En man och en kvinna på pråmen, tysta, orörliga.” Här är gestaltningen till synes åter i enlighet med det ovan

beskrivna mönstret: en miljöbeskrivning (pråmen som glider genom slussen) följs av att mannen framträder i denna miljö. Men partiet väcker frågor. Är det överhuvudtaget "mannen på gatan" läsaren följer här? Varför talar berättaren i så fall, för första och enda gången sedan scenariots inledning, om en man i obestämd form? Strax innan har mannen tittat längtansfullt efter en "elegant kvinna" på gatan. Har han följt efter henne? Men hur hamnade de i så fall tillsammans på lastfartyget? Om det faktiskt är mannen på gatan som befinner sig på pråmen är det frågan om en ellips lika oförklarlig som upplösningen av kärlekshistorien i *Gamla stan*. Om det rör sig om en annan man har vi att göra med ett narrativt brott, ett egendomligt skifte av fokus som saknar motsvarighet i texten i övrigt.

Scenen leder över till scenariots plötsliga avrundning. Mannen i bestämd form är nu tillbaka:

Cirklar av ljus kretsande kring mannens skugga. En ljusstrålande bländande vision: höga byggnader, väldiga fönster, glimmande ljusreflexer, mannens skrattande ansikte. Kameran ser uppåt vita skyskrapor. Där uppe: solen. Allt utplånas i ljus.

De väldiga fönstren, de höga byggnaderna och inte minst deras slutgiltiga utplåning i ljus gör att sekvensen präglas av en viss storslagenhet. Trots detta förefaller den som ganska godtycklig. Varför skiljs läsaren från mannen på gatan just här? Varför skrattar han? Sekvensen bidrar (bokstaveligen) med upplösning bara till skenet. Å ena sidan får läsaren det oåterkalleliga slut som scenariot som form hade till uppgift att instifta: efter att allt utplånats kan ingenting gärna följa efter. Å andra sidan tycks det som om vad som helst i texten hade kunnat föregå denna utplåning. Avslutningen i "Mannen på gatan" är på så sätt både lika definitiv och lika nyckfull som "slutbilden" i Asklunds text.

En konsekvens av Asklunds och Lundkvists scenarier – av deras narrativa och spatiotemporala inkonsekvenser, räckan av på varandra staplade intryck, bristen på såväl kontinuitet som kontraster, sättet på vilket ingenting tycks betonas mer än något annat – är, menar jag, att de skingrar uppmärksamheten hos läsaren. I Crarys studie om den framväxande perceptionskontrollen kring sekelskiftet 1900, *Suspensions of Perception*, identifieras också en potentiell strategi för att möta överflödet av sinnesintryck i den urbana moderniteten. Titeln uppskjutna perception hänvisar till Sigmund Freuds uppmaning till psykoanalytikern att bemöta

analysandens associationsrika ordflöde med en sorts lågintensiv uppmärksamhet. Metoden var delvis tänkt som en garant för att analytikern skulle undvika överansträngning, men också – viktigare – som ett sätt att öppna sig för spår av det omedvetna i analysandens redogörelser. Analytikern fordrade, resonerade Freud, kort sagt en metod som svarade mot analysandens brokiga och till synes sammanhangslösa informationsflöde; en teknik som, med Crarys ord, ”resists the notion of selection and surmounts an inhibition of the peripheral”.<sup>538</sup> Medan uppmärksamhetsregimens funktion är att fixera människors perception och därigenom skapa produktiva, hanterbara och förutsägbara subjekt, handlar Freuds metod således om att *inte rikta uppmärksamheten mot något särskilt*. Detta gör den, menar Crary, till ”one of the most formidable techniques of attention to emerge in the twentieth century”.<sup>539</sup> Min avsikt här är inte att operationalisera psykoanalytisk terminologi i litteraturanalyserna (lika lite som Crary egentligen gör bruk av ett psykoanalytiskt perspektiv i sin studie), utan att peka på hur Asklunds och Lundkvists scenarier just tycks producera den sorts destabiliserade eller uppskjutna uppmärksamhet som Crary, via Freud, talar om. För även i relation till det svenska filmnätverket kan den skingrade uppmärksamheten förstås som en väg undan perceptionsreglering. Genom att texterna rör sig vidare mot ständigt nya, oväntade bilder – en metod som, återigen, sammanfaller med de snarlika estetiska uttryck som smalfilmens apparatur gav upphov till inom amatörfilmen – rör de sig också på tvärs mot just den typ av fixerade och varaktiga perception som var del i nätverkets biopolitiska strategi.

Men det litterära scenariot kan också sägas skingra uppmärksamheten genom själva sin hybridartade karaktär. Scenariot är som redan påtalats ’film med andra medel’, en *föreställd* film förverkligad genom trycksvårta och litterära stilgrepp. Det är mer än bara en mimetisk efterlikning av filmmediet (liksom distinkt annorlunda från de filmberättelser som undersöktes i föregående kapitel och som skrevs för att konsumeras som imaginära filmer). Genom bruk av exempelvis anaforer och antropomorfa metaforer som svårligen hade kunnat uppfångas av någon faktisk kamera (“[s]ovande båtar”, gryningen som ”utbreder sitt ljus över vattnet”, en avloppstrumma vars ”svarta gallergap slukar vattnet med ett bubblande ihåligt skratt”) framhäver Asklunds och Lundkvists texter också ofrånkomligen sin beskaffenhet som litteratur.<sup>540</sup> Uttryckt annorlunda kan det litterära scenariot, som Wall-Romana konstaterar, därmed betecknas som ”a medium *in stereo*, writing doubled by the virtual presence of a film”.<sup>541</sup>

Genom sin specifika blandform upprättar scenariot, menar Wall-Romana, en form av gränsland: det är inte fullt ut igenkännbart som litteratur i traditionell mening, men har inte heller en tjänande funktion i relation till en kommande film (även om dess form gör att den potentialen alltid finns latent närvarande).<sup>542</sup> En jämförelse låter sig här göras med en annan, kortare texttyp som på sin tid, liksom scenariot, sökte sig utanför etablerade genrer – det romantiska fragmentet från tidigt 1800-tal. Fragmentet, menar Anne Janowitz, pekar alltid delvis bort från sig självt mot en föreställd (förlorad eller ännu ej genomförd) litterär helhet, och tematiserar på så vis – i en form av romantisk ironi – sin egen ofullständighet. Härigenom upprättas en dialektisk relation mellan fragmentets ”own incompletion and the greater whole to which it alludes, and which it both aspires to and struggles against”.<sup>543</sup> Scenariot kan, om man så vill, betraktas som ett slags intermedial uppgradering av det romantiska fragmentet. Det pekar simultant såväl mot som bortanför sig självt; riktar uppmärksamheten mot både de språkliga tecken som utgör dess faktiska framträdelseform och de imaginära rörliga bilder som dessa tecken samtidigt hårbärgerar. Scenariot producerar på så sätt en läsakt som på en och samma gång percipierar den litterära texten och varseblir den föreställda filmen, utan att uppmärksamheten fixeras vid endera framträdelseformen.

### Böcker utan gränser

Det modernistiska filmscenariot är emellertid inte den enda manifestationen av hybridartad svensk litteratur omkring 1930. Både Lundkvist och Asklund visade vid denna tid prov på en bredare strävan att omförhandla romanformen; experiment och idéer som också dessa kan analyseras i ljuset av smalfilmens specifika mediematerialitet. I *Genrernas tyranni* (1995) diskuterar Jan Arnald den ”genreöverskridande vision” som föddes hos Lundkvist i början av 1930-talet.<sup>544</sup> Det tydligaste uttrycket för denna vision är ett aldrig genomfört verk: vad författaren själv – i brev till bland andra Asklund, Stina Aronson och Elmer Diktonius under några månader 1930 – omnämnde som ”Dynamisk symfoni”.<sup>545</sup> Det föreställda verket har i vissa kretsar fått något av kultstatus (Arnald låter det talande nog strukturera hela hans studie), vilket troligen beror på Lundkvists lika grandiosa som vagt formulerade idéer om en ny, men aldrig fullbordad, prosa.<sup>546</sup> ”Dynamisk symfoni” omtalas i breven från Lundkvist omväxlande som en ”poesibok i romanform”, ”en dynamisk symfoni på

prosa”, en roman med ”[i]ngen komposition” och, slutligen, som ”en bok utan gränser [...] där man ingenting berättar, bara ösar [*sic!*] ut ur sin själ, galna idéer, osammanhängande lyrik”.<sup>547</sup> Visionen, med uppenbara förebilder i det wagnerska allkonstverket och Friedrich Schlegels tanke om ”progressiv universalpoesi”, kan således karakteriseras som mångfaldigt hybrid: litteraturen var tänkt att genomkorsas av musik (eller åtminstone på något sätt ordnas efter musikaliska former), prosan uppblandas med poesi och romanformen sakna såväl komposition som berättelse.<sup>548</sup> Noterbart är att Lundkvist omkring samma tid gjorde bruk av identiska termer när han föreställde sig en förnyelse inom filmkonsten. I en artikel från 1931 diskuterade han ”[d]et kinematografiska poemet” – en sorts lyriskt reportage tänkt att ersätta journalfilmen – som skulle åstadkommas genom att ”dikta en liten dynamisk symfoni med filmkameran”.<sup>549</sup> Överträdelsen av estetiska normer inom litteraturen kopplades således återigen samman med filmmediet.

Om Lundkvists gränslösa vision stannade på idéstadiet så realiserades den i ett visst avseende i Asklunds tidiga prosaböcker. I *Frukt: lyrisk prosa* (1932), som består av ett fyrtiotal fristående prosastycken av varierande längd, introduceras varje avdelning – totalt fem till antalet – med ett fotografi av fotografen Gunnar Lundh. De svartvita fotografierna visar i tur och ordning Stockholm i fågelperspektiv upplyst om natten, en närbild på en vattenpöl eller ett vattendrag, en växt och ett moln från grodperspektiv, båtmaster samt en dunkel gränd i Gamla stan. Upplägget visar inte bara på en intermedial eller hybridiserande ansats (även om det inte alltid finns en självklar koppling mellan bild och text i boken). Genom valet av fotograf upprättas också en direkt förbindelse till ”postmedial” teknologi. Lundh – kanske mest känd för att ha samarbetat med Ivar Lo-Johansson i samband med dennes statarreportage på 1930- och 40-talet – var en av de första fotograferna i Sverige att göra bruk av småbildskameran Leica, som introducerats på marknaden som den första kameran i sitt slag 1925.<sup>550</sup> Leicakameran var med sin kompakta konstruktion, sitt lilla bildformat (24 x 36 millimeter) och genom att den gjorde bruk av 35-millimetersfilm betydligt behändigare än den mer otypliga bälgkameran. Inte olik smalfilmens apparatur krävde småbildskameran därmed mindre förarbete och möjliggjorde mer spontant utvalda och vardagsnära motiv (Lundh kom att bli omtalad just som ”vardagens skildrare”).<sup>551</sup> Av dessa skäl kom småbildskameran också att användas i stor utsträckning av amatörer.



I Asklunds tidiga författarskap syns också en ovilja att genrebeteckna böckerna som romaner. Debuten *Bara en början* (1929) presenteras som ”ett romanpuzzle”, uppföljaren *Ogifta* från 1931 karakteriseras som ”kan-ske en roman” och i *Kvinnan är stor* från samma år är romanbeteckningen satt inom citationstecken: ”roman”. Även nästföljande roman, *Lilla land* från 1933, försågs med en undertitel som signalerar en vilja att komma bort från den konventionella romangenren: ”epos med parenteser”. I klartext innebär detta att romanen varvar episka kapitel med tio avsnitt – en ”introduktion”, en ”efterskrift” och åtta ”parenteser” – som har funktionen av ett slags för-, efter- och mellanspel till ramberättelsen, för det mesta i form av flyktiga miljöskildringar av det lilla landet Sverige, av dess städer och landsbygd.<sup>552</sup> I dessa partier sätts alltså romanens narrativa progression på paus, och gestaltningen byter skepnad till att påminna om den i ”Portar”. Som här:

man har luffat ömfotad på de ändlösa pilvägarna i Skåne och känt doften av havet vid Kalmarsund, varit på skolresa till Visby, mosterbegravning i Växjö och julferier i Borås; till slut lämnat de ljusa gatorna och rusat ut i höstmörkret på ett tåg till Katrineholm, rest vidare, på måfå, av lust, yra och oro, vilat ut i breda skuggorna [*sic!*] från bokskogarna runt Ringsjön – med hela landets överflöd av syner, scener, situationer: bleka statarkvinnor, brudpar vid Botkyrka, begravningsfölje utanför Söderhamn, lantarbetare vid Sparreholm, timmerhuggare vid Ramsele, flottningsskarlar på Klarälven och handelsresande vid bilfrukosten utanför Alvesta<sup>553</sup>

En rad hastiga intryck, ”hela landets överflöd av syner, scener, situationer”, avlöser varandra. Liksom i ”Portar” förmedlas de (mestadels) visuella intrycken – förutom att de alla äger rum i landet Sverige – till synes utan någon ordnande princip. Inbördes är de varken helt och fullt kontinuerliga eller kontrasterande, utan framträder precis som berättarens resande till synes ”på måfå, av lust”. Det råder en sorts rumslig anarki i avsnittet: läsaren förflyttas på de sista raderna från Botkyrka utanför Stockholm upp till Hälsingland (Söderhamn), därifrån söderut till Södermanland (Sparreholm), sedan norrut igen till Ångermanland (Ramsele), därefter i sydvästlig riktning till Värmland (Klarälven) och slutligen i sydöstlig riktning till Småland (Alvesta). Vindlande spatiala förflyttningar av det här slaget är utmärkande för dessa avsnitt i romanen.<sup>554</sup>

Introduktionen, efterskriften och ”parenteserna” i *Lilla land* skiljer sig emellertid inte bara från romanen i övrigt genom deras annorlunda gestaltning och avsaknad av narrativt framskridande. Avsnitten utmärks också typografiskt genom att de är satta i smalare spalter jämfört med hur resten av romanen är formgiven. Deras typografiska egenart förstärks av att styckebytning i dessa partier sker mycket sparsamt. Resultatet blir en avsmalnad, kompakt och vertikalt utsträckt textmassa som inte har mycket gemensamt med en konventionell romansättning (jämför bild 39 och 40).

Effekten av denna sättning blir att en för prosan ovanlig rumslig mobilitet skapas även på själva boksidan. De smalare spalterna och det kompakta textflödet förändrar läsarens varseblivning av texten. I neurovetenskapliga experiment med ögonspårning har man kunnat påvisa att smalare spalter accelererar läsningen.<sup>555</sup> Oavsett vilken vikt man väljer att fästa vid den typen av undersökningar är det ett faktum att varje läsare, relativt sett, med nödvändighet kommer att skifta rad och sida mer frekvent under dessa partier. (Det är därför signifikativt att berättarjaget, kort efter blockcitaten ovan, sägs lyssna ”till prasslet av vändande bokblad” (11).) Miljöskildringens tvära spatiala förflyttningar samspelar på så sätt med textens rumsliga arrangemang. Genom de smala spalterna ökar frekvensen av läsarens *sackader*, ögonrörelserna mellan varje fixerad blickpunkt, så att perceptionen aldrig i egentlig mening stabiliseras. Uppmärksamheten blir därmed dubbelt skingrad: dels genom den språkliga gestaltningen (som ständigt transporterar läsarens medvetande till nya platser), dels genom utformningen av boksidan (som skapar en motsvarande dynamik i läsarens ögonrörelser).

Mediehistoriskt kan detta kopplas till föreställningar omkring 1930 om läsning som just en rörlig och optisk aktivitet.<sup>556</sup> Som allra tydligast uttrycks denna föreställning kanske i den amerikanska poeten Bob Browns egensinniga idé om en läsmaskin, bland annat presenterad i en artikel i juninumret av *transition*, alltså samma nummer som avdelningen med filmscenarier publicerades i. Läsmaskinens tänkta konstruktion – den kom aldrig längre än till prototypstadiet (se bild 41) – kan beskrivas som en korsning av mikrofilmsläsare och teleprinter. Genom ett förstoringsglas fäst över en remsa med mikroskopisk text – en minimal typografi som var möjlig tack vare den nya fotosättningstekniken – vilken sedan sattes i rörelse på elektronisk väg, var tanken att skriften skulle matas ut och framträda i en enda lång obruten rad för läsaren.<sup>557</sup> Den mest centrala funktionen för Brown var att läsaren skulle kunna öka hastigheten på

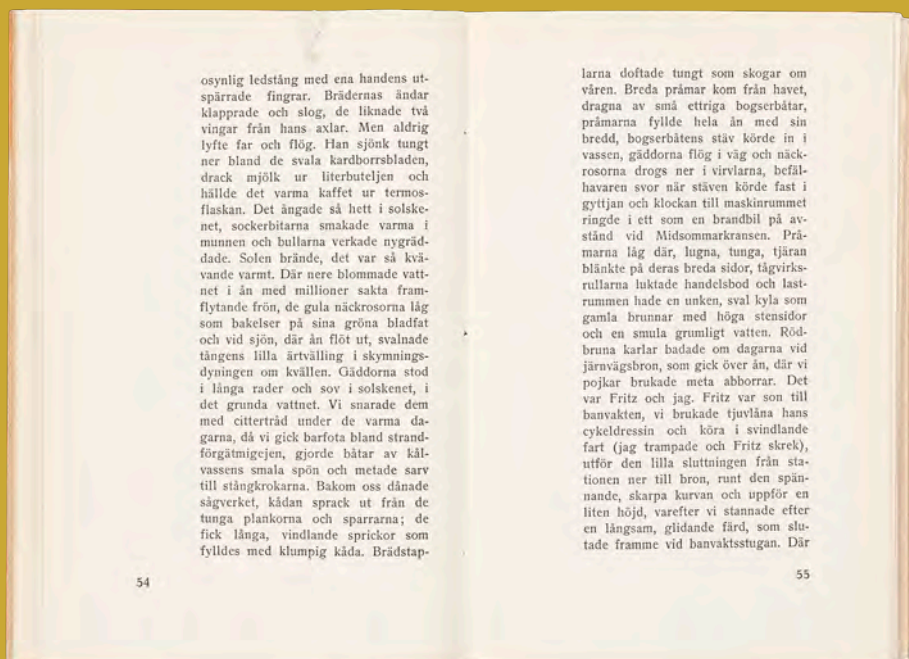
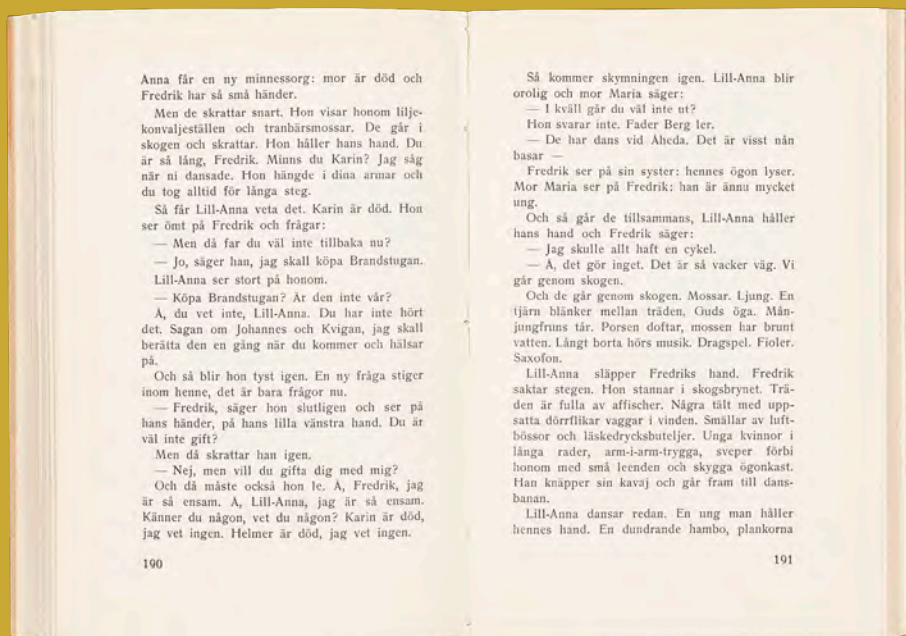


Bild 39. Exempel på "parentesernas" sättning i *Lilla land* (1933).

Bild 40. Romanens traditionella sättning.



Anna får en ny minnessorg: mor är död och Fredrik har så små händer.

Men de skrattar snart. Hon visar honom tiljekonvaljeställen och tranbärsmossar. De går i skogen och skrattar. Hon håller hans hand. Du är så lång, Fredrik. Minns du Karin? Jag såg när ni dansade. Hon hängde i dina armar och du tog alltid för långa steg.

Så får Lill-Anna veta det. Karin är död. Hon ser ömt på Fredrik och frågar:

— Men då får du väl inte tillbaka nu?

— Jo, säger han, jag skall köpa Brandstugan. Lill-Anna ser stort på honom.

— Köpa Brandstugan? Är den inte vår?

A, du vet inte, Lill-Anna. Du har inte hört det. Sagan om Johannes och Kvigan, jag skall berätta den en gång när du kommer och hälsar på.

Och så blir hon tyst igen. En ny fråga stiger inom henne, det är bara frågor nu.

— Fredrik, säger hon slutligen och ser på hans händer, på hans lilla vänstra hand. Du är väl inte gift?

Men då skrattar han igen.

— Nej, men vill du gifta dig med mig?

Och då måste också hon le. A, Fredrik, jag är så ensam. A, Lill-Anna, jag är så ensam. Känner du någon, vet du någon? Karin är död, jag vet ingen. Helmer är död, jag vet ingen.

larna doftade tungt som skogar om våren. Breda prämar kom från havet, dragna av små ettriga bogserbåtar, prämarerna fyllde hela ån med sin bredd, bogserbåtens stäv körde in i vassen, gåddorna flög i väg och näckrosorna drogs ner i virvlarna, befälhavaren svor när stäven körde fast i gytthan och klockan till maskinrummet ringde i ett som en brandbil på avstånd vid Midsommarkransen. Prämarerna låg där, lugna, tunga, tjärnblänkte på deras breda sidor, tågvirksrullarna luktade handelsbod och lastrummen hade en unken, sval kyla som gamla brunnar med höga stensidor och en smula grumligt vatten. Rödbruna karlar badade om dagarna vid järnvägsbron, som gick över ån, där vi pojkar brukade meta abborrar. Det var Fritz och jag. Fritz var son till banvakten, vi brukade tjuvlåna hans cykeldressin och köra i svindlande fart (jag trampade och Fritz skrek), utför den lilla slutningen från stationen ner till bron, runt den spännande, skarpa kurvan och uppför en liten höjd, varefter vi stannade efter en långsam, glidande färd, som slutade framme vid banvaktsstugan. Där

Så kommer skymningen igen. Lill-Anna blir orolig och mor Maria säger:

— I kväll går du väl inte ut?

Hon svarar inte. Fader Berg ler.

— De har dans vid Ahelda. Det är visst nån basar —

Fredrik ser på sin syster: hennes ögon lysér. Mor Maria ser på Fredrik: han är ännu mycket ung.

Och så går de tillsammans, Lill-Anna håller hans hand och Fredrik säger:

— Jag skulle allt haft en cykel.

— A, det gör inget. Det är så vackert väg. Vi går genom skogen.

Och de går genom skogen. Mossar. Ljung. En tjärn blänker mellan träden. Guds öga. Månjungfruns tår. Porsen doftar, mossen har brunt vatten. Långt borta hörs musik. Dragspel. Fioler. Saxofon.

Lill-Anna släpper Fredriks hand. Fredrik saktar stegen. Hon stannar i skogsbrynet. Träden är fulla av affischer. Några tält med uppsatta dörrflikar vaggas i vinden. Smällar av luftbössor och läskedrycksbuteljer. Unga kvinnor i långa rader, arm-i-arm-trygga, sveper förbi honom med små leenden och skygga ögonkast. Han knäpper sin kavaj och går fram till dansbanan.

Lill-Anna dansar redan. En ung man håller hennes hand. En dundrande hambo, plankorna

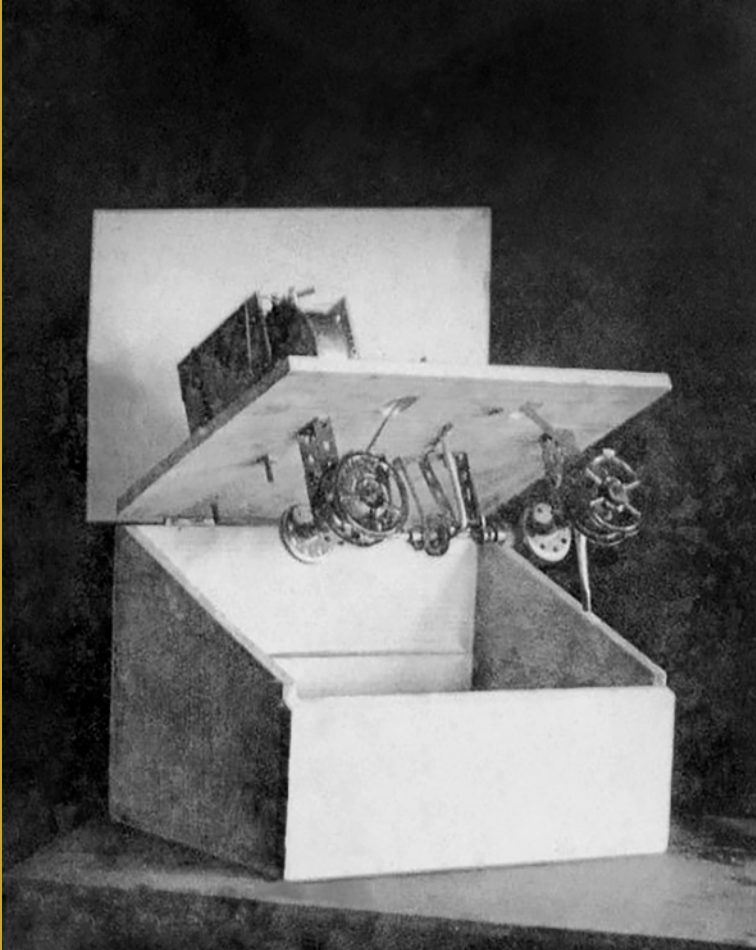


Bild 41. Prototyp av Bob Browns läsmaskin, som var tänkt att göra det möjligt att ta sig igenom "hundred thousand word novels in ten minutes".

textremsan till den grad att det skulle vara möjligt, som han uttryckte det, att ta sig igenom ”hundred thousand word novels in ten minutes”.<sup>558</sup> Vad som låg till grund för Browns föreställda maskin var alltså en vilja att revolutionera läsakten genom att frigöra skriften från bokmediet – från ”the preposterous page and the fixity of columns”.<sup>559</sup>

På sätt och vis innebär också sättningen i *Lilla land* att litteraturens mediemateriella villkor synliggörs. I *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound* (2014) skriver Lori Emerson om hur digitala gränssnitt i allt större utsträckning har kommit att avgöra hur vi läser och skriver. Samtidigt blir dessa gränssnitt alltmer sömlöst utformade, vilket får följden att just läsandets och skrivandets villkor – de naturaliserade gränssnittens bakomliggande programmering – hölls i dunkel. Emerson pekar i detta sammanhang bland annat på så kallad glitchestetik, det vill säga (litterära) verk som på olika vis manipulerar den digitala materialiteten, som ett sätt att förfrämliga gränssnitten och framvisa deras godtycklighet.<sup>560</sup> På ett liknande sätt åstadkommer de smala spalterna i Asklunds roman en kritisk bearbetning av litteraturens gränssnitt. Precis som de omärkbara digitala gränssnitten konstituerar oss som läsande och skrivande subjekt gör givetvis också den tryckta boken det. Men i Asklunds roman ställs läsaren inför att avvikande gränssnitt – bokstavligt talat en *smalllitteratur* – som anmodar den att reflektera över boksidans materialitet, prosans konventioner och inte minst läsakten som sådan.

Att spalternas bredd reduceras i *Lilla land* innebär i den meningen att en ”postmedial” kvalitet tillförs romanen, dels genom att sättningen alltså får till följd en ökad mobilitet i läsakten, dels genom att läsaren potentiellt kan aktiveras i större utsträckning. Det sistnämnda inte minst eftersom ”parentesernas” typografiska utformning skapar ökat utrymme för läsaren att genom marginalanteckningar bli medskapare av texten; att gå från läsare till skrivare. I *Marginalia: Readers Writing in Books* (2001) tecknar H.J. Jackson marginalanteckningarnas litteraturhistoria. Denna kulturteknik är troligen lika gammal som skriften själv och var regelmässigt införlivad i medeltidens skriv- och läspraktiker, men det är framför allt under de tre senaste seklerna – i takt med ökad läskunnighet samt boktryckarkonstens och bokmarknadens framväxt – som den kommit att praktiseras av en bredare läsande allmänhet.<sup>561</sup> Från ett formgivningsperspektiv lyfter Jackson i detta sammanhang fram betydelsen av fotnotens popularisering omkring år 1700, vilken innebar att författarens eller utgivarens tryckta kommentarer till texten flyttades från marginalen till

nederst på sidan eller slutet av boken. Att marginalerna på detta sätt lämnades fria för läsarintervention var, menar Jackson, avgörande i "the evolution of the reader as an independent agent".<sup>562</sup> Samtidigt, visar Jackson, har denna möjlighet för läsaren att skriftligen gripa in i texten sedan dess gradvis kommit att minskas. Andelen vitt på boksidan har successivt reducerats de senaste tvåhundra åren; såväl marginalerna som utrymmet mellan rader samt på för- och eftersättsblad har generellt sett minskat under denna period.<sup>563</sup> Dessutom innebar framväxten av offentliga bibliotek och ett skolväsende som tog sikte på majoriteten av befolkningen under andra hälften av 1800-talet att marginalanteckningar – som fram till dess varit en syssla som inte bara var accepterad utan också i hög grad främjades av de pedagogiska institutionerna – förvandlades till en delvis tabubelagd aktivitet, eftersom allt fler bokexemplar nu var tänkta att lånas av många läsare eller gå i arv till nya elevkullar.<sup>564</sup>

Jacksons historiska översikt (vars fokus är på den engelskspråkiga världen) kan kompletteras med en specifik mediehistorisk situation i Sverige vid tiden för Asklunds romans tillkomst. Omkring 1930 pågick nämligen en livaktig debatt om pappersstandardisering i Sverige, undersökt i Charlie Järpvalls avhandling *Pappersarbete: Formandet av och föreställningar om kontorspapper som medium* (2016).<sup>565</sup> En av de flitigaste debattörerna var grafikern Einar Lenning, som i *Normalformaten: Deras system, användning och fördelar* (1931) pläderade för att sätta stopp för, som han uttryckte det, "nuvarande formatkaos".<sup>566</sup> Mer specifikt handlade det om en vilja att implementera den så kallade A-serien som pappersstandard inom den svenska byråkratin. Lennings uppfattning tillstyrktes bland annat i en statlig utredning år 1932, "Normalpappersförordningen", även om det skulle dröja till 1946 innan A- och C-serien formellt antogs som statlig pappersstandard.<sup>567</sup> Motivet till idéerna om standardisering var en vilja till ökad rationalisering av byråkratin och att effektivisera kommunikationen inom kontorsyrket i vidare mening. Ett av flera format i bruk på de statliga verken vid den här tiden var det stora folioformatet, som med sina "spatiöst tilltagna marginaler, radmellanrum och andra oskrivna ytor" enligt Lenning var "ett starkt slöseri med papper".<sup>568</sup> Skrivmaskinens nyliga intåg i kontorsmiljön hade gjort detta pappersslöseri särskilt påtagligt. Folioformatet ansågs anpassat för handskrift och därför förlegat, medan det mindre A4-pappret i kombination med den mer utrymmesbesparande maskinskriften betraktades som ett betydligt behändigare lagringsmedium.<sup>569</sup> I syfte att ytterligare öka A4-papprets lagringskapacitet



och därmed ekonomisera arkiveringen gjordes experiment med att minska radavstånd, teckenstorlek och marginaler.<sup>570</sup> Sammanfattningsvis minskade alltså andelen vitt på pappret även inom dokumenthanteringen vid denna tid.

Under samma tid som skriftens medium var på väg att standardiseras och marginalerna kringskäras utkom alltså en roman som tvärtemot denna utvecklingsriktning breddade marginalerna och gjorde mediet synligt.<sup>571</sup> Att Asklund – en gång själv kontorsanställd (en anställning som enligt egen utsago fick honom att gå miste om sitt ”människovärde”) – genom de förkrympta spalterna i *Lilla land* erbjöd läsaren ökade möjligheter att gå från konsument till producent av text skulle därmed kunna förstås som en reaktion på pappersstandardiseringen inom byråkratin; en markering av litteraturens radikalt skilda och friare funktion gentemot den rationaliserade dokumenthanteringen.<sup>572</sup> Men greppet bör också, menar jag, sättas i relation till den samtida och konträra utvecklingen inom filmens medium. Smal- och amatörfilmens popularisering omkring 1930 lär ha medfört just en ökad medvetenhet om filmmediets materialitet. Medan biografernas maskinrum dolde projektionens teknologiska villkor från åskådarna i salongen (om än inte för maskinisten) och därigenom reproducerade uppfattningen om filmmediet som en närmast omedierad konstform, med förmåga att uppvisa livet självt, så innebar smalfilmens genomslag tvärtom att mediet i konkret mening framvisade sin materialitet.<sup>573</sup> Eller snarare sina *materialiteter*, i pluralis. Parallellt med pappersstandardisering och minskade marginaler började ”normalfilmen” på 35 millimeter nu att flankeras av en rad andra (smalfilms)format, möjliga att beskåda – tillsammans med kamera- och projektiionsutrustning – i annonser, ”kino”-butiker och människors vardagsrum. Detta gjorde klart å ena sidan att de vidunderliga rörliga bilderna på vita duken hade sin förutsättning i en teknologi, å andra sidan att denna teknologis utformning inte var given eller beständig.

Det är mer än en slump att detta synliggörande och mångfaldigande av filmens medium sammanföll med de typografiska och litterära experiment som här diskuterats. Inte för inte pekar den experimentella typografin också direkt tillbaka till filmmediet: minns formgivningen av Asklunds och Soupaults scenarier, där spalterna är satta för att se ut som filmremsor (se bild 30 och 31).<sup>574</sup> Om skriften vid denna tid reglerades genom att det dåvarande ”formatkaoset” stävjades med hjälp av (diskussioner om) införandet av ett normalformat, framvisade de samtida ”postmediala”

komplementen till ”normalfilmen” en mediemateriell flexibilitet som lät sig transponeras till litteraturens domän. Detta låter sig observeras, menar jag, inte bara i filmsceniarierna och Asklunds ”parenteser”, utan också i Lundkvists vision om ”en bok utan gränser”, Asklunds romanpussel, ”roman” och kanskeroman samt i kombinationen av prosalyrik och (småbilds)fotografier i dennes *Frukt*.

### Avslutning: Slumpen mister sitt sammanhang

Som påtalades tidigare kom emellertid smalfilmens ”postmediala” kvalitet att begränsas i takt med att teknologin institutionaliserades och därmed införlivades i nätverkets strategi från några år in på 1930-talet. Detta sammanföll med att den typ av experiment som diskuterats ovan, där romangenren på olika sätt omförhandlas eller ifrågasätts, mattades. I brev till Bonniers i juni 1934 lät Asklund talande nog meddela att hans ”experimentella period är slut”.<sup>575</sup> När den konventionella *Fanfar med fem trumpeteter* utkom senare samma år var genrebeteckningen så kort och gott ”roman”, denna gång utan citattecken. Och när *Bara en början* och *Ogifta* utgavs på nytt 1947 som en sammanhållen berättelse syntes inga spår av originalutgåvornas ambivalenta undertitlar.<sup>576</sup>

Som allra tydligast blir kanske denna tendens om man noterar det sätt på vilket delar av Lundkvists scenario arbetades in i romanen *Floderna flyter mot havet* (1934).<sup>577</sup> Förutom att de ”kamerarörelser” som redovisas i scenariot har uteslutits i romantexten (”[k]ameran följer människoströmmen” är till exempel ersatt med ”[e]n ström av människor” (244)), är de partier som överförs i stort sett oförändrade. Exempelvis har scenariots ”Tvättkläder upphängda inne mellan husen: vita tvättkläder likt vaggande segel mot de dunkla skyarna” i romantexten blivit ”Tvättkläder hänger inne mellan husen: vita tvättkläder likt vaggande segel mot skyn” (242f.). Och scenariots återgivning av mannen som ”ser in genom ett lågt beläget fönster: ett halvmörkt rum, en kvinna vid en symaskin, omböljad av tyg. En lampas ljusboll som en blomma över hennes nedböjda huvud” har i överföringen till romanen marginellt reviderats till en man som ”stannar och ser in genom ett lågt beläget fönster: ett rum i halvdunkel: en kvinna vid en symaskin, omböljad av tyg: en lampas bleka ljusboll över hennes nedböjda huvud” (243).

Men trots att ordalydelsen är närmast identisk i de från scenariot till romanen införlivade delarna är det ändå två helt olika texter läsaren ställs

inför. Scenariotexten har här integrerats i och underställts en konventionell romanhandling som stabiliserar de spatiotemporala och narrativa inkonsekvenserna från ursprungstexten. På den tidliga nivån stabiliseras scenariotexten genom att den återförs till en början, mitt, slut-logik; på den rumsliga genom att romanen tillförs ett tydligt fokaliserande subjekt. Sekvensen med mannen och kvinnan på pråmen som togs upp ovan, och som också flyttats över till romanen, illustrerar detta väl. Även här är den språkliga utformningen avsnitten emellan nära nog sammanfallande. I scenariot står att läsa: ”En pråm som glider genom slussen. En man och en kvinna på pråmen, tysta, orörliga. En blek fotogenlykta. Pråmen glider bort i mörkret.” Och i romanen: ”En pråm glider genom slussen. En man och en kvinna på pråmen, tysta, orörliga. En fotogenlykta utgjuter en gulblek ljusfläck. Pråmen glider bort i mörkret.” (244) Men medan detta avsnitt i scenariot som vi minns hastigt övergår till den avslutande utplåningen i ljus sker något helt annat i romantexten:

Pråmen glider bort i mörkret. Leander står och ser efter den tills lyktans lilla ljusfläck utplånas. Han tänker på dem, paret på pråmen: två tysta, karga, ödsliga människor på väg mot sitt mål där ute i mörkret, två vattnens och dimmornas främlingar som långsamt och oberört färdas genom den upplysta, sorlande staden. (244)

Till skillnad från motsvarande sekvens i scenariot ges det utspelade här ett narrativt och spatiotemporalt sammanhang. Den scen som i scenariot har oklar eller ingen koppling till ”mannen på gatan” och dennes aktioner är i romanen helt och hållet underordnad huvudpersonen Leanders utveckling. I egenskap av scenens fokalisator är det inte bara uppenbart att det är han som iakttar pråmen (signifikativt nog som en följd av att hans uppmärksamhet fixeras med hjälp av en ljuslykta); Leander projicerar också en psykologisk beskrivning av mannen och kvinnan som i första hand tjänar till att reflektera hans eget sökande i den stad som han är nyinflyttad till från landsbygden.

Snarlika iakttagelser är möjliga att göra när det gäller romanens sätt att arbeta in den ovan diskuterade skyfallsscenen. Medan mannen på gatan ”står tryckt intill en vägg” under det att en rad från mannen fristående visuella intryck registreras, lyder motsvarande sekvens i romanen på följande vis: ”Det börjar regna. Leander ställer sig nära intill väggen; framför sina fötter ser han vattnet bubbla ner i en avloppstrummas gallergap.” (243)

Här inträder Leander både i positionen som fokalisator (genom att intrycken tillskrivs honom) och som deiktiskt centrum (genom att han får utgöra den koordinat via vilken ett deiktiskt uttryck som "framför" får sin innebörd). Även här förankras således skildringen på en rumslig nivå i Leander, och gestaltningen av de visuella intrycken underställs Leanders erfarenhet av dem.

Den inkonsekventa berättelsen och gestaltningen i "Mannen på gatan" har i *Floderna flyter mot havet* på så sätt förvandlats till en sorts kontinuerlig psykologisk realism. Den "bildväv" som Leander, just efter de inarbetade passagerna från scenariot, upplever sig dra "genom hans medvetande" i en "strömmande kontinuitet" kunde därmed varit en beskrivning av resultatet av denna transformation (246f.). I överföringen till romanen har den korta, experimentella prosatexten getts ett fortlöpande spatio-temporalt sammanhang med förankring i medvetandet hos en tydligt utstakad huvudperson. Parallellt med smalfilmens initiala institutionalisering neutraliserades på så sätt scenariots karakteristika, och därmed också denna litteraturs produktion av oförutsägbar varseblivning. Slumpen hade mist sitt sammanhang.

Ett av de verksamhetsområden där smalfilmen fick institutionell betydelse från mitten av 1930-talet och framåt var som redan påtalats den så kallade bildningsfilmen, som via särskilda "åskådningspedagogiska" metoder kom att spela en framträdande roll i regleringen av svenskarnas sätt att betrakta under 1930-talet. Det är till en analys av litteraturen i relation till dessa mediala styrmekanismer vi nu vänder oss.





## 4. BILDNINGSFILMENS BIOPOLITIK

*Kallocain, Människor kring en bro*  
och konsten att lära befolkningen se





Karin Boyes dystopiska roman *Kallocain* från 1940 är – så brukar det i alla fall heta – en syntetiserande skildring i litterär form av de samtida totalitära regimerna i Sovjetunionen och Nazityskland.<sup>578</sup> Berättelsen om kemisten Leo Kall, som utvecklar sanningsdrogen kallocain och går från hängiven ”medsoldat” i ”Världsstaten” till tvivlande på densamma, rymmer de flesta typiska förtryckande elementen för de nämnda diktatureerna under tiden närmast före och i början av världskriget: militarism, närmast allomfattande övervakning, angiveri och skoningslös utgallring av ”statsfientliga”, framtvingade erkännanden (via Kalls speciella psykofarmaka), en storskalig propagandaapparat ... Den ovan beskrivna gängse tolkningen av romanen är således helt rimlig, åtminstone på självförståelsens nivå. Under arbetet med *Kallocain* hämtade Boye tveklöst inspiration från den samtidspolitiska situationen i dessa båda totalitära stater. En sådan slutsats finner bland annat stöd i biografiska fakta, som studieresan Boye företog till Sovjetunionen sommaren 1928, liksom hennes besök i Berlin och det nazistiskt kontrollerade Wien i juni 1938.<sup>579</sup>

Att *Kallocain* kan läsas som en allegori över regimerna i Sovjet och Nazityskland under slutet av 1930-talet vittnar också medieteknologernas roll i romanen om. Boyes ”roman från 2000-talet” – så lyder bokens undertitel – kan måhända kallas science fiction, resonerar Johan Svedjedal, men förutom Leo Kalls sanningsdrog

är Boye föga intresserad av den sorts tekniska fantasier som ofta förekommer i [genren]. De gamla kommunikationsmedierna härskar oinskränkt (radio, film, telefon), informationen om medborgarna lagras fortfarande på skrivkort och pappersark, Leo Kall redovisar sina upplevelser i ett manuskript.<sup>580</sup>

Iakttagelsen att Boyes dystopiskt framåtblickande roman i hög grad bevarar det *samtida* mediasystemet – radion, filmen, telefonin, pappersarket – låter sig smidigt inpassas i den allegoriska läsarten ovan, eftersom

mediala konstellationer av det slaget spelade en viktig roll i Sovjetunionens och Nazitysklands byråkratiska och propagandistiska organisation. ”Den nazistiska propagandan”, skriver exempelvis Charlotta Brylla och Otto Fischer, ”är den första i historien att på en nationell nivå dra nytta av nya medier som radion och filmen [...] Överallt där en biograf eller en radioapparat fanns, fanns också propagandan, inflettad i den underhållning de nya medierna kanaliserade.”<sup>581</sup> Särskild betydelse i *Kalloccain* har i detta sammanhang filmmediet genom romanens utförliga skildring av ”Propagandaministeriet[s]” filmproduktion. Även detta avsnitt kan enkelt infogas i den allegoriskt och biografiskt orienterade tolkningen eftersom Boye, under besöket i Wien 1938, fick chans att se – och enligt egen uttåg blev starkt påverkad av – Leni Riefenstahls ökända propagandafilm om OS i Berlin 1936, *Den stora olympiaden* (1938).<sup>582</sup>

Men även om det mediala propagandamaskineriet i regimerna i Sovjetunionen och framför allt Nazityskland var synnerligen iögonfallande – också för Boye – så bedrevs en kanhända mindre uppseendeväckande, men likväl omfattande, propagandaverksamhet med rörliga bilder även i Sverige vid denna tid. En begreppshistorisk erinran kan hjälpa till att belysa detta. Vid tiden för tillkomsten av Boyes roman hade propagandabegreppet – om man bortser från situationen i Nazityskland och USA – ännu inte den negativa laddning som det senare skulle komma att få, och vedertagna distinktioner mellan detta och andra begrepp som information, upplysning och reklam saknades.<sup>583</sup> Som Gardeström konstaterar betecknade propaganda i 1930-talets Sverige i regel ”statens, kommuners, myndigheters och ideella föreningars spridning av budskap”, för det mesta utan de negativa konnotationer vi förbinder med begreppet idag.<sup>584</sup> Betydelseförskjutningen mot ordets övervägande negativa laddning skedde först tiden efter andra världskriget, då även gränserna mot närliggande termer tydligare utkristalliserades.<sup>585</sup> Denna begreppshistoriska utvecklingslinje är tillämplig också på filmhistorien. Under mellankrigstiden uppstod i Sverige och stora delar av Europa en stark tilltro till filmmediets didaktiska kapacitet. I detta sammanhang omtalades filmen ofta som ett synnerligen effektivt propagandamedel, med vilket primärt avsågs ett redskap för kunskapsförmedling och demokratisk fostran.<sup>586</sup> Riefenstahls kanoniserade filmer i Tredje rikets tjänst var med andra ord långt ifrån den enda typ av ’filmpropaganda’ som producerades under denna period. Sin mest genomgripande betydelse, inte minst i Sverige, fick ’propagandan’ i de rörliga bildernas form snarast via framväxten av *bildningsfilmen*.

Bildningsfilmen, det vill säga den sorts film som nyttjades som läromedel inom bland annat skolan, industrin, försvarsmakten och föreningslivet (särskilt i missions- och nykterhetsföreningar), fick sitt genombrott i Sverige på 1920-talet och växte, menar jag, till en omfattande biopolitisk mediepraktik under 1930-talet. Den fick då avgörande betydelse för regleringen inom nätverket av svenskarnas sätt att se. Tack vare att rörliga bilder införlivades i stor skala i miljöer där medborgerlig fostran ägde rum, och via särskilda pedagogiska tekniker i anslutning till visningarna, kunde en enhetlig medial reception säkerställas genom vilken elever, militärer och arbetare observerade det som ansågs önskvärt i den spirande svenska välfärdsstaten.

Kännedomen om den svenska bildningsfilmens framväxt och funktion – som utvecklas i nästa avsnitt – öppnar för en analys av *Kalloccain* bortom den gängse biografiska och allegoriska tolkningen. Jag menar att Boyes roman på medicinarkeologisk nivå kan sägas handla om den biopolitiska kontroll som utövades genom bildningsfilmen.<sup>587</sup> Mer specifikt prövar jag i kapitlet att undersöka romanens fiktiva riktlinjer för produktion av propagandafilm i relation till filmverksamheten inom den svenska skolan och försvarsmakten, snarare än att koppla samman dem med aktiviteterna inom den sovjetiska och nazistiska regimen. Och istället för att blott betrakta undersökningarna med sanningsdrogen kalloccain som teknik- och vetenskapsfantasi, analyserar jag dem som just en form av biopolitisk mediepraktik vars tillhörande reglerande rutiner och procedurer sätter den i förbindelse med bildningsfilmen.

Undersökningen av skönlitteraturen från bildningsfilmens perspektiv – som på samma gång, likt i avhandlingen i stort, innebär en undersökning av specifika styrmekanismer i nätverket – stannar dock inte vid dessa frågor. Att de rörliga bilderna vid denna tid trängde in i arbetslivet gör också att delar av arbetarlitteraturen hamnar i ny belysning. Josef Kjellgrens kollektivroman *Människor kring en bro* (1935), som kretsar kring bygget av Västerbron i Stockholm, kan med sina dokumentära anspråk läsas som ett svar på den ”förfalskning” Kjellgren såg inom filmens domän när det kom till att skildra (kropp)sarbete. Men om Kjellgren hade rätt i att litteraturen förmår skildra arbete mer autentiskt än filmen – vad innebär det i så fall för arbetarlitteraturen då rörliga bilder började utgöra en förutsättning för arbetets själva genomförande? Iakttagelsen att Kjellgrens roman utöver kroppsarbete även tycks handla om *optiskt* arbete blir ett sätt att närma sig den frågan.

Före analysen av såväl *Kallocain* som *Människor kring en bro* finns det dock skäl att närmare utreda hur det gick till när svenskarna började undervisas med rörliga bilder.

### Film i samhällets tjänst: Bildningsfilmen i Sverige 1921–1940

När SF år 1921 startade sin ”avdelning för skolfilm m. m.” inleddes en verksamhet som, enligt bolagets egen utsago, under de följande två decennierna skulle komma att ”tillhandahålla det största förrådet av undervisnings- och bildningsfilmer på en hand i hela världen”.<sup>588</sup> Huruvida SF:s arkiv av bildningsfilm vid tiden faktiskt var världens största är svårt att avgöra, men att bolaget var en synnerligen vital aktör inom området är obestridligt. 1924, samma år som SF lanserade sin *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*, tillhandahöll man drygt 1 300 filmer för ”skolor, föreläsningföreningar, social upplysningsverksamhet m. m.”. 1929 hade siffran ökat till omkring 2 000, 1940 var den uppe i nästan 3 500.<sup>589</sup> Det enorma och ständigt växande filmutbudet var ett resultat av både storskalig egen produktion och import från andra länder, däribland Tyskland, Frankrike, USA, Norge och Danmark. Filmerna förtecknades ämnesvis i kataloger, där hela spektrumet av läroämnen var representerat – från de nya skolämnena hembygdskunskap och medborgarkunskap till geologi och zoologi, från gymnastik och hälsolära till astronomi och matematik, från ”jordbruk och boskapsskötsel” till ”konst och historia” – och distribuerades (ofta tillsammans med projektionsutrustning) till skolor, föreningar och studieförbund företrädesvis genom uthyrning.<sup>590</sup>

Innan denna omfattande praktik utreds vidare gör SF:s sätt att tala om verksamheten det nödvändigt att förtydliga begreppen. Vad betecknar egentligen skol-, undervisnings- respektive bildningsfilm, och hur förhåller sig begreppen till varandra? Gränserna mellan dessa och liknande beteckningar som kultur-, värde- och upplysningsfilm – eller för den delen propagandafilm – var ofta flytande under den aktuella tidsperioden.<sup>591</sup> Ett par generella observationer är dock möjliga att göra. ”Bildningsfilm” fungerade i regel som ett paraplybegrepp som innefattade en rad mer specialiserade praktiker, där exempelvis ”skolfilm” logiskt nog gav namn åt film som användes i skolundervisningen. Detta antyder också att beteckningarna inte nödvändigtvis eller ens i första hand avsåg olika typer av filmer utan framför allt olika visningskontexter: en ”skolfilm” som visades för ett studieförbunds medlemmar kunde istället kallas

undervisningsfilm, en film som användes inom missionsrörelsen benämndes missionsfilm och så vidare.<sup>592</sup> Även industri- och beställningsfilm, det vill säga filmer producerade på uppdrag av företag eller myndigheter, innefattades ofta inom beteckningen bildningsfilm.<sup>593</sup> Så brett används begreppet även i föreliggande kapitel, med löpande specificeringar av vad för slags filmtyp som diskuteras när det är påkallat. Andra beteckningar hade varit möjliga för att ringa in denna praktik – pedagogisk film eller bruksfilm för att nämna två – men att följa den studerade tidsperiodens flitigast använda paraplybegrepp är en pragmatisk lösning som i mitt tycke gör framställningen smidigast. Den breda förståelsen av begreppet svarar i hög grad mot den engelska beteckningen tillika forskningsfältet ”useful cinema”, som avser och undersöker all sorts film som produceras med något ändamålsenligt syfte (och vars instrumentella funktion följaktligen alltid prioriteras framför estetiska värden).<sup>594</sup>

Läsåret 1924/25 ska SF:s bildningsfilmer enligt bolaget ha kommit 1,75 miljoner åskådare till del, år 1927 2,5 miljoner, 1934 4 miljoner och 1938 beräknades siffran ”nära sig rikets invånareantal”, det vill säga omkring 6 miljoner åskådare.<sup>595</sup> Även om bolagets egna statistikuppgifter återigen bör värderas med viss försiktighet tecknar de en utvecklingslinje som på generell nivå är helt riktig. Som nämndes i kapitelintroduktionen var 1920-talet årtiondet när bildningsfilmen etablerades i Sverige, för att sedan successivt öka i omfattning och, som historikern Martin Karlsson konstaterar, nå sin ”mognadsfas” under 1930-talet.<sup>596</sup> Om SF var en exceptionell aktör, särskilt inom skolfilmen, så flankerades bolaget under dessa årtionden av ett koppel andra – och gradvis allt fler – större och mindre aktörer inom samma eller angränsande områden: Svenska skolmuseet, Norstedts filmavdelning, Skolfilmtjänst, Tullberg Film, Ringfilm, Irefilm, Hellgrens undervisningsfilm, Aktiebolaget skolfilm, Aktiebolaget Sonora, Hasselblads filmavdelning, Svensk Kulturtjänst, Fribergs Filmbyrå, Europa Film, Föreningen Lantbruks- och Skogsbruksfilm, Firma Skol- och Bildningsfilm samt Armé-, Marin- och Flygfilm (AMF).<sup>597</sup> Vidare kan man på en diskursiv nivå notera ett kontinuerligt stegrande intresse för bildningsfilmen under dessa år, dels i form av publiceringen av ett antal specialiserade tidskrifter (i regel utgivna av någon av aktörerna ovan) och andra skrifter i ämnet, dels genom regelbunden debatt om filmen som läromedel i den pedagogiska fackpressen.<sup>598</sup> Mot slutet av 1930-talet utlystes dessutom ett flertal skolfilmstävlingar, och 1937 arrangerades en tredagarskonferens om bildningsfilm i Stockholm.<sup>599</sup>



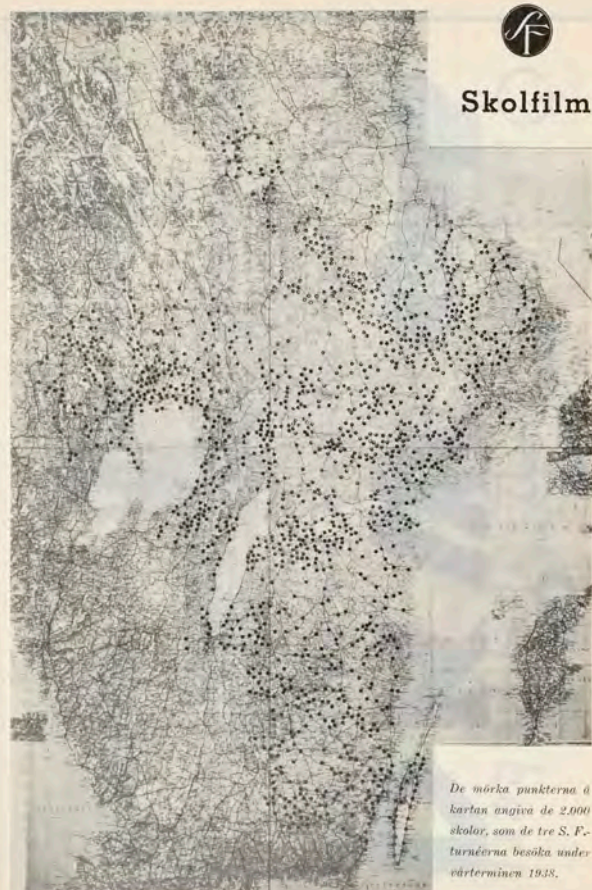



**AGFA SKOLMOVECTOR**  
*Super 16*

är specialbyggd för skolbruk och står genom sin högmoderna konstruktion i särklass.  
**Köp endast filmapparater där filmbana och filmframmatning är lämpad för såväl silver- som ozaphanfilm! • Agfa Skolmover** är byggd med hänsyn till båda filmmaterialen.  
 Genom specialavtal med Agfafabriken kan Agfa Skolmover levereras till skolor genom oss till ..... **NETTO KR. 750:—**

Rekvirera vår **Förteckning** över ett 150-tal nya undervisningsfilmer samt den nytänkta broschyren  
**Vilka krav böra ställas på en förstklassig projektorapparat?**  
**A.-B. SKOLFILMTJÄNST**  
 STOCKHOLM

Bild 42. Smalfilmsprojektor särskilt framtagen för att användas i skolundervisning (1937).



  
**Skolfilm**

*De mörka punkterna å kartan angiva de 2.000 skolor, som de tre S. F.-turnéerna besöka under vårterminen 1938.*

Bild 43. Karta över SF:s skolfilmsturnéer i Svealand och östra Götaland vårterminen 1938.

Också teknologiskt ägde en utveckling rum. Från mitten av 1930-talet, i takt med att 16-millimetersfilmen standardiserades som professionellt smalfilmsformat (se vidare kapitel tre), ökade produktionen och distributionen av bildningsfilm på smalfilm, liksom framställningen av smalfilmsprojektorer särskilt ämnade att användas i undervisningssammanhang (se bild 42).<sup>600</sup> Denna utveckling, mot en behändigare och mindre brandfarlig utrustning, ansågs avgörande för att skolor i större utsträckning skulle ges möjlighet att ”organiskt infoga” filmvisningarna i den övriga klassrumsundervisningen samt upprätta egna filmarkiv.<sup>601</sup> Vanligare var annars att bildningsfilmen kom skolelever till del antingen genom visningar av särskilda filmprogram (utarbetade av eller i samråd med distributörerna) på abonnerade biografier ett fåtal gånger per termin, eller genom dylika visningar i skolornas samlingslokaler (alternativt i av skolorna särskilt inrättade ”filmundervisningslokaler”). En annan utbredd metod, särskilt betydelsefull för skolor på landsbygden, var de ”skolfilmturnéer” som arrangerades; år 1937 ska enbart SF ha distribuerat bildningsfilm på detta vis till omkring 6 000 folkskolor (se bild 43).<sup>602</sup>

Aktörerna inom bildningsfilmen motiverade att implementera rörliga bilder i undervisningen huvudsakligen genom två sammanflätade argument.<sup>603</sup> Dels betonades filmmediets mediespecifika pedagogiska förtjänster, närmare bestämt dess enastående åskådlighet. Dels framhölls möjligheten att nyttja denna påstått unika åskådlighet som redskap för medborgarfostran i det under 1930-talet framväxande välfärdsprojektet. Båda leden i argumentationen hängde samman och byggde vidare på de ”åskådningspedagogiska” idéer och metoder, introducerade av den schweiziska pedagogen Johann Heinrich Pestalozzi, som hade fått stor betydelse i Sverige under 1800-talet. Det var då ”ögat identifierades som ett eftertraktat pedagogiskt objekt”, som Anders Ekström formulerar det i essän ”Konsten att se ett landskapspanorama” (2000).<sup>604</sup> Grunden i åskådningspedagogiken var att arbeta med konkreta, åskådliga exempel i inlärningsprocessen och metoden kom att tillämpas såväl inom undervisningsinstitutionerna som på museer och i utställningssammanhang.<sup>605</sup> Ytterst rörde det sig om ”en pedagogik om sinnenas organisering och träning”, skriver Ekström.<sup>606</sup> Därmed kom metoden också att få en biopolitisk funktion. Åskådningspedagogiken nyttjades på olika sätt inom olika verksamheter, men dess överordnade uppgift, visar Ekström, förblev att träna befolkningen i att göra ’rätt’ iakttagelser, att ”metodiskt lägga

fast vad som var värt att se”.<sup>607</sup> I förlängningen var denna optiska fostran – inte minst genom hur den realiserades i utställningar som Stockholmstställningen 1897 – ett led i att bidra till ökad nationell gemenskap.<sup>608</sup>

Bildningsfilmens aktörer utnyttjade detta redan etablerade pedagogiska paradig för sina egna syften. Scott Curtis har visat hur filmen legitimerades som pedagogiskt hjälpmedel i Tyskland under tidigt 1900-tal. Denna framgång för de rörliga bilderna berodde, menar Curtis, på två samverkande faktorer: Dels att man hakade i en redan etablerad och visuellt orienterad pedagogisk praktik (nämligen den tyska motsvarigheten till åskådningsundervisning, *Anschauungsunterricht*). Dels att man lyckades övertyga utbildningssektorn om att filmens mediespecifika kvaliteter skulle komma att bidra med något till denna praktik som resterande hjälpmedel inte förmådde.<sup>609</sup> Samma mönster återfinns i den svenska argumentationen om bildningsfilm omkring 1930. Å ena sidan kunde en sådan som Gustaf Berg, chef för SF:s skolfilmavdelning tillika chefredaktör för *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*, stämma in i att ”undervisning sker allra bäst *under visning*”.<sup>610</sup> Med hänvisning till den dåvarande undervisningsplanen konstaterade Berg att ”film nästan automatiskt [...] låter sig] inpassas” i ”den åskådningsundervisning, på vilken den [...] uttryckligen lägger så stor vikt”.<sup>611</sup>

Å andra sidan kunde bildningsfilmens förespråkare peka ut det åskådningsmaterial som dittills använts i skolan – kartor, planscher, naturföremål, skioptikonbilder, jordglober och teckningar – som föråldrat och bristfälligt i jämförelse med de rörliga bilderna. I detta sammanhang approprierade man de vid tiden vitt spridda tankarna – formulerade i den tidiga filmteorin av bland andra Béla Balázs och Walter Benjamin – om filmen som ett universellt språk, som ett exceptionellt medium vilket inte bara förmådde registrera livet självt utan också (genom exempelvis extrema närbilder och ultrarapidtagningar) det för människan tidigare ”optiskt-omedvetna”.<sup>612</sup> Med detta som implicit teoretisk överbyggnad presenterades filmen, med en betecknande formulering av en skolinspektör 1926, som ”en kungsväg till levande och åskådlig kunskap”.<sup>613</sup> ”Verkligheten”, konstaterade Berg i ett föredrag från samma år, ”har sitt oändliga åskådlighetskomplement i filmen.”<sup>614</sup> Ja, med de rörliga bildernas hjälp blev verklighetsåtergivningen inte bara ”fullkomnad”, skrev Berg i en text från året därpå, därtill kompletterar ”filmen i ett par viktiga hänseenden [...] det naturliga seendet, nämligen genom sin förmåga att efter önskan förstora eller sammandraga ett tidsförlopp”.<sup>615</sup> Bror Jonzon, folkskole-



Bild 44. Filmmediets mnemotekniska förtjänster lyftes fram då bildningsfilmen förespråkades. Annons från 1930.

inspektör i Stockholm och medarbetare i Skolfilm-tjänst, menade i sin tur att de rörliga bilderna var det enda läromedlet som ”icke blott [ger] en bild *ur* livet utan en bild *av* livet”.<sup>616</sup> Dessutom sades filmen besitta särskilda mnemotekniska förtjänster (jfr bild 44). Pedagoger och elever vittnade om att skolkunskaperna bättre inpräntades i minnet tack vare filmens sätt att aktivera synsinnet (bildningsfilmen förblev företrädesvis stum under hela 1930-talet).<sup>617</sup> ”Lärjungarnas intresse bliver större”, tyckte exempelvis en folkskoleelev, ”och vad lärarna talat med dem om, *fastnar bättre i deras minne*, då de få gå till biografen och se, vad lärarna talat om.”<sup>618</sup>

Det andra centrala argumentet bland bildningsfilmens förespråkare i Sverige – om hur de rörliga bilderna kunde nyttjas som medel för medborgarfostran – tog ofta utgångspunkt i den vid tiden utbredda föreställningen om filmmediets i negativ mening särskilda suggestionskraft. Även här tog man alltså fasta på hur filmens mediespecifika kvaliteter kunde nyttjas inom det åskådningspedagogiska paradigmet. I Sverige, som i och med bildandet av Statens biografbyrå (SB) 1911 blev först i världen med att införa statlig filmcensur, var det synnerligen nödvändigt att bemöta uppfattningar om filmens menliga konsekvenser.<sup>619</sup> Här var man hjälpt av att några av bildningsfilmens ivrigaste försvarare, däribland Berg samt pedagogerna Marie-Louise Gagner och Walter Fevrell, även innehåft positioner på SB.<sup>620</sup> Denna överlappning mellan censurverksamheten (som var tänkt att förhindra att skadlig film nådde allmänheten) och bildningsfilmen (som var tänkt att utbilda och fostra densamma) var logisk, särskilt om man betänker att SB i sitt granskningsuppdrag hade att ta särskild hänsyn till filmernas påverkan på ”barns [...] andliga utveckling eller hälsa”.<sup>621</sup> Att SB och SF:s skolfilmavdelning från år 1930 dessutom höll till i samma byggnad – Centrumhuset i hörnet av Kungsgatan och Sveavägen – är i sammanhanget talande.<sup>622</sup> Så kunde bildningsfilmens aktörer presentera sin verksamhet som en form av moraliskt korrektiv i relation till den förment skadliga spel- och Hollywoodfilmen. Om filmmediet har förmåga till negativt inflytande och ger upphov till dåliga vanor, löd resonemanget, bör det också – så länge filmerna är ändamålsenligt utformade – ”kunna användas för att bibringa *goda* vanor”.<sup>623</sup> Berg var en av dem som stämde in i denna tankegång:

Det är [...] en egendomlig inkonsekvens, när man bland skolfilmens vedersakare företrädesvis finner dem, som beskärma sig mest över filmens skadliga inverkan på barnen. Då är dess suggestivitet enorm



som intet annat! Men är den lärorik i dålig riktning, så lär den väl inte heller vara alldeles verkningslös, när det gäller kunskap och fostran.<sup>624</sup>

Även Gunnar Dyhlén, under 1920- och 30-talet chef för föreningen AMF som producerade och distribuerade bildningsfilm åt försvarsmakten, tog fasta på filmens fostranspotential. Han såg i de rörliga bilderna ”ett medel [...] till stärkande av samhörighetskänslan”, ”en förmedlande länk emellan samhället och individen”.<sup>625</sup> Under 1930-talet kom tanken om filmen som ett verktyg för att stärka samhörigheten mellan samhälle och medborgare att knytas alltmer till den framväxande välfärdsstaten. I en text från 1938 pläderade filosofen Alf Ahlberg för att bildningsfilmen skulle verka ”i den sociala upplysningens tjänst”. Mer specifikt bör den, menade Ahlberg,

i åskådliga bilder visa oss, vad som under senare tid på olika områden av samhällslivet utträttats, framför allt i vårt eget land. Den kan i impressiva bilder beskriva våra bostäders och heminredningars förändring, produktionsteknikens utveckling, kommunikationernas förbättring, hygienens och näringsstandardens höjning o. s. v. Den kan visa oss levnadsförhållandena inom olika yrkesgrupper av vårt folk – skogsarbetare och lantarbetare, torpare och statare, industriarbetare och bönder – och därmed låta dessa grupper bättre förstå varandra och få syn på varandras problem och svårigheter. Den kommer därmed att verka för en social samkänsla, som måste bilda underlaget för en demokratisk samhällsutveckling [...] samt] bidra till den medborgerliga uppfostran, som är ett av tidens mest brännande krav.<sup>626</sup>

Ahlbergs text må ge sig ut för att skildra ett ännu ej förverkligat idealtillstånd, men i själva verket var förbindelsen mellan bildningsfilmen och den framväxande välfärdsstaten i Sverige redan under 1930-talet högst reell. Förvisso förblev statsanslagen till bildningsfilmen – trots en rad motioner, utredningar, betänkanden och petitioner genom åren – relativt blygsamma under hela den studerade tidsperioden.<sup>627</sup> Men som nämndes i inledningskapitlet blev SF genom sin storskaliga produktion och distribution av bildningsfilm, vars innehåll i regel återspeglade den framväxande välfärdsstatens värderingar, i praktiken ett filmbolag ”i samhällets tjänst”.<sup>628</sup> Därtill fanns som redan påtalats flera ledande socialdemokrater – exempelvis undervisningsrådet Ruben Wagnsson, som både satt med i SF:s ”pedagogiska nämnd” och ett flertal gånger motionerade i Riksdagen



om statligt stöd till skolfilmen – bland bildningsfilmens förespråkare under 1930-talet.<sup>629</sup>

Jag menar att bildningsfilmen spelade en väsentlig roll i det biopolitiska projekt som välfärdsstatens framväxt innebar. Genom dess speciella visningsvillkor, vad tidigare forskare benämnt som ett *obligatoriskt åskådarskap*, hade den en särskilt gynnsam position inom nätverket när det kom till att ta befolkningen som objekt.<sup>630</sup> När bildningsfilmen under 1930-talet på allvar trängde in i undervisningsinstitutionerna – och till dessa kan här räknas såväl skolan som försvarsmakten och vissa arbetsplatser – innebar detta med andra ord att en betydande del av svenskarna regelbundet och ofrånkomligen underkastades kunskapsförmedling (och en specifik sorts fostran) via rörliga bilder.

Att nyttja bildningsfilm för biopolitiska syften var inte heller obekant ur ett internationellt perspektiv. Det är ingen slump att det fascistiska Italien och det nazistiska Tyskland, vars politiska projekt kan beskrivas som en strävan efter en rasmässig och kulturell homogenisering av befolkningen, vid tiden var två av de mest framträdande nationerna inom denna mediepraktik. När Nationernas Förbund 1928 initierade ett internationellt samverkande institut för bildningsfilm (i vilket Sverige var medlem) fick det inte för inte sitt säte i Rom. Benito Mussolini talade på invigningen, och dennes justitieminister Alfredo Rocco utsågs till organisationens ledare.<sup>631</sup> Nazityskland å sin sida stoltserade, förutom Riefenstahls konstnärliga propagandafilmer, från andra halvan av 1930-talet med den kanske största statliga infrastrukturen för bildningsfilm i världen. Via Berlinbaserade Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (ungefär ”Rikskontoret för undervisningsfilm”) kontrollerades såväl den storskaliga produktionen av bildningsfilm som distributionen till landets utbildningsinstitutioner, vilka man även i hög grad försåg med projektionsutrustning.<sup>632</sup> Noterbart är att organisationen – och ”dess resoluta anda” – prisades av Berg som ”i hög grad förebildlig”.<sup>633</sup> Så sent som i november 1938 slöt SF ett importavtal ”av väldiga mått” med det tyska rikskontoret, vilket föregåtts av en studieresa av Berg till Berlin i maj samma år.<sup>634</sup> Samarbetet länderna emellan betyder givetvis inte att den svenska välfärdsstatens politiska intressen sammanföll med Nazitysklands (eller det fascistiska Italiens), men det är en indikation om att *metoderna* för att styra befolkningen överlappade – biopolitik bör förstås just som en maktteknik, inte en ideologi – och att bildningsfilm kom att utgöra ett viktigt inslag i denna specifika form av maktutövning i båda länderna.<sup>635</sup> Uttryckt

annorlunda var ett skäl till att svenska representanter för bildningsfilmen såg att det fanns något att lära av Nazityskland sannolikt just regimens ”framgång” som biopolitiskt projekt.

Mer specifikt kan bildningsfilmen i Sverige sägas ha tagit befolkningen som objekt i framför allt två avseenden. Det ena har att göra med filmer-  
nas innehåll. Det obligatoriska åskådarskapet gjorde det möjligt att in-  
formera en masspublik om typiska biopolitiska spörsmål som välfärds-  
samhällets framsteg och diverse folkhälsofrågor (’förändringarna’, ’för-  
bättringarna’ och ’utvecklingen’ på bostadsbyggandets, teknikens samt  
”hygienens och näringsstandardens” område, för att rekapitulera Ahlbergs  
citāt).<sup>636</sup> Men utöver att informera befolkningen om vikten av att exem-  
pelvis sköta om sina kroppar bättre – vilket ju även lät sig göras i andra  
medier – hade bildningsfilmen som påtalats också, och i likhet med  
1800-talets åskådningsundervisning, den mediespecifika biopolitiska  
funktionen att lära befolkningen att se. I en artikel från 1933 som argu-  
menterade för bildningsfilmens betydelse uttrycktes detta explicit: ”*Vi  
måste lära människorna att se!*”<sup>637</sup> ”Skolfilmen vill”, formulerade Berg saken  
1927, ”visa [eleverna] vad de sett utan att se det.”<sup>638</sup> Idéer om medi-  
ers kapacitet att fostra människors seende fanns i tiden. Den ungerska och  
till Bauhauskolan anknutna målaren och fotografen László Moholo-  
Nagy talade i mitten av 1920-talet om de moderna reproduktionsteknolo-  
giernas potential att utjämna seendet över klassgränserna. Moholo-Nagy  
föreställde sig att den optiskt präglade populärkultur reproduktions-  
teknologierna gett upphov till – i vilken illustrerade böcker, dags- och  
veckotidningar trycktes i brett distribuerade upplagor – över tid skulle  
resultera i en sorts kollektiv sanering av blicken, i ”[t]he hygiene of the  
optical”.<sup>639</sup> Vad bildningsfilmen erbjöd var, om man så vill, ett ovanligt  
effektivt medialt sammanhang för att just bringa ordning i befolkningens  
optiska ”hygien”.<sup>640</sup> Som jag ska visa i resterande delen av kapitlet kom  
denna biopolitiska mediepraktik, vars konkreta utförande vi ska fördjupa  
oss i nedan, att forma inte bara befolkningen utan också skönlitteraturen.

### Passiv heroism:

#### *Kallocain*, skolfilmen och den militära undervisningsfilmen

En sådan undersökning inleds med fördel med Propagandaministeriets  
filmpraktik i *Kallocain*. När Leo Kall en kväll får chansen att besöka ”Film-  
studiodpalatset”, ministeriets gren för filmproduktion, är det ”i föreställ-

ningen att [han] skulle få se en filminspelning”, bli ”åskådare till hur en filmscen skapades”.<sup>641</sup> Miljön som möter honom på studion är därför inte den han väntat sig:

Rummet där jag släpptes in var *en vanlig föreläsningssal*, inga strålkastare, inga kulisser, inga kostymer syntes till, ett hundratal åhörare [...] fyllde bänkarna, det var allt. (171, min kursivering)

Att platsen för den av staten sanktionerade filmpropagandan visar sig utgöras av blott en oansenlig föreläsningssal – fjärran från Leo Kalls förväntningar på att få se sofistikerad filmisk iscensättning (strålkastare, kulisser, kostymer) – är logiskt sett från ett mediehistoriskt perspektiv. Under 1930-talet var det just i föreläsnings- och lektionssalar som en betydande del av ’filmpropagandan’ – om vi med detta återigen inräknar bildningsfilmens olika praktiker – förmedlades. Medan skolfilmen, som redan påtalats, i relativt liten grad nyttjades direkt i klassrummen, var motsvarande praktik inom försvarsmakten norm. Som Annika Wickman visat i avhandlingen *Filmen i försvarets tjänst: Undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* (2018) blev de rörliga bilderna, genom den tidigare nämnda statsunderstödda föreningen AMF:s försorg, under 1920- och i synnerhet 1930-talet ett betydande inslag i den militära utbildningen. I lektionssalar runt om på landets olika regementen projicerades undervisningsfilmer för värnpliktiga och anställda militärer som ett sätt att rationalisera inläringen (en militärövning ansågs behöva utföras mer sällan om den filmades) och underrätta om ”en gemensam referensram till hur de skulle bete sig som svenska soldater”.<sup>642</sup>

Visserligen visas inte någon film under Leo Kalls besök i Filmstudiodipalatset. Istället blir han och de andra i föreläsningssalen åhörare till ett föredrag av ”en psykologisk specialist”, Djin Kakumita, som utifrån granskningen av ”en influen samling filmmanuskript, dra[r] upp de viktigaste riktlinjerna för ett önskvärt arbete” inom propagandafilmssektionen (172). De idéer som meddelas i detta föredrag, liksom scenen på Filmstudiodipalatset i stort, låter sig som redan antytt enkelt sammankopplas med den nazistiska filmpropagandan. (Redan föredragshållarens utseende – ”liten och spenslig till växten, med blankt svart hår” – påminner om Tredje rikets tunna och 165 centimeter korta propagandaminister Joseph Goebbels (172).) Men de ’riktlinjer’ som presenteras i föreläsningen och under den efterföljande diskussionen sammanhänger också i

flera avseenden med de arbetssätt och principer som vägledde bildningsfilmens aktörer i Sverige.

Inte minst gäller detta sättet på vilket filmernas upphovspersoner ställs åt sidan. Det är talande att Djin Kakumita inleder sitt anförande med att göra sig lustig över författarna till de inkomna filmmanuskripten:

Framför mig har jag en tjock lunta, som leder sitt upphov till inte mindre än trehundra- och trettio två filmförfattare. Det är otänkbart att man skulle kunna ta upp vart och ett av de trehundra- och trettio två manuskripten i en diskussionsinledning, eventuella författare får ursäktas. (Skratt bland åhörarna: naturligtvis var ingen av dessa underhuggare till författare, som så att säga lämnade råmaterialet, inbjuden till det fortsatta kvalificerade arbetet.) I stället får jag som hastigast dra upp en allmän kritik, som på samma gång är en riktlinje för arbetet. (173)

Skämtet på de ”naturligtvis” frånvarande filmförfattarnas bekostnad fäster uppmärksamheten på det faktum att Filmstudipalatsets produktioner, likt tidens bildningsfilmer (och likt de filmberättelser som undersöks i kapitel två), saknar författarfunktion. Filmmanuskripten bedöms helt och hållet utifrån deras gemensamma ändamålsenlighet, det vill säga i vilken mån de är förenliga med de riktlinjer som Djin Kakumita är i färd med att presentera (och vars innehåll jag strax ska återkomma till). Aspekter som konstnärlig originalitet och tillkomstsammanhang – helt vägledande i behandlingen av texter med författarfunktion – blir därmed ointressanta att beakta.<sup>643</sup> De individuella författare som manuskripten ”leder sitt upphov till” är med andra ord irrelevanta; att bry sig om att attribuera texterna till ”dessa underhuggare” inget annat än just skrattretande.

Särskilt eftersom författarna ju endast tillhandahåller ”råmaterialet”, medan det ”kvalificerade arbetet” utförs i deras frånvaro. Detta arbete, meddelar Djin Kakumita mot slutet av föredraget, går mer konkret ut på att ”materialet delas upp på ett antal studioavdelningar, efter de riktlinjer jag här dragit upp sorteras och kritiseras det, och det som kan användas knådas ihop, förbättras, slipas om” (177). ”Om fjorton dar”, fortsätter Djin Kakumita, ”sammanträder vi på nytt och börjar granska resultatet tillsammans.” (178) Den kommande bearbetning som här beskrivs överensstämmer i hög grad med det postproduktionsarbete som utfördes av aktörerna inom bildningsfilmen. När SF och Nordiska skolmaterieförlaget 1936 bildade bolaget Skolfilm-tjänst för en gemensam satsning på

bildningsfilm på 16 millimeter framhävde man betydelsen av det 'pedagogiska rådet' och den 'redaktionskommitté' som instiftats. Det pedagogiska rådet, som leddes av den tidigare nämnda folkskoleinspektören Bror Jonzon och bestod av ett fyrtiotal rektorer, överlärare, professorer, folkskollärarinnor, lektorer, ämneslärarinnor och läroverksadjunkter "från hela landet", hade det övergripande ansvaret vad gällde att granska filmernas lämplighet som undervisningsmaterial.<sup>644</sup> Redaktionskommittén, där bland andra Berg ingick, hade till uppgift att (utifrån SF:s bestånd av bildningsfilm på 35 millimeter) välja ut och redigera filmerna, "alltid på grundval av de riktlinjer, som det pedagogiska rådet [...] utstakat".<sup>645</sup> Deras arbete sammantaget svarar således väl mot de uppgifter – sortera, kritisera, knåda ihop, förbättra, slipa om, granska – som Djin Kakumita delegerar till Filmstudipalatsets olika avdelningar.

Vidare kan noteras att det pedagogiska rådets granskare fick rollen av ett slags avsändare till filmerna. I SF:s bildningsfilmskataloger för smalfilm från slutet av 1930-talet är, förutom längd och "officin" (oftast SF själv), den enda produktionsuppgift som anges vem från pedagogiska rådet som granskat filmen.<sup>646</sup> Precis som tidigare saknas däremot upplysningar om exempelvis fotograf, regissör och manusförfattare, vilket även gällde för AMF:s undervisningsfilmer.<sup>647</sup> I dessa filmer utan författarfunktion var det ju på sätt och vis logiskt att den enda person i produktionsprocessen som omnämndes var den som hade till uppgift att kontrollera filmernas ändamålsenlighet, deras tjänlighet som pedagogiskt verktyg. På motsvarande vis utgör Djin Kakumita, de anställda på studioavdelningarna samt de under föredraget närvarande företrädarna för "Propagandaministeriets byråer, Konstnärernas vägledande utskott och Hälsovårdsministeriet" en sorts kontrollinstanser för filmernas propagandistiska output, medan de egentliga upphovspersonerna som bekant förblir lika anonyma som ovidkommande (172).

Romanens sätt att skildra propagandafilmsproduktion inte bara sammanfaller med snarlika praktiker inom bildningsfilmen. Arbetssättet som beskrivs i Djin Kakumitas föredrag står dessutom i kontrast till de kanoniserade propagandafilmen som producerades i Nazityskland och Sovjetunionen under 1920- och 30-talet. Förutom filmerna av redan nämnda Riefenstahl tänker jag här främst på Sergej Eisensteins produktioner, däribland *Dagar som skakat världen* (*Oktjabr'*, 1928) om februari- och oktoberrevolutionen 1917.<sup>648</sup> Filmer som dessa kom visserligen till på beställning av och under viss övervakning från respektive regim, men här

rörde det sig knappast om anonymiserade upphovspersoner. Tvärtom är det svårt att föreställa sig konstnärliga verk som tydligare än Riefenstahls och Eisensteins filmer är utrustade med en författarfunktion. Både Riefenstahl och Eisenstein betraktades i sin samtid som auteurer *avant la lettre*, vilka i högsta grad satte sitt individuella avtryck på filmerna.<sup>649</sup> Ja, själva den konstnärliga originaliteten fyllde, genom den kulturella prestige den medförde, i sig delvis en propagandistisk funktion.<sup>650</sup> Mot den bakgrunden blir det uppenbart att man behöver röra sig bortom filmproduktioner som dessa för att frilägga de mediehistoriska betingelserna till skildringen av Filmstudionalatset i *Kallocain*. Omkontextualiseringen mot bildningsfilmens praktiker gör förstås inte den nazityska kontexten analytiskt ovidkommande (även här fanns som påtalats en stor bildningsfilmsapparat), men utvidgningen av propagandabegreppet gör att tidigare obeaktade villkor för romanen i form av mediala styrmekanismer hemmahörande i det svenska filmnätverket kan blottläggas.

#### *Världsstatens hjältar och bildningsfilmens*

Det är emellertid inte bara organiseringen av arbetet i Filmstudionalatset som sammanhänger med den svenska bildningsfilmens praktiker. Även filmernas utförande, så som det framgår av anvisningarna i Djin Kaku-mitas föredrag och den efterföljande diskussionen, rekapitulerar bildningsfilmens logik. En sådan koppling ter sig vid första anblicken kanske överraskande. Filmstudionalatsets produktioner – ”cyniskt sofistikerade propagandafilmer” med Svedjedals ord – skyr inga medel för att uppnå sitt syfte: att värva medlemmar till Frivilliga offertjänsten, den organisation från vilken försökspersoner hämtas till de medicinska experiment som bedrivs i Världsstaten (däribland Leo Kalls undersökningar med kallocainet). Om filmerna är lyckosamma kommer de, som Helena Forsås-Scott konstaterar, således resultera i ”oändliga lidanden”.<sup>651</sup> För Leo Kall framstår (talet om) produktionen som så samvetslös att ”kvällen på Filmstudionalatset lämna[r] spår efter sig i veckor” och leder honom till att för första gången på allvar tvivla på Världsstaten som politiskt projekt (170).<sup>652</sup> Behandlingen av medsoldaterna som ”sinnrikt fungerande mekanismer” vilka med hjälp av filmernas ”överrumpling” enkelt kan fås att offra sig för staten får honom till och med att mot bättre vetande och yr av feber rikta en anmärkning mot vad han anser vara ”ett uttryck för – brist på aktning – brist på respekt” (178, 181f.).



Filmernas cyniska funktion till trots är likväl det lilla läsaren faktiskt får veta om deras utformning inte alls väsensskilt från bildningsfilmernas dito. Det kan till att börja med noteras att filmerna utarbetas med speciell hänsyn till barn och ungdomar. Under Leo Kalls besök i Filmstudio-palatset diskuteras värdet av ”filmer särskilt avpassade” till så unga barn som åttaåringar (180). De unga är ju ”så mycket lättare att påverka” – detta har om inte annat tidigare rekryteringskampanjer visat, då ”massor av anmälningar strömma[t] in från ungdomslägren” (179f.). Tron på att barn och unga var särskilt formbara under inflytandet av rörliga bilder var logiskt nog ett vanligt argument också bland företrädarna för skol-filmen (liksom som bekant bland förespråkarna för filmcensuren). Att filmen var så effektiv som undervisningsmedel just ”för ungdomen”, menade en folkskollärare, berodde på att ”liv och rörelse hör till de ungas psyke”.<sup>653</sup> En folkskoleinspektör ansåg i sin tur att ”det visuella minnet” var som mest framträdande ”hos barn i skolåldern” – således var bildningsfilm särskilt lämpad för dessa.<sup>654</sup>

Vidare väljer Djin Kakumita i föredraget att dela upp de inkomna manuskripten ”i två stora huvudgrupper: sådana med ’lyckligt’ slut och sådana med ’olyckligt’” (173). Denna genredistinktion är, som Forsås-Scott noterar, ”den aristoteliska mellan komedi och tragedi”.<sup>655</sup> Men uppdelningen motsvarar som vi ska se också särskilda praktiker inom bildningsfilmen. Filmer med lyckligt slut, förklarar Djin Kakumita vidare, ”behöver bara förekomma strövis, och ska deras verkan vara riktigt god bör de [...] ha starka inslag av soligt humör, tokroliga upptåg” (174). Det är en rekommendation som i princip sammanfaller med skolfilmsprogrammets uppläggningsregler – lyckligt, om man så vill – med ett kortare, mer lättsamt och humoristiskt inslag, ofta i form av en animerad filmsekvens med exempelvis Musse Pigg eller någon annan Disneyfigur.<sup>656</sup> Kategorier som ”Tecknade bilder” och ”underhållningsfilmer” – liksom den mer elaborerade kategorin ”Instruktiva men lättfattliga bilder samt skämtfilmer, ägnade att utgöra ’lättare avslutningsnummer’” – listades i SF:s bildningsfilmskataloger för detta ändamål.<sup>657</sup>

Även smalfilmsnestorn Helmer Bäckström var positiv till att inkludera vad han kallade förströelse- eller muntrationsfilmer i filmprogrammen till skolelever, men varnade samtidigt för att göra programmen ”alltför heterogena”.<sup>658</sup> Detta avråder även Djin Kakumita ifrån. Under föredraget beklagar han sig över att så många manuskript placerar sig ”mellan två stolar: de företer en misslyckad blandning av en önskvärd mellantids-

mentalitet och den som bör sätta in under kampanjtid” (174). Vad Djin Kakumita här har i åtanke är de två filmtypernas skilda funktioner: filmer med olyckligt slut, menar han, är ”ändamålsenligast” när det kommer till just rekryteringskampanjerna för Frivilliga offertjänsten, medan de med lyckligt slut lämpar sig under ”mellantiden mellan kampanjerna” som ett sätt att ”lugna och uppmuntra [offertjänstarnas] anhöriga och övriga medsoldater” (173f.). Alla försök till genreblandning är således oönskade.

I denna stränga uppdelning aktualiseras också de rörliga bildernas skilda funktioner inom försvarsmakten. Redan från mitten av 1910-talet fanns nämligen så kallade militärbiografer på svenska regementen, inrättade på lokala initiativ för att tillgodose militärernas filmintresse.<sup>659</sup> Biograferna blev sedan kvar när AMF:s undervisningsfilmer så småningom inkorporerades i den militära utbildningen. Med två parallellt existerande visningskontexter – militärbiografen och lektionssalen – infann sig ett behov av att tydliggöra gränserna för vilken typ av film som skulle visas i respektive lokal. På sikt kom dessa båda visningskontexter att bli ett uttryck för åtskillnaden mellan arbete och fritid. I lektionssalen projicerades undervisningsfilm som ett led i militärernas utbildning (utan skolfilmsprogrammets lättsamma slutsekvens). I militärbiografen, där även anhöriga och andra civila tidvis var välkomna, visades underhållningsfilm på de värnpliktigas lediga tid (och här var humoristiska filmer särskilt populära). På så sätt betingade lektionssalen ett åskådarskap – eller en mentalitet, för att göra bruk av Djin Kakumitas ordval – som krävde ”fullständig uppmärksamhet”; militärbiografen ett som tillät ”fullständig avkoppling”.<sup>660</sup>

Om det är nödvändigt med enstaka filmer med lyckligt slut för att lugna anhöriga, har ändå filmer med olyckligt slut prioritet för Propagandaministeriet eftersom dessa har till uppgift att rekrytera försökspersoner till Frivilliga offertjänsten. Med olyckligt slut avser Djin Kakumita närmare bestämt ”filmer där hjälten går under” (175). Mer specifikt bör ”den undergång som framställes” vara värdig och ärofull samt ”ha en påvisbar överindividuell vinning som frukt – det får inte vara en person, som räddas genom hjälten undergång, då kunde han ju lika gärna räddat sig själv! – [... utan] *helst alla Världsstatens medsoldater*” (176, originalets kursiv). Med hjälp av den sortens förebildliga hjälteporträtt hoppas man kunna rekrytera den ”passiva heroiska typ” som blir

mer och mer efterfrågad inom statslivet för var dag som går. Inte bara inom Frivilliga offertjänsten är den nödvändig, men också som menig man i ledet, som tjänsteman i underordnad ställning, som föderska och avlämnarska av barn åt Staten, och på tusen andra poster. (184)

Kort sagt handlar det om att genom filmens suggestion få människor att lyda och ställa sin kropp till förfogande för staten. Att detta beskrivs som en heroisk akt är i linje med det språkbruk som nyttjades i den nazistiska propagandan, vilket framgår i Victor Klemperers inflytelserika studie i ämnet, *LTI: Tredje rikets språk* (utgiven första gången 1947).<sup>661</sup> Men faktum är att även skolfilmen förväntades bidra till att skapa produktiva subjekt i statens tjänst. Strategin för att åstadkomma detta kunde därtill formuleras i ordalag närbesläktade med Djin Kakumitas redogörelse. I en artikel från 1938 talade folkskolläraren och socialdemokraten Karl Salomonsson om ett ”ständigt aktuellt krav på skolfilmen, det nämligen att den bör i så stor utsträckning som möjligt tillgodose barnens naturliga behov av hjältedyran”.<sup>662</sup> Salomonssons artikel var del i diskursen om bildningsfilmens funktion som moraliskt korrektiv till den kommersiella spelfilmen. Som ”motvikt” till den amerikanska filmkulturens ytliga ”stjärnkult”, dess ”hjärte- och divadyran”, presenterades skolfilmens potential till att frammana ”hjeltedyran inför det fredliga och kulturfrämjande arbetets utövare”.<sup>663</sup> På så sätt hade den som målsättning en liknande biopolitisk verkan eller ”överindividuell vinning” som propagandafilmen för Frivilliga offertjänsten: vid sidan om ökade kunskaper för den enskilda eleven hade skolfilmerna, enligt Salomonsson, ”ett stort fostrande värde, då det gäller att hos det uppväxande släktet ingjuta aktning och respekt för kroppsarbetet i dess olika former”.<sup>664</sup> I den meningen var alltså de rörliga bildernas funktion även i detta sammanhang ytterst att få medborgarna att ställa sina kroppar till förfogande; att på sätt och vis bli den ”passiva heroiska typ” Djin Kakumita uppställer som förebildlig. Den biopolitiska mediepraktik som omtalas i romanen – hur tillspetsad skildringen än må vara – sammanfaller så sett med den som pågick i det svenska 1930-talet.

### *Kallocainet som bildningsfilm, bildningsfilmen som sanningsdrog*

Filmstudioplatsets produktioner får ytterst människor att tala. Det är, som påtalades ovan, genom propagandafilmen som försökspersoner rekryteras till bland annat Leo Kalls undersökningar med sanningsdrogen

kalloccain. Den blekgröna vätska som injiceras i armbågsvecket på 'hjältarna' inom Frivilliga offertjänsten är i den meningen redan på förhand förbunden med de rörliga bilderna. Men drogen – vilken som av en händelse tar ungefärligen lika lång tid att verka (åtta minuter) som en genomsnittlig bildningsfilm varade – hör också samman med de rörliga bilderna på en mer strukturell nivå.<sup>65</sup> Undersökningarna med kalloccainet kan nämligen ses som en biopolitisk mediepraktik i egen rätt. Drogen är ett medium som får sin användare att "blotta sina hemligheter" och "innersta tankar" (18, 20). "Medlet" – det kunde lika gärna hetat "mediet" – ska på den vägen "tjäna [...] allas vår trygghet, Statens trygghet" (20). Drogförsöken är "ett nödvändigt led" i utvecklingen "[f]rån individualism till kollektivism" eftersom de "vidga[r] den stora gemenskapen också till det inre" (78f.). På sikt är Leo Kalls mål "en obligatorisk årlig kalloccainundersökning av varenda medsoldat" (75). Kalloccainundersökningarna har således gemensamt med bildningsfilmen att de är tänkta att producera kunskap som ska gagna samhället och befolkningen i stort.

Nyttjandet av sanningsserumet får i romanen emellertid paradoxala effekter. På vissa sätt fungerar drogen visserligen som den banbrytande övervakningsteknologi den är utformad för att vara. Bland annat revolutioneras polisväsendet och rättssystemet eftersom de misstänkta och åtalade nu utan omsvep erkänner sina brott (undersökningarna med kalloccainet övergår snart från försöksstadiet till att tas i bruk av polis- och domstolsmyndigheterna). Men att kalloccainet får människor att avslöja sina innersta tankar möjliggör också för systemkritiska synpunkter att yttras och en potentiell annan värld att framträda. Via undersökningarna med drogen får Leo Kall exempelvis höra om en avlägsen "ökenstad" där människor lever "i vänskap och inbördes hjälp" (196), och om en organiskt formad organisation som "byggs inifrån som träd, och det växer ut broar mellan oss som inte är av död materia och dött tvång" (137). Hans egen uppfinning, tänkt att verka i Världsstatens tjänst, får honom – i kombination med det skakande besöket på Filmstudiopalatset – på så vis att så småningom tvivla på regimen. Sanningsdrogen förefaller således slå tillbaka mot den totalitära staten: den som tvingas tala sanning kommer också att säga sanningen om det förtryckande samhällssystem hon lever under. När Leo Kall i slutet av romanen tillfångatagits och fängslats i den likaledes totalitära "Universalstaten" ger han därför villigt bort sin skapelse: "Jag gav dem min uppfinning därför att jag helt enkelt ville att den

skulle finnas kvar.” (282) Han vet ju att drogen kan bidra till ”att skapa en ny värld” (283).

Kallocalinet tycks alltså frambringa en form av kritiskt tänkande.<sup>666</sup> Detsamma ansågs bildningsfilmen ge utlopp för. Ett vanligt argument för att implementera de rörliga bilderna i undervisningen var att de understödde eleverna att tänka självständigt. ”[V]ill man egga till självverksamhet”, skrev Berg 1929, ”*vill* man också skolfilm”, ty ”knappast något vädjar så till åskådarens självverksamhet, som den levande bilden”.<sup>667</sup> Rörliga bilder ”eggjar barnens framställningssätt”, argumenterade en annan skribent 1935, ”och lär dem att tala istället för att endast svara”.<sup>668</sup> Men i själva verket, menar jag, tillät praktikerna inom bildningsfilmen inte något kritiskt och självständigt tänkande i strikt mening, och detsamma kunde sägas om kallocalinundersökningarna. Kittler menar att droger och tekniska medier har gemensamt att de tenderar att framalstra just en (skenbar) ”sinnlig visshet”.<sup>669</sup> Både droger och medier manipulerar verkligheten genom att föreställa den som mer åtkomlig; i såväl drog- som mediala rus tenderar vi att erfara (eller rättare sagt hallucinera) världen som kontinuerlig berättelse.<sup>670</sup> I biopolitiska mediepraktiker, kunde man lägga till, anpassas denna manipulation av verkligheten och produktion av ’sinnlig visshet’ efter de aktuella aktörernas biopolitiska intressen. Uttryckt annorlunda tillåter inte ett effektivt biopolitiskt styre att befolkningens ’innersta tankar’ cirkulerar hur som helst.

För även om argumentationen inom bildningsfilmen löd på ovanstående vis såg man i praktiken till att manövrera receptionen av filmerna. Från åtminstone 1931 användes på förhand distribuerade frågeformulär i undervisningen med rörliga bilder.<sup>671</sup> Formulären kunde innehålla uppgifter som att fylla i utelämnade ord i en text som rekapitulerade innehållet i den film som visades (så kallade ”ifyllnadsuppsatser”), eller att svara på frågor om filmernas innehåll, med eller utan svarsalternativ (se bild 45 och 46). Att formulären delades ut på förhand motiverades, som i artikeln ”Filmen i skolarbetets tjänst” från 1935, med att undervisningen därigenom fick större effekt: ”Om barnen genom i förväg givna uppgifter få uppmärksamheten inriktad på de viktigare momenten av en film, bör utbytet av filmundervisningen bli större.”<sup>672</sup> Artikelförfattarna påstod sig ha genomfört experiment i skolklasser som visade att en klart högre andel elever klarade arbetsuppgifterna om dessa delades ut före filmvisningen. Resultaten presenterades i en tabell (se bild 47). Intressant nog intygades också att metoden – som enligt citatet ovan uttryckligen gick ut på att

denna? ..... och ..... På ett modernt postkontor utföres en stor del av arbetet med hjälp av maskiner. Nämn två exempel härpå! .....

Ovanstående arbetsuppgifter representeras som synes tre olika frågetyper: a) vanlig direkt fråga; b) fråga jämte flera olika svar, bland vilka det rätta skall utväljas; c) ett meddelat faktum jämte i anslutning härtil slående fråga.

## 2. Ifyllnadsuppsatser.

Klass 5.

Myggans utveckling. (SBF 7, 1848)

Myggan lägger sina ägg i ..... Ur äggen framkomma ..... Dessa simma omkring nere i vattnet men måste allt emellanåt upp till vattenytan för att ..... Om man håller olja på vattnet, så ..... larverna, emedan de då ej få någon ..... De leva av ..... Larven omvandlas till puppa. Denna kallas ..... De färdiga myggorna ha munnen försedd med ..... Det är endast ..... som suga blod.

Klass 5.

Insektätande växter. (SBF 7, 240)

En växt hämtar beståndsdelarna till sin näring dels ur ..... och dels ur ..... Somliga växter leva desutom av små ..... För att kunna fånga, kvarhålla och döda dessa äro de insektätande växterna utrustade med en ..... Sifshåret har till formen ..... bladskivor. Dessa bära fullt med små rida ..... som i sapsen äro försedda med den ..... Tätorten har själva ..... (bladskaffet, bladskivan eller håren?) överdragna med en klibbig vätska.

Några afländska växter ha egendomliga anordningar för att fånga lussekterna. En del av eller hela ..... är omhulad till en ..... Där förvaras ..... För att denna ej skall uppblådas med regnvatten, skyddas den ovan till av ett ..... Om en insekt är oförsiktig nog att titta in i ..... kan den lätt ..... i vätskan.

## 3. Övriga uppgiftstyper.

Klass 7.

I stogbjörnens spår. (SBF 7:2, 2571)

Vilka av de djur, som förekomma i följande förteckning, lade du märke till på filmen? Besvara frågan genom att stryka under namnen på de djur, du såg!

brånbjörnen	antilopen	älgen
isbjörnen	stengeten	böken
buffeln	bergfåret	vråken
grizzlybjörnen	giraffen	örnen
ekornen	marmelfjuret	mårkillen
jordekornen	uttern	laxen
fladdermusen	bäverna	orsken
bisamrätten	fjällräpan	öringen
pinnan	rapphönan	nyckelpigan
renen	snöripan	fjärilen
kronbjörnen		

## 1. Frågor.

Klass 6.

New York. (SBF 7:1, 2505<sup>1</sup>)

Vilka byggnader lägger man främst märke till, när man med båt närmar sig New York? ..... Vad heter den jätte stora statyn, som står vid inloppet till New Yorks hamn? ..... Är trafiken livligare eller mindre livlig i New York än i Göteborg? ..... Varpå beror detta? ..... Vad lägger man framför allt märke till, om man en kväll vandrar på en av New Yorks större gator? ..... Skriv upp ett namn, som du känner igen på någon av lusskyttarna! ..... Hur många våningar har New Yorks högsta skyskrapa? ..... Filmen visar en staty över en känd svensk uppfinnare. Vilken? .....

Klass 3.

Extra prima från Atlanten till julbordet. (SBF 7:2, 2485)

Under varje fråga står olika svar. Endast ett av dem är rätt. Skriv det rätta svaret på linjen efter frågan!

1. I vilket fiskeläge äro bilderna på filmen tagna? .....
2. Vid vilken tid på året går fiskbåten ut? .....
- (på försommaren, på vintern, på hösten)
3. Hur framdrives den? ..... och .....
- (med motor, med ångmaskin, med segel)
4. Hur länge är den borta? .....
- (3 dagar, 3 veckor, 3 månader, 3 år)
5. På vad sätt fångas långan? .....
- (med nät, med häv, med krok)
6. Vad använder fiskarna till agn? .....
- (blitar av makrill, dagmask, småfisk)

Klass 6.

Svenskt postväsen. (SBF 7, 1313)

Vilket är inväntades postväsendet i Sverige? ..... Vad kallades de, som befordrade posten? ..... Hur förflyttade de sig från en "poststation" till en annan? ..... Snart fingo de börja färdas på ett annat sätt, för att breven skulle komma fortare fram. Vilket? ..... Men det blev mer och mer post att befordra. Vilket transportmedel måste därför postverket så småningom börja använda? ..... Under 1800-talet infördes postbillegenser. Dessa befordrade inte bara post. Vad befordrade de mera? ..... Vad motvaras således i våra dagar postbillegenserna av upp i Norrland? ..... Numera använder sig postverket av alla moderna forskaffningsmedel. Näkna upp dem du ser på filmen! ..... Filmen visar bilder från en svensk flygpostlinje. Mellan vilka platser går

<sup>1</sup>) SBF 7 = Katalog nr 7 över skolfilmer och andra bildningsfilmer från Svensk Filmindustri's skolfilmavdelning.

SBF 7:1 = Supplement till d.o.

SBF 7:2 = Supplement nr 2 till d.o.

Det efter dessa beteckningar följande numret anger respektive filmers beställningsnummer.

<sup>2</sup>) Pricklinjerna här och i fortsättningen endast anlydda. På originalet ha de för svaren erforderlig längd.

Bild 45 och 46. Exempel på frågeformulär i samband med undervisning med rörliga bilder.

Tabell 1.

Arbetsuppgifter	Uppgifterna givna före filmlektionen			Uppgifterna givna efter filmlektionen		
	Klass	Antal elever	Riktighetsproc.	Klass	Antal elever	Riktighetsproc.
Serie 1. (Klass 3. Okt. 1934)	A	32	87,5	C	38	65,3
	B	34	76,7			
Serie 2. (Klass 3. Nov. 1934)	A	35	76,9	B	32	67,5
	C	36	74,2	E	31	65,9
	D	31	83,3			
Serie 3. (Klass 7. Okt. 1934)	F	26	92,7	H	35	55,1
	G	33	60,8			
Serie 4. (Klass 7. Nov. 1934)	F	27	86,3	G	32	77,3
	I	28	81,1	H	35	70,4
	J	22	92,5	K	32	74,6
				L	32	86,5

Bild 47. Att formulären delades ut på förhand skulle försäkra att elevernas uppmärksamhet "inriktad[es] på de viktigare momenten av en film".



styra elevernas uppmärksamhet – stimulerade till aktivt och till synes självständigt deltagande: ”När barnen gå till filmföreställningen med uppdrag att göra vissa iakttagelser och upptäckter, ha de erhållit en aktiv inställning till filmen.”<sup>673</sup> I sin undersökning av 1800-talets svenska åskådningsspedagogik identifierar Ekström en liknande paradoxal dynamik i undervisningen, vad han benämner som *inkapslad reflexivitet*.<sup>674</sup> Å ena sidan, visar Ekström, uppmuntrades eleverna till ”självinläring”, ”självverksamhet” och ”reflexivitet”. Å andra sidan kontrollerades denna reflexivitet genom att ”det ’rätta’ seendet” lärdes ut, vilket försäkrade att eleverna observerade vad som ansågs vara ”tingens viktigaste egenskaper”.<sup>675</sup>

Också inom skolfilmen handlade det om att lära eleverna att se på ett särskilt sätt, att få dem att göra ”vissa iakttagelser och upptäckter” snarare än andra och att observera de förment ”viktigare momenten av en film”. Framför allt gällde det att få samtliga elever att göra *samma* iakttagelser. Argumentationen om självständigt tänkande till trots var det inom bildningsfilmen således i själva verket frågan om en medial reception som kontrollerades och gjordes samstämmig. Frågeformulären kan därmed ses som ett exempel på vad Foucault benämner som den biopolitiska maktens ’massifierande’ tendens; en reglerande mekanism som bidrog till att väga upp ”oregelbundenheterna” och ”skapa en jämvikt” vad gäller elevernas sätt att betrakta.<sup>676</sup>

SF och Norstedts skickade vad jag kunnat se inte med några egna instuderingsfrågor till sina bildningsfilmer under 1930-talet, men även här gjordes åtgärder för att styra hur filmerna användes och mottogs.<sup>677</sup> Till SF:s filmer bifogades från slutet av 1930-talet så kallade filmblad med ”anvisningar [till läraren] för filmens pedagogiska utnyttjande” i form av en kommentar som rekapitulerade filmernas innehåll och budskap.<sup>678</sup> Så kunde man exempelvis läsa att en film om Göta kanal ”låter en förstå, att Sveriges blåa band blivit en omtyckt och livligt frekventerad turistled, som väcker den resandes beundran för de vackra och minnesrika nejder, genom vilka färden går” (se bild 48 och 49).<sup>679</sup> Norstedts å sin sida – framgår det av bolagets skolfilmsförteckning från 1930 – skickade med såväl ”anvisningar för filmernas användning i undervisningen” som ”[s]ärskilda anvisningar rörande vad filmen ifråga åskådliggör” samt stillbilder ”av filmens viktigaste scener”.<sup>680</sup> I foldern ”Filmlektionen” från 1931 gav bolaget detaljerade instruktioner för lärare om hur undervisningen med rörliga bilder skulle planeras och genomföras (se bild 50). Under rubriken



## Göta kanal.

Officin: Svensk Filmindustri. Längd: 125 m.

Granskare: Överlärare Stellan Orrgård.

### Textlista.

1. **Göta kanal.**
2. Göta kanal är en sjöväg tvärs genom Sverige. Vi börja resan i Stockholm.
3. Efter Mälaren går leden genom Södertälje kanal.
4. Oxelösund, en viktig hamn i Södermanlands skärgård.
5. Stegeborgs slottsruin står som ett sjömärke nära ingången till Slätbaken.
6. Vid Mem börjar Göta kanals östgötalinje.
7. En liten skymt av Söderköping.
8. Genom Norsholms järnvägsbro går leden in i Roxen.
9. De femton slussarna vid Berg bilda kanalens väldigaste trappa.
10. Vreta klosterkyrka.
11. Östergötlands bördiga sädesfält kanta kanalen.
12. Sjön Boren.
13. Vid Borensberg fara vi genom nya slussar.
14. Motala verkstad.
15. Kanalbyggaren von Platens grav.
16. Göta kanal mynnar i Vättern invid Motala ström.
17. Motala stad med radiostationen ligger på Vätterns strand.
18. På andra sidan Vättern vid Rödesund fara vi in i kanalens västgötadel.
19. Sjön Viken lämnar vatten till kanalens västgötalinje mellan Vättern och Vänern.
20. Det är tämligen stora båtar, som kunna passera kanalen.
21. Ett grävningsarbete för kanalen visar, hur det ser ut, innan vatten släppes på.
22. En stenpelare utmärker kanalens högsta del, som ligger 91 meter över havet.
23. Vid Töreboda korsar Göta kanal järnvägen mellan Stockholm och Göteborg.
24. Hajtorps slussar på vägen utför mot Västerhavet.
25. Vid Sjötorp mynnar kanalleden ut i Vänern.
26. Mariestad på Vänerns strand.
27. Kinnekulle avtecknar sig mot horisonten.

28. Trollhättans berömda vattenfall och kraftstationen.
29. Slussarna vid Trollhättan.
30. Göta älv bildar en bred, naturlig vattenväg.
31. I Lilla Edet fara vi genom den sista slussen.
32. I Göteborg lägger kanalbåten till vid Lilla bommen.

## Kommentar.

Göta kanal var i sin helhet färdig att tagas i bruk år 1832. Det hade då behövts mer än 20 års arbete att fullborda det väldiga företaget att förbinda Östersjön med Kattegatt. Ursprungligen hade man beräknat kostnaderna till 2,4 milj. kr., men de slutade vid en summa av omkr. 16 milj. kr.

Den egentliga Göta kanal går från Mem vid Slätbaken till Sjötorp vid Vänern och utgör en sträcka av 190 km. Filmen visar en färd med Stockholm som utgångspunkt genom Södertälje kanal, Slätbaken, Göta kanals östgotalinje, Vättern, Göta kanals västgotalinje, Vänern, Trollhätte kanal och Göta älv till Göteborg. Denna sträcka uppgår till omkr. 400 km.

Sin högsta punkt, 91 m. över havets nivå, uppnår kanalen vid Viken i Västergötland, där en obelisk är rest på stranden.

Av filmen framgår, hur skiftande kanalens bredd är. Emellertid är kanalbredden ingenstädes mindre än 26 m. vid ytan och 14 m. vid botten. Djupet håller sig vanligen vid 3 m., varför ganska stora och tungt lastade båtar kunna befara kanalen.

Anledningen till att vattenvägen genom landet icke fått den betydelse för fraktfarten, som man annars med tanke på kanalsystemens användning t. ex. i Tyskland kunnat vänta, torde vara att söka främst i ogynnsamma slussförhållanden. Sammanlagt finnas 58 slussar i kanalen, och på filmen få vi göra bekantskap med flera av dessa, både på östgöta- och västgötasidan.

Filmen låter en förstå, att Sveriges blåa band blivit en omtyckt och livligt frekventerad turistled, som väcker den resandes beundran för de vackra och minnesrika nejder, genom vilka färden går.



Bild 50. Norstedts folder "Filmlektionen" gav detaljerade instruktioner för hur man uppnådde önskvärt resultat av undervisning med rörliga bilder.

"Uppmärksamheten" sammanfattades den övergripande pedagogiska idén i tre punkter. Den första av dessa, som lika väl hade kunnat formuleras av en biografägare, konstaterade filmmediets särskilda suggestionskraft: "Den rörliga ljusbilden har stor förmåga att fångsla lärjungarnas intresse. Ljusbildernas briljans *tilltalar sinnet*, förevisningen i ett mörkt rum innebär *koncentration*, rörelsen i bilden håller *uppmärksamheten* vid makt." Den andra punkten framhöll vikten av att gripa in i elevernas reception av filmen: "Lärjungarna få emellertid ej bliva enbart passiva åskådare, utan de skola även *uppfostras att lära av bilderna*." Punkt tre, slutligen, specificerade hur denna 'uppfostran' skulle gå till: "dels genom att lärjungarna före filmvisningen uppmärksamgöras på de viktigaste partierna av filmen, dels genom att läraren då och då gör korta påpekanden, rörande vad som särskilt bör observeras". Under rubriken "Förhör" på nästföljande sida i foldern angavs så hur filmvisningen skulle följas upp: "Medan det visade ännu är i friskt minne, få lärjungarna besvara de [av läraren] före visningen uppställda frågorna."<sup>681</sup>

Sammantaget fick visningspraktikerna därmed formen av självuppfyllande profetior: bildningsfilmerna kom att handla om det som distri-

butörerna och lärarna i förväg meddelat. Med på förhand utdelade uppgifter och filmblad som markerade var filmernas tonvikt låg säkerställdes att eleverna mekaniskt återgav och lade på minnet de aspekter av filmerna som efterfrågades.<sup>682</sup> I den meningen bidrog bildningsfilmen – precis som kallocain är tänkt att göra – till att vidga ”den stora gemenskapen också till det inre”.

Undersökningarna med sanningsserumet i *Kallocain* följer ett liknande mönster som det som just beskrivits inom bildningsfilmen. På självförståelsens nivå må kallocainundersökningarna skildras som en oväntad väg undan det biopolitiska styret, som möjlighetsvillkoret för kritiskt tänkande. Men i själva verket karakteriseras även dessa praktiker av en form av inkapslad reflexivitet. Det som sägs under inflytande av den blekgröna vätskan tillåts nämligen långt ifrån vara något oförmedlat kritiskt tänkande. En rad kontrollmekanismer implementeras under undersökningarna som både styr vad som blir sagt och hur detta sprids bortom laboratoriet/polishuset/rättssalen.

Redan under de första experimenten med drogen kallas försökspersonerna in en och en, som om deras respektive ”innersta tankar” behöver hållas borta från de andras kännedom. Ja, deras innersta tankar är överhuvudtaget av föga intresse i det större sammanhanget. Efter undersökningen av den allra första försökspersonen försäkrar Edo Rissen, ”kontrollchef” i laboratoriet, för denna att ”de dyrbara hemligheterna låg i gott förvar”: ”Det förstår ni väl, att här kommer inget personligt ut. Det är som om det aldrig hade varit sagt.” (66) Visserligen underskattar Rissen i det här läget vilken utbredning och betydelse drogen kommer att få i Världstaten, men även långt senare – under en undersökning då också polischef Karrek närvarar – avbryts ”de rent personliga bekännelserna” av en kollektiv gäspning (130).

Den kunskap som produceras via undersökningarna med drogen är bara värdefull i den utsträckning den ökar Världstatens biopolitiska kontroll. Att det är kunskap av just den arten som produceras och tas tillvara säkerställs genom det sätt på vilket undersökningarna genomförs och dokumenteras. Ju mer undersökningarna övergår i statens regi desto mer påtagligt blir detta. Då Karrek börjar närvara vid undersökningarna får de en tydligare karaktär av utfrågning. Leo Kall konstaterar att han normalt föredrar att ”låta våra undersökningspersoner tala av sig själva så mycket som möjligt”, men med den nya kontrollinstansen i rummet ”övergick jag ändå till förhör” (127). Genom denna kringskurna fråga-



svar-modell inriktas så undersökningsobjektens drogrecption mot det som anses viktigast, som uppgifter om lagbrott eller angiveri. Att metoden implementeras brett framgår av att Rissen och Leo Kall kort därefter får i uppdrag att i stor skala ”utbilda insprutare” (161), det vill säga förse de som håller i sprutan med pedagogiska anvisningar (en utbildning som på sätt och vis hade sin motsvarighet i den svenska lärarutbildningen, där lärarstudenterna vid denna tid utbildades i skötsel av projektionsapparater).<sup>683</sup> Den rest av irrelevanta upplysningar som ändå tränger igenom under utfrågningarna sorteras bort av de som för protokoll. När Rissen ansvarar för att ta anteckningar – sedermera övertas uppgiften av ”polisministerns egen sekreterare” (161) – tar han endast notis om något då ”Karrek tecknade åt Rissen” att göra så, som när namnen på fem potentiella kollaboratörer nämns under ett förhör (79).

Via detta inkapslade tillvägagångssätt kontrolleras (dokumentationen av) drogrecptionen efter Världsstatens intressen. Med sin unika inblick i undersökningarna – eller, annorlunda uttryckt, inblicken i de mediala villkoren – må Leo Kall börja misstro statens sätt att styra medborgarna, men på samhälls nivå är den sortens skepsis obetydlig (det är signifikativt att undersökningarna inte leder till något kollektivt motstånd). Vid ett tillfälle, då Leo Kall fortfarande är Världsstaten trogen, prisar denne kallocainet för att det ”ger oss möjlighet att kontrollera vad som rör sig i sinnena” (155). Mot bakgrund av diskussionen ovan bör en sådan utsaga inte förstås som att drogen ger en ofiltrerad inblick i människors medvetanden. Snarare är drogens funktion, via de specifika praktiker som knyts till den, att den *formar* vad som rör sig i sinnena hos befolkningen. Detta har den gemensamt med bildningsfilmens praktiker. Bildningsfilmen styrde hur eleverna såg, kallocaiuundersökningarna styr hur medborgarna talar (eller åtminstone hur detta tal nedtecknas och sprids). Båda praktikerna är därmed ytterst, för att låna Ekströms formulering om 1800-talets åskådningspedagogik, ”en pedagogik om sinnenas organisering och träning”, med den specifika funktionen att effektivisera varsitt biopolitiskt styre: välfärdsstatens respektive Världsstatens.<sup>684</sup> Hur en sådan pedagogik implementerades också på arbetsplatserna – och hur denna sinnesträning lämnat avtryck i arbetarlitteraturen – är det dags att undersöka nu.



## Se rakt in i kameran:

### *Människor kring en bro* och den föregripna journalfilmen

Denna bro var färdig. Den kunde inte bli annorlunda. Och nu skulle den invigas. Det hela var olustigt och ganska löjligt. Vi stod uppställda vid brons norra anfang som en skock duvna höns och väntade på att skådespelet skulle börja.<sup>685</sup>

Kjellgrens roman *Människor kring en bro* (1935), som alltså kretsar kring bygget av Västerbron i Stockholm, avslutas följdriktigt med brons invigning. Tonen i detta sista avsnitt, ”Försvunnen idyll”, kan beskrivas som bittert vemodig. De arbetare läsaren fått följa i romanen – vilka utgör det plurala pronomenet i citatet ovan – skildras som bortkomna och modfällda under det att de iakttar vad de upplever som ett främmande spektakel. De, som har utgjort en grundförutsättning för brons uppförande, är vid firandet av detsamma förpassade till periferin, ”uppskjutna mot broräcket” och ovan ”helgdagsklädda” i finbyxor och stärkskjorta med krage och guldblänkande kragknapp (290, 288). Istället är det ”stadens och statens styresmän” (290), däribland självaste konungen, som elegant klädda i jacketter och höga hattar står i centrum under invigningen. Det hålls tal, byggnadsingenjörerna dekorerar, en orkester spelar musik och flaggor smattrar i vinden, innan bron till sist under högtidliga former öppnas upp för fotgängare, bil- och spårvagnstrafik. Så avslutas scenen med att klungan av arbetare, ”tafatta och [...] bortglömda”, lämnar bron (292).

Det finns materiella orsaker till arbetarnas alienation inför invignings-”skådespelet”. Brons fullbordande får i romanen följderna att arbetarna blir såväl arbets- som bostadslösa: varvet de är knutna till läggs ner och träbarackerna som inhyt dem rivs för att ge plats åt modernare bostäder.<sup>686</sup> Gerd Kvart har därmed fog för sin läsning av scenen, formulerad i avhandlingen *Arbetsglädje och gemenskapstro: En studie i Josef Kjellgrens författarskap till och med Människor kring en bro* (1979), som ett uttryck för ”arbetarens främlingskap i det kapitalistiska samhället”.<sup>687</sup> Invigningsceremonin sätter detta främlingskap i blyxtbelysning, menar Kvart, eftersom det är då – när arbetarna ”degraderats till staffagefigurer” samtidigt som bron tagits i anspråk av såväl diverse inflytelserika personer som den breda allmänheten – som de ”sociala konsekvenserna av [brobygget] blir uppenbara”.<sup>688</sup> Den sortens marxistiska utläggning av texten är svår att bestrida, särskilt

som författaren själv utgått från en marxistisk estetik.<sup>689</sup> Likväl iscensätts i romanavsnittet, menar jag, något utöver denna kritik av arbetets villkor under kapitalismen; närmare bestämt en kritik av hur arbetet *förmedlades, dokumenterades och lagrades* – eller inte gjorde det – i en specifik samtida filmgenre. För vad Kwart och andra uttolkare av romanen förbigår är att ”Förlorad idyll” inte enbart skildrar invigningen av en bro, utan också *journalfilmsupptagningen* av denna invigning. I avsnittet berättas nämligen att ”filmkamerorna knäppte och knattrade” under festligheterna, liksom att de förnämliga männen på bron ”med självvaktning kunde se rakt in mot de surrande filmkamerorna” (288, 290). Jag ska strax återkomma till betydelsen av detta.

Journalfilm, eller ”filmjournal” som är ett mer tidstypiskt ord, kan betecknas som en regelbundet (ofta veckovis) utkommande biograffilm vars innehåll befinner sig i skärningspunkten mellan nyhetsförmedling, underhållning och propaganda.<sup>690</sup> Filmerna är i regel sammansatta av ett antal korta inslag som på ett lättsamt sätt skildrar aktuella händelser från bland annat politikens och idrottens värld.<sup>691</sup> I Sverige producerades journalfilm från 1914, då Svenska Bio (från 1919 Svensk Filmindustri) började distribuera sin så kallade veckorevy till biograferna, till en bit in på 1960-talet då televisionens genomslag gjorde genren obsolet.<sup>692</sup> Under nästan 50 års tid hade journalfilmen således ett unikt inflytande som ensam nyhetsförmedlare i rörliga bilder. Genren nådde en sorts blomstring i Sverige åren kring 1930: då producerade förutom SF även Paramounts svenska avdelning journalfilmer, och från 1932 kunde Gunnar Skoglunds och Nils Jerrings karakteristiska speakerröster höras i SF-journalerna.<sup>693</sup> Filmerna visades som del av biografernas fyllnadsprogram innan huvudfilmen, och bevittnades därigenom av en stor andel av Sveriges vid tiden frekvent biografbesökande befolkning.<sup>694</sup> Detta gör journalfilmen till den typ av bildningsfilm som vid den här tiden kanske kom allra flest människor till del. För just som en typ av bildningsfilm kan man betrakta den – så behandlades den nämligen av SF själv: Företagets journalfilmsavdelning tillhörde samma sektion som och samarbetade med bland andra avdelningarna för skol- och beställningsfilm, och en särskild variant av journalfilmer – så kallade bilderböcker, som skildrade ”smått och stort från när och fjärran” – upptecknades i SF:s kataloger för skol- och bildningsfilm.<sup>695</sup>

I den svenska 1930-talslitteraturen görs på flera håll kritiska tematiseringar av journalfilmen, som omväxlande framställs som ytlig, manipulativ

och nationalistisk. I biografskildringen i Boyes *Astarte* (1931) kommenterar berättaren med sedvanligt bitsk ironi "[v]eckans filmjournal", som via bilder av "europeiska [...] skönhetsdrottningar", ett "[r]umänskt prinsessbröllop" och en "amerikansk levnadskonstnär [som] går på lina" visar "Världen sådan den är", "skiftande, osammanhängande, full av underlighet" (92f.). I Eyvind Johnsons roman *Se dig inte om!* (1936), som utspelas under första världskriget, kritiseras statskyrkornas tendens att ställa sig bakom sitt lands krigföring via en betraktelse över hur detta kunde kommuniceras i journalfilm: "Kriget sveper som ett Herrans gissel över jorden [...] men både Jesus och Vår herre själv [...] är med och välsignar vapnen i varenda biojournal."<sup>696</sup> I en annan roman av Johnson, *Nattövning* från 1938, känner sig karaktären Elvira "en gnutta lurad" av ett journalfilmsinslag om alpinskiidåkning i Alperna som är "fotograferat så, att det verkade fortare än det verkligen var".<sup>697</sup> Kritik mot journalfilmens benägenhet till bildmanipulation uttrycks också i Josef Kjellgrens dikt "Film" från 1928. Dikten utspelas i en biografalong och berättar om en journalfilm som tycks skildra ett kommunistiskt uppror i inledningen av kinesiska inbördeskriget (1927–1949).<sup>698</sup> Diktjaget, tydligt präglad av författarens vid tiden kommunistiska sympatier, betecknar filmkameran som "en mäktig lögnhals" som genom dubbelexponering mångfaldigar upprorsmännen – "av kinesernas hundra, blir tusental!" – och därigenom framkallar "HAT och FÖRAKT" hos åskådarna.<sup>699</sup>

Som bland andra Mats Jönsson har visat tenderade journalfilmerna, såväl internationellt som i Sverige, att understödja nationens styre, vara en reflektionsyta för och reproducera rådande normer och politiska värderingar snarare än att utmana dem. SF må ha lanserat sina journalfilmer som en form av objektiv nyhetsförmedling, men i själva verket, menar Jönsson, låg filmernas framgångsrecept i deras förmåga att undvika kontroverser genom att precis förmedla "the norms and values of Swedish social welfare society".<sup>700</sup> Mot den bakgrunden är den relativt oförblommerade kritiken mot journalfilmen så som den uttrycks i tematiseringarna ovan – av författare som samtliga, mer eller mindre, kan sägas ha stått till vänster om den svenska socialdemokratin – begriplig.

Den kritik som gestaltas i *Människor kring en bro* är emellertid både mer subtil och mer djupgående. I "Förlorad idyll" omnämns filmkamerorna endast i förbigående, men avsnittet föregriper på ett snillrikt sätt ändå den journalfilmsinspelning som faktiskt ägde rum under invigningen av Västerbron. Ja, *föregriper*. Faktum är att Kjellgrens roman utkom nästan

två månader innan bron invigdes – och följaktligen också innan en SF-journal av händelsen producerades. *Människor kring en bro* publicerades i månadsskiftet september–oktober 1935 (och skrevs troligen så tidigt som vintern 1934–1935) medan Västerbron invigdes först 20 november samma år.<sup>701</sup> SF distribuerade i sin tur den ”veckorevy” som skildrar händelsen till biograferna den 25 november 1935. Journalfilmen i fråga – karaktäristiskt sammansatt av en rad disparata inslag, bland annat om Anna Brantings 80-årsfirande, en föreläsning om ”sexualbiologiska experiment [...] med hönsdjur”, *Stockholms-Tidningens* Luciatävling och översvämningar i franska Avignon – inleds med en knappt två minuter lång rapport från Västerbroinvigningen.<sup>702</sup> Den som inte känt till den ovan redogjorda kronologin hade tagit för givet att romanens sätt att skildra invigningen var modellerad efter SF-journalens presentation av densamma – så påtagliga är likheterna mellan de båda framställningarna. Även i journalfilmsinslaget är det, som formuleringen lyder i romanen, ”stadens och statens styresmän” som står i centrum. Till bilder av välklädda herrar i höga hattar informerar speakern Gunnar Skoglund om vilka av samhällets tungviktare som närvarar: överståthållaren, vice ordföranden i stadsfullmäktige, Stockholms borgmästare, kommunikationsministern, de tyska ”bygg-herrarna” och – bokstavligen kronan på verket för invigningsfirandets ”pomp och ståt” – Hans Majestät Gustaf V. Också i övrigt följer skildringen ett liknande mönster som i romanen: åskådaren får se styresmännen hålla tal, flaggor kan ses vaja i vinden och i slutet av inslaget visas bilder på när trafiken släpps på för spårvagnar, bilister och fotgängare. Det händer till och med, precis som är fallet med de distingerade herrarna i Kjellgrens roman, att styresmännen (som det verkar oavsiktligt) blickar in i filmkamerorna (se bild 51–53).

Hur kommer det sig då att romanen i så hög grad lyckas föregripa Västerbrons invigning så som den skildras i journalfilmen? Kvant refererar i sin avhandling till ett uttalande av Kjellgren om hans avsikt att gestalta en ”syntetisk invigningsskildring av olika broföretag i Stockholm”.<sup>703</sup> Det förklarar, menar Kvant, det faktum att Västerbron faktiskt aldrig direkt omtalas i romanen (även om diverse geografiska markörer gör det uppenbart för varje läsare med grundläggande lokalkännedom i Stockholm att det är just denna bro som uppförs).<sup>704</sup> *Människor kring en bro* handlar – så kan man förstå hänvisningen till Kjellgrens avsiktsförklaring – därmed om något mer allmängiltigt än uppförandet av den enskilda bron: om brobyggen och, än vidare, arbetets villkor i mer generell



Bild 51–53. Stillbilder från journalfilmen som skildrar Västerbrons invigning (1935). På bild 52 syns vice ordföranden i stadsfullmäktige Fredrik Ström blicka in i kameran.

mening.<sup>705</sup> Men om invigningsskildringen i detta avseende är syntetisk så rör det sig, menar jag, samtidigt om en syntetisering av tidens journalfilmer över (bro)invigningar. Också i samband med invigningen av Liljeholmsbron 1928 respektive Tranebergsbron 1934 producerades journalfilmer.<sup>706</sup> Frånsett att filmerna är stumma och därmed gör bruk av textskyltar istället för speakerröst uppvisar de slående likheter med Västerbrojournalen. Även här syns vajande svenska flaggor och klungor av rockbeklädda herrar i cylinderhattar, prominenta figurer som stadsfullmäktiges ordförande Knut Tengdahl och kronprins Gustaf Adolf håller tal, då och då blickar herrarna in i kamerorna, i slutet av inslagen öppnas broarna för fotgängare, bil- och spårvagnstrafik . . . Det är genom att överföra dessa prototypiska element från invigningsfilmerna som "Förlorad idyll" förmår spegla en journalfilm som vid romanens tillkomst ännu inte existerade.

*Filmjournal vs arbetsjournal,  
eller filmens verklighet och litteraturens*

Det bör emellertid noteras att journalfilmerna också förenas genom vad de *undgår* att visa. Arbetarna varken omnämns av speakern och textskyltarna eller går att urskilja i vimlet, och av deras mödor syns – förutom slutresultaten, de fullbordade broarna – inga spår i filmerna. Det är i relation till denna frånvaro som skildringen i *Människor kring en bro* bör förstås. Signifikativt nog omtalas journalfilmskamerorna i "Förlorad idyll" i samband med en maskinromantisk uppräknning av allt det som dessa kameror *inte* registrerar:

[F]ilmkamerorna knäppte och knattrade, det susade sävligt ur högtalarnas vidöppna trattar och den myllrande svarta hopen av människor stirrade nyfiket på alltsammans: på det som var färdigt och fast och inte kunde bli annorlunda. Det var fest, men ändå ingen fest som vi var vana vid. Bullret och larmet hade övergivit bron, inga cementblandare rasslade längre, inga nitmaskiner slungade ut sitt smatter, svetsarnas brinnande lågor stänkte och lyste ej längre vid sammanfogningarna, all ånga hade strypts av, alla elektriska strömbrytare vridits om. Pålkranarna hade upphört med sitt jämna och monotona dunk, lyftkranarna hävde ej stönande upp järnbalkarna i sina fack, det sjöng ej längre i några stramt spända stålwares, stenhuggarna hade lagt ner sina klubbor och mejslar, timmermännen slängde inte in yxeggarna i



trästockarna, balkarna skakade och skalv ej längre under borrhmaskinens hårda tryck och det sprött klirrande armeringsjärnet hade för alltid begravts under en tjock massa av fet betong. Denna bro var färdig. Den kunde inte bli annorlunda. (288f.)

Bullret, larmet, ångan, cementblandarna, nitmaskinerna, pålkranarna, järnbalkarna, borrhmaskinerna, trästockarna, stenhuggarna, timmermännen, svetsarna. Denna lista över arbetets komponenter och förutsättningar fungerar delvis som en gestaltning av arbetarnas vemod över den arbetsinsats som nu är överspelad. Men uppräknigen har samtidigt en performativ effekt i det att den påminner om det arbete och den arbetskraft som osynliggörs av journalfilmerna. Därmed utpekas en ideologisk funktion hos denna särskilda typ av bildningsfilm: underliggande motsättningar mellan klasser eller arbete och kapital döljs. Men att brobygget är ”färdigt och fast” kan också förstås i mediala termer, nämligen lagringstekniskt: filmkamerornas knäppande och knattrande åstadkommer en dokumentär artefakt – journalfilmen – som ”inte [kan] bli annorlunda”. Arbetet är slutfört, men så även de rörliga bildernas dokumentation av arbetet. ”Förlorad idyll” framställer i den meningen journalfilmen som en reduktionistisk genre. Invigningen av bron innebär, som berättaren konstaterar i avsnittets inledning, firandet av ”det *synliga resultatet* av våra händers duglighet” (287, min kursivering). Utsagan kunde också varit en beskrivning av journalfilmens kringskurna dokumentation av arbetet: journalen från invigningen kom bokstavligen att utgöra detta arbetes synliga resultat på landets biografer.<sup>707</sup> Denna omständighet utesluter dock inte att arbetet låter sig dokumenteras på andra sätt, som bättre förmår registrera omfattningen av arbetarhändernas duglighet. Uppräknigen av arbetets beståndsdelar i samband med filmkamerornas upptagning fungerar så sett som ett korrektiv genom att dokumentera just det som journalfilmen undviker att lagra.

Faktum är att romanen i sin helhet kan läsas som ett oppositionellt projekt i relation till det avslutande avsnittets fiktiva journalfilm och dess skildring av brobygget. I artikeln ”Filmens verklighet och litteraturens”, publicerad kort efter det att romanen utkom, diskuterar Kjellgren just filmmediets kontra litteraturens förmåga till skildring av arbete, eller mer precist av ”den industriella interiören och de industriella förutsättningsarna för mänsklig verksamhet”. Där böckerna i detta sammanhang ”ge sann och säkert uppfattad verklighet”, skriver Kjellgren, ”ger filmen för-

falskning”, även i de fall då det ”yttre händelseschema[t]” är identiskt verken emellan.<sup>708</sup> *Människor kring en bro*, som bland annat tilldelades första pris i Natur & Kulturs tävling om bästa ”yrkesroman”, har just det obestridliga ärendet att så autentiskt som möjligt förmedla (kropps)arbetets och (kropps)arbetarens erfarenheter och förutsättningar.<sup>709</sup> Den söker åstadkomma detta främst genom de dokumentära inslag som tidvis bryter av romanens berättande partier.<sup>710</sup> Det handlar dels om två korta avsnitt betitlade ”Konkreta iakttagelser”, vilka i detalj redogör för statistiska uppgifter om Stockholms broar respektive hamnar (24f., 294f.). Dels gäller det den ”Arbetsjournal” – fördelad på tretton separata avsnitt à två sidor – som ingående dokumenterar brobyggets fortskridande. Denna arbetsjournal är utformad med autentiska handlingar från den ansvariga förvaltaren av bron, Stockholms hamnstyrelse, som förebild.<sup>711</sup> Här beskrivs arbetet med bron moment för moment, arbetsdag för arbetsdag, vecka för vecka, som i detta utdrag från romanens sjätte arbetsjournal-avsnitt:

*2.9. Norra bågen, västra sidan: schaktning för landfästet påbörjad. — Fastsättning av 4” plank på båghalvan ”A” & ”B” klar. — 3.9. Montageställningen: uppläggning av det kilade partiet av undre valvformen på båghalvorna ”A” & ”B” igång. — 5.9. Montageställningen: båghalvan ”D” anlände natten till idag. Inlagd i sina lager klockan 4. — Södra bågen, östra sidan: gjutning av väggarna i vattenledningskammaren c:a 15 m<sup>3</sup> — 6.9. Dockorna bortfördes klockan 2. Påsättning av förband mellan båghalvorna ”C” & ”D” pågår. Träarbetet för undre valvformen igång. — Södra bågen, östra sidan: gjutning av plattor och balkar i vattenledningskammaren. — 7.9. Montageställningen: upplyftningen av båghalvorna ”C” & ”D” påbörjad. — Södra bågen, västra sidan: gjutning av väggarna i vattenledningskammaren. — 8.9. Montageställningen: upplyftning av båghalvorna ”C” & ”D” pågår. — Norra bågen, västra landfästet: schaktningen klar, sprängningen i gång. — Montageställningen: utläggning av spikreglar för 4” X 7” igång. — Lyftningen av båghalvorna ”C” & ”D” pågår. — Södra bågen, västra sidan: gjutning av däck och balkar i vattenledningskammaren. — 9.9. Båghalvan ”D” nu så mycket höjd att den stöter ihop med halvorna ”A” & ”B”. Dessa senare måste höjas ytterligare 60 cm för att båghalvorna skall komma förbi varandra. — Norra bågen, landfästet östra sidan: formsättningen igång. — 12.9. Montageställningen: höjning av bågarna pågår ännu. — Södra viadukten: gjutning till leden av pelare 7 norra delen och pelare 8 södra delen. (157f., originalets kursiv)*

Med hjälp av arbetsjournalen kan arbetets komplexitet skrivas fram. Kontrasterna mot journalfilmerna är uppenbara. Där dessa endast visar arbetets resultat – eller den mediehändelse som är invigningen, där den representativa offentligheten gratulerar sig själv till sina framgångar och därmed bekräftar sin betydelse – dokumenterar arbetsjournalen arbetsprocessen i detalj. Således tillförs skildringen av arbetet dels en *utsträckning i tiden*, genom datumangivelserna men också genom att de tretton journalavsnitten sprids ut över hela romanen (det första äger rum på sida 37–38, det sista på sida 282–283 just innan slutavsnittet ”Förlorad idyll” tar vid). Dels tillförs *precision*, vad gäller allt från byggnadsteknisk terminologi och måttangivelser (spikreglarna är exakt fyra gånger sju tum, båghalvorna ”A’ & ’B” måste höjas precis 60 centimeter) till differentiering av arbetets metoder (schaktning, sprängning, gjutning) och material (trä, stål, järn). Om filmens inträde omkring 1900, som Kittler formulerar det, innebar ankomsten av ett medium som ”lagrar [...] optiska data seriellt och med övermännisklig precision på tidsaxeln” – och som därmed gör litteraturens ”lagring av seriella data” i en mening överflödigt – är dynamiken medier-na emellan i det här specifika fallet den omvända.<sup>712</sup> Romanens bruk av arbetsjournalens form innebär att den förmår registrera och lagra arbetets data, om än inte på teknisk nivå så genom dess sätt att representera, i högre grad och mer precist jämfört med periodens journalfilmer. ”Filmjournalen” har ersatts med arbetsjournal.

Samtidigt har arbetsjournalen sina begränsningar. Eva Adolfsson har en poäng i sin karakterisering av journalen som ”kyliga beskrivning[ar] av en produktion utan levande arbetare”.<sup>713</sup> I den meningen osynliggörs en väsentlig aspekt av arbetet också här: arbetarnas kroppar, värk, tankar, glädje, svett – kort sagt deras individuella och kollektiva erfarenhet – lyser med sin frånvaro. Den erfarenheten får istället sitt uttryck i romanens mer traditionella berättande partier (vilka även dessa, som Kvart noterat, delvis har dokumentär grund).<sup>714</sup> Romanens långa mittparti, signifikativt betitlat just ”Människor kring en bro”, skildrar tillvaron i och kring barackerna och består huvudsakligen av en serie porträtt av de många varvsarbetare som befolkar boken: Albin Ström, Koppar-Pelle, Knut Ivar Eld, Jaan, Kalle Klack, Herbert, Acke Ågren, ”Negern”, Tjompa, Frippe. Om arbetsjournalen förser brobygget med den temporalitet som uteblir i journalfilmen, konstrueras i denna del en sorts tidslighet också åt arbetarna genom att de förlänas särskilda erfarenheter och levnadshistorier. Journalen skildrar arbetets förlopp, ”Människor kring en bro” arbetarnas

utveckling. Syftet här är inte att utreda hur väl romanen faktiskt lyckas med dessa människoskildringar (Adolfsson anser exempelvis att den misslyckas), utan att peka på denna fundamentala funktion hos romanens form.<sup>715</sup> De insprängda arbetsjournalerna och ”Människor kring en bro” med sina arbetarporträtt utgör varandras komplement: det förra framställningssättet ger konkretion åt arbetet, det senare åt arbetarna. Det är med dessa medel sammantagna som romanen söker manifesteras sig som en autentisk skildrare av arbete; ett försök till dokumentär styrkedemonstration som alltså kan förstås i relation till journalfilmens begränsningar på detta område.

### *Optiskt arbete: Instruktionsfilmen och arbetets mediering*

Men om *Människor kring en bro* således gör anspråk på en autentisk arbets- skildring bortom (journal)filmens mediering, kan det samtidigt konstateras att *arbetet som sådant* vid tiden för romanens tillkomst i ett specifikt avseende var villkorat av filmmediet. Från slutet av 1920-talet producerades nämligen, på beställning av företag och affärsverk, så kallade instruktionsfilmer, en typ av industrifilm som användes internt inom den egna organisationen. Till skillnad från den sorts industrifilm som nyttjades i marknadsföringssyfte (och följaktligen vände sig direkt till potentiella kunder) riktades instruktionsfilmerna alltså till de egna leden, med det övergripande syftet att rationalisera företagets eller organisationens verksamhet.<sup>716</sup> KF och Statens Järnvägar (SJ) är två exempel på aktörer som lät producera ett flertal sådana filmer under 1920- och 30-talet.<sup>717</sup> För KF var detta ett led i skapandet av det slags ”rationella” konsument som diskuterades i inledningskapitlet.<sup>718</sup> Även inom byggbranschen och industrin gjorde man bruk av instruktionsfilm, vilket jag ska återkomma till.

Som filmproducenten Olof Thiel formulerade det år 1930 var instruktionsfilmerna tänkta att exempelvis ”ge nytillträdande ingenjörer och arbetare en orientering över fabrikationen eller meddela instruktion om vissa arbetsdetaljer”.<sup>719</sup> I likhet med argumentationen om bildningsfilmen generellt betonades i detta sammanhang filmmediets unika och tidsbesparande åskådlighet. De rörliga bilderna kunde, enligt Thiel, ”på ett mer aptitligt och lättsmält sätt [... instruera] om de korrekta, arbetsbesparande handgreppen, den riktiga maskinskötseln eller de nödiga försiktighetsåtgärderna än en instruktör vanligen förmår göra med muntliga anvisningar”.<sup>720</sup> Samma syn gav Lasse Ring, omkring 1930 vd för Tullberg

Film, uttryck för: ”[E]n riktigt gjord film förklarar [...] mera på några minuter, än vad en muntlig eller saklig demonstration förmår på lika många timmar”.<sup>721</sup>

Det rörde sig således om en typ av film vars funktion varken var att demonstrera arbetets slutprodukt (som journalfilmen tenderade att göra) eller dokumentera ett pågående arbete. Instruktionsfilmen gav istället anvisningar om hur själva arbetet skulle utföras. I likhet och tillsammans med de cementblandare, nitmaskiner, pålkrantar och borrhmaskiner som lovsjungs av berättaren under invigningsscenen var den, för att tala med Kittler, i det avseendet att betrakta som ett teknologiskt a priori för arbetets genomförande.<sup>722</sup> Så sett var arbetet vid denna tid betingat av just den pedagogiska kapacitet och kunskapsöverföring hos filmmediet som *Människor kring en bro* tycks opponera sig mot när den tar avstånd från journalfilmen. Försöket att skildra arbete bortom de rörliga bildernas mediering var i den meningen dömt att misslyckas, eftersom arbetet redan var medierat av filmen.

Uttryckt annorlunda beledsagades kroppsarbete vid denna tid också av *optiskt* arbete. I *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* (2013) undersöker Jonathan Beller sambandet mellan framväxten av de rörliga bilderna och just en typ av optiskt arbete, eller vad han kallar ”the labor of looking”.<sup>723</sup> Den tidiga filmens utförande, menar Beller, rekapitulerade löpandebandprincipens fragmenterade logik (i vilken produktionsprocessen består av en räckta diskreta delar som likt filmklipp fogas samman till en helhet utanför den alienerade arbetarens överblick) och överförde därmed ”the industrial revolution to the eye”.<sup>724</sup> Från och med filmens genomslag – och i mångfaldigt högre grad i samband med ankomsten av mediets digitala avknoppningar – blev det att titta (på en bioduk, mobiltelefon eller datorskärm) likställt med att arbeta i marxistisk mening eftersom denna aktivitet, så länge den kontrolleras av kapitalistiska aktörer i ’uppmärksamhetsekonomi’, kan sägas producera värde. I det avseendet fick filmmediet således funktionen av ”a deterritorialized factory that extend[ed] the working day in space and time while introjecting the system’s language of capital into the sensorium”.<sup>725</sup> Men om de optiska mediernas genomslag innebar att arbetsdagen på detta sätt utsträcktes i tid och rum (eftersom man nu arbetade även på ”fritiden”), så innebar bruket av instruktionsfilm att överföringen av ’den industriella revolutionen till ögat’ också ägde rum i en mer konkret mening. Även på arbetsplatser sattes nu likhetstecken mellan att titta och att arbeta.

Bland de arbetsuppgifter som förväntades utföras kunde nu såväl att blanda cement som att fästa blicken på rörliga bilder ingå (där den förra uppgiften i dessa fall villkorades av den senare). Det är denna form av optiskt arbete, vilket alltså utfördes under den faktiska arbetsdagen, som jag är intresserad av här.

Den läsare som är medveten om ovanstående noterar snart att *Människor kring en bro* handlar om både kroppsarbete och optiskt dito. Särskilt påtagligt blir detta i skildringen av svetsaren Herbert. När han på kvällen väntar i en park på sin käresta Sonja påminns han om den gångna arbetsdagens vedermodor av ljuset från en tändsticka:

Herbert tände sin tredje cigarett. Händerna darrade lätt och pupillerna drogs samman i det skarpa ljuset från den brinnande tändstickan; alltsammans var påminnelser om den gångna dagens arbete: hans händer som timme ut och timme in höll om de rytmiskt vibrerande verktygsskaften, hans ögon som oupphörligen måste stirra mot den punkt där elden träffade järnet, glödgade det, skar sig tvärs igenom. (107f.)

Under det att Herbert erinrar sig arbetsdagen är kropp och blick oskiljaktigt förbundna. Arbetet beskrivs som en krävande och monoton aktivitet för händerna, som timme efter timme greppar verktygen, men lika så för ögonen, som oavlatligt tvingas stirra på svetslågan. Primärt må passagen kort och gott utgöra en någorlunda fackmässig beskrivning av svetsning – den ultravioletta strålningen från svetslågan kan skada och vara tröttande för ögonen – men den är samtidigt något mer än detta. Skildringen av den fixerade blicken på svetslågan för tankarna till de krav på varaktig perception som också ställdes i relation till arbetsplatsernas instruktionsfilmer. Mer specifikt överensstämmer scenen med de instruktionsfilmer som Elektriska Svetsningsaktiebolaget (ESAB) lät producera under 1930-talet och vilka användes i företagets utbildningar. ESAB – vid denna tid det största svetsningsföretaget i Sverige och ett av de största industriföretagen i landet överhuvudtaget – arrangerade från 1932 årliga 'svetsskolor', riktade mot "nybörjare", "personer med viss erfarenhet i svetsning" respektive redan utbildade ingenjörer.<sup>726</sup> Huvudkursen anordnades i Göteborg, men även "ambulerande svetskurser" genomfördes, 1937 på 34 olika orter i Sverige enligt företagets egen tidskrift.<sup>727</sup> I dessa kurser nyttjades både skioptikonbilder och rörliga bilder (se bild 54). 1938



förfogade man över ett ”20-tal 16 m/m svetsfilmer av sammanlagt c:a 2,000 m. längd”, vilka ansågs vara ”ett synnerligen värdefullt och instruktivt undervisningsmaterial” som underlättade för eleverna att ”bilda sig en klar och vid uppfattning om tillvägagångssättet vid utförande av de mest skilda slag av [svets]arbeten”.<sup>728</sup> Med andra ord var den som var ute efter att lära sig svetsa också tvungen att lära sig se.

Flera av ESAB:s filmer finns bevarade och digitaliserade.<sup>729</sup> Ett motiv som ständigt återkommer i dessa filmer är just svetslågan, ofta i form av utdragna närbilder. I filmen *Le Coupage Oxy-Cinétique* – en belgisk produktion med oklar datering men som troligen inköptes av ESAB någon gång under 1930-talet – konfronteras åskådaren bland annat med en nästan två minuter lång sekvens enbart bestående av olika bilder på svetslågor i extrem närbild (se bild 55).<sup>730</sup> Detta var i linje med tidens direktiv för hur instruktionsfilm bäst kunde nyttjas. I artikeln ”Industriidkaren och filmen” från 1931 betonades just närbilden, genom vilken ”särskilda detaljer i fabrikationen [låter sig] demonstreras på ett sätt, som ingen muntlig undervisning kan åstadkomma”, som särskilt betydelsefull i industriarbetarnas inlärningsprocess.<sup>731</sup>

Man kan därmed konstatera att den svetsare som likt Herbert under arbetet ”oupphörligen måste stirra mot den punkt där elden träffa[r] järnet” innan dess i många fall hade fäst blicken på en svetslåga förmedlad genom rörliga bilder. Svetsarens kroppsarbete föregicks således av detta optiska arbete. Här kan noteras att Beller talande nog gör bruk av en svetsmetafor för att beskriva hur filmens ankomst industrialiserade seendet: ”Cinema welds human sensual activity [...] to celluloid.”<sup>732</sup> Ja, filmmediet kan mycket riktigt sägas ha svetsat samman mänsklig sinnesaktivitet med celluloid – men i en mer bokstavlig mening än vad Beller avser. I det svenska 1930-talet var denna relation inte bara analogisk (filmarbetaren sammanfogar filmklipp; svetsaren metallstycken) utan också högst konkret. Svetsning lagrades *på* filmremsan, och svetsaren in spe fäste blicken på dessa rörliga bilder innan han utförde sitt kroppsarbete.

Biopolitiseringsen av seendet i det svenska 1930-talet ägde alltså rum även på arbetsplatser, och scenen ovan kan sägas handla om just dessa nya mediala styrmekanismer i arbetarens vardag. Det kan noteras i blockcitatet ovan att det optiska arbete Herbert utför tycks lagras mnemotekniskt i honom: det får permanent fäste i ögonen på samma sätt som kroppsarbetet gör sig påmint i händerna. Gnistan från en tändsticka är tillräckligt för att hans tidigare försök att ”i den svala skymningen [...]



Bild 54. I ESAB:s svetsskolor användes både skioptikonbilder och rörliga bilder i undervisningen – här en skioptikonapparat uppställd i föreläsningssalen.

Bild 55. Utdragna närbilder på svetslågor förekom ofta i ESAB:s instruktionsfilmer. Stillbild från filmen *Le Coupage Oxy-Cinétique* (troligen 1930-tal).



vila ögonen” (103) ska vara förgäves. Denna gnista inte bara associeras med svetslågan utan aktiverar därtill samma kroppsliga och optiska reaktioner som då han utträttade sitt arbete, i form av darrande händer och sammandragna pupiller. Därutöver håller detta optiska arbete Herbert borta från litteraturen: ”hans plikt var att sitta över böckerna, att lära någonting [...] Men hans ögon tålde inte det elektriska ljuset.” (103)

Det kan också noteras att Herberts blick i ett visst avseende medieras under arbetet. Då han sitter grensle över en järnbalk högt uppe i luften – och, betonas det återigen, ”stirra[r] mot den punkt där svetsningslågan ät[er] sig in i järnet” – förmedlas hans synintryck genom ett par skyddsglasögon:

En dunkel, livlös färg breddes ut över allt det han såg genom sina skyddsglasögon. Vattnet nedanför blev gulgrått, himlen ovanför gulblå, och de vita, lätta molnen såg ut som smutsiga vaddtussar. (105)

Gulgrått vatten, gulblå himmel; en dunkel färgskala som breder ut sig över omgivningarna. Här genomförs arbetet via ett närmast sepiafärgat filter som för tankarna till stumfilmens och det tidiga fotografiets toningspraktiker.<sup>733</sup> Mer relevant för föreliggande undersökning är att färgtonen även överensstämmer med AMF:s anvisningar till landets olika regementen för hur filmduken skulle behandlas. I anvisningarna framgick att duken skulle målas med ett särskilt färgrecept för att ge en behaglig nyans åt de projicerande bilderna; ett recept i vilket gulockra lyftes fram som den viktigaste komponenten.<sup>734</sup> Den arbetsglädje som Kvant med rätta utpekat som ett centralt motiv för romanen (och Kjellgrens författarskap i stort) lyser i och med denna mediering med sin frånvaro.<sup>735</sup> Mellan Herbert och dennes erfarenhet av världen upprättas en optisk förmedling som endast kan undvikas genom att skyddsglasögonen avlägsnas:

Först vid middagstimmen hade han tagit av sig sina glasögon. Det var som om han helt plötsligt hade förflyttats till en annan värld där allt fick klarare färger och fastare konturer. (105)

under middagstimmen hade Herbert suttit på den yttersta av balkarna med skyddsglasögonen högt uppskjutna i pannan och sett på allt detta i dess riktiga, friska och sunda färger: ett glänsande, vingyllene skimmer över staden, vattnet som glittrade blankt och klart under honom, den högsommarblå himlen ovanför huvudet, de ulliga molnen vid horisonten. Och så solen över alltsammans. (107)

Middagstimmen var en härlig vilostund mitt på dagen. Då ströps all ånga av, då stoppade alla maskiner, då vreds de elektriska strömbrytarna om. Pålkranarna upphörde med sitt monotona dunk, mudderskoporna stannade, paternosterverket stannade, cementblandarna stannade, stenhuggarna lade ner sina klubbor och mejslar; allt blev stilla, tyst, hämtade andan. Och han fick själv skjuta upp skyddsglasen i pannan och se sig omkring med obeväpnade ögon; se att allting ändå inte var smutsigt: smutsigt, smutsblått, smutsvitt (108)

Med skyddsglasögonen undanröjda (eller placerade i pannan) framträder en klarare och vad det verkar icke-medierad, autentisk värld. Herbert tycks på så sätt frigöra sig från arbetets grådaskiga och livlösa optik – ”med obeväpnade ögon” kan han nu se världen i all dess färgprakt. En annan Herbert i en annan kollektivroman om ett annat byggprojekt – Herbert Folkesson i Rudolf Värnlunds *Man bygger ett hus* (1938), som skildrar ett arbetslag vid ett husbygge på Hornsgatan i Stockholm – genomgår en liknande erfarenhet. Som nyutnämnd ”dagkontrollant” av arbetet tvingas Herbert konstatera att ”han hade blivit en åskådare”.<sup>736</sup> Från sin plats i arbetsboden, blickande ut på byggnadsarbetarna genom ett fönster, har Herbert ett distanserat förhållningssätt till sina kollegor. Om arbetaren Olavson tänker han: ”Vad fan försöker man tala med såna där människor för?” (125) Men när Herbert lämnar sin plats vid bodfönstret och går ut till arbetarna ändrar han genast uppfattning. Hos Olavson observerar Herbert nu ett leende som ”på något förunderligt sätt tycktes förändra, ja subtilisera, hela hans ansikte” (128). När blicken inte längre tar vägen via bodfönstret tycks världen och människan kunna framträda i all sin komplexitet.

För båda dessa Herbertar gäller emellertid att den ’obeväpnade’ blicken på arbetet är en villfarelse. Herbert Folkesson kan endast lämna sin bod och på allvar nå fram till arbetarna under middagsrasten eller då någon olycka sker, det vill säga då arbetet avstannar. Likaså försvinner möjligheten för Kjellgrens Herbert att utföra arbetet i samma stund han stoppar undan skyddsglasögonen. Detta må vara en självklarhet i hans specifika roll som svetsare, men det är signifikativt att omgivningen kan framträda i all sin lyster först under ”middagstimmen” när *allt* arbete upphör: då ångan ströps, stenhuggarna lägger ner sina verktyg och pålkranarna, mudderskoporna, paternosterverket och cementblandarna tystnar. Den autentiska blick på världen Herbert för en stund tycker sig förfoga över visar sig vara oförenlig med uträttandet av något arbete överhuvudtaget.

Skyddsglasögonens artificiella optiska förmedling framträder därmed som ett möjlighetsvillkor i vidare mening. Utan arbetets mediering finns inget arbete.

Detta, kan det till sist noteras, blev också arbetarrörelsen – inklusive arbetarförfattarna – så småningom medveten om. 1937 bildades nämligen Arbetarrörelsens filmorganisation (Filmo), med Landsorganisationen (LO) och KF som största delägare.<sup>737</sup> Arbetarrörelsens aktörer hade visserligen engagerat sig i film även tidigare, men aldrig så organiserat och i den utsträckning som nu. Filmo både köpte in och producerade filmer, vilka distribuerades till fackföreningar runt om i Sverige. 1938 förmedlades 80 filmer på 35 millimeter och inte mindre än 429 smalfilmer på 16 millimeter.<sup>738</sup> Med Filmos egen katalog som grund upprättade organisationen också ett filmarkiv.<sup>739</sup> På detta sätt tog arbetarrörelsen alltså delvis kontroll över hur arbete lagrades och dokumenterades i rörliga bilder.

En av organisationens produktioner var kortfilmen *Metallarbetaren i arbete* (1938), till vilken Erik Asklund skrev speakertexten.<sup>740</sup> Här skildras stål- och järnproduktion från ax till limpa, från sprängning och transport av järnmalm till framställning av råjärn i masugnar, till valsning, svarvning, slipning och lödning. Industriarbetarna framställs både som individer (genom närbilder och biografiska upplysningar) och kollektiv, vilket med Asklunds ord åstadkommer en ”seger över materien”. Mer precist består denna triumf, som av en händelse, i ett brobygge. Filmen mynnar ut i en sekvens där Tranebergsbrons valv svetsas samman (här har således arkivbilder nyttjats eftersom bron invigdes redan 1934) varefter bilder på den färdigställda bron visas. Arbetarnas insats – som resulterat i föreningen av ”stadsdelar”, ”stad och land” samt ”människor och natur” – prisas. Några kungligheter eller andra styresmän syns inte till.

Precis som Kjellgrens roman skildrar filmen således arbetets process och sätter arbetarna i centrum, och kan därmed sägas ha utgjort ett alternativ till exempelvis journalfilmens motivkrets.<sup>741</sup> Samtidigt kan det konstateras att även Filmos produktioner hade en biopolitisk funktion. Frånsett att bland annat informera om avtalsförhandlingar och arbetarrörelsens historia hade organisationens filmer också syftet att, som Eva Blomberg konstaterar, ”skapa bättre [fackförenings]medlemmar”.<sup>742</sup> Sveriges arbetarpopulation var med andra ord tänkt att fostras med rörliga bilder producerade av arbetarrörelsen själv. En fullgod arbetare var och förblev en arbetare som lärts att se.

### Avslutning: Lära sig se i 1930-talslitteraturen

En skeptisk läsare hade vid det här laget kunnat påpeka att ett helt kapitel just ägnats åt att undersöka två romaner i relation till en filmpraktik som egentligen aldrig omtalas i romanerna ifråga. Faktum är att om man bortser från tematiseringarna av journalfilm är det såvitt jag kunnat se endast vid två tillfällen som bildningsfilmen uttryckligen omnämns i den svenska 1930-talslitteraturen. Det ena är i Ivar Lo-Johanssons roman *Kungsgatan* (1935) där Marta går och ser en ”upplysningsfilm” om syfilis, så skrämmande för åskådarna i salongen att till och med ”en stor, grov-vuxen karl” svimmar under visningen.<sup>743</sup> Det andra äger rum i Boyes roman *Kris* (1934) då en Lucifer-gestalt ”skrattade [...] ett diaboliskt skratt, som var otrevligt som en upplysningsfilm”.<sup>744</sup> Båda tematiseringarna anspelar av allt att döma på den sorts oförbehållsamma sexualupplysningsfilmer som omkring 1930 vanligtvis importerades från Tyskland (där de inordnades just under beteckningen *Aufklärungsfilm*, upplysningsfilm).<sup>745</sup>

Bildningsfilmen må alltså ha tematiserats sparsamt av författarna själva, men sett från denna undersöknings teoretiska utgångspunkt – att det som begreppsliggjorts som filmnätverket hade strukturella verkningar på litteraturen – är detta av underordnad betydelse. Det är på sätt och vis naturligt att en instrumentell och fundamentalt oglamorös filmpraktik som bildningsfilmen, hur utbredd den än må ha varit, inte låter höra talas om sig i texter med konstnärliga anspråk. Först när man rört sig bortom författarnas filmintressen blir bildningsfilmen möjlig att undersöka som ett mediehistoriskt villkor för skönlitteraturen. Och en sådan undersökning kan gå utöver *Kallocalin* och *Människor kring en bro*. Också på andra håll i 1930-talslitteraturen får karaktärer lära sig att se i de rörliga bildernas sammanhang.

Som Olof i Johnsons *Se dig inte om!* När han är på filmturné med biografdirektör Nicke Larsson besöker de vid ett tillfälle ett turisthotell som serverar smörgåsbord. Både den förnäma miljön och smörgåsbordets konventioner är främmande för den oerfarna arbetarpojken, som därför börjar imitera Larssons rörelser: ”Han såg noga efter hur Nicke Larsson gjorde. Larsson började med att gnugga händerna [...] Sedan harklade Larsson sig [...] Olof gnuggade också händerna [...], så harklade han sig som Larsson och väntade på fortsättningen.” (137f.) Den man vars samsättning är att förevisa film på landsbygdsturnéer inleder på detta vis omedvetet en åskådningspedagogisk lektion för Olof. Överväldigad av



smörgåsbordets överflöd av rätter finner Olof stöd i Larssons förmåga att identifiera vad som är värt att se: ”Larsson tog nu ett kort steg framåt och lät blickarna svepa över bordet. [...] Så tog han en tallrik, lade bröd på den, kniv och gaffel och en sillbit, och sedan tittade han sig åter omkring.” (138) Olof gör ”likadant som Larsson”, och fortsätter att göra så till bords: När Larsson ”spretade ut med lillfingret” försöker också Olof ”få rätta spetsen på lillfingret”, och då Larsson erbjuder honom en cigarr gör han återigen ”som Larsson, blötte ordentligt på den, bet av ena ändan och spottade ut biten till vänster och körde in cigarren i högra mungipan” (138, 142). Till och med då den druckna Larsson efter måltiden är ”en aning ostadig på benen” försöker Olof ”ta efter, fast han inte hade något regel” (142).

En liknande åskådningspedagogisk ”undervisning” äger rum i Py Sörmans roman *Toto* (1929). Titelkaraktären får anställning på ”ett institut anlagt på avmagringskurer”, där hennes uppgift går ut på att iklädd bad-dräkt ”på en liten estrad [...] demonstrera de plastiska och gymnastiska rörelser, patienterna hade att utföra” (28). Denna ”till synes mycket enk[la] uppgift” fyller ”i själva verket [...] en viktig funktion inom institutet” och ersätts med ”en lön, som stod i proportion därtill” (28f.). Patienterna som deltar i övningarna följer som en enhet Totos rörelser i kombination med pedagogiska anvisningar från institutets ledare: ”ett enda ord, ’bålrullning’, och de sjönko till golvet och blevo till en enda massa, som rörde sig likt ett hav med dyningar”, modellerade efter den ”ensam[ma] dyning[en] uppe på estraden” (61f.). Romanen anspelar på samtida så kallad kroppskultur, vilken uppmuntrade till förbättrad kroppslig hälsa och skönhet bland annat genom gymnastiska övningar.<sup>746</sup> Det är signifikativt att den sortens biopolitiska åtgärder här tycks förutsätta ett (rörligt) åskådningspedagogiskt komplement. Den som bättre vill sköta om sin kropp behöver först lära sig se.

Ännu en karaktär i åskådningspedagogikens tjänst finner vi i *Porten vid Johannes* (1933), fjärde delen i Agnes von Krusenstjernas Pahlensvit. Nämligen Angelas och Paulas privatlärarinna, fröken Ridderhjerta, som ”hade en förmåga att få sina elever med sig, så att de sågo som hon”.<sup>747</sup> När hon föreläser om Dante sker något besynnerligt: ”En väldig gestalt med brinnande ögon reste sig i det lilla biblioteket. Han var lik den bild av Dante som i brons stod där på en bokhylla, men han var full av liv.” (172) Citatet ger i en specifik mening uttryck åt hur bildningsfilmen trängde in i undervisningsinstitutionerna under 1920- och 30-talet. Undervisningens

objekt får plötsligt liv; det framträder i rörliga bilder som är besläktade med men utan vidare trumfar det statiska åskådningsmaterial – bronsskulpturen – som står undanskuffat i en bokhylla. Med hettande kinder, ”lysande blick” och ord som ”strömma[r] från hennes läppar” får fröken Ridderhjerta – denna lärare, projektionsapparat och filmduk i ett – så elevernas odelade uppmärksamhet (172). De rörliga bilderna har tagit steget in i skolans värld.



# SLUTDISKUSSION

Harry Martinson betraktar finska  
vinterkriget genom softfokuslins



”Filmen hade”, konstaterar Harry Martinson 1940, ”på en period av knappa tjugo år [...] suddat ut [människornas] iakttagande egenart”.<sup>748</sup> Observationen, formulerad i den civilisationskritiska skriften *Verklighet till döds*, kan läsas som en koncentrerad beskrivning av funktionen och framväxten av det filmnätverk som denna undersökning kretsat kring. Undersökningens ambition har varit att, å ena sidan, visa hur de rörliga bildernas intåg i svenskarnas vardag under 1930-talet – i skolan, på arbetsplatser, inom militärtjänsten, på fritiden och på stadens gator – fick till följd just en kontroll och utjämning av befolkningens sätt att se. Å andra sidan har studien analyserat hur dessa biopolitiska mediala styrmekanismer, iscensatta av både statliga och privata aktörer, kom att forma tidens skönlitteratur. Här har undersökningens mediearkeologiska perspektiv varit avgörande. Medan tidigare studier av relationen mellan filmmediet och modernistisk litteratur i hög grad utgått från författarnas egna attityder gentemot de rörliga bilderna, har min ambition varit att gräva fram mediala möjlighetsvillkor för litteraturen bortom självförståelsens nivå. Därmed har även filmpraktiker och -teknologier som inte nödvändigtvis intresserade författarna själva, och som föga intresserat den tidigare forskningen, kunnat sättas i spel i relation till den svenska 1930-talslitteraturen. Studien har med andra ord vägletts av grundtanken – vilken framstår som självklar i relation till dagens digitala mediasystems i regel förborgade materiella betingelser – att människor, och bland dem författare, endast i viss utsträckning har möjlighet att få insyn i och reflektera över sin tids mediala villkor och styrmekanismer. Så har jag kunnat visa att den modernistiska författargenerationen i sina texter granskade den mediala konkurrenssituation som de rörliga bildernas utbredning innebar, samtidigt som litteraturen också inlemmade det homogena och selektiva betraktande som reglerades inom nätverket och som var till gagn för den begynnande svenska välfärdsstaten och den accelererande konsumtionskulturen. Därtill har undersökningen betonat de öppningar i nätverket – biografens maskinrum, staden om natten före ”nattens slut”,



smalfilmen innan teknologins institutionalisering – som gav upphov till alternativa sätt att se, och som för litteraturens vidkommande bland annat möjliggjorde prosaexperiment som styr läsaren mot en oförutsägbar perception av texten.

Det mediearkeologiska perspektivet har även fördelen att det i en specifik mening är dubbelriktat: det utgår från nuet för att undersöka en historisk medial situation, som i sin tur kan kasta ljus över rådande mediala styrmekanismer. På motsvarande sätt hade filmnätverket i 1930-talets Sverige svårligen kunnat begreppsliggöras och observeras på det sätt som varit fallet i denna undersökning utan insikterna om i hur hög grad våra liv formas av medier och teknologier idag. Det betyder givetvis inte att skillnader mellan då och nu saknas vad gäller hur människor kom(mer) i kontakt med rörliga bilder. Till att börja med har film betraktad som tekniskt medium (filmremsan och tillhörande projektor) numera närmast blivit en kuriositet som främst forskare och en mindre skara cineaster möter via cinemateken och museer. Vidare har biografen, så avgörande i 1930-talets filmnätverk, blivit en alltmer perifer visningskontext i takt med att strömning av rörliga bilder i våra mobila enheter blivit en självklar del av vår vardag (det är i sammanhanget talande att Svenska Bio 2024 valt att i sina annonskampanjer komplettera ”Film är bäst på bio” med den mer sakliga sloganen ”Film är *störst* på bio”).<sup>749</sup>

Skillnader som dessa är inte utan betydelse, och jag har i det empiriska arbetet lagt mig vinn om att inte styras av en i förväg given föreställning om nätverket utifrån vår samtida horisont. Avsikten har tvärtom varit att studera filmens historiskt specifika operationalitet i relation till ett lika historiskt specifikt litterärt material. Samtidigt är det uppenbart att den problematik som avhandlingen kretsat kring i högsta grad har bäring även på vår tid. I vad som kunde kallas det digitalas uppmärksamhetsregim matas vi med rörliga bilder i en oöverträffad skala, distribuerade av ”sociala” medieplattformar som via oändliga serier av korta och snarlika videoklipp drar nytta av vår flyktiga koncentrationsförmåga i syfte att få oss att bli varaktiga användare (och i en specifik mening produktiva subjekt). Att detta inverkar på hur vi läser och skriver är obestridligt, särskilt eftersom dessa aktiviteter idag äger rum i stor utsträckning via samma medier och gränssnitt som vi nyttjar när vi med våra tummar skjuter fram nästa videoklipp. Uppmärksamhetsregimen har således införlivats i läsningens och skriftens medier. Hur litteraturen reflekterar över och formas av denna mediala situation – liksom vad som varit litteraturens funktion

i relation till andra mediala nätverk genom historien – framstår idag därmed som en av de mest centrala frågorna för litteraturvetenskapen, och lär förbli så under lång tid.

Hur författarna såväl reflekterade över som formades av filmnätverket i det svenska 1930-talet kan belysas en sista gång genom att dröja vid Martinson och *Verklighet till döds*. I boken låter Martinson sitt alter ego Holger Tidman uttrycka en påfallande aggressiv modernitetskritik. Bilismen, idrotten och veckotidningarna är alla måltavlor för kritiken, men alla främst i skottgluggen befinner sig de rörliga bilderna. Martinson/Tidman är inte nådig i sin reflektion över ”de spår som filmen trampat upp i folksjälens” (63). Det talas om att ”Hollywood bestämde andan” och om ”den fördumningens ogrässaad som spreds av alla de tusen äckligt skitbigotta filmerna med deras kvävande förljuvning och sötsättning av tillvarons oerhörda förljugning” (62). Kort sagt rör det sig om ett slags Frankfurtskolans kulturindustrianalys på steroider, vilken ytterst – precis som var fallet för Adorno och Horkheimer under arbetet med *Upplysningens dialektik* – har syftet att kasta ljus över orsakerna till det pågående kriget.<sup>750</sup> Vad Martinson benämner som ”världsingenjörssandan” har inte bara bidragit till att göra kriget möjligt utan också förvandlat våldet till global underhållningsindustri med föga koppling till verkligheten (65). I ”den tankelata biogenerationens [...] filmisk[a] världsbild” har kriget så reducerats till ”några ruskiga scener man brukar blunda för på bio [...] Om sextiofem sekunder är kriget i alla fall över och hjälten tillbaka i Palm Beach. Med softfokuslins.” (53) Det filmfientliga resonemanget är en fortsättning på civilisationskritiska tankegångar från bland annat *Svärmare och harkrank* (1937), där Martinson gör utfall mot ”den heroistiska filmen” vars ”stupida [...] dödsromantik” får människor att själva ”handla [...] åt det heroiska hållet”.<sup>751</sup>

Martinsons kritiska granskning av dels biograffilmens ideologiproduktion (à la Adorno och Horkheimer), dels de rörliga bildernas avtryck ”i folksjälens” på en mer specifik nivå i form av utplåningen av människornas ”iakttagande egenart”, visar på en författare som delvis tycks ha genomskådat nätverkets biopolitiska funktion. Så innebär detta att Martinson därmed slog sig fri från nätverkets verkningar? Som vi ska se är det inte fullt så enkelt.

Den tankelättja och dödsromantik som sägs produceras på biografen kontrasteras i *Verklighet till döds* med ett reportage (belagt med tunn slöja

av fiktion) baserat på Martinsons egna erfarenheter från finska vinterkriget 1939–1940. Martinson var den kanske allra mest hängivna av de författare och intellektuella – däribland Eyvind Johnson, Olof Lagercrantz och Vilhelm Moberg – som under parollen ”Finlands sak är vår!” engagerade sig i Svenska frivilligkåren under kriget.<sup>752</sup> Han signerade profinska upprop och antisovjetiska pamfletter, medverkade i värningskampanjer för frivilligkåren – och begav sig själv slutligen till fronten. Från den 5 mars 1940 och under vinterkrigets nio sista dagar var Martinson, en knäskada och dåliga lungor till trots, posterad i Märkäjärvi i nordöstra Finland. Hans uppgifter bestod primärt i att leverera post och tjänstehandlingar mellan olika förband, men han hade även rätt att bära gevär och snabbutbildades på plats vid fronten i vapenhantering och stridsberedskap.

Av skildringen i *Verklighet till döds* framgår att Martinson kom i direkt kontakt med krigets brutalitet. Vi befinner oss här långt från vita dukens heroiska skimmer och biografialongens verklighetsflykt. Martinsons alter ego får vid fronten uppleva en tillvaro ”bortom allt mod och all rädsla” (170). Han genomlever utdragna sovjetiska flyg- och artilleriattacker, stöter på lassvis av översnöade lik och tvingas inte minst hantera ”den hårda kölden, som aldrig följer med på bilder eller i filmer” (temperaturer under minus 40 grader uppmättes i Finland under kriget) (86). ”Detta var inte bio! Det var kriget”, sammanfattar Martinson (207).

Martinsons redogörelse från fronten har på det stora hela styrkts av militärer som själva var på plats i Märkäjärvi under striderna, däribland av stabschefen för Svenska frivilligkåren Carl August Ehrensvärd.<sup>753</sup> Samtidigt kan det noteras att en i sammanhanget signifikativ händelse, återgiven av Ehrensvärd i dennes skildring av frivilliginsatsen, har utelämnats ur *Verklighet till döds*. Händelsen inträffade på krigets allra sista dag. Tidigt på morgonen den 13 mars kom bud till Märkäjärvi om att fred hade slutits mellan Finland och Sovjet. Det meddelades att striderna skulle upphöra klockan 11 samma dag. Timmarna däremellan blev dramatiska. Ryssarna iscensatte en sista kraftig offensiv med både artilleri och flyg. Martinson och Ehrensvärds övriga manskap tvingades ta betäckning, till att börja med under borden i stabsbarackerna, därefter i en källare som användes som skyddsrum. När attacken intensifierades ytterligare beslöts att förläggningen skulle utrymmas. Ehrensvärd berättar:

Staben återsamlades till bilarna, som stod i snövärn nära landsvägen. Artillerielden fortsatte då och då, vi tryckte i snön i avvaktan på förflyttning framåt för att få kontakt med trupperna. Medan vi väntade, kom Harry Martinson lugnt gående på vägen från vår förläggning, samtidigt som granater slog ned på båda sidor. Han fick syn på mig och frågade med mild stämma: ”I vilken bil skall jag åka?” Mitt svar var knappast hövligt, Martinson fick rådet att kasta sig ned i gropen bredvid mig, och det gjorde han.<sup>754</sup>

Vittnesmålet om Martinsons vad det verkar obekymrade promenad mitt under pågående granatanfall är märkvärdigt. Själv ställd inför det brutala våld som är så framträdande i *Verklighet till döds* tycks Martinson oberörd, som om våldet inte på allvar angår honom. Johan Svedjedal beskriver händelsen som att Martinson gav uttryck för ”en sangvinisk oräddhet som han kanske själv tog för hjältemod men militären såg som ren dumdristighet”.<sup>755</sup> Men om agerandet framstår som huvudlöst i det specifika sammanhang som kriget utgjorde, så är det likväl logiskt om man åter beaktar de effekter på ”folksjälén” av filmen som Martinson själv noterade. Det dumdristiga hjältemod som Svedjedal talar om är såtillvida inget mindre än den ”stupida” dödsromantik och heroism Martinson utpekade som de rörliga bildernas konsekvens. Även för honom, som vid denna tid ska ha gått på bio inte mindre än fyra dagar i veckan, verkade kriget i sista hand film.<sup>756</sup> I likhet med åskådarna till biografernas krigsfilmer tycks Martinson ha erfarit granatanfallet som genom softfokuslins; en rusig filmscen som snart är förbi. Blunda, Harry, om sextiofem sekunder är kriget över.



## Noter

1. Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad* (Stockholm 1964), s. 90f.
2. Händelsen återberättas av Lundkvist i *Den unge Harry Martinson* (1954), s. 24f. Kjell Espmark spårar datumet för festligheterna till 5 september 1929, tre dagar efter att manuset till *Fem unga* antagits tillika dagen för premiären av *Vargen vid Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Rowland V. Lee). Se Espmark (1970), s. 88 och 266 (not 38) samt Espmark (1964), s. 40. För gruppen Fem ungas framväxt och betydelse för den modernistiska litteraturen i Sverige, se t.ex. Olsson & Algulin (2009), s. 393–401, Espmark (1964), s. 35–51 och Kylhammar (1994), s. 89–112. Olsson & Algulin menar exempelvis att Fem unga, både gruppen och boken, gav ”den rikssvenska modernismen den avgörande injektionen”. Se s. 393.
3. Besöksstatistiken för 1930-talet är baserad på Leif Furhammars sammanställning av statistik från *Statistisk årsbok för Stockholm*, årgångarna 1930–1940. Statistiken visar att minst antal biobesök (räknat per invånare) under decenniet gjordes 1933/34 (knappt 15 besök) och flest 1938/39 (drygt 20 besök). Se Furhammar (2003), s. 133f. Statistik för dagens läge går att finna på Svenska Filminstitutets hemsida: <https://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/analys-och-statistik/manadsrapporter/lan--och-kommunstatistik/kommunstatistik-2016.pdf> (hämtad 4 maj 2023). Siffran jag hänvisar till gäller 2016, för åren därefter är inte statistiken offentliggjord.
4. Röda Kvarn uppfördes 1915 på Biblioteksgatan, Metropol-Palais (1927) och Grand (1933) på Sveavägen samt Spegeln (1935) på Birger Jarlsgatan. På Nordiska Kompaniet (NK), med ingång från Hamngatan, fanns från omkring 1930 en ”kino-avdelning” där kamera- och projektionsutrustning för smalfilm såldes och olika evenemang för amatörfilmare arrangerades. Se t.ex. ”N. K:s Kinovecka.”, osign. (1929). Att liknande butiker fanns på Kungsgatan (liksom på Drottninggatan) framgår av annonser i Bäckström, *Konsten att filma* (1931), s. 204, 207. Reklamfilmsprojektion i skyltfönster, bland annat i ”en chokladaffär vid Stureplan”, praktiserades i perioder under hela 1920-talet och var särskilt populärt åren 1927–1930, då lanseringen av smalfilmen förenklade praktiken. Citatet i Ring (1929), s. 114; se också Ring (1928), s. 35; Andersén (1928); Förberg (1946), s. 79f.; Rohdin (2017), s. 16ff. Bildningsfilmsarkivet hänvisar till SF:s avdelning för skolfilm som enligt egen utsago huserade ”det största förrådet av undervisnings- och bildningsfilmer på en hand i hela världen”



under 1920- och 30-talet. Berg (1942), s. 3907. Avdelningen hade från september 1930 sina lokaler i Centrumhuset i hörnet Sveavägen/Kungsgatan; dessförinnan på Mäster Samuelsgatan 31 respektive Kungsgatan 19. Se *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1928:10, framsidan; ”S. F:s skolfilmavd. flyttar.”, osign. (1930). Åhlén och Åkerlunds förlag, med lokaler i hörnet Sveavägen/Rådmanngatan, utgav den vid tiden ledande filmtidskriften *Filmjournalen* (1919–1953) och en serie så kallade filmromaner (1934–1938), vilka behandlas mer utförligt i kapitel två. Så kallade bokfilmer, vilka likaledes behandlas i kapitel två, utgavs av bland andra Bonniers med kontor på Sveavägen.

5. Varken i svensk eller internationell forskning görs i regel någon tydlig gränsdragning mellan termerna ”konsumtionskultur (eng. ”consumer culture”) och ”konsumtionssamhälle” (eng. ”consumer society”). Se t.ex. Husz (2004) och Sassatelli (2007). Distinktionen är inte heller avgörande för föreliggande avhandling, men för konsekvensens skull ges företräde åt ”konsumtionskultur” – som den i mitt tycke mindre totaliserande termen av de två är den mer tillämplig på det svenska 1930-talets alltjämt till stora delar agrara samhälle.

6. Erik Asklund, *Ogifta* (Stockholm 1931), s. 72.

7. Som Magnus Öhrn konstaterar förekommer ”filmreferenser i närmast alla yttringar av vårt samtida språkbruk; det gäller såväl skönlitteratur och sakprosa som dagstidningar, bloggar och i våra vardagliga samtal”. Öhrn (2017), s. 59.

8. Artur Lundkvist, *Atlantvind* (1932), s. 131. För en vidare diskussion om amerikaniseringen av den svenska kulturen omkring 1930, se t.ex. Björkin (1998), s. 75–81 och 117–138, Wallengren (2010) och O'Dell (2012), s. 112–131.

9. Det är i en recension av Josef von Sternbergs *Shanghaiexpressen* (*Shanghai Express*, 1932) som Kjellgren gör detta yttrande, vilket tycks riktat i lika hög grad mot den specifika filmen som mot melodramgenren i stort. Kjellgren (1932), s. 8.

10. Att en historiskt inriktad undersökning kan kasta ljus på rådande teknologiska omständigheter är något som karakteriserar det medicarkeologiska studiet, menar Jussi Parikka. Se Parikka (2012), s. 2f., 6, 10ff. Samtidigt bör det noteras att digitaliseringen inneburit en radikalt förändrad mediemateriell situation jämfört med tidigare mediehistoriska epoker. Friedrich Kittler menar att digitaliseringen i materiellt hänseende utplånat skillnaderna mellan vad som traditionellt har betraktats som olika medier. ”Ljud och bild, röst och text”, skriver Kittler, ”har reducerats till yteffekter, eller för att uttrycka det bättre: gränssnitt för konsumenten.” Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin” (2003), s. 34.

11. Brev från Asklund till Bonniers 19 juni 1934. Mikael Askander (2003) hänvisar till detta resonemang utan att citera det på s. 146. Romanen annonserades som en kommande utgivning under namnet ”Storm över södra station” på baksidestexten till romanen *Fanfar med fem trumpeter* (1934), men av allt att döma kom arbetet med romanen aldrig ens till utkaststadiet.

12. Det kan tilläggas att franskans ”dispositif” lexikaliskt har skilda betydelser inom juridikens, teknologins och militärens område, vilka alla får betydelse i Foucaults och Agambens utläggning av begreppet. Se Agamben (2014), s. 16f. Genealogiskt spårar

Agamben ordet tillbaka till de första århundradena e. Kr. då grekiskans *oikonomia* (hushållning, förvaltning) förankrades i teologiska diskurser om treenigheten. Se *ibid.*, s. 18ff. För en vidare diskussion om dispositiv-begreppets etymologi och dess reception i den angloamerikanska akademien, se Bird (2023), s. 1ff.

13. Foucault (1980), s. 194, citerad i svensk översättning i Agamben (2014), s. 6. Med episteme avser Foucault de ”relationer som under en given epok kan förena de diskursiva praktiker som ger upphov till epistemologiska mönster, vetenskaper”. Epistemet utgör det epistemologiska fältet ”in which knowledge [...] grounds its positivity”. Se Foucault, *Vetandets arkeologi* (2002), s. 227 respektive Foucault (1994), s. xxii. Foucault om att dispositivet (på engelska vanligtvis översatt till ”apparatus”) inrymmer även icke-diskursiva element: “[W]hat I call an apparatus is a much more general case of the *episteme*; or rather, that the *episteme* is a specifically *discursive* apparatus, whereas the apparatus in its general form is both discursive and non-discursive, its elements being much more heterogeneous”. Se Foucault (1980), s. 197 (originalets kursiv).

14. Deleuze definierar vid ett tillfälle dispositiv som ”machines that make one see and talk”. Deleuze, ”What is a *Dispositif*?” (2007), s. 344.

15. Agamben (2014), s. 27 (min kursivering).

16. Götselius (2010), s. 19.

17. Kittler (2012), s. 523. Släktskapet med dispositiv-begreppet så som det teoretiseras av Foucault och senare Agamben framgår också av att Kittlers begrepp nedskrivningssystem inte sällan omtalas som ’diskursiva nätverk’. Så är exempelvis titeln på den engelska utgåvan av boken *Discourse Networks 1800/1900*.

18. Se Elsaesser (2016), s. 71–136; Albera (2015); Albera & Tortajada (2015). Dessa forskares verksamhet kan ses som en modern avknoppning av vad som ibland omtalas som den nya filmhistorieforskningen (eng. ”New Film History”). Inom detta fält – som har rötter i 1980-talet och i vilket bland andra Miriam Hansen och Tom Gunning varit framträdande forskare – teoretiseras filmen som en skiftande social och kulturell praktik med varierande visningskontexter. Jfr Hansen (1991); Gunning (2006).

19. Elsaesser, Gaudreault, Albera och Tortajada tar alla avstamp från 1970-talets så kallade apparaturteori – marxistiskt, psykoanalytiskt och semiotiskt inriktade studier av filmmediets (alltid redan ideologiska) visningsvillkor – som de på goda grunder kritiserar för att vara ahistorisk. Med en representativ formulering skriver Gaudreault att apparaturteori ”rests on a theoretical construction that completely overlooks the diversity of practices and technologies developed in cinema since the ’dispositif’ was perfected”. Gaudreault (2015), s. 165; jfr Albera & Tortajada (2015), s. 30. För en inflytelserik studie inom apparaturteori, se Metz (1982).

20. Normalt dateras filmens födelse till 1895 då de franska bröderna Lumière genomförde vad som brukar betraktas som de första offentliga filmvisningarna, men andra historieskrivningar är möjliga. Tar man hänsyn också till besläktade optiska teknologier och innovationer som kinetoskopet, stereoskopet, fenakistoskopet, skioptikonet, zoetrophen, kalejdoskopet eller till och med hålkameran (med rötter i antiken) blir det tydligt att de rörliga bildernas historia sträcker sig betydligt längre bak än till slutet av 1800-talet. Jfr t.ex. Mannoni (2000).

21. Foucault (1980), s. 194, citerad i svensk översättning i Agamben (2014), s. 6.

22. Foucault (1980), s. 194, citerad i svensk översättning i Agamben (2014), s. 6f.; Agamben (2014), s. 24.

23. Foucault, "Samhället måste försvaras" (2008), s. 222. Foucault gör i sina arbeten, menar Knut Ove Eliassen, ingen systematisk åtskillnad mellan "biopolitik" och "biomakt", och i avhandlingen ges framöver företräde åt det förra begreppet. Eliassen (2016), s. 140, 142. Biopolitikbegreppet ges inte heller någon beständig definition av Foucault, utan begreppet omförhandlas efter hand, framför allt genom föreläsningarna vid Collège de France. Detta kan ses som en följd av att den biopolitiska maktens exakta funktion eller lokalitet – biopolitiken har inget "centrum" och sträcker sig bortom statlig verksamhet – inte kan fastslås på förhand; den måste undersökas empiriskt och formuleras i relation till det specifika fenomen som analyseras. I första bandet av *Sexualitetens historia* (utgivet första gången 1976) används begreppet så för att visa hur reproduktion och "sexualitet" blev en politisk angelägenhet från omkring år 1800, medan det i föreläsningsserierna *Säkerhet, territorium, befolkning: Collège de France 1977–1978* och *Biopolitikens födelse: Collège de France 1978–1979* anläggs i en analys av liberalismens och nationalekonomins framväxt och styrmekanismer. I de två senare böckerna laborerar Foucault även med det närliggande – men bredare – begreppet *regementalitet* (fr. "gouvernementalité"), som han använder för att vidare undersöka de strategier, tekniker och rationaliseringsprocesser som använts genom historien för att styra (regera) individer och populationer. Biopolitik kan i det sammanhanget förstås som en specifik form av regementalitet, som alltså riktar in sig mot befolkningen och dess liv. För en mer omfattande diskussion om biopolitikbegreppets utveckling hos Foucault (och dess relation till hans övriga begrepp), se Eliassen (2016), särskilt s. 140–146 och 154. Se också Foucault, *Sexualitetens historia bd 1* (2002), s. 137–146, Foucault (2010) och Foucault (2013). I *Homo Sacer: Den suveräna makten och det nakna livet* (publicerad första gången 1995) spårar Agamben biopolitikens genealogi annorlunda jämfört med Foucault. Med utgångspunkt i den distinktion mellan å ena sidan det naturliga eller "nakna" livet (*zoe*) och å andra sidan "det politiskt kvalificerade livet" (*bios*) som står att finna i Aristoteles *Politiken*, driver Agamben tesen att människolivet varit den västerländska politikens objekt framför andra alltsedan den grekiska antiken. Uteslutningen av det nakna livet från den politiska sfären medför, menar Agamben, på samma gång att detta nakna liv blir politikens nödvändiga (men förtäckta) fundament; så sett innebär den aristoteliska distinktionen samtidigt en *inneslutning* av livet i det politiska. Vad Foucault iakttar som den biopolitiska maktutövningens uppkomst under moderniteten är med Agambens synsätt bara en intensifiering och ett synliggörande av en struktur i det västerländska politiska tänkandet som i själva verket har antika rötter. Agamben skriver: "det nakna livets inneslutning i den politiska sfären utgör den ursprungliga – om än dolda – kärnan i den suveräna makten. *Man kan alltså säga att produktionen av en biopolitisk kropp är den suveräna maktens ursprungliga operation.* I denna bemärkelse är biopolitiken lika gammal som det suveräna undantaget. Då den moderna staten placerar det biologiska livet i centrum för sina kalkyler, gör den inget annat än att lägga i dagen det hemliga band som förenar

makten och det nakna livet, och på så sätt återknyter den [...] till de mest uråldriga av *arcana imperii*.” Agamben (2010), s. 18f. (originalets kursiveringar). Begreppshistoriskt går biopolitik tillbaka på den svenska konservativa och nationalistiska statsvetaren Rudolf Kjellén, som myntade begreppet 1905. Kjelléns politiska vision var en stat som, långt bortom den liberala rättsstatens verksamhetsområde, vidtog åtgärder ”för medborgarens välbefinnande och det nationella arbetet i hela dess vidd”. Kjellén (1916), s. 11f.; se också Kjellén (1905). Med Markus Gunneflors ord koncipierar Kjellén därmed ”the political subject of the population [...] not as a legal subject but as aggregated biological life”. Gunneflo (2015), s. 38.

24. Foucault, ”*Samhället måste försvaras*” (2008), s. 219f.

25. Foucault, ”*Samhället måste försvaras*” (2008), s. 223.

26. Foucault, ”*Samhället måste försvaras*” (2008), s. 220. Notera att Foucault inte menar att den biopolitiska makten avlöser den disciplinära då den framträder under 1700-talets andra hälft. Snarare samverkar och kompletterar de båda maktteknikerna varandra fram till våra dagar. Se *ibid.*, s. 219–227.

27. Bengt Larsson, Martin Letell och Håkan Thörn (2012) beskriver den ’sociala ingenjörskonst’ som tog sin början på 1930-talet i Sverige för ”a fully-fledged biopolitics, concerned with large-scale governmental conception, planning, and piecemeal formation of the population”. Se s. 10–16, citatet på s. 14. Ett par andra forskare som närmat sig det svenska 1930-talet från en biopolitisk lins är Sven-Olov Wallenstein (som begreppsliggjort decenniets funktionalistiska arkitektursyn på detta sätt) samt Erik Erlanson och Peter Henning (som diskuterat decenniets kulturpolitik med hjälp av biopolitisk terminologi). Se Wallenstein (2010) respektive Erlanson & Henning (2020). Yvonne Hirdman (1989) gör i sin studie om svensk folkhemspolitik på 1930- och 40-talen förvisso inte bruk av biopolitisk terminologi, men titeln på hennes bok är i sammanhanget talande: *Att lägga livet tillrätta*.

28. Även om funktionalismen som idériktning och socialdemokratin låg nära varandra bör det påpekas att en del ledande socialdemokrater var kritiska till denna strömning. Som Eva Rudberg (2010) visat identifierade både representanter för funktionalismen och socialdemokratin trångboddhet och bostadsbrist som ett stort problem, men deras föreslagna lösningar på problemen sammanföll inte alltid.

29. Se Myrdal & Myrdal (1934).

30. Per Albin Hanssons tal vid Andra kammarens Riksdag den 18 januari 1928 har i efterhand allmänt kommit att kallas folkhemstalet trots att själva termen bara yttras en gång i talet. Som Nils Edling har visat var ”folkhemmet” som begrepp generellt av relativt liten betydelse för den svenska socialdemokratin under 1930-talet, medan begreppet ”välfärdspolitik” spelade en helt avgörande roll. ”Folkhemmet”, menar Edling, har snarast skänkts sin betydelse i efterhand genom nostalgisk socialdemokratisk retorik från 1980-talet och framåt. Edling (2019), s. 76–83. Hanssons tal går att läsa här: <http://www.svenskatal.se/1928011-per-albin-hansson-folkhemstalet/> (hämtad 31 augusti 2023).

31. Crary (1990), s. 24, 59.

32. Crary sätter den moderna, subjektiva betraktaren i relation till ett mer objektivt

eller realistiskt orienterat seende under tidigmodern tid. Crary menar att den tidigmoderna människan befann sig i ett seendeparadigm som kan liknas vid (och mediehistoriskt förklaras med) camera obscuran eller hålkameran. Tvärt emot 1800-talets optiska teknologier upprätthåller hålkameran genom sin konstruktion gränserna mellan insida och utsida, subjekt och objekt, värld och iakttagare. Crary (1990), s. 24; Crary (1999), s. 24.

33. Crary (1990), s. 9, 101, 147ff.; Crary (1999), s. 12.

34. Crary (1999), s. 13.

35. Crary (1999), s. 23; se också s. 1f., 17, 22, 73. Det bör påpekas att Crary väljer att tala om just perception i vidare mening framför exempelvis seende. Men även om hans studie är ett försök att historisera hur vi ”listen to, look at or concentrate on anything” har optiska teknologier och dess betydelse för seendet tveklöst en framskjuten plats i undersökningen. Crary (1999), s. 1; se också s. 2f., 60.

36. Crary (1999), s. 1ff., 13f., 25.

37. Bland annat satt det socialdemokratiska undervisningsrådet Ruben Wagnsson med i SF:s så kallade ”pedagogiska nämnd”, vilket jag återkommer till i kapitel fyra.

38. Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 46, 49–57, citatet på s. 46. Se även Jönsson (2016), s. 129f., 143.

39. Louise Nilsson (2010), s. 159ff.

40. Den svenska välfärdsstaten kom redan från början, som Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein påtalat, på goda grunder att förknippas med en samförståndsanda mellan stat och kapital. Krisuppgörelsen med Bondeförbundet 1933 (den så kallade kohandeln) och inte minst Saltsjöbadsavtalet 1938, som innebar en historisk överenskommelse mellan arbetsmarknadens parter, är två signifikativa exempel på detta. Mattsson & Wallenstein (2010), s. 8; se också Larsson, Letell & Thörn (2012), s. 16. Hirdman ser krisuppgörelsen som symptomatisk för socialdemokratins omorientering från den marxistiska ”idén om produktionsmedlens övertagande i folkets, ’det allmännas’ ägo, mot en ’rimlig’ socialdemokratisk planhushållningsideologi, som fick sin början med krisprogrammet”. Hirdman (1989), s. 94.

41. Gardeström (2018), s. 99; jfr Mattsson & Wallenstein (2010), s. 16.

42. Hirdman (1989), s. 95. Se också Aléx (1994), 17ff., 167–211.

43. Klackenborg (1936), s. 9. Citatet är ett referat av ett resonemang av den danska filmkritikern Ebbe Neergaard, som intervjuas i artikeln. Se också Aléx (1994), s. 208ff.

44. Gardeström (2018), s. 57–91, särskilt s. 79. Se också Jönsson (2021), s. 381.

45. Gardeström (2018), s. 93; se också s. 100f. Som helhet hade arbetarrörelsen och socialdemokratin – inklusive finansminister Wigforss – enligt Gardeström dock en ”ambivalent” inställning till reklam. Ibid., s. 100–121, citatet på s. 106.

46. Foucault, *Sexualitetens historia bd 1* (2002), s. 97; Deleuze, ”What is a *Dispositif*?” (2007), s. 347, se också 343.

47. Foucault (1980), s. 195f. Deleuze talar bland annat om flyktlinjen tillsammans med Félix Guattari i *Tusen platåer* (utgiven första gången 1980), där begreppet ofta går hand i hand med vad författarna kallar av- och återterritorialisering. Avterritorialisering innebär ”genomförandet av en flyktlinje”, men när denna flyktlinje väl

uppstått riskerar den att utsättas för en motsatt och neutraliserande rörelse, att ”döljas av en kompenserande återterritorialisering, så att flyktlinjen förblir spärrad”. Deleuze & Guattari (2015), s. 743. Se också Deleuze, ”What is a *Dispositif*” (2007), s. 345, 347.

48. Agamben (2014), s. 22.

49. Agamben (2014), s. 28; se också s. 22, 25 och 35ff. Denna subjektssyn har släktskap med Deleuzes och Foucaults. Den förra menar att ”subjectivation [is] immanent to an apparatus”. Deleuze, ”What is a *Dispositif*” (2007), s. 347. Den senare att subjektet ”framträd[er] i diskursernas ordning”, det är ”en variabel och komplex funktion av diskursen”. Foucault, ”Vad är en författare?” (2008), 98.

50. Peters, *The Marvelous Clouds* (2015), s. 21 (originalets kursiv).

51. Medier beskrivs av Peters både som ”things in the middle” och ”civilizational ordering devices”. Peters, *The Marvelous Clouds* (2015), s. 6, 5. Ordet medium härstammar från latinets ord för ’mitten’ eller ’det som finns emellan’. För en utförlig diskussion av etymologin, se *ibid.*, s. 46ff.

52. Peters, *The Marvelous Clouds* (2015), s. 2. Se också s. 1ff. och 14–21.

53. Det gäller, skriver Peters, att intressera sig för ”the basic, the boring, the mundane, and all the mischievous work done behind the scenes”. *The Marvelous Clouds* (2015), s. 33. Peters namn för denna metod är infrastrukturstudier (eng. ”infrastructuralism”), se *ibid.*, s. 30–38 och Peters, ”Infrastructuralism” (2015). Parikka formulerar en liknande uppmaning till medieforskaren (och den medieteoretiskt inriktade konstnären): ”to train the eye to unfocus from the immediately visible elements [...] to their slightly less visible operating principles, to better observe their operating systems and infrastructure”. Se Parikka (2018), s. 45. Jfr också Wolfgang Ernst, som skriver att mediearkeologins primära intresse rör ”the nondiscursive infrastructure and (hidden) programs of media”. Se Ernst (2013), s. 59.

54. McLuhan (1999) s. 17. McLuhan skriver vidare att medier ”skapar och reglerar omfattningen och formen för mänsklig samverkan och verksamhet”. *Ibid.*, s. 18. I McLuhans breda mediebegrepp inräknas ”varje [...] utbyggnad av oss själva”, dvs. av människokroppen. Se McLuhan (1999), s. 16. Exempelen på sådana utbyggnader som presenteras i boken innefattar allt från traditionella massmedier som televisionen, filmen och radion till – vilket när boken utkom var mer kontroversiellt – kläder, pengar, cykeln, hjulet, flygplanet och klockan. Se McLuhan (1999), s. 87–384. Umberto Eco och Raymond Williams hör till de som kritiserat McLuhans medieteori. Se Eco (1986), s. 221–238, särskilt s. 227–238, och Williams (1975), s. 119–134. För en mer detaljerad diskussion av kritiken mot McLuhan – och en respons på densamma – se Peters (2017).

55. Albera & Tortajada (2015), s. 33; se också s. 30.

56. Jfr Elsaessers definition av medium som ”a material support, most often a combination of technologies”. Elsaesser (2016), s. 113.

57. Foucault (2001), s. 225; se också s. 230. Jfr Wendy Hui Kyong Chun som menar att medier har allra störst verkan just då de omsatts till inrotade vanor hos sina användare: ”our media matter most when they seem not to matter at all, that is, when they have moved from the new to the habitual”. Chun (2016), s. 1.



58. Foucault (1993), s. 38. I diskursanalysen – särskilt som den kommit att nyttjas inom litteraturvetenskapen – finns med andra ord ett tydligt anti-hermeneutiskt inslag. Den traditionella texttolkningens eller ”kommentarens” tillvägagångssätt är enligt Foucault att ”alltid för första gången säga det som dock redan har sagts och outtröttligt upprepa det som trots allt aldrig blev sagt”. Ibid., s. 18.

59. Foucaults diskursanalys är en fundamental teoretisk och metodologisk byggsten inom mediarkeologin. Som Parikka skriver kan den grundläggande frågan för mediarkeologin, ”in a manner indicated by Foucault”, formuleras: ”[W]hat are the conditions of existence of this thing, of that statement, of these discourses and the multiple media(ted) practices with which we live?” Parikka (2012), s. 18; jfr Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling” (2003), s. 155.

60. Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling” (2003), s. 161. Kittler gör förvisso inte själv bruk av termen mediarkeologi i sina arbeten men räknas till de som lagt grunden för denna medieteoretiska inriktning, som får skarpare konturer först omkring 2010. Se t.ex. Parikka (2012), s. 6 och Huhtamo & Parikka (2011), s. 1–10.

61. Jfr Danius (2002), s. 2f., 7, 30ff.

62. Det är detta ramverk – där bland annat intuitivt formade kategorier som tid och rum ingår – som exempelvis gör att vi i vår erfarenhet inte når fram till ”tinget i sig” utan bara till tinget sådant det framträder för oss i vårt medvetande. Kant skriver om erfarenhetens möjlighetsvillkor i framför allt *Kritik av det rena förnuftet* (publicerad första gången 1781), eller ”betingelser [...] för erfarenhetens möjlighet” som det heter i Jeanette Emts översättning. Se t.ex. avsnittet om den transcendentala estetiken i Kant (2003), s. B33–B73, citatet på B126; jfr Piché (2016).

63. ”To label someone a technodeterminist”, skriver Geoffrey Winthrop-Young i en formulering som understryker teknikdeterminismens övervägande negativa klang, ”is a bit like saying that he enjoys strangling cute puppies: the depraved wickedness of the action renders further discussion unnecessary.” Winthrop-Young (2011), s. 121; se också Winthrop-Young (2012), s. 37of. W.J.T. Mitchell och Mark Hansen är exempel på medieteoretiker som argumenterar för att undvika teknikdeterminism till förmån för ett införlivande också av sociala, politiska och individuella faktorer. Se Mitchell & Hansen (2010), särskilt s. xv, xxif. Peters menar att McLuhan varit teknikdeterminismens ”poster child” ända sedan *Media: Människans utbyggnader* publicerades 1964. Peters (2017), s. 18. För en vidare diskussion av teknikdeterminism i relation till McLuhans och Kittlers medieteorier, se ibid., s. 12–22; för ytterligare diskussion om detta i relation till Kittler, se Winthrop-Young (2011), s. 120ff. Att just McLuhan och Kittler mer än några andra associerats med teknikdeterminism är begripligt. Båda gör flitigt bruk av svepande och slagfärdigt formulerade påståenden om teknologins effekter (McLuhan dessutom ofta utan uppbackning av historiska belägg eller notapparat). Och inte för inte inleder Kittler en av sina böcker med frasen ”Media determine our situation [...]”. Kittler (1999), s. xxxix. Detta kan dock delvis förklaras med att det rör sig om retoriska strategier med udden riktad mot de specifika vetenskapliga sammanhang och paradig som deras texter tillkommit i. I McLuhans fall kan

hans för tiden okonventionella kritiska praktik ses som en reaktion på det positivistiska paradigmet han verkade under. Glenn Willmott menar att McLuhans tillvägagångssätt förebådade poststrukturalismens och postmodernismens "more performative, subjective, and textual-poetic critical practices"; han förkroppsligade "the emergence of the critical intellectual as being-in-media". Willmott (1996), s. xii respektive 207. Kittlers *Nedskrivningssystem 1800/1900*, publicerad som habilitationsavhandling i germanistik 1985, kan å sin sida läsas som en uppgörelse med det hermeneutiska paradigmet som under lång tid hade varit rådande inom ämnet. Se t.ex. Fischer & Götselius, "Textens teknologier" (2000); Fischer & Götselius, "Man måste vara absolut modern" (2000), s. 66; Winthrop-Young & Wutz (1999), s. xxxiif. En annan invändning som kan anföras mot benämningen av Kittler som teknikdeterminist är att hans nedskrivningssystem – i likhet med hur jag i avhandlingen begreppslogiskt filmnätverket – rymmer fler aspekter än de strikt teknologiska. Särskilt tydligt är detta i undersökningen av nedskrivningssystemet "1800", i vilket institutionaliserade tekniker för alfabetisering snarare än ett medieteknologiskt brott presenteras som det viktigaste villkoret för systemet. Jfr Winthrop-Young (2011), s. 121f.

64. Peters (2017), s. 22. Se också Peters, *The Marvelous Clouds* (2015), s. 88f.

65. Peters (2017), s. 12, 22.

66. Jfr Wolfgang Ernst som förespråkar en striktare och mer 'maskinnära' mediearkeologi. Mediearkeologens uppgift är enligt Ernst att uteslutande gripa sig an "the technoarchaeological artifact", att frigöra sig från sin egen subjektivitet och anta ett perspektiv som är "immanent to the machine". Citaten i Ernst (2013), s. 59 och 70, se också *ibid.*, s. 55–73.

67. Att jag i studien väljer att bibehålla en viss hierarkisering mellan medier och mänskliga subjekt är – tillsammans med det faktum att undersökningen genomför en "utgrävning" av vissa historiskt specifika mediala villkor för litteraturen – det främsta skälet till att jag ger företräde åt beteckningen mediearkeologi framför medieekologi. Inom den senare inriktningen har Bruno Latours 'platta ontologi' – eller snarare nymaterialistiska operationaliseringar av Latours ontologisin – fått stor betydelse. Se t.ex. Fuller (2005); jfr Latour (2005). Här delar jag Peters uppfattning: "Ontology is not flat; it is wrinkly, cloudy, and bunched." Peters, *The Marvelous Clouds* (2015), s. 30. Gränsdragningen mellan dessa båda medieteoretiska inriktningar är dock långt ifrån självklar. Exempelvis är den studie av Peters som jag just citerade och som jag tagit stöd i för mina mediearkeologiska ändamål, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, också i hög grad att betrakta som ett medieekologiskt arbete genom dess strävan att inte bara begreppslogiskt medier som infrastrukturer eller miljöer utan också omvänt miljöer eller naturelementen som medier. Se Peters (2015), s. 1ff., 46ff. Även om det mediearkeologiska perspektivet – av ovan nämnda skäl – tveklöst kommer att bli vägledande för analyserna, rör det sig i slutändan alltså inte om ett principiellt ställningstagande gentemot medieekologin, och teoretiker som ofta betraktas som hemmahörande inom det fältet används tidvis som produktiva dialogpartner i avhandlingen.

68. Teknosfären (eng. "technosphere") är ett begrepp myntat av geologen Peter

Haff som syftar till att beskriva hur människans rådande livsvillkor i stor utsträckning formas av teknologier, vilka idag har genomträngt "nearly every part of the globe through a web of communication and transportation networks". Haff (2014), s. 302. Se också Erich Hörl (2017), s. 10ff. Hörl är en av flera forskare som i en kritik av antropocentrismen föreslagit termen teknocen (eng. "technocene") som namn för vår nuvarande geologiska epok. Se Hörl (2017), s. 13.

69. Detaljerade forskningsöversikter över specifika författarskap och verk diskuteras när det blir aktuellt i analyskapitlen; här fokuseras den forskning som på ett eller annat vis sätter författarskapen i relation till filmmediet. Förutom de forskningsbidrag som refereras här kan en kort översiktligt text av Per-Olof Mattsson, i hög grad utgående från flera av de i avsnittet diskuterade bidragen, nämnas: "Filmen i mellankrigstidens svenska litteratur". Se Mattsson (2022–2023).

70. Espmark (1964), s. 206 respektive 205. Det är i synnerhet i diktsamlingen *Naket liv* (1929) som Espmark ser inslag av nämnda montageteknik. Espmark ser även att Lundkvist gör bruk av filmens dubbelprojektion i *Vit man* (1932), se Espmark, s. 206f.

71. I de sovjetiska filmerna såg Lundkvist "en triumferande konstnärlig slagkraft, en våldsamt medryckande rytm [... och] en omedelbar revolutionär innebörd som eggade och stimulerade enormt. Där uppenbarades för första gången vad film verkligen kunde vara: ett konstnärligt uttrycksmedel av en styrka och en originalitet som ställde den vid sidan av dikten". Lundkvist (1966), s. 87f. Se också Lundkvist (1932), s. 137–154. I en masteruppsats undersöker jag själv relationen mellan den sovjetiska montagefilmen och Asklungs och Kjellgrens 1930-talsprosa, se Klingborg (2016).

72. Carlson (1953), s. 45.

73. Haag (1999), s. 226. Haag formulerar sin poäng i dialog med två av de fem essäer om film som Lundkvist publicerade i *Atlantvind* (1932). Se Lundkvist (1932), s. 119–129 respektive 137–154.

74. Arnald (1995), s. 95.

75. Arnald (1995), s. 93 (originalets kursiv). Lundkvistcitatet är från *Atlantvind* (1932), s. 139 och citeras av Arnald på s. 96. Även Haag och Espmark refererar till just detta citat i sina respektive resonemang om filmens inverkan på Lundkvists lyrik. Arnald för också ett bredare resonemang om relationen mellan filmmediet och Lundkvists aldrig fullbordade gräns- och genreöverskridande verk "Dynamisk symfoni". Se Arnald (1995), s. 93ff., särskilt s. 95. Till Arnald, Haag, Espmark och Carlson kan man också lägga Gunnar Tideström, som menar att "[f]ilmens sätt att beskriva en miljö har inverkat på skildringssättet" i dikten "Trappan" från *Naket liv* (1929). Tideström (1958), s. 175.

76. Kvart (1979), s. 60. I sin avhandling tar Kvart också upp de tematiseringar av den sovjetiska filmen som Kjellgren gör i sitt författarskap. Det gäller dels en hänvisning i en dikt (publicerad i tidningen *Stormklockan*) till Eisensteins film *Dagar som skakat världen* (*Oktjabr*, 1928), dels en hänvisning till samma film i romanen *Människor kring en bro* (1935). Se Kvart (1979), s. 185.

77. Domellöf (1986), s. 180. Det finns skäl att anta att den mer allmänna formulering Domellöf använder – "stumfilmens montageteknik" – ändå avser den sovjetiska mon-

tagefilmen. Inte minst eftersom Domellöf gör sin observation just i samband med en diskussion av romanens ”illusionsbrytande” formspråk; olika främmandegörande inslag var en central del i Eisensteins och de andra sovjetiska filmregissörernas poetik (i kontrast mot exempelvis Hollywoodfilmens så kallade kontinuitetsklippning). Se t.ex. Bordwell (1993), s. 113f. I ett internationellt perspektiv kan i detta sammanhang nämnas studier av ’montageromaner’ som exempelvis Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) och John Dos Passos ”USA-trilogi” (1930–1936). Se t.ex. Slugan (2017), s. 65–107 och Seed (2009), s. 128–150.

78. Den intermediala imitationen är en av två typer av vad Wolf – liksom senare Irina Rajewsky – kallar intermediala referenser (den andra är den intermediala tematiseringen). Se Wolf (1999), s. 35–50, särskilt s. 44ff., och Rajewsky (2005), särskilt s. 52 samt Rajewsky (2010), särskilt s. 55. Jfr också Lars Elleströms snarlika term ”media representation” (även om Elleström också delvis går i polemik mot Wolf och Rajewsky), se Elleström (2014), s. 11–35. Termen filmisering är myntad av Anders Ohlsson som en avledning av Wolfs term musikalisering. Se Ohlsson (1998), s. 15. Askander (2003) diskuterar Wolfs terminologi – och dess stora betydelse för hans avhandling – på s. 42–48.

79. Förståelsen av den intermediala imitationen ligger således nära ekfrasen, som Wolf för övrigt räknar som en form av intermedial referens. Se Wolf (1999), s. 43. För en djuplodande diskussion av ekfrasen kan hänvisas till en annan central teoretiker inom det intermediala fältet, W.J.T. Mitchell. Se t.ex. Mitchell (1986).

80. Redan Lessings 1700-talsetetik, så som den formuleras i *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi* (publicerad första gången 1766), kan i viss mån sägas inkapsla liknande intermediala idéer. I Lessings projekt utreds de mediespecifika gränserna och möjligheterna för bildkonsten respektive poesin. Lessing upprättat visserligen en gräns mellan de båda konstarterna på spatiotemporala grunder: bildkonsten är en rumslig konst – dess tecken är ”figurer och färger i rummet” – och bör därför primärt uttrycka föremål ”som existerar bredvid varandra”, menar Lessing, medan poesin är en tidslig konst – dess tecken är ”artikulerade toner i tiden” – och bör därför i första hand representera föremål som ”följer på varandra”. Lessing (2011), s. 89. Att ”låta målaren göra intrång på diktarens område” och vice versa bör således iaktas med stor försiktighet. Men det finns tillfällen då detta anses acceptabelt: exempelvis när målaren skildrar två ögonblick som ”gränsar så nära och omedelbart till varandra att de utan att väcka anstöt kan gälla för ett enda”. Ibid., s. 105, 107. Även Rolf Yrlid gjorde bruk av en snarlik metod före det att Wolf formulerat sin teori. Se Yrlid (1992).

81. Askander (2003), s. 114. Kommentaren görs i samband med en läsning av *Lilla land* (1933). Flera snarlika resonemang förs i avhandlingen. Askander talar bl.a. om att en roman ger upphov till ”en filmisk upplevelse” och att ”filmiska kameraåknningar”, ”filmisk visualisering” och ”filmiskt berättande” införlivas i de litterära texterna. Citaten i tur och ordning i Askander (2003), s. 115, 70, 112 och 182.

82. Ohlsson (1998), s. 15 (originalets kursiv). De romaner som undersöks är Hjalmar Bergmans *Farmor och vår herre* (1921), Stig Dagermans *Bränt barn* (1948), Gösta-Gustaf

Jansons ... *blev jag dödligt kär* (1953), Per Gunnar Evanders *Berättelsen om Josef* (1972), Vilgot Sjömans *Linus och Blenda* (1979) och *Linus och vägvisarna* (1981) samt Stig Larssons *Autisterna* (1979) och *Nyår* (1984).

83. Borgs huvudsakliga tes är att "Stockholms omvandling tvingar fram ett nytt uttryck, en ny estetik". Borg (2011), s. 14. Tidigare har Jan Olsson studerat filmens effekter på Henning Bergers författarskap. Se Olsson (1995) och Olsson, "Den fördömda kinematografen" (1998). Se också Lagerstedt (1963), s. 230, 236. Förutom Borg, Olsson, Lagerstedt och Ohlsson kan också ett par andra, för mig mindre relevanta svenska studier om relationen film–litteratur nämnas: Nils-Åke Nilsson (1984), om Pär Lagerkvists intresse för den avantgardistiska filmen, Gösta Werner (1987), om Hjalmar Bergmans arbete som manusförfattare samt Gardar Sahlbergs (1958) och Anna Nordlunds (2016) studier om Selma Lagerlöfs betydelse för den svenska stumfilmens "guldålder".

84. Citaten i tur och ordning i Borg (2011), s. 160, 253, 202, 299f. I analysen av Kochs *Arbetare* gör Borg dessutom bruk av termen "filmiserad" för att karakterisera romanens gestaltning av massan, se *ibid.*, s. 299.

85. Borg (2011), s. 202 och 298. I fallet med Kochs roman kan läsaren – mot bakgrund av karakteriseringen av berättaren som en "filmmakare" vilken alternerar mellan två samtidiga skeenden – förvisso ana att Borg avser den tidiga berättande filmens kryssklippning, med vilken framställningen just växlade mellan två simultana händelseförlopp. Detta kvalificeras dock aldrig på något övertygande sätt i avhandlingen. Särskilt förvirrande blir detta eftersom vad som ofta åsyftas med "tidig" stumfilm är den så kallade attraktionsfilmen, stumfilmens dominerande modus de första åren på 1900-talet i vilket visuella och illusionsmättade spektakel – rörliga bilder som så att säga var en förlängning av den nya tekniska apparatens förmågor eller "attraktionskraft" – var överordnade eventuella berättande inslag. Se Gunning (2006). Därtill gör Borg sin observation om *Arbetare* i anslutning till "Kochs framställning av massan [som] går från vidvinkel till närbild, från fågelperspektiv till grodperspektiv" – en beskrivning som närmast för tankarna till den (betydligt senare) sovjetiska montagefilmens uttryckssätt (med berömda masscener i inte minst Eisensteins *Dagar som skakat världen* och *Pansarkryssaren Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925)). Borg (2011), s. 299.

86. Borg (2011), s. 256; se också s. 160.

87. Och det ska påpekas att teoretiker som Jørgen Bruhn, Lars Elleström och Christer Johansson i Wolfs efterföljd har utvecklat känsligare modeller för den semiotiskt inriktade intermediala litteraturanalysen, bland annat i relation till filmmediet. Se Bruhn (2016), Elleström (2014), Elleström (2010) och Johansson (2008).

88. Alternativt genom hänvisningar till hur den samtida receptionen kopplat samman författarens verk med filmmediet. För exempel på detta, se Askander (2003), s. 108f.; Borg (2011), s. 202; Jan Olsson (1998), s. 109.

89. Moses (1995), s. xviii. Filmromanen präglas, skriver Moses på ett annat ställe, av "the imitation of a specific form of extraliterary discourse, that of film". Moses, s. 122. Vidare laborerar Moses med tre analytiska kategorier i sin undersökning av filmromangenren: *discourse on film*, som summariskt uttryckt avser skönlitterära tema-

tiseringar av film; *discourse of film* (vad jag i brödtexten refererar till som efterlikning av filmens diskurs), som avser inkorporerandet av filmens formella och narrativa tekniker och som därmed ungefärligen motsvarar den intermediala imitationen i Wolfs mening; samt *discourse on film theory*, som används för att diskutera vilken filmteori som kan utvinnas ur den aktuella romanen. Se Moses, s. 102–120.

90. Moses avstår uttryckligen från en omfattande historisering av de skönlitterära verk han studerar: "I am not able to [...] offer a fully fleshed out historical contextualization of the novels as they relate to the individual film histories to which they refer". Moses (1995), s. xxi.

91. Seed (2009), s. 1. Se också Seed (2018), s. 345–351. Det ska medges att Seed historiserar såtillvida att han – medveten om att "cinema was not a stable or single entity" – sätter olika författarskap i relation till olika filmtraditioner; dock alltid med utgångspunkt i biografiska belägg för det författarspecifika filmintresset. Se Seed (2009), s. 5.

92. Marcus (2007), s. 91, 11. Det ska påpekas att Marcus studie uppehåller sig lika mycket vid en undersökning av det tidiga 1900-talets filmkritik och -teori som vid hur den samtida skönlitteraturen införlivar filmens tekniker. Se Marcus (2007), s. 179–403.

93. Feigel (2010), s. 3. En annan internationell forskare som talar i snarlika ordalag om "filmic language" är Susan McCabe (2004) i sin undersökning av Gertrude Steins, Marianne Moores, H.D.:s och William Carlos Williams' poesi i relation till europeisk avantgardefilm. Citatet på s. 139. Det kan noteras att även McLuhan vid ett tillfälle ger uttryck för det intermediala imitationsparadigmet, då han karakteriserar Joyces och Prousts modernistiska medvetandeström som "tillämpning av filmteknik". McLuhan (1999), s. 313.

94. Trotter och MacCabe menar att forskare hemmahörande i vad jag kallar det intermediala imitationsparadigmet tenderat att göra anakronistiska antaganden i relation till den undersökta litteraturen. Se Trotter (2007), s. 1ff. och MacCabe (2017) s. 25. Huyssen och Foltz tar båda avstånd från imitationsparadigmet i relation till sina respektive undersökta litterära material. Huyssen skriver: "The miniature did not imitate photography and film but worked through both their deficiencies and achievements in representing urban life." Huyssen (2015), s. 7. Och Foltz: "To the extent that film comes to permeate the thinking and the practice of these novelists, it is not as the figure of a respected or kindred art whose wonderful accomplishments their texts might happily or freely imitate". Foltz (2018), s. 5. Murphet i sin tur skriver kort och gott att det får vara nog med "the metaphors of influence, importation, translation and indeed all argument by homology and simple adjacency". Murphet (2009), s. 14.

95. Huyssen (2015), s. 7. I mötet med de optiska medierna kunde den experimentella kortprosan – vad Huyssen kallar storstadsminiatyrer – nå fram till litteraturens 'egensinne' (ty. "Eigensinn"), menar Huyssen. Han kallar operationen för en *omvänd remediering* (eng. "remediation in reverse"), mot bakgrund av att Bolter och Grusin – i deras bok *Remediation: Understanding New Media* (2000) – påstås betona nya mediers remediering av gamla medier snarare än vice versa. Se ibid. s. 7ff. I själva verket finns



tanken om äldre mediers remediering av nya medier med som ett centralt inslag redan hos Bolter och Grusin: "What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which *older media refashion themselves to answer challenges of new media*." Bolter & Grusin (2000), s. 15 (min kursivering). Kafkas relation till filmen har annars fått sin mest spridda skildring genom Hanns Zischlers *Kafka geht ins Kino* (1996), som utgår från Kafkas biografbesök såsom de skildras i hans dagböcker.

96. North (2005), s. 4.

97. Wall-Romana (2013), s. 4. Wall-Romana har dock ena benet kvar i imitationsparadigmet i det att han säger sig vilja undersöka "what it means for poetry to be considered 'filmic' and for poets to engage in filmic writing". Ibid., s. 1.

98. Trotter (2007), s. 9. Trotter tar i sin analys utgångspunkt i den "dubbla remedieringslogik" Bolter och Grusin diskuterar – dvs. att medier på samma gång strävar efter transparens och hypermediering, efter att samtidigt dölja mediet och synliggöra det. Filmen möjliggjorde för dessa modernister, menar Trotter, "to discern in the process of mediation itself [...] to be utterly transparent, to be utterly opaque [...] to be at once a window, and windowed". Trotter (2007), s. 10. Jfr Bolter & Grusin (2000), s. 2–51. Även Foltz och Pardis Dabashi kan inräknas bland de forskare som menar att den modernistiska litteraturens uttryck omförhandlades i och med filmens ankomst. I studien *The Novel after Film* diskuterar Foltz den sena snarare än den tidiga modernismen (han gör läsningar av bland andra Aldous Huxleys och Henry Greens verk), och menar att filmen förlöste en sorts estetisk inkongruens hos denna litteratur. "[C]inema's taunt to ostensible good taste" frigjorde litteraturen från vad Foltz betraktar som bland andra T.S. Eliots mer rigida modernism. Foltz (2018), s. 5. Dabashi i sin tur argumenterar i *Losing the Plot: Film and Feeling in the Modern Novel* för att den 'ambivalenta' intrigen i modernistiska verk av Nella Larsen, Djuna Barnes och William Faulkner är en konsekvens av det breda inflytandet av den klassiska Hollywood-filmens berättande under 1920-talet. "Plot", skriver Dabashi, "was transformed from the nineteenth- to the twentieth-century novel via the movies." Dabashi (2023), s. 12.

99. Det är inte svårt att finna fler exempel som påvisar detta. Trotter utgår som regel från författarnas 'intresse' och 'fascination' för de rörliga bilderna när han talar om relationen mellan filmen och den litterära modernismen, och skriver uttryckligen att författarna *valde* att låta sig inspireras av mediet. Se t.ex. Trotter (2007), s. 5f, 10; och jämför det snarlika tillvägagångssätt han gör bruk av i Trotter (2013). Att Wall-Romana likaledes menar att det var författarna själva som självständigt förhandlade sin litteraritet i mötet med filmen blir tydligt exempelvis när han skriver att dessa författare "renounced the myth of literature's primacy, autonomy, and separation by opening it up to another medium". Wall-Romana (2013), s. 6. Samma förklaringsmodell framträder hos Huyssen när han bland annat skriver att de undersökta författarna "saw the social and political potential of the new media" och att deras så kallade storstadsminiatyrer "took its cue from the new media". Huyssen (2015), s. 14, 3. Också Foltz låter sig delvis styras av självförståelsen i det att han i hög grad utgår från de undersökta författarnas essäistik om filmmediet. Se Foltz (2018), s. 1–34. Keith

Williams studie *James Joyce and Cinematicity: Before and After Film* kan också läggas till i detta sammanhang. Williams undersöker här vilken inverkan optiska (eller förfilmiska) teknologier som stereoskopet, kinetoskopet och panoramat haft på Joyces författarskap. Utgångspunkten i självförståelsen är uttalad: Williams belägger hur Joyce som barn bekantat sig med dessa teknologier och därigenom tränat upp sin blick och fantasi; en 'filmisk' fantasi som sedan spåras i den litterära produktionen. Williams (2020), s. 2ff. För liknande studier om Joyce, se Hanaway-Oakley (2017) och Sicker (2018). Också i Marit Grøttas studie om Charles Baudelaires flanörlitteratur i relation till det sena 1800-talets mediasystem (med fokus på pressen, fotografien och optiska 'leksaker') antyds en syn på litteraturen som en självständig estetisk respons på det omgivande medielandskapet. "Part of Baudelarie's genius", skriver Grøtta, "was that he did not fall prey to the new media emerging in the era of high capitalism; he took advantage of them and played with them as sources for new experiences." Grøtta (2015), s. 2f. Teoretiskt stödjer sig Grøtta på en Heideggeriansk läsning av Agamben, där kapitalismens dispositiv ses som gränssnitt mellan människa och värld möjliga att 'leka' med. Se *ibid.*, s. 16f. En sådan läsning ser alltså "närkampen mellan levande varelser och dispositiv" – som enligt Agamben utgör varje subjektiveringsprocess – som något i grunden produktivt, men tar desto mindre hänsyn till Agambens resonemang om att det är "helt och hållet omöjligt" att nyttja senkapitalismens dispositiv (exempelvis teknologier) "på rätt sätt". Agamben (2014), s. 28, 38.

100. Se Danius (2002), s. 1ff., 25–40.

101. Danius (2002), s. 2f. (originalets kursiv).

102. Danius (2002), s. 4, 26, 10f.

103. Danius ägnar ett avsnitt i inledningskapitlet åt "Proust as Theorist of Technological Change" där *På spaning* bland annat sägs utgöra "a theory [of technological change] in its own right". Se Danius (2002), s. 11–20, citatet på s. 11. Längre fram i studien sägs romanen inkorporera "reflections upon its formal conditions of possibility". *Ibid.*, s. 121.

104. Murphet (2009), s. 36f. Murphet diskuterar sitt teknikdeterministiska perspektiv på s. 4f.

105. Murphet (2009), s. 10.

106. Murphet (2009), s. 3. Jfr Kittler som i *Nedskrivningssystem 1800/1900* sade sig vilja spåra "betydande innovationssteg inom den skriftliga databehandlingen" till förändringar inom nedskrivningssystemet för att på så sätt avbörda sig "legenderna om en författare som kan säga vad han vill". Citatet är från det i efterhand tillkomna förordet till studien. Endast ett utdrag ur förordet finns publicerat på svenska, på <https://www.glanta.org/arkiv/projekt/mediehistoriskt-bibliotek/> (hämtad 4 maj 2023). Förordet finns dock tillgängligt i sin helhet i engelsk översättning, se Kittler (2016).

107. Murphet (2009), s. 5 (originalets kursiv); se också s. 2, 10, 30f., 36.

108. Denna filmens *andra födelse* – en beteckning traderad från André Gaudreault och Philippe Marion – daterar Shail för Storbritanniens räkning så precist som till 1911, året då "a distinct institution cinema" uppstod. Innan dess – en period i filmens historia som kan sägas motsvaras av vad Gunning kallar attraktionsfilmen – hade

filmen mer gemensamt med förfilmiska teknologier, menar Shail. Se Shail (2012), s. 18–33, citatet på s. 33; jfr Gaudreault & Marion (2002), s. 12–18 och Gunning (2006).

109. Shail (2012), s. 9.

110. Se Shail (2012), s. 9, 30ff. Termen bildregim (eng. "image-regime") övertar Shail från Deleuze. Jfr Deleuze (2013), s. xii. För en undersökning av hur en liknande bildregim uppstod i Brasilianska städer omkring år 1900, se Süsskind (1997).

111. Shail talar exempelvis om filmen som "one of modernism's major causes"; "a major force determining the appearance and parameters of literary modernism". Shail (2012), s. 10, 38f.

112. För dylika resonemang och undersökningar, se t.ex. Huyssen (2015), Jönsson, Wolthers & Östlind (2021) och North (2005), s. 3–32. Vid ett tillfälle i avhandlingen – en passus i kapitel tre om småbildskameran – berörs dock fotografien. Här kan också nämnas den tvärvetenskapliga forskningstradition som i Sverige går under namnet visuella kulturstudier, vilken undersöker produktion, cirkulation och konsumtion av bilder eller visuella representationer utan att begränsa sig till konstarnas traditionella gränser. Som jag uttrycker på flera ställen i avhandlingen finns det i föreliggande undersökning dock skäl att just tala om ett filmnätverk snarare än exempelvis ett visuellt nätverk – detta eftersom det i första hand tycks vara de rörliga bilderna som under 1930-talet skapar den mediala konkurrenssituation som tidens författare tvingas förhålla sig till. För en text som diskuterar kunskapsintressena inom fältet visuella kulturstudier, se Rogoff (2002). Här talar Rogoff bland annat om "viewing apparatuses", det vill säga den formation av sociala, kulturella, politiska och teknologiska faktorer som avgör vad som är möjligt att betrakta och av vem. Begreppet används av Rogoff i första hand för att medvetandegöra de procedurer för betraktande som tenderar att internaliseras i bildtolkning.

113. De undersökta författarna (roman)debuterade alternativt fick sitt genombrott som romanförfattare år 1929 eller de närmaste åren därefter. Asklund och Sandgren romandebuterade 1929; Boye 1931; Lo-Johansson och Kjellgren 1932 (den senare under pseudonymen Dagny Lund); Fridegård och Moa Martinson 1933 (den senare om man bortser från *Pigmamma*, som publicerades som följetong i *Brand* 1928); Lundkvist 1934; Harry Martinson 1935. Johnson romandebuterade redan 1925 men nådde ett slags genombrott med romanen *Kommentar till ett stjärnfall* 1929, som hyllades av kritikerna och enligt Örjan Lindberger var Johnsons "första riktigt betydande verk". Lindberger (1986), s. 251. Sörman romandebuterade redan 1921 men inledde en sorts modernistisk nyorientering i författarskapet genom romanerna *Adams resben* och *Toto*, båda 1929; den senare romanen innebar också Sörmans "genombrott bland kritikerna". Ehriander (2021). Krusenstjerna romandebuterade redan 1917, men det första bandet i den för svensk litteratur omdanande Fröknarna von Pahlen-sviten utgavs 1930. Värnlund, slutligen, romandebuterade 1926.

114. För en utförlig diskussion om vikten av att integrera finlandssvensk litteratur i svensk litteraturhistorieskrivning, se Riitamaa (2019). Vad gäller situationen på 1930-talet kan exempelvis nämnas den för den rikssvenska modernismen impulsivande finlandssvenska tidskriften *Quosego*, som utgavs i fyra nummer 1928–1929.

Bland andra Kjellgren, Lundkvist och Asklund medverkade i tidskriften jämsides med framträdande finlandssvenska modernister som Hagar Olsson, Elmer Diktonius och Gunnar Björling.

115. Ett viktigt skäl till detta var det avtal som 1941 upprättades mellan Sveriges Biografägarförbund och Sveriges förenade filmproducenter. Avtalet innebar i praktiken ett etableringsstopp eftersom det garanterade att svensk film inte levererades till biografägare som inte var anslutna till Sveriges Biografägarförbund. Se Fallenius (2003), s. 11f., 127ff.

116. Jönsson (2011), s. 12. Här ska noteras att alla filmer som visades i Sverige visserligen redan tidigare – närmare bestämt sedan 1911 då censurmyndigheten Statens Biografbyrå (SB) bildades – förhandsgranskades. Det är dock tveklöst så att vidden och karaktären av denna granskning förändrades under krigsåren då SIS, som sorterade under Utrikesdepartementet och fungerade mer som en regelrätt propaganda-myndighet, tillkom.

117. En tidigare version av kapitlet har publicerats som artikel, se Klingborg, ”Lockande ljus” (2021).

118. Karin Boye, *Astarte* (Stockholm 1931), s. 125f. (originalets kursiv). Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

119. Haux har påtalat likheten mellan Boyes och Strindbergs respektive scener. Se Haux (2013), s. 134f. Alexandra Borg har skrivit om betydelsen av öppningsscenen i *Röda rummet* för tidig svensk 1900-talslitteratur. Se Borg (2011), 185–198.

120. Strindberg (1879), s. 5.

121. PUB:s roterande strålkastare monterades 1931, alltså samma år som romanen utkom. Se Garnert (1998), s. 82. Kungstornen stod klara 1924 respektive 1925 och inhyste varsin restaurang högst upp. De ”glitterkransar” Boye talar om lär inte referera till restaurangernas ljus i sig utan till ekläreringen av tornens krön, som var i drift de första åren. Se Erséus (2011), s. 113ff. och Garnert (1998), s. 65. I nära anslutning till romanens publicering utfördes dessutom experiment med fasadbelysning på både varuhuset PUB (1931) och Kungstornen (1928). Se Garnert (1998), s. 72ff.

122. Även om det förstås är tänkbart att även Arvids sätt att varsebli staden – och Strindbergs sätt att skildra Stockholm – är mediehistoriskt villkorade. Optiska attraktioner som dioramat och panoramat, vilka fick brett genomslag under 1800-talet, ligger här nära till hands. För en utförlig mediehistorisk diskussion av dessa ’förfil-miska’ teknologier, se t.ex. Friedberg (1993), s. 20–29.

123. Glödlampan ska ha tänts på ett fabriksstak i Borås. Se Broberg (2016), s. 240. Det är värt att notera att Strindbergs författarskap dock på andra sätt har präglats av elektricitet. Enligt Lars Furuland har ingen svensk författare i lika hög grad som Strindberg gjort bruk av ”[o]rd, bilder och liknelser från elektricitetens område”. Furuland (1991), s. 47. Se också Florin (2021).

124. Broberg (2016), s. 196, 238.

125. Krusenstjerna, *Kvinnogatan* (1930), s. 60.

126. Louise Nilsson (2010), s. 130. Se också Garnert (1998), s. 72ff., Garnert (2016), s. 117, Rohdin (2017), s. 16 och Furuland (1991), s. 56ff.

127. Ochslin (2002), s. 28–34, särskilt 28. Termen ”ljusarkitektur” (ty. ”Lichtarchitektur”) i den betydelse som här diskuteras populariserades i Tyskland omkring 1926. Samma term hade sedan tidigare använts av författaren Paul Scheerbart, bland annat i dennes bok *Glasarckitektur* från 1914. Se *ibid.*; Neumann, ”*Lichtarchitektur and the Avant-Garde*” (2002), s. 36–51; Scheerbart (2012).

128. Föreningen utgav *Ljuskulturs månadsblad* åren 1929–1933 och *Tidskrift för ljuskultur* 1934–1951. För utställningen, se häftet *Ljuset i människans tjänst: Belysningsteknisk utställning i Liljevalchs konsthall september 1928*. Se också Broberg (2016), s. 299f. och Folcker, ”Ljuset som reklammedel” (1929), s. 86.

129. Gardeström (2018), s. 9f.

130. Själva reklam masten formgavs av arkitekten Sigurd Lewerentz.

131. Gardeström (2018), s. 51; se också 27–56.

132. Jfr Gardeström (2018), s. 50ff.

133. Louise Nilsson (2010), s. 159ff.

134. Folcker (1929), s. 85.

135. Artur Lundkvist, *Floderna flyter mot havet* (Stockholm 1934), s. 125. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

136. Kjellgren (1935), s. 113.

137. Värnlund (1936), s. 46.

138. Att biografpalatsen uppfördes intensivt under en begränsad tid hade delvis att göra med biografbranschens ägarstruktur. Den omkring 1920 rådande konkurrensen mellan tre filmbolag – Svenska Biografteatern, Skandinavisk Filmcentral och Filmindustri AB Skandia (från 1919 del av Svensk Filmindustri) – bidrog till att så många storbiografer uppfördes. Bolagen hade alla sitt säte i Stockholm, vilket kan vara en förklaring till att merparten av filmpalatsen koncentrerades till huvudstaden. Se Falenius (2003), s. 11f., 127ff.

139. De nämnda biograferna i storleksordning (med avseende på antalet åskådarplatser vid tiden för respektive biografers invigning): China (1486 åskådarplatser), Göta Lejon (1307), Rival (1218), Rigoletto (1201), Draken (1125), Victoria (1057), Rio (1002), Saga (977), Flamman (945), Roxy (940), Royal (916), Skandia (832), Astoria (820), Grand (772), Spegeln (712), Metropol-Palais (706), Paraden (609). Uppgifterna är hämtade från Falenius (2003), Furhammar (2003), Furberg (2000), Lindström (1989) och Berglund (1993).

140. Falenius (2003), s. 136. Med Leif Furhammars formulering var det frågan om ”en genomgående strukturomvandling där de gamla, förslitna och obekväma lokalerna lämnade plats för modernare, funktionellare och mer attraktiva etablissemang som i sig själva avsågs vara minst lika prestigegivande som de program som bjöds”. Furhammar (2003), s. 103.

141. Den arkitektoniska strukturomvandlingen av biografen inleddes i USA för att sedan spridas till stora delar av Europa. Mellan 1914 och 1922 öppnades 4000 nya biografer i USA vilka ersatte de små så kallade Nickelodeonbiograferna. Se Valentine (1994), s. 5, 9, 56, 72, 96f. Charles Magnusson, mellan åren 1909–1928 vd för Svenska Biografteatern/Svensk Filmindustri och initiativtagare till många av filmpalatsen i

Sverige, gjorde flera studiebesök i USA under andra halvan av 1920-talet för att studera den amerikanska biografarkitekturen. Det framgår bland annat av det temanummer om Magnusson som biografägarnas fackorgan publicerade 1928. Se t.ex. Birger Borgströms artikel ”Charles Magnusson som byggherre”, *Biografbladet* 1928:2, s. 49. I denna artikel framgår också att ”amerikanska principer tillämpats” i konstruktionen av biografen Göta Lejon. Se också Fallenius (2003), 82.

142. ”Sveriges största och modernaste biograf”, osign. (1928), s. 76.

143. ”Rio – en ny bio.”, osign. (1928), s. 15.

144. ”Skylttavlorna ...”, osign. (1932), s. 5.

145. Sjöbäck (1932), s. 14.

146. Rodde (1926), s. 4.

147. McLuhan (1999), s. 17, 29.

148. ”Det elektriska ljuset är ren information”, skriver McLuhan. ”Det är ett medium utan budskap [...] försåvitt det inte används för att skriva en ljusreklamtext eller ett namn. [...] Detta faktum gör det till ett ovärderligt exempel på hur det kommer sig att man försummar att studera media över huvud taget. Ty det är inte förrän det elektriska ljuset används för att stava något nytt varumärke som det blir uppmärksammat som medium.” McLuhan (1999), s. 17f., se också s. 19, 64 och 136 samt Mitchell & Hansen (2010), s. xf.

149. McLuhan (1999), s. 138.

150. Deleuze, ”What is a *Dispositif*?” (2007), s. 344. I franskt original lyder citatet i sin helhet: ”Chaque dispositif a son régime de lumière, manière dont celle-ci tombe, s’estompe et se répend, distribuant le visible et l’invisible, faisant naître ou disparaître l’objet qui n’existe pas sans elle.” Deleuze (1989), s. 184.

151. Haux (2013), s. 57. Jfr Björk (1999), s. 73 och Fornäs (2004), s. 46.

152. Haux (2013), s. 31. Detta – att ”*Astarte* är en roman med en ’tendens’ som är svår att missa” – föranleder Haux att i sin avhandling försöka visa hur ”Boyes varuanalys omsätts i modernistiska tekniker”; att således ”inte stanna vid vad som visas upp på scenen utan att visa hur själva iscensättningen går till”. Ibid.

153. Jfr Svedjedal (2011), s. 80f. och Fornäs (2004), s. 93f. Therese Svensson har kritiserat den tidigare forskningen för att stanna vid en marxistisk och feministisk analys av *Astarte*, utan att ta hänsyn till ”rasifierande processer”. I sin avkoloniserande läsning av romanen argumenterar hon för att den dels gestalter en specifikt ’vitifierad’ femininitet, dels ”visar upp vithetens hela koloniala kretslopp” genom att skildra ”hur den vita konsumenten är ohjälpligt förbunden med andra kroppar, vilka befinner sig på helt andra platser i den värld de alla delar”. Se Svensson (2020), citaten på s. 233, 256.

154. Som Haux formulerar det gör skyltdockan så sett skäl för sitt namn: i likhet med den moder- och fruktbarhetsgudinna dockan är uppkallad efter ”producerar [hon] avkommor”. Haux (2013), s. 69.

155. Haux, s. 65.

156. Foucault (2003), s. 140. ”En foglig kropp”, skriver Foucault, är en kropp som genom disciplinering ”kan underkuvas, begagnas, förvandlas och fulländas”. Foucault



(2003), s. 138. Även Crary gör kopplingen mellan disciplinerandet av uppmärksamheten och produktionen av fogliga kroppar i Foucaults mening. Se t.ex. Crary (1999), s. 37, 74.

157. Johnson, *Nattövning* (1938), s. 107f.

158. Folcker (1928), s. 128; se också Louise Nilsson (2010), s. 139.

159. Björklund & Hedvall (1931), s. 179.

160. Folcker (1931), s. 80.

161. McLuhan (1999), s. 19.

162. McLuhan (1999), s. 136 respektive 300; se också s. 64, 138.

163. Jfr Louise Nilsson (2010), s. 139f.

164. Haux (2013), s. 38; se även 145ff. Althusser menar att individens svar på de *ideologiska statsapparaternas* tilltal eller interpellation omvandlar individen till subjekt och får denna att internalisera den rådande ideologin. ”Vi menar alltså”, skriver Althusser, ”att ideologin ’handlar’ eller ’fungerar’ i den mån som den ’rekryterar’ subjekt bland individerna (den rekryterar alla), eller ’omvandlar’ individerna till subjekt (den omvandlar alla) genom den högst precisa operation som vi kallar *interpellation*, vilken man kan föreställa som det banala och vardagliga fallet när en polis interPELLERAR: eller ropar till en ’hallå, ni därborta!’. Om vi antar att den föreställda teoretiska scenen äger rum på gatan, vänder sig den anropade individen om. Genom denna enkla, fysiska 180-gradersvändning blir han *subjekt*.” Althusser (1976), s. 144 (originalets kursiv).

165. Haux (2013), s. 147.

166. Haux (2013), s. 38.

167. Louise Nilsson (2010), s. 142.

168. Louise Nilsson (2010), s. 146. Se också Björklund & Hedvall (1931), s. 186. Det kan verka som en motsägelse att romanen beskriver skyltfönstrens ljus som ”bländande” när det var precis detta som man inom reklamfacket ville undvika. Men romanens bruk av ”bländande” måste här förstås i ordets andra betydelse: som ett överväldigande eller imponerande sken snarare än ett som sätter synen tillfälligt ur spel. Skyltfönstrets och ljusreklamens ljus skulle, menar Nilsson, just ”överväldiga men inte plåga ögat med stickande, bländande sken”. Se s. 134.

169. Att Boye ska ha studerat NK:s skyltfönster om kvällarna under arbetet med romanen påstår Haux i en podcast om skyltfönstrets historia: <https://anekdot.se/bildningspoddavsnitt/skyltfonstrets-historia/> (hämtad 2 september 2023). Jfr Abenius (1956, s. 190) som hävdar att Boye ”för sin roman gjort allvarliga miljöstudier i storstadens nöjesliv”.

170. Såväl Domellöf som Haux har diskuterat romanens mytologiska tematik. Se Domellöf, s. 147ff. samt Haux, s. 70ff. och 97ff.

171. Haux (2013), 133f. Jfr Domellöf (1986), s. 156, 180.

172. Fornäs (2004), s. 93. Jfr Abenius (1956), s. 187.

173. Abenius (1956), s. 190. Partiet citeras även av Fornäs (2004) på s. 93.

174. McLuhan (1999), s. 262. Peters skriver att ”Media are [...] the habitats and materials through which we act and are.” Peters (2015), s. 15.

175. Om skyltfönstrets, teaterns och biografens överlappande belyningsstrategier,

se Nilsson (2010), s. 140, 144f. Ytterligare ett sätt på vilket skyltfönstret och filmbranschen var sammankopplade under 1930-talet var genom fönsterdekoration med biografaktuella filmer som förebild. Exempelvis dekorerade NK – till följd av en ”film och fönster”-tävling utlyst av *Biografägaren* 1935 – ett skyltfönster inspirerat av Garbo-filmen *Den brokiga vävnaden* (1934). Se Habel (2002), s. 97–101.

176. Boye påbörjade arbetet med sin roman i november 1929 som en konsekvens av att Nordisk Romanpristävlan utlystes. Tävlingens deadline var satt till februari 1931 och *Astarte* tilldelades så småningom andra pris. Se Haux (2013), s. 17–25.

177. Rohdin (2017), s. 16ff. Att dagsljusvisningar nu var möjliga berodde på att de nya, för reklamfilm specialanpassade projektorerna också tillät projektion från *bakom* duken. Se *ibid.*, s. 17 och Reklamblad för Capitol projektionsapparat (1926). Capitol-projektorn och den loopade reklamfilmen var populär också i Tyskland under samma period. Se Cowan (2013), s. 466f., 469.

178. ”En ny bananfilm”, osign. (1928), s. 8. Se också ”Den första bananveckan i Sverige”, osign., (1927) och Förberg (1946), s. 79f. Förberg nämner Skandinaviska Banken och KF som exempel på två andra aktörer som nyttjade skyltfönsterbiografen flitigt.

179. Förberg (1946), s. 80; se också s. 79, liksom Rohdin (2017), s. 18. Även reklammannen Bertil Andersén noterade skyltfönsterbiografens stora dragningskraft: ”kör en film”, konstaterade han, och det blir ”genast fullt hus och kö framför fönstret”. Andersén (1928), s. 4. Man kan emellertid anta att köerna och trafikstockningarna inte var det enda skälet till att praktiken upphörde. Enligt Lasse Ring, som själv omkring 1920 ska ha gjort ”ingående experiment med gatue- och skyltfönsterfilmer” – dvs. visserligen före det att den ändlösa filmen lanserats – medförde förevisningarna trots sin popularitet ”ingen påvisbar ökning i försäljningen av de varor, som filmreklamerades”. Ring menade att den ”köpkraftiga publiken” inte hade tid att ta del av skyltfönstrens filmvisningar. Ring (1928), s. 35 (originalets kursiv). Se också Ring (1929), s. 112, 114.

180. Askander (2003), s. 72. Askander övertar termen från Anders Ohlson. Se Ohlson (1998), s. 40ff.

181. Askander (2003), s. 186. Den analyserade romanscenen återfinns i Asklund, *Fanfar med fem trumpeter* (1934), s. 56f.

182. Asklund (1933), s. 72. För Askanders analys av scenen, se Askander (2003), s. 112.

183. Lo-Johansson (1930), s. 7, 10.

184. Sandgren (1933), s. 41.

185. Fridegård, *Tack för himlastegen* (1936), s. 81.

186. Krusenstjerna, *Kvinnogatan* (1930), s. 209, 211.

187. Krusenstjerna (1931), s. 223.

188. Krusenstjerna (1931), s. 224.

189. Krusenstjerna, *Den blå rullgardinen* (1930), s. 9. Om Krusenstjernafejden, eller ”Pahlenfejden” som den också kallats, se Lagercrantz (1951), s. 269–294. Fejden gällde de sexuellt explicita skildringarna som ledde till att Bonniers refuserade den fjärde delen av sviten – återstående volymer utgavs istället av Spektrum.

190. Fridegård (1935), s. 5.

191. Kjellgren (1932), s. 8. Gérard Genette talar i sin hypertextterminologi om karikatyren som en imitation av en stil eller genre med syfte att förlöjliga. Se Genette (1997), s. 24–30. I den följande diskussionen av litterära återgivning av fiktiva filmintriger kommer jag för den språkliga variationens skull också att använda beteckningar som parodi och parafras för att beskriva samma fenomen.

192. Harry Martinson (1936), s. 234f. (originalets kursiv)

193. Harry Martinson (1936), s. 235.

194. Haux (2013), s. 149. Se också Fornäs (2004), 95f. och Björk (1999), s. 67. Cecilia Sjöholm har i en avhandling i etnologi undersökt svenska biografbesökarens beteenden under 1940- och 50-talet. Här görs bland annat observationen att biobesökarna tenderade att imitera filmstjärnornas frisyrier, sminkning, klädstil och sätt att röra sig. Se Sjöholm (2003), s. 75–88.

195. Adorno & Horkheimer (2012), s. 143. Termen *pseudorealism* – som Adorno bland annat utvecklar i essän ”Television as Ideology” (1953) – förekommer förvisso inte i *Upplysningens dialektik*. Men formuleringar som att kulturindustrins produkter ”har världen som sådan som sitt ämne” och att filmernas exakta och upprepade återgivning upphöjer ”de dåliga livsvillkoren till digniteten av fakta” påminner om hur Adorno använder termen i televisionsessän. Där skriver Adorno exempelvis om televisionens formella ”schema”, vilket han menar ”infuses empirical life with a false meaning, the duplicity of which viewers can scarcely see through because the nightclub looks exactly like the ones they know. Such a pseudo-realism reaches into the smallest detail and corrupts it.” Adorno & Horkheimer (2012), s. 165 respektive Adorno (2005), s. 62.

196. Citaten i tur och ordning i Sandgren (1933), s. 141; Askklund, *Kvinman är stor* (1931), s. 58; Johnson (1929), s. 175.

197. Kracauer (1976), s. 105.

198. Kracauer (1976), s. 113f. Essäns fragmenterade karaktär kan för övrigt delvis förklaras av att essän först publicerades som artikelserie. Se Miriam Hansen (2011), s. 54

199. Se Singer (2001), s. 7, 46ff. Elmer Rices satiriska roman *Resan till Puerilien* (*A Voyage to Puerilia* 1930, i svensk översättning 1931) är en annan drift med Hollywood-filmen som kan tänkas ha inspirerat Boyes och Lundkvists parafraseringar. Romanen är en form av etnologisk och antropologisk studie av det främmande landet Puerilien, som fungerar som en kritisk allegori över Hollywoodfilmens karakteristik. I Puerilien är livet bokstavligen ’som på film’, med kyssar i närbild, vådliga actionscener, bakgrundsmusik, tillbakablickar oh berättarröst. Vid ett tillfälle är diskurslikheten med Kracauers citerade handlingsreferat särskilt stor: ”Jag såg med stort intresse på den unge miljonären, som ivrigt började utfråga mig angående händelserna på nattklubben. Det framgick, att han länge varit kär i den unga sångerskan Emily, men fruktade att hans rikedomar skulle förmå henne att säga ja till hans frieri och för att vara säker på, att hon inte tog honom för pengarnas skull, så hade han beslutat att dölja sin ekonomiska ställning.” Rice (1931), s. 113.

200. Om populärkulturens kvinnliga könskodning vid denna tid, se t.ex. Huyssen (1986), s. 44–62.

201. Kracauer (1976), s. 115.

202. Det finns här skäl att återknyta till diskussionen av det intermediala imitationsparadigmet som fördes i inledningskapitlet. I motsats till vad den traditionen intresserar sig för är Boye och Lundkvist här inte ute efter att efterlikna filmen, dvs. efter att skriva *filmiserad* litteratur. Snarare än att göra prosan till film, söker de göra filmen till prosa. Annorlunda uttryckt är det i det här fallet ointressant att försöka representera filmen mimetiskt eftersom avsikten inte är att förstärka intrycket av film utan att försvaga det. Jfr Wolf (1999), s. 35–50.

203. Männén i salongen är ”färré, de har i allmänhet gått hit därför att Hon ville det”. Boye (1931), s. 97.

204. Adorno & Horkheimer (2012), s. 162. Adorno och Horkheimer tar som exempel unga arbetarkvinnor som på film ser en maskinskriverska som gifter sig med en miljonär och får ikläda sig ”den stora galapälsen”. Med detta öde identifierar sig kvinnorna – men de erfar samtidigt en distans till det, menar Adorno och Horkheimer, eftersom de är väl medvetna om att maskinskriverskans sociala klättring är unik: ”även om alla matematiskt har samma chans så är den dock för varje enskild så minimal, att det är lika bra att avskriva den med en gång och glädja sig åt den andras lycka”. Ibid. Hollywoodfilmen *Det* från 1927 (*It*, Clarence G. Bagder & Josef Sternberg) – där Clara Bow i rollen som butiksbiträde överbryggar klassklyftor och får sin chef förälskad i henne tack vare att hon har ”Det” – är ett (tids)typiskt exempel på den typen av dramaturgi.

205. Haux (2013), s. 77.

206. Även om Garbos biografi av allt att döma är inspirationen till Bel Birds dito bör det påpekas att Bel Bird i egenskap av amerikansk skådespelerska förstås inte till fullo sammanfaller med Garbos person. Faktum är att Garbo själv explicit omtalas i romanen, på s. 84: ”en konstnär som Greta Garbo – vilken skapande ande har någonsin förr nått en så oerhört stor publik?”

207. Adjektivet ”garbisk” förekommer på inte mindre än tre ställen i Asklunds roman *Kvinnan är stor* (1931): s. 20, 37 och 96. De övriga citaten är hämtade från Kjellgren (1935), s. 114, Sörman, *En omoralisk historia* (1932), s. 205 respektive Asklund (1932), s. 139. Fler exempel på Garbotematiseringar i den svenska 1930-talslitteraturen kan nämnas: bland annat talas det om Garbo på en nattklubb (se Asklund (1933), s. 100), hennes ”trånande matta blickar och ormligt smala lemmar” beskrivs som ”den nya tidens [...] ideal” (Krusenstjerna, *Delat rum på Kammakaregatan* (1933), s. 167) och en lång och blond kvinna omtalas svartsjukt som ”en som liknade Greta Garbo” (Wägner (1932), s. 255).

208. För en diskussion av ”filmskolorna”, se t.ex. Furhammar, s. 99f. En av filmskolornas kritiker var Gustaf Berg, under åren 1921–1942 chef för SF:s skolfilmavdelning, som oroade sig över tendensen att dessa filmskolor ”tid efter annan se dagens ljus i beräkning att gå till mötes en mycket utbredd men ofta fåvitsk önskan hos unga stjärnämnen av båda könen att finna en väg till filmen”. Berg, *Genom slyngelår och storhetstider* (1936), s. 27f.

209. Mer precis råder Clairmont den aspirerande skådespelerskan att ta ”vad slags arbete som helst” på ett filmbolag – maskinskriverska, telefong flicka, ”bara det hjälper er innanför grindarna” – för att öka chanserna till provfilmning. Clairmont (1930), s. 52. För kapitlet ”År ni född till filmstjärna?”, se *ibid.*, s. 29–32.

210. ”Filmskolefrågan: Filmjournalens intressebyrå startar”, osign. (1926), s. 538. I Jan Fridegårds *Jag Lars Hård* (1935) kan noteras att en ung kvinna ”umgåtts med sådana planer [att ge sig in i filmen] och till och med skickat in sitt porträtt”. Fridegård (1935), s. 58.

211. Så fick till exempel ansökande ”314. *Lolo*” följande besked: ”Jag ger inga löften, lägg det på minnet, men ni går självfallet till registret.” ”Intressebyrån”, *Filmjournalen* 1928:6, s. 21.

212. Barthes (2007), s. 71. Barthes definierar myten som ”ett avpolitiserat yttrande”. I sin bok utvecklar han Ferdinand de Saussures teckensystem genom att tillföra en nivå bortom den godtyckliga relationen mellan det betecknande/signifikanten (den lingvistiska representationen, ljudföljden) och det betecknade/signifikatet (den föreställning eller det objekt som den lingvistiska representationen refererar till). Myten, menar Barthes, ”byggs upp från en semiologisk kedja som existerar före den: *det är ett andra semiologiskt system*”. Myten är således mer än en signifikant som förhåller sig godtyckligt till ett signifikat; den betecknar istället genom att fungera som ett ideologiskt förtäta men samtidigt naturaliserat tecken. I boken försöker Barthes således att avnaturalisera myterna, att avtäcka deras historiska och ideologiska villkor. Barthes (2007), s. 236, 206 (originalets kursiv).

213. ”Stjärnmöte vid trevlig Bernssoaré.”, osign. (1931), s. 20. Tävlingen utlystes 4 januari och arrangerades 20 januari. Ylva Habel skriver om denna och liknande tävlingar i Habel (2002), s. 76ff. och 101ff. En film om tävlingen spelades in av SF med titeln *Fröken, Ni liknar Greta Garbo! Stockholms-Tidningens Greta Garbotävling*. Uppgifter om filmen finns här: <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=20568> (hämtad 4 maj 2023). Filmen finns att se via Svensk Mediedatabas på följande länk: <https://smdb.kb.se/catalog/id/002616728> (hämtad 4 maj 2023).

214. Leonard Hall gjorde bruk av termen i artikeln ”Garbomaniacs”, publicerad i det amerikanska filmmagasinet *Photoplay* 1930. I en artikel från 2016 problematiserar dock den feministiska filmhistorikern Lois Banner den ensidiga bilden av Garbomanikerna som förslavade under den förtrollande bilden av filmstjärnan. Hon menar att Garbokulten också gav upphov till icke-normativa begär som inte förutsågs av filmindustrin. Hon går så långt som att hävda att Garbos dragningskraft på unga kvinnor ”more than anything [was based] on the widespread homoeroticism among young women of the time”. Banner (2016), s. 104. En som tycks ha varit Garbomaniker i denna mening är Susan Sontag, som i en dagboksanteckning från 8 november 1965 skriver: ”I wanted to *be* Garbo. (I studied her; I wanted to assimilate her, learn her gestures, feel as she felt) – then, toward the end [of *The Private Potato Patch*], I started to want her, to think of her sexually, to want to possess her. Longing succeeded admiration – as the end of my seeing her drew near. The sequence of my homosexuality?” Sontag (2012), s. 138 (originalets kursiv). Vidare går Banners analys i

linje med Miriam Hansens inflytelserika studie *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* från 1991. Här undersöker Hansen just spänningen mellan den amerikanska filmindustrins påbudna åskådarposition och den empiriska åskådarens möjlighet att avvika från denna, bland annat genom en fallstudie om Rudolph Valentinos kvinnliga fanskara. Se Hansen (1991), s. 4, 16f., 243–296.

215. Sörman, *Toto* (1929), s. 14, 6. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

216. Agamben (2014), s. 28.

217. Agamben (2014), s. 29.

218. Agamben (2014), s. 37.

219. Colomina (1999), s. 20. Se också *ibid.*, s. 222.

220. Siegert (2015), s. 201; se också *ibid.*, s. 193ff., 200ff., Siegert (2012), s. 17ff och Siegert (2013), s. 60. Att studera *kulturtekniker* handlar om att synliggöra de historiska operationer eller praktiker som ger upphov till ontologiska distinktioner. Utgångspunkten inom detta medieteoretiska fält är således att kulturtekniker – skrivande, läsning, räkning etc. – alltid är äldre än de begrepp som dessa praktiker ger upphov till (människor skrev långt innan begreppet skrivande fanns och räknade innan siffror existerade). Här ges alltså ett principiellt företräde åt materiella operationer framför diskurser: det är inte diskurser som skapar föreställningar om medier, utan kulturtekniker som ger upphov till diskurser. Se t.ex. Macho (2013), s. 44f.; Winthrop-Young (2013), s. 8ff.; Siegert (2013), s. 53–62.

221. Fallenius (2003), s. 86.

222. Skandia, invigningsprogram (1923), s. 5. Se också Fallenius (2003), s. 86, Furberg (2000), s. 121 och Eva Eriksson (2001), s. 269f.

223. Sörman, *Adams resben* (1929), s. 38.

224. Fallenius (2003), s. 100.

225. Flamman, invigningsprogram. En sådan ambition – att ”entréer och utgångar äro så anordnade, att de skilda folkströmmarna aldrig behöva stöta ihop” – fanns redan för China (1928), men en sådan uppdelning blev av besiktningens utlåtandet att döma inte verklighet. Citatet från sign.: – r (1928). Jfr Olle Waltås biografarkiv vol. 34, besiktningens utlåtande China.

226. Fallenius (2003), s. 96.

227. Se Fallenius (2003), s. 95f., Lindström (1989), s. 27 och Flamman, invigningsprogram (1930), s. 2. Rigoletto (uppförd 1939) konstruerades på liknande vis med glasdörrar, baldakin- och innertaksbelysning, och vestibulen försågs därtill med ett golv som sluttade svagt i riktning mot salongen. Se Fallenius (2003), s. 110.

228. Metropol-Palais, invigningsprogram (1927), s. 10. Se också China, invigningsprogram (1928), s. 7.

229. Från 1930 blir kapprum ”inte någon obligatorisk station på vägen mot salongen” eftersom de som regel låg ”undängömda en trappa ner”. Fallenius (2003), s. 123; se också s. 100. På Göta Lejon fanns vid invigningen 1928 inte någon garderob alls. Se ”Kongressen”, osign. (1928).

230. Exempelvis försågs Victoria (uppförd 1936) med en 22 meter bred och 5 meter



hög glasvägg vid entrén. Se Fallenius (2003), s. 101. Likaledes var Sagas (1937) entréparti ”helt uppglasat och man såg rakt in i biografens entréhall”, medan Rigoletto (1939) försågs med ”stora, mässingsinfattade glasdörrar”. Ibid., s. 103, 110; se även s. 95, 98 för en diskussion om Flammans glasarkitektur. Royal (1936) uppfördes också med glasfasad. Se t.ex. ”Royal – en kunglig biograf”, osign. (1936). Även Spegeln (1935) gjorde bruk av en glasfasad, som enligt arkitekten Gustaf Clason skulle göra så att flanörerna på Birger Jarlsgatan skådade rätt ”in i den ljusstrålande vestibulen”. Spegeln, invigningsprogram. Colomina menar att den modernistiska arkitekturens flitiga nyttjande av bland annat glasfasader och fönsterband bidrog till att ”väggarna [...] dematerialisera[des]” och, återigen, luckrade upp gränsen mellan ute och inne. Colomina (1999), s. 15. Jfr Eriksson (2001), s. 346ff. och Sjöholm (2003), s. 162.

231. Asklund (1934), s. 211.

232. Kittler (1999), s. 121.

233. Colomina (1999), s. 242.

234. China, invigningsprogram (1928), s. 6. Samma pelarfria konstruktion nyttjades i Victorias salong. Se t.ex. Sign.: Peo (1936), s. 17.

235. Furberg (2000), s. 158.

236. Skandia, invigningsprogram (1923), s. 4.

237. Fallenius (2003), s. 98.

238. ”Våra biografier”, osign. (1926), s. 10.

239. China, invigningsprogram (1928), s. 3. När Rival invigdes 1937 konstaterades likaledes att salongens belysningsanordningar möjliggjorde ”att hela tiden hålla salongen i den färgton, som för ögonblicket motsvarar filmens stämningmoment”. ”Ri-koncernens elfte biograf”, osign. (1937), s. 4. För fler artiklar om de elektriska färgspelen i biograferna vid denna tid, se t.ex. ”Amerikansk filmman på visit.”, osign. (1927); ”Royal – en ståtlig biograf”, osign. (1936), s. 7; Stanley (1937); ”Saga – Stockholms allra nyaste biotempel”, osign. (1937).

240. ”Den moderna biografteatern”, osign. (1928), s. 231.

241. Haux (2013), s. 149.

242. Dagny Lund, *Bakom portarna* (1932), s. 76. Romanen utgavs under namnet Dagny Lund, och ”uppgavs vara en autentisk dagbok förd av en ung prostituerad flicka intagen på Eira kvinnosjukhus i Stockholm”, men har av forskningen tillskrivits Kjellgren. Se Kvart (1979), s. 59f. (citatet på s. 59).

243. Eikhenbaum (1982), s. 10.

244. Crary (1999), s. 370.

245. ”Chinas invigning”, osign. (1928), s. 563. Se också Hood (1928) och sign.: – r (1928), s. 5. I besiktningensutlåtandet framgår att lamporna var placerade i golvet: ”Sittplatserna äro fasta och nummerade med i golvet infattade belysta bänknummer”. Se Olle Waltås biografarkiv vol. 34, besiktningensutlåtande China.

246. Sign.: Larz (1937), s. 8–9; Olle Waltås biografarkiv vol. 41, besiktningensutlåtande Rigoletto.

247. Foucault (2003), s. 145.

248. Foucault (2003), s. 149. Foucaults resonemang om seriell rumslighet har släkt-

skap med Lefebvres karakterisering av det urbana rummet i senkapitalismen som motsägelsefullt. Denna rumslighet är ”*homogenous yet at the same time broken up into fragments*”, menar Lefebvre. Lefebvre (1991), s. 342 (originalets kursiv). Resonemang-  
et har också likheter med Sartres begrepp *serialitet*. I det kapitalistiska produktions-  
systemet tenderar individens relation till kollektivet att få just en seriell och isolerad  
karaktär, menar Sartre: ”In the series [...] everyone becomes himself (*as Other than  
self*) in so far as he is other than the Others, and so, in so far as the Others are other  
than him”. Sartre (2004), s. 262 (originalets kursiv).

249. Johnson (1933), s. 25.

250. Johnson, *Nattövning* (1938), s. 146, 154.

251. Värnlund, *Man bygger ett hus* (1938), s. 26.

252. Men kanske hittade dessa kärlekspar tillbaka till varandra när Draken invigdes  
1938 och då blev den första biografen i Sverige att erbjuda tvåsitssoffor, vilka allmänt  
kallades ”fästmanssoffor”. Se t.ex. ”Biopalats på Kungsholmen.”, osign. (1938).

253. Jfr Foucault (2003), s. 196–210.

254. Crary (1999), s. 73.

255. Även Domellöf noterar Violas och Britts skilda reaktioner på biografbesöket,  
se Domellöf (1986), s. 169.

256. Om dansaren Rita de Castro (i vars namn vi för övrigt finner bokstäverna  
till skyltdockan Astarte) berättas att ”[d]en rörelse, med vilken hon höjer armen, tills  
den och ryggen bildar en lång, mjuk båge, är så fulländad, att den inte kunde göras  
bättre, och samtidigt medveten in i minsta del.” Boye (1931), s. 73. Om Bel Bird att  
hon på ett fotografi står ”lätt bakåtböjd i höftleden, med skuldror och hals fram-  
skjutna och armarna mjukt lyfta”. Ibid., s. 73 respektive 94f. Jfr Haux (2013), s. 76f.,  
94, 97f. och Domellöf (1986), s. 154, 156ff. Se också Fornäs (2004), s. 94 och Björk  
(1999), s. 66.

257. Jfr Haux som skriver att romanens avslutande sekvens innebär ”fullkommandet  
av en objektiviseringsprocess [...] i vilken Britt steg för steg töms på äkta liv, indivi-  
dualitet och personlig historia”. Haux (2013), s. 98; se också s. 69.

258. Haux (2013), s. 181.

259. Enligt Domellöf förenas romankaraktärerna i deras strävan efter att ”stiga  
socialt”. Domellöf (1986), s. 164.

260. Se Garnert (1998), s. 62.

261. Jfr Haux som i anslutning till samma scen skriver att Viola ”[p]lötsligt genom-  
skådar [...] illusionen”. Haux (2013), s. 137.

262. Det ska påtalas att natten även i förindustriella samhällen varit förknippad med  
viss aktivitet, däribland jakt och olika typer av ritualer. Shaw (2018), s. 28f.

263. Shaw (2018), s. 29–41.

264. Bronfen (2013), s. 3, 19f. Bronfen, vars studie är metodologiskt präglad av  
Adorno & Horkheimers upplysningsdialektik, menar att den moderna idén om natten  
är en konsekvens eller rest av upplysningens försök att ”deplore it by exiling it from  
the realm of reason”. Ibid., s. 2.

265. Crary (2016), s. 82. Se också s. 44ff. ”Kontrollsamhället”, menar Deleuze, disci-

plinerar inte sina medborgare i första hand genom att hänvisa dem till slutna institutioner (de skolor, sjukhus, fabriker och fängelser som Foucault ger som exempel på disciplineringsrum i *Övervakning och straff*), utan genom att bygga exempelvis motorvägar på vilka människor kan "travel infinitely and 'freely' without ever being confined while being perfectly controlled". Deleuze, "What is the Creative Act?" (2007), s. 322; jfr Foucault (1975/2003), s. 143f. Se också Crary (1999), s. 73.

266. Crary (2016), s. 19. Jfr Shaw (2018), s. 38. Crary betraktar sömnen som "det stora, kvarstående hindret [...] för det fullskaliga förverkligande av en 24/7-kapitalism". Därför är sömnen – som inte kan utplånas men väl "förstöras och plundras" – också en måltavla för senkapitalismens aktörer. Crary (2016), s. 28f.

267. "Nattens slut" är en beteckning som används av flera kulturhistoriker för att beskriva konsekvenserna av den urbana modernitetens "ljusföreningar". Se t.ex. Bogard (2013), Broberg (2016), s. 331–350 och Eklöf (2020). Det kan noteras att konstnären Isaac Grünewald observerade något i stil med nattens slut i den urbana moderniteten redan 1918: "Det 20 århundradet med expresståg, automobiler och flygmaskiner ge åt människorna förut oanade möjligheter att under en kort tidrymd samla *en mångfald av intryck*. Ett landskap, sett genom ett automobilfönster är icke längre samma landskap som förr. Den strålande starka elektriska belysningen, *som avskaffat natten i storstaden*, har skänkt oss förr oanade ljusfenomen." Grünewald (1918), s. 17 (den sista kursiveringen min egen).

268. Garnert (1998), s. 62.

269. Björklund & Hedvall (1931), s. 196.

270. Den så kallade affärstaxan, som infördes i september 1933, innebar enligt en kommentator att butiker "efter stängningsdags erhålla elektrisk energi till ett väsentligt reducerat pris". 1934 hade 1200 butiker anslutit sig till denna subventionerade taxa. Holm (1934), s. 5. Se också Garnert (1998), s. 81.

271. Krusenstjerna (1935), s. 464.

272. Crary (2016), s. 23.

273. Eyvind Johnson, *Se dig inte om!* (Stockholm 1936), s. 269. Förutom denna tredje del består romansviten av följande delar: *Nu var det 1914* (Stockholm 1934), *Här har du ditt liv!* (Stockholm 1935) och *Slutspelet i ungdomen* (Stockholm 1937). Sidhänvisningar till samtliga delar i sviten görs i fortsättningen inom parentes i brödtextern tillsammans med angivande av respektive romantitels första ord. En nedkortad och bearbetad version av kapitlet har publicerats som artikel, se Klingborg (2023).

274. Dahlberg (2002), s. 38. Jfr Mattsson som utifrån scenen i maskinrummet drar slutsatsen att "[d]et är litteraturen som ska bli Olofs framtid". Mattsson (2022–2023), s. 189.

275. Foucault, "Vad är en författare?" (2008), s. 86. Uppkomsten av detta moderna författarbegrepp markerar därmed "det avgörande momentet i individualiseringen inom idéernas, kunskapernas och litteraturens historia", skriver Foucault. *Ibid.*, s. 78.

276. Foucault, "Vad är en författare?" (2008), s. 99. Se även *ibid.*, s. 88, 91, 98.

277. J.A. Danielsson (1933), s. 4.

278. Foucault, "Andra rum" (2008), s. 252. I den svenska översättningen av citatet

har det begåtts ett misstag i form av att ordet ”reflekterar” smugit sig in två gånger: ”på ett sådant sätt att de upphäver, neutraliserar eller reflekterar den samling förhållanden som de avgränsar, speglar eller reflekterar”. Följer man det franska originalet – ”mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou *inversent* l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis” – bör den första förekomsten ersättas av just ”inverterar” eller ”kastar om” eller liknande. I den engelska översättningen har ordet ”invert” valts. Se Foucault, ”Des espaces autres” (1984), s. 47 (min kursivering) respektive Foucault, ”Of Other Spaces” (1986), s. 24. Noterbart är att Foucault i texten nämner biografsalongen som ett exempel på en heterotopi. Detta eftersom den är kapabel att hårbärgera flera till synes oförenliga platser i en: ”biografen, detta mycket märkliga rektangulära rum, [där] ett tredimensionellt rum projiceras på en tvådimensionell filmduk”. Foucault, ”Andra rum” (2008), s. 256.

279. ”Kamerakongress”, inslag ur SF-journalens ”veckorevy” 14 april 1936. Journalfilmen finns att se i sin helhet via Svensk mediedatabas: <https://smdb.kb.se/catalog/id/002618375> (hämtad 4 maj 2023). Evenemanget ifråga, som i fackpressen gick under namnet ”Kodakkongressen”, ägde rum den 6 april 1936. Se Bäckström (1936), s. 90.

280. Boëthius (1989), s. 25; jfr Murphet (2016), s. 49.

281. Boëthius (1989), s. 7, 42, 49f., 67ff. Den häftesutgivna populärlitteraturen från tidigt 1900-tal har flera föregångare. Närmast i form av den så kallade kolportageromanen – billigt producerade, ofta illustrerade berättelser som såldes häftesvis av dörrknackande försäljare – som fick sitt genombrott i Sverige på 1870-talet. Strax dessförinnan, under mitten av 1800-talet, var äventyrsromanen en populär genre. Se Öhman (1990). Skillingtrycket, med rötter i 1500-talet, är en annan given referenspunkt i sammanhanget. Se Jersild (1975). Kolportageroman kom så småningom att fungera som en mer generellt syftande beteckning över lågkvalitativ populärlitteratur. Se Boëthius (1989), s. 34ff.

282. För en undersökning av denna kommittés arbete, se Boëthius (1989), s. 308–325.

283. Boëthius (1989), s. 11.

284. De författare som engagerades som manusförfattare till långfilmer under 1930-talet inkluderar bland andra Erik Asklund, Josef Kjellgren, Elin Wägner och Waldemar Hammenhög. 1933 utlyste SF en manustävling, delvis som en respons på Svenska Författarföreningens kritik mot att inte tillräckligt många författare vid tiden nyttjades i manusarbetet. 694 bidrag inkom till tävlingen. Författarna Gunhild Tegen, Mollie Faustman och K.G. Ossiannilsson fick varsitt hedersomnämning för sina bidrag, men någon film producerades aldrig utifrån dessa (dock utgavs Tegens manus, ”En judisk tragedi”, i bokform). Se Beyer (1934), s. 21–32; Beyer (1935); Lars Gustaf Andersson (2014), s. 239; Tegen (1935). Harry Martinson skrev under hösten 1940 manus till den nationalistiska och naturlyriska kortfilmen *Din tillvaros land* (med foto av Arne Sucksdorff) som fick premiär 1941. Filmen finns tillgänglig via Svensk mediedatabas: <https://smdb.kb.se/catalog/id/002250903> (hämtad 27 december 2023). Svedjedal (2023) diskuterar filmen och arbetet med densamma på s. 288ff. För ett axplock

av inläggen i debatten om svensk spelfilms kvalitet och hur svenska romaner överfördes till vita duken, se t.ex. Sign.: Griggs (1933); Elgström (1933); Olof Andersson (1933); "Vår film måste vara något mer än ett geschäft.", osign. (1933); "Kritisera ej ljudfilmen innan den trampat ut barnskorna!", osign. (1933); Sign.: Rf. (1933); "Filmen och författarna. Livlig diskussion i filmklubben.", osign. (1933); Björklund (1936). Om den radiosända och vid tiden mycket uppmärksammade så kallade Konserthusdebatten, arrangerad av Sveriges Författarförening 25 februari 1937 i Konserthuset i Stockholm och med bland andra Vilhelm Moberg i talarstolen, se t.ex. Lars Gustaf Andersson (2014), s. 237 och Habel (2002), s. 13ff.

285. För en redogörelse för Bonniers uppköp av Åhlén och Åkerlund, se Sundin (1996), s. 353–360 och Sundin (2002), s. 285ff. Under hela 1930-talet var det tidskriftsverksamheten som ekonomiskt bar upp Bonnierkoncernen, medan den skönlitterära utgivningen visade minusresultat. Se Gedin (2004), s. 383.

286. Serien bestod av följande böcker: Sigurd Westberg, *Det ordnar sig alltid: Filmroman med Douglas Fairbanks i huvudrollen: Med 16 filmbilder* (Stockholm 1920); Thomas Dixon jr., *Lilla översten: Med 16 bilder ur det på denna bok grundade filmskådespelet Nationens födelse* (Stockholm 1920); Karl Elgquist, *Arizona-Jacks dubbelgångare: Äventyrsroman med 16 filmbilder* (Stockholm 1920); Mary Roberts Rinehart, *Spiraltrappan: Detektivroman med 16 bilder ur filmen med samma namn*, övers. "S.S." (Stockholm 1920); Jean Webster, *Pappa Långben: Historien om en amerikansk flicka: Med 16 bilder ur Mary Pickford-filmen*, övers. Ella Byström (Stockholm 1920).

287. Abel (1987), s. 60f. Att dessa filmberättelser ofta publicerades som följetong var logiskt eftersom de inte sällan var baserade på följetongsfilmer, d.v.s. den typen av filmer som under första hälften av 1900-talet visades i delar under separata visningar (ofta med en veckas mellanrum). På så sätt kunde filmberättelserna löpa parallellt med följetongsfilmerna. Se t.ex. Dahlquist (2013), s. 2f. En annan förelöpare till de svenska filmberättelserna är de standardiserade amerikanska flick- och pojkboksserier som utspelar sig i den amerikanska filmindustrin och som var särskilt populära i mitten av 1910-talet. Se Jan Olsson (1992) och Jan Olsson (1998).

288. 1933 publicerades 47 filmnoveller i *Filmjournalen*, 1934 51 stycken, 1935 52 stycken, 1936 48 stycken, 1937 40 stycken, 1938 38 stycken och 1939 40 stycken. Som jämförelse varierar antalet under 1920-talet från 14 till 34 noveller årligen, med ett genomsnitt för decenniet på omkring 20 publicerade noveller per år. Filmnovellerna är för många till antalet för att det ska vara motiverat att lista dem i sin helhet. De gånger enskilda filmnoveller omtalas i brödtexten görs referens till dessa.

289. Habel (2002), s. 104. *Filmbilden* (utgiven 1935–1945) är ett exempel på en annan filmtidskrift som tidvis publicerade filmberättelser. Det hände att också andra Åhlén och Åkerlund-tidskrifter, såsom *Veckojournalen* och *Veckorevyn*, publicerade filmberättelser.

290. Serien bestod av följande böcker (titlarna angivna efter hur de är listade i Libris): *Den stora razzian: Kriminalroman efter First National-filmen med samma namn*, osign. (Stockholm 1936); *En fånge har rymt: En kriminalfilm efter Paramounts sensationella succéfilm, med den oförlikneliga Sylvia Sidney i huvudrollen*, osign. (Stockholm 1936);

*Den ödesdigra timmen: En invecklad mord- och utpressningshistoria, byggd på Metro-Goldwyn-Mayers eleganta och sällsynt skickligt gjorda kriminalfilm med Loretta Young och Franchot Tone i huvudrollerna*, osign. (Stockholm 1936); *Spionerna: En oerhört spännande och medryckande äventyrsroman, byggd på Paramounts stora sensationsfilm med det eleganta och välspe-lande paret Herbert Marshall och Gertrude Michal i huvudrollerna*, osign. (Stockholm 1937); *Samhällets rovridare: En högdramatisk skildring ...*, byggd på Warner First Nationals stora sensationsfilm, osign. (Stockholm 1937); *Polisreporterens upplevelser: En verkligt spännande ... kriminalhistoria ... byggd på en sensationell film från Paramount*, osign. (Stockholm 1937); *Hämndens natt: En kriminalberättelse från Hollywood efter en Paramountfilm*, osign. (Stockholm 1937); *Spionhotellet: En äventyrsroman om "kriget bakom fronterna"*, byggd på Metro-Goldwyn-Mayers stora succéfilm, osign. (Stockholm 1937); *Dödsdykaren: Dramatiskt laddad äventyrsskildring: Byggd på en ... Columbia-filmen*, osign. (Stockholm 1937); *Sista tåget från Madrid: En högaktuell och dramatiskt laddad äventyrsskildring från spanska inbördeskriget: Byggd på en ... Paramountfilm*, osign. (Stockholm 1937); *En äventyrerska: En fascinerande skälroman: Byggd på en ... Metro-Goldwyn-Mayer-film*, osign. (Stockholm 1937). Notera att Sven Lundin, under en period på 1930-talet redaktör för tidskriften *Svensk filmtidning*, står angiven som författare i Libris. När böckerna utkom fanns dock ingen författare angiven. Eftersom anonymiseringen av berättelserna är en analytisk poäng i undersökningen står böckerna här listade som osignerade.

291. Serien bestod av följande böcker: *Unga kvinnor: Filmversion med filmbilder*, osign. (Stockholm 1934); *Ungkarlspappan: Filmversion med filmbilder*, osign. (Stockholm 1935); Sign.: S.B. [Stina Bergman], *Swedenhielms: Filmversion med filmbilder* (Stockholm 1935); Sign.: R.W. [Rolf Wiesler], *Flickornas Alfred. En berättelse efter filmversionen av Anker Larsens folkskådespel med samma namn* (Stockholm 1935); Sign.: R.W. [Rolf Wiesler], *Metro-Goldwyn-Mayers filmversion av Leo Tolstojs roman Anna Karenina med Greta Garbo: En essä i bild och berättelse av Rolf Wiesler*, del 1 och 2 (Stockholm 1936); Sign.: S.B. [Stina Bergman] *Dollar: Filmversion med filmbilder* (Stockholm 1938). Notera att till båda *Unga kvinnor* och *Ungkarlspappan* anges (i Libris såväl som på respektive bokomslag) författaren till originalverket – Louisa May Alcott respektive Edward Childs Carpenter – som upphovsperson, men i båda fallen är texten en bearbetning av den aktuella filmatiseringen av verket (det är ju frågan om en "filmversion"). Vem som bearbetat texten framgår inte, således kategoriseras böckerna här som osignerade.

292. Av dessa är fyra regelrätta filmberättelser så som genrebeteckningen använts i kapitlet, dvs. bearbetningar av bioaktuella filmer: Det gäller dels Olof Brunå, *Uppsgad: En Stockholmsroman efter filmen med samma namn* (Stockholm 1934) och *Samvetsömma Adolf: En glad och munter militärroman efter den stora succéfilmen med samma namn: Riktigt illustrerad med bilder ur den genomroliga filmen*, osign. (Stockholm 1936), dels de efter Disneyfilmerna bearbetade sagorna *Tre små grisar: Saga med bilder efter filmen från Walt Disney Studios* (Stockholm 1934) och *Stora stygga vargen och lilla rödluvan: Saga med bilder från Walt Disney Studios* (Stockholm 1934). Därutöver finns ett fåtal boktitlar som inte är bearbetningar av filmer, men som utgetts på nytt eller översatts i samband med premiären av böckernas filmatiseringar, och som försetts med illustrationer och/eller omslagsmotiv från filmerna ifråga. Detta gäller: W. Somerset Maugham, *Den brokiga*



*vävnaden (Kitty)*, övers. Thorsten W. Törngren (Stockholm 1935); Erich Kästner, *Stackars miljonärer*, övers. Johannes Edfeldt (Stockholm 1936); Charles G. Booth, *Generalen dog i gryningen*, övers. Hélène Byström (Stockholm 1937); *Kameliadamen: Samtliga illustrationer hämtade ur Metro-Goldwyn-Mayers Garbofilm Kameliadamen*, del 1 och 2, övers. ”V.O.” (Malmö 1937–1938).

293. Jfr Habel (2002), s. 107.

294. Ernst Glaesers och Franz Carl Weiskopts *Der Staat ohne Arbeitslose* (1931) – en reportagebok om Sovjetunionen innehållande 265 fotografier – omtalas i bokens förord, s. vi, som en *Buchfilm* och kan därmed ha utgjort förebilden för Lindorm. Beteckningen *Buchfilm* i den här meningen tycks dock inte ha fått något fäste i Tyskland vad jag kunnat se. Efter andra världskriget förekommer termen rikligt, men då för att referera till tecknade serier i bokform. Vidare kan man anta att olika typer av bildreportageböcker influerade Lindorm. Under mottagandet av Lindorms bokfilm om första världskriget – *Världen i brand* (1934) – påtalade flera journalister likheter med fotografen Laurence Stallings bildreportagebok *The First World War: A Photographic History* (1933). I föreliggande kapitel är jag dock huvudsakligen intresserad av beteckningen som sådan, inte bildreportaget i vidare mening.

295. Lindorms sammanlagt nio utgivna bokfilmer: *Med kungen för fosterlandet: En bokfilm 1858–1933: Regissör: Erik Lindorm* (Stockholm 1933); *Selma Lagerlöf: En bokfilm: Regissör: Erik Lindorm* (Stockholm 1933); *Ny svensk historia: Oscar II och hans tid: En bokfilm av Erik Lindorm* (Stockholm 1934); *Världen i brand: En bokfilm över det stora kriget 1914–1918 sammanställd av Erik Lindorm* (Stockholm 1935); *Ny svensk historia: Gustaf V och hans tid 1907–1918: En bokfilm av Erik Lindorm* (Stockholm 1936); *Från Delaware till Garbo: En bokfilm till Delawarejubiléet 1938 redigerad av Erik Lindorm* (Stockholm 1937); *Ny svensk historia: Gustaf V och hans tid 1919–1927: En bokfilm av Erik Lindorm* (Stockholm 1938); *Ny svensk historia: Gustaf V och hans tid 1928–1938: En bokfilm av Erik Lindorm* (Stockholm 1940); *Ny svensk historia: Carl XIV Johan–Carl XV och deras tid 1810–1872: En bokfilm av Erik Lindorm* (Stockholm 1942).

296. Erik Lindorm (1934), s. 5.

297. Hilding & Bo Lindorm (1942), s. 5.

298. En indikation om bokfilmernas försäljningsframgångar får man på baksidan av *Gustaf V och hans tid 1928–1938* (1940). Här framgår att *Oscar II och hans tid* (1934) tryckts till och med ”Tjugonde tusendet”, att *Gustaf V och hans tid 1907–1918* (1936) tryckts till och med ”Tjugofemte tusendet” och att *Gustaf V och hans tid 1919–1927* (1938) tryckts till och med ”Tjugonde tusendet”. Jfr Jarlbrink (2010), s. 431.

299. Erik Lindorm, *Världen i brand: Världskriget 1914–1918* (2018)

300. *KFUM Göteborg 1887–1937: En bokfilm*, red. Willy Lind (Göteborg 1937); *Femtio år i idéernas tjänst: En bokfilm: Glimtar från de första åren*, red. P.W. Häger, Albert Andersson & G.V. Agrell (Söderhamn 1937); *I Österled: En bokfilm om den svenska frivilligkåren*, red. Örnulf Tigerstedt (Stockholm 1940). Den sista skiljer ut sig från resterande bokfilmer genom att den inte är sammansatt av äldre tidningsartiklar – här har istället ett antal olika skribenter bidragit med nyskrivna texter om den svenska frivilligkåren, däribland Harry Martinson med en kort text (utan överskrift) på s. 29.

301. Se t.ex. *Femton år med filmen: En bokfilm om Europafilm 1930–1945* (Stockholm 1945) och *Stockholm genom sju sekler: Från Birger Jarl till Gustav VI Adolf: En bokfilm* (Stockholm 1951).

302. Kittler (2012), s. 352.

303. Kittler (2012), s. 355.

304. Kittler (2012), s. 358.

305. Kittler (2012), s. 355, 174.

306. Kittler (2012), s. 357.

307. Kittler (2012), s. 355. Se också Kittler, *Optical Media* (2010), s. 23, 168. Bokstäver inriktade mot ”hallucinerbarhet” var till att börja med romantikens (eller nedskrivningssystemet 1800:s) litterära modus, menar Kittler. I en tid när skriften fortfarande satt inne med det monopol på datalagring som den allmänna alfabetiseringen tilldelat den, var litteraturen kanalen framför andra också för optiska och akustiska data. ”As long as the book was responsible for all serial data flows”, skriver Kittler, ”words quivered with sensuality and memory. It was the passion of all reading to hallucinate meaning between lines and letters: the visible and audible world of Romantic poetics.” Kittler (1999), s. 10. Se också Kittler (2012), s. s. 107–184, särskilt 107, 169, 174.

308. Ordet servomekanism som en beskrivning av detta förhållande är taget från Murphet, som i en parafasering av Kittlers resonemang skriver följande: ”Popular literature [...] explicitly transform[ed] itself into a servo-mechanism for the newer industries of cinema and radio.” Murphet (2016), s. 49. Långt innan dess använder dock McLuhan samma språkbruk för att diskutera människans position i det modernas medieekologi: ”Genom att kontinuerligt acceptera nya tekniska anordningar, kommer vi att till dem förhålla oss som servomekanismer, reläer [...] Indianen fungerar som relä åt sin kanot, som cowboyn åt sin häst eller direktören åt sin klocka.” McLuhan (1999), s. 58.

309. Habel begreppsliggör filmromanen och andra besläktade publikationer och praktiker från 1930-talet som en form av ”tie-in advertisement”, på svenska ibland omtalat som ”kombinationsförsäljning”. Se Habel (2002), s. 104–110. Som Richard Abel konstaterar kunde filmberättelsen också läsas *efter* biografbesöket och då ha funktionen av ett ”proscriptive framework for perceiving, understanding, and recalling any one film”. Abel (1987), s. 63. En filmroman i den svenska kontexten är explicit riktad mot läsare som redan sett förlagan – denna bok, påstods det, ”kommer att bli en enastående erinran om en av Edra roligaste filmkvällar”. Lundin (1936), baksidestext. En annan sades vara ”avsedd att kunna läsas med lika stort nöje och lika stor behållning av såväl de som sett filmen som av de som ej varit i tillfälle därtill”. *Unga kvinnor* (1934), baksidestext.

310. För ett exempel på detta, se ”Erotik: Berättelse efter den tjeckoslovakiska filmen med samma namn”, osign., *Filmjournalen* 1929:20–22, s. 32–35, 50 och jfr annonsen för filmen på s. 51.

311. De refererade filmberättelserna är Kristina Sperling, ”Fåfångans marknad” (1935) och Wiesler (1936). Dessa filmberättelser var bearbetningar av *Fåfångans marknad* (Betty Sharp, Rouben Mamoulian 1936) respektive *Anna Karenina* (Clarence Brown

1935), den senare med Greta Garbo i titelrollen. Kittler talar om populärlitteraturens resignation inför de tekniska medierna och dess inriktning mot ”hallucinerbarhet” omkring 1900 som en följd av ett antal ”trivialiseringsmekanismer”. Kittler (2012), s. 355.

312. ”300 kronor för en filmnovell”, osign. (1939), s. 17. Tävingen utmynnade i att elva läsarnoveller publicerades senhösten 1939 och våren 1940.

313. ”300 kronor för en filmnovell”, osign. (1939), s. 16. Den ideala längden på en filmnovell var enligt tidskriften 3600 ord. Se *ibid.*

314. ”300 kronor för en filmnovell”, osign. (1939), s. 16.

315. Kjellgren (1932), s. 8.

316. Sperling, ”Vår filmnovell: En bröllopsnatt på Stjärnehov” (1935), s. 29.

317. ”Vår filmnovell: Viktor och Viktoria: Novell efter Ufafilmen med samma namn”, osign. (1934), s. 31.

318. Zacke (1934), s. 30.

319. ”Vår filmnovell: Spökflygaren: Novell efter filmen med samma namn”, osign. (1934), s. 19.

320. Eco (1994), s. 184. Se också Toner (2015), s. 3.

321. Toner (2015), s. 108. Se också s. 89.

322. Toner (2015), s. 5ff.

323. ”Lindorm gör ny svensk historia – men skriver inte en rad”, osign. (1933), s. 8.

324. Jarlbrink observerar att bokfilmernas klipp ”redigerats så att de liknar moderna tidningssidor från 1930-talet”. Jarlbrink (2010), s. 428.

325. J.A. Danielsson (1933), s. 4.

326. Askander anser exempelvis att bokfilmen *Med kungen för fosterlandet* ”till utformning och disposition *inte* [är] skriven som en imitation av filmmediet, detta paratexterna till trots”. Bokfilmen tas upp till diskussion i samband med en analys av Askunds roman *Lilla land*. Askander (2003), s. 111.

327. Sign.: bmn. (1934), s. 4. Jfr Jarlbrink (2010), s. 426.

328. Sign.: -g (1933), s. 5.

329. Sign.: E. E-k. (1933), s. II

330. Sign.: G m. (1935), s. 16; Sign.: Kråkberg. (1936), s. 5.

331. Sign.: Svale. (1935), s. 18.

332. Sign.: Eli. (1936), s. 4.

333. Sign.: Schr. (1935), s. 11.

334. ”Bokfilm om kriget.”, osign. (1935), s. 13.

335. Produktionsuppgifter om filmen finns här: <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=3853> (hämtad 4 maj 2023). Se också Askander (2003), s. 111.

336. Kittler (2012), s. 355.

337. En ytterligare indikation på detta är att ”filmversionen” av *Unga kvinnor* på baksidan marknadsförs som ”författarinns [Alcotts] skildring”, trots att författarinnan ifråga varit avliden i åtminstone 35 år när texten nedtecknades.

338. Elbert (1987), s. 199.

339. *Unga kvinnor* (1934), s. 99.

340. *Unga kvinnor* (1934), s. 117.
341. Foucault, "Vad är en författare?" (2008), s. 85.
342. Mellan åren 1934 och 1940 står tolv olika författare angivna som upphovspersoner till filmnovellerna (novellerna skrivna av personer som deltog i den år 1939 utlysta tävlingen ej inräknade): Alvar Zacke (översättare av ungdomsböcker, pilot, journalist, manusförfattare), Kristina Sperling (okänd), Kerstin Wijkmärk (journalist, författare, under en period redaktör för *Vecko-Revy*), Sign.: G. Holger. (okänd), Sign.: E. Möllerswärd (okänd), Blanche Reuterswärd (ev. målaren Blanche Reuterswärd-Hallström (1918–1953)), Bengt Janzon (filmkritiker, manusförfattare, regissör, skådespelare), Holger O. Vemmer (okänd), Joc Vemmer (okänd), Inger Reimers (översättare och veckotidningsredaktör), Estelle Storm (översättare), Arne Fägersten (översättare). Zacke och Sperling är de två flitigaste författarna.
343. Novellen publicerades i *Filmjournalen* 1934:52, s. 16–17, 24, 26.
344. Foucault, "Vad är en författare?" (2008), s. 84f.
345. Sign.: Clio d. y. (1934), s. 3.
346. "En 'bokfilm' om konungen av Lindorm.", osign. (1933), s. 5.
347. J.A. Danielsson (1933), s. 4. För snarlika karakteriseringar, se "Lindorm gör ny svensk historia – men skriver inte en rad", osign. (1933), s. 8 och "En 'bokfilm' om konungen av Lindorm.", osign. (1933), s. 5.
348. Sign.: –g (1933), s. 5. Även om utsagan pekar på Lindorms utträde som författare illustrerar den också den omkastningsprincip Foucault resonerar kring i "Vad är en författare?", nämligen att författaren inte "kommer [...] före verken" utan är att betrakta som en diskursiv funktion. Lindorm har inte själv skrivit böckerna, men det är samtidigt just dessa böcker som – om man följer denna specifika utsaga – tycks ge upphov till sin författare. Jfr Foucault, "Vad är en författare?" (2008), s. 98f.
349. Sign.: Per-Erik. (1936), s. 4. För snarlika karakteriseringar, se "En 'bokfilm' om konungen av Lindorm.", osign. (1933), s. 5 och sign.: Clio d. y. (1934), s. 3, 23.
350. Jarlbrink (2010), s. 428ff. I den första bokfilmen förekommer ett par nyskrivna litteraturhistoriska artiklar: dels en artikel av Otto von Zweigbergk om "Strindberg och åttiotalet", dels en av Fredrik Böök om "Nittioalet och det nationella". Båda artiklarna är placerade tillsammans med äldre nyhetsartiklar och kamoufleras på så sätt som historiskt källmaterial. Se Erik Lindorm, *Med kungen för fosterlandet* (1933), s. 30 respektive 46.
351. Jarlbrink (2010), s. 430 (originalets kursiv).
352. "En 'bokfilm' om konungen av Lindorm.", osign. (1933), s. 5.
353. Erik Lindorm (1934), s. 5. Diskursen reproducerades även i bokfilmer av andra upphovspersoner. I en bokfilm utgiven av nykterhetsorganisationen IOGT förklarades tillvägagångssättet på följande vis: "Genom att göra ett svep genom en årgång av en ortstidning har man [...] fått tiden att avspegla sig." Häger (1937), s. 4.
354. Erik Lindorm (1936), s. 5. Tillvägagångssättet såsom det beskrivs av Lindorm för tankarna till den radikalt synkrona historieskrivning som Hans Ulrich Gumbrecht prövar i *In 1926: Living at the Edge of Time* (1997). Genom att anlägga ett strikt deskriptivt perspektiv på året 1926 söker Gumbrecht här just frammana detta års atmosfär

eller *stämning* (ty. ”Stimmung”). Gumbrecht är således ointresserad av att upprätta en kontinuitet mellan det förflutna och nuet (det diakrona perspektivets modus operandi), utan strävar efter att närvarandegöra det förflutna så att det kan erfaras som om vi faktiskt vore där (även om detta i slutänden är omöjligt). Se Gumbrecht (1997), s. 411–436, särskilt 422ff. Stämning och närvaro är två (sammantvinnade) begrepp som Gumbrecht fortsätter att utarbeta i efterföljande böcker. Se t.ex. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004) och *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2012).

355. Minnis (2009) s. 94f.; Woodmansee (1994), s. 17; Honeycutt (2004), s. 302.

356. Tormod (2012), s. 339. De övriga två motiven Tormod identifierar är, uttryckt i något kryptiska ordalag, ”löftet” och ”sveket”. Ibid. (originalets kursiv).

357. Orton (1974), s. 69. Citatet är hämtat från ett avsnitt i Ortons analys med den talande överskriften ”Porträtt av en författare”. Ibid., s. 58–69.

358. Johansson (2021), s. 103. Johansson karakteriserar på dessa grunder romanen som ”en metafiktiv och metalitterär berättelse”. Han observerar också att romanen har ”drag av modernistisk konstnärsroman”. Ibid.

359. Vulovic (2009), s. 202.

360. Munkhammar (2000), s. 108.

361. Bachtin (1987), s. 23 (originalets kursiv). Se också Graham (2019), s. 3.

362. Moretti (1987), s. 10. Se också Graham (2019), s. 1f.

363. Castle (2019), s. 146. Se också ibid., s. 144 och Castle (2006), s. 6, 24.

364. Foucault, ”Vad är en författare?” (2008), s. 85.

365. Lindberger (1986), s. 307. Ett förarbete – skrivet i första person – till ett kapitel som sedermera kom att bearbetas och tryckas i *Nu var det 1914* publicerades i form av en novell med överskriften ”Tidig upplevelse” i *BLM* 1934:6, s. 6–20. Se också Lindberger (1986), s. 306.

366. Lindberger skriver att Johnsons mor tilltalade sonen ”Edvin” i brev, men påstår att Johnson själv uppgett för honom att ”det redan under barndomen hänt att han kallades Eyvind”. Lindberger (1986), s. 359, not 3. När Johnson började publicera sig i pressen laborerade han under en period med en rad olika signaturer: särskilt vanlig är ”Eyvind Ung”, men även ”Everhard”, ”Eije Wind”, ”John Vindey”, ”Ung” och ”Edvin Eyvind Johnson” förekom. Efter 1924 var det definitivt ”Eyvind Johnson” som gällde.

367. Johansson (2021), s. 130. Att romanen skildrar en muntlig kultur ”på väg att gå under” kommer Johansson fram till bland annat genom att tolka timmerflottaren och jojken Augusts död allegoriskt: ”med honom försvinner den levande jojken”. Ibid. Johanssons analys i sin helhet står att finna på s. 102–147. En snarlik analys av romanen återfinns i Johansson (2015).

368. Johansson (2021), s. 125.

369. Johansson (2021), s. 144. Sagans fullständiga titel, med originalets kursiv, är ”(Sagan om de själiska nöjenas och den andliga flärdens land eller Möte med Spanjorskan.)” och äger rum på s. 140–190 i *Slutspel*.

370. Johansson (2021), s. 145; Orton (1974), s. 68.

371. Vidare ser Orton ”Olofs utveckling från en mer eller mindre illitterat pojke till en ung man i stånd att uttrycka sina tankar och iakttagelser” som ”det viktigaste temat i tetralogin”. Orton (1974), s. 63, se också s. 61. Caroline Graeske gör en liknande iakttagelse. Hon skriver att *Romanen om Olof* ”skildrar [...] hur en ung, fattig pojke formas till en intellektuell man”. Graeske (2015), s. 19. Det bör påtalas att Johansson inte konstruerar dikotomin mellan arbete och litteratur. Tvärtom ser han i roman-sviten ett verk som ”ger intryck av att vilja undanröja kategorigränser och bryta ner hierarkier” och där ”[a]rbetaren är författare och författaren arbetare”. Johansson (2021), s. 146.

372. Munkhammar (1998), s. 5. Annorstädes skriver Munkhammar att sviten för samman Johnsons ”djupt kända behov av att reda ut sitt eget förflutna med det sociala uppdraget att tala för alla dem som saknade ord”. Munkhammar (2000), s. 140.

373. I Moa Martinsons Mia-trilogi ingår *Mor gifter sig* (1936), *Kyrkbröllop* (1938) och *Kungens rosor* (1939). I Jan Fridegårds Lars Hård-trilogi ingår *Jag Lars Hård* (1935), *Tack för himlastegen* (1936) och *Barmhärtighet* (1936). Om verklighetsbakgrunden till Harry Martinsons två romaner om pojken Martin, se Erfurth (1980).

374. Vulovic (2009), s. 214. Att Mikael i *Godnatt, jord* är Lo-Johanssons alter ego bekräftade författaren själv i en senare text: ”Pojken var jag själv.” Lo-Johansson (1975), s. 130; jfr Magnus Nilsson (2003), s. 36.

375. En formulering av Ulf Olsson fångar essensen i detta litteratursociologiska perspektiv: ”[L]itteraturen arbetar inte, den litterariserar. Och arbetaren som skriver, skriver inte när han arbetar. Den inneboende drivkraften i arbetarlitteraturen blir därför, och måste bli, att överge arbetet för litteraturen”. Olsson (1987), s. 400. Förutom Olsson och de Johnson-forskare som citeras i brödtexten har exempelvis också Lars Furuland och Martin Kylhammar tagit fasta på detta arbetarförfattarens dilemma. Se Furuland (2012), s. 22f. respektive Kylhammar (1994), s. 101ff.

376. Johnson (1933), s. 59.

377. Johnson (1933), s. 90.

378. Johnson (1933), s. 92.

379. Henrik meddelar i början av romanens andra (och klart längsta) del att han ”beslutat att skriva ner [sitt] livs historia [...] Det känns konstigt så här i början: jag blir författare.” Johnson (1933), s. 59. Henrik överkommer de hinder som sällskapslivet utgör genom att i en primitivistisk handling bryta helt med den borgerliga livsstilen. För en mer omfattande analys av romanen – särskilt hur den tematiserar skrivakten och hur denna tenderar att skjutas upp – se Johansson (2021), s. 69–101.

380. Faktum är att gott om hallucinerbara, det vill säga populärlitterära, texter ingår i Olofs självstudier. Flera forskare har påtalat det anti-kanoniska inslaget i roman-sviten. Johanssons observation är representativ: ”Olof läser inte i enlighet med en klassisk, borgerlig kanon. Han blandar sådant som ingår i en finlitterär tradition med sådant som faller utanför och som brukar behäftas med etiketten underhållning.” Johansson (2021), s. 134. Se också Lindberger (1986), s. 346. Den specifika luntan som refereras till i scenen är emellertid en evolutionsbiologisk skrift om ”mänskans härstamning”. Det framgår i kapitlet dessförinnan. Se Johnson (1934), s. 189.



381. Postman (1986), s. 91.

382. Postman (1986), s. 91. Postman gör detta med stöd i en dunkel hänvisning till McLuhans ”backspegeltänkande”. Med sin ofta använda backspegelmetafor sökte McLuhan åskådliggöra omöjligheten i att överblicka (implikationerna av) vår egen tids medieekologi. En ’miljö’ blir synlig först när den ersatts av en ny, menar McLuhan: ”[W]hat we ordinarily see in any present is really what appears in the rearview mirror. What we ordinarily think of as present is really the past.” Citatet från en radiointervju med McLuhan i CBC Radio år 1967, citerad i Benedetti & DeHart (1997), s. 186. Vad Postman emellertid beskriver är en form av remediering som jag, om jag tillåts spekulera, tror att McLuhan i själva verket hade varit förtjust i.

383. Chartier (1995), s. 20. Se också Price (2004), s. 309f.; Halsey & Owens (2011), s. 7; Towheed (2011), s. 2, 6f.

384. Se t.ex. ”Biografbrand.”, osign. (1932); ”Ännu en filmbrand.”, osign. (1932); ”Ny filmbrand.”, osign. (1932); ”Filmbränderna.”, osign. (1933); ”Filmbränder.”, osign. (1933); ”Nedbrunnen biografbyggnad.”, osign. (1933), s. 6.

385. Dinetz (1932), s. 29. Samma artikelförfattare, chefen för Biograftekniska Ingenjörbyrån Knut Dinetz, hade fem år tidigare vunnit första pris i en tävling utlyst av *Biografägaren* om vem som kunde formulera de tio ’budord’ som ”en maskinist alltid måste ha i minne och aldrig glömma”. Här ingick exempelvis just att inte röka eller ta emot besök i maskinrummet. Se Dinetz (1927), citatet på s. 9.

386. ”Maskinisten var berusad.”, osign. (1928), s. 502.

387. Sign.: Teknikus, ”Han som drar veven” (1931), s. 36.

388. ”Filmmannasällskaps årsmöte.”, osign. (1926), s. 480. Om ”oförstående och vårdslösa maskinister” talas det även om i sign.: Teknikus, ”Aktning för filmremsan!” (1931), s. 12.

389. Proposition 1932:47, s. 23. Se också Jeppsson (1932).

390. Proposition 1932:47, s. 25.

391. ”Biografmaskinistens kompetensintyg.”, osign. (1933), s. 5.

392. Kurserna, som samlade sammanlagt omkring 130 deltagare, ägde rum 15–17 juni, 18–20 juni respektive 29 juni–1 juli. Se ”Aga-Baltic anordnar demonstrationskurs för biografmaskinister”, osign. (1936) och ”Maskinister på sommarkurs och sommarresa”, osign. (1936).

393. Raisbeck (2018), s. 67; se också s. 66. I en artikel om kvinnliga maskinister i Storbritannien under andra världskriget skriver Rebecca Harrison om maskinrummet som en plats som möjliggjorde genusöverskridande handlingar. Se Harrison (2016), s. 48, 61f.

394. ”Maskinrummets färg”, osign. (1934), s. 21.

395. Det ligger utanför kapitlets ramar att uttömmande analysera denna scen, men några korta reflektioner kan ändå göras här. För kan Keatons rollfigur verkligen sägas läsa i maskinrummet? Strängt talat kastar han endast en blick på boken – med titeln ”How to be a Detective” – innan han lägger undan den och somnar. Därefter följer en av filmhistoriens mest ikoniska scener: den där Keatons rollfigur drömmer att han tar klivet in i filmduken och blir del av händelserna på vita duken som detektiven

”Sherlock Jr.” Men även om han somnar under läsningen är det ett faktum att det är maskinrummets heterotopiska avskildhet som gör såväl läsningen som drömmarna möjliga.

396. Proposition 1932:47, s. 19. Detta faktum går i linje med en av Foucaults ’grundsatser’ för heterotopiska platser: ”I allmänhet är den heterotopiska platsen inte fritt tillgänglig som en allmän plats.” Foucault, ”Andra rum” (2008), s. 257.

397. För några exempel på annonser där arbetsökande maskinister försäkrade att de var nyktra, se ”Biografmaskinist”, osign. (1930); ”Van Biografmaskinist”, osign. (1936); ”Biografmaskinist”, osign. (1940). Även om detta är ett synnerligen påtagligt inslag i biografmaskinisters annonser bör det påtalas att nykterhetsförsäkran var ett vanligt inslag i jobban annonser generellt vid denna tid.

398. *I Reel Change: A History of British Cinema from the Projection Box* (2022) gör författarna Richard Wallace och Jon Burrows en schematisk indelning av ’maskinrummets filmhistoria’ i fyra olika paradigmer eller anordningar: ”the mobile array” (från filmens födelse fram till ca 1915), ”the nitrate array” (från mitten av 1910-talet fram till slutet av 1940-talet), ”the xenon array” (ca 1950 till 1985) och ”the multi-screen array” (1985 fram till digitaliseringen av merparten av brittiska biografier omkring 2010). Se s. 11, 13–56.

399. Wallace & Burrows (2022), s. 19, 35. Jfr Dinetz (1932), s. 29.

400. Palladium, uppförd redan 1918, var troligen den första biografen i Sverige med dubbla projektorer. Se Lindström (1989), s. 20. Från och med åtminstone Göta Lejon (uppförd 1928) blev det standard med tre projektorer för de största biograferna. Se t.ex. ”Sveriges största och modernaste biograf”, osign. (1928), s. 77. Royal (uppförd 1936) var ett exempel på biograf vars projektorer hade bågglampor som lät sig ”regleras automatiskt”. ”De två nya Sandrew-biograferna”, osign. (1936), s. 26.

401. Jfr Wallace & Burrows (2022), s. 35–43.

402. Att utvecklingen mot automatiska projektorer fördröjdes för att biografägare ogärna ville göra sig av med en teknologi som förhindrade maskinisten från att lämna sin arbetsplats, se Wallace & Burrows (2022), s. 18. Samtidigt skulle Wallace och Burrows, som karakteriserar maskinisternas yrkesutövning som ”slaves to the lamp”, paradoxalt nog inte hålla med om att maskinister sysslade med annat än att projicera film i maskinrummen. Deras studie – byggd till stor del på intervjuer med maskinister från 1950-talet och framåt – har många förtjänster men drivs enligt min mening av ett ärende som stundtals skymmer sikten: att porträttera de från filmhistorien undanskymda maskinisterna som tappra, oöndgängliga och närmast hjältemodiga tjänare i de rörliga bildernas tjänst. Således finns inte en antydning i boken om att maskinisterna skulle ha sysslade med något annat än att projicera film. Detta alltså trots att de själva påpekar fördröjningen av projektorsutvecklingen av ovan nämnda skäl, och trots att delar av deras intervju material – publicerat på hemsidan till det forskningsprojektet som bokpublikationen är en del av: <https://cinemaprojectionist.co.uk/items/browse> (hämtad 4 maj 2023) – de facto visar att maskinister inte enbart hade blicken fäst på vita duken. För ett exempel på det sistnämnda se nästkommande not samt det till detta förankrade resonemanget i brödtexten.

403. Intervjun genomfördes 2015 inom ramen för forskningsprojektet ”The Projection Project” – som bland annat resulterade i den tidigare citerade studien *Reel Change: A History of British Cinema from the Projection Box* (2022) – och kan lyssnas på eller läsas här: <https://cinemaprojectionist.co.uk/items/show/384> (hämtad 4 maj 2023). Signifikativt nog är intervjun, som motsäger tesen om att maskinister under hela 1900-talet varit ”slaves to the lamp”, inte inkluderad i ovan nämnda bok. Värt att nämna i detta sammanhang är också att biografen mer allmänt delvis har en gemensam historia med läsning. 1917 öppnade exempelvis en ”kombinerad läsesalong och biograf” under namnet Jorden rundt på Götgatan i Stockholm. I byggnaden fanns en biograf-salong med plats för 216 åskådare och ett ”läsrum” med plats för 30 läsare. Efter ett ägarbyte 1919 slopades läsesalongen och biografen bytte namn till Piccadilly. Besiktningensutlåtande (Olle Waltås samling), s. 4ff. Ett annat exempel rör grammofoninspelningarna av ett antal kända svenska författares verk – inlästa av författarna själva – på biografen Flamman i juni 1930. Grammofonskivorna som inspelningarna resulterade i såldes under namnet ”Svenska diktarröster” och medverkande författare var bl.a. Selma Lagerlöf, Verner von Heidenstam, Marika Stiernstedt, Albert Engström och Erik Axel Karlfeldt. Se sign.: –ik. (1930); ”Diktarröst på skiva.”, osign. (1930); ”Våra författare ha börjat intalning av grammofonantologi.”, osign. (1930).

404. Lindberger (1986), s. 43.

405. Johnson, ”Personligt dokument” (1932), s. 187. Johnson talar om sin erfarenhet som biografanställd även i ”Optimism – eller vad?” (1932), s. 274. Jfr Lindberger (1986), s. 47.

406. Foucault, ”Andra rum” (2008), s. 252.

407. Johnson, ”Personligt dokument” (1932), s. 187. Händelsen är även inarbetad i romanen, se Johnson (1936), s. 45f.

408. Orton (1974), s. 65f.

409. Munkhammar (2000), s. 122.

410. Vulovic (2009), s. 271, se också 256.

411. Pirandello (1998), s. 7 (originalets kursiv).

412. Lindberger (1986), s. 48.

413. Åtminstone var detta fallet fram till att ”non-rewind”-systemet introducerades omkring 1960. Detta system innebar att filmremsan automatiskt överfördes på en angränsande spole under det att filmen projicerades. Därigenom behövde filmen inte längre spolas tillbaka efter att den visats. Se Wallace & Burrows (2022), s. 45ff. Övergången till digital projektion under 2000-talet innebar givetvis också att maskinistyrket fundamentalt förändrades. För en diskussion om detta, se *ibid.*, s. 169–206.

414. Att spolmaskinen inte återfinns i maskinrummet utan i det angränsande ”spolrummet” är historiskt korrekt: fram till att nitratfilmen fasades ut var spolmaskinen p.g.a. brandrisken för det mesta placerad i ett separat rum. Se Wallace & Burrows (2022), s. 26. I romanen framgår att en av Olofs arbetsuppgifter på biografen mycket riktigt är att ”spola film”. Johnson (1936), s. 34.

415. Lagerlöfs *Homeros: Odysseen* (2012), s. 20.

416. På det fjärde året blir Penelope ertappad och tvingas fullborda väven. Hon

låter då anordna en pilbågestävling med Odysseus båge med löftet att vinnaren får äkta henne. Odysseus deltar i hemlighet, vinner tävlingen och dödar sedan friarna.

417. Harrison (2016), s. 57, 62.

418. Raisbeck (2018), s. 67.

419. Jfr Myrsiades (2019), s. 105: "the narrative is enclosed between Ithaca in the first four books (*Telemachia*) and Ithaca in the final twelve books (*Od.* 13–24); the *Odyssey* begins where it ends, giving it a circular and tightly knit structure."

420. Det råder oenighet kring när de homeriska eposen nedtecknades och delades upp i "sånger", men Gregor Bitto menar att detta "most likely [can] be attributed to Alexandrian scholarship", det vill säga under hellenismen. Bitto (2019), s. 156. Bitto diskuterar de olika positionerna i frågan på s. 134ff. Att de homeriska eposens "sånger" nedtecknades på ett motsvarande antal bokrullar, se också Zissos (2019), särskilt s. 562.

421. För en utförlig diskussion om hur rapsodernas framföranden (och förberedelser) gick till under arkaisk, klassisk respektive hellenistisk tid, se Tsagalis, "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Archaic and Classical Periods" (2018) och Tsagalis, "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Hellenistic Period" (2018), särskilt s. 120.

422. Barthes (1984), s. 50 (min kursivering).

423. Vad gäller "modern studieteknik" har jag exempelvis i åtanke den mycket populära "pomodoro"-tekniken, utvecklad av Francesco Cirillo på 1980-talet och döpt efter den tomatlika kökstimer Cirillo gjorde bruk av som universitetsstudent, genom vilken man arbetar eller studerar i (vanligtvis) 25-minutersintervall följt av korta pauser. Se <https://francescocirillo.com/products/the-pomodoro-technique> (hämtad 4 maj 2023). Jfr Burman (2017).

424. I sina memoarer minns Asklund tillbaka till "doften från maskinrummet, hett och celluloidluktande, surret från projektionsapparaten och klatschen från filmremsan när en rulle tog slut". Hans arbetsuppgifter på biografen bestod bland annat i att "spola om filmrullarna". Asklund (1968), s. 63f.

425. Rudolf Värnlund, *Man bygger ett hus* (Stockholm 1938), s. 58–114. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

426. Moa Martinson, *Kvinnor och äppelträd* (Stockholm 1933), s. 151. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten. Ebba Witt-Brattström skriver om Sallys läskammare i sin avhandling om Martinson. Se Witt-Brattström (1988), s. 155f. Ett annat heterotopiskt rum i romanen är bastun, som har stor betydelse i det inledande avsnittet "Mor badar". Se Moa Martinson (1933), s. 5–27. Jfr Witt-Brattström (1988), s. 140ff.

427. Lo-Johansson, *Godnatt, jord* (Stockholm 1933), s. 584. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

428. Magnus Nilsson (2003) läser scenen – liksom romanen i stort – som ett uppbrott från landsbygden till förmån för den urbana moderniteten. Se s. 23–47, särskilt s. 36.

429. Här kan noteras att Vulovic exempelvis har pekat ut betydelsen av vindsrummet för Olofs bildning och själsliga utveckling i romansviten. Vulovic observerar sär-

skilt rummets betydelse i en scen i *Här har du ditt liv!* då Olof finner och läser socialistisk litteratur på en vind, vilket leder till att han konfronterar chefen för det sågverk han arbetar vid. Vindsrummet blir därmed ”platsen för en själslig förändring” inom Olof, skriver Vulovic. Vulovic (2009), s. 270. Mer precis är vindsrummet en av flera *kronotoper* (begreppet, med den ordagranna betydelsen ”tidrum”, är hämtat från Bachtin) som Vulovic identifierar som berättartekniskt betydelsefulla i Johnsons (och Värnlunds) mellankrigsromaner. Vulovic begreppsliiggör bland annat också vägen, trappan och måltidsplatsen på detta sätt i sin undersökning. Se *ibid.*, s. 38ff., 52, 213.

430. Woolf (2012), s. 14.

431. Lundkvist, *Atlantvind* (1932), s. 227.

432. För en gedigen introduktion till tidskriften, se Friedberg, ”Introduction: Reading *Close Up*, 1927–1933” (1998). Se också North (2005), s. 83–106. *Close Up* bidrog genom ett antal publikationer av Sergej Eisensteins texter i översättning bland annat till att introducera dennes filmteori för en publik i väst.

433. Friedberg, ”*Borderline* and the POOL Films – Introduction” (1998).

434. För en gedigen introduktion till tidskriften, se North (2005), s. 61–82. Specifikt om strävan efter nya litterära hybridformer, se *ibid.*, s. 16, 68f.

435. Jolas (1928), s. 277. Se också North (2005), s. 69. Citatet av Jolas plockades upp av Lundkvist i en essä om *transition*: ”Jolas anser att den gamla romanformen [...] i huvudsak [har] fullgjort sin uppgift. Han rekommenderar i stället scenarioformen, emedan denna synes vara den smidigaste kombinationen av alla de varierande formerna.” Lundkvist, *Atlantvind* (1932), s. 98.

436. Se *transition* 1930:19–20, s. 63–88.

437. Lundkvist introducerade *transition* för svenska läsare genom essän ”Transition: Amerikas litterära avantgarde”, *Fronten* 1932:5, s. 4–5. Essän trycktes också i *Atlantvind*, s. 92–101. Lundkvist recenserade även flera nummer av *Close Up*, se t.ex. ”Det impotent Hollywood” (1931) och ”Den dynamiska kvadraten” (1931).

438. Erik Asklund, ”Portar: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 31 maj 1931, s. 3; Artur Lundkvist, ”Mannen på gatan: Modernistiskt filmscenario”, *Stockholms-Tidningen* (söndagsbilagan) 12 juli 1931, s. 5. Kjell Espmark menar att Harry Martinsons text ”Tankescenario kring ett lok”, publicerad i *Fönstret* 1931:36, s. 8, ”delvis måste gå tillbaka på en impuls av Lundkvist” och dennes scenariobidrag, men giltigheten i det påståendet är tveksam. Martinsons text har lite gemensamt med övriga scenarier, bland annat saknas helt explicita referenser till film, och behandlas därför inte i kapitlet. Espmark (1964) s. 329 (not 46). Se också Espmark (1970), s. 199.

439. Philippe Soupault, ”Fabriken: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 26 april 1931, s. 3; Georges Ribemont-Dessaignes, ”Den åttonde veckodagen: Surrealistiskt filmscenario efter G. Ribemont-Dessaignes. Svensk presentation av Artur Lundkvist”, *Brand* 15 augusti 1931, s. 2–3 och 22 augusti 1931, s. 6. Som synes omnämndes Lundkvist explicit som översättare endast av Ribemont-Dessaignes bidrag, men enligt Espmark översatte han ”med största sannolikhet” också Soupaults text. Se Espmark (1964), s. 328 (not 46).

440. Regelbundna försök att utveckla och marknadsföra kamera- och projektionsutrustning för amatörbruk skedde åtminstone från 1898 och ända fram till smalfilmens genombrott på 1920-talet. Se Nicholson (2012), s. 3f.

441. Tepperman (2015), s. 2ff., 44–78. Smalfilmen var långt ifrån först med att erbjuda denna möjlighet, 'deltagarmediernas' historia är lång. Se t.ex. antologin *History of Participatory Media* (2011). Vidare kan dikotomin mellan den aktiva och passiva mediekonsumenten problematiseras, även inom filmens område. Se t.ex. den tidigare refererade studien om åskådarskap i amerikansk stumfilm av Miriam Hansen, *Babel and Babylon* (1991).

442. Guattari (2000), s. 61 (originallets kursiv). I franskt original lyder citatet i sin helhet: "de faire transiter ces sociétés capitalistiques de l'ère mass-médiatique vers une ère post-médiatique; j'entends par là une réappropriation des médias par une multitude de groupes-sujets, capables de les gérer dans une voie de resingularisation." Guattari (1989), s. 61 (originallets kursiv).

443. Se t.ex. Goddard (2011), s. 9. I vilken grad det digitala medielandskapet, som ju globalt sett i hög grad präglas av en oligopol- eller monopolstruktur snarare än mångfald, verkligen uppfyller Guattaris vision kan förstås problematiseras (vilket också Goddard gör i sin text). Bernhard Stiegler ser i internetåldern – som han menar innebär en "demassification of media" – en potential som påminner om Guattaris resonemang om postmedieåldern. Medan massmediernas epok enligt Stiegler etablerar en strikt uppdelning i producenter och konsumenter – en fullständig teknologisk exteriorisering av minnet – möjliggörs i den digitala medieekologin en mer dialektisk relation mellan användare och teknologi (eller mellan mänskligt minne och teknologiska minnestekniker; mellan *anamnesis* och *hypomnesis*). Denna relation är dock skör, varnar Siegert, eftersom de digitala teknologierna – och i förlängningen den symboliska produktionen som sådan – står inför den uppenbara risken att industrialiseras i hög grad. Se Stiegler (2010), s. 77–84, citatet på s. 84. I en efterföljande bok, *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism* (2019) utvecklar Stiegler detta resonemang i en mer kritisk riktning. Walter Benjamin, å sin sida, såg potentialen som Guattari och Stiegler reflekterar över redan i massmedieåldern. I essän "Konstverket i reproduktionsåldern" (publicerad första gången 1935) ger Benjamin uttryck för en demokratiserande potential i reproduktionsteknologierna, som han bl.a. menar möjliggör för "massan" att själva bli kulturproducenter. Tryckpressen tillsammans med pressens framväxt – och dess kolumner för insändare och dylikt – har gjort att den "läsande människan [...] i varje ögonblick [är] beredd att bli en skrivande". Och medan dessa förskjutningar "i litteraturen tagit århundraden i anspråk har [de] ägt rum inom loppet av ett årtionde" inom filmens värld där det inte är ovanligt – särskilt i de sovjetiska produktionerna – att människor "spelar *sig själva*". Se Benjamin (2012), s. 121 (originallets kursiv). För Benjamin är detta – att förvandla kulturkonsumenter till -producenter – mer specifikt också ett centralt inslag i en marxistisk poetik där Brechts episka teater lyfts fram som föredömlig eftersom den, menar Benjamin, gör "åskådare till medverkande" och på så vis bidrar till att förändra "produktionsapparaten [...] i socialistisk riktning". Se Benjamin (1971), s. 89–108, citaten på s. 103 respektive 98.



444. Guattari (2000), s. 62 (min kursivering).
445. Agamben (2014), s. 32f., 42. Agamben spårar profaneringens härkomst till den religiösa och juridiska sfären inom romarriket. Se *ibid.*, 32f.
446. Agamben (2014), s. 34.
447. Agamben avfärdar som tidigare påpekats att ett subjekt kan göra bruk av dispositiv eller teknologier ”på rätt sätt”: ”De som för den typen av resonemang är [...] i sin tur en produkt av de mediala dispositiv i vilka de är fångade.” Agamben (2014), s. 38.
448. En tidigare version av kapitlet har publicerats som artikel, se Klingborg, ”Post-Media Literature” (2021).
449. Elvegård (1926), s. 87.
450. Elvegård (1926), s. 109, 110. Specifikt diskuterar Elvegård i artikeln den i Sverige då nyss utkomna Ciné-Kodak-kameran, ”modell B”, men omdömet kunde ha gällt för vilken modern smalfilmskamera som helst.
451. Och mindre film förbrukades i sin tur dels – förstås – på grund av att filmremsan är smalare än 35-millimetersremsan. Men dels också på grund av att smalfilmsformaten, i likhet med exempelvis diabiliden och till skillnad från negativfilmen, ”omvändningsframkallades”, vilket innebar att filmremsan inte behövde kopieras i framkallningsprocessen.
452. Se t.ex. Odenrants (1928); Bäckström, ”Amatörkinematografi.” (1929); Bäckström, *Konsten att filma* (1931), s. 18ff.
453. Mats Jönsson har i ett par texter tangerat den svenska amatörfilmkulturen i början av 1930-talet. Se Jönsson (2013), s. 107f. och Jönsson (2016), s. 139f.
454. ”N. K:s Kinovecka.”, osign. (1929), s. 92.
455. ”Filmobägaren.”, osign. (1931), s. 179.
456. Sign.: L. M & C.-G. C. (1931), s. 12. Det skulle dock dröja till 1940 innan en nationell amatörfilmsförening bildades i Sverige. Se Jönsson (2013), s. 108.
457. Bengtsson (2014), s. 75; se också Bengtsson (2008), s. 206. För utförliga diskussioner om filmstudiorörelsen – filmklubbar som i regel startade på de stora universiteterna i landet under 1920- och 30-talet – se Stjernholm (2018); Andersson (2014), s. 237ff. och Lindström (1938), 103–110.
458. Bäckström, *Konsten att filma* (1931), s. 192.
459. Jfr Jönsson (2016), s. 139.
460. Bäckström, *Konsten att filma* (1931), baksidestext. Omkring 1930 utkom handböcker för amatörfilm i flera olika länder. På tyska t.ex. *Die Schmalfilm-Kinomatographie: Ein Leitfaden für Fachleute und Amateure* (1929), *Der Kino-Amateur: Ein Lehr- und Nachschlagebuch* (1926) och *Der Schmalfilmer: Praktisches Arbeiten mit Schmal- und Klein-Kinofilmen* (1929). I Danmark *Smalfilmens ABC: Kortfattet vejledning for smalfilmsamatörer* (1936). I Storbritannien *Motion Pictures with the Baby Ciné: A Handbook of 9 mm. Cinematography* (1930). Därtill fanns en rik tidskriftsflora som behandlade smal- och amatörfilmen i bland annat Storbritannien och USA.
461. Bäckström, *Konsten att filma* (1931), s. 22.
462. Om att amatörfilmning var en kostsam aktivitet som omkring 1930 i första

hand utövades av människor ”from wealthier backgrounds”, se Nicholson (2012), s. 5. Nicholson skriver om detta i förhållande till den brittiska amatörfilmskontexten, men det finns inga skäl att tro att situationen i Sverige var annorlunda i det här fallet. Om att kameraförsäljningen nådde sin höjdpunkt i Sverige under 1950-talet, se Jönsson (2013), s. 111.

463. Som Patricia Zimmermann (1995) konstaterar var de tre största tillverkarna av amatörfilmsutrustning – förutom Eastman Kodak gäller det Victor Animatograph och Bell & Howell – ”closely identified with professional-film technology”. Se s. 56f.

464. Patricia Zimmermann (1995), s. 56–89. Se också Tepperman (2015), s. 45–53.

465. Patricia Zimmermann (1995), s. 67. Martina Roepke ser samma tendens i sin undersökning av de tyska amatörfilmshandböckerna, även om hon menar att de estetiska råden som återfinns här delvis är anpassade till amatörfilmarens specifika situation. Roepke (2013), s. 91ff.

466. Albera (2015), s. 303 (originalets kursiv).

467. Patricia Zimmermann (1995), s. 70. Zimmermann citerar här en artikel från juni numret 1929 av den amerikanska tidskriften *Amateur Movie Makers*.

468. Bäckström, ”Rytm och sammanhang hos amatörfilmen” (1930), s. 96. I artiklarna för *Nordisk tidskrift för fotografi* gör Bäckström stundtals bruk av några olika signaturer, däribland ”Håbe.” (klart vanligast), ”H. B-m.” och ”H. Bäckström.” För konsekvensens skull redogörs inte för signaturerna i varken noterna eller litteraturlistan.

469. Bäckström, ”Kinoamatörens filminspelningar” (1930), s. 126.

470. Bäckström, ”Kinoamatörens resefilm” (1931), s. 126.

471. Bäckström, ”Sommarfilmens iordningsställande” (1931), s. 24.

472. Bäckström, ”Skarvapparater för smalfilm” (1930), s. 97.

473. I dagens amerikanska filmterminologi betecknar ”film scenario” ibland ett mer skissartat förarbete till ett mer detaljerat och omfattande filmmanus, men den distinktionen var inte lika etablerad i Sverige omkring 1930.

474. Bäckström, *Konsten att filma* (1931), s. 74ff.

475. Bäckström, ”Kinoamatörens scenario” (1929), s. 118.

476. Bäckström, ”Filmens slutliga färdigställande” (1930), s. 63.

477. Bäckström, ”Kinoamatörens regiekonst” (1930), s. 114.

478. Patricia Zimmermann (1995), s. 74. Se också s. xiii–xiv, 73–81.

479. Patricia Zimmermann (1995), s. 74f. Tepperman menar emellertid att Zimmermann delvis ger en ofullständig bild av amatörfilmens produktioner. De mer ’avancerade’ amatörernas filmer präglades, enligt Tepperman, de facto av en viss eftertanke, utan att för den skull ge efter för handböckernas professionaliseringsdiskurs: ”Advanced amateurs often moved far beyond the ’point-and-shoot’ aesthetic of home movies and distinguished their work through attention to the planning and finishing (pre- and postproduction) of their films. But these works are not merely pale imitations of professional film; rather, they retain traces of their amateur status in moments of accidental beauty or in deliberate choices of playful or intimate subject matter.” Tepperman (2015), s. 1, se också s. 6.

480. Att göra en motsvarande empirisk undersökning av ett svenskt material går utanför det här kapitlets ramar, och är dessutom förenat med uppenbara praktiska svårigheter eftersom ytterst lite amatörfilmsmaterial från den här tiden såvitt jag kunnat se finns bevarat och/eller arkiverat.

481. Gitelman (2006), s. 1–22, särskilt s. 15; Pingree & Gitelman (2003), s. xii. Jfr Deleuze som, i dennes bok om Foucault, menar att teknologier är ”sociala innan de är tekniska”. En teknologi utövar förvisso avgörande materiella verkningar på det ”sociala fältet”, skriver Deleuze, men dess funktioner och användningsområden är för den skull inte i sin helhet avgjorda från början. Deleuze (1990), s. 75. En annan studie som historiskt undersökt hur nya teknologiers funktioner förhandlas fram är Carolyn Marvins *When Old Technologies Were New* (1988).

482. Gitelman (2014), s. 83–110, särskilt 83f. och 109.

483. I *Diskursens ordning* (ursprungligen en föreläsning hållen vid Collège de France 1970) skriver Foucault att ”diskursproduktionen i varje samhälle på en och samma gång kontrolleras, väljs ut, organiseras och fördelas av ett visst antal procedurer vilkas roll är att avvärja dess makt och hot, att bemästra dess slumpmässighet och att kringgå dess tunga, skrämmande materialitet”. Foucault (1993), s. 7.

484. Ring (1928), s. 34; se också Ring (1929), s. 119.

485. På internationella skolfilmskonferenser i Rom och Berlin 1934 respektive 1935 tog man ställning för att standardisera 16-millimetersfilmen inom bildningsväsendet. Se t.ex. ”Skolfilmfrågan inför sin lösning”, osign. (1936).

486. Bäckström (1937), s. 3. Som alternativ till den nu professionaliserade 16-millimetersfilmen lyfte Bäckström fram den nya 8-millimetersfilmen: bättre anpassad för ”den bredare amatörskaran” och ”helt avsedd för hemmets behov”. Ibid.

487. Filmen finns att se på följande länk: <https://www.filmarkivet.se/movies/gamla-stan/> (hämtad 4 maj 2023). Faktauppgifterna som anges om filmen är, om inte annat uppges, hämtade från Wiktorsson (2002), Askander (2001), Askander (2003), s. 9ff. samt från Filmarkivet.se och Svensk filmdatabas.

488. Dikten, som publicerades under titeln ”Gamla Stan” i *Stockholms-Tidningen* 25 oktober 1931 (söndagsbilagan), s. 2, lyder: ”Gamla stad – / Du är som en gammal kvinna: / dina minnen är hela din skönhet. / Vi har sett dina fläckiga murar, / dina gatstrykare, dina skumma hotell / där människokuggor snubblar över de / nötta trösklarna, / dina gränders djupa brunnar / där järnplåten rostar och möglet kryper / grönt över väggarna. // Gamla stad – / du har blivit en lumpsamlerska, / en ynkelig moder för de utstötta. / Hos dig samlas skrotet och lumpen, / avskrädet och de tomma buteljerna. / Här går sjömannen i land / och söker glädjen i de mörka prången. / Här lever fallna kvinnor sitt nattfjärilsliv / i portar och gränder, / och mot buckliga soptunnor hamrar dina / bleka barn sina fattiga glädjevivrar. // Ditt innersta liv är den tålmodiga rostens, / upplösningens och förruttnelsens lång- / samma skeende. / Din morgon är dimmans och dunsternas. / Men din dag är brokig och bullrande – / gatornas och kajernas kommersiella larm! / torgens vimmel! / skutor med veckrika segel! / kolprämars svarta djup! / Och återigen om kvällen / glimmar dina lyktors ljus i vattnet, / presenningens famn mottager den hemlöse / och gränden lindar tystnad och dunkel

/ kring sitt folk. // Men också till dig, gamla stad, / kommer nya dagar med sjudande liv! / Också till dig kommer nya människor och / nya hus, / du drömmer nya drömmar och hör / nya melodier spelas, / Den kommersiella brokigheten över- / fladdrar dig, / motorer spinner i gränderna, / vattnet böljar invid kajerna / och den salta havsvinden spelar över taken.” I filmen reciterar Asklund dikten i sin helhet med undantag för rad 3–9 i strof 1.

489. Lundkvist (1966), s. 88.

490. Se Askander (2001). Hielscher (2019) uppger att filmen fick sin svenska premiär redan 23 november 1931 (på Skandia), men denna uppgift har jag inte kunnat styrka. Klart är att visningen på Sture i maj 1932 marknadsfördes som filmens svenska premiärvisning. Se annonsen ”Nytt på sture”, *Fönstret* 1932:19, s. 5.

491. Se annonsen ”Nytt på sture”, *Fönstret* 1932:19, s. 5. Redan på hösten 1931, i samband med att den dikt som uppläses i *Gamla stan* publicerades, beskrevs filmen i en osignerad redaktionell text vara gjord ”i stil med de avantgardestudier vi sett prov på från Frankrike och Tyskland”. Se *Stockholms-Tidningen*, 25 oktober 1931 (söndagsbilagan), s. 2

492. Edgren (1933), s. 4.

493. Janzon (1932), s. 13.

494. Allberg & Idestam-Almquist (1932), s. 100.

495. Askander (2001) betecknar filmen på detta sätt i artikelns överskrift: ”Gamla stan: Reflektioner kring ett modernistiskt filmförsök”. För citatet av Lars Gustaf Andersson (2014), se s. 234.

496. Hielscher (2019), s. 282. Se också Jacobs, Kinik & Hielscher (2019), s. 21f.; Björkin & Snickars (2003), s. 287; Florin Persson (2021), s. 82.

497. Se exempelvis Lundkvist, *Atlantvind* (1932), 137–154, 159–161. Jag har behandlat denna författargenerations stora intresse för sovjetisk montagefilm i en masteruppsats, se Klingborg (2016), s. 32ff.

498. ”Filmen: Den nya konstformen” är överskriften på en av avdelningarna i essäsamlingen *Atlantvind*, se s. 117. Jfr Lars Gustaf Andersson (2014), s. 233.

499. Om korsbefruktningen mellan avantgarde- och amatörfilm, se t.ex. Jönsson (2013), s. 110f.; Patricia Zimmermann (2007), s. 4; Roepke (2013), s. 92f. En indikation på att det inte rörde sig om sinsemellan distinkta kategorier är den tidigare nämnda amatörfilmsföreningen, som grundades på initiativ av den avantgardistiskt inriktade Stockholms filmstudio. Som redan antytts i kapitlet var det dock få amatörfilmare – både i Sverige och internationellt – som i småfilmens tidiga fas hade konstnärliga ambitioner överhuvudtaget. Det var framför allt från det sena 1950-talet och framåt – i och med filmexperiment av avantgardister som Jonas Mekas, Maria Menken och svenska Mauno Eksell – som konstnärlig film på småfilm producerades i större utsträckning. Se Jönsson (2007), s. 113ff.; Rascaroli, Young & Monahan (2014), s. 2f.; Sundholm & Andersson (2008). Notera, slutligen, att även om ordet ”amatör” idag för med sig konnotationer om bristande skicklighet signalerar dess etymologi ingenting i den riktningen. Amatör kommer från latinets *amator*, ”älskare”, och har historiskt snarast använts för att referera till idealistiska entusiaster.

500. Askander (2003), s. 11.

501. Lundkvist (1966), s. 88.

502. Sandgren (1932) s. 9. Jfr Janzon (1932) och Allberg & Idestam-Almquist (1932), s. 100.

503. Elgström (1933), s. 14 (originalets kursiv). Elgström var tydligt filmintresserad – bland annat kom hon 1934 att ge ut reportageboken *Hollywood inifrån*.

504. Diktens tal om ”fallna kvinnor” som lever ”nattfjärilsliv” tyder på detta, liksom det faktum att Gamla stan historiskt varit centrum för prostitution i Stockholm, i synnerhet under den så kallade reglementeringen 1847–1916 (under vilken kvinnor som sålde eller misstänktes sälja sexuella tjänster tvingades till regelbundna gynekologiska undersökningar med det uttalade syftet att motverka spridningen av venerska sjukdomar), men i viss utsträckning även senare. Se t.ex. Lennartsson (2001) och Svanström (2006). Även Askander (2001) spekulerar i att den kvinnliga karaktären i filmen kan vara prostituerad. Se också Adolfsson (1981), s. 164. För relationen mellan prostitutionsmotivet och modernism mer allmänt, se Cornell (2009), vars bok inte utan skäl bär titeln *Mannen på gatan*.

505. Lundkvist (1966), s. 88.

506. Lundkvist (1966), s. 88.

507. ”Arbetslösa taga filmen till hjälp.”, osign. (1930), s. 1, 14. I artikeln framgår att även författaren Nanny Johansson var delaktig i scenarioarbetet. Projektet kan tänkas ha haft som förebild initiativ inom amatörfotografin i bland annat Tyskland och Sovjetunionen, genom vilka arbetare uppmuntrades att skildra sitt vardagsliv. Se t.ex. Bütke (1978).

508. Sign.: Eveo (1931), s. 11.

509. Diktens tredje strof berättar om stadsdelens karaktär från morgon till kväll: ”Din morgon är dimmans och dunsternas. / Men din dag är brokig och bullrande – / gatornas och kajernas kommersiella larm! / torgens vimmel! / skutor med veckrika segel! / kolpråmars svarta djup! / Och återigen om kvällen / glimmar dina lyktors ljus i vattnet”. Gryning-till-skymning-strukturen är för övrigt även framträdande i såväl Ruttmanns som Vertovs stadssymfoni, som båda utspelar sig under en dag från morgon till kväll. Jfr Hielscher (2019), s. 282.

510. Bäckström, ”Kinoamatörens resefilm” (1931), s. 126. Samma artikel citeras i avsnittet om smal- och amatörfilmen.

511. Lundkvist (1966), s. 88.

512. Johnson (2002), s. 9f. (mina kursiveringar).

513. Johnson (2002), s. 10 (min kursivering). Av det bevarade Johnson-materialet på KB framgår att han författade åtminstone tre andra (utkast till) filmmanuskript under sin karriär, samtliga med oklar datering. ”Stad i mörker: En film av Eyvind Johnson” är ett utkast på sex sidor till en filmatisering av Johnsons roman med samma namn som utkom 1927. Troligen skrevs utkastet i relativt nära anslutning till romanutgivningen. ”Vår lilla bror: Film av Eyvind Johnson” är ett synopsis på fyra sidor till en socialistiskt färgad film ”om moderna tiden. Dess problem är: hur skall en människa i modern tid bli lycklig. Ett av svaren är: arbeta för det hela, för kollektivet;

finna sin väg, strypa sina barndoms och ungdomsdrömmar om den individualistiskt betingade lyckan och uppgå i kollektivet, samhället, som en verksam, arbetande del.” Att det berättas att det är frågan om ”en ljudfilm” betyder att utkastet är tillkommet som tidigast 1927, och troligen inte alltför många år därefter (eftersom det endast var under ljudfilmens första år som det fanns skäl att påpeka förekomsten av ljud i manus; så småningom blev detta en självklarhet). Citaten på s. 1 i manuskriptet. ”Gemenskap”, slutligen, är ett 21 sidor långt och som det verkar färdigt kortfilmsmanus om en socialistisk luffare som startar en kooperativ förening i den by han ankommer till. Att manuset oblygt propagerar för Kooperationen som ägandeform – liksom det faktum att manuskriptet låg strax intill ett kuvert adresserat till Johnson från KF när jag tog del av det på KB – antyder att det kan ha kommit till på beställning av KF. Kuvertet från KF är daterat 27 november 1929, men manuset kan ha tillkommit senare än så. På s. 2 i manuskriptet nämns byn Grangärde i Ludvika, som Rudolf Värnlund nämnde i brev till Johnson 22 februari 1939 och som den vägen möjligen har letat sig in i manuset. Se *Bara genom breven till dig, vän!* (2018), s. 1390.

514. Johnson (2002), s. 9.

515. Asklund, ”Sommarfilm” (1931), s. 9f.

516. Waller (2011), s. 127ff.

517. Wade (2020), s. 158f.

518. Jfr Lev Manovichs analys av Vertovs *Mannen med filmkameran*, som han menar förevisar en komplett katalog, eller databas, över alla då tillgängliga filmtekniker. Manovich (2001), s. 237ff.

519. Bolter & Grusin (1999), s. 19. Se också s. 2–50.

520. Albera (2015), s. 317, se också 316.

521. Abel (1987), s. 58–71; se också Wall-Romana (2012), s. 177. Några av dessa fristående filmscenarier kom dock att filmatiseras, däribland Antonin Artauds *La coquille et le clergyman* (filmatiserad 1928 i regi av Germaine Dulac) samt Salvador Dalís och Luis Buñuels *Den andalusiska hunden* (1929).

522. Eller ”the era of unfilmable scenarios”. Benjamin Fondane (1984), 19f., citerad i engelsk översättning i Christensen (1987), s. 72.

523. Se Levi (2012), s. xi–xvi, 25–45.

524. Levi (2012), s. xii.

525. Bazin (1967), s. 63.

526. Murphet (2016), s. 53.

527. Jfr t.ex. Huyssen (1986), s. vii–ix, 53ff.

528. Murphet skriver: ”The coming of the mechanical media let literature to an internalization of its traumatic encounter with them, now called modernism [...] The alleged materiality of this medium [literature] will thus have been [...] the inscription of all those other menacing materialities”. Murphet (2009), s. 36. Se också s. 24, 30f.

529. Till dessa litterära experiment kan man exempelvis lägga Strindbergs reflektion över slumpens roll i konsten, ”Nya konstformer! eller Slumpen i det konstnärliga skapandet” (publicerad första gången på franska med titeln ”Du Hasard dans la production artistique” 1894). Se Strindberg (2010).



530. Lundkvist, "Icke ett program, men en riktning" (1931), s. 5f.

531. Askander (2003), s. 45. Vad gäller Lundkvists scenario har detta i princip inte undersökts alls; Espmark konstaterar i stort sett bara textens existens i sin avhandling. Se Espmark (1964), s. 206.

532. Eisenstein (1988), s. 163.

533. Se Siegert (2015), s. 193ff. och Siegert (2013), s. 9f.

534. Jfr André Breton som i det första surrealistiska manifestet (publicerat första gången 1924) definierade surrealismen som "[r]en psykisk automatism [...] En tanke diktagen befriad från varje förnuftsmässig kontroll och från varje estetisk eller moralisk beräkning." Vidare handlade det för Breton om att söka få till "en upplösning av [...] drömmen och verkligheten, i ett slags absolut verklighet, en öververklighet, *surrealitet*" (fr. "surréalité"). Breton (1971), s. 38, 27.

535. Det är tydligt att "Mannen på gatan" och *Gamla stan*, som tycks ha tillkommit vid samma tid, i viss grad har korsbefruktat varandra. Förutom den grundläggande strukturen och val av huvudperson förekommer också motiv som regnvatten och fönstervätt samt en sekvens med mannen på ett kafé i båda verken. Den "elegant[a] kvinna" som senare framträder i scenariot och intresserar mannen är en annan likhet.

536. I synnerhet paraplyet har en sorts särställning inom den surrealistiska motivkretsen. Intresset från surrealistiskt håll för detta föremål brukas sägas härröra från den franska 1800-talspoeten Comte de Lautréamonts utsaga om "det oförmodade mötet mellan ett paraply och en symaskin på ett operationsbord". Bland annat tog Salvador Dalí de Lautréamont på orden i målningen "Symaskin med paraplyer i surrealistiskt landskap" från 1941.

537. Ellen Frödin har i avhandlingen *Sakernas sammanhang: Om ting, människor och materiella relationer hos Henry Parland, James Joyce och Virginia Woolf* (2022) undersökt hur människan i modernistisk litteratur just tenderar att "decentraliseras" till förmån för en utforskning av "ting och deras relationer". Frödin (2022), s. 22.

538. Crary (1999), s. 368; se också s. 361–370. Crary för sitt resonemang bland annat i dialog med Freuds artikel "Recommendations to Physicians Practising Psychoanalysis" (publicerad första gången 1912).

539. Crary (1999), s. 367.

540. I likhet med vad Huyssen observerat i delar av den europeiska modernistiska kortprosan från 1910- och 20-talet – närmare bestämt en texttyp Huyssen kallar storstadsminiatyrer – är det i den meningen frågan om texter som remedierar de rörliga bilderna samtidigt som de riktar uppmärksamheten mot eller omförhandlar litteraturens specificitet eller *Eigensinn*. Huyssen (2015), s. 3ff. Se också Huyssen (2007). Alexandra Borg plockar upp Huyssens beteckning i sin avhandling om Stockholm i litteraturen, *En vildmark av sten* (2011). Här diskuteras de "snapshotliknande, aforistiska prosafragment" om staden från tidigt 1900-tal som Borg bland annat finner i romanutsnitt av Maria Sandel, Elin Wägner och Henning Berger. Borg (2011), s. 154, se också s. 155ff.

541. Wall-Romana (2012), s. 47 (originalets kursiv).

542. Wall-Romana (2012), s. 18f.

543. Janowitz (1998), s. 481, se också 479f., 482ff. En annan texttyp som scenariot är befryndad med är givetvis ekfrasen, som kan vara en litterär beskrivning av såväl ett faktiskt existerande som ett föreställt bildkonstverk. För en undersökning av den senare typen av ekfras, se t.ex. Hollander (1988).

544. Arnald (1995), s. 22.

545. Sista gången Lundkvist nämner verket är enligt Arnald 3 juli 1930. Arnald (1995), s. 27.

546. Arnald betraktar Lundkvists kommentarer om ”Dynamisk symfoni” som den ursprungliga poetologiska idé vilken han menar fullbordas först ca 50 år senare, i den s.k. Tetralogin (bestående av prosalyrikböckerna *Sett i det strömmande vattnet* (1978), *Skrivet mot kvällen* (1980), *Sinnebilder* (1982) och *Färdas i drömmen och föreställningen* (1984)). Se Arnald (1995), s. 17ff. En sådan metodologi öppnar för uppenbara invändningar: Innebär inte detta en omotiverad fetisering av ”Dynamisk symfoni”? Är inte tillvägagångssättet närmast teleologiskt in absurdum?

547. Breven till Asklund, Aronson och Diktonius citeras i tur och ordning i Arnald (1995), s. 17, 24, 26, 14.

548. 1798 deklarerade Schlegel just att ”[d]ie romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie”, med vilket han avsåg en poesi fri från alla konventioner, som genomkorsade prosans, filosofins och retorikens traditionella domäner och som var ständigt i vardande. Schlegel (1964), s. 38. Om Wagners vision om ett dramatiskt allkonstverk (ty. ”Gesamtkunstwerk”) som överskred de traditionella konstarnas gränser, se t.ex. Millington (2006).

549. Lundkvist, ”Levande reportage” (1931), s. 6.

550. För ett exempel på Lundhs samarbete med Lo-Johansson, se *Statarna i bild* (1948) med text av Lo-Johansson och fotografier av Lundh.

551. Thorbeck (1994), s. 125. Om Lundhs arbete med Leica-kameran, se *ibid.*, s. 128ff.

552. Jämför Askander (2003), s. 99f.

553. Asklund, *Lilla land: epos med parenteser* (Stockholm 1933), s. 10. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

554. Askander argumenterar, bland annat med stöd i partier som dessa, för att *Lilla land* ska läsas som en bejakande allegori över det då pågående och till synes allomfattande folkhemsprojektet, som ”en vitalistisk syntes” av stad och land, tradition och modernitet, teknik och natur. Se Askander (2003), s. 135–143, citatet på s. 139. Frånsett att denna tolkning kan problematiseras såsom reproducerande Fem ungas egen förståelse av deras litterära verksamhet som primitivistisk och livsdyrkande, så tycks den mot bakgrund av det diskuterade blockcitatet också påvisa ett potentiellt problem med den hermeneutiska akten som sådan. Askanders läsning – hur övertygande hans resonemang än må vara från hermeneutikens horisont – blir på sätt och vis ett exempel på den Gadammerska tolkningslärans drag av självuppfyllande profetia, genom vilken även de mest disparata inslag i en text tenderar att reduceras till ett enhetligt besked om vad texten handlar om eller betyder. (Ty även om Hans-Georg Gadammers tolkningslära med dess betoning på tolkningens historiska föränderlighet

är betydligt mer dynamisk än exempelvis Friedrich Schleiermachers romantiska hermeneutik – i vilken ambitionen är att reproducera en texts tillblivelse, att förflytta sig till författarens själstillstånd och restaurera textens ursprungliga sanna mening – finns det i termer som *föregripen fullkomning* (en fullkomning som det visserligen finns utrymme att korrigera under tolkningsarbetets gång) och *horisontsammanmältning* tydliga drag av den nämnda enhetstanken. Se Gadamer (1997), ”Tidsavståndets hermeneutiska betydelse”, s. 140 och Gadamer (1997), ”Verkningshistoriens princip”, s. 154. Som Anders Olsson formulerar det har Gadamers tolkningslära i slutänden en tendens att suddas ut en texts individuella märke och åberopa ”en allmän mening som vi alla kan ta del i”. Se Olsson (1987), s. 43. Det ska emellertid påpekas att det finns hermeneutiska teoretiker som explicit vänder sig mot tanken om en enhetlig tolkning. Exempelvis frågar sig Peter Szondi retoriskt, i texten ”On Textual Understanding” (1986, s. 21), ”what conception of the structure of the work of art could permit one to maintain that the work is meant unambiguously as a whole despite the existence of ambiguity in the details”.) Applicerat på blockcitatet från Asklands roman tycks Askanders hermeneutiska tillvägagångssätt särskilt missriktat. Det är den hermeneutiska metoden som sådan som är syntetisk (för att parafrasera Askanders karakterisering av romanen), men den litterära framställningen i blockcitatet är det inte. Notera, slutligen, att Askander vid ett tillfälle liknar romanens ”svepande över många olika platser och händelser” vid journalfilmen. Se Ibid., s. 109f., citatet på s. 109.

555. Se Beymer, Russel & Orton (2005). Det ska dock påpekas att resultaten av deras undersökning är baserade på ögonspårning vid läsning på skärm, inte av tryckta böcker.

556. Se t.ex. Littau (2013), s. 67ff.

557. I detta avseende påminner Browns maskin om ett modernt svenskt diktverk, nämligen Lotta Lotass *Fjärrskrift* från 2011, där texten presenteras på en 50 meter lång telexrensa. En videoinspelad version av Lotass verk kan ses här: [https://youtu.be/z\\_xFkg-qa8c](https://youtu.be/z_xFkg-qa8c) (hämtad 4 maj 2023). Kopplingen mellan Browns läsmaskin och *Fjärrskrift* har gjorts förut, se Ljungström (2016), s. 29f., 36f. och Jesper Olsson (2011), s. 3. Brown tänkte sig också att textens rörliga karaktär skulle förstärkas genom att det engelska språket rationaliserades. De 25 vanligaste orden skulle undvikas, liksom konjunktioner, prepositioner och traditionell interpunktion. Istället skulle författaren dels sträva efter att åstadkomma nya ordbildningar, dels länka samman ord genom bindestreck; på så sätt skulle ett ordflöde skapas som samspelade med den rörliga textremsan. Se Brown (1930), s. 171f. och Brown (2009), s. 51.

558. Brown (1930), s. 167. På <http://www.readies.org/> (hämtad 4 maj 2023) har Craig Saper gjort en digital simulering av Browns läsmaskin, där användaren kan få en uppfattning om hur Browns läsmaskin var tänkt att fungera. Se också densammans introduktion till nytugivningen av bokutgåvan av Browns manifest, Saper (2009), s. vii–xxv; liksom North (2005), s. 73ff.

559. Brown (1930), s. 170.

560. Emerson (2014), s. 1–46, särskilt s. 1ff., 11, 34, 46.

561. I den engelskspråkiga kontexten hade Samuel Taylor Coleridges utgivning

under pseudonym av sina marginalanteckningar till Thomas Browne år 1819 särskild betydelse för genrens popularisering. Det var då marginalanteckningar blev del av en bredare litterär kultur. Se Jackson (2001), s. 7, 72.

562. Jackson (2001), s. 56, se också s. 28, 55.

563. Jackson (2001), s. 18. Innan massproduktionen av böcker och den moderna bokmarknaden slagit igenom på allvar fanns det dessutom möjlighet att anpassa bokinköpen för att ge läsaren ökat utrymme för anteckningar. Fram till ungefär i mitten av 1800-talet, skriver Jackson, "it was relatively easy to order a book bound with a blank leaf (or, less commonly, two blank leaves) following every printed leaf, so that for every page of text there was a blank page facing to accommodate the reader's notes". Ibid., s. 33.

564. Jackson (2001), s. 73, 242f.

565. Se särskilt Järpvall (2016), s. 61–109.

566. Lenning (1931), s. 3. På s. 12 talas i liknande ordalag om "formatanarkiens olägenheter". Jfr Hugo Lagerström (1928), s. 7ff. Både Lenning och Lagerström var medarbetare i *Nordisk boktryckarekonst: Skandinavisk tidskrift för de grafiska yrkena*, den senare chefredaktör.

567. Järpvall (2016), s. 68f. Utredningen från 1932 var den andra revideringen av en förordning som presenterades första gången 1907.

568. Lenning (1931), s. 76. Se också Järpvall (2016), s. 136f.

569. Lenning (1931), s. 76; Järpvall (2016), s. 136f. De första skrivmaskinerna köptes in av svenska företag redan omkring sekelskiftet, men det dröjde enligt de flesta bedömare till en bit in på 1920-talet innan kontorsarbetet på bred front mekaniserades på detta sätt. Se t.ex. Greiff (1992), s. 119, 167ff. För en vidare historisering och teoretisering av pappret som lagrings- och cirkulationsmedium, se Müller (2023).

570. Järpvall (2016), s. 138ff. Lagerström var en av de som argumenterade för minskade marginaler, även om han menade att det fanns skäl att ha relativt sett bredare marginaler i "skönlitterära arbeten, där rikligt tillmätta marginaler höja arbetets värde". Lagerström (1928), s. 28.

571. Även om diskussionen om pappersstandardisering i sig kan tänkas ha synliggjort pappret som medium. Jfr Järpvall (2016), 108f.

572. Asklund arbetade på kontor under andra halva av 1920-talet. Att han gick miste om sitt "människovärde" påstod Asklund i en artikel i den kommunistiska tidningen *Folkets Dagblad Politiken* – ett uttalande som ska ha lett till att han förlorade jobbet. Petrén (1927), s. 4. Se också Askander (2003), s. 19.

573. Tendensen att dölja medietecknologiers villkor brukar i medieteoretiska sammanhang beskrivas som *black-boxing*. Jfr exempelvis Goddard (2015); Eriksson, Fleischer, Johansson, Snickars & Vonderau (2019), särskilt s. 7ff.; och Emerson (2014), s. 1–46.

574. Även om det ska påpekas att filmremsornas utformning i Asklunds och Soupaults scenarier har mer gemensamt med 35-millimetersfilmen, vars perforeringar i kanterna generellt sett var tätare placerade jämfört med 16-millimetersfilmen (som i normalfallet endast hade en perforering på vardera sidan av varje filmruta).

575. Brev från Asklund till Bonniers 19 juni 1934. Brevet citeras också i Askander (2003), s. 145.

576. Romanerna slogs ihop och utgavs under titeln *Ogifta*.

577. Scenariot är inarbetat i Lundkvist (1934), s. 242–245.

578. Johan Svedjedal skriver att *Kallocalain* ”är tydligt präglad av sitt tidssammanhang, både av händelserna i Sovjetunionen och i Tyskland”. Svedjedal (2017), s. 494; se också s. 503. Camilla Hammarström läser romanen som ”en uppenbar analys av ett totalitärt systems mekanismer, och det är i första hand till nazismen tankarna går”, samtidigt som hon iakttar att romanens samhällsskildring ”påminner om sovjetkommunismen”. Hammarström (1997), s. 213. Barbro Gustafsson Rosenqvist konstaterar likaledes att både Nazityskland och Sovjetunionen ”utgjorde [...] förebild för den totalitära Världsstaten i *Kallocalain*”. Gustafsson Rosenqvist (1999), s. 33; se också s. 32–116. Sara Stymne, Svedjedal och Carin Östman menar att romanen skildrar ”ett industriellt övervakningssamhälle med drag av både tidens Sovjetunionen och Tyskland”. Stymne, Svedjedal & Östman (2018), s. 128. Helena Forsås-Scott nämner aldrig Sovjetunionen eller Tyskland explicit i sin artikel om romanen, men påtalar ”de omisskännliga allusionerna på det världspolitiska läget under det decennium som kulminerade i Andra världskrigets utbrott”. Forsås-Scott (1984), s. 206; se också s. 216. Tre forskare och kritiker som formulerar sig delvis avvikande är Sarah Ljungquist, Margit Abenius och Olof Lagercrantz. Ljungqvist väljer att inte ta ställning till huruvida romanens samhällskritik riktas huvudsakligen åt Nazityskland eller Sovjetregimen, utan menar att romanen ”ifrågasätter det totalitära systemet i sig”. Ljungquist (2001), s. 262. Abenius kopplar förvisso samman romanens idéinnehåll med både Tyskland och Sovjetunionen, men vill till detta lägga ”atmosfären i Stockholm vid den tid då [romanen] skrevs – posterande militär på alla utsatta platser, smygande panik då man misstänkte sin granne och sin nästa och viskade om avlyssnade telefonsamtal”. Abenius (1956), s. 352; se också s. 353. Lagercrantz medger att *Kallocalain* kan läsas som en kritik riktad mot ”det nazistiska barbariet”, men menar att romanen ”i lika hög grad [...] riktar sig mot de hängivna kristna kretsar som Karin Boye utgått ifrån”. Lagercrantz (1961), s. 169.

579. Boye reste till Sovjetunionen tillsammans med Svenska Clartéförbundet, i vars redaktion hon vid tiden var medlem. Se t.ex. Svedjedal (2017), s. 242f. Besöken i Berlin och Wien gjordes i samband med en resa till Grekland som möjliggjordes av ett stipendium från Svenska Akademien. Resan skildras av Boye själv i *Resedagbok i Grekland* (2021). Se också t.ex. Abenius (1956), s. 316–327 och Svedjedal (2017), s. 453.

580. Svedjedal (2017), s. 501.

581. Brylla & Fischer (2006), s. 15.

582. Riefenstahls film – tillsammans med *Viljans triumf* (*Triumph des Willens*, 1935, om den nazistiska partikongressen i Nürnberg 1934) den mest (ö)kända propagandafilmen från Nazityskland – distribuerades egentligen i två delar med följande originaltitlar: *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* och *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*. Boye såg filmerna den 17 juni 1938 och redogjorde för upplevelsen på följande sätt i resedagboken: ”På kvällen såg jag Leni Riefenstahls Olympia, I och II, alltså bortåt fyra

timmars sysselsättning. Men det var storartat! Hon har lärt av de största ryssarna. Hur hon kan göra allt spännande, hur hon kan fånga det väsentliga i en glimt är märkvärdigt. Och vackert! Egendomligt var det med de främmande raserna, hur rena, hur vackra, hur särpräglad förnäma de spelade sin roll här inför den arisk-fanatiska publiken: negrerna, överlägsna i löpning, japanerna, sega i alla uthållighetstävlingar – och en tredjepristagare från U.S.A., säkert jude. Alla ansikten var så äkta och sympatiska inför de sakliga uppgifterna. Filmen har inte kommit mig att tro på Tredje riket, men på idrotten. Så nog var det propaganda.” Boye (2021), s. 15. Se också Svedjedal (2017), s. 455. Det kan vidare konstateras att romanens propagandaministerium av den tidigare forskningen kopplats samman med motsvarande apparat i Sovjetunionen och Nazityskland. Se Abenius (1956), s. 352 och Gustafsson Rosenqvist (1999), s. 87.

583. Gardeström (2018), s. 10, 24, 78f., 205 och 212f.; Norén & Stjernholm (2019), s. 11; Florin Persson (2021), s. 27; Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 42, 50f.; Yvonne Zimmermann (2021), s. 79.

584. Gardeström (2018), s. 86.

585. Norén & Stjernholm (2019), s. 11

586. Yvonne Zimmermann (2021), s. 78ff.; Jönsson (2016), s. 125; Jönsson (2021), s. 374f.; Orgeron, Orgeron & Streible (2012), ”Introduction”, s. 10.

587. Värt att notera här är en nyligen publicerad text av Erik Erlanson, som jag fick kännedom om kort före det att avhandlingen skulle gå till tryck, där *Kallocain* analyseras genom en biopolitisk optik. Erlanson ser i Boyes författarskap ”en affirmativ biopolitik” som söker omförhandla ”själva förhållandet mellan livet och normen”. I (den korta) analysen av *Kallocain* tar Erlanson fasta på den organiskt utformade ”sammansvärjningen” i romanen, vilken tycks peka bortom såväl totalitarismen som den parlamentariska demokratins biopolitiska styre; den förespråkar ”en politisering av livet, men [utan] den normaliserande makt som biopolitiken [normalt] underkastar livet”. Erlanson (2024), s. 197, 200.

588. Under 1920- och 30-talet stoltserade SF återkommande med att man besatt det största arkivet i världen av skol- och bildningsfilm. Citatet är från Berg (1942), s. 3907. Snarlika citat återfinns exempelvis i Berg (1926), s. 10 och i en SF-annons i Berg (1927), s. 58.

589. Filmutbudet framgår i SF:s skolfilmavdelnings katalog för respektive år. För år 1924, se ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, social upplysningsverksamhet m. m. säsongen 1924–25”. För år 1929, se ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m. m. från och med säsongen 1929–30”. Uppgiften om år 1940 är en uppskattning baserad på katalogen från 1941 (där ca 3400 filmer listas) samt SF:s småfilmsregister från 1940 (där drygt 200 filmer listas). Se ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1941–42” respektive ”Register till S.F:s skolsmålfilmkatalog. Januari 1940.”

590. Hembygdskunskap skrevs in som obligatoriskt ämne för folkskolan i 1919 års undervisningsplan och var tänkt att ge eleverna ökad kännedom om fenomen och



förhållanden i deras närområde, ofta genom egna iakttagelser i naturen. Gustaf Berg såg tidigt särskilda möjligheter för skolfilmen att inpassas inom detta ämne, se Berg (1927), 6ff. och 30ff. Jfr Ekström (2000), s. 146; Jonsson (2010), s. 18. Medborgarkunskap – från 1950-talet ersatt av ämnet samhällskunskap – infördes samma år som obligatoriskt ämne i fortsättningsskolan. Även i specifik relation till detta ämne lobade bildningsfilmens aktörer för att implementera rörliga bilder i undervisningen. Se ”Medborgarkunskap”, osign. (1929).

591. Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 42, 50ff. Stjernholm och Florin Persson studerar situationen under 1940- och 50-talet, men de flytande gränserna mellan beteckningarna är minst lika påtaglig under 1930-talet. Beteckningarna värde-, undervisnings- respektive upplysningsfilm användes exempelvis i de av SF utgivna tidskrifterna *Värdefilm*, *Undervisningsfilm* och *Upplysningsfilm* (alla 1927–1931), vars nummer var sammansatta av utvalda artiklar från SF:s huvudtidskrift, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*. Beteckningen kulturfilm var importerad från Tyskland och avsåg i den svenska kontexten för det mesta dokumentära filmer som visades som del av biografernas fyllnadsprogram innan huvudfilmen. Se t.ex. ”Kulturfilm’, bildningsfilm, skolfilm”, osign. (1940). Jfr Florin Persson (2021), s. 90.

592. För en mer utförlig diskussion om missionsfilmen, se t.ex. Dahlquist (2010). För texter om missionsfilmen från den studerade tidsperioden, se t.ex. Öhrneman (1931) och Engdahl (1926).

593. Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 50ff. Visserligen hade SF varsin avdelning för skol- respektive beställningsfilm, men avdelningarna tillhörde samma sektion inom bolaget och samarbetade sinsemellan. Se Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 46.

594. För en introduktion till nämnda forskningsfält, se Wasson & Acland (2011).

595. Uppgifterna om det årliga antalet åskådare är i tur och ordning hämtade från: ”Bildningsfilmens stigande frekvens”, osign. (1925), s. 302; Berg (1927), s. 55; ”Skolfilmfrekvensen i Sverige.”, osign. (1930); ”S. F:s skolfilmavdelning 1937”, osign. (1938).

596. Erik Florin Persson skriver i sin avhandling om Göteborgs stads beställningsfilmer att ”1920-talet [framstår] som den period då filmmediet på allvar började användas inom industri, skola och undervisning i Sverige.” Florin Persson (2021), s. 74. Det kan dock noteras, vilket även Florin Persson gör, att diskussioner om filmen som bildningsmedel i viss utsträckning fördes i Sverige redan under 1910-talet. Se t.ex. Hallgren (1914) och Waldner (1915), s. 33f. och 39ff. Om att bildningsfilmen etablerades ytterligare som praktik under 1930-talet och då nådde sin ”mognadsfas”, se Karlsson (2011), s. 90ff., citatet på s. 92. Karlsson talar här specifikt om skolfilmen, men resonemanget är tillämpligt på bildningsfilmen i stort. Karlsson gör sin bedömning i dialog med Lisa Gitelmans resonemang om nya mediers och mediepraktikers förhandlings- och etableringsfaser. Jfr Gitelman (2006), s. 5ff., 15f. och Pingree & Gitelman (2003), s. xii. Bildningsfilmen fortsatte att växa under 1940-talet för att därefter – från slutet av 1950-talet – se televisionen ta över som primärt bildningsmedium i rörlig bild. För en gedigen undersökning av televisionens ”folkbildande och

pedagogiska karaktär” under 1950- och 60-talet i Sverige – med särskild inriktning mot hur svenskarna undervisades om modern och samtida konst – se Rynell (2016), citatet på s. 15.

597. Statliga Svenska skolmuseet distribuerade bildningsfilm och arrangerade visningar i skolor från slutet av 1910-talet fram till 1930, då Norstedts filmavdelning övertog verksamheten. Se Jan Olsson (2019) och ”Förteckning över skolfilmer från A.-B. P. A. Norstedt & Söner Filmavdelningen” (1930). Norstedts var sedan en vital aktör under hela 1930-talet då man såväl producerade som distribuerade film och utrustning. 1936 tillhandahöll bolaget över 1 000 filmer fördelade på 35, 17,5 och 16 millimeter. Se statistikuppgift i *Norstedtsfilm för nytta och nöje* 1936:1, s. 8f. Organisationen Skolfilmtjänst grundades av läromedelsförlaget Nordiska skolmaterieförlaget Gunnar Siefert A.B. och distribuerade åren 1936–1938 bildningsfilm på smalfilm i samarbete med SF. Se ”Tillkännagivande angående A.-B. Skolfilmtjänst” (1936). Tullberg Film (åren 1921–1934), Ringfilm (1930–1934) och Irefilm (1925–1938) producerade industri- och reklamfilm på beställning av företag och organisationer. Se t.ex. Björkin & Snickars (2003), s. 272ff.; ”Kvalitetsfilm för propaganda” (1929); Ring (1928); Petersson (1989), s. 64; Thiel (1930). Hellgrens undervisningsfilm och Aktiebolaget Skolfilm drevs båda av Olof Hellgren och var inriktade på uthyrning av 16-millimetersfilm; verksamheten startade i slutet av 1920-talet. Se ”Filmen i undervisningens tjänst”, osign. (1933). Aktiebolaget Sonora distribuerade bland annat skolfilm och var till skillnad från de flesta andra aktörerna inriktad på 16-millimeters ljudfilm. Hasselblads filmavdelning distribuerade 16-millimetersfilm till bland annat skolor åren 1926–1934. Se t.ex. ”Hasselblads 16 mm:s Filmbibliotek” (1934). Svensk Kulturtjänst var en förening sammansatt av medlemmar från bl.a. olika nykterhetsorganisationer och Frälsningsarmén. Föreningen, som även gick under namnet Svensk Kulturfilm, distribuerade smalfilm och utrustning till föreningar och amatörfilmare åtminstone under åren 1938–1942. Se ”Nya smalfilmer.”, osign. (1940). Fribergs filmbyrå (grundad redan 1907) distribuerade under 1930-talet bildningsfilm till bl.a. föreningar, sjukvårdsanstalter och militärförläggningar. Europa Film producerade främst spelfilm, men också olika typer av kortfilmer, däribland industrifilm. Se Björkin & Snickars (2003). Föreningen Lantbruks- och Skogsbruksfilm, från 1948 Skogs- och Lantbruksfilm eller SoL-film, bildades 1938 och producerade ”rådgivningsfilmer” för svenska skogs- och lantbrukare. Se Hammar (1987), s. 11. Firma Skol- och Bildningsfilm var inriktade på arrangemang av skolfilmsturnéer. Armé-, Marin- och Flygfilm (grundad 1920) var en ideell förening som producerade och distribuerade bildningsfilm till försvarsmakten. Se Wickman (2018) och Dyhlén (1938), s. 41ff.

598. Förutom de redan nämnda fyra tidskrifterna som utgavs av SF kan tidskrifterna *Filmaren: Organ för filmklubbar, filmare och filmundervisning: Med 16 mm:s brandfri film* (utgiven 1931–1934 med Olof Hellgren, vd för Aktiebolaget Skolfilm och Hellgrens undervisningsfilm, som chefredaktör) och *Norstedtsfilm för nytta och nöje* (utgiven 1936–1939 av Norstedts filmavdelning) nämnas. Därutöver gav Gustaf Berg ut ett antal fristående skrifter om bildningsfilmen (ibland i form av transkriberade föreläsningar). Se Berg (1922, 1926, 1927, 1929, 1938 och 1942). Vad gäller den pedagogiska

fackpressen har Karlsson (2011) studerat debatten om bildningsfilmen i *Svensk Lärartidning* och *Pedagogisk tidskrift* perioden 1910–1965. Förutom att själv undersöka de nämnda tidskrifterna för den för mig aktuella tidsperioden har jag även undersökt artiklar och debattinlägg om bildningsfilmen i *Folkskolläraernas tidning* och *Lärarinneförbundet*.

599. 1937 arrangerade Norstedts filmavdelning en ”skolfilmpristävlan” – ”den första i sitt slag”. Se ”Vem gör bästa skolfilmen? Norstedts som anordnare”, osign. (1937) och ”Norstedts skolfilmpristävlan avgjord.”, osign. (1937). Året därpå arrangerade *Nya Dagligt Allehanda* en tvådelad tävling som dels gällde ”förslag till skolfilm”, dels ”förslag till skolfilmens inkomponerande i ett visst (av den tävlande självvalt) ämnes kursplan för en termin”. Se ”Skolfilmpristävling.”, osign. (1938), s. 275. Den nämnda konferensen arrangerades 17–19 mars av Skolfilm-tjänst och var del i organisationens arbete för att stärka verksamheten med bildningsfilm på smalfilm. Konferensen ägde bland annat rum på Filmstaden i Råsunda, Stockholms högste allmänna läroverk för flickor och Klara folkskola. Se ”Skolfilmriksdagen debuterar”, osign. (1937).

600. Bildningsfilm på smalfilm förekom i mindre skala även innan standardiseringen av 16-millimetersfilmen. Norstedts filmavdelning distribuerade 17,5-millimetersfilmer från 1933. Se ”Filmförevisning utan brandrisk” (1933). Hellgrens undervisningsfilm, Aktiebolaget skolfilm och Hasselblads filmavdelning var tre mindre aktörer som distribuerade 16-millimetersfilm redan i början av 1930-talet. Se t.ex. ”Hasselblads 16 mm:s Filmbibliotek” (1934). Men det var alltså från andra halvan av 1930-talet som verksamheten kom igång i större skala. 1936 lanserade SF ett ”laboratorium” i vilket bildningsfilm på 35 millimeter kunde kopieras till 16-millimetersfilm, och i samband med detta började bolaget distribuera 16-millimetersfilmer i samarbete med Skolfilm-tjänst; från 1938 i egen regi. Se Berg, ”Ny etapp i skolfilmens utveckling” (1936), s. 2950–52, Jakobsson (1938), ”Ett modernt smalfilmslaboratorium”, s. 48–51 och Berg (1938), s. 16ff. 1936 var också året då Norstedts filmavdelning började distribuera bildningsfilm på 16 millimeter. Se *Norstedtsfilm för nytta och nöje* 1936:1, s. 9. De närmast följande åren utvecklades också flera smalfilmsprojektörer särskilt anpassade för undervisning. Norstedts lät utveckla projektorn ”Panos 16” 1938 och från 1940 distribuerades projektorn ”Svepro 16” av Svenska skolmaterieförlaget Gunnar Siefert A.B. Se Åkerlind (1938) respektive ”Skolmateriel: Svensk smalfilmsapparat”, osign. (1940), s. 428.

601. För några representativa utsagor gällande vikten av filmundervisning i klassrummet och/eller bildningsfilm på smalfilm, se Bäckström, ”Nya vägar för skolkineematografien” (1931), s. 66; von Melsted (1927), s. 1004f.; ”Skolfilmfrågan bör lösas snarast”, osign. (1935); Andréason & Digerfeldt (1935), s. 170ff.; Berg (1938), s. 20f.; Berg (1942), s. 5, 13; Roos (1934), s. 7f. Jfr Karlsson (2011), s. 90f. Citatet är hämtat från Jonzon (1939), s. 3396. Klassrumsundervisning med film tycks dock ha förverkligats i relativt liten skala under 1930-talet och i början av 1940-talet. För några vittnesmål om när detta faktiskt genomdrevs, se Flinck (1938); Flinck (1940); ”Svensk Filmindustris skolfilmavdelning”, osign. (1941); ”Det praktiska systemet”, osign. (1942), s. 3783.

602. För utförligare beskrivningar av de olika visningspraktikerna – på biograf, i skolor eller via turnéverksamheten – se t.ex. Berg (1922), s. 35f.; Berg (1926), s. 13; Berg (1938), s. 20f.; Berg, ”Ny etapp i skolfilmens utveckling” (1936), s. 2950; ”Tretton års skolfilmverksamhet.”, osign. (1934). För uppgiften om antalet besökta folkskolor via turnéverksamheten i SF:s regi år 1937, se artikeln ”S. F:s skolfilmavdelning 1937”, osign. (1938). En inblick i turnéverksamheten får man också om man studerar Firma Skol- och Bildningsfilms ”skolfilmsresplaner”. Från omkring 1930 arrangerade bolaget regelbundna skolfilmsturnéer, ofta i samarbete med SF (som tillhandahöll bilar och film); vid minst ett tillfälle – vårterminen 1939 – ”i samarbete med Postsparbanken och Statens Järnvägar”. Turnéerna riktade växelvis in sig på olika delar av Sverige. Under tre turnéer vårterminen 1938 planerades exempelvis sammanlagt 2 000 skolor att besökas fördelade på 13 län i Svealand och östra Götaland. Se ”Skolfilmsresplan Vårterminen 1938”. Sammantaget ska turnéfilmerna år 1938 ha setts av omkring en kvarts miljon skolbarn. Se Enrico (1939).

603. Även om det fanns fler. Emil Södow har i en magisteruppsats undersökt argumentationen för skolfilm i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* åren 1924–1926 och observerar där tre ”teman”: ”Film som åskådningspedagogiskt hjälpmedel”, ”Film som intresseväckare” och ”Film som historisk tidskapsel”. Utöver detta undersöks tre teman genom vilka tidskriften sökte vara ”en del i den samhälleliga utvecklingen”. Södow (2018), s. 13–29.

604. Ekström (2000), s. 134. 1800-talets åskådningspedagogiska idéer går i sin tur tillbaka bland annat till den tjeckiska 1600-talspedagogen Johann Amos Comenius, i vars pedagogik bilden hade en framskjuten plats. 1642 besökte Comenius Axel Oxenstierna och fick då i uppgift att utarbeta läromedel för det svenska skolväsendet. Se Jonsson (2010), s. 91. Comenius var ett namn som återkommande refererades till bland förespråkarna för bildningsfilm. Se t.ex. Jonzon (1938), s. 19.

605. Ekström (2000), s. 142, 161.

606. Ekström (2000), s. 142.

607. Ekström (2000), s. 147. Se också Ekström (2006), s. 280, 295 och Hällgren (2013), s. 8f, 13ff.

608. Ekström (1994), s. 11, 234, 240.

609. Curtis (2015), s. 4, 9f., 145f.

610. Berg (1938), s. 6 (originalets kursiv).

611. Berg (1927), s. 30. Berg refererar här till *Undervisningsplan för rikets folkskolor den 31 oktober 1919* (1920). Precis som i de två föregående undervisningsplanerna – *Normalplan för undervisningen i folkskolor och småskolor* från år 1878 respektive 1900 – betonades här åskådningsmetodiken. Ordformer med ”åskådlig-” förekommer 16 gånger och ordet ”bilder” hela 169 gånger. Strängt taget upphörde dock åskådningsundervisningen som eget schemalagt ämne i och med 1919 års undervisningsplan, men metoden implementerades då i andra läroämnen såsom hembygdkunskap, historia och naturkunskap. Se Jonsson (2010), s. 18; Ekström (2000), s. 146. 1919 års undervisningsplan var det vägledande dokumentet för folkskolan fram tills att den ersattes av en ny undervisningsplan 1955.

612. Balázs lanserade tanken om (stum)filmen som ett universellt språk – ett medium med förmågan att tillintetgöra den språkförbistring som rått sedan Babels torn – i texten *Der sichtbare Mensch* ("Den synliga människan") från 1924. Se Balázs (2011), s. 9–15. Jfr Hansen (1991), s. 16, 77 och North (2005), s. 84f. I Berg (1926), s. 5 utpekas Balázs text explicit som föredömlig. En annan tidig filmteoretiker med snarlika tankar som Balázs var Rudolf Arnheim. Se t.ex. dennes *Film als Kunst* (1932). Att tanken om filmen som universellt språk approprierades av aktörer inom bildningsfilmen har noterats tidigare, se Orgeron, Orgeron & Streible, "A History of Learning with the Lights Off" (2012), s. 22. Det optiskt omedvetna myntades av Benjamin i "Konstverket i reproduktionsåldern" (publicerad första gången 1935). Liksom psykoanalysen, menar Benjamin, gjorde filmen "det möjligt att analysera fenomen som tidigare [passerade] obemärkta". Han fortsätter: "Det blir på så sätt påtagligt att det är en annan natur som talar till kameran än till ögat. [...] Är man van vid att om också i grova drag inregistrera hur folk går, så har man förvisso ingen aning om hur de tar sig ut i den bråkdel av en sekund då de påbörjar ett steg. [...] Här griper kameran in med sina hjälpmedel, sina glidningar upp och ner, sina avbrott och isoleringar, sina uttänjningar och sammandragningar av förloppet, sina förstoringar och förminskningar. Om det optiskt-omedvetna får vi besked först genom den, liksom om det driftsmässigt-omedvetna genom psykoanalysen." Benjamin (2012), s. 124, 125f.

613. Lundén (1926), s. 598.

614. Berg (1926), s. 9. Se också Berg (1921), s. 658f.

615. Berg (1927), s. 9

616. Jonzon (1938), s. 5 (originalets kursiv).

617. Att bildningsfilmen i huvudsak var stum gällde särskilt inom skolfilmen, där diskussioner om "de pedagogiska för- och nackdelarna med ljud" pågick långt in på 1950-talet. Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 59. Jfr Berg (1938), s. 1; Berg (1942), s. 13 och Bäckström (1940), s. 305.

618. "Barnens röst om skolfilmen.", osign. (1925), s. 181 (originalets kursiv). J.S. Hedström, rektor på Östermalmsläroverket, förordade i sin tur film i undervisningen eftersom synen är "huvudmomentet för våra erinringar. Det är svårare att fatta vad man läser [...] än det man ser." Hedström citeras i Berg (1927), s. 12. För en mer utförlig diskussion om hur filmens mnemotekniska förtjänster användes i argumentationen för bildningsfilm, se Orgeron, Orgeron & Streible (2012), "A History of Learning with the Lights Off", s. 30–37.

619. Om den statliga filmcensuren införande och de vid tiden vanliga uppfattningarna om filmens menliga konsekvenser, se Blomgren (1998), s. 36–45 och Harström (2009).

620. Berg var chef för SB åren 1914–1918 (och basade över SF:s skolfilmavdelning 1921–1942), Gagner var verksam som censor på SB från det att myndigheten startade 1911 fram till hennes död 1933 och Fevrell var chef för SB åren 1911–1914. Se Skoglund (1971), 19f., 37, 243f. Jan Olsson har skrivit utförligt om kopplingen mellan den svenska bildningsfilmen och censurverksamheten. Se Olsson (2019). Jfr Jernudd (1999).

621. Citatet är från biografförordningen 1911, där riktlinjerna för SB:s censurverk-

samhet lades fram. SB hade till uppgift att förbjuda filmer eller scener ”vilkas förevisande skulle strida mot allmän lag eller goda seder eller eljest kunna verka förråande, upphetsande eller till förvillande av rättsbegreppen”. Det gällde exempelvis skildring av ”självmod och grova förbrytelser”. Därtill togs alltså särskild hänsyn till filmer där barn under 15 år var välkomna. Biografförordningen citerad i Skoglund (1971), s. 18. 1914 tillkom en utrikespolitiskt motiverad skrivelse i biografförordningen: ”Ej heller må biografbilder godkännas, vilkas förevisande kan anses olämpligt med hänsyn till rikets förhållande till främmande makt”. Citerat i Svensson (1976), s. 7. Se också Arrbäck (2001). Biografförordningen gällde med mindre korrigeringar fram till år 2011, då SB lades ner och den statliga filmcensuren avskaffades.

622. Centrumhuset uppfördes under åren 1929–1931 och hade när det stod klart adressen Kungsgatan 32–38. SB flyttade in i huset i september 1929 (och fick då adressen Kungsgatan 38) medan SF:s skolfilmavdelning flyttade in på hösten ett år senare (Kungsgatan 36). Se Skoglund (1971), s. 21; ”S. F:s skolfilmavd. flyttar”, osign. (1930).

623. ”Filmen och våra vanor: Åter en undersökning genom barnen själva”, osign. (1925), s. 242 (originalets kursiv). För en utförligare diskussion om bildningsfilmens funktion som moraliskt korrektiv till Hollywoodfilmen, se Björkin & Snickars (2003), s. 274ff.

624. Berg (1929), s. 10. För ett liknande resonemang av Berg, se Berg (1927), s. 40.

625. Dyhlén (1925), s. 136.

626. Ahlberg (1938), s. 10f.

627. 1922 gjordes en utredning av Skolöverstyrelsen tillsammans med SB om filmens ”tillgodogörande i undervisningens och folkbildningsarbetets tjänst”. Berg (1922), s. 32; se också ”Filmen som bildningsmedel: Regeringen igångsätter utredning”, osign. (1921). Ett resultat av utredningen blev att en viss andel av SB:s överskott beslutades gå till Svenska skolmuseet för framställning av god bildningsfilm. Se ”Bildningsfilmen och dess främjande i Sverige.”, osign. (1928). Samma aktörer genomförde en ny utredning 1927 som bland annat slog fast att *”ett med filmens hjälp bedrivet undervisnings- och bildningsarbete varken är att betrakta som en modesak eller en utopi, utan att filmen måste anses ha sin givna, mycket värdefulla plats som främjare av ifrågavarande arbete, att den hör framtiden liksom samtiden till, och att den icke kan tänkas lämnad ur räkningen i fråga om skol- och folkbildningsarbetet utan mycket kännbar förlust för detta”*. Utredningen föreslog att modellen med biografbyråns överskottsmedel skulle skrotas till förmån för ett på förhand bestämt statsanslag om 150 000 kronor per år. Dessa medel var inte som förut tänkta att användas för filmproduktion utan för att underlätta för skolorna att hyra eller köpa film och utrustning. Se *ibid.*, s. 1179–1188 (citatet på s. 1183f. med originalets kursiv); ”Något har skett. Vad sedan?”, osign. (1928); ”Mera teknisk utredning.”, osign. (1928). Den föreslagna anslagsmodellen blev dock inte verklighet, varpå *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* i december 1930 startade en ”petitionsrörelse” för ”brytande av förhållningspolitiken i fråga om skol- och bildningsfilmens av riksdagen påyrkade främjande”. Petitionen samlade över 5 000 underskrifter under hela 1930-talet innan den överlämnades till ”Kungl. Maj:t” i början av 1940. Se ”Mot dröjsmålet med skol- och bildningsfilmens främjande.”, osign. (1930),



s. 1957–59, 1968–69 (citatet på s. 1957); ”Petitionen (XLXI)”, osign. (1940), s. 3502. 1939 beslutades om en ny utredning, som dock inte färdigställdes förrän 1946. Se SOU 1946:72, 1940 års skolutrednings betänkanden och utredningar. VII: Radio och film i skolundervisningen; ”Staten och skolfilmen. Skolöverstyrelsen anbefaller sakkunnig utredning”, osign. (1939). Jfr Karlsson (2011), s. 94f. Riksdagsmotioner som inte ledde till någon utredning gjordes såväl 1935 som 1937. Se Wagnsson (1939), s. 389. Mindre, punktvisa statsanslag (i storleksordningen 10 000–40 000 kronor) till framför allt studieförbund och föreningar beviljades då och då under hela 1930-talet. Se t.ex. ”Statsbidrag till filmapparater.”, osign. (1930); ”Nykterhetsfilmen fick anslag.”, osign. (1931); ”Statsbidrag till filmapparater.”, osign. (1935). AMF beviljades regelbundna statsanslag under hela 1930-talet. Se Dyhlén (1938), s. 42; Wickman (2018), s. 2, 44, 117, 145, 147, 160.

628. Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 46.

629. Vad gäller Wagnssons motioner, se t.ex. ”Utredning äntligen om skolfilmen.”, osign. (1938). En annan socialdemokrat som propagerade för bildningsfilmen var den i Skåne framstående kommunpolitikern Karl Salomonsson, under 1930-talet bland annat ordförande i Barnavårdsnämnden i Helsingborgs kommun, som exempelvis skrev den artikel som citeras i avsnittet om *Kalloccain*, ”Barnens behov av hjälteyrkan” (1938).

630. Formuleringen ”obligatoriskt åskådarskap” (eng. ”compulsory spectatorship”) är hämtad från Wasson & Acland (2011), s. 6.

631. ”N. F:s bildningsfilminstitut invigt”, osign. (1928), s. 579. L’Istituto internazionale per la cinematografia educativa eller International Educational Cinematographic Institute var verksamt från 1928 till 1937, då Italien trädde ut ur Nationernas Förbund. För officiella uppgifter om institutet, se Unescos hemsida: <https://atom.archives.unesco.org/international-educational-cinematographic-institute-ieci> (hämtad 4 maj 2023). Se också Grievesson (2018), s. 202; Berg (1938), s. 10. Organisationen arrangerade bland annat internationella konferenser om bildningsfilm. 1934 hölls en internationell konferens om bildningsfilm i Rom, 1935 i Berlin och 1937 i Paris. Se Berg (1934), s. 101; *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1935:3 (artikeln osign. och utan titel), s. 2840–42, 2867–68; Wettstein (1937). Av Wettsteins artikel framgår att Stockholm utsågs till värdstad för följande års planerade konferens, en konferens som av allt att döma aldrig blev av, troligen till följd av att det internationella institutet upplöstes.

632. Organisationen bildades 1934 och fanns kvar i samma form till krigsslutet 1945, från år 1940 under namnet ”Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht” (”Riksinstitutet för film och bild i vetenskap och undervisning”). För en genomgång av organisationens aktiviteter, se t.ex. Schmidt (2002). Se också Berg (1938), s. 21f.

633. Berg (1938), s. 22.

634. ”S.F. förvärvar rätten till all tysk skolfilm”, osign. (1938), s. 1. Om Bergs studieresa till Berlin, se ”Skolfilmen säkerställes av S. F.”, osign. (1938). Se också ”Tyska statens skolfilmsdepartement”, osign. (1938).

635. Agamben menar att även om 1900-talets totalitära stater – och mer specifikt koncentrationslägret – är den moderna biopolitikens mest extrema realisering, dess ”paradigm”, så är biopolitiken betraktad som maktform fortsatt kännetecknande även för liberala demokratier i vår tid. Se Agamben (2010), särskilt s. 16, 22, 127–198. Sheri Berman är en av flera forskare som identifierat strukturella likheter mellan 1930-talets (svenska) socialdemokrati och den samtida nationalsocialismen samt fascismen. Hon skriver: ”Although obviously differing in critical ways, fascism, national socialism, and social democracy had important similarities that have not been fully appreciated. They all embraced the primacy of politics and touted their desire to use political power to reshape society and the economy. They all appealed to communal solidarity and the collective good. They all built modern, mass political organizations and presented themselves as ‘people’s parties’. And they both adopted a middle ground with regard to capitalism – neither hoping for its demise like Marxists nor worshipping it uncritically like many liberals, but seeking a ‘third way’ based on the belief that the state could and should control markets without destroying them.” Berman (2006), s. 16f; se också 152–176. Jfr Gunneflo (2015), s. 35. Olika rashygieniska åtgärder som exempelvis tvångssterilisering av bland annat psykiskt sjuka och personer med intellektuell funktionsnedsättning är en annan väl utforskad kontaktyta mellan 1930-talets svenska välfärdsstat och den samtida nazistiska staten. Se exempelvis Broberg & Tydén (1996).

636. Redan 1920 påpekades att i ”avseende på folkhygien har filmen en stor uppgift. Man kan sprida broschyrer och hålla föredrag, men intet kan i framställningens styrka mäta sig med de levande bilderna.” Regis & Thall (1920), s. 171. Foucault menar att den biopolitiska makten syftar till att på befolkningsnivå rationalisera fenomen som ”hälsa, hygien, nativitet, livslängd, ras”. Foucault (2013), s. 277; se också Foucault, ”*Samhället måste försvaras*” (2008), s. 220. Om hur bildningsfilmen historiskt har informerat om folkhälsofrågor, se t.ex. Dahlquist (2008), Dahlquist (2012) och Dobryden (2022), s. 49–78.

637. Dahlskog (1933), s. 10 (originalets kursiv).

638. Berg (1927), s. 8.

639. Resonemanget förs i boken *Painting, Photography, Film* (utgiven första gången 1925). Se Moholo-Nagy (1969), s. 38. Denna tilltro till de moderna reproduktionsteknologiernas demokratiserande potential delade Moholo-Nagy med bland andra Benjamin. Se Benjamin (2012), särskilt s. 129ff.

640. I sin undersökning av Weimarrepublikens ’hygieniska dispositiv’ visar Paul Dobryden hur bildningsfilmerna i denna miljö såväl informerade om hygieniska spörsmål som tränade åskådarna i att i en mening *se* hygieniskt, det vill säga lärde dem att övervaka sin egen och andras livsföring. Dobryden (2022), s. 13, 50ff., 75ff. Värt att nämna i detta sammanhang är också Jönssons undersökningar om ”visuell fostran” i Sverige under andra världskriget, med vilket han bland annat avser effekterna på befolkningsnivå av informationsstyrelsens ”statligt sanktionerade bildutbud” under krigsåren, med målet att ”formera nationen och dess medborgare till en homogen enhet”. Se Jönsson (2011), de två första citaten på s. 10, det sista på s. 15.

641. Karin Boye, *Kallocain* (Stockholm 1940), s. 171. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

642. Wickman (2018), s. 5. Filmerna visades antingen i lektionssalar som tillfälligt ställts i ordning för filmvisning eller – vilket blev vanligare under 1930-talet – i permanenta ”filmlektionssalar”. Ibid., s. 121–133; se också Wickman (2021), s. 209. Om att filmerna ansågs rationalisera utbildningen, se t.ex. Wickman (2018), s. 65ff. Även om de militära undervisningsfilmerna var en relativt avskild praktik ämnad för värnpliktiga och militärer i utbildning kan det noteras att AMF:s verksamhet också var bekant för en större allmänhet. Bland annat hölls årliga pressvisningar av föreningens filmproduktioner på någon av Stockholms premiärbiografer – evenemang som recenserades i de stora dagstidningarna. Se *ibid.*, s. 1. Dessutom producerades en del av filmerna i två versioner: en för de värnpliktiga och en för allmänheten som ett sätt att marknadsföra försvarsmaktens verksamhet. Se Wickman (2021), s. 209.

643. Från omkring år 1800, menar Foucault, frågar sig läsaren ”inför varje text av poetisk eller fiktiv karaktär” – det vill säga inför en text utrustad med en författarfunktion – ”varifrån den kommer, vem som har skrivit den, vid vilken tidpunkt, under vilka omständigheter och med vilka syften”. Foucault, ”Vad är en författare?” (2008), s. 87.

644. Olga Danielsson (1937), s. 4.

645. *A. B. Skolfilmtjänst – En programförklaring*, osign. (1937), s. 3 (min kursivering). För en lista över medlemmarna i Skolfilmstjänsts pedagogiska råd respektive redaktionskommitté, se *ibid.*, s. 9f. Se också ”Meddelande från A.-B. Skolfilmtjänst”, osign. (1936), s. 1f. Noterbart är att Bror Jonzon står angiven som ordförande även för redaktionskommittén, som 1937 sammanlagt innehöll nio personer. När Skolfilmtjänst på grund av ekonomiska problem upphörde med verksamheten 1938 övertog SF smalfilmsuthyrningen i ensam regi. I samband med detta ersattes det pedagogiska rådet och redaktionskommittén av en ”pedagogisk nämnd”, även den ledd av Bror Jonzon och med bland andra Berg och Wagnsson som medlemmar. Sammanlagt bestod nämnden av nio medlemmar. Se ”Smalfilmer (16 mm.) ur Svensk Filmindustri skolfilmarkiv för köp och uthyrning”, osign. och opaginerad (1938); ”S. F. ordnar smalfilmrörelse i egen regi.”, osign. (1938). Det kan noteras att SF redan på 1920-talet regelbundet framhävde att bildningsfilmerna – som det formulerades i en annons från 1927 – redigerades ”av eller under överinseende av *specialsakkunniga*, naturligtvis med anlåtande av för skolfilmen *pedagogisk expertis*”. Berg (1927), s. 58 (originalets kursiv). Strategin blir dock mer påtaglig i samband med initieringen av Skolfilmtjänst. Även andra (mindre eller lokala) aktörer arbetade på likartat vis med speciella pedagogiska kommittéer eller genom försäkringar om att bildningsfilmerna var framtagna ”i samråd med skolmän och sakkunniga”. Citatet i ”Aktiebolaget Skolfilm” (1933); se också ”Förteckning över 16 mm:s film från A.-B. Skolfilm”, osign. (1933); Flinck (1940); Herman Nilsson (1939), s. 33; Berg (1938), s. 20.

646. Uppgiften om vem som ”granskat” eller, i vissa fall, ”bearbetat” filmen angavs närmare bestämt i de ”filmblad” som började skickas med katalogerna från slutet av 1930-talet. Se t.ex. ”Smalfilmer (16 mm.) ur Svensk Filmindustri skolfilmarkiv för köp och uthyrning” (1938); jfr *Förteckning över undervisningsfilmer* (1938).

647. Wickman konstaterar att de ”som var engagerade som manusförfattare, regissörer och fotografer” inom AMF inte tycks ”ha gjort några anspråk på att bli uppmärksammade för sina insatser. Undervisningsfilmerna presenterades som anonyma hjälpmedel i lektionssalarna.” Wickman (2018), s. 92; jfr Dyhlén (1938), s. 42.

648. Många fler sovjetiska filmer av det här slaget kunde förstås nämnas i sammanhanget, bland dessa är kanske Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925, om ett myteri på ett krigsfartyg 1905) och *Generallinjen* (*Staroye i novoye*, 1929, om kollektiviseringen av jordbruket i Sovjetunionen) samt Vsevolod Pudovkins *S:t Petersburgs sista dagar* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927, om det ryska tsardömets fall) de mest belysande exemplen.

649. Med ”auteur” avses här det filmteoretiska begrepp som hade sin grund i den franska filmkritiken på 1950-talet (särskilt i tidskriften *Cahiers du Cinéma*), och som användes just för att komma åt det sätt på vilket en filmregissör satte sin individuella prägel på filmerna. Regissören lyftes således fram som en films viktigaste upphovsperson eller ’författare’ (fr. ”auteur”). För en gedigen genomgång av auteurbegreppets historia, se Wexman (2020).

650. Se t.ex. Etlin (2002).

651. Forsås-Scott (1984), s. 214.

652. Scenen har på dessa grunder setts som en vändpunkt i romanen. Se Forsås-Scott (1984), s. 214; jfr Gjerdman (1942).

653. Gabrielson (1926), s. 602.

654. Lundén (1926), s. 598.

655. Forsås-Scott (1984), s. 212.

656. Gustafsson (2016), s. 250. Jfr Andréasson & Digerfeldt (1935), s. 175; Berg (1942), s. 4.

657. ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1931–32” (1931), s. 8, 116ff.

658. Bäckström (1940), s. 302.

659. Militärbiografer fanns på svenska regementen från åtminstone 1915. Se Wickman (2018), s. 32ff.

660. ”När kvällarna blir långa”, informationsblad från AMF från 1945, citerat i Wickman (2018), s. 72. För en utförligare diskussion om de olika visningspraktikerna inom försvarsmakten (och hur dessa hölls isär), se Wickman (2018), s. 72ff. och 120ff. Om att de värnpliktigas anhöriga och andra civila ibland bevistade militärbiograferna, se *ibid.*, s. 120. Om att filmer med humoristiska inslag var särskilt populära bland militärerna, se *ibid.*, s. 33.

661. Efter nazisternas maktövertagande användes, menar Klemperer, ”begreppet hjältemod och ordförrådet runtomkring detta allt oftare, och till sist nästan uteslutande, för krigiskt mod, alltså för ett oförväget dödsföraktande uppträdande i någon form av stridshandling.” Klemperer (2006), s. 29, se även s. 32.

662. Salomonsson (1938), s. 7. Salomonsson inte bara förespråkade bildningsfilm, han producerade dessutom filmer på egen hand: 1937 belönades han med andra

pris i Norstedts skolfilmstävling. Se ”Norstedts skolfilmpristävlan avgjord.”, osign. (1937).

663. Salomonsson (1938), s. 7f.

664. Salomonsson (1938), s. 8.

665. ”Åtta minuter beräknade jag som den säkra tiden för vätskan att verka”, berättar Leo Kall. Boye (1940), s. 227. I en artikel från 1935 skriver en skribent att ”lektionsfilmen” i regel ”tar [...] 5–10 minuter”. Åslund (1935), s. 10. Även om det hände att bildningsfilmer var både betydligt kortare och längre än så tycks tidsangivelsen vara generellt sett riktig. I SF:s kataloger anges inte filmernas längd i tid utan i meter. I katalogen från 1931–1932 ligger de flesta filmerna inom spannet 130 till 250 meter, vilket motsvarade en visningslängd på ungefär fem till nio minuter. Se ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1931–32” (1931).

666. I en biografiskt präglad tolkning läser Gustafsson Rosenqvist drogen ”som en symbol för psykoanalysen”: ”Liksom Leo Kalls sanningsserum syftar psykoanalysen till att patienten skall tala fullkomligt uppriktigt.” Gustafsson Rosenqvist (1999), s. 184, 227. För en fingervisning om Boyes psykoanalytiska intressen, se hennes essä ”Språket bortom logiken” (1932).

667. Berg (1929), s. 10 (originalets kursiv).

668. Åslund (1935), s. 10.

669. Kittler (2012), s. 160.

670. Jfr Kittlers analys av Thomas Pynchons roman *Gravitationens regnbåge*. Kittler, ”Medier och droger i Pynchons andra världskrig” (2003), särskilt s. 219f.

671. Detta framgår av de ”filmkompendium” som bifogades nr 1931:3–4 av tidskriften *Filmaren*. I Göteborgs folkskolor implementerades arbetsuppgifter i samband med filmvisningar första gången 1933. Se ”Barnen få visa vad de lärt sig på skolans bio.”, osign. (1933).

672. Andréason & Digerfeldt (1935), s. 159. Se också Andréason & Digerfeldt (1937).

673. Andréason & Digerfeldt (1935), s. 174.

674. Ekström (2000), s. 153.

675. Ekström (2000), s. 147f.

676. Foucault, ”*Samhället måste försvaras*” (2008), s. 223; se också 219f.

677. SF skickade med instuderingsfrågor från åtminstone mitten av 1940-talet. Se Stjernholm & Florin Persson (2019), s. 55.

678. Såvitt jag har kunnat se delade SF första gången ut filmblad 1938, i samband med tryckningen av katalogen ”Smalfilmer (16 mm.) ur Svensk Filmindustris skolfilmarkiv för köp och uthyrning”. Citatet är från katalogens opaginerade förord.

679. ”Göta kanal.” Filmblad SF 1938.

680. ”Förteckning över skolfilmer från A.-B. P. A. Norstedt & Söner Filmavdelningen” (1930), s. 7.

681. Alla citat från den opaginerade (men sju sidor långa) foldern ”Filmlektionen” (1931), med originalets kursiveringar. I foldern ingick dessutom stillbilder och infor-

mation om en film med namnet ”En filmlektion”, som liksom foldern tycks ha gett anvisningar för läraren om hur rörliga bilder kunde nyttjas i undervisningen. Norstedts skickade ut flera liknande informationsfoldrar som den ovanstående, se t.ex. ”Effektiv filmundervisning” (1930).

682. Metoden påminner om den som var rådande inom 1800-talets åskådningsundervisning där, skriver Ekström, ”[d]en grundläggande proceduren var enkel. Föremål för föremål skulle eleverna bokstavligen lära sig att upprepa lärarens frågor och svar om föremålets antal, form och namn. Denna träning ansågs vara en förutsättning för all annan kunskapsinhämtning; för att inte förlora sig i mängden av intryck måste människan rätt kunna se, klassificera och namnge världen. [...] Läraren läste ur sina listor, barnen upprepade i kör”. Ekström (2000), s. 143f. Denna metod går i sin tur delvis tillbaka på katekesundervisningen under 1500-talet, där utantillinläring betonades och där ”[u]ndervisningsmetoden utgick från en mall med fråga – svar”. Jonsson (2010), s. 23; se också 98.

683. Före detta undervisningsrådet och föreståndaren för Svenska skolmuseets filmavdelning, Hjalmar Berg, påstod i en artikel i *Dagens Nyheter* från 1935 att organisationen han ledde ansvarade för att ”utbilda de nya lärarna i skötseln av filmapparaterna. Alla lärare som examineras från seminarierna veta numera hur en filmapparat skall handhas.” ”Skolfilmfrågan bör äntligen bli ordnad! Läraren är maskinist.”, osign. (1935), s. 1.

684. Ekström (2000), s. 142.

685. Josef Kjellgren, *Människor kring en bro* (Stockholm 1935), s. 289. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

686. Se Kjellgren (1935), s. 23, 26, 296f. Gerd Kvärt spårar den historiska förebilden bakom Kjellgrens skildring till Bergsunds mekaniska verkstad, som bland annat ansvarade för bygget av Liljeholmsbron (uppförd 1928) men vars verksamhet kort därefter lades ner och ersattes av bostäder. Se Kvärt (1979), s. 144ff.

687. Kvärt (1979), s. 205.

688. Kvärt (1979), s. 203, 205.

689. Se t.ex. Kvärt (1979), s. 154f., 161–174.

690. Corner (2018), s. vi. Ordet ”journalfilm” är enligt *Svensk ordbok* belagt sedan 1937, se <https://svenska.se/so/?id=136300&pz=7> (hämtad 4 maj 2023); dessförinnan tycks ”filmjournal” ha varit en vanligare benämning i Sverige.

691. Chambers, Jönsson & Winkel (2018), s. 3f.

692. Jönsson (2016), s. 136ff. Det franska filmbolaget Pathé blev år 1908 först med att producera journalfilm, se Chambers, Jönsson & Winkel (2018), s. 3.

693. Skoglund debuterade som speaker i SF-journalerna 1932; Jerring 1934. Om detta och Paramounts journalfilmsverksamhet i Sverige, se Snickars & Björkin (2003), s. 282ff.

694. Snickars & Björkin (2003), s. 282f.; Florin Persson (2021), s. 77f.

695. SF:s produktionsenhet var från 1920-talet och framåt uppdelad i två sektioner, där den enas arbete vigdes åt långfilmsproduktion och den andra rymde avdelningar för journal-, kort-, skol- och beställningsfilm. Se Stjernholm & Florin Persson (2019),



s. 46. För ett exempel på förteckning av "Bilderböcker" i SF:s skolfilmskataloger, se "Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1929-30" (1929), s. 81.

696. Johnson (1936), s. 45. Om statskyrkornas stöd av krigföringen under första världskriget, se t.ex. Jenkins (2014).

697. Johnson (1938), s. 146.

698. Möjligen är det det så kallade Kantonupproret, då Kinas kommunistiska parti organiserade en (misslyckad) revolt mot staden Guangzhou där nationalistpartiet hade sitt säte, som skildras i diktens journalfilm. Dikten för emellertid också tankarna till "boxarupproret", den folkliga protesterörelse i Kina mot ökat västerländskt och kristet inflytande som ägde rum 1898-1901. Diktens utsaga om en stormning av "de 'främmande djävlarernas' legationshus" pekar i den riktningen, dels eftersom västerlänningar i Kina ofta omtalades just så kring 1900, dels eftersom upprorsmakarna bland annat belägrade de utländska legationerna. Tidpunkten talar emellertid emot. Se Nationalencyklopedins artikel om boxarupproret, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/boxarupproret> (hämtad 4 maj 2023). 'Främmande djävlar' går för övrigt också att koppla till Guangzhou, som var den enda kinesiska hamnstaden som under 1800-talet tillät handel från utländsk sjöfart, vilket gjorde att staden till viss del befolkades av européer. Se t.ex. sjömannen William C. Hunters självbiografiska skildring av detta i *The 'Fan Kwae' at Canton Before Treaty Days, 1825-1844* (1911).

699. Kjellgren (1928), s. 1. Om Kjellgrens kommunistiska sympatier omkring 1930, se t.ex. Kvart, s. 20 och Espmark (1964), s. 87.

700. Jönsson (2016), s. 137. Se också Chambers, Jönsson & Winkel (2018), s. 4 och Corner (2018), s. vi.

701. För uppgifter om romanens publiceringsdatum och diskussion av tillkomstprocessen, se Kvart (1979), s. 139ff.

702. Filmen finns bevarad och går att se här: <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1935-11-25/> (hämtad 4 maj 2023). Citatet är från textskylten till inslaget i fråga.

703. Kvart (1979), s. 147. Kvart citerar Kjellgren från reportaget "Tankar kring en broinvgning", publicerat i *Dagens Nyheter* 21 november 1935, s. 17.

704. Kvart listar en rad exempel på hur Västerbron, som när den stod färdig kom att förbinda stadsdelarna Södermalm och Kungsholmen i Stockholm, indirekt refereras i romanen. Bland annat omtalas bronns norra landfäste återkommande som "kungsholmssidans", och utsikter som återges i romanen "är identiska med utsikten från Västerbron". Se Kvart (1979), s. 147. Därtill omnämns romanen i originalupplagans baksidestext som "en kollektiv arbetsroman [... k]ring bygget av Västerbron", ett utdrag från prisnämndens motivering i Natur & Kulturs romanpristävlan (där *Människor kring en bro* delade förstapriset med Stina Aronsons *Medaljen över Jenny* och Hugo Swenssons *Paul Hoffman, läroverksadjunkt*).

705. I det avscendet – genom att Västerbron får utgöra ett exempel på brobyggen generellt – uppfyller romanen den socialistiska realismens krav på "typiskhet". Den

socialistiska realismen presenterades som den sovjetiska regimens officiella estetiska doktrin för litteraturen under författarförbundets kongress 1934, då bland annat Karl Radek betonade vikten av att visa ”the typical in the individual”. Radek (1977), s. 181. Detta stipulerade krav på typiskhet går tillbaka till Friedrich Engels syn på realismen som ”återgivandet av typiska karaktärer under typiska omständigheter”. Engels (1971), s. 51. För en utförligare diskussion om hur den socialistiska realismens estetik influerat Kjellgrens roman och författarskap, se Kvart (1979), s. 89ff., 154f. och 165.

706. Journalen från invigningen av Liljeholmsbron distribuerades till biograferna 15 oktober 1928 och finns att se här: <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1928-10-15/> (inslaget löper från ca 1:10 till 3:00). Journalen från invigningen av Tranebergsbron finns tillgänglig via Svensk mediedatabas: <https://smdb.kb.se/catalog/id/002615734> (inslaget löper från ca 8:00 till 10:15). (Hämtade 4 maj 2023.)

707. Det ska dock påtalas att det förekom journalfilmer som faktiskt skildrade arbete. Bland annat producerades ett inslag om arbetet med Liljeholmsbron för SF-journalen 5 september 1927. Inslaget är dock mycket kort – endast ca 50 sekunder – och på sätt och vis osynliggörs arbetet också här genom den textskylt som berättar om hur ”[b]ärbalkar om 40 meters längd [...] monteras *lekande lätt*” (min kursivering). Journalfilmen går att se här: <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1927-09-05/> (hämtad 4 maj 2023).

708. Kjellgren (1936), s. 3. Resonemanget baseras på en jämförelse mellan Catherine Brodys roman *Ingen svälter* (1935) och tre vid tiden nyutkomna svenska filmer: *Flickor på fabrik*, *Grabbarna i 57:an* och *Ungdom av i dag* (alla 1935).

709. Om att romanen tilldelades pris, se – förutom den i not tidigare nämnda baksidestexten till romanen – t.ex. Svedjedal (2011), s. 79.

710. Flertalet forskare har noterat romanens bruk av dokumentärt material, se t.ex. Kvart (1979), s. 141–157; Agrell (2016), s. 41f.; van de Maele (2020), s. 4.

711. Kvart (1979), s. 151. Det kan dock inte vara som van de Maele påstår att den av hamnstyrelsen till invigningen utgivna boken *Västerbroleden: Den nya gatuleden mellan Kungsholmen och Södermalm* (1935) ligger till grund för arbetsjournalerna, eftersom denna utgavs efter Kjellgrens roman. Se van de Maele (2020), s. 4. Däremot lär innehållet i de handlingar från hamnstyrelsen som Kjellgren tog del av under arbetet med romanen överensstämma i hög grad med innehållet i *Västerbroleden*, som utförligt redogör för bronns konstruktion och uppförande. Som Kvart noterar tog sig Kjellgren samtidigt friheter i utformningen av arbetsjournalerna, i synnerhet vad gäller datumangivelserna för respektive arbetsmoment. I verkligheten tog arbetet med Västerbron fyra år, medan uppförandet av bron i romanen endast tar ett och ett halvt. Kvart (1979), s. 147.

712. Kittler (2012), s. 352

713. Adolfsson (1977), s. 4.

714. Kvart visar hur en serie reportage av Kjellgren om arbetare och arbetslöshet i Stockholm – publicerade i diverse tidningar i början av 1930-talet och troligen sammanställda i det refuserade och ej bevarade manuskriptet ”Perspektiv underifrån” (1934) – har arbetats in i romanen. Se Kvart (1979), s. 141ff.

715. Adolfsson skriver att Kjellgrens ”människoskildring stundtals [hamnar] i [...] trivialisering”. ”Plötsligt står bron där färdig utan att man egentligen fått se några människor.” Adolfsson (1977), s. 4.

716. Hediger & Vonderau (2009), s. 45f. Se också Björkin (2003), s. 123. Det ska dock sägas att det sällan rådde vattentäta skott mellan de olika kategorierna av industrifilm, och en och samma film kunde nyttjas för flera olika ändamål och visningskontexter. Visserligen gjordes återkommande försök att systematisera och urskilja olika typer av industrifilm. Olof Thiel, som grundade det omkring 1930 verksamma industri- och reklamfilmsbolaget Irefilm, skilde i en artikel mellan sex olika typer av industrifilm: demonstrationsfilmen (som visar upp fabriken eller dylikt för intresserade besökare), representationsfilmen (en typ av tekniskt mer avancerad demonstrationsfilm), försäljningsfilmen (snarlik representationsfilmen men explicit riktad till kundkretsen), reklamfilmen (som ”visas offentligen för en större allmänhet”), instruktionsfilmen (för internt bruk) och slutligen experimentfilmen (som genom exempelvis ”ultrarapidupptagningar” skildrar tekniska eller kemiska processer – dessa filmer var gångbara för både externt och internt bruk). Thiel (1930), s. 125–133, citaten på s. 133 respektive 125. Tullberg Film, Sveriges ledande produktionsbolag av industrifilm under 1920-talet, skilde å sin sida under 1920-talet exempelvis mellan vad de kallade industrifilm, affärsfilm och reklamfilm. Se Björkin & Snickars (2003), s. 272ff. och Petersson (1989). Lasse Ring, vd för Tullberg Film under denna period, talade också om ”teknisk film” eller ”teknisk propagandafilm”, med vilket han avsåg en mer detaljerad och framför allt mer påkostad sorts industrifilm tänkt ”att främja och öka en verksamhets omsättning”. Ring (1928), s. 31; se också s. 8, 23, 26ff. Inget av dessa försök till systematiseringar motsvarar dock helt och hållet de filmer som faktiskt producerades och visades.

717. KF lät på 1920-talet producera en serie instruktionsfilmer om ”butikskultur”, varav en av dessa ska ha gett anvisningar om kundbemötande. Filmen finns listad i Svensk Filmdatabas: <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=35081> (hämtad 4 maj 2023). SJ gjorde år 1931 en beställning hos Svensk Filmindustri av en serie instruktionsfilmer ”avsedda att användas vid undervisningen i säkerhetstjänst”. Detta framgår av artikeln ”S. J.-’skolfilm””, osign. (1931), s. 2033. En av dessa ska ha varit en skildring ”över en pedagogisk järnvägsolycka, avsedd att användas i personalundervisningen”. Se opagerad annons från SF:s journalfilmsavdelning i *Tidskrift för skolfilm och bildningsfilm*, 1931:8. Att SJ återkommande gjorde bruk av instruktionsfilmer bekräftas av Einar Förberg i dennes bok *Att sälja med film* (1946), där SJ framhålls som ”det företag här i landet, som kommit längst i fråga om instruktion av sina anställda medels film”. Förberg (1946), s. 17.

718. Aléx (1994), s. 190.

719. Thiel (1930), s. 126.

720. Thiel (1930), s. 126.

721. Ring (1928), s. 86f. Det ska dock noteras att Ring här talar om industrifilmen generellt, inte instruktionsfilmen specifikt. Se också Förberg (1946), s. 17.

722. Jfr Kittler (1999), s. xxxix; Kittler (2012), s. 523f.; Hediger & Vonderau (2009), s. 40.

723. Beller (2006), s. 259.

724. Beller (2006), s. 9, se också 10, 244, 259 och 293.

725. Beller (2006), s. 29.

726. Hanson (1938), s. 180. I artikeln framgår att ESAB utbildat svetsare redan från starten år 1904, men den mer organiserade ”svetsskola[n]” inrättades 1932. Nybörjarkursen varade två till tre veckor, den kompletterande kursen en vecka och kursen för ingenjörer tre dagar. 1937 hade svetsskolan enligt artikeln 474 deltagare ”förde- lade på 10 nybörjarkurser, 2 kompletteringskurser och 1 ingenjörskurs”. Ibid, s. 180ff, 187 (citatet på s. 187).

727. Hanson (1938), s. 187

728. Hanson (1938), s. 184.

729. Följande filmer från 1930- och 40-talet (filmernas datering är ofta osäker) finns tillgängliga på Svensk Mediedatabas (SMDDB): *Några prover på vad som kan åstadkommas med bågsvetsning* (enligt artikeln i SMDDB ”sannolikt från sent 1930-tal eller från 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813908>; *Le Coupage Oxy-Cinétique* (troligen 1930-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/003786905>; ”ESAB Samling – 12” (1937), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813906>; ”ESAB Samling – 19” (troligen ”från 1930-talet eller 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813918>; ”ESAB Samling – 20” (troligen ”från 1930- eller 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813920>; ”ESAB Samling – 23” (”eventuellt från 1937”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813925>; ”ESAB Samling – 76” (”Troligen inspelad på 1930-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/003787454>; ”ESAB Samling – 07” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813929>; ”ESAB Samling – 08” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813931>; ”ESAB Samling – 09” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813932>. De tre sistnämnda filmerna visar alla en svetslåga filmad med höghastighetskamera, en teknik ESAB lät använda från åtminstone 1940. Detta framgår av Ringdahl (1940), s. 646. En annan stor industribolags- aktör som tycks ha gjort bruk av instruktionsfilm var Skånska Cement AB. Ett exempel är filmen *Hur en betongväg kommer till* (troligen 1930), <https://smdb.kb.se/catalog/id/001387924>, till vilken ett filmkompendieblad med frågor skickades ut av tidskriften *Filmaren* i nummer 1931:3–4. Att alla de ovan listade filmerna användes som instruktionsfilmer, det vill säga i utbildningen av de anställda på företagen, kan inte säkerstäl- las. Som tidigare påpekats var distinktionerna mellan olika typer av industri- och reklamfilm etc. högst flytande vid denna tid, och samma film kunde nyttjas i flera olika sammanhang. (Länkarna hämtade 4 maj 2023.)

730. Sekvensen startar 37 sekunder in i filmen och pågår fram till 2 minuter och 16 sekunder in i filmen.

731. Metzén (1931), s. 6.

732. Beller (2006), s. 9.

733. För en genomgång av stumfilmens olika toningstekniker, se t.ex. Koszarski (1990), s. 127ff.

734. Wickman (2018), s. 128.

735. Minns att titeln på Kvarts avhandling är *Arbetsglädje och gemenskapstro*. Arbets-

glädje som motiv i författarskapet diskuteras mer specifikt på exempelvis s. 78–87 och 202f.

736. Värnlund (1938), s. 115, 119. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

737. Det var strängt talat först från 1938 – efter en ombildning – som organisationen gick under detta namn. När organisationen grundades i november 1937 var namnet Arbetarrörelsens filmkommitté. Se Blomberg (2001), s. 9f. och Vesterlund (2007), s. 229.

738. Blomberg (2007), s. 106. I en artikel i *Social-Demokraten* från 1939 som rapporterade från Filmos första årsmöte hävdades att organisationen distribuerade ”nära 900 filmprogram”, varav ”nära 750 på smalfilm”. ”Filmstartade bra.”, osign. (1939), s. 10. Se också ”Film. Filmförteckning” (1940).

739. Blomberg (2007), s. 106

740. Filmen går att se via SMDDB: <https://smdb.kb.se/catalog/id/001424040> (hämtad 4 maj 2023).

741. Blomberg (2001) karakteriserar Filmos verksamhet som en strävan efter att ”skapa en alternativ motoffentlighet till den borgerliga offentligheten”. Se s. 4.

742. Blomberg (2001), s. 10. Se också Blomberg (2007), s. 113.

743. Lo-Johansson (1935), s. 431. Jfr Mattsson (2022–2023), s. 190.

744. Boye (1934), s. 192.

745. Som Elisabeth Björklund har visat blev termen ”upplysningsfilm” i Sverige i hög grad synonym med dessa tyska sexualupplysningsfilmer. Björklund (2013), s. 60, se också 56ff. Berg skrev i en artikel 1934 att han föredrog termen ”skol- och bildningsfilm” framför ”upplysningsfilm” just ”därför att [den senare termen] från början blev så gott som liktydigt med sexualfilm”. Berg (1934), s. 101. Ernst Rydén har i en kandidatuppsats pekat ut två tyska sexualupplysningsfilmer som tänkbara förlagor till scenen i *Kungsgatan: ”Falsche Scham – Vier Episoden aus dem Leben eines Arztes”* (1925/1926) och *Die Geißel der Menschheit* (1926), båda med titeln *Mänsklighetens gissel* när de visades i Sverige. Rydén (2019), s. 14. Björklund (2013) skriver om den senare filmen, som visades i Sverige 1927, på s. 69ff.

746. Vid denna tid utgavs böcker som *Smärt och smidig: Tio lektioner i kroppskultur* (Leffler-Egnell 1934) där gymnastiska övningar illustrerades med bilder. I Sörmans roman håller Toto vid ett tillfälle ett föredrag om kroppskultur, se s. 106, 110f.

747. Krusenstjerna, *Porten vid Johannes* (Stockholm 1933), s. 172. Sidhänvisningar till romanen görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

748. Harry Martinson, *Verklighet till döds* (Stockholm 1940), s. 61. Sidhänvisningar till boken görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten.

749. Reklamsloganen ”Film är störst på bio” (min kursivering i brödtexten) har kunnat observeras på ett flertal filmaffischer från Svenska Bio/Filmstaden i början av januari 2024.

750. Johan Lundberg har tidigare påtalat likheterna mellan *Upplysningens dialektik* och den civilisationskritik som Martinson framför i *Verklighet till döds*, även om det är ”föga troligt att Martinson var förtrogen med Horkheimers och Adornos tänkande” vid denna tid. Se Lundberg (1992), s. 27f., citatet på s. 28.

751. Harry Martinson, *Svärmare och harkrank* (Stockholm 1937), s. 119, 114, 121. Martinsons civilisationskritik, som ofta involverar angrepp mot filmen, fick stort utrymme vid denna tid även i naturessäerna *Midsommardalen* (1938) och *Det enkla och det svåra* (1939) samt inte minst i romanen *Den förlorade jaguaren* (1941).

752. De generella upplysningarna om Martinsons frivilliginsats under finska vinterkriget är hämtade från Lindblom (1989), Ehrensvärd (1965), Palmstierna (1949) och Svedjedal (2023).

753. Ehrensvärd (1965); se också Lindblom (1989), s. 203 och Palmstierna (1949).

754. Ehrensvärd (1965), s. 146.

755. Svedjedal (2023), s. 282.

756. Att Martinson ”under årtal hört till den kategori ungdomar som tillbringat fyra av veckans kvällar på bio” påstods i en intervju med författaren i tidskriften *Husmodern* 1941. Se ”Det är precis som på bio”, osign., s. 10; se också Svedjedal (2023), s. 308.





## Summary

### Seemingly Film:

#### 1930s Literature in the Swedish Film Network

This study examines how Swedish modernist literature in the 1930s responded to and was shaped by a media-historical situation I conceptualize – by means of Giorgio Agamben’s and Michel Foucault’s notions of the *dispositif* – as *the film network*. During these years – following the development of new technologies (such as the 16 mm film), the spread of technical and popular film journals, the profuse construction of lavish movie theatres, and the establishment of a wide range of institutional film practices in schools, at workplaces, in the military, and in the streets (e.g. educational film, newsreel, advertising film) – moving images became a comprehensive aspect in people’s everyday lives in Sweden. This made possible, I argue in the introduction, a perception control orchestrated by private and state actors alike. More precisely, it brought about a biopolitics of the eye aimed at creating a homogenized observer within the population, who could serve both the emerging Swedish welfare state and an accelerating capitalist consumer culture. Put differently, to be a good citizen in the 1930s Swedish welfare state also meant to be a good consumer, and a precondition for being both of those things was to have learned how to turn one’s eyes at certain things at the expense of others. Speaking with Jonathan Crary, the film network thus strategically functioned as a “regime of attentiveness” that generated a manageable and productive subject in the form of a trained observer.

The Swedish modernist literature of the 1930s, in which the discursive presence of film is striking, is analyzed in relation to these contemporary media control mechanisms. The study argues, on the one hand, that the works of such authors like Karin Boye, Eyvind Johnson, Erik Asklund, Artur Lundkvist, and Josef Kjellgren critically reflect on and produc-

tively engage with the film network. On the other hand, the study argues that these works are also structurally fashioned by the network beyond the authors' reflexive capabilities. More concretely, the literature of the 1930s both scrutinized and utilized the new medial conditions for seeing, while at the same time it came to incorporate – thematically as well as formally – precisely the way of seeing that was beneficial to the burgeoning welfare state and private actors within urban, capitalist modernity.

Methodologically, the study is grounded in media archaeology and Foucauldian discourse analysis. More specifically, and to speak with Friedrich Kittler, the literary texts are analyzed as “a discourse on discourse”; as accounts of the very medial conditions that make the texts possible in the first place. This means that text and context – literature and network – are not treated hierarchically but as intimately interwoven phenomena. Hence, while the literature is analyzed from the perspective of the network, these analyses may simultaneously shed light on the network and its mechanisms for subjectivation. However, to analyze the literature from this perspective also entails – since all dispositives are highly contingent – taking into consideration the changes, openings, closures, and unforeseen effects that continually appeared within the network. Such variabilities are both considered in the individual chapters and reflected in the outline of the study. Each of the four chapters consists of in-depth analysis of one or two literary works in relation to particular mechanisms or dynamics within the network, along with brief observations of a series of other literary texts to better account for what Foucault would call “discursive regularities” in the 1930s literature.

The first chapter analyzes Boye's novel *Astarte* (1931) in relation to the changed conditions for perception that resulted from the breakthrough of electric light in the Swedish urban environment around 1930. Key factors behind this development were strategies within the advertising industry focused on visual stimuli and the adoption by both private and state actors of the German architectonic principle of *Lichtarchitektur*. Shop window and façade lighting, neon signs, and, not least, the abundance of light employed inside and outside of the new movie palaces set the limits, I argue, on what could be observed in the urban environment at this time and, by extension, helped to shape the homogenized consumer that conformed to the functionalist movement (with its fondness for standardized consumer goods) and industrial companies alike.

Whereas previous research on *Astarte* has generally remained close to Boye's Marxist self-understanding, thus focusing on the novel's critical and satirical depiction of the enchanting *representations* of modern consumer and popular culture (e.g. the mannequin, the movie star, the commodity), my analysis of the novel instead concentrates on the technological prerequisites that make these representations come into sight. For *Astarte*, I argue, is first and last a novel about light. The characters do not desire any commodities until they have "seen them beam in light." Nor do they desire any movie stars until the city's "candle garlands" have showed the way to the movie theatre, and the darkened auditorium in turn has made "the brightly lit square the only reality" to ensure that all spectators see the same way. Throughout the novel, the perception of the characters is regulated by electric light. And while *Astarte* shows awareness of contemporary advertisers' lighting strategies, the novel ultimately internalizes the allure of light. For Boye's prose is never as embellished and dense with metaphors as when electric light is thematized. In this sense, and despite her Marxist poetics, Boye's own prose becomes consumerist. Media-archaeologically, *Astarte* is about the desire for light, not about the desire for the representations that the light falls on.

The chapter concludes with a reflection on the ambivalent scene in which Viola, while wandering the dusky streets at night, seems to evade and expose the perception control of urban modernity, only to be subjugated by the same regime on the next page. Viola simultaneously dodges and is caught by the perception control, I suggest, because the novel coincided with a transition in which artificial lighting was about to dominate the cityscape around the clock.

The second chapter takes as its point of departure the closing sequence of *Se dig inte om!* ("Don't Look Back!" 1936) – the third of four parts in Johnson's autobiographical Künstlerroman *Romanen om Olof* ("The Novel about Olof" 1934–37) – in which Olof, employed as a projectionist, starts to illicitly read an edition of the *Odyssey* during the screening of a film. The scene, pivotal for Olof's coming into being as a writer, is related in the chapter to two aspects, both of which ultimately regard the question of what an author was and could be in the Swedish film network.

On the one hand, the scene initiates an examination of how film in the 1930s started to permeate popular literature. Written to be consumed as imaginary films and thus functioning as a "servo-mechanism" for moving images, the "film story" (short stories or novellas based on and provided

with images from films currently screening in cinemas) and the “book film” (a kind of collection of newspaper clippings depicting modern history) may be considered the most system-loyal literature within the network. Moreover, both types of text lack what Foucault calls an author function: the film story either by listing a wide range of contributors or through neglecting to state an author altogether; the book film since these works were presented and received as books where “the author has not written a single line.” The departure of the author from texts in a sense working as covert marketing for optical data provoked, I suggest, more literary inclined writers like Johnson to insist not only on writing the coming into being of the author, but to do so in triumphant opposition to film.

On the other hand, I analyze the scene literally, focusing on the space in which the pivotal sequence occurs. From such a perspective Olof’s reading act seems less triumphant and more the result of the projection room historically functioning precisely as a space for reading. The projection room was thus an opening within the network. Not only was it secluded and out of reach from the perception control in the auditorium examined in the previous chapter (hence allowing activities far beyond its instrumental purpose of projecting film); it also granted a livelihood without claiming all of the worker’s attention. Speaking again with Foucault, the projection room functioned as a *heterotopia* – i.e. a space that simultaneously stands in relation to and inverts the power dynamics of all other spaces – both with regard to the cinema building and to capitalist society at large. The chapter shows how Olof’s willingness and ability to read – and, by extension, his coming into being as a writer – is contingent on his access to this heterotopian space for reading. Moreover, I argue that Olof is reading the *Odyssey* specifically because the Homeric epic is analogous to the tasks of the projectionist. The repetitive labor of the projectionist makes them a Penelope figure: the former is repeatedly winding and rewinding, while the latter is continually weaving and unweaving.

The third chapter considers another opening within the network, namely the small-gauge film. With the launch of the 9.5 mm and 16 mm film, amateur filmmaking acquired media-technological prerequisites for a wider breakthrough. Cheaper and less flammable than the 35 mm film, the small-gauge formats and their portable and easy-to-handle equipment allowed hitherto passive media consumers to turn into active producers by simply “seizing the image in the viewfinder and pushing the button.”

The resulting films – notwithstanding persistent attempts in handbooks and film periodicals to professionalize the amateurs’ approach to film-making – were haphazard and incoherent. Thus, if the strategic function of the network was to equalize the population’s way of seeing by systematically directing people’s attention at certain things at the expense of others, the portable materiality of the small-gauge film instead generated a perception that was dispersed and unpredictable.

These media-material conditions for seeing provided, I argue, an important context for the modernist writers’ film and prose experiments in the early 1930s. While shot on 35 mm and dubbed “the first Swedish avantgarde film” by contemporary critics, I show how Asklund’s, Lundkvist’s, Johnson’s, and film critic Stig Almquist’s 1931 short film *Gamla stan* (“Old Town”) was discursively, aesthetically, and technologically also grounded in the practices of amateur filmmaking. Furthermore, I examine how Asklund’s and Lundkvist’s “modernist film scenarios” – short, non-narrative prose pieces that utilized some characteristics of the film scenario or screenplay but without the intent of being adapted for the screen – remediated the perceptual qualities that ensued from the small-gauge apparatus. Through narrative and spatiotemporal inconsistencies and by perpetually moving towards new and unexpected images, the “film scenarios” produce a reading act where one’s attention remains unfixed. The film scenario also suspends perception through its hybridity, by drawing attention to both the linguistic signs that constitute its actual manifestation and the imaginary moving images that these signs simultaneously harbor. Similar formal features are found in a range of other hybrid works of literature by Lundkvist and Asklund at this time, which all seek to renegotiate or transcend the conventions of the novel and, in the case of Asklund’s *Lilla land: epos med parenteser* (“Little Country: Epos with Parentheses” 1933), even invite readers to become writers by means of marginalia. The chapter concludes with the observation that experiments like these came to a sudden stop in the mid-1930s, thus coinciding with the institutionalization of the small gauge film, which also entailed its integration into the strategy of the network.

One area where the small gauge film gained institutional importance from the mid-1930s onwards was educational film, which is the subject of the fourth and last chapter. The extensive use of film in environments where civic education took place – i.e. in schools, at workplaces, in the military, and in various associations and clubs – constituted a crucial



aspect within the network when it came to regulating the population's way of seeing. For not only were educational films capable of informing a mass audience about public health issues and other biopolitical matters; they also performed a homogenizing optical training. Through particular pedagogical practices – e.g. questionnaires and plot synopses distributed in advance that drew attention to the supposedly “more important moments of a film” – students, military personnel, and workers were systematically taught what was worth observing. Again, this was a collaborative effort between the private and public sectors: the leading private production company Svensk Filmindustri distributed films from what they claimed to be the largest collection of educational films in the world, while their “pedagogical board” comprised leading social democrats that prepared guidelines for how to edit and best make use of the films.

The practices and strategies of educational film are analyzed in the chapter in relation to on the one hand Boye's dystopian novel *Kallocain* (1940) – usually read as an allegory of the contemporary authoritarian regimes in the Soviet Union and the Third Reich – and on the other hand Kjellgren's collective novel *Människor kring en bro* (“People by a Bridge” 1935), depicting the construction of the Västerbron bridge in Stockholm. In regards to *Kallocain*, I argue that the fictitious guidelines for propaganda film production presented here can be read as a recapitulation of some of the guiding principles of Swedish educational film. While on the allegorical level clearly modeled after the strategies of Joseph Goebbels' Ministry of Propaganda, the discussion of exhibition practices, genres, post-production work, and desired effects among the population also coincides with contemporary discourses and film practices within the Swedish schools and military. Moreover, I argue that the novel circles around a biopolitical media practice – namely, the questioning of citizens while under the influence of the truth serum kallocain – whose regulating routines and procedures overlap with those used in educational film. Educational film was a media practice that regulated how citizens saw, while the kallocain examinations regulate how citizens speak.

With its documentary pretensions and Marxist poetics, *Människor kring en bro* can be read as a response to the “falsification” Kjellgren observed in film generally, and more specifically to how (physical) labor was depicted (or, rather, not depicted) in contemporary newsreels. But Kjellgren's effort for an authentic depiction of labor beyond the mediation of film is complicated by the circumstance that his novel was written during

a time when moving images instructed workers how to carry out their work and thus had become a *prerequisite* for labor. In other words, a good worker was a worker who had been taught how to see. Correspondingly, in Kjellgren's novel *optical labor* becomes a prerequisite for physical labor, as when we meet a welder whose "eyes must ceaselessly stare at the point where the flame hit the iron." Apart from serving as a description of the tasks of the welder, the depiction also portrays a particular training that welders underwent at this time and that preceded the performance of those tasks: namely, to watch educational films featuring extended close-ups of welding light hitting iron.

Lastly, in the concluding remarks, I recapitulate the main arguments of the study and reflect on its contribution and relevance, with particular emphasis on the methodology. By way of its media-archaeological perspective, the study has been able to show the importance for Swedish 1930s modernist literature of film practices and technologies that were not necessarily of interest to the writers themselves (and that have been largely neglected by previous research). Although a historical study, it also speaks to contemporary predicaments. Today, when moving images are not only distributed in an unprecedented scale but also consumed with the help of the same technologies and interfaces with which we read and write, no one can deny that these activities are affected by media. To examine how literature responds to and is shaped by these medial conditions – as well as what has been the function of literature in relation to other media networks throughout history – therefore appears as one of the most central tasks for literary studies today, and will likely remain so for a long time to come.



## Referensförteckning

### Primärkällor

#### *Tryckt material*

- ”300 kronor för en filmnovell”, *Filmjournalen* 1939:43, s. 17 (osignerad)
- g, ”Erik Lindorms filmproduktion”, *Aftonbladet* 19 november 1933, s. 5
- ik., ”Fyra diktarröster repa i vaxet.”, *Dagens Nyheter* 12 juni 1930, s. 5
- r, ”Marsstjärnor och Kinaprakt i Biotemplet.”, *Social-Demokraten* 20 oktober 1928, s. 5
- Abbott, Harold B., *Motion Pictures with the Baby Ciné: A Handbook of 9 mm. Cinematography*, London 1930
- ”Aga-Baltic anordnar demonstrationskurs för biografmaskinister”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1936:9, s. 5 (osignerad)
- ”Amerikansk filmman på visit.”, *Svenska Dagbladet* 3 september 1927, s. 10 (osignerad)
- Andersén, Bertil, ”Projektionsreklam”, *Annonseren: Medlemsblad för Svenska annonsörers förening* 1928:2, s. 4–8
- Andersson, Olof, ”Publik och författare borde lära sig se film med den rätta blicken. Om författarna förstå ämnet – varför skriva de då inte? De äro välkomna när de kunna prestera bra manuskript, säga facketts män.”, *Social-Demokraten* 9 juni 1933, s. 1, 10
- Andréason, R. & Digerfeldt, J., ”Filmen i skolarbetets tjänst”, *Skola och samhälle: Tidskrift för uppfostran och undervisning* 1935:4–5, s. 152–178
- Andréason, R. & Digerfeldt, J., ”Filmen som undervisningsmedel”, *Svensk lärartidning* 1937:9, s. 287–289
- ”Arbetslösa taga filmen till hjälp. Bliva själva aktörer. Ett socialt projekt för skapande av en bredare opinion.”, *Aftonbladet* 5 november 1930 s. 1, 14 (osignerad)
- Asklund, Erik, *Bara en början: ett romanpuzzle*, Stockholm 1929
- Asklund, Erik, ”Portar: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 31 maj 1931, s. 3
- Asklund, Erik, *Ogifta: kanske en roman*, Stockholm 1931
- Asklund, Erik, ”Sommarfilm: Stockholm i hetta och regn, om morgon och afton – allt i bilder”, *Fönstret* 1931:25
- Asklund, Erik, *Kvinnan är stor ("roman")*, Stockholm 1931
- Asklund, Erik, *Frukt: lyrisk prosa*, Stockholm 1932

- Asklund, Erik, *Lilla land: epos med parenteser*, Stockholm 1933
- Asklund, Erik, *Fanfar med fem trumpeter*, Stockholm 1934
- Asklund, Erik, *En kille från Hornstull*, Stockholm 1968
- "Astoria: Den nya biografen på Östermalm", *Biografbladet: Biografägarnas fackorgan* 1928:14, s. 465 (osignerad)
- "Barnen få visa vad de lärt sig på skolans bio. Ett outhärligt undervisningsmedel, säger skolfilmens föreståndare.", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 29 april 1933, s. 13 (osignerad)
- "Barnens röst om skolfilmen. Lättnad och trevnad i arbetet, klarare föreställningar, fastare minnesbilder", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:3, s. 180–182 (osignerad)
- Berg, Gustaf, "Skolan och filmen: Det modernaste åskådningsmedlets tillgodogörande", *Folkskollärarnas tidning* 1921:47, s. 658–659
- Berg, Gustaf, *Filmen och folkundervisningen: En blick på skolfilmens läge i Sverige sommaren 1922*, Stockholm 1922
- Berg, Gustaf, *Filmen i kulturens tjänst: Föredrag vid 2:dra nordiska filmkongressen å Palads-teatret i Köpenhamn den 21 maj 1926*, Stockholm 1926
- Berg, Gustaf, *Två gånger två är fyra: Sammandrag av några skolmötesföredrag sommaren 1927 m.m.*, Stockholm 1927
- Berg, Gustaf, *Filmen och statsmakterna: Föredrag vid filmmannamötet den 4 december 1929*, Stockholm 1929
- Berg, Gustaf, "Skol- och bildningsfilm", *Om film: Svenska filmsamfundets årsbok*, Stockholm 1934, s. 99–106
- Berg, Gustaf, *Genom slyngelår och storhetstider: Ur svenska filmens och biografens historia 1910–1935*, Stockholm 1936
- Berg, Gustaf, "Ny etapp i skolfilmens utveckling. Skolorna bli i tillfälle lägga upp egna småfilmmarkiv." *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1936:3, s. 2950–52
- Berg, Gustaf, *Skolfilmens historia och förutsättningar i aktuell svensk belysning*, Stockholm 1938
- Berg, Gustaf, "Farväl och tack!" (1942), *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1942:7, s. 3907–3908
- Beyer, Nils, "Filmmanuskripttävlingen", *Svenska filmsamfundets årsbok*, Stockholm 1934, s. 21–32
- Beyer, Nils, *700 berättelser söka en filmregissör*, Stockholm 1935
- "Bildningsfilmen och dess främjande i Sverige. Skolöverstyrelsens och Statens biografbyrås betänkande och förslag. – Ett blad vändes i skolfilmens historia?", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1928:1, s. 1179–1188 (osignerad)
- "Bildningsfilmens stigande frekvens", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*, 1925:7, s. 302–303 (osignerad)
- "Biografbrand.", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 19331932:1, s. 10 (osignerad)
- "Biografmaskinist", *Dagens Nyheter* 28 juni 1930, s. 25 (osignerad)
- "Biografmaskinist", *Dagens Nyheter* 8 augusti 1940, s. 19 (osignerad)

- ”Biografmaskinistens kompetensintyg.”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1933:20, s. 5 (osignerad)
- ”Biopalats på Kungsholmen.”, *Aftonbladet* 27 september 1938, s. 13 (osignerad)
- Björklund, C.J., ”Ha filmbolagen stött bort författarna? En aktuell fråga. Författare uttala sig för tidningen Biografägaren.”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1936:19, s. 14–15, 26
- Björklund, Tom & Hedvall, Yngve, *Hur man gör reklam: En handledning för affärsmanen*, Stockholm 1931
- bmn., ”Levande historia i klippbild.”, *Morgontidningen* 22 december 1934, s. 4
- ”Bokfilm om kriget.”, *Aftonbladet* 7 december 1935, s. 13 (osignerad)
- Borgström, Birger, ”Charles Magnusson som byggherre”, *Biografbladet: Biografägarnas fackorgan* 1928:2, s. 48–49
- Boye, Karin, *Astarte*, Stockholm 1931
- Boye, Karin, ”Språket bortom logiken”, *Spektrum* 1932:6, s. 5–11
- Boye, Karin, *Kallocain: roman från 2000-talet*, Stockholm 1940
- Boye, Karin, *Resedagbok i Grekland*, Stockholm 2021
- Breton, André, *Surrealismens manifest (1924, 1930)*, övers. Lars Fyhr, Möln dal 1971
- Brown, Bob, ”The Readies”, *transition* 1930:19–20, s. 167–173.
- Brown, Bob, *The Readies*, Houston 2009
- Bäckström, Helmer, ”Amatörkinematografi.”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1929:5, s. 79–81
- Bäckström, Helmer, ”Kinoamatörens scenario”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1929:7, s. 118–119
- Bäckström, Helmer, ”Filmens slutliga färdigställande”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1930:4, s. 63–64
- Bäckström, Helmer, ”Rytm och sammanhang hos amatörfilmerna”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1930:6, s. 96–97
- Bäckström, Helmer, ”Skarvapparater för smalfilm”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1930:6, s. 97–98
- Bäckström, Helmer, ”Kinoamatörens regiekonst”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1930:7, s. 114–115
- Bäckström, Helmer, ”Kinoamatörens filminspelningar”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1930:8, s. 126–127
- Bäckström, Helmer, ”Sommarfilmens iordningsställande”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1931:1, s. 24–25
- Bäckström, Helmer, ”Nya vägar för skolkineatografien”, *Pedagogisk tidskrift* 1931:3, s. 65–80
- Bäckström, Helmer, ”Kinoamatörens resefilm”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1931:8, s. 125–126
- Bäckström, Helmer, *Konsten att filma: En handbok i amatörkinematografi*, Uppsala 1931
- Bäckström, Helmer, ”Varjehanda.”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1936:5, s. 90
- Bäckström, Helmer, ”Förord”, *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, red. Helmer Bäckström, Stockholm 1937, s. 3–4



- Bäckström, Helmer, "Olika slag av skolfilm", *Pedagogisk tidskrift* 1940:10, s. 294-306
- Cederstrand, Ragnar, *Greta Garbo: Stockholmsflickan som blev världens främsta filmstjärna*, Stockholm 1933
- "Chinas invigning: Ett litet referat post festum", *Biografbladet: Biografägarnas sackorgan* 1928:17, s. 562-564 (osignerad)
- Clairmont, Leonard, *Konsten att filma: En hjälp för filmaspiranter*, Stockholm 1930
- Clio d. y., "Nytt från det förgångna. Erik Lindorms bokfilm om Oscar II nu färdig. Journalistisk historia eller historisk journalistik.", *Svenska Dagbladet* 18 december 1934, s. 3, 23
- Dahlskog, Ewald, "Vi måste lära folk att se. Äro filmförfattarna och filmmännen kunniga nog?", *Social-Demokraten* 9 juni 1933, s. 10
- Danielsson, J.A., "Lindorm fick en idé som blev en bokfilm om kungen. Ett verk som ej innehåller ett ord av sin författare.", *Aftonbladet* 16 juni 1933, s. 4
- Danielsson, Olga, "Skolfilmen - ett undervisningsmedel på frammarsch.", *Läraryrkesförbundet* 1937:15, s. 4-5
- "De två nya Sandrew-biograferna", *Biografbladet: Biografägarnas sackorgan* 1936:10, s. 26-27 (osignerad)
- "Den första bananveckan i Sverige", *Bananbladet* 1927:21, s. 1-8 (osignerad)
- "Den moderna biografteatern: Apropå den nya biografen China vid Berzelii park", *Biografbladet: Biografägarnas sackorgan* 1928:8, s. 230-231 (osignerad)
- "Det praktiska systemet", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1942:1, s. 3783 (osignerad)
- "Det är precis som på bio", *Husmodern* 1941:52, s. 10-11 (osignerad)
- "Diktarröst på skiva.", *Svenska Dagbladet* 12 juni 1930, s. 10 (osignerad)
- Dinetz, Knut, "Maskinistens 10 budord: Den med första pris belönade tävlingskriften", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1927:8, s. 9, 12-13
- Dinetz, Knut, "Våra maskinister: En väckning och en liten predikan", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:4, s. 29
- Dyhlén, Gunnar, "Samhället, filmen och individen", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:1, s. 134-136
- Dyhlén, Gunnar, "Den militära filmundervisningen i Sverige: Några uppgifter rörande Föreningen Armé-, Marin- och Flygfilm (AMF)", *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, Stockholm 1938, s. 41-44
- E. E.-k., "Erik Lindorm: Med kungen för fosterlandet", *Tidningen Upsala* 23 juni 1933, s. II (midsommarnummer)
- Edgren, Nils, "Filmpubliken kultiveras", *Social-Demokraten*, 3 april 1933, s. 4
- Elgström, Anna Lenah, "Filmproducenterna och författarkåren måste bistå varann. Den svenska filmen kan och bör med goda pennors hjälp ryckas upp ur försoffningen.", *Social-Demokraten*, 8 juni 1933, s. 1, 14
- Elgström, Anna Lenah, *Hollywood inifrån*, Stockholm 1934
- Eli., "En bokfilm om Gustaf V:s tid. Erik Lindorm fortsätter sin svenska historia", *Svenska Morgonbladet* 16 november 1936, s. 4
- Elvegård, Evert, "Kodaks nya apparater för amatörkinematografi - Ciné-Kodak, modell

- B och Kodascope, modell C", *Nordisk tidskrift för fotografi* 1926:5-6, s. 87-89, 109-111
- "En 'bokfilm' om konungen av Lindorm. Vad sig i riket bild-tilldragit sedan 1858. Originell födelsedagshyllning hopplockad på K. B.", *Svenska Dagbladet* 16 juni 1933, s. 5 (osignerad)
- "En ny bananfilm", *Bananbladet* 1928:3, s. 8 (osignerad)
- Engdahl, K.W., "Filmen i missionens tjänst", *Ansgarius: Svenska missionsförbundets årsbok*, Stockholm 1926
- Enrico, "Film i skolan", *Östgöta Correspondenten* 26 september 1939, s. 7
- Eveo, "Arbetslösheten på film: 'De utstötta' presenterad på Konserthuset", *Svenska Dagbladet* 2 februari 1931, s. 11
- "Filmbränder.", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1933:15, s. 6 (osignerad)
- "Filmbränderna.", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1933:8, s. 14 (osignerad)
- "Filmen i undervisningens tjänst", *Lärarinneförbundet* 1933:15, s. 4-6 (osignerad)
- "Filmen och författarna. Livlig diskussion i filmklubben. Något instängt och beklämmande över svensk film säger prins Wilhelm. Filmmännen räcka handen till förtroendefullt samarbete.", *Svenska Dagbladet* 22 nov 1933, s. 3, 8-9 (osignerad)
- "Filmen och våra vanor: Åter en undersökning genom barnen själva", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:5, s. 242-244 (osignerad)
- "Filmen som bildningsmedel: Regeringen igångsätter utredning", *Folkskollärarnas tidning* 1921:9, s. 130 (osignerad)
- "Filmmannasälls-kaps årsmöte.", *Svensk filmtidning* 1926:11, s. 480 (osignerad)
- "Filmo startade bra. Niohundra filmprogram levererade till de folkliga organisationerna under första verksamhetsåret.", *Social-Demokraten* 7 maj 1939, s. 10 (osignerad)
- "Filmobägaren.", *Nordisk tidskrift för fotografi* 1931:11, s. 179 (osignerad)
- "Filmskolefrågan: Filmjournalens intressebyrå startar", *Filmjournalen* 1926:17, s. 538 (osignerad)
- Flinck, Hilding, "Filmundervingen för folkskolan: SAF-krets gör ett försök att lösa arkivfrågan", *Svensk Lärartidning* 1938:49, s. 1345-46
- Flinck, Hilding, "'Kristianstads-systemet.' Erfarenheter från fem terminers begynnelsearbete", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1940:6, s. 3583-85
- Folcker, Ivar, "Ljusreklamen i storstadsbilden", *Era* 1, 1928
- Folcker, Ivar, "Ljusset som reklammedel", *Svensk reklam: Svenska reklambundets årsbok* 1929, Stockholm 1929, s. 85-104
- Folcker, Ivar, "Ljusskyltens teknik", *Svensk reklam: Svenska reklambundets årsbok* 1931, Stockholm 1931, s. 67-80
- Fridegård, Jan, *Jag Lars Hård*, Stockholm 1935
- Fridegård, Jan, *Tack för himlastegen*, Stockholm 1936
- Fridegård, Jan, *Barmhärtighet*, Stockholm 1936
- Frerk, Willy von, *Der Kino-Amateur: Ein Lehr- und Nachschlagebuch*, Berlin 1926
- Frerk, Willy von, *Der Schmalfilmer: Praktisches Arbeiten mit Schmal- und Klein-Kinofilmen*, Berlin 1929

- Förberg, Einar, *Att sälja med film*, Stockholm 1946
- "Förteckning över 16 mm:s film från A.-B. Skolfilm", *Filmaren: Organ för filmklubbar, filmare och filmundervisning: Med 16 mm:s brandfri film 1933:2* (opaginerad och osignerad)
- G m., "Svenska folket i ord och bild. En historisk filmbok av Erik Lindorm", *Hufvudstadsbladet* 14 april 1935, s. 16
- Gabrielson, G.E., "'Liv och rörelse hör till de ungas psyke.' Filmen – det ovärderliga undervisningsmedlet.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm 1926:4*, s. 602
- "Gamla Stan", *Stockholms-Tidningen*, 25 oktober 1931 (söndagsbilagan), s. 2
- Gleser, Ernst & Weiskopt, Franz Carl, *Der Staat ohne Arbeitslose*, Berlin 1931
- Griggs, "I framtidens film blir författaren själv regissör: Waldemar Hammenhög och filmkonsten", *Aftonbladet* 30 maj 1933, s. 4
- Grünewald, Isaac, *Den nya renässansen inom konsten: Föredrag hållet på Estetiska föreningen i Uppsala april 1918*, Stockholm 1918
- Hall, Leonard, "Garbomaniacs", *Photoplay* 1930:2, s. 60, 106
- Hallgren, Frans, *Kinematografien, ett bildningsmedel*, Lund 1914
- Hanson, Axel, "Esab:s svetsningsundervisning och svetskola." *Svetsaren: Svetstidning* 1938:7, s. 178–187
- Herrnkind, Otto Paul von, *Die Schmalfilm-Kinomatographie: Ein Leitfaden für Fachleute und Amateure*, Wien 1929
- Hilding, Olle & Lindorm, Bo, "Förord", *Ny svensk historia: Carl XIV Johan–Carl XV och deras tid 1810–1872: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1942, s. 5
- Holm, Yngve, "Belysningskonsumtionen stegrad även under de senaste krisåren.", *Tidskrift för ljuskultur* 1934:1, s. 5–6
- Hood, Robin [Bengt Idestam-Almquist], "Ett mästestycke i byggnadskonst och utsmyckning", *Stockholms-Tidningen* 20 oktober 1928, s. 1, 12–15
- Idestam-Almquist, Bengt & Allberg, Ragnar, *Film i går, i dag, i morgon*, Stockholm 1932
- "Intressebyrån", *Filmjournalen* 1928:6, s. 21 (osignerad)
- Jakobsson, G.H., "Ett modernt smalfilmslaboratorium", *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, Stockholm 1938, s. 48–51
- Janet Gaynor: *Affärsbiträdet som blev filmstjärna*, Stockholm 1932 (osignerad)
- Janzon, Bengt, "Filmmodernism", *Fönstret* 1932:31, s. 13
- Jeppsson, Ola, "Brandskyddsförordningen.", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:11, s. 35–40
- Johnson, Eyvind, *Kommentar till ett stjärnfall*, Stockholm 1929
- Johnson, Eyvind, "En film om Gamla stan: Förslag I. (stumfilm)", *Pequod* 2002:31–32, s. 9–11
- Johnson, Eyvind, "Optimism – eller vad?", *Hågkomster och livsinytryck av svenska män och kvinnor Saml. 13*, Uppsala 1932, s. 269–278
- Johnson, Eyvind, "Personligt dokument", *Ansikten: Självbiografiska skiffer*, red. Fabian Månsson, Stockholm 1932, s. 183–197
- Johnson, Eyvind, *Regn i gryningen*, Stockholm 1933
- Johnson, Eyvind, *Nu var det 1914*, Stockholm 1934

- Johnson, Eyvind, "Tidig upplevelse", *BLM* 1934:6, s. 6–20
- Johnson, Eyvind, *Här har du ditt liv!*, Stockholm 1935
- Johnson, Eyvind, *Se dig inte om!*, Stockholm 1936
- Johnson, Eyvind, *Slutspelet i ungdomen*, Stockholm 1937
- Johnson, Eyvind, *Nattövning*, Stockholm 1938
- Jolas, Eugene, "Transatlantic Letter", *transition* 1928:13, s. 274–277
- Jonzon, Bror, "Filmen i skolan.", *Smalfilmaren: En kinematografisk årsbok*, Stockholm 1938, s. 19–21
- Jonzon, Bror, "Inför nytt arbetsår." *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1939:5, s. 3396–3397
- Kjellgren, Josef, "Film.", *Folkets Dagblad Politiken* (lördagsbilagan) 29 september 1928, s. 1
- Kjellgren, Josef, "Shanghaiexpressen", *Fönstret* 1932:12, s. 8
- Kjellgren, Josef, *Människor kring en bro*, Stockholm 1935
- Kjellgren, Josef, "Tankar kring en broinvigning", *Dagens Nyheter* 21 november 1935, s. 17
- Kjellgren, Josef, "Filmens verklighet och litteraturens", *Social-Demokraten* 7 januari 1936, s. 3–4
- Klackenberg, Gustav, "Hur ska man se på film?", *Konsumentbladet* 1936:48, s. 8–9
- "Kongressen", *Biografbladet: Biografägarnas fackorgan* 1928:11, s. 256–259 (osignerad)
- "Kritisera ej ljudfilmen innan den trampat ut barnskorna! Marika Stiernstedt tror på bättre film med tiden. Författarföreningens filmdiskussion givande.", *Nya Dagligt Allehanda* 28 okt 1933, s. 16 (osignerad)
- Kräkberg, "Historiskt kalejdoskop.", *Dagens Nyheter* 15 november 1936, s. 5
- Krusenstjerna, Agnes von, *Den blå rullgardinen*, Stockholm 1930
- Krusenstjerna, Agnes von, *Kvinnogatan*, Stockholm 1930
- Krusenstjerna, Agnes von, *Höstens skuggor*, Stockholm 1931
- Krusenstjerna, Agnes von, *Delat rum på Kammakaregatan*, Stockholm 1933
- Krusenstjerna, Agnes von, *Porten vid Johannes*, Stockholm 1933
- Krusenstjerna, Agnes von, *Bröllop på Ekered*, Stockholm 1935
- "'Kulturfilm', bildningsfilm, skolfilm", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1940:5, s. 3558–59 (osignerad)
- "Kursplanerna och filmen.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1924:1, s. 4 (osignerad)
- Kyrklund, Willy, *Polyfem förvandlad*, Stockholm 1964
- Lagerlöfs Homeros: *Odysseen*, övers. Erland Lagerlöf, red. Jan Stolpe, Stockholm 2012
- L. M & C.-G. C., "Amatörfilmarna ha nu fått sin egen klubb i Stockholm", *Filmjournalen* 1931:9–10, s. 12
- Lagerström, Hugo, *Formatläran*, Stockholm 1928
- Larz, "'Saga' som blev verklighet: Kungsgatans nya storbiograf öppnas", *Stockholms-Tidningen* 5 februari 1937, s. 8–9
- Leffler-Egnell, Barbro, *Smärt och smidig: Tio lektioner i kroppskultur*, Stockholm 1934
- Lenning, Einar, *Normalformaten: Deras system, användning och fördelar*, Stockholm 1931
- Lerche, Axel & Boisen, Ingold, *Smalfilmens ABC: Kortfattat vejledning for smalfilmsamatörer*, Köpenhamn 1936

- ”Lindorm gör ny svensk historia – men skriver inte en rad”, *Svenska Dagbladet* 2 juli 1933, s. 8 (osignerad)
- Lindström, Jan-Gunnar, ”Svensk filmstudiorörelse”, *Om film: Svenska filmsamfundets årsbok*, Stockholm 1937, s. 103–110
- Ljusets i människans tjänst: Belysningsteknisk utställning i Liljevalchs konsthall september 1928*, Stockholm 1928
- Lo-Johansson, Ivar, ”Filmen från fönstret”, *Konsumentbladet* 1930:22, s. 7, 10
- Lo-Johansson, Ivar, *Godnatt, jord*, Stockholm 1933
- Lo-Johansson, Ivar, *Kungsgatan*, Stockholm 1935
- Lo-Johansson, Ivar, *Dagar och dagsverken: Debatter och memoarer*, Stockholm 1975
- Lo-Johansson, Ivar & Lundh, Gunnar, *Statarna i bild*, Stockholm 1948
- Lund, Dagny [Josef Kjellgren], *Bakom portarna*, Stockholm 1932
- Lundén, G.E. ”Skolmästar Film, en pedagog av Guds nåde, vittnar en skolinspektör”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1926:4, s. 597–599
- Lundkvist, Artur, ”Den dynamiska kvadraten”, *Dagens Nyheter* 3 maj 1931 s. 9
- Lundkvist, Artur, ”Icke ett program, men en riktning”, *Fronten* 1931:1, s. 4–6
- Lundkvist, Artur, ”Mannen på gatan: Modernistiskt filmscenario”, *Stockholms-Tidningen* (söndagsbilagan) 12 juli 1931, s. 5
- Lundkvist, Artur, ”Det levande reportaget”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 6 september 1931, s. 6
- Lundkvist, Artur, ”Det impotentia Hollywood”, *Fönstret* 1931:34, s. 4
- Lundkvist, Artur, ”Transition: Amerikas litterära avantgarde”, *Fronten* 1932:5, s. 4–5
- Lundkvist, Artur, *Atlantvind*, Stockholm 1932
- Lundkvist, Artur, *Floderna flyter mot havet*, Stockholm 1934
- Lundkvist, Artur, ”Harry från havet”, *Den unge Harry Martinson: Minnen och anteckningar utgivna till den 6 maj 1954*, red. Olof Lagercrantz, Stockholm 1954, s. 18–27
- Lundkvist, Artur, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon*, Stockholm 1966
- Martinson, Harry, ”Tankescenario kring ett lok”, *Fönstret* 1931:36, s. 8
- Martinson, Harry, *Nässlorna blomma*, Stockholm 1935
- Martinson, Harry, *Vägen ut*, Stockholm 1936
- Martinson, Harry, *Svärmare och harkrank*, Stockholm 1937
- Martinson, Harry, *Midsommardalen*, Stockholm 1938
- Martinson, Harry, *Det enkla och det svåra*, Stockholm 1939
- Martinson, Harry, *Verklighet till döds*, Stockholm 1940
- Martinson, Harry, *Den förlorade jaguaren*, Stockholm 1941
- Martinson, Moa, *Kvinnor och äppelträd*, Stockholm 1933
- Martinson, Moa, *Mor gifter sig*, Stockholm 1936
- Martinson, Moa, *Kyrkbröllop*, Stockholm 1938
- Martinson, Moa, *Kungens rosor*, Stockholm 1939
- ”Maskinisten var berusad.”, *Svensk filmtidning* 1928:19, s. 502 (osignerad)
- ”Maskinister på sommarkurs och sommarresa”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1936:11, s. 14–15 (osignerad)
- ”Maskinrummets färg”, *Biografbladet: Biografägarnas fackorgan* 1934:4, s. 21 (osignerad)

- ”Medborgarkunskap”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1929:4, s. 1523–24 (osignerad)
- ”Mera teknisk utredning. Ecklesiastikministern om de aktuella kraven och regeringens planer.”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1928:3, s. 1236–37 (osignerad)
- Metzén, Eskil, ”Industriidkaren och filmen”, *Filmaren: Organ för filmklubbar, filmare och filmundervisning: Med 16 mm:s brandfri film* 1931:1, s. 3–4, 6–7
- ”Mot dröjsmålet med skol- och bildningsfilmens främjande.”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1930:12, s. 1957–1959, 1968–1969 (osignerad)
- Myrdal, Alva & Myrdal, Gunnar, *Kris i befolkningsfrågan*, Stockholm 1934
- ”N. F:s bildningsfilminstitut invigt”, *Svensk filmtidning* 1928:20, s. 579 (osignerad)
- ”Nedbrunnen biografbyggnad.”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1933:17, s. 6. (osignerad)
- Nilsson, Herman, ”Filmen i skolarbetet: Hur ett skoldistrikt söker lösa filmfrågan”, *Svensk Lärartidning* 1939:2, s. 33
- ”N. K:s Kinovecka.”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1929:5, s. 92–93 (osignerad)
- Normalplan för undervisningen i folkskolor och småskolor*, Stockholm 1878
- Normalplan för undervisningen i folkskolor och småskolor*, Stockholm 1900
- ”Norstedts skolfilmpristävlan avgjord.”, *Svensk Lärartidning* 1937:50, s. 1503 (osignerad)
- ”Ny filmbrand.”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:5, s. 9 (osignerad)
- ”Nya smalfilmer.”, *Svensk Lärartidning* 1940:8, s. 233 (osignerad)
- ”Nykterhetsfilmen fick anslag.”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1931:6, s. 2095 (osignerad)
- ”Nytt på Sture”, *Fönstret* 1932:19, s. 5 (osignerad)
- ”Något har skett. Vad sedan? En ljusning vid horisonten. – Arbeta på, som vanligt!”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1928:1, s. 1175–78 (osignerad)
- Odencrants, Arvid, ”Smalfilm eller normalfilm?”, *Nordisk tidskrift för fotografi* 1928:12, s. 218–219
- Peo, ”Familjen som var en karusell’ på Victoria och Grand.”, *Aftonbladet* 19 september 1936, s. 17
- Per-Erik., ”Historisk notisjägare: En nyhet måste vara gammal, säger Erik Lindorm. Hur man gör en bokfilm. Ett apropå till ’Gustaf V’.”, *Aftonbladet* 14 november 1936, s. 4, 17
- ”Petitionen (XLXI)”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1940:2, s. 3502 (osignerad)
- Petrén, Poukka, ”Det unga gardet”, *Folkets Dagblad Politiken* (julnumret) 17 december 1927, s. 3–4
- Pirandello, Luigi, *Kameran går: Kameramannen Serafino Gubbios dagboksanteckningar*, övers. Vibeke Emond, Lund 1998
- Proposition 1932:47, *Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till dels förordning med vissa bestämmelser angående film dels förordning med vissa bestämmelser angående biografier och filmföreläsning*
- Regis, Julius & Thall, Edvin, *Filmens roman: En världserövrarens historia berättad i korta kapitel*, Stockholm 1920



- Rf., "Våra folklivsskildringar utmärkta filmuppslag. Doktor Glas och Bombi Bitt rekommenderas för inspelning av biointresserad allmänhet.", *Social-Demokraten* 18 augusti 1933, s. 1, 16
- "Ri-koncernens elfte biograf", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1937:9, s. 4 (osignerad)
- Ribemont-Dessaignes, Georges, "Den åttonde veckodagen: Surrealistiskt filmscenario efter G. Ribemont-Dessaignes. Svensk presentation av Artur Lundkvist", *Brand*, 15 augusti 1931, s. 2–3 och 22 augusti 1931, s. 6
- Rice, Elmer, *Resan till Puerilien*, övers. Emily Johanson, Stockholm 1931
- Ring, Lasse, *Kallprat om film*, Stockholm 1928
- Ring, Lasse, "Propagandafilm", *Svensk reklam: Svenska reklamförbundets årsbok 1929*, Stockholm 1929, s. 105–120
- Ringdahl, K. A., "Om elektroder, deras arbetsförhållanden, svetsegenskaper och svetsresultat", *Svetsaren: Svetstidning* 1940:23, s. 640–652
- "Rio – en ny bio.", *Aftonbladet* 24 november 1928, s. 15 (osignerad)
- Rodde, H.S., "Belysningsteknik för biograferna", *Filmteknik: Tidskrift för filmtekniska frågor* 1926:9, s. 4–6
- Roos, Eric, "Filmen i skolan.", *Folkskollärarnas tidning* 1934:13, s. 7–8
- "Royal – en kunglig biograf", *Aftonbladet* 13 oktober 1936, s. 18–19 (osignerad)
- "Royal – en statlig biograf", *Arbetaren* 17 oktober 1936, s. 7 (osignerad)
- "S. F. förvärvar rätten till all tysk skolfilm: Överenskommelse av väldiga mått träffad", *Nya Dagligt Allehanda* 7 november 1938, s. 1 (osignerad)
- "S. F:s skolfilmavd. flyttar.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1930:8, s. 1879 (osignerad)
- "S. F:s skolfilmavdelning 1937", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*, 1938:1, s. 3134 (osignerad)
- "S. F. ordnar smalfilmrörelse i egen regi. Stor smalfilmkatalog för skol- och bildningsfilm i arbete. – God tillgång skapas. – Pedagogisk nämnd organiserad.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1938:4, s. 3217–3220 (osignerad)
- "S. J.-skolfilm", *Tidskrift för skolfilm och bildningsfilm* 1931:3, s. 2033 (osignerad)
- "Saga – Stockholms allra nyaste biotempel", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1937:3, s. 2–3 (osignerad)
- Salomonsson, Karl, "Barnens behov av hjälte dyrkan", *Norstedtsfilm för nytta och nöje* 1938:4, s. 7–8
- Sandgren, Gustav, "Gamla stan", *Fönstret* 1932:20, s. 9
- Sandgren, Gustav, *Ett fönster mot söder*, Stockholm 1933
- Schr., "Världen i brand.", *Sydsvenska Dagbladet* 21 november 1935, s. 11
- Sjöbäck, Eduard, "Filmreklam och filmvård", *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:14, s. 14
- "Skolfilmen säkerställes av S.F. Skolfilmschefen åter från Tyskland med god filmskörd.", *Svenska Dagbladet* 18 maj 1938, s. 3 (osignerad)
- "Skolfilmfrekvensen i Sverige.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*, 1930:3, s. 1770 (osignerad)

- ”Skolfilmfrågan bör lösas snarast: Statsanslag till inköp av filmapparater: Filmarkiv i varje skola idealet”, *Svensk Lärartidning* 1935:47, s. 1267–1268 (osignerad)
- ”Skolfilmfrågan bör äntligen bli ordnad! Läraren är maskinist.”, *Dagens Nyheter* 13 november 1935, s. 1, 30 (osignerad)
- ”Skolfilmfrågan inför sin lösning: Halvmiljonbolag för uppläggning av smalfilm”, *Svensk lärartidning* 1936:22, s. 601–602 (osignerad)
- ”Skolfilmpristävling.”, *Svensk Lärartidning* 1938:10, s. 275 (osignerad)
- ”Skolfilmriksdagen debuterar: Konferens med festivitas, levande intresse, genomgående saklighet och oerhörd arbetsintensitet”, *Svensk Lärartidning* 1937:13, s. 397–99 (osignerad)
- ”Skolmateriel: Svensk smalfilmsapparat”, *Svensk Lärartidning* 1940:15, s. 428 (osignerad)
- ”Skyttavlorna . . .”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:7, s. 5 (osignerad)
- SOU 1946:72, 1940 års skolutrednings betänkanden och utredningar. VII: Radio och film i skolundervisningen
- Soupault, Philippe, ”Fabriken: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 26 april 1931, s. 3
- Stallings, Laurence, *The First World War: A Photographic History*, New York 1933
- Stanley, Jack, ”Vad händer bakom ryggen på publiken? Hur en modern biograf arbetar.”, *Filmjournalen* 1937:4, s. 16–17, 28–31
- ”Staten och skolfilmen. Skolöverstyrelsen anbefaller sakkunnig utredning”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1939:2, s. 3333–34 (osignerad)
- ”Statsbidrag till filmapparater.”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1930:9, s. 1886 (osignerad)
- ”Statsbidrag till filmapparater.”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1935:3, s. 2849 (osignerad)
- ”Stjärnmöte vid trevlig Bernssoaré. St.-T. skall ordna glad teaterkväll. En tävling med Garbo i centrum.”, *Stockholms-Tidningen* 4 januari 1931, s. 1, 20 (osignerad)
- Strindberg, August, *Röda rummet: Skildringar ur artist- och författarlifvet*, Stockholm 1879
- Strindberg, August, ”Nya Konstformer! eller Slumpen i det konstnärliga skapandet”, övers. Tage Aurell, *Vivisektioner II* (August Strindbergs Samlade Verk vol. 34), red. Gunnel Engwall & Per Stam, Stockholm 2010, s. 22–27
- Svale., ”En dyster bokfilm.”, *Svenska Dagbladet* 17 november 1935, s. 18
- ”Svensk Filmindustris skolfilmavdelning”, *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1941:1, s. 3608 (osignerad)
- ”Sveriges största och modernaste biograf: Göta Lejon har öppnats”, *Biografbladet: Biografägarnas fackorgan* 1928:3, s. 76–77 (osignerad)
- Sörman, Py, *Adams resben*, Stockholm 1929
- Sörman, Py, *Toto*, Stockholm 1929
- Sörman, Py, *En omoralisk historia*, Stockholm 1932
- Teknikus, ”Aktning för filmremsan! Ett ur helig vrede framsprunget inlägg”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1931:2, s. 12

- Teknikus, "Han som drar veven: Ett inlägg i en högst viktig fråga" *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägarförbund* 1931:8, s. 36
- Tegen, Gunhild, *En judisk tragedi: filmmanuskript*, Lund 1935
- Thiel, Olof, "Filmen i industriens tjänst", *Svenska reklamförbundets årsbok*, Stockholm 1930, s. 121–134
- "Tretton års skolfilmverksamhet. Några sammanfattande uppgifter i anslutning till Rom-kongressen.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1934:2, s. 2690–2692 (osignerad)
- "Tyska statens skolfilmsdepartement", *Folkskollärarnas tidning: Organ för Sverges folkskollärförbund* 1938:49, s. 34 (osignerad)
- Undervisningsplan för rikets folkskolor den 31 oktober 1919*, Stockholm 1920
- "Utredning äntligen om skolfilmen. Hrr Wagnsson och Ohlin motionerar i Första kammaren.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1938:1, s. 3131–33 (osignerad)
- "Van Biografmaskinist", *Dagens Nyheter* 30 augusti 1936, s. 29 (osignerad)
- "Vem gör bästa skolfilmen? Norstedts som anordnare", *Svensk Lärartidning* 1937:22, s. 698–99 (osignerad)
- von Melsted, Henning, "Den vita tavlan", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1927:5, s. 1004–1005
- "Våra biografer", *Filmteknik: Tidskrift för filmtekniska frågor* 1926:1, s. 9–10 (osignerad)
- "Vår film måste vara något mer än ett geschäft. Det går ej att extremt följa publiksmaken. En social film rå vi med pr år. Ansträngningar att höja nivån har icke saknats. Författarna vilja inte se och lära. Varför skola de få vara okunniga när man på alla områden kräver insikter i yrket.", *Social-Demokraten* 10 juni 1933, s. 1, 18 (osignerad)
- "Våra författare ha börjat intalning av grammofonantologi.", *Aftonbladet* 11 juni 1930, s. 1, 3 (osignerad)
- Värnlund, Rudolf, *Hedningarna som icke hava lagen*, Stockholm 1936
- Värnlund, Rudolf, *Man bygger ett hus*, Stockholm 1938
- Västerbroleden: Den nya gatuleden mellan Kungsholmen och Södermalm*, Stockholm 1935 (osignerad)
- Wagnsson, Ruben, "Statsmakterna och undervisningsfilmen.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1938:6, s. 3260–3261
- Wagnsson, Ruben, "Filmen i undervisningens tjänst", *Folkskolans årsbok*, Stockholm 1939, s. 387–392
- Waldner, Dagmar, *Filmen som kulturfaktor: En inblick i kinematografiens värld*, Stockholm 1915
- Wettstein, Ernst, "Världskonferens för skol- och kulturfilm har hållits i Paris. – Nästa gång blir det Stockholms tur.", *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1937:4, s. 3095
- Woolf, Virginia, *Ett eget rum*, övers. Elisabeth Mansén, Lund 2012
- Wägner, Elin, *Dialogen fortsätter*, Stockholm 1932
- Åkerlind, H., "En svensk smalfilmapparat", *Norstedtsfilm för nytta och nöje* 1938:4, s. 20–21
- Åslund, J. Artur, "Filmen och undervisningen", *Folkskollärarnas tidning: Organ för Sveriges folkskollärförbund* 1935:20, s. 9–10

- ”Ännu en filmbrand.”, *Biografägaren: Organ för Sveriges biografägareförbund* 1932:3, s. 7 (osignerad)
- Öhrneman, J., ”Kameran i missionens tjänst”, *I fetischmannens spår*, red. Georg Palmær, Stockholm 1931

### Åhlén och Åkerlunds ”filmromaner”

- Dixon Jr., Thomas, *Lilla översten: Med 16 bilder ur det på denna bok grundade filmskådespelet Nationens födelse*, Stockholm 1920
- Elgquist, Karl, *Arizona-Jacks dubbelgångare: Äventyrsroman med 16 filmbilder*, Stockholm 1920
- Roberts Rinehart, *Mary, Spiraltrappan: Detektivroman med 16 bilder ur filmen med samma namn*, övers. ”S.S.”, Stockholm 1920
- Webster, Jean, *Pappa Långben: Historien om en amerikansk flicka: Med 16 bilder ur Mary Pickford-filmerna*, övers. Ella Byström, Stockholm 1920
- Westberg, Sigurd, *Det ordnar sig alltid: Filmroman med Douglas Fairbanks i huvudrollen: Med 16 filmbilder*, Stockholm 1920

### Åhlén och Åkerlund-serien ”Filmversion med filmbilder”

- R.W. [Rolf Wiesler], *Flickornas Alfred. En berättelse efter filmversionen av Anker Larsens folkskådespel med samma namn*, Stockholm 1935
- R.W. [Rolf Wiesler], *Metro-Goldwyn-Mayers filmversion av Leo Tolstojs roman Anna Karenina med Greta Garbo: En essä i bild och berättelse av Rolf Wiesler*, del 1 och 2, Stockholm 1936
- S.B. [Stina Bergman], *Swedenhielms: Filmversion med filmbilder*, Stockholm 1935
- S.B. [Stina Bergman], *Dollar: Filmversion med filmbilder*, Stockholm 1938
- Unga kvinnor: Filmversion med filmbilder*, Stockholm 1934 (osignerad)
- Ungkarlspappan: Filmversion med filmbilder*, Stockholm 1935 (osignerad)

### Serien ”Alibis illustrerade filmromaner”

- Den stora razzian: Kriminalroman efter First National-filmerna med samma namn*, Stockholm 1936 (osignerad)
- Den ödesdigra timmen: En invecklad mord- och utpressningshistoria, byggd på Metro-Goldwyn-Mayers eleganta och sällsynt skickligt gjorda kriminalfilmerna med Loretta Young och Franchot Tone i huvudrollerna*, Stockholm 1936 (osignerad)
- Dödsdykaren: Dramatiskt laddad äventyrsskildring: Byggd på en ... Columbia-filmerna*, Stockholm 1937 (osignerad)
- En fånge har rymt: En kriminalfilm efter Paramounts sensationella succéfilm, med den oförligenliga Sylvia Sidney i huvudrollen*, Stockholm 1936 (osignerad)
- En äventyrerska: En fascinerande skälroman: Byggd på en ... Metro-Goldwyn-Mayer-film*, Stockholm 1937 (osignerad)
- Hämndens natt: En kriminalberättelse från Hollywood efter en Paramountfilm*, Stockholm 1937 (osignerad)

- Polisreporterens upplevelser: En verkligt spännande ... kriminalhistoria ... byggd på en sensationell film från Paramount*, Stockholm 1937 (osignerad)
- Samhällets rovriddare: En högdramatisk skildring ..., byggd på Warner First Nationals stora sensationsfilm*, Stockholm 1937 (osignerad)
- Sista tåget från Madrid: En högaktuell och dramatiskt laddad äventyrsskildring från spanska inbördeskriget: Byggd på en ... Paramountfilm*, Stockholm 1937 (osignerad)
- Spionerna: En oerhört spännande och medryckande äventyrsroman, byggd på Paramounts stora sensationsfilm med det eleganta och välspelade paret Herbert Marshall och Gertrude Michal i huvudrollerna*, Stockholm 1937 (osignerad)
- Spionhotellet: En äventyrsroman om "kriget bakom fronterna", byggd på Metro-Goldwyn-Mayers stora succésfilm*, Stockholm 1937 (osignerad)

### Övriga filmberättelser

- Booth, Charles G. *Generalen dog i gryningen*, övers. Hélène Bystrom, Stockholm 1937
- Brunå, Olof, *Uppsgd: En Stockholmsroman efter filmen med samma namn*, Stockholm 1934
- "Erotik: Berättelse efter den tjeckoslovakiska filmen med samma namn", *Filmjournalen* 1929:20-22, s. 32-35, 50 (osignerad)
- Kameliadamen: Samliga illustrationer hämtade ur Metro-Goldwyn-Mayers Garbofilm Kameliadamen*, del 1 och 2, övers. "V.O.", Malmö 1937-38
- Kästner, Erich, *Stackars miljonärer*, övers. Johannes Edfeldt, Stockholm 1936
- Maugham, W. Somerset, *Den brokiga vävnaden (Kitty)*, övers. Thorsten W. Törngren, Stockholm 1935
- Samvetsömma Adolf: En glad och munter militärroman efter den stora succésfilmen med samma namn: Rikligt illustrerad med bilder ur den genomroliga filmen*, Stockholm 1936 (osignerad)
- Sperling, Kristina, "Vår filmnovell: Sången om den eldröda blomman: Novell av Kristina Sperling efter filmen med samma namn, byggd på J. Linnankoskis roman, utgången från Wivefilm i Per Axel Branners regi. Scenario: Ragnar Hyltén-Cavallius", *Filmjournalen* 1934:52, s. 16-17, 24, 26
- Sperling, Kristina, "Fåfångans marknad: Filmberättelse av Kristina Sperling efter färgfilmen med samma namn från R. K. O. Radio distribuerad genom Sveafilm. Regi: Rouben Mamoulian. Filmen bygger på Thackerays roman "Fåfångans marknad", *Filmjournalen* 1935:47, s. 16-17, 26-30
- Sperling, Kristina, "Vår filmnovell: En bröllopsnatt på Stjärnehov: Novell av Kristina Sperling efter filmen med samma namn från Svensk Talfilm i Torsten Lundqvists regi", *Filmjournalen* 1935:3, s. 16-17, 27, 29
- Stora stygga vargen och lilla rödluvan: Saga med bilder från Walt Disney Studios*, Stockholm 1934
- Tre små grisar: Saga med bilder efter filmen från Walt Disney Studios*, Stockholm 1934
- "Vår filmnovell: Spökflygaren: Novell efter filmen med samma namn", *Filmjournalen* 1934:7, s. 16-19 (osignerad)
- "Vår filmnovell: Viktor och Viktoria: Novell efter Ufa-filmen med samma namn", *Filmjournalen* 1934:22, s. 16-19, 31 (osignerad)

Zacke, Alvar, ”Vår filmnovell: Telefonmysteriet: Novell av A. Zacke efter United Artist-filmen med samma namn”, *Filmjournalen* 1934:29, s. 16–19, 27, 29–30

#### Erik Lindorms bokfilmer (kronologiskt)

*Med kungen för fosterlandet: En bokfilm 1858–1933: Regissör: Erik Lindorm*, Stockholm 1933

*Selma Lagerlöf: En bokfilm: Regissör: Erik Lindorm*, Stockholm 1933

*Ny svensk historia: Oscar II och hans tid: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1934

*Världen i brand: En bokfilm över det stora kriget 1914–1918 sammanställd av Erik Lindorm*, Stockholm 1935

*Nysvensk historia: Gustaf V och hans tid 1907–1918: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1936

*Från Delaware till Garbo: En bokfilm till Delawarejubiléet 1938 redigerad av Erik Lindorm*, Stockholm 1937

*Ny svensk historia: Gustaf V och hans tid 1919–1927: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1938

*Ny svensk historia: Gustaf V och hans tid 1928–1938: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1940

*Ny svensk historia: Carl XIV Johan–Carl XV och deras tid 1810–1872: En bokfilm av Erik Lindorm*, Stockholm 1942

#### Övriga bokfilmer

*Femtio år i idéernas tjänst: En bokfilm: Glimtar från de första åren*, red. P.W. Häger, Albert Andersson & G.V. Agrell, Söderhamn 1937

*KFUM Göteborg 1887–1937: En bokfilm*, red. Willy Lind, Göteborg 1937

Lindorm, Per-Erik, *Femton år med filmen: En bokfilm om Europafilm 1930–1945*, Stockholm 1945

Lindorm, Per-Erik, *Stockholm genom sju sekler: Från Birger Jarl till Gustav VI Adolf: En bokfilm*, Stockholm 1951

*I Österled: En bokfilm om den svenska frivilligkåren*, red. Örnulf Tigerstedt, Stockholm 1940

#### Digitala resurser

Hansson, Per Albin, tal vid remissdebatten i riksdagens andra kammare den 18 januari 1928, <http://www.svenskatal.se/1928011-per-albin-hansson-folkhemstalet/>, hämtad 31 augusti 2023

#### Arkivmaterial

Albert Bonniers förlagsarkiv, Centrum för näringslivshistoria

Brev från Erik Asklund till Bonniers 19 juni 1934



Kungliga biblioteket, vardagstryck

- A. B. Skolfilmtjänst – En programförklaring* (1937), Skolfilmtjänst, samling av trycksaker (osignerad)
- Ahlberg, Alf, "Filmen i den sociala upplysningens tjänst", *Förteckning över undervisningsfilmer* (1938), s. 9–11, Skolfilmtjänst, samling av trycksaker
- "Aktiebolaget Skolfilm" (1933), AB Skolfilm, samling av trycksaker (osignerad)
- "Effektiv filmundervisning" (1930), Norstedts, samling av trycksaker; Norstedts filmavdelning 1930–1963 (osignerad)
- "Filmförevisning utan brandrisk" (1933), Norstedts, samling av trycksaker; Norstedts filmavdelning 1930–1963 (osignerad)
- "Filmlektionen" (1931), Norstedts, samling av trycksaker; Norstedts filmavdelning 1930–1963 (osignerad)
- "Filmo: Filmförteckning" (1940), Filmo, samling av trycksaker 1940–1951
- "Förteckning över skolfilmer från A.-B. P. A. Norstedt & Söner Filmavdelningen" (1930), Norstedts, samling av trycksaker; Norstedts filmavdelning 1930–1963
- Förteckning över undervisningsfilmer* (1938), Skolfilmtjänst, samling av trycksaker
- "Hasselblads 16 mm:s Filmbibliotek" (1934), Hasselblads fotografiska AB, samling av trycksaker 1926–1934
- Johnson, Eyvind, "Stad i mörker: En film av Eyvind Johnson", Eyvind Johnson – tillägg, Acc1935/92 kapsel 9 (oklar datering)
- Johnson, Eyvind, "Vår lilla bror: Film av Eyvind Johnson", Eyvind Johnson – tillägg, Acc1935/92 kapsel 9 (oklar datering)
- Johnson, Eyvind, "Gemenskap" (filmmanuskrift), Eyvind Johnson – tillägg, Acc1935/92 kapsel 11 (oklar datering)
- Kvalitetsfilm för propaganda* (1929), AB Tullbergs Film, samling av trycksaker 1926–1934 (osignerad)
- "Meddelande från A.-B. Skolfilmtjänst" (1936), Skolfilmtjänst, samling av trycksaker (osignerad)
- "Register till S.F:s skolsmalfilmkatalog. Januari 1940" (1940), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Skolfilmsarkiv: Smalfilmer Lösblad: register, film-info 1939–1952
- Reklamblad för Capitol projektionsapparat (1926), Industri- & reklamfilm AB, samling av trycksaker
- "Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för skolor, föreläsningsföreningar, social upplysningsverksamhet m. m. säsongen 1924–25. Katalog n:r 4 från Aktiebolaget Svensk Filmindustri Avd. för skolfilm m. m." (1924), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Kataloger 1922–1954
- "Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m. m. från och med säsongen 1929–30. Katalog n:r 6 från Aktiebolaget Svensk Filmindustri Avd. för skolfilm m. m." (1929), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Kataloger 1922–1954
- "Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1931–32. Kata-

- log n:r 7 från Aktiebolaget Svensk Filmindustri Avd. för skolfilm m. m.” (1931), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Kataloger 1922–1954
- ”Skolfilmer och andra bildningsfilmer tillgängliga för undervisnings- och folkbildningsanstalter, social upplysningsverksamhet m.m. från och med säsongen 1941–42. Katalog n:r 9 från Aktiebolaget Svensk Filmindustri Avd. för skolfilm m. m.” (1941), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Kataloger 1922–1954
- ”Skolfilmsresplan Vårterminen 1938” (1938), utgiven av Harry Nyberg, Vretakloster i samarbete med Svensk filmindustris avdelning för skolfilm. Undervisning Audio-Visuell Sällsk. – Allm.
- ”Smalfilmer (16 mm.) ur Svensk Filmindustris skolfilmarkiv för köp och uthyrning” (1938), Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Skolfilmsarkiv: Smalfilmer, Katalog o. lösblad 1938
- ”Tillkännagivande angående A.-B. Skolfilm-tjänst” (1936), Skolfilm-tjänst, samling av trycksaker (osignerad)

#### Olle Waltås samling (Svenska Filminstitutets dokumentarkiv)

- Besiktning utlåtande, China, Olle Waltås samling vol. 34, Stockholm 1928
- Besiktning utlåtande, Jordan rundt, Olle Waltås samling vol. 26, Stockholm 1917
- Besiktning utlåtande, Rigoletto, Olle Waltås samling vol. 41, Stockholm 1939
- Invigningsprogram, China, Olle Waltås samling vol. 34, Stockholm 1928
- Invigningsprogram, Flamman, Olle Waltås samling vol. 35, Stockholm 1930
- Invigningsprogram, Metropol-Palais, Olle Waltås samling vol. 32, Stockholm 1927
- Invigningsprogram, Skandia, Olle Waltås samling vol. 30, Stockholm 1923
- Invigningsprogram, Spegeln, Olle Waltås samling vol. 37, Stockholm 1935

#### Filmkompendieblad

- ”Hur en betongväg kommer till”, utdelad i *Filmaren: Organ för filmklubbar, filmare och filmundervisning: Med 16 mm:s brandfri film* 1931:1
- ”Göta kanal.”, utdelad i ”Smalfilmer (16 mm.) ur Svensk Filmindustris skolfilmarkiv för köp och uthyrning” (1938), Kungliga Biblioteket, vardagstryck. Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Skolfilmsarkiv: Smalfilmer, Katalog o. lösblad 1938

#### Filmer

##### Journalfilmer

- ”Kamerakongress”, inslag ur SF-journalens ”veckorevy” 14 april 1936, <http://smdb.kb.se/catalog/id/002618375>, hämtad 4 maj 2023
- SF:s ”veckorevy” 5 september 1927, <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1927-09-05/>, hämtad 4 maj 2023
- SF:s ”veckorevy” 15 oktober 1928, <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1928-10-15/>, hämtad 4 maj 2023

SF:s ”veckorevy” 25 november 1935, <https://www.filmarkivet.se/movies/veckorevy-1935-11-25/>, hämtad 4 maj 2023

Journalfilm från invigningen av Tranebergsbron 1934, <https://smdb.kb.se/catalog/id/002615734>, hämtad 4 maj 2023

#### Bildningsfilmer (exkl. journalfilmer)

”Butikskultur” (1926), <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=35081>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 07” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813929>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 08” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813931>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 09” (troligen 1940-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813932>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 12” (1937), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813906>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 19” (troligen ”från 1930-talet eller 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813918>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 20” (troligen ”från 1930- eller 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813920>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 23” (”eventuellt från 1937”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813925>, hämtad 4 maj 2023

”ESAB Samling – 76” (”Troligen inspelad på 1930-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/003787454>, hämtad 4 maj 2023

*Hur en betongväg kommer till* (troligen 1930), <https://smdb.kb.se/catalog/id/001387924>, hämtad 4 maj 2023

*Le Coupage Oxy-Cinétique* (troligen 1930-tal), <https://smdb.kb.se/catalog/id/003786905>, hämtad 4 maj 2023

*Metallarbetaren i arbete* (1938), <https://smdb.kb.se/catalog/id/001424040>, hämtad 4 maj 2023

*Några prover på vad som kan åstadkommas med bågsvetsning* (”sannolikt från sent 1930-tal eller från 1940-talet”), <https://smdb.kb.se/catalog/id/002813908>, hämtad 4 maj 2023

#### Övriga

*Borderline*, regi Kenneth Macpherson 1930

*De utstötta*, regi Matts A. Stenström 1931

*Det (It)*, regi Clarence G. Badger & Josef Sternberg 1931

*Din tillvaros land*, regi Johan Falck (manus Harry Martinson) 1941, <https://smdb.kb.se/catalog/id/002250903>, hämtad 27 december 2023

*Fröken, Ni liknar Greta Garbo! Stockholms-Tidningens Greta Garbotävling*, regi Per-Axel Branner 1931, <https://smdb.kb.se/catalog/id/002616728>, hämtad 4 maj 2023

*Gamla stan*, regi Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson & Artur Lundkvist 1931

- Generallinjen (Staroye i novoye)*, regi Sergej Eisenstein 1929  
*Med folket för fosterlandet: En film om Konung Gustaf och hans folk 1907–1938 av Erik Lindorm*,  
 regi Sigurd Wallén 1938  
*Olympia 1. Teil – Fest der Völker*, regi Leni Riefenstahl 1938  
*Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit*, regi Leni Riefenstahl 1938  
*Pansarkryssaren Potemkin (Bronenosets Potemkin)*, regi Sergej Eisenstein 1925  
*Sherlock Jr.*, regi Buster Keaton 1924  
*S:t Petersburgs sista dagar (Konec Sankt-Peterburga)*, regi Vsevolod Pudovkin 1927  
*Triumph des Willens*, regi Leni Riefenstahl 1935  
*Vargen vid Wall Street (The Wolf of Wall Street)*, regi Rowland V. Lee 1929

## Sekundärkällor

### Tryckt material

- Abel, Richard, "Exploring the Discursive Field of the Surrealist Film Scenario Text",  
*Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuenzli, New York 1987, s. 58–71  
 Abenius, Margit, *Drabbad av renhet: En bok om Karin Boyes liv och diktning*, Stockholm  
 1956  
 Adolfsson, Eva, "Drömmen om kollektivromanen", *Dagens Nyheter* 23 februari 1977,  
 s. 4  
 Adolfsson, Eva, *Vardagsslit och drömmars språk: Svenska proletärförfattarinnor från Maria  
 Sandel till Mary Andersson*, Enskede 1981  
 Adorno, Theodor W., "Television as Ideology", *Critical Models: Interventions and Catch-  
 words*, övers. Henry W. Pickford, New York 2005, s. 59–70  
 Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: Den suveräna makten och det nakna livet*, övers. Sven-Olov  
 Wallenstein, Göteborg 2010  
 Agamben, Giorgio, *Vad är ett dispositiv?*, övers. Gustav Sjöberg, Malmö 2014  
 Agrell, Beata, "Klassperspektiv i svensk arbetarprosa under 1900-talet", *Stempelslag:  
 Lesningar i nordisk politisk litteratur*, red. Even Igländ Diesen, Ole Karlsen & Elin Sten-  
 grundet, Oslo 2016, s. 23–64  
 Albera, François, "The Amateur-Dispositive", *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology  
 Across Media*, red. François Albera & Maria Tortajada, Amsterdam 2015, s. 299–318  
 Albera, François & Tortajada, Maria, "The Dispositive Does Not Exist!", *Cine-Disposi-  
 tives: Essays in Epistemology Across Media*, red. François Albera & Maria Tortajada, Am-  
 sterdam 2015, s. 21–44  
 Aléx, Peder, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppföstrare 1899–1939* (diss.), Stock-  
 holm 1994  
 Althusser, Louis, "Ideologi och ideologiska statsapparater", övers. Ewa Rappe & Gun-  
 nar Sandin, *Filosofi från proletär klasståndpunkt*, red. Göran Therborn, Lund 1976,  
 s. 109–155  
 Andersson, Lars Gustaf & Sundholm, John, "Amateur and Avant-Garde: Minor Cine-  
 mas and Public Sphere in 1950s Sweden", *Studies in European Cinema* 2008:3, s. 207–  
 218

- Andersson, Lars Gustaf, "Interwar Film Culture in Sweden: Avant-Garde Transactions in the Emergent Welfare State", *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, red. Malte Hagener, New York 2014, s. 227-248
- Arnald, Jan, *Genrernas tyranni: Den genreöverskridande linjen i Artur Lundkvists författarskap* (diss.), Stockholm 1995
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin 1932
- Arrbäck, Gunnel, *Statens biografbyrå 1911-2000*, Stockholm 2001
- Askander, Mikael, "Gamla stan: Reflektioner kring ett modernistiskt filmförsök", *HumaNetten* 2001:8
- Askander, Mikael, *Modernitet och intermedialitet i Erik Asklunds tidiga romankonst* (diss.), Växjö 2003
- Bachtin, Michail, "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)", i *Speech Genres & Other Late Essays*, red. Caryl Emerson & Michael Holquist, övers. Vern W. McGee, Austin 1987, s. 10-59
- Balázs, Béla, *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, red. Erica Carter, övers. Rodney Livingstone, New York 2011
- Banner, Lois, "'The Mystery Woman of Hollywood': Greta Garbo, Feminism, and Stardom", *Feminist Media Histories* 2016:4, s. 84-115
- Bara genom breven till dig, vän! Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds brevväxling*, red. Birgit Munkhammar & Magnus Bergh, Stockholm 2018
- Barthes, Roland, "Från verk till text", övers. Thomas Andersson och Aris Fioretos, *Kris* 1984:28, s. 48-53
- Barthes, Roland, *Mytologier*, övers. Karin Frisendahl, Elin Clason & David Lindberg, Lund 2007
- Bazin, André, *What is Cinema? Vol. 1*, red. och övers. Hugh Gray, Berkeley och Los Angeles 1967
- Beller, Jonathan, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hannover 2006
- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Johan Svedjedal, Lund 2012, s. 107-138
- Berglund, Kurt, *Stockholms alla biografier: Ett stycke Stockholmshistoria från 90-tal till 90-tal*, Stockholm 1993
- Berman, Sheri, *The Primacy of Politics: Social Democracy and the Making of Europe's Twentieth Century*, Cambridge 2006
- Beyster, David, Russel, Daniel M. & Orton, Peter Z., "Wide vs. Narrow Paragraphs: An Eye Tracking Analysis", *Human-Computer Interaction: Interact* 2005, red. Maria Francesca Costabile & Fabio Paternò, Berlin 2005, s. 741-752
- Bird, Greg, "Problematizing Dispositifs", *Dispositif: A Cartography*, red. Greg Bird & Giovanbattista Tusa, Cambridge 2023, s. 1-20
- Bitto, Gregor, "Alexandrian Book Division and its Reception in Greek and Roman Epic", *Structures of Epic Poetry: Volume 1: Foundations*, red. Christiane Reitz & Simone Finkmann, Berlin/Boston 2019, s. 133-163

- Björk, Nina, *Sireners sång: Tankar om modernitet och kön*, Stockholm 2011
- Björkin, Mats, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* (diss.), Stockholm 1998
- Björkin, Mats & Snickars, Pelle, "1923 | 1933: Production, Reception and Cultural Significance of Swedish Non-Fiction Film", *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, red. Peter Zimmerman & Kay Hoffmann, Konstanz 2003, s. 272–290
- Björklund, Elisabeth, *The Most Delicate Subject: A History of Sex Education Films in Sweden* (diss.), Lund 2012
- Blomberg, Eva, "Filmeländet: Att utarbeta en filmpolitik", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, Stockholm 2007, s. 103–126
- Blomgren, Roger, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1933*, Hedemora 1998
- Boëthius, Ulf, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot 'smuts litteraturen' i Sverige 1908–1909*, Stockholm 1989
- Bogard, Paul, *The End of the Night: Searching for Natural Darkness in an Age of Artificial Light*, New York 2013
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 1999
- Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge 1993
- Borg, Alexandra, *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897–1916* (diss.), Stockholm 2011
- Broberg, Gunnar, *Nattens historia: Nordiskt mörker och ljus under tusen år*, Stockholm 2016
- Broberg, Gunnar & Tydén, Mattias, "Eugenics in Sweden: Efficient Care", *Eugenics and the Welfare State: Sterilization Policy in Denmark, Sweden, Norway, and Finland*, red. Gunnar Broberg & Nils Roll-Hansen, East Lansing 1996, s. 77–150
- Bronfen, Elisabeth, *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*, övers. Elisabeth Bronfen & David Brenner, New York 2013
- Bruhn, Jørgen, *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, London 2016
- Brylla, Charlotta & Fischer, Otto, "Filolog utan bibliotek", i Victor Klemperer, *LTI: Tredje rikets språk*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2006
- Burman, Åsa, *Bli klar i tid – och må bra på vägen: Handbok för doktorander*, Stockholm 2017
- Büthe, Joachim, *Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*, Köln 1978
- Carlson, Stig, *Vi läser lyrik: Från Ferlin till Sjödin*, Stockholm 1953
- Castle, Gregory, *Reading the Modernist Bildungsroman*, Gainesville 2006
- Castle, Gregory, "The Modernist Bildungsroman", *A History of the Bildungsroman*, red. Sarah Graham, Cambridge 2019, s. 143–173
- Chambers, Ciara, Jönsson, Mats & Winkel, Roel Vande, "Introduction", *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*, red. Ciara Chambers, Mats Jönsson & Roel Vande Winkel, Cham 2018, s. 1–13
- Chartier, Roger, *Böckernas ordning: Läsare, författare och bibliotek i Europa mellan 1300-tal och 1700-tal*, övers. Jan Stolpe, Göteborg 1995



- Christensen, Peter, "Benjamin Fondane's 'Scenarii intournables'", *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuenzli, New York 1987, s. 72–85
- Chun, Wendy Hui Kyong, *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*, Cambridge 2016
- Cornell, Peter, *Mannen på gatan: Prostitution och modernism*, Möklinta 2009
- Corner, John, "Foreword", *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*, red. Ciara Chambers, Mats Jönsson & Roel Vande Winkel, Cham 2018, s. v–viii
- Cowan, Michael, "Taking It to the Street: Screening the Advertising Film in the Weimar Republic", *Screen* 2013:4, s. 463–479
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge 1999
- Crary, Jonathan, *24/7: Senkapitalismen och sömnens slut*, övers. Kim West, Stockholm 2016
- Curtis, Scott, *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*, New York 2015
- Dabashi, Pardis, *Losing the Plot: Film and Feeling in the Modern Novel*, Chicago 2023
- Dahlberg, Leif, "Moderna medier hos Eyvind Johnson – manipulation och mänsklig gemenskap", *Tvårsnitt* 2002:4, s. 28–39
- Dahlquist, Marina, "'Swat the Fly': Educational Films and Health Campaigns, 1909–1914", *Kinoöffentlichkeit: Cinema's Public Sphere (1895–1920)*, red. Corinna Müller & Harro Segeberg, Marburg 2008, s. 211–225
- Dahlquist, Marina, "Screening Congo in Swedish Churches: Johan Hammar's Missionary Films 1915–1916", *Domitor* 2008: *Peripheral Early Cinema*, red. François Amy de la Bretèque, Michel Cadé, Jordi Pons i Busquet & Angel Quintana, Perpignan 2010, s. 257–268
- Dahlquist, Marina, "Health Instruction on Screen: The Department of Health in New York City, 1909–1917", *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, red. Marta Braun, Charlie Keil, Rob King, Paul Moore & Louis Pelletier, New Barnet 2012, s. 107–116
- Dahlquist, Marina, "Introduction: Why Pearl?", *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*, red. Marina Dahlquist, Urbana 2013
- Danius, Sara, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca 2002
- Deleuze, Gilles, "Qu'est-ce qu'un dispositif?", *Michel Foucault Philosophie: Rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, s. 185–195
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 1990
- Deleuze, Gilles, "What is a Dispositif?", *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995*, red. David Lapoujade, övers. Ames Hodges & Mike Taormina New York 2007, s. 343–352
- Deleuze, Gilles, "What is the Creative Act?", *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews*

- 1975–1995, red. David Lapoujade, övers. Ames Hodges & Mike Taormina, New York 2007
- Deleuze, Gilles, *Cinema I: The Movement-Image*, övers. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, London 2013
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Tusen platåer*, övers. Gunnar Holmbäck & Sven-Olov Wallenstein, Hågersten 2015
- Dobryden, Paul, *The Hygienic Apparatus: Weimar Cinema and Environmental Disorder*, Evanston 2022
- Domellöf, Gunilla, *I oss är en mångfald levande: Karin Boye som kritiker och prosamodernist* (diss.), Umeå 1986
- Eco, Umberto, *Faith in Fakes: Essays*, övers. William Weaver, London 1986
- Eco, Umberto, "How to Use Suspension Points", i *How to Travel with a Salmon and Other Essays*, övers. William Weaver, New York 1994
- Edling, Nils, "The languages of welfare in Sweden", *The Changing Meanings of the Welfare State: Histories of a Key Concept in the Nordic Countries*, red. Nils Edling, New York 2019, s. 76–136
- Ehrensverd, Carl August, *I rikets tjänst: Händelser och människor från min bana*, Stockholm 1965
- Eikhenbaum, Boris, "Problems of Cine-Stylistics," övers. Richard Sherwood, Boris Eikhenbaum, *The Poetics of Cinema*, red. Richard Taylor, Oxford 1982
- Eisenstein, Sergej, "The Dramaturgy of Film Form", *Writings, 1922–1934: Sergei Eisenstein. Selected Works, Volume 1*, red. och övers. Richard Taylor, London 1988, s. 161–180
- Eklöf, Jonas, *Mörkermanifestet*, Stockholm 2020
- Elbert, Sarah, *A Hunger for Home: Louise May Alcott's Place in American Culture*, New Brunswick 1987
- Ekström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (diss.), Stockholm 1994
- Ekström, Anders, "Konsten att se ett landskaps panorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet", i Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900: En inledning*, Uppsala 2000, s. 125–170
- Ekström, Anders, "Det vertikala arkivet: Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor", 1897: *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, Stockholm 2006, s. 275–307
- Eliassen, Knut Ove, *Foucaults begreper*, Oslo 2016
- Elleström, Lars, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke 2010, s. 11–48
- Elleström Lars, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Houndsmill, Basingstoke 2014
- Elsaesser, Thomas, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam 2016
- Emerson, Lori, *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis 2014

- Engels, Friedrich, "Det trogna återgivandet av typiska karaktärer under typiska omständigheter", i Friedrich Engels & Karl Marx, *Om konst och litteratur*, övers. Hans O. Granlid, Stockholm 1971, s. 50–53
- Erfurth, Sonja, *Harry Martinsons barndomsvärld*, Stockholm 1980
- Eriksson, Eva, *Den moderna staden tar form: Arkitektur och debatt 1910–1935*, Stockholm 2001
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars & Patrick Vonderau, *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*, Cambridge 2019
- Erlanson, Erik, "Karin Boye och livets normalitet: Biopolitik, kulturpolitik och svensk litterär modernism", *Litteratur, konst och politik i välfärdsstatens Sverige*, Stockholm 2024, s. 189–204
- Erlanson, Erik & Henning, Peter, "Cultural Policy as Biopolitics: The Case of Arthur Engberg", *Forbidden Literature: Case Studies on Censorship*, red. Erik Erlanson, Jon Helgason, Peter Henning & Linnéa Lindsköld, Lund 2020, s. 187–207
- Ernst, Wolfgang, "Media Archaeography: Method and Machine versus the History and Narrative of Media", *Digital Memory and the Archive*, red. Jussi Parikka, Minneapolis 2013, s. 55–79
- Erséus, Johan, *Kungsgatan: Ett sekel på Stockholms paradgata*, Stockholm 2011
- Espmark, Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist: Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Stockholm 1964
- Espmark, Kjell, *Harry Martinson erövrar sitt språk: En studie i hans lyriska metod 1927–1934*, Stockholm 1970
- Etlin, Richard A., "Introduction: The Perverse Logic of Nazi Thought", *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, red. Richard A. Etlin, Chicago 2002, s. 1–41
- Fallenius, Peder, *Storbiografens miljöer* (diss.), Uppsala 2003
- Feigel, Lara, *Literature, Cinema and Politics, 1930–1945: Reading between the Frames*, Edinburgh 2010
- Fischer, Otto & Götselius, Thomas, "'Man måste vara absolut modern': Friedrich Kittler intervjuad av Otto Fischer och Thomas Götselius", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2000:1, s. 64–75
- Fischer, Otto & Götselius, Thomas, "Textens teknologier: Friedrich Kittler och den mediala vändningen i samtida tysk humaniora", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2000:1, s. 89–101
- Florin, Magnus, *Lyktändaren: En Strindbergsstudie*, Lund 2021
- Florin Persson, Erik, *Film i stadens tjänst: Göteborg 1938–2015* (diss.), Lund 2021
- Foltz, Jonathan, *The Novel After Film: Modernism and the Decline of Autonomy*, New York 2018
- Fondane, Benjamin, *Ecrits pour le cinéma: Le muet et le parlant*, red. Michel Carssou, Paris 1984
- Fornäs, Johan, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*, Stockholm 2004
- Forsås-Scott, Helena, "Död och liv i Karin Boyes *Kallockain*", *Edda: Nordisk tidskrift för litteraturforskning* 1984:4, s. 205–218
- Foucault, Michel, "The Confession of the Flesh", *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, red. och övers. Colin Gordon, New York 1980, s. 194–228

- Foucault, Michel, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité* 1984:5, s. 46–49
- Foucault, Michel, "Of Other Spaces", övers. Jay Miskowicz, *Diacritics* 1986:1, s. 22–27
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning: Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970*, övers. Mats Rosengren, Stockholm 1993
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York 1994
- Foucault, Michel, "Questions of Method", övers. Robert Hurley, *The Essential Works of Michel Foucault: 1954–1984. Vol. 3 Power*, red. James D. Faubion, s. 223–238
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia bd 1: Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg 2002
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, övers. C.G. Bjurström, Lund 2002
- Foucault, Michel, *Övervakning och straff: Fängelsets födelse*, övers. C.G. Bjurström, Lund 2003
- Foucault, Michel, "Andra rum", övers. Jonas (J) Magnusson, *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius & Ulf Olsson, Eslöv 2008, s. 249–259
- Foucault, Michel, "Samhället måste försvaras": *Collège de France 1975–1976*, övers. Karl Lydén, Hägersten 2008
- Foucault, Michel, "Vad är en författare?", övers. Jan Stolpe, *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius & Ulf Olsson, Eslöv 2008, s. 77–100
- Foucault, Michel, *Säkerhet, territorium, befolkning: Collège de France 1977–1978*, övers. Kim West, Stockholm 2010
- Foucault, Michel, *Biopolitikens födelse: Collège de France 1978–1979*, övers. Gunnar Holmbäck och Sven-Olov Wallenstein, Hägersten 2013
- Freud, Sigmund, "Recommendations to Physicians Practising Psycho-analysis", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol 12*, övers. och red. James Strachey, London 1999, s. 109–120
- Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993
- Friedberg, Anne, "Introduction: Reading *Close Up*, 1927–1933", *Close Up, 1927–1933: Cinema and Modernism*, red. James Donald, Anne Friedberg & Laura Marcus, London 1998, s. 1–27
- Friedberg, Anne, "Borderline and the POOL Films – Introduction", *Close Up, 1927–1933: Cinema and Modernism*, red. James Donald, Anne Friedberg & Laura Marcus, London 1998, s. 212–220
- Frödin, Ellen, *Sakernas sammanhang: Om ting, människor och materiella relationer hos Henry Parland, James Joyce och Virginia Woolf* (diss.), Malmö 2022
- Fuller, Matthew, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge 2005
- Furberg, Kjell, *Svenska biografier*, Stockholm 2000
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitl och en fortsättning*, Stockholm 2003
- Furuland, Lars, *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*, Hedemora 1991

- Furuland, Lars, "Litteratur och samhälle: Om litteratursociologin och dess forskningsfält", *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Johan Svedjedal, Lund 2012, s. 15–49
- Gadamer, Hans-Georg, "Tidsavståndets hermeneutiska betydelse", *Sanning och metod i urval*, red. och övers. Arne Melberg, Göteborg 1997, s. 137–147
- Gadamer, Hans-Georg, "Verkningshistoriens princip", *Sanning och metod i urval*, red. och övers. Arne Melberg, Göteborg 1997, s. 147–155
- Gardeström, Elin, *Reklam och propaganda under svenskt 1930-tal*, Huddinge 2018
- Garnert, Jan, *Stockholmsnatt*, Stockholm 1998
- Garnert, Jan, *Ut ur mörkret: Ljusets och belysningens kulturhistoria*, Lund 2016
- Gaudreault, André, "On some limitations of the definitions of the dispositive 'cinema'", *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, red. François Albera & Maria Tortajada, Amsterdam 2015, s. 161–178
- Gaudreault, André & Marion, Philippe, "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 2002:4, s. 12–18
- Gedin, Per, *Litteraturens örtagårdsmästare: Karl Otto Bonnier och hans tid*, Stockholm 2004
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, övers. Channa Newman & Claude Doubinsky, Lincoln 1997
- Gitelman, Lisa, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge 2006
- Gitelman, Lisa, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*, Durham 2014
- Gjerdman, Olof, "Rytm och röst", *Karin Boye: Minnen och studier*, Stockholm 1942, s. 143–160
- Goddard, Michael, "Towards an Archaeology of Media Ecologies: 'Media Ecology', Political Subjectivation and Free Radios", *FibreCulture* 2011:17, s. 6–17
- Goddard, Michael, "Opening up the Black Boxes: Media Archaeology, 'Anarchaeology' and Media Materiality", *New Media & Society* 2015:11, s. 1761–1766
- Graeske, Caroline, "Konsten att bli en människa: Om maskulinitet i Romanen om Olof", *Omvägar till sanningen: Nya perspektiv på Eyvind Johnsons författarskap*, red. Christer Johansson & Anders Lindström, Höör 2015, s. 17–33
- Graham, Sarah, "Introduction", *A History of the Bildungsroman*, red. Sarah Graham, Cambridge 2019, s. 1–9
- Greiff, Mats, *Kontoristen: Från chefens högra hand till proletär: Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industrifjänstemän 1840–1950* (diss.), Lund 1992
- Grievson, Lee, *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System*, Oakland 2018
- Grøtta, Marit, *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th Century Media*, New York 2015
- Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris 1989
- Guattari, Félix, *The Three Ecologies*, övers. Ian Pindar & Paul Sutton, London 2000
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *In 1926: Living At the Edge of Time*, Cambridge 1997

- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, övers. Erik Butler, Stanford 2012
- Gunneflo, Markus, "Rudolf Kjellén: Nordic Biopolitics Before the Welfare State", *Retfærd: Nordisk juridisk tidsskrift* 2015:3, s. 24–39
- Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven, Amsterdam 2006, s. 381–388
- Gustafsson Rosenqvist, Barbro, "Att skapa en ny värld": *Samhällssyn, kvinnosyn och djuppsykologi hos Karin Boye*, Stockholm 1999
- Gustafsson, Tommy, "The Formation of a Cinema Audience in Sweden, 1915–1929", *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist, Malden 2016, s. 242–263
- Götselius, Thomas, *Sjärens medium: Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500* (diss.), Göteborg 2010
- Haag, Ingemar, *Det groteska: Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* (diss.), Stockholm 1998
- Habel, Ylva, *Modern Media, Modern Audiences: Mass Media and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare State* (diss.), Stockholm 2002
- Haff, Peter K, "Technology as a Geological Phenomenon: Implications for Human Well-Being", *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*, red. C.N. Waters, J.A. Zalasiewicz, M. Williams, M.A. Ellis & A.M. Snelling, London 2014, s. 301–309
- Halsey, Katie & Owens, W.R., "Introduction", *The History of Reading, Volume 2: Evidence from the British Isles, c.1800–1945*, red. Katie Halsey & W.R. Owens, Basingstoke 2011, s. 1–11
- Hammar, Stig, *Lantbruksfilmen under 50 år: Föreningen Skogs- och Lantbruksfilm 1937–1987*, Stockholm 1987
- Hammarström, Camilla, *Karin Boye*, Stockholm 1997
- Hanaway-Oakley, Cleo, *James Joyce and the Phenomenology of Film*, Oxford 2017
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge 1991
- Hansen, Miriam, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley 2011
- Harrison, Rebecca, "The Coming of the Projectionettes: Women's Work in Film Projection and Changing Modes of Spectatorship in World War II British Cinemas", *Feminist Media Histories* 2016:2, s. 47–70
- Harström, Björn, *Vad vi inte får se: 100 år av censurpolitik* (diss.), Stockholm 2009
- Haux, Caroline, *Framkallning: Skrift, konsumtion och sexualitet i Karin Boyes Astarte och Henry Parlands Sönder* (diss.), Stockholm 2013
- Hediger, Vinzenz & Vonderau, Patrick, "Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film", *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau, Amsterdam 2009, s. 35–49



- Hielscher, Eva, "Gamla stan", *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, red. Steven Jacobs, Anthony Kinik & Eva Hielscher, New York 2019, s. 282–283
- Hirdman, Yvonne, *Att lägga livet tillrätta: Studier i svensk folkhemspolitik*, Stockholm 1989
- History of Participatory Media: Politics and Publics, 1750–2000*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich, Frans Lundgren och Per Wisselgren, New York 2011
- Hollander, John, "The Poetics of *Ekphrasis*", *Word & Image* 1988:1, s. 209–219
- Honeycutt, Lee, "Literacy and the Writing Voice: The Intersection of Culture and Technology in Dictation", *Journal of Business and Technical Communication* 2004:3, s. 294–327
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W., *Upplysningens dialektik*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, Göteborg 2012
- Huhtamo, Erkki & Parikka, Jussi, "Introduction: An Archaeology of Media Archaeology", *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, red. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka, Berkeley 2011, s. 1–21
- Hunter, William C., *The 'Fan Kwae' at Canton Before Treaty Days, 1825–1844*, Perlego 2013
- Husz, Orsi, *Drömmars värde: Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939* (diss.), Hedemora 2004
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986
- Huyssen, Andreas, "Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces", i *PMLA* 2007:1, s. 27–42
- Huyssen, Andreas, *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Cambridge 2015
- Hällgren, Anna-Maria, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur* (diss.), Möklinta 2013
- Hörl, Erich, "Introduction to General Ecology: The Ecologization of Thinking", *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, red. Erich Hörl med James Burton, London 2017, s. 1–73
- Jackson, H.J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven 2001
- Jacobs, Steven, Kinik, Anthony & Hielscher, Eva, "Introduction: The City Symphony Phenomenon 1920–1940", *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, red. Steven Jacobs, Anthony Kinik & Eva Hielscher, New York 2019, s. 3–42
- Janowitz, Anne, "The Romantic Fragment", *A Companion to Romanticism*, red. Duncan Wu, Oxford 1998, s. 479–488
- Jarlbrink, Johan, "Historien i tidningsklipp – tidningsklipp i historien: Klipp i arkiv, dagbok och bokfilm", *Historisk tidskrift* 2010:3, s. 411–435
- Jenkins, Philip, *The Great and Holy War: How World War I Became a Religious Crusade*, New York 2014
- Jernudd, Åsa, "Educational Cinema and Censorship in Sweden, 1911–1921", *Nordic Explorations: Film Before 1930*, London 1999, s. 152–162
- Jersild, Margareta, *Skillingstryck: Studier i svensk folklig visning före 1800* (diss.), Stockholm 1975

- Johansson, Christer, *Mimetiskt syskonskap: En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm* (diss.), Stockholm 2008
- Johansson, Christer, ”Jag kände en som lå och läste kvällar och nätter och ti slut ble han toki”: Muntlig och skriftlig kultur som mångdimensionellt semiotiskt fält i *Romanen om Olof*, *Omvägar till sanningen: Nya perspektiv på Eyvind Johnsons författarskap*, red. Christer Johansson & Anders Lindström, Höör 2015, s. 35–66
- Johansson, Christer, *Det materialiserade ordet: Medium och mening i Eyvind Johnsons författarskap*, Göteborg 2021
- Jonsson, Olof G., *Bilden och texten: En studie av ljusets och seendets pedagogik* (diss.), Uppsala 2010
- Järpvall, Charlie, *Pappersarbete: Formandet av och föreställningar om kontorspapper som medium* (diss.), Lund 2016
- Jönsson, Mats, *Visuell fostran: Film- och bildverksamheten i Sverige under andra världskriget*, Lund 2011
- Jönsson, Mats, ”Framing the welfare state. Swedish amateur fiction film 1930 to 1965”, *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, red. Ryan Shand & Ian Craven, Edinburgh 2013, s. 102–121
- Jönsson, Mats, ”Non-Fiction Film Culture in Sweden circa 1920–1960: Pragmatic Governance and Consensual Solidarity in a Welfare State”, *A Companion to Nordic Cinema*, red. Mette Hjort & Ursula Lindqvist, Malden 2016, s. 125–147
- Jönsson, Mats, ”Advertising Serves Society’: Film and Advertising in an Aspiring Swedish Model Welfare State 1919–1939”, *Thresholds: Interwar Media Lens Cultures*, Köln 2021, s. 371–387
- Jönsson, Mats, Wolthers, Louise & Östlind, Niclas, ”Thresholds and Circulations – Close-Ups and Overviews: An Introduction”, *Thresholds: Interwar Lens Media Cultures*, red. Louise Wolthers, Niclas Östlind, and Mats Jönsson, Köln 2021, s. 6–21
- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Ent, Stockholm 2004
- Karlsson, Martin, *Att projicera det förflutna: Historiebruk och historieförmedling i svensk skol-film 1970–2000 utifrån de regionala AV-centralernas utbud* (diss.), Uppsala 2011
- Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, övers. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz, Stanford 1999
- Kittler, Friedrich, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, övers. Tommy Andersson, Gråbo 2003, s. 33–54
- Kittler, Friedrich, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, övers. Tommy Andersson, Gråbo 2003, s. 155–166
- Kittler, Friedrich, ”Medier och droger i Pynchons andra världskrig”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, övers. Tommy Andersson, Gråbo 2003, s. 205–221
- Kittler, Friedrich, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, övers. Anthony Enns, Cambridge 2010
- Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2012

- Kittler, Friedrich, "Unpublished Preface to *Discourse Networks*", övers. Geoffrey Winthrop-Young, *Grey Room* 2016:2, s. 90–107
- Kjellén, Rudolf, *Stormakterna: Konturer kring samtidens storpolitik*, Stockholm 1905
- Kjellén, Rudolf, *Politiska handböcker 3: Staten som livsform*, Stockholm 1916
- Klemperer, Victor, *LTI: Tredje rikets språk*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2006
- Klingborg, Johan, "Lockande ljus: Biografarkitektur och elektricitet i Karin Boyes *Astarte*", *Edda: Nordisk tidsskrift för litteraturforskning* 2021:3, s. 176–189
- Klingborg, Johan, "Post-Media Literature: The Small-Gauge Film and the Literary 'Modernist Film Scenario'", *Thresholds: Interwar Lens Media Cultures*, red. Louise Wolthers, Niclas Östlind, and Mats Jönsson, Köln 2021, s. 120–141
- Klingborg, Johan, "Författaren i arbete: Biografens maskinrum som heterotopi i Eyvind Johnsons *Romanen om Olof*", *Sammlaren* 2023, s. 32–57
- Koszarski, Richard, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*, New York 1990
- Kracauer, Siegfried, "Små butiksflickor går på bio", *Filmens ledbilder: Marxistiska film-analyser*, red. och övers. Olle Sjögren, Stockholm 1976, s. 105–117
- Kvart, Gerd, *Arbetsglädje och gemenskapstro: En studie i Josef Kjellgrens författarskap*, Göteborg 1979
- Kylhammar, Martin, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare: Epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström*, Stockholm 1994
- Lagercrantz, Olof, *Svenska lyriker*, Stockholm 1961
- Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor–Network–Theory*, Oxford 2005
- Levi, Pavle, *Cinema by Other Means*, Oxford 2012
- Lagerstedt, Sven, *Drömmaren från Norrlandsgatan: En studie i Henning Bergers liv och författarskap* (diss.), Stockholm 1963
- Larsson, Bengt, Letell, Martin & Thörn, Håkan, "Transformations of the Swedish Welfare State: Social Engineering, Governance and Governmentality", *Transformations of the Swedish Welfare State: From Social Engineering to Governance?*, red. Bengt Larsson, Martin Letell & Håkan Thörn, New York 2012, s. 3–22
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, övers. Donald Nicholson-Smith, Cambridge 1991
- Lennartsson, Rebecka, *Malaria urbana: Om byråflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900* (diss.), Uppsala 2001
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon, eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg 2011
- Lindberger, Örjan, *Norrbottningen som blev europé: Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof*, Stockholm 1986
- Lindblom, Ebbe, "Harry Martinson och författarnas vinterkrig", *Svenska frivilliga i Finland 1939–1944*, red. Sten Claëson, Stockholm 1989, s. 203–226
- Lindström, Lars, "Från kinematograf Lumière till filmstaden", *Biografen: Katalog till utställningen Biografen på Arkitekturmuseet i Stockholm 8 april–21 maj 1989*, red. Kjell Furberg, Stockholm 1989, s. 7–46

- Littau, Karin, "Reading in the age of Edison: The Cinematicity of 'The Yellow Wall-Paper'", *Cinematicity in Media History*, red. Jeffrey Geiger & Karin Littau Edinburgh 2013, s. 67–87
- Ljungström, Linus, "Lotass och läsmaskinen: Om läsningens mekanismer i Lotta Lotass *Fjärrskrift*", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2016:1, s. 27–39
- Ljungquist, Sarah, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940* (diss.), Hedemora 2001
- Lundberg, Johan, *Den andra enkelheten: Studier i Harry Martinsons lyrik 1935–1945* (diss.), Södra Sandby 1992
- MacCabe, Colin, *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*, New York 2017
- Macho, Thomas, "Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification", *Theory, Culture & Society* 2013:6, s. 30–47
- Mannoni, Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, övers. Richard Crangle, Exeter 2000
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge 2001
- Marcus, Laura, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford 2007
- Marvin, Carolyn, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York 1988
- Mattsson, Helena & Wallenstein, Sven-Olov, "Introduction", *Swedish Modernism: Architecture, Consumption and the Welfare State*, red. Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein, London 2010, s. 6–33
- Mattsson, Per-Olof, "Filmen i mellankrigstidens svenska litteratur", *Aiolos* 2022–2023:74–75, s. 185–192
- McCabe, Susan, *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge 2004
- McLuhan, Marshall, *Media: Människans utbyggnader*, övers. Richard Matz, Stockholm 1999
- Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington 1982
- Millington, Barry, "Gesamtkunstwerk", *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, red. Barry Millington, Oxford 2006, s. 151–152
- Minnis, Alastair, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Philadelphia 2009
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986
- Mitchell, W.J.T. & Hansen, Mark, "Introduction", *Critical Terms for Media Studies*, red. W.J.T. Mitchell, & Mark Hansen, Chicago 2010, s. vii–xxii
- Moretti, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London 1987
- Moholo-Nagy, László, *Painting, Photography, Film*, övers. Janet Seligman, London 1969
- Moses, Gavriel, *The Nickel was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig*, Berkeley 1995
- Müller, Lothar, *Vit magi: Papperets epok*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2023
- Munkhammar, Birgit, "Sagan ljuger aldrig", *Provins* 1998:4, s. 4–9

- Munkhammar, Birgit, *Hemligskrivaren: En essä om Eyvind Johnson*, Stockholm 2000
- Murphet, Julian, *Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-garde*, New York 2009
- Murphet, Julian, "Medium", *Literature Now: Key Terms and Methods for Literary History*, red. Sascha Bru, Ben de Bruyn & Michel Delville, Edinburgh 2016, s. 46–58
- Myrsiades, Kostas, *Reading Homer's Odyssey*, Lewisburg 2019
- Neumann, Dietrich, "Lichtarchitektur and the Avant-Garde", *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, München 2002, s. 36–51
- Nicholson, Heather Norris, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–77*, Manchester 2012
- Nilsson, Louise, *Färger, former, ljus: Svensk reklam och reklampsykologi 1900–1930* (diss.), Uppsala 2010
- Nilsson, Magnus, *Den moderne Ivar Lo-Johansson: Modernisering, modernitet och modernism i statarromanerna* (diss.), Hedemora 2003
- Nilsson, Nils-Åke, "Den unge Lagerkvist, filmen och avantgardismen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1984:1, s. 4–14
- Nordlund, Anna, *Selma och filmen: Om stumfilmens glansdagar*, Sunne 2016
- Norén, Fredrik & Stjernholm, Emil, "Efterkrigstidens samhällskontakter: En inledning", *Efterkrigstidens samhällskontakter*, red. Fredrik Norén & Emil Stjernholm, Lund 2019, s. 9–38
- North, Michael, *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, New York 2005
- O'Dell, Tom, *Culture Unbound: Americanization and Everyday Life in Sweden*, Lund 2012
- Ochslin, Werner, "Light Architecture: A New Term's Genesis", Dietrich Neumann, *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, München 2002, s. 28–34
- Ohlsson, Anders, *Läst genom kameralinsen: Studier i filmiserad svensk roman*, Stockholm 1998
- Olsson, Anders, *Den okända texten: En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida*, Stockholm 1987
- Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 2009
- Olsson, Jan, "I filmromanens begynnelse", *I museernas sällskap: Konstater och deras relationer: En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, Höganäs 1992, s. 419–441
- Olsson, Jan, "... och när filmen har levat i hundrade år, ja då ...", *Filmen 100 år: Några glimtar ur de rörliga bildernas historia*, red. Jan-Erik Pettersson Stockholm 1996, s. 53–96
- Olsson, Jan, "Den fördömde kinematografen: En introduktion till *I en spegel*", *Filmvetenskaplig tidskrift* 1998:2–3, s. 108–121
- Olsson, Jan, "Det prosaiska Hollywood: några bibliografiska randkommentarer", *Några hyll(nings)centimeter: Festskrift till Folke Sandgren den 15 februari 1998*, Stockholm 1998, s. 263–278
- Olsson, Jan, "Platforms for Learning", *The Institutionalization of Educational Cinema: North America and Europe in the 1910s and 1920s*, red. Marina Dahlquist & Joel Frykholm, Bloomington 2019, s. 33–58
- On McLuhan: Forward Through the Rearview Mirror*, red. Paul Benedetti & Nancy DeHart, Cambridge 1997

- Orgeron, Devin, Orgeron, Marsha & Streible, Dan, "Introduction", *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible, New York 2012, s. 3–14
- Orgeron, Devin, Orgeron, Marsha & Streible, Dan, "A History of Learning with the Lights Off", *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States*, red. Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible, New York 2012, s. 15–66
- Orton, Gavin, *Eyvind Johnson: En monografi*, övers. Gunnar Barklund, Stockholm 1974
- Palm, Carl-Fredrik, "Bolle i fält: När Harry Martinson var postiljon i finska vinterkriget", *Idun* 1949:50, s. 23, 53–55
- Parikka, Jussi, *What is Media Archaeology?*, Cambridge 2012
- Parikka, Jussi, "Cartographies of Environmental Art", *Posthuman Ecologies: Complexity and Process After Deleuze*, red. Rosi Braidotti & Simone Bignall, Lanham 2018, s. 41–60
- Peters, John Durham, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago 2015
- Peters, John Durham, "Infrastructuralism: Media as Traffic Between Nature and Culture", *Traffic: Media as Infrastructures and Cultural Practices*, red. Marion Näser-Lather & Christoph Neubert, Leiden 2015, s. 31–49
- Peters, John Durham, "'You Mean my Whole Fallacy is Wrong': On Technological Determinism", *Representations* 2017:1, s. 10–26
- Petersson, Bo, "Rörliga typer: Från kast och press till film och reklam: Tjugotalets industrifilmer från Tullberg film", *Företagsminnen*, Bromma 1989, s. 56–66
- Piché, Claude, "Kant on the 'Conditions of the Possibility' of Experience", *Transcendental Inquiry: Its History, Methods and Critiques*, red. Halla Kim & Steven Hoeltzel, Cham 2016, s. 1–20
- Pingree, Geoffrey B. & Gitelman, Lisa, "Introduction: What's New about New Media?", *New Media, 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, Cambridge 2003, s. xi–xxii
- Postman, Neil, *Underhållning till döds*, övers. Margareta Edgardh, Stockholm 1986
- Price, Leah, "Reading: The State of the Discipline", *Book History* 2004:1, s. 303–320
- Radek, Karl, "Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art", *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism*, red. H.G. Scott, London 1977, s. 73–182
- Raisbeck, Alexa, "Projection and Domestic Space: A Photo Essay", *Journal of British Cinema and Television* 2018:1, s. 66–72
- Rajewsky, Irina O., "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 2005:6, s. 43–64
- Rajewsky, Irina O., "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström, Basingstoke 2010, s. 51–68
- Rascaroli, Laura, Young, Gwenda & Monahan, Barry, "Introduction: Amateur Filmmaking: New Developments and Directions", *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, New York 2014, s. 1–12



- Riitamaa, Tomi, ”Röster från andra sidan Bottenhavet’: Metodologisk nationalism och finlandssvensk litteratur i sverigesvensk litteraturhistoria”, *Finsk tidskrift* 2019:6, s. 7–31
- Roepke, Martina, ”Crafting Life into Film: Analysing family fiction films from the 1930s”, *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, red. Ryan Shand & Ian Craven, Edinburgh 2013, s. 83–101
- Rogoff, Irit, ”Studying Visual Culture”, *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, London 2002, s. 24–36
- Rohdin, Mats, ”Reklamfilmen utanför biografen i 1900-talets början – på land, till sjöss och i luften”, *Biblis: Tidskrift för bokhistoria, bibliografi, bokhantverk, samlande* 2017:79, s. 13–29
- Rudberg, Eva, ”Building the Utopia of the Everyday”, *Swedish Modernism: Architecture, Consumption and the Welfare State*, red. Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein, London 2010, s. 152–159
- Rynell, David, *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television 1956–1969*, Lund 2016
- Sahlberg, Gardar, *Selma Lagerlöf och filmen*, Malmö 1960
- Saper, Craig, ”Bob Brown’s Reading Machine: Abbreviated Writing and Browsers Fifty Years Before Txt, Tweets, and WWW.”, i Bob Brown, *The Readies*, Houston 2009, s. vii–xxv
- Sartre, Jean-Paul, *Critique of Dialectical Reason, Volume 1: Theory of Practical Ensembles*, övers. Alan Sheridan-Smith, London 2004
- Sassatelli, Roberta, *Consumer Culture: History, Theory and Politics*, London 2007
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, München 1964
- Schmidt, Ulf, *Medical Films, Ethics, and Euthanasia in Nazi Germany: The History of Medical Research and Teaching Films of the Reich Office for Educational Films – Reich Institute for Films in Science and Education, 1933–1945*, Husum 2002
- Scheerbart, Paul, *Glasarchitektur*, Hamburg 2012
- Seed, David, *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to World War II*, Liverpool 2009
- Seed, David, ”Cinema”, *American Literature in Transition 1920–1930*, red. Ichiro Takayoshi, Cambridge 2018, s. 337–357
- Shail, Andrew, *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*, New York 2012
- Shaw, Robert, *The Nocturnal City*, London & New York 2018
- Sicker, Philip, *Ulysses, Film and Visual Culture*, Cambridge 2018
- Siegert, Bernhard, ”Doors: On the Materiality of the Symbolic”, *Grey Room: Architecture, Art, Media, Politics* 2012:47, s. 6–23
- Siegert, Bernhard, ”Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory”, *Theory, Culture & Society* 2013:6, s. 48–65
- Siegert, Bernhard, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, övers. Geoffrey Winthrop Young, New York 2015
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York 2001

- Sjöholm, Cecilia, *Gå på bio: Rum för drömmar i folkhemmets Sverige* (diss.), Eslöv 2003
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren*, Stockholm 1971
- Slugan, Mario, *Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*, New York 2017
- Sontag, Susan, *As Consciousness is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964–1980*, New York 2012
- Stiegler, Bernhard, "Memory", *Critical Terms for Media Studies*, red. W.J.T. Mitchell & Mark Hansen, Chicago 2010, s. 66–87
- Stiegler, Bernhard, *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism*, övers. Daniel Ross, Cambridge 2019
- Stjernholm, Emil, *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda* (diss.), Lund 2018
- Stjernholm, Emil & Florin Persson, Erik, "Ett filmbolag i samhällets tjänst? Svensk filmindustri och skolfilmens flytande gränser", *Efterkrigstidens samhällskontakter*, red. Fredrik Norén & Emil Stjernholm, Lund 2019, s. 41–71
- Stymne, Sara, Svedjedal, Johan & Östman, Carin, "Språklig rytme i skönlitterär prosa: En fallstudie i Karin Boyes *Kallocain*", *Sammlaren* 2018:1, s. 128–161
- Sundin, Staffan, *Från bokförlag till mediekoncern: Huset Bonnier 1909–1929* (diss.), Göteborg 1996
- Sundin, Staffan, *Bonniers – en mediefamilj: Konsolidering och expansion 1930–1954*, Stockholm 2002
- Süssekind, Flora, *Cinematograph of Words: Literature, Technique, and Modernization in Brazil*, övers. Paulo Henriques Britto, Stanford 1997
- Svanström, Yvonne, *Offentliga kvinnor: Prostitution i Sverige 1812–1918*, Stockholm 2006
- Svedjedal, Johan, *Spektrum 1931–1935: Den svenska drömmen – tidskrift och förlag i 1930-talets kultur*, Stockholm 2011
- Svedjedal, Johan, *Den nya dagen gryr: Karin Boyes författarliv*, Stockholm 2017
- Svedjedal, Johan, *Min egen elds kurir: Harry Martinsons författarliv*, Stockholm 2023
- Svensson, Arne, *Den politiska saxen: En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914* (diss.), Stockholm 1976
- Svensson, Therese, *Vithetens koagulerade hjärta: Om avkoloniserande läsningars möjlighet* (diss.), Göteborg 2020
- Szondi, Peter, "On Textual Understanding", *On Textual Understanding and Other Essays*, övers. Harvey Mendelsohn, Minneapolis 1986, s. 3–22
- Tepperman, Charles, *Amateur Cinema: The Rise of North American Movie Making, 1923–1960*, Oakland 2015
- Thorbeck, Åsa, "Vardagsnära bilder: Om fotografen Gunnar Lundh", *Tack vare våra vänner!*, red. Teje Colling, Stockholm 1993
- Tideström, Gunnar, *Lyrisk från vår egen tid*, Lund 1958
- Toner, Anne, *Ellipsis in English Literature: Signs of Omission*, Cambridge 2015
- Tormod, Mats, *Till en berättelse om tröst: Eyvind Johnson omläst* (diss.), Stockholm 2012
- Towheed, Shafquat, "Introduction", *The History of Reading, Volume 3: Methods, Strategies, Tactics*, red. Rosalind Crove & Shafquat Towheed, Basingstoke 2011, s. 1–12
- Trotter, David, *Cinema and Modernism*, Malden 2007

- Tsagalis, Christos C., "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Archaic and Classical Periods", *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, red. Jonathan L. Ready & Christos C. Tsagalis, Austin 2018, s. 29–75
- Tsagalis, Christos C., "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Hellenistic Period", *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, red. Jonathan L. Ready & Christos C. Tsagalis, Austin 2018, s. 98–129
- Valentine, Maggie, *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre, Starring Charles S. Lee*, New Haven 1994
- van de Maele, John, "Individual and Collective Behaviour in *Människor kring en bro* and *De Teleurgang van de Waterhoek*", *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 2020:1, s. 1–18
- Vesterlund, Per, "Den svenska modellen: Arbetarrörelsen, staten och filmen", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars, Stockholm 2007, s. 207–244
- Vulovic, Jimmy, *Ensamhet och gemenskap i förvandling: Vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner* (diss.), Stockholm 2009
- Wade, John, *Cameras at War: Photo Gear that Captured 100 Years of Conflict – from Crimea to Korea*, Barnsley 2020
- Wall-Romana, Christophe, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York 2013
- Wallace, Richard & Burrows, Jon, *Reel Change: A History of British Cinema from the Projection Box*, Bloomington 2022
- Wallengren, Ann-Kristin, "Importing Evil: The American Gangster, Swedish Cinema, and Anti-American Propaganda", *Media, Popular Culture, and the American Century*, red. Kingsley Bolton & Jan Olsson, Stockholm 2010, s. 216–225
- Wallenstein, Sven-Olov, "A Family Affair: Swedish Modernism and the Administering of Life", *Swedish Modernism: Architecture, Consumption and the Welfare State*, red. Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein, London 2010, s. 188–199
- Waller, Gregory A., "Projecting the promise of 16 mm, 1935–45", *Useful Cinema*, red. Charles R. Acland & Haidee Wasson, Durham 2011, s. 125–148
- Wasson, Haidee & Acland, Charles R., "Introduction: Utility and Cinema", *Useful Cinema*, red. Haidee Wasson & Charles R. Acland, Durham 2011, s. 1–14
- Werner, Gösta, *Hjalmar Bergman som filmförfattare*, Stockholm 1987
- Wexman, Virginia W., *Hollywood Artist's: The Directors Guild of America and the Construction of Authorship*, New York 2020
- Wickman, Annika, *Filmerna i försvarets tjänst: Undervisningsfilm i svensk militär utbildning 1920–1939* (diss.), Stockholm 2018
- Wickman, Annika, "Warfare in Snow: Swedish Military Training Films in the Interwar Period", *Thresholds: Interwar Lens Media Cultures*, Köln 2021, s. 207–223
- Wiktorsson, Per Anders, "Efterskrift", *Pequod* 2002:31–32, s. 12
- Williams, Keith, *James Joyce and Cinematicity: Before and After Film*, Edinburgh 2020
- Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, New York 1975
- Willmott, Glenn, *McLuhan, or Modernism in Reverse*, Toronto 1996
- Winthrop-Young, Geoffrey & Wutz, Michael, "Translators' Introduction", *Gramophone, Film, Typewriter* (1999), s. xi–xxxviii

- Winthrop-Young, Geoffrey, *Kittler and the Media*, Cambridge 2011
- Winthrop-Young, Geoffrey, ”’Well, What Socks Is Pynchon Wearing Today?’: A Freiburg Scrapbook in Memory of Friedrich Kittler”, *Cultural Politics* 2012:3, s. 361–373
- Winthrop-Young, Geoffrey, ”Cultural Techniques: Preliminary Remarks”, *Theory, Culture & Society* 2013:6, s. 3–19
- Witt-Brattström, Ebba, *Moa Martinson: Skrift och drift i trettioalet* (diss.), Stockholm 1988
- Wolf, Werner, *The Musicalization in Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999
- Woodmansee, Martha, ”On the Author Effect: Recovering Collectivity”, *Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, red. Martha Woodmansee & Peter Jaszi, Durham 1994, s. 15–28
- Yrlid, Rolf, ”Filmare utan kamera: Jan Olof Olssons *Chicago* och filmen”, *I musernas sällskap: Konstater och deras relationer: En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, red. Bernt Olsson, Jan Olsson & Hans Lund, s. 442–469
- Zischler, Hanns, *Kafka geht ins Kino*, Hamburg 1996
- Zimmermann, Patricia, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Bloomington 1995
- Zimmermann, Patricia, ”The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley 2007, s. 1–28
- Zimmermann, Yvonne, ”Advertising and Avant-Gardes: A History of Concepts, 1930–1940”, Bo Florin, Patrick Vonderau & Yvonne Zimmermann, *Advertising and the Transformation of Screen Cultures*, Amsterdam 2021, s. 77–111
- Zissos, Andrew, ”Closure and Segmentation: Endings, Medial Proems, Book Divisions”, *Structures of Epic Poetry: Volume 1: Foundations*, red. Christiane Reitz & Simone Finkmann, Berlin/Boston 2019, s. 531–564
- Öhman, Anders, *Äventyrets tid: Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841–1859* (diss.), Umeå 1990
- Öhrn, Magnus, ”En intermedial studie av filmreferenser i samtida svensk ungdomslitteratur”, *Samtida svensk ungdomslitteratur: Analyser*, red. Åsa Warnqvist, Lund 2017, s. 59–76

### *Studentuppsatser*

- Klingborg, Johan, ”Rörelse, fart, kollision: Om förhållandet mellan Erik Askklunds och Josef Kjellgrens 1930-talsprosa och den sovjetiska montagefilmen” (masteruppsats), Stockholm 2016
- Rydén, Ernst, ”Betryckta människor: Hur Ivar Lo-Johansson beskriver könssjukdomarna i *Kungsgatan* och hur detta mottas i pressen hösten 1935” (kandidatuppsats), Stockholm 2019
- Südow, Emil, ”Skolfilmslandet Sverige: En historisk undersökning av argumentationen för skol- och bildningsfilm på 1920-talet” (magisteruppsats), Huddinge 2018

*Digitala resurser*

- Bildningspodden, "Skyltfönstrets historia", 2 september 2020, <https://anekdot.se/bildningspoddavsnitt/skyltfonstrets-historia/>, hämtad 2 september 2023
- Biografstatistik Svenska filminstitutet, <https://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/analys-och-statistik/manadsrapporter/lan--och-kommunstatistik/kommunstatistik-2016.pdf>, hämtad 4 maj 2023
- "Boxarupproret", *Nationalencyklopedin*, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/boxarupproret>, hämtad 4 maj 2023
- "Checking the film during screenings (Mike Williams)", intervju genomförd inom ramen för forskningsprojektet "The Projection Project", <https://cinemaprojectionist.co.uk/items/show/384>, hämtad 4 maj 2023
- Craig Sapers digitala simulering av Bob Browns "läsmaskin", <http://www.readies.org/>, hämtad 4 maj
- Ehriander, Helene, "Ingrid Amalia (Py) Sörman", artikel i Svenskt kvinnobiografiskt lexikon, <http://www.skbl.se/sv/artikel/IngridAmaliaPySorman>, hämtad 4 maj 2023
- International Educational Cinematographic Institute (IECI), <https://atom.archives.unesco.org/international-educational-cinematographic-institute-ieci>, hämtad 4 maj 2023
- "journalfilm", *Svensk ordbok*, <https://svenska.se/so/?id=136300&pz=7>, hämtad 4 maj 2023
- Lotass, Lotta, videoinspelning av *Fjärskrift*, [https://youtu.be/z\\_xFkg-qa8c](https://youtu.be/z_xFkg-qa8c), hämtad 4 maj 2023
- Olsson, Jesper, "Orden sänder fjärran: Remsor, litteratur och mediarkeologi", föredrag 2011, hämtad från [http://www.drucksache.se/pdf/fjarsskrift\\_jesperolsson.pdf](http://www.drucksache.se/pdf/fjarsskrift_jesperolsson.pdf), hämtad 24 april 2020
- "Om förordet till *Nedskrivningssystem 1800/1900*", <https://www.glanta.org/arkiv/projekt/mediehistoriskt-bibliotek/>, hämtad 4 maj 2023 (osignerad)
- "The Pomodoro Technique", <https://francescocirillo.com/products/the-pomodoro-technique>, hämtad 4 maj 2023

## Bildförteckning

- Bild 1. Omslaget till *Fem unga* (1929), producerat efter en skiss av Erik Asklund.
- Bild 2. Utställningsaffisch ”Ljuset i människans tjänst”, Liljevalchs september 1928. Illustration: Erik ”Jerk” Werkmäster.
- Bild 3. Stockholmsutställningens reklam mast. Foto: Gustaf W. Cronquist. Wikimedia Commons.
- Bild 4. Ljusreklam dag- och kvällstid. Ivar Folcker, ”Ljuset som reklammedel”, *Svensk reklam: Svenska reklamförbundets årsbok 1929*, Stockholm 1929, s. 89. Fotograf okänd.
- Bild 5–6. Ljusreklam dag- och kvällstid. Ivar Folcker, ”Ljusskyltens teknik”, *Svensk reklam: Svenska reklamförbundets årsbok 1931*, Stockholm 1931, opaginerade sidor. Fotograf okänd.
- Bild 7. Reklamblad för filmprojektorn Capitol. Kungliga Biblioteket, vardagstryck. Industri- & reklamfilm AB, samling av trycksaker.
- Bild 8. Reklamfilmsprojektion i skyltfönster. ”Den första bananveckan i Sverige”, *Bananbladet* 1927:21, s. 4 (osignerad). Fotograf okänd.
- Bild 9–10. Stillbilder ur *Fröken, Ni liknar Greta Garbo! Stockholms-Tidningens Greta Garbotävling*, regi Per-Axel Branner 1931.
- Bild 11. Skandia, salong. Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form: Arkitektur och debatt 1910–1935*, Stockholm 2001, s. 269. Fotograf okänd.
- Bild 12. Skandia, promenoad. *Gunnar Asplund arkitekt 1885–1940: Ritningar, skisser och fotografier*, red. Gustav Holmdahl, Stockholm 1943, s. 121. Foto: Sign.: Rosenberg.
- Bild 13. Flamman, exteriör. Peder Fallenius, *Storbiografens miljöer* (diss.), Uppsala 2003, s. 28. Fotograf okänd.
- Bild 14. Flamman, foajé. <https://digitaltmuseum.se/011015023353/biografen-flamman-interior-foaje> (hämtad 18 januari 2024). Foto: C.G. Rosenberg.
- Bild 15. Flamman, salong. <https://digitaltmuseum.se/011015023354/biografen-flamman-interior-foaje> (hämtad 18 januari 2024). Foto: C.G. Rosenberg.
- Bild 16–19. Stillbilder ur ”Kamerakongress”, inslag ur SF-journalens ”veckorevy” 14 april 1936.
- Bild 20–21. Framsida och uppslag ur ”bokfilm”. Erik Lindorm, *Gustaf V och hans tid 1907–1918*, Stockholm 1936, s. 1, 334f.
- Bild 22. Affisch till filmen *Med folket för fosterlandet: En film om Konung Gustaf och hans folk 1907–1938 av Erik Lindorm*, regi Sigurd Wallén 1938. Illustration: Eric Rohman.



- Bild 23. Omslagsframsida till *Unga kvinnor: Filmversion med filmbilder*, Stockholm 1934. Omslagsformgivare okänd.
- Bild 24. ”Sången om den eldröda blomman”. Uppslag ur *Filmjournalen* 1934:52, s. 16–17.
- Bild 25. Roxy, maskinrum. <https://digitaltmuseum.se/021016737520/biografen-roxy-invigningdagen-ar-1935-av-biografen-pa-drottninggatan-14> (hämtad 18 januari 2024). Foto: Carl Larssons Fotografiska Ateljé AB.
- Bild 26. Spinnrock, Hallwylska museet. Wikimedia Commons.
- Bild 27. Filmprojektor, Tekniska museet. <https://digitaltmuseum.org/021026349332/filmprojektor> (hämtad 18 januari 2024).
- Bild 28. Spolmaskin för film, Vänersborgs museum. <https://digitaltmuseum.org/011025168124/spolmaskin> (hämtad 18 januari 2024).
- Bild 29. Spolmaskin för vävgarn, Västernorrlands museum. <https://digitaltmuseum.org/0210211789574/spolmaskin> (hämtad 18 januari 2024).
- Bild 30. Erik Asklund, ”Portar: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 31 maj 1931, s. 3.
- Bild 31. Philippe Soupault, ”Fabriken: Modernistiskt filmscenario”, *Nya Dagligt Allehanda* (söndagsbilagan) 26 april 1931, s. 3.
- Bild 32. 16-millimeterskamera, Tekniska museet. <https://digitaltmuseum.org/021026837753/filmkamera> (hämtad 18 januari 2024). Foto: Peter Häll.
- Bild 33. Carl-Gustaf Colliander, ”Amatörfilmning”, *Filmjournalen* 1929:7, s. 12. Fotograf okänd.
- Bild 34. Omslagsframsida till Helmer Bäckström, *Konsten att filma: En handbok i amatörfilmografi*, Uppsala 1931.
- Bild 35–38. Stillbilder ur *Gamla stan*, regi Stig Almqvist, Erik Asklund, Eyvind Johnson & Artur Lundkvist 1931.
- Bild 39–40. Erik Asklund, *Lilla land: epos med parenteser*, Stockholm 1933, s. 54f. respektive 190f.
- Bild 41. Fotografi av Bob Browns läsmaskins-prototyp. Fotograf okänd (troligen Bob eller Rose Brown). B5, F12, Philip Kaplan and Bob Brown papers, Special Collections Research Center, Southern Illinois University Carbondale.
- Bild 42. Annonser för filmprojektor tänkt att användas i undervisning. *Svensk lärartidning* 1937:13, s. 385.
- Bild 43. Karta över SF:s skolfilmsturnéer. ”Skolfilmsresplan Vårterminen 1938”, baksidan. Kungliga Biblioteket, vardagstryck. Undervisning Audio-Visuell Sällsk. – Allm.
- Bild 44. Annonser från Ringfilm. *Tidskrift för affärsökonomi*, 1930:8, s. 298.
- Bild 45–47. Frågeformulär för undervisning med rörliga bilder samt tabell. R. Andréason & J. Digerfeldt, ”Filmen i skolarbetets tjänst”, *Skola och samhälle: Tidskrift för uppfostran och undervisning* 1935:4–5, s. 153f., 159.
- Bild 48–49. Filmkompendieblad, fram- och baksida. ”Göta kanal.”, Kungliga Biblioteket, vardagstryck. Svensk filmindustri, samling av trycksaker; Skolfilmsarkiv: Smalfilmer, Katalog o. lösblad 1938.
- Bild 50. ”Filmlektionen” (1931), framsida. Kungliga Biblioteket, vardagstryck. Nor-

stedts, samling av trycksaker; Norstedts filmavdelning 1930–1963.

Bild 51–53. Stillbilder ur SF:s ”veckorevy” 25 november 1935 från Västerbrons invigning.

Bild 54. Föreläsningssal, ESAB:s ”svetsskola”. Axel Hanson, ”Esab:s svetsningsundervisning och svetsskola.” *Svetsaren: Svetstidning* 1938:7, s. 185. Fotograf okänd.

Bild 55. Stillbild på svetslåga ur filmen *Le Coupage Oxy-Cinétique* (troligen 1930-tal).

#### *För- och eftersättsblad*

1930 års karta över Stockholm, ritad av August Emanuel Pählman och Nils Hanzon, <https://stockholmskallan.stockholm.se/teman/kartor/1930/> (hämtad 25 mars 2024), kompletterad av Johan Klingborg och Johan Laserna.

#### *Kapitelstartbilder*

Inledning, s. 12: Palladiums foajé 1938 vid premiären av filmen *Marie Walewska* med Greta Garbo och Charles Boyer. Okänd fotograf/Stockholms stadsmuseum.

Kapitel 1, s. 44: Kungsgatan 1936. Biografen Saga håller på att uppföras. Foto: Åke Lange/ Stadsmuseet i Stockholm.

Kapitel 2, s. 92: Skandias maskinrum 1925. Fotograf okänd. Wikimedia Commons.

Kapitel 3, s. 148: Skioptikonbild föreställande olika smalfilmsformat, använd av Helmer Bäckström som föreläsningmaterial på Institutionen för fotografi vid Kungliga Tekniska Högskolan omkring 1950. Helmer Bäckströms arkiv/Tekniska museet.

Kapitel 4, s. 194: Fältbio som roar Landstormen 1939. Okänd fotograf/Stockholms stadsmuseum.

Sludiskussion, s. 246: Soldater på skidor i Märkäjärvi 6 februari 1940. Finska försvarsmaktens bildarkiv, SA-kuva.



## Personregister

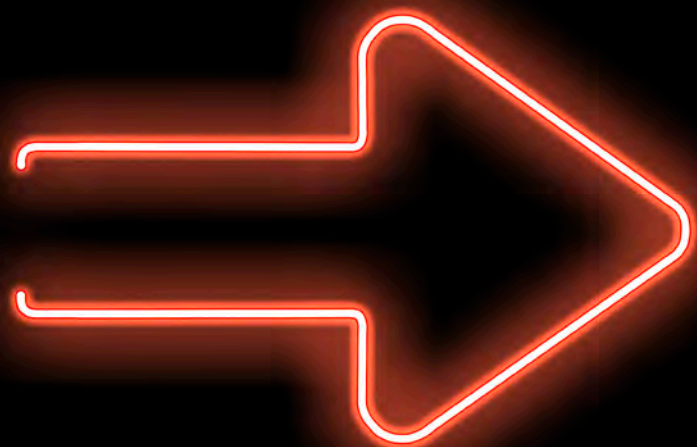
- Abenius, Margit 63, 274, 308f.  
Adolfsson, Eva 234f., 302, 323f.  
Adorno, Theodor 70ff., 87, 251, 276f., 281, 326  
Agamben, Giorgio 20ff., 75, 85f., 154, 256ff., 269, 279, 298, 317  
Ahlberg, Alf 207ff., 315  
Albera, François 21, 27, 160, 172, 257, 261, 299, 303  
Alcott, Louisa May 112ff., 285, 288  
Aléx, Peder 25, 260, 324  
Allberg, Ragnar 165, 301f.  
Almqvist, Stig 43, 152, 163ff., 169  
Althusser, Louis 58, 274  
Andersson, Lars Gustaf 165, 283f., 301  
Apollinaire, Guillaume 37  
Arnald, Jan 32, 34, 264, 305  
Aronson, Stina 182, 305, 322  
Artaud, Antonin 151, 303  
Askander, Mikael 32f., 67f., 165f., 175, 177, 256, 265f., 275, 288, 300ff., 307f.  
Asklund, Erik 15ff., 28, 32f., 40, 42, 67, 71, 81, 144, 152ff., 163ff., 169ff., 174ff., 180ff., 188ff., 242, 256, 264, 270f., 275ff., 283, 288, 295f., 301, 303, 305ff.  
Asplund, Gunnar 52, 54, 77, 82  
Bachtin, Michail 119, 290, 296  
Balázs, Béla 204, 314  
Barthes, Roland 73, 142f., 278, 295  
Bazin, André 173, 303  
Beller, Jonathan 236, 238, 325  
Bengtson, Eric 166  
Benjamin, Walter 204, 297, 314, 317  
Berg, Gustaf 204ff., 212, 218, 256, 277, 309ff., 316ff., 326  
Berger, Henning 33, 266, 304  
Bergman, Hjalmar 112, 265f.  
Bergman, Stina 112, 285  
Blomberg, Eva 242, 326  
Boëthius, Ulf 98, 100, 283  
Bolter, Jay 171, 267f., 303  
Bonaventura 116f.  
Borg, Alexandra 33f., 266, 271, 304  
Boye, Karin 16, 32, 40, 42f., 47, 49ff., 62ff., 71f., 77, 85f., 90, 107, 197ff., 228, 243, 270f., 273ff., 281, 287, 308f., 318, 320, 326  
Branner, Per Axel 114  
Branting, Anna 229  
Bronfen, Elisabeth 90, 281  
Brown, Bob 186ff., 306  
Bryher 151  
Brylla, Charlotta 198, 308  
Bäckström, Helmer 158ff., 169f., 214, 255, 283, 298ff., 312, 314, 319  
Carlson, Stig 31, 264  
Carpenter, Edward Childs 112, 285  
Castle, Gregory 119, 290  
Chartier, Roger 129, 292  
Clairmont, Leonard 73, 278  
Colomina, Beatriz 76, 82, 279f.

- Crary, Jonathan 23, 55,  
84f., 90f., 180f., 259f.,  
274, 280ff., 304
- Cukor, George 112
- Curtis, Scott 204, 313
- Danius, Sara 37f., 262,  
269
- Deleuze, Gilles 20, 26,  
55, 257, 260f., 270,  
273, 281f., 300
- Diktonius, Elmer 183,  
271, 305
- Domellöf, Gunilla 32, 87,  
264f., 274, 281
- Dos Passos, John 35, 265
- Dreyer, Carl 165
- Dyhlén, Gunnar 207,  
311, 315f., 319
- Eco, Umberto 108, 261,  
288
- Ehrensvärd, Carl August  
252, 327
- Eisenstein, Sergej 31,  
166, 175, 212f., 264ff.,  
296, 304, 319
- Ejchenbaum, Boris 84
- Ekström, Anders 203,  
220, 225, 310, 313,  
320f.
- Elbert, Sarah 112, 288
- Elgström, Anna Lenah  
167, 284, 302
- Eliot, T.S. 37, 143, 268
- Elsaesser, Thomas 21,  
257, 261
- Elvegård, Evert 157, 160,  
298
- Emerson, Lori 188, 306f.
- Espmark, Kjell 31, 255,  
264, 296, 304, 332
- Fallenius, Peder 54, 77,  
82, 271ff., 279f.
- Faulkner, William 35,  
268
- Feigel, Lara 36, 267
- Fevrell, Walter 206, 314
- Fischer, Otto 198, 263,  
308
- Fitzgerald, Scott 35
- Florin Persson, Erik 24,  
260, 301, 309f., 314,  
316, 320f.
- Foltz, Jonathan 36, 267f.
- Fondane, Benjamin 172,  
303
- Ford, Ford Madox 39
- Fornäs, Johan 63, 273f.,  
276, 281
- Foucault, Michel 20ff.,  
26, 28f, 31, 57, 84f.,  
96f., 111, 114f., 120ff.,  
134, 163, 220, 256ff.,  
262, 273f., 280ff., 289f.,  
293f., 300, 317f., 320
- Freud, Sigmund 180f.,  
304
- Fridegård, Jan 16, 40, 68,  
125, 270, 275f., 278,  
291
- Förberg, Einar 67, 255,  
275, 324
- Gagner, Marie-Louise  
206, 314
- Garbo, Greta 72ff., 104,  
106, 275, 277f., 285f.,  
288
- Gardeström, Elin 25, 52,  
198, 260, 272, 309
- Gaudreault, André 21,  
257, 269f.
- Gitelman, Lisa 162, 300,  
310
- Goethe, Johann Wolf-  
gang von 119, 138
- Grusin, Richard 171,  
267f., 303
- Guattari, Félix 154, 158,  
260f., 297f.
- Gustaf Adolf 231
- Gustaf V 102, 104, 111,  
229, 286
- Haag, Ingemar 31, 264
- Habel, Ylva 106, 275,  
278, 284, 286f.
- Hansson, Per Albin 22,  
25, 259
- Harrison, Rebecca 139,  
292, 295
- Haux, Caroline 56ff.,  
62f., 70, 72, 75, 84,  
86f., 271, 273ff., 280f.
- H.D. 39, 151, 267
- Hepburn, Katherine 112
- Hirdman, Yvonne 25,  
259f.
- Homerios 95, 294
- Horkheimer, Max 70ff.,  
87, 251, 276f., 281,  
326
- Huysen, Andreas 36f.,  
267f., 270, 277, 303f.
- Hyltén-Cavallius, Rag-  
nar 114
- Idestam-Almquist,  
Bengt 165, 301f.
- Jackson, H.J. 188f., 307
- Jarlbrink, Johan 116,  
286, 288f.
- Janowitz, Anne 182, 305
- Janzon, Bengt 165, 289,  
301f.
- Jerring, Nils 227, 321

- Johansson, Christer 118, 123f., 266, 290f.
- Johnson, Eyvind 16, 40, 42f., 58, 71, 85, 95ff., 117, 120, 122ff., 133f., 138, 143, 146, 152, 163, 165, 167ff., 228, 243, 252, 270, 274, 276, 281f., 290f., 294, 296, 302f., 322
- Jolas, Eugene 151, 296
- Jonzon, Bror 204, 212, 312ff., 318
- Joyce, James 36f., 119, 124, 143, 267, 269, 304
- Järpvall, Charlie 189, 307
- Jönsson, Mats 41, 228, 260, 270f., 298f., 301, 309, 317, 321f.
- Kafka, Franz 36, 268
- Karl XIV Johan 102
- Karl XV 102
- Karlsson, Martin 201, 310, 312, 316
- Keaton, Buster 131, 292
- Kittler, Friedrich 21, 27, 29f., 82, 105f., 109, 111, 117, 126, 218, 234, 236, 256f., 262f., 269, 280, 287f., 320, 323f.
- Kjellgren, Josef 15, 18, 32, 40, 43, 52, 69, 84, 107, 199, 226, 228f., 232, 240ff., 256, 264, 270ff., 276f., 280, 283, 288, 321ff.
- Klemperer, Victor 216, 319
- Koch, Martin 33, 266
- Kracauer, Siegfried 71f., 276f.
- Krusenstjerna, Agnes von 16, 40, 49, 52, 64, 68, 91, 244, 270f., 275, 277, 282, 326
- Kvart, Gerd 32, 226f., 229, 234, 240, 264, 280, 321ff.
- Kyrklund, Willy 13, 255
- Lagercrantz, Olof 252, 275, 308
- Lagerlöf, Erland 138, 294
- Lagerlöf, Selma 102, 104, 266, 286, 294
- Larsson, Inga Lena 168
- Lenning, Einar 189, 307
- Levi, Pavle 172f., 303
- Lewis, Wyndham 39
- Lindberger, Örjan 122f., 138, 270, 290f., 294
- Lindorm, Erik 102ff., 109ff., 115ff., 123, 286, 288f.
- Lindorm, Per-Erik 104
- Lo-Johansson, Ivar 16, 40, 68, 125, 145f., 183, 243, 270, 275, 291, 295, 305, 326
- Lundh, Gunnar 183, 305
- Lundin, Sven 112, 285, 287
- Lundkvist, Artur 15, 18, 31f., 40, 43, 52, 69ff., 82, 107, 151f., 155, 157, 163, 165ff., 174, 177f., 180ff., 191, 255f., 264, 270ff., 276f., 296, 301f., 304f., 308
- MacCabe, Colin 36, 267
- Macpherson, Kenneth 152
- Magnusson, Charles 83, 272f.
- Mallarmé, Stéphane 37, 174
- Marcus, Laura 36, 267
- Martinson, Harry 15, 40, 43, 69, 71, 125, 247, 249, 251ff., 270, 276, 283, 286, 291, 296, 326f.
- Martinson, Moa 16, 40, 125, 145f., 270, 291, 295
- McLuhan, Marshall 27, 30, 55, 58, 64f., 81, 261ff., 267, 273f., 287, 292
- Moberg, Vilhelm 252, 284
- Moholo-Nagy, László 209, 317
- Molander, Karin 73
- Moretti, Franco 119, 290
- Moses, Gavriel 35, 266f.
- Munch, Edvard 172
- Munkhammar, Birgit 118, 122, 124, 134f., 290f., 294
- Murphet, Julian 36, 38, 173f., 267, 269, 283, 287, 303
- Musil, Robert 36
- Myrdal, Alva och Gunnar 22, 24, 259
- Nilsson, Louise 50, 62, 260, 271f., 274f.
- North, Michael 36f., 268, 270, 296, 306, 314
- Oechslin, Werner 50
- Ohlsson, Anders 33f., 265f.



- Orton, Gavin 118, 124f.,  
134f., 290f., 294, 306  
Oscar I 102  
Oscar II 102, 116, 286
- Pestalozzi, Johann Hein-  
rich 203  
Peters, John Durham 27,  
30, 64, 261ff., 274  
Pirandello, Luigi 35, 137,  
294  
Postman, Neil 129, 292  
Pound, Ezra 38  
Proust, Marcel 38, 267,  
269  
Pudovkin, Vsevolod 166,  
319
- Raisbeck, Alexa 130, 139,  
292, 295  
Ribemont-Dessaignes,  
Georges 151f., 177, 296  
Richardson, Dorothy 39  
Riefenstahl, Leni 198,  
208, 212f., 308  
Ring, Lasse 235, 275, 324  
Rocco, Alfredo 208  
Ruttman, Walter 165,  
302
- Salomonsson, Karl 216,  
316, 319f.  
Sandel, Maria 33, 304  
Sandgren, Gustav 15, 40,  
68, 71, 167, 270, 275f.,  
302
- Schlegel, Friedrich 183,  
305  
Seed, David 35, 265, 267  
Shail, Andrew 39, 269f.  
Shaw, Robert 89, 281f.  
Siegert, Bernhard 76f.,  
176, 278f., 297, 304  
Sjöström, Victor 73  
Skoglund, Gunnar 98,  
227, 229, 321  
Soupault, Philippe 151ff.,  
177, 190, 296, 307  
Sperling, Kristina 114f.,  
287ff.  
Stark, Albin 54  
Stein, Gertrude 35, 38,  
267  
Stenström, Matts A. 168  
Stjernholm, Emil 24,  
260, 298, 309f., 314,  
316, 320f.  
Strindberg, August 47f.,  
126, 137, 271, 289, 303  
Svedjedal, Johan 197,  
213, 253, 273, 283,  
308f., 323, 327  
Sörman, Py 16, 40, 75,  
77, 244, 270, 276, 279,  
326
- Tengdahl, Knut 231  
Tepperman, Charles 154,  
297, 299  
Thackeray, William 106  
Thiel, Olof 235, 311, 324  
Tolstoj, Leo 106, 285  
Toner, Anne 108, 288
- Tormod, Mats 118, 290  
Tortajada, Maria 21, 27,  
257, 261  
Trotter, David 36f., 267f.
- Vertov, Dziga 34, 165,  
302f.  
Vulovic, Jimmy 118, 125,  
134, 290f., 294ff.  
Värnlund, Rudolf 16, 40,  
52, 85, 125, 144, 146,  
241, 270, 272, 281,  
295f., 303, 326  
Wagner, Richard 82, 183,  
305  
Wagnsson, Ruben 207,  
260, 316, 318, 348  
Wall-Romana, Christo-  
phe 36f., 181f., 268,  
303f.  
Wells, H.G. 36  
Wickman, Annika 210,  
311, 316, 318f., 325  
Wiesler, Rolf 112, 285,  
287  
Wigforss, Ernst 25, 260  
Williams, Mike 133  
Wolf, Werner 32f., 265ff.,  
277  
Wolf, Virginia 36f., 146,  
296, 304
- Zimmermann, Patricia  
158, 160ff., 299, 301
- Åhrén, Uno 54, 77  
Åkeson, Elnor 166, 169



# Ett urval av Stockholms biografer på 1930-talet

Gamla stan och Södermalm

- |   |  |
|---|--|
| 48. <b>FLAMMAN</b> Hornsgatan 145 / Lång-<br>holmsgatan 38, invigd 1930 | 57. <b>GÖTA LEJON</b> Götgatan 55, 1928    |
| 49. <b>CHICAGO</b> Hornsgatan 75, 1909                                  | 58. <b>UGGLAN</b> Folkungagatan 60, 1916   |
| 50. <b>LIDO</b> Hornsgatan 92, 1937                                     | 59. <b>GLORIA</b> Folkungagatan 105, 1938  |
| 51. <b>RIO</b> Hornsgatan 72, 1928                                      | 60. <b>PELIKAN</b> Folkungagatan 114, 1938 |
| 52. <b>RIVAL</b> Mariatorget 3, 1937                                    | 61. <b>BIO 59AN</b> Götgatan 59, 1912      |
| 53. <b>HANSA</b> Mälartorget 13, 1936                                   | 62. <b>VICTORIA</b> Götgatan 67, 1936      |
| 54. <b>RIPP</b> Hornsgatan 9–11, 1912                                   | 63. <b>RIRI</b> Nytorget 6, 1911           |
| 55. <b>RITIO</b> Högbergsgatan 26A, 1936                                | 64. <b>MÄNEN</b> Götgatan 93, 1926         |
| 56. <b>STORA TEATERN</b> Götgatan 49, 1916                              | 65. <b>CAMEO</b> Ringvägen 127, 1936       |



**BECKENFÖRKLARING**

- Stadens gräns
- Stadsplanegräns
- Församlingegräns
- Offentlig byggnad
- Annan byggnad, vilken ansetts bör angivas
- Anlägg gata, torg och väg
- Fastställt, ej anlägg gata och torg
- Bebyggd tomt eller stadsåga
- Obesudd





47

53

54

52

55

59

56

58

57

61

62

63

64

65

SALTSJÖN

HAMMARBYLEDEN

KATARIN

APOTHEK

ENVIKSDALS-ÖNDER

NESS, HAMMARBY, BÄNGBY

*Verkar film* handlar om hur den svenska skönlitteraturen omformades då rörliga bilder gjorde sitt intåg i vardagen. Under 1930-talet kom filmen att bli det medium alla talade om och som ingen undkom. Det visades film i moderna biografpalats men också i skolor, på arbetsplatser, i det militära, på gatorna och i hemmen. Filmstjärnor bevakades i filmtidskrifter, författare gjorde experimentfilmer, reklamfilmer saluförde produkter och privatpersoner lockades att dokumentera sina liv med smalfilmskameror. Denna filmens allestädesnärvaro – i studien begreppsliggjord som ett *filmnätverk* – ledde befolkningen mot ett nytt sätt att se, till gagn för den accelererande konsumtionskulturen såväl som den begynnande välfärdsstaten. I Johan Klingborgs analys av verk av bland andra Karin Boye, Eyvind Johnson och Artur Lundkvist träder denna omärkliga reglering av seendet fram som ett villkor för varseblivningens litterära gestaltning. I förlängningen undersöks litteraturens förändrade ställning under trycket från de rörliga bilderna, en fråga med direkt bäring på skriftens och läsningens förutsättningar i den digitala tidsåldern.

JOHAN KLINGBORG är litteraturvetare och kritiker.  
*Verkar film* är hans doktorsavhandling.

MEDIEHISTORISKT ARKIV 58



ISBN 978-91-985802-6-6