

Denna bok tillägnas Lennart Ehrnborg



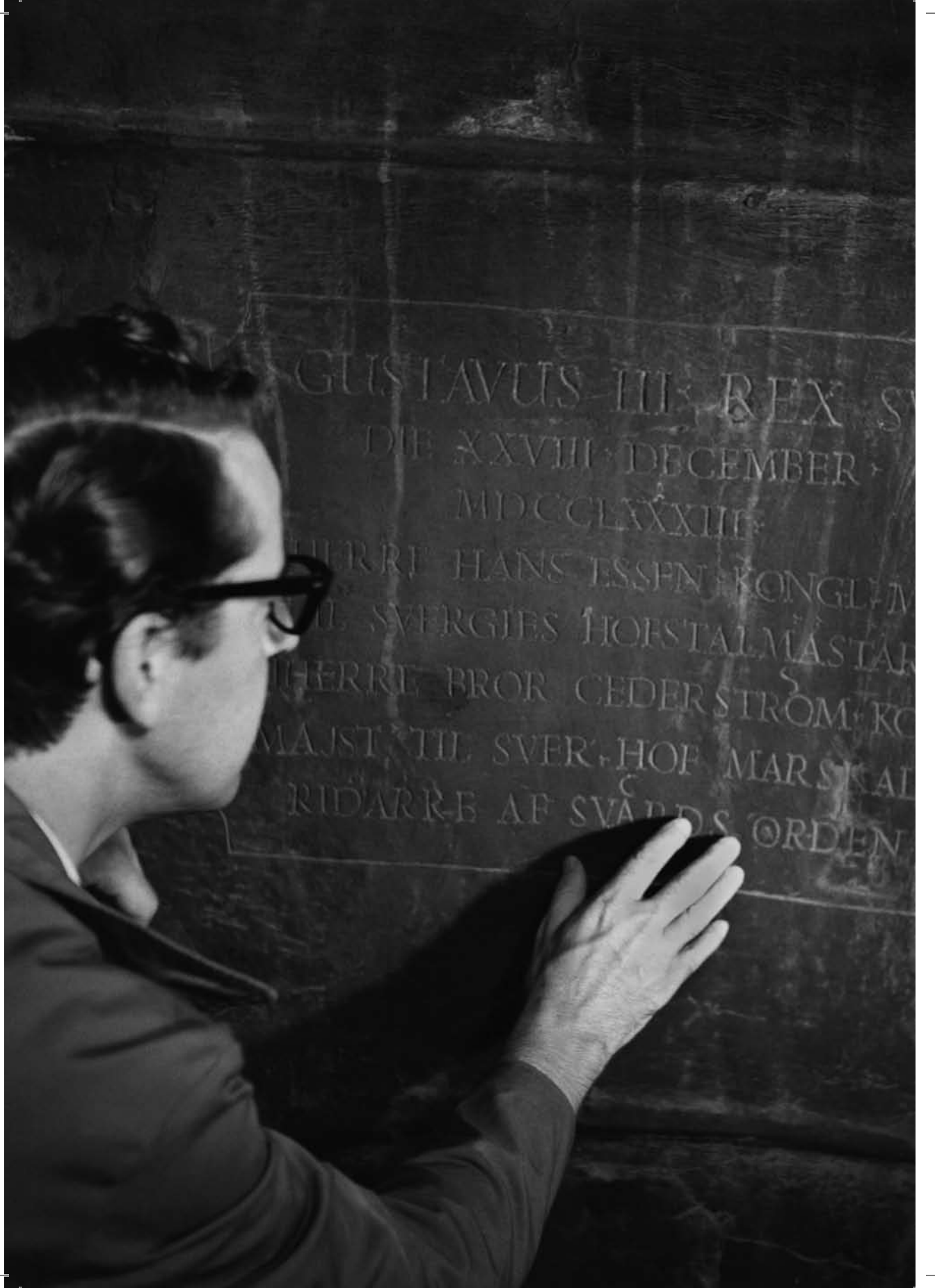
TV-pionjärer och fria filmare

En bok om Lennart Ehrenborg

Red. Tobias Janson & Malin Wahlberg

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 9



GUSTAVUS III REX S
DIE XXVIII DECEMBER
MDCCLXXIII
HERRE HANS ESSFEN KONGLI
TIL SVERGIES HOFSTALMASTAR
HERRE BROR CEDERSTRÖM KO
MAJST TIL SVER HOF MARSKAL
RIDARRE AF SVÄRDS ORDEN

Innehåll

7. Förord

11. MALIN WAHLBERG

Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick

DEL 1: MINNEN OCH REFLEKTIONER

45. BO BJELFVENSTAM

Allt var ju möjligt

67. ÅKE ÅSTRAND

Filmavdelningen, gökungen som bara växte

83. TOBIAS JANSON

Eric och Lennart

95. LARS-LENNART FORSBERG

På Ehrenborgs tid

127. CARL HENRIK SVENSTEDT
Lite från sidan, något senare

135. GÖRAN OLSSON
Äras de som äras bör

DEL 2: MEDIEHISTORISKA BETRÄKTELSE

145. PELLE SNICKARS
Tidiga medieformer – om televisionen då och nu

169. LEIF FURHAMMAR
Humanist på resa genom världen och tiden

201. MALIN WAHLBERG
Smalfilm för bred publik: amatörfilm
och filmexperiment i tidig svensk television

231. MADELIENEN LILJA OCH JOHAN NILSSON
Poesi i ljud och bild: Jan Troell som tv-filmare

239. ANNA TELLGREN
Lennart Ehrenborg och Tio fotografer

261. YLVA HABEL
Filmen *Vita myror* som postkolonial kritik

278. Författarpresentationer

280. Presentation av filmer i urval

Förord

EN FÖRMIDDAG UNDER DEN svala sommaren 2007 satt jag och funderade över vad man skulle kunna göra för att uppmärksamma OFF:s 25-årsjubileum påföljande år. Med mig fanns tanken att man för en gångs skull borde formulera sig positivt. I arbetet med att ge kort- och dokumentärfilmen bättre villkor fokuserar man lätt på bristerna. Vi lever i en urholkad produktionsekonomi någonstans i tjälfrusna marker mellan mediemarknad och kulturbudget. Eftersom dokumentärfilmens levnadsförutsättningar är knapphändigt definierade handlar mycket av intressearbetet om att slita i närmsta makthavare och, som sagt, att lista brister. Nu var det dags att ge goda exempel.

När jag träffade Eric M. Nilsson 1997 läste jag filmvetenskap på Stockholms Universitet. Jag hade grävt ned mig i sextiotalets dokumentärfilmer och våra samtal handlade ofta om hur det varit möjligt att producera dessa små ädelstenar som bara gnistrade starkare efter trettio år. Under våra samtal började jag förstå betydelsen hos den som initierar, möjliggör och stöttar, men som håller sig i bakgrunden; alltså vikten av producentens roll i en konst som i min värld helt låg i auteurens egna visioner, egensinne och skaparkraft.

Lennart Ehrenborg utsågs till chef för Filmavdelningen i samband med att Radiotjänst började sända tv 1956 och hade sedan huvudansvaret för tv-filmen till och med 1969 då Dokumentärfilmsektionen lades ned. Ehrenborg har alltmer kommit att framstå som en förebild i att skapa ett fungerande produktionsklimat. Säkert var stämningen på hans avdelning till viss del en produkt av sextiotalets estetiska och tekniska upptäckarglädje inom filmen i stort. Men där fanns även bildning av den gamla skolan kombinerat med en kärlek till filmen som konstform och en tilltro, ett uppmanande och underförstått ”pröva, det går säkert bra”.

Detaljstyrning var aldrig Ehrenborgs modell. Det viktiga var att det blev bra film. Han månade om filmarens personliga uttryck och därför handlar Ehrenborgs stora insats för filmarna om att ge möjligheten: med teknik, personal och visningsutrymme. Det konstnärliga ansvaret var filmarens, och med denna frihet växte ambitionerna. Ehrenborg var något så unikt som en producent som kunde fatta självständiga produktionsbeslut och dessutom favoriserade projekt som valde andra vägar än de säkra eller redan upptrampade. Detta känns ganska avlägset i dagens televisionsmaskineri. Som vi ska se i boken fungerade han även som en inspiratör genom att ge ny utländsk film utrymme i tv-tablån.

Många projekt i kort- och dokumentärfilmens anslutande terränger är tunga att dra igång. Den här boken är inte ett sådant. När jag pratade med folk i ett tidigt skede av projektet blev jag lite överraskad över hur det började rulla av sig själv. Alla var intresserade och kom snart med förslag på egna bidrag till boken. Denna positiva reaktion från de inblandade säger mycket om Ehrenborgs betydelse. Vi har valt att dela upp boken i en del med filmarnas och medarbetarnas egna vittnesmål och en mediehistorisk del som behandlar aspekter av Filmavdelningen och dess produktion. Resultatet är ett bidrag till svensk tv-historia, ett område som vid sidan om Leif Furhammars arbete är relativt orört. Det är ett forskningsfält som har mycket att berätta om vår samtid med tanke på vilket oerhört genomslag mediet haft under de senaste femtio åren. Med boken följer två DVD-skivor med hela filmer eller utdrag ur Filmavdelningens produktion. Urvalet har i första hand gjorts med tanke på de ämnen och exempel som behandlas i boken.

Många tack till Tomas Ehrnborg på SLBA för arbetet med DVD-skivorna och bokens illustrationer. Fotografierna har samlats

in från många olika källor och Tomas har varit oumbärlig i allt från arkivarbete till bearbetning av det omfattande bildmaterialet. Tack vare Monika Karlsson och Nadja Klich på SVT:s bildarkiv har vi kunnat utnyttja det omfattande stillbildsarkiv som Lennart Ehrenborg byggde upp under sin tid som chef för Filmavdelningen. Åke Åstrand har lagt ned ett stort arbete på att scanna sina gamla negativ och ställa en mängd bilder till vårt förfogande. Lennart Ehrenborg själv har generöst bistått med kompletterande fotografier och dokument ur det egna arkivet.

För oss oberoende filmare är Ehrenborg något av ett skyddshelgon. Det är inte fel att säga att OFF, Oberoende filmares förbund, springer ur arvet från Ehrenborg och Sveriges Radios Filmavdelning. Nu när vår hedersmedlem Ehrenborg firar 85 år, ser vi en utmärkt möjlighet att med den här boken manifesteras OFF:s 25 år som förening.

Tobias Janson, OFF

Malin Wahlberg

Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick

1957 VAR FÖRSTA GÅNGEN som radioföretagens stora festival Prix Italia inkluderade televisionen. ”Dokumentärfilm” utgjorde den första och enda tävlingsklassen för tv-produktioner. Det blev en stor triumf för det nystartade Radiotjänst/TV som tilldelades specialpriset The City of Taormina Prize för Bertil Danielssons *Viggen Viggo* (1955). Förutom den Sucksdorff-inspirerade berättelsen och det skickliga fotot representerades det mytomspunna svenska landskapet och *Viggen Viggo* framstod som ”a nature documentary of great lyrical power”.¹ Bertil Danielssons film blev den första säljframgången för Radiotjänsts nya filmavdelning, vilket även bekräftade företagets status på den internationella tv-marknaden. Händelsen blev startskottet för Filmavdelningens omfattande arbete med ”främmande material”, det vill säga försäljning, uthyrning och inköp av tv-film. Man deltog också i filmfestivaler och förhandsvisningar (*screenings*) och ett flertal dokument vittnar om Filmavdelningens närvaro vid internationella konferenser tillägnade det nya mediet i allmänhet och tv-filmen i synnerhet.²

Syftet med den här boken är att uppmärksamma Filmavdelningens produktion, de specifika omständigheter och förutsättningar som präglade verksamheten, samt inte minst de möjligheter för

kanske
stryka ordet
“filmen” ?

Bertil Danielsson under
inspelningen av filmen
Viggen Viggo, 1955.
Foto: SVT.



dokumentär gestaltning och filmproduktion som Lennart Ehrenborg och hans medarbetare skapade inom ramen för televisionen. Idén har från början varit att tillägna Lennart och hans engagemang för filmen, och filmens plats i tv, en bok som från olika vinklar belyser Filmavdelningen och televisionens första år i Sverige.

Radiotjänst/TV, Filmavdelningen

Relationen mellan filmen och televisionen var både ett tekniskt och institutionellt problem i början av 1950-talet. 1956 kom de flesta medarbetarna på Radiotjänst/TV från radion och det fanns



RADIOTJÄNST

filmavdelningen

Filmavdelningens första logotyp. Den kom att förändras genom åren.

ett stort behov av både tv- och filmkunnig personal. Filmbranschen hade inte mycket att vinna beträffande vare sig inkomst eller anseende. Man föraktade generellt televisionens undermåliga bildkvalité och dessutom passade amatörformat som 16mm bättre i produktionen av tv-film. Under programåret 1956/57 inrättades en särskild filmavdelning med Lennart Ehrenborg som chef. Ehrenborg hade en bakgrund som konststuderande och hade därefter arbetat som produktionsassistent för filmbolaget Artfilm AB. Han hade även varit involverad i de första tv-sändningarna från Kungliga Tekniska Högskolan som inleddes 1954.

Filmavdelningens främsta uppgift var att producera dokumentärfilmer, köpa, hyra och redigera utländska filmer, samt att sköta Radiotjänsts filmarkiv.³ Senare 1957 bytte företaget namn till Sveriges Radio och avdelningen döptes om till Dokumentärfilmsektionen, vilket blev det officiella namnet i budgetprotokoll och produktionspapper fram till den stora omorganiseringen 1969/70, då en andra kanal invigdes och Ehrenborgs enhet reducerades till en avdelning med ansvar för utländsk programimport. En begränsad egenproduktion levde kvar. Förändringen drabbade framförallt frilansverksamheten, med stora konsekvenser för tv-dokumentären som programkultur och filmiskt uttryck.

Produktiviteten var som störst åren innan Dokumentärfilmsektionen lades ned: under produktionsåret 1968/69 gjorde 18 frilansfilmare inte mindre än 35 filmer. I dagligt tal på Sveriges Radio/TV och bland Ehrenborgs medarbetare kallades enheten för "Filmavdelningen", "Filmsektionen" eller "Dokumentärsektionen", men olika namn förekommer även i bevarade dokument, vilket i sig är

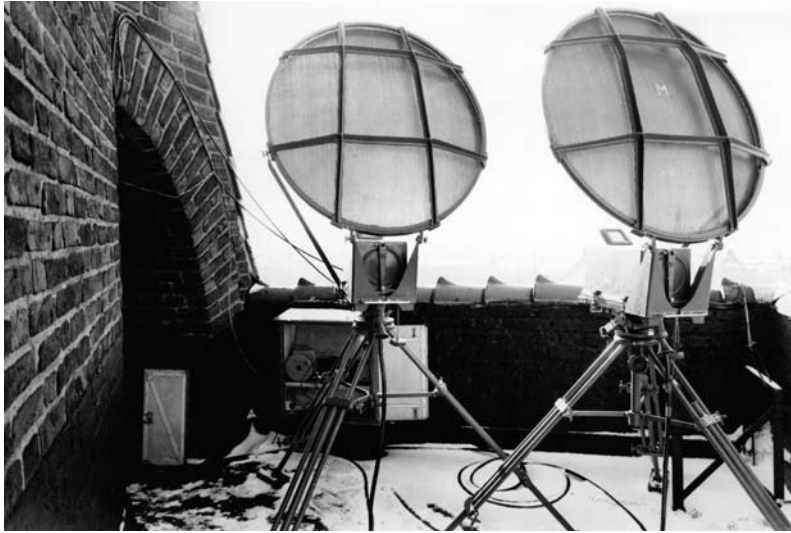
Under en försöksperiod 1954–56 sändes tv lokalt från KTH i Stockholm. Foto: SVT.



belysande för den snabba utvecklingen och förändrade organisationen inom Sveriges Radio/TV de första tio åren. I den här boken hänvisar vi för enkelhetens skull till ”Filmavdelningen”.

Ehrenborgs princip för produktionen av tv-filmer var att i första hand satsa på externa filmare, som i största möjligaste mån skulle förbli ”fria filmare”. Televisionen skulle göras till en alternativ visningskontext för filmgenrer utanför biograffilmens intresseområde, som dokumentärfilm, experimentell kortfilm, novellfilm och amatörfilm. Samtliga genrer finns representerade i Filmavdelningens produktion och denna spännvidd bör också förstås i ljuset av den kreativa atmosfär som präglade den tidiga tv-filmproduktionen. Här fanns varken någon entydig teknisk standard eller bestämda definitioner av programformat och filmstilar. Tv-produktionerna kantades av tekniska utmaningar och problem, men här fanns också stora möjligheter att experimentera och prova sig fram. Leif Furhammar ger i sin bok *Med TV i verkligheten* (1995) en detaljerad översikt över de olika typer av dokumentärfilmer som Filmavdelningen producerade.⁴

I relationen till frilansfilmarna var Ehrenborgs policy att ”man skulle slippa ämnesbestämning, bara man fick filmade intryck som var filtrerade genom ett personligt temperament. Man kan uttrycka det så här: det skulle vara filmer *av* någon, inte *om* något, till varje pris.”⁵ Filmproduktionen följde ett tvåstegsavtal som bestod i att filmaren presenterade en programidé (godkännandet byggde på



Utrustning på taket till en av KTH:s byggnader. Foto: SVT.

ett personligt samtal med Ehrenborg och var inte avhängigt något krav på manus) och försågs med råfilm och tillgång till klippbord, och därefter gjordes en bedömning av den råklippta kopian. Om filmen godkändes tecknades ett avtal och ett blygsamt arvode delades ut.⁶ Filmavdelningen blev härmed ett slags filmskola med avgörande betydelse för en ny generation svenska filmare. Bland de filmare som debuterade på tv och som delvis eller helt fick sin professionella skolning som frilansfilmare för Ehrenborgs avdelning var till exempel Jan Troell, Lars-Lennart Forsberg, Berndt Klyvare och Rolf Wohlin. Bo Bjelfvenstam och Karsten Wedel var redan frilansande dokumentärfilmare, men blev tidigt knutna till Filmavdelningen och kom därför att övergå till svart-vit 16mm-film för tv-produktion. Bjelfvenstam anställdes som producent 1960 och ett år senare tillkom Eric M. Nilsson som den tredje producenten på Filmavdelningen. Eric M., som vid sidan av Arne Sucksdorff internationellt sett framstår som den mest omtalade svenska dokumentärfilmaren, kom till Sveriges Radio/TV efter studier på filmskolan IDHEC i Paris.

Filmavdelningen var, liksom Radiotjänst i stort, en mansdominerad arbetsplats. I den lilla staben av fast anställda ansvarade männen för kamerorna och filmproduktionen – de första filmfotografierna på enheten var Bertil Danielsson, Sören Hoffman och Bengt Nordwall. Men det var trots allt kvinnorna som ansvarade för det oundgängliga hantverket vid klippbordet. Märta Friman anställdes

Från inspelningen av *Emaljmalare på Gustavsberg* 1963. Notera den fast monterade Arrikameran. Från vänster: Stig Lindberg, Åke Åstrand, en okänd och Lars-Lennart Forsberg. Filmen visades 10 augusti 1964. Foto: Åke Åstrand.



som klippare på Radiotjänst redan 1955, och Ann-Marie Eriksson, Margit Nordquist och Inga Zettergren tillträdde 1957. Åsa Holmsén hade arbetat som klippare och regiassistent åt sin man, regissören Egil Holmsén, men värvades 1956 som en av de första tv-producenterna och var även till viss del involverad i Filmavdelningens arbete på 1950-talet.⁷

Gerd Almgren gick producentkursen som Radiotjänst anordnade våren 1956 och, efter att ha filmat i Paris för fransk television, blev filmen *Tv-resan* hennes första arbete som frilans i Sverige. *Tv-resan* producerades av Ehrenborg och sändes från Kungliga Tekniska Högskolan 1 mars 1956. Programmet handlade om afrikanska



Guldkusten och projektet resulterade även i boken *Kakaokusten*.⁸ Almgren for också tillbaka till Västafrika 1957 i samband med Ghanas självständighet och var, vid sidan av Bo Bjelfvenstam, en av få representanter från Sveriges Radio/TV att berätta och visa bilder från Afrika i slutet av 1950-talet. Liksom många andra tv-filmare som började som amatörer har Almgren betonat den positiva känslan av att kunna göra film mot alla odds. 1963 skrev hon en artikel om sina år som frilansare och angående *Tv-resan* minns hon med förundran att det överhuvudtaget ”gick att visa film tagen på stumfilmshastighet, 16 rutor i sekunden, med tv:s obligatoriska 25 bilder/sek. – gick för en amatör att ta bilder med en 16mm-kamera som hon köpt begagnad dagen innan hon reste – gick att pröva det ”som inte går” och få något slags resultat”.⁹

Vera Nordins novellfilm *Tänk... att han lärde sig att kyssa hennes nacke* (1967) var ett undantag i dubbel bemärkelse.¹⁰ Till skillnad från merparten av Ehrenborgs frilansfilmare var hon en professionell filmregissör med en biografilm i bagaget och hennes tv-produktion består i övrigt av ett stort antal barnfilmer och barnprogram under 1960-talet.¹¹

Bland de frilansande filmarna på 1960-talet bör även nämnas Barbro Karabuda som tillsammans med sin man Günes Karabuda gjorde ett flertal filmer från hans hemland Turkiet, men även från

Gerd Almgren gick producentkursen som anordnades våren 1956 på Kungliga Tekniska Högskolan. Foto: SVT.

”Hallåan” var kvinnornas mest synliga funktion under televisionens första år och det är typiskt att en av de få bilderna på Gerd Almgren i SVT:s arkiv förmedlar minnet av henne i just denna roll. Foto: SVT.

andra delar av världen. Deras omfattande produktion och kontinuerliga samarbete sträcker sig från sent 1950-tal till idag och är ytterligare ett exempel på de många dokumentärfilmer i betydelsen personliga filmresor som Ehrenborg producerade under 1960-talet.¹²

Televisionen, tekniken och dokumentärfilmens nya uttryck

Att följa Filmavdelningens produktion från 1956 till 1969 är en fascinerande resa genom televisionens historia. Själva mötet mellan film och tv ger intressanta inblickar på detaljnivå vad gäller till exempel tekniska möjligheter och begränsningar, programutbud, film- och tv-kritik, internationella kontakter mellan Sveriges Radio och utländska tv-bolag, samt tankar och idéer kring tv-filmen som programformat och folkbildning. På ett mer övergripande plan är det en historia som belyser förväntningar och farhågor kring nya medier och som påminner om att nya teknologier och visningskontexter utvecklas gradvis och överlappande.

Vad gäller filmens plats i det tidiga tv-utbudet kan det vara intressant med ett nedslag i programtablån vid en tidpunkt då tv ännu inte var rikstäckande, men då utbudet av program och antalet tv-tittare gradvis ökade. 1958 omfattade televisionens utsändningar Stockholm, Norrköping och Göteborg (Malmö föll inom Köpenhamns sändningsområde). Antalet program per dag hade ökat från i genomsnitt 1–3 till 3–6. Förutom eftermiddagsprogrammen *Hemma* (Ria Wägners program riktade sig till hemmafruarna i första hand) och *Andy Pandy* (barnprogram) var *Vädret* och *TV-journalen* de regelbundet återkommande programpunkterna med 10000-kronorsfrågan som lördagskvällens höjdpunkt. Med tanke på det mycket begränsade utbudet i Sveriges enda kanal är antalet tv-filmer slående. Enligt en undersökning för åren 1957–58 utgjordes 70 procent av det totala programutbudet av film eller delvis filmat programmaterial, och den svart-vita 16mm-filmen framstod som ett format av stor praktisk och ekonomisk betydelse för den lilla rutans uttryck och berättelser.¹³ Tv-film var redan ett begrepp vid tiden för de lokala provsändningarna från KTH och det är slående att det framförallt handlade om kortfilmer om konst och kulturhistoria, eller filmer som i sig var uttryck för konstnärliga formexperiment. "Konstfilm" var samlingsbegreppet för tv-dokumen-



tärer om konst och enskilda konstnärer, men innefattade även kortfilm och amatörfilm. Internationellt sett handlade det främst om dokumentärfilm tillägnad konst- och kulturhistoria.¹⁴

På 60-talet kom de lätta filmkamerorna och den bärbara ljudutrustningen att helt förändra dokumentärfilmens uttryck och tv-filmen närmade sig de direkta tilltalsformer vi idag förknippar med tv. Vid denna tid sammanfaller dokumentärfilmens och tv-filmens historia. Filmavdelningen fortsatte att producera film på 16mm och från att ha arbetat med pålagd speakerröst gick utvecklingen mot en mer okommenterad, direktupptagen ljud-bild, i linje med influenserna från USA (*direct cinema*), Storbritannien (*free cinema*) och Frankrike (*cinéma vérité*). Det synkroniserade ljudet kom att

Lennart Ehrenborg, fotografen Mac Ahlberg samt en okänd italiensk medarbetare under inspelningen av *Drottning Kristina i Rom* som visades 20 december 1961. Foto: SVT.

Lennart Ehrenborg och silversmeden Torun Bülow-Hübe i hennes ateljé i Biot, oktober 1964. Foto: SVT.



revolutionera dokumentärfilmen genom att man istället för att vara beroende av en hel ljudbuss kunde kombinera en lättviktig 16mm-kamera med en bärbar bandspelare. Detta var inte minst banbrytande för olika typer av reportage och filmporträtt, där ett filmteam på endast två personer plötslig innebar en ny och mer spontan inspelningssituation. Den bärbara kameran med synkroniserad ljudupptagning började först användas av svenska tv-filmare under andra halvan av 60-talet, men man kan tydligt följa den gradvisa utvecklingen mot en ny dokumentär estetik där den tillsynes improviserade och spontana inspelningssituationen sätter miljö och sociala aktörer i fokus.

Direktljudet och upplevelsen av en specifik miljö kom att stå i centrum för ett filmiskt berättande där speakerrösten tonades ned till förmån för effekten av ett inspelat skeende här och nu. Istället för att låta bildsekvenserna underordnas en pålagd berättarröst och musik blev den dokumentära berättelsen beroende av klippbordet och filmarens förmåga att utnyttja en given miljö, ett händelseförlopp, eller aktörens gester, röst och agerande.¹⁵ I den här boken ges många exempel på hur ljudupptagningen ger närhet och intimitet i dokumentationen av människor och miljöer och man kan

även se hur 50-talets mer didaktiska föreläsande i allt högre utsträckning gav plats åt en mer personlig kommentar och ett direkt tilltal i bild.

Ny teknik är ofrånkomligen kopplad till drömmar och förväntningar och upplevelsen av att befinna sig mitt i en brytningstid då rörelsefrihet, nya kommunikationsmöjligheter och en förändrad relation till tid och rum gärna skapar intrycket att det mesta är möjligt. Denna framtidsoptimism präglar även diskussionen om den nya dokumentärfilmen på 1960-talet. I kombination med tv-mediets möjligheter tycks filmen inte bara komma närmare verkligheten utan även ha möjligheten att aktivt påverka och förändra. I samband med ett Stockholmsbesök 1964 blev Richard Leacock intervjuad i tidskriften *Chaplin*. Han hade kommit till Sverige för att undersöka intresset hos Sveriges Radio-TV för eventuellt inköp av hans filmer och planerade produktion:

Det är alltid en fråga om pengar. Jag drömmer om den dag då det skall vara lika enkelt, tekniskt såväl som ekonomiskt, att göra film som det är att skriva en novell, en sonett eller något annat. Vi vill revolutionera hela filmindustrin! Jag tror att det är möjligt att filmen en dag inte alls behöver vara bunden till en industri. Vi kommer att ha filmskapare precis som vi har författare eller målare...¹⁶

Genom de olika filmer som producerades på Ehrenborgs avdelning är det tydligt hur Leacock-generationens syn på det ideala filmteamet och den fria filmproduktionen paradoxalt nog möter 1950-talets experimentella konstfilm och det arbete för kortfilmens uttryck som särskilt kom att förknippas med Peter Weiss och svensk Experimentfilmstudio (1952), senare Arbetsgruppen för film (1954). Ehrenborg var väl förtrogen med båda dessa sammanhang och det är förmodligen det mångsidiga intresse för film som kom att präglade Filmavdelningens engagemang för ”den fria filmen” och ”den konstnärliga kortfilmen”.

Med televisionen för ”den fria filmen”

Ehrenborg har alltid i första hand varit ”filmman” och en cinefil i klassisk bemärkelse, även om sammanhanget och producentupp-

draget vid Radiotjänst från början samtidigt gjorde honom till tv-pionjär. Den autonoma ställningen och självständighet som präglade Filmavdelningen är förklaringen varför Ehrenborgs intresse för film som konst fick så stort utrymme i tv-rutan. Som han själv bekräftade i en artikel från 1966, ”Dokumentärer, novellfilmer, animationer – ja, ’dokumentärfilmsektionen’ är nog inte ett särskilt rättvisande namn. Verksamheten spänner över alla kategorier av kortfilm.”¹⁷ Ehrenborg hade till och med en idé om att ”upprätta en cell för praktisk filmforskning [...] att vi kunde låta intresserade filmmän tillsammans med konstnärer och musiker fritt få experimentera med hjälp bl.a. av elektronmusikstudions och trickstudions resurser.”¹⁸

Vid en tidpunkt då tv-sändningen fortfarande var en teknisk utmaning och tv-bilden inte sällan präglades av diverse störningar var det inte så många som ens reflekterade över den lilla rutan i estetiska och bildkonstnärliga termer. Ett undantag är filmkritikern Mauritz Edström som tidigt visade uppskattning för Filmavdelningens program. I februari 1958 kommenterade Edström problemet med televisionens formella egenart:

Gränsen mellan film och ’genuin television’ måste trots de helt olikartade produktionsvillkoren bli flytande. Båda berättar i rörliga bilder, och det visuella språket är gemensamt, trots att det används på olika sätt. Rytmen är långsammare, och arbetet med närbilderna blir något av ett universalmedel i televisionen, för att nämna ett par exempel. Men man kommer inte ifrån att filmens språk står TV närmare än något annat.¹⁹

Edströms tilltro till filmens möjligheter i tv var en kontroversiell hållning i en tid då televisionen ofta ansågs vara radio i bilder eller ett billigt surrogat för film, men uttalandet sammanfaller helt med Lennart Ehrenborgs konstruktiva syn på tv-film och filmens självskrivna plats i televisionen. Filmavdelningen kom inte bara att utgöra en kreativ miljö för en ny generation filmare i Sverige; dess kulturgärning på filmens område saknar motstycke i dagens bevakning av filmkultur i tv, radio och tidningar. Ehrenborgs personliga intresse för filmens kreativa uttryck speglas i det stora utrymme som gavs åt kortfilmen och filmstudiokulturen. Särskilda studioprogram tillägnades amatörfilmen och den experimentella konst-



filmen, och såväl amatörfilmare som konstnärer och stillbildsfotografer bidrog till produktionen av tv-film. Filmavdelningens stöd till, och engagemang för, ”den fria filmen” resulterade i ett nära utbyte med de organisationer, föreningar och aktörer som utgjorde de olika men ofta överlappande fälten amatörfilm, konstfilm och filmstudiokultur i efterkrigstidens Sverige.

Med ”den fria filmen” avses här den dokumentärfilm, experimentella konstfilm och amatörfilmskultur som på 1950-talet inte hade någon distribution utanför de lokala filmklubbarna eller den filmstudioaktivitet som bedrevs inom kärverksamheten vid Lunds Universitet, Uppsala Universitet och Stockholms högskola. Det är en term som används återkommande i Filmavdelningens rapporter, korrespondens och produktionslistor. ”Den fria filmen” speglar Ehrenborgs engagemang för kortfilmen och den viktiga roll som han ansåg att televisionen borde ha som visningskontext för genrer bortom biografifilmen. Uttrycket inbjuder förstås till en rad relevanta frågor, som till exempel om ”den fria filmen” egentligen kan vara något annat än ideal och utopi, eller om tv-film inte per definition är en produkt av Sveriges Radio och ofrånkomligen präglad av företagets programpolicy och tidstypiska syn på folkbildning? Relationen mellan program och produktionssammanhang öppnar upp för många intressanta frågor, men det är viktigt att komma ihåg att det faktiskt inte fanns någon enighet vare sig i fråga om teknisk standard eller programformat, och det är delvis en anledning varför produktionen av tv-film kunde vara så självständig och programutbudet så varierat till form och innehåll.

Robert Kennedy's kontor. Ur *Hello Bobby!* av Lennart Olson, som sändes 8 mars 1967

Två medborgare köar på Kennedys kontor för att personligen få tala med senatoren. Ur *Hello Bobby!*

Vid sidan av *Filmkrönikan*, som började sändas i september 1956, bjöds tv-publiken på filmkvällar med särskilda teman, tävlingar i amatörfilm och specialreportage med anledning av aktuella filmfestivaler. Arbetet med inhyrt material var förmodligen den insats som berörde flest tv-tittare eftersom det resulterade i en konsekvent och kontinuerlig visning av internationell film i svensk television, med betoning på dokumentärer och kortfilm.

Premiären för programmet *Kortfilm idag* som presenterades av *Filmkrönikans* Gunnar Oldin inleddes med en temavecka tillägnad ”experimentell kortfilm”. I mars 1959 utgjordes tv-tablån av endast 3–5 program per dag och under dagarna 16–21 mars var alltså kvällsprogrammet tillägnat kortfilmen. Oldin beskrev syftet med *Kortfilm idag*:

Det finns en okänd faktor i utvecklingen – televisionen. Utomlands spelar TV redan nu en betydande roll, både som kortfilmsproducent och distributör; kanske kan man hoppas på att situationen blir likartad hos oss. 'Kortfilmen idag', programserien den här veckan, är ett blygsamt försök i den riktningen. Naturligtvis kan den inte ge någon helhetsbild – på sin höjd några stickprov. Och några profilskisser av mästarna i genren: den tjeckiske dockfilmaren Jiri Trnka, fransmannen Georges Franju, Canadas trickfilmare Norman McLaren. Och, för att hålla oss på hemmaplan särilingen Peter Weiss, denne evige *trots allt* inom svensk filmproduktion.²⁰

Det är symptomatiskt för filmintresset hos Ehrenborg och hans medarbetare att deras produktionsenhet förenade en omfattande frilansverksamhet med en minst lika aktiv och kontinuerlig bevakning av den internationella filmkulturens olika områden. Men till skillnad från dagens filmprogram utgjorde dokumentärfilmen, amatörfilmen och den experimentella konstfilmen en självklar del av programutbudet. Kortfilmens olika genrer och uttryck blev föremål för studiprogram och visningar i anslutning till festivaler och tävlingar, men kortfilmen var även det kreativa uttryck som frilansfilmare utanför den kommersiella biograffilmen kom att använda och experimentera med i sina bidrag till Filmavdelningens tv-produktioner. 1964 sändes till exempel en specialupplaga av *Kortfilm idag* tillägnad den Stockholmsbaserade föreningen för experimentfilm, Arbetsgruppen för film.²¹

Det inhyrda programmaterialet glöms ofta bort i historiska redogörelser över televisionens första år, men de utländska tv-filmerna utgjorde en betydande del av Filmavdelningens produktion. Bland de många filmer som köptes in och visades på svensk tv återfinns flera internationellt uppmärksammade filmhändelser. På 1950-talet visades Lauren McLarens abstrakta animationer och flera av Luciano Emmers konstfilmer; Roman Polanskis prisbelönta kortfilm *Två män och ett skåp* (1958) visades 1959; och på 1960-talet speglas influenserna på dokumentärfilmens område genom att Chris Markers och Richard Leacocks mest omtalade filmer kunde ses på tv.²² Det är ingen överdrift att säga att televisionen, tack vare Filmavdelningen, blev den främsta visningskontexten för nyskapande internationell dokumentärfilm i Sverige. Experimenten på konstfilmens område representerades dessutom av intervjuer och visningar inom ramen för specialprogram som *Nattugglan* och *Nattstudio*.

Bland de experimentfilmer som Sveriges Radio på Ehrenborgs initiativ hyrde in från bland annat Artfilm, är det särskilt intressant att Peter Weiss och Hans Nordenströms *Enligt lag* (1957) fick svensk premiär i tv.²³ På grund av att filmen blivit föremål för censur i Sverige hade den, trots stor uppmärksamhet på experimentfilmfestivalerna i Bryssel 1958 och Oberhausen 1959, ännu inte gått upp på svenska biografer. Gunnar Falk i *Svenska Dagbladet* recenserade tv-sändningen av Weiss och Nordenströms film:

Och hur reagerade vi nu när TV premiärvisade filmen? Mycket starkt skulle jag tro inför detta socialreportage, inför denna nakna, osminkade, helt avromantiserade bild av livet i ett fängelse. I en suggestiv gråton, i en monoton och malande rytm hade tristessen fångats. Och kommentarerna från tittarhåll lär väl inte utebli.²⁴

Det aktuella bioutbudet var naturligtvis också föremål för kontinuerlig bevakning i tv. Vid sidan av *Filmkrönikans* insatser på området gavs program om såväl populärfilm som det senaste av de stora samtida regissörerna. På initiativ av Vilgot Sjöman gjorde man till exempel en filmserie med Ingmar Bergman i samarbete med Nordisk Tonefilm, *Ingmar Bergman gör en film*, som Bo Bjelfvenstam producerade. I fem avsnitt fick tv-publiken följa Bergmans arbete med

Nattvardsgästerna. Sjöman hade skrivit texten och det var även han som intervjuade Bergman.²⁵

Man kan fråga sig hur filmprogrammen togs emot av publiken. Enskilda insändare ger ingen representativ bild av tv-tittarnas reaktioner, men som tidsdokument säger de en del om den konflikt som uppstod i mötet mellan filmkonst och massmedia. En F.W. Löwenadler i Göteborg skrev till exempel ett brev 1959 adresserat till "Televisionen, Valhallavägen 117, Stockholm" där han beklagar sig över den "verkligt underklassiga underhållning" som televisionen "tillåtit att presentera oss tittare". Speciellt irriterande upplevde brevskrivaren att det var att behöva lyssna till "Hr Oldin":

Särskilt verkar det som Hr Oldin tagit till sin uppgift att oroa oss istället för att roa oss. Så snart man hör hans 'inledande ord' före en film så vet man nu att den filmen, oavsett vad han eller andra 'experter' har för uppfattning, absolut inte är någon underhållning för vanlig svensk biopublik.²⁶

Andra brev vittnar om stor entusiasm och att specialinriktade program även uppskattades av tv-tittare med stora kunskaper i det aktuella ämnet:

Bäste Filmpratare. Härmed vill jag framföra mitt hjärtlig tack för Edert utmärkta Science-Fiction program. Det var en glad överraskning. Trevligt att Ni tog det en smula allvarligt på ämnet, de flesta svamlar och har sig, men de har väl läst dåliga översättningar. Tyvärr förekommer det ofta. Som gammal SF-fan önskar jag mer SF i TV, det skulle vara trevligt med en serie program som kortfilmsveckan ungefär. Den var förresten topp.²⁷

Filmens självklara plats i kulturbevakningen under televisionens första decennium är mycket tydligt ett resultat av Ehrenborgs personliga intressen och starka förankring i den lokala film-, konst- och museikulturen i Stockholm. I det här sammanhanget blev filmen central både som uttrycksmedel, format och programinnehåll. Vidare kom konstnärer och fotografer både att vara föremål för studiprogram och tv-porträtt, och att aktivt bidra i egenskap av frilansfilmare. Filmavdelningens programutbud präglas därför på ett slående sätt av amatörfilmaren som tv-filmare, bildkonstnären



Vera Nordin rapporterar från kortfilmsfestivalen i Krakow i *Filmkrönikan*, 19 juli 1967.

som amatörfilmare, och fotografer som byter stillbildskameran mot bandspelaren och den tystgående Eclair-kameran – den teknik som på 1960-talet skulle revolutionera såväl tv-filmen som dokumentärfilmen.

Tv-dokumentärens förändrade villkor

I samband med den stora omorganisationen 1969/70 tog Katharina Svensson från Nordvision över ansvaret för inköpsavdelningen vilken blev en stående enhet och därmed det som blev kvar av Dokumentärfilmsektionen. Egenproduktionen av tv-dokumentärer lades över på denna avdelning, och omorganisationen blev följaktligen slutet för Ehrenborgs produktiva samarbete med frilansfilmarna. I linje med att det tidigare systemet med självständiga avdelningar ersattes av en projektorganisation blev produktionen av tv-film mer restriktiv och hårdare kontrollerad. Innan en programidé kunde godkännas var frilansfilmaren tvungen att inkomma med ett färdigställt manus.

I *Sveriges Radios Årsbok* 1969 nämner man överhuvudtaget ingenting om Dokumentärfilmsektionens nedläggning och de nya, begränsade villkoren för frilansfilmarna. Den enda hänvisningen till denna stora förändring på kulturprogrammets och tv-filmens område återfinns under rubriken "Litteratur och konst": "I och



Alfred Hitchcock och Gunnar Oldin i *Porträtt av en häxmästare, Alfred Hitchcock runt på 45 minuter*. Programmet visades 11 januari 1961. Foto: SVT.

med att dokumentärsektionen upplöstes har också en del program av feature-karaktär hänförs till och producerats av litteratur- och konstredaktionen.” Bortsett från *Filmkrönikan* som även fortsättningsvis sändes i TV1, tycks det enda renodlade filmprogrammet 1969–70 ha varit *Biodags*, som under hösten 1969 presenterades av Leif Furhammar i den nya kanalen. Lennart Ehrenborgs bevakning av den lokala konstfilmsscenen och kontakterna med Moderna Museet som tidigare förmedlats genom *Kortfilm idag* och *Nattstudio*

levde kvar inom Kulturavdelningen under programtiteln *Nattövning*. Där kunde tv-publiken ta del av experimentella text-ljud-dikter från Fylkingen och montage av bland andra Öyvind Fahlström och Bengt af Klintberg. Men dokumentärfilmen då, kan man undra. I årsboken nämns inte ett ord om tv-dokumentärens framtid i det nya tvåkanalssystemet och kanske är det talande för det tomrum som uppstod kring dokumentärfilmen vid denna tidpunkt att två långa inlägg tillägnas en förvirrad och motsägelsefull diskussion om "opartiskhet" och "objektivitet".²⁸ En annan kommentar i ämnet återfinns i *Röster i Radio-TV* där signaturen S.A., apropå den ofrånkomliga gestaltningen av verkligheten i film, ger en antydan om Ehrenborgs centrala plats i debatten: "avgörande blir ju då *viljan* till objektivitet. Inte ens den objektivaste reporter kan undgå att bli subjektiv, men han är självfallet inte ute efter att, liksom ehrenborgarna, tillgripa dramatikerens fria medel."²⁹ I takt med att tv-journalistikens utveckling under 1960-talet, och det faktum att tv-dokumentären kom att tillskrivas en allt större betydelse som reportage i journalistisk mening, blev "dokumentärfilm" i betydelsen personlig gestaltning av verkligheten i allt högre utsträckning satt på undantag. Eric M. Nilssons porträtt av Kristofferskolan i *En skola* (1968) och Bo Bjelfvenstams betraktelse av Berlin i *Den döende staden* (1969) fälldes i Radionämnden och ansågs strida mot den saklighet man förknippade med "dokumentärfilm".³⁰

I en artikel från 1968 som återfinns i Lennart Ehrenborgs privata klippbok recenserade Jurgen Schildt Erwin Leisers bok *Om dokumentärfilm*. Ett stycke var markerat med ett tjockt streck och ett instämmande utropstecken (ett citat av Raymond Bordes): "Alla dessa försök att nå fram till den omedelbara sanningen misslyckades på grund av den enkla sanningen att filmskaparens personlighet, hans estetiska och politiska åsikter, hans hänsynstaganden, kompromisser, godtycklighet . . . inte kan kopplas bort".³¹

Trots att Ehrenborg från och med 1969 inte längre hade huvudansvaret för produktionen av tv-film slutförde han ett flertal produktioner under de fyra följande åren och lyckades även initiera några nya projekt, som tillexempel *Ra I* och *Ra II*. *Ra* handlade om Thor Heyerdahls expedition från Västafrika till Västindien på en papyrusflotte och var ett projekt som påminde mycket om den uppmärksammade filmen *Kon-Tiki* som Artfilm producerade 1951.³² Samarbetet med Thor Heyerdahl kunde slutföras tack vare en kom-

Lennart Ehrenborg, Jean Rouch och Richard Leacock. Jurymedlemmar vid Shanghai TV Festival oktober 1988. Bild ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.



promiss direkt med tv-chefen Håkan Unsgaard, som godkände projektet under arbetsnamnet "Casper" (Ehrenborgs gamla pseudonym från tiden som filmrecensent på *Svenska Dagbladet*). Filmversionen av *Ra* blev för övrigt Oscarsnominerad 1977.³³

1973 fick Ehrenborg erbjudande om en attraktiv utlandstjänst i London som "Representative of Swedish Broadcasting and Television". Det var en administrativ tjänst med inriktning på representation och internationella kontakter som han tillträdde 1974. Ehrenborg koordinerade utbyten och möten mellan Sveriges Radio och BBC och hade även till uppgift att bevaka den engelska marknaden och att föreslå inköp.

Efter tre års utlandstjänst i London återvände Ehrenborg 1977 till TV1. Vid sidan av arbetet med egenproducerade program, internationella samproduktioner och utländska dokumentärer deltog Ehrenborg aktivt i den debatt om tv-dokumentärens framtid som fördes i slutet av 1970- och början av 80-talet. Debatten handlade till stor del om en successiv nedprioritering av dokumentärfilmsproduktionen, om frilansfilmarnas svåra arbetsvillkor sedan Dokumentärfilmsektionens nedläggning, samt om de förändringar i produktionen som videotekniken och elektronkamerans möjliggjort. Debatten var på många sätt en fortsättning på den diskussion om dokumentär representation som förts sedan mitten av 1960-talet.

Ehrenborg är och förblir en av dokumentärfilmens mest engagerade förespråkare i Sverige, vilket inte minst var tydligt i debatten under åren 1979–84 då han fortsatte att betona vikten av en särskild programenhet för den dokumentära tv-filmen. Med återkommande hänvisning till John Grierson har Ehrenborg hävdad filmens kreativa uttryck, med betoning på filmen ”som en mejsel och inte som en spegel” i gestaltningen av en social och historisk verklighet: ”Det primära för dokumentären är dess form, inte om vissa dagsaktuella händelser tas upp. Utan form tappar dokumentären sin kraft. Jag tycker vi alltmer tappar den artistiska känslan för att forma materialet.”³⁴

Om bokens första del

I bokens inledande del berättas historien kring Filmavdelningen utifrån ett antal personliga betraktelser och minnen. Det är filmare med egna erfarenheter av Filmavdelningen och Ehrenborgs chefskap som minns televisionens och inte minst Ehrenborgs betydelse för deras respektive karriär och syn på filmproduktion. Här finns även två bidrag som mer specifikt sätter Filmavdelningens historia i relation till aktuella frågor om filmpolitik och den enskilda filmarens situation.

I artikeln ”Allt var ju möjligt . . .” redogör Bo Bjelfvenstam för tre olika verksamhetsområden och kulturella miljöer som på olika sätt sammanfaller med Ehrenborgs personliga intressen och som uppenbarligen kom att prägla hans arbete med film och tv: Studentteatern, Artfilm, och filmkritiken på 1950-talet. Med utgångspunkt i egna minnen kring Studentteatern i Stockholm, där han lärde känna Ehrenborg redan tjugo år innan Filmavdelningen inrättades, gör Bjelfvenstam några nedslag i efterkrigstidens lokala kulturliv. Med stöd av brev, recensioner och bilder tecknas ett sammanhang av amatörkultur, konstnärliga experiment och ”allmänbildningstävlingar” som på många sätt skulle prägla de verksamhetsområden Ehrenborg inrättade på Sveriges Radio/TV långt senare. Här framträder även ett nätverk av personer på väg till nyckelpositioner inom svenskt kulturliv, som ger en föraning om Filmavdelningens kulturbevakning på 1950- och 60-talet. Vid sidan av konststudierna på Stockholms Högskola skrev Ehrenborg även en mängd filmrecensioner, notiser och längre artiklar, varav många publicerades i *Svens-*

ka Dagbladet. Sist men inte minst vittnar Bjelfvenstams bidrag om hur det var att som dokumentärfilmare, van vid både 35 mm-film och färgfilm, övergå till att göra svartvit 16 mm-film för tv.

Fotografen Åke Åstrand var en av de första medarbetarna som fick fast anställning vid Filmavdelningen. I artikeln "Filmavdelningen Gökungen som bara växte" berättar han om Radiotjänst/TV som arbetsplats och om de villkor och tekniska utmaningar som gällde för tv-filmen de första åren. Åstrand som önskade arbeta med filmfoto fick ofta höra att film endast var ett provisoriskt komplement att tillgå under televisionens inledningsfas och att verksamheten successivt skulle baseras på direktsändning. Filmen kom i själva verket att utgöra en betydande del av tv-utbudet de följande 30 åren. Åstrand ger en inblick i det praktiska filmarbetet på Ehrenborgs avdelning, som var inrymd i den gamla kaserngården A1 och alltså även i fysisk bemärkelse var relativt fristående från Radiotjänst/TV i övrigt. Däremot producerade Filmavdelningen kontinuerligt filmmaterial till andra enheter inom tv, eftersom den vanligaste och enklaste programformen bestod av studiosändningar i kombination med filmsekvenser. Här diskuteras några av Ehrenborgs egna program med kulturhistoriskt tema som Åstrand var med och gjorde under Filmavdelningens första år. Han ger flera exempel på hur tekniskt komplicerat det var att både göra och sända tv-program, vilket även framgår av Åstrands bilder på de första otympliga kamerorna och "ljudbussen" – en hel skåpbil fylld med ljudutrustning.

Artikeln "Eric och Lennart" är resultatet av flera samtal mellan Eric M. Nilsson och Tobias Janson, som sammanställt och skrivit ned hans minnen och intryck från Filmavdelningen och samarbetet med Ehrenborg. Att Eric M. hade stor frihet som tv-filmare har nästan kommit att framstå som en kliché. Visst åkte han och Åke Åstrand till Frankrike på uppmaningen att "göra bra film", men det hela byggde framförallt på ett stort förtroende från Ehrenborgs sida och på underförstådda överenskommelser vad gäller deadlines som ofrånkomligen måste hållas. Vid sidan av Eric M. Nilssons personliga porträtt av chefen och vännen Ehrenborg kan texten läsas som en reflektion kring producentens och producentskapets betydelse för filmen och filmarens konstnärliga integritet.

Det ömsesidiga förtroendet mellan producent och filmare är även centralt i Lars-Lennart Forsbergs artikel "På Ehrenborgs tid".

Forsberg kom som amatörfilmare till Sveriges Radio och blev en av de frilansfilmare som Ehrenborg kontinuerligt samarbetade med på 1960-talet. Forsberg tecknar ett djupare sammanhang av Filmavdelningens roll som ett slags filmskola vid en tidpunkt då det inte fanns någon praktisk filmutbildning i Sverige. Forsberg framställer Ehrenborg som inspirerande mentor och sträng men uppmuntrande fadersfigur. Skildringen av Forsbergs arbete som frilansfilmare ”på Ehrenborgs tid” är också en skildring av vägen från amatörfilmare till tv-filmare i professionell bemärkelse. Genom egna minnen och upplevelser, men även med hänvisning till tidningsklipp, producentpapper och samtal med Ehrenborg själv, skissar Forsberg huvuddragen i dokumentärfilmens utveckling före, under och strax efter televisionens genombrott i Sverige.

”Lite från sidan, något senare” är Carl-Henrik Svenstedts bidrag, en betraktelse med förankring i FilmCentrum och dess engagemang för ”den fria filmen” i slutet av 1960-talet. Svenstedt hör, som titeln antyder, till den nästkommande generationen filmare som tillsammans med Stefan Jarl och andra slogs för en filmdistribution bortom industri och statliga institutioner. Televisionen framstod inte direkt som någon ideal visningskontext för FilmCentrums medlemmar. Från ett radikalt vänsterperspektiv framstod Filmavdelningens tv-produktion snarare som kulturkonserverativ och esoterisk. Som Svenstedt skriver var den alternativa filmkulturen vid 1960-talets slut ”en skörd av en tidigare sådd” och trots alla skillnader är det intressant att skönja en kontinuitet över tid vad gäller ”den fria filmen” som ideal. Artikeln ger Svenstedts bild av hur nedläggningen av Filmavdelningen kan förstås i relation till de övergripande förändringarna på filmens och kulturpolitikens områden i slutet av 1960-talet. Filmkritiken och enskilda filmkritikers insatser var ett viktigt tema som knyter an till tv-filmerna och den blomstrande filmkulturen på 1960-talet, men även till en skiftande syn på filmens roll i samhället.

Göran Olssons artikel ”Åras de som äras bör” är ett porträtt av Lasse Stener – en av Filmavdelningens frilansfilmare som debuterade som tv-filmare på 1960-talet. Stener hade omskolat sig till fotograf efter flera års arbete på Enskede slakteri och 1967 fick tv-publiken en unik inblick i vardagen som styckare genom Steners film *Kött: Bilder från en styckhall*. Det är på en gång ett fascinerande tidsdokument och en skildring av miljö och yrkeserfarenhet for-

mulerad direkt från fabriksgolvet. Kanske är den poetiska ansatsen i bilderna av styckade djurkroppar och tungt arbetande män en hyllning till Georges Franjus *Le sang des bêtes* (1949), men i Steners betraktelse förblir slakteriets sällsamma motiv en naturlig del av styckarens vardag. Filmen är inte minst en påminnelse om det nära samarbete som Filmavdelningen utvecklade med amatörfilmare. Göran Olsson berättar också varför Stener är en förebild för honom och på vilket sätt det produktionsommanhang som möjliggjorde hans filmer också väcker tankar och insikter kring filmfinansieringen som kulturellt och politiskt fenomen.

Om bokens andra del

Filmavdelningen framstår inte bara som ett intressant exempel för studier kring tidig tv-kultur i en avgränsad tid och ett specifikt kulturellt sammanhang. Vid sidan av den unika produktionen är det samtidigt en historia med tydliga kopplingar till tv-filmen i andra länder. Här finns många spännande uppslag vad gäller transnationella aspekter av televisionen på 1950- och 1960-talet, eftersom Filmavdelningen deltog i internationella tv-mässor och utbytet av program mellan olika länder var omfattande och kontinuerligt. Bland annat är enskilda program och filmer viktiga att uppmärksamma eftersom deras utformning och mottagande både speglar den snabba tekniska utvecklingen och aspekter av samhället i stort.

Filmavdelningens historia framstår inte minst som ett exempel på medier i brytningstid. Relationen mellan film och television för tankarna till dagens mediekultur där olika medieformer förnyas och återuppstår, med olika konsekvenser för medieanvändandet och för mediebegreppet i sig. Bokens andra del både inleds och avslutas med texter som öppnar upp det specifika produktionsommanhanget kring Filmavdelningen mot mer övergripande frågeställningar kring media och representation.

Pelle Snickars utgår i sin artikel, ”Tidiga medieformer – om televisionen då och nu” från aktuella iakttagelser kring televisionens omdaning som ”medieform” för att se närmare på filmens ställning inom den tidiga televisionen. I ljuset av dagens webbkultur tycks begreppet ”medier” ha en minskad relevans, i alla fall om man tänker på att dess innehåll, tekniskt sett, bara är filer med binärt kodad

information. Ett specifikt nedslag i Filmavdelningens tidiga produktion, nämligen de tv-program om filmens historia som Ehrenborg producerade på 1950-talet, blir en intressant parallell till aktuella diskussioner om "mediekonvergens", det vill säga den effekt som uppstår när olika medier överlappar och omstöps i varandra snarare än att ett nytt medium ersätter ett gammalt. I centrum står filmkritikern Bengt Idestam-Almquist, även känd under signaturen "Robin Hood". Han blev den främsta filmföreläsaren i tv med program som *Eisenstein, mannen med de fem ansiktena* (1959). Trots att direktsändningen utgjorde den primära attraktionen ledde flera olika omständigheter till att filmen blev oumbärlig både som format och programinnehåll i den tidiga televisionen. Snickars citerar Ehrenborgs uttalande från 1961 angående det nya mediets "obändiga programhunger" och relaterar filmens roll som programutfyllnad i den tidiga televisionen till webbens oändliga programutbud och oöverblickbara mottagande.

De filmhistoriska programmen är ett exempel på televisionens folkbildande ambition på 1950-talet. Folkbildning och tv är även ett centralt tema för Leif Furhammars artikel "Humanist på resa genom världen och tiden", som behandlar Ehrenborgs egna filmprojekt inom ramen för Filmavdelningen. Det spektakulära rese-reportaget och konstdokumentären var filmgenrer som hade en framträdande plats på 1940-talet och som Ehrenborg var väl bekant med från tiden på produktionsbolaget Artfilm. Bolagets film *Kon-Tiki* blev en viktig förebild och Ehrenborg skulle även producera uppföljare i samarbete med Heyerdahls andra projekt (*Ra I* och *Ra II*, samt *Tigris* slutfördes på 1970-talet). Furhammar redogörelse omfattar filmexpeditionens olika uttryck i Ehrenborgs egen filmproduktion, från den första resan till Sydafrika och *Timi-Kling* (1951) till dokumentärerna från Egypten och Abu Simbel (1965) som skildrar genomförandet av den ofattbara flyttningen av Ramses- och Nefertiti-templen.

Kulturhistoria och konst var överhuvudtaget det dominerande ämnesområdet för de första tv-programmen som både till innehåll och form blev televisionens motsvarighet till den illustrerade föreläsningen. Populära folkbildare som Gustaf Näsström lyckades med sin pedagogiska förmåga och kunskap att både undervisa och roa i ett ofta statiskt programformat. Kulturhistoriska uppslag motiverade även utflykter i närmiljön som i programserien *Vi går och*

tittar... (1959), eller resor bakåt i tiden som i programsviten, *Liv och leverne i gamla Sverige* (1957–59). Här uppmärksammas det tidiga tv-utbudets folkbildande ambitioner, men även föreläsarens betydelse som berättare och personlig uttolkare. Redan i detta sammanhang av kulturbevarande upplysning märks spänningen mellan den sakkunskap programmet vill förmedla och kreativiteten i föreläsarens beskrivningar och fantasifulla associationer – den kombination av sanningsanspråk och kreativ gestaltning som ofta präglat representationen av verkligheten på film.

I Malin Wahlbergs artikel ”Smalfilm för bred publik: amatörfilm och filmexperiment i tidig svensk television” diskuteras Filmavdelningens betydelsefulla insats för svensk kortfilm och det nära samarbetet med amatörfilmsföreningar och filmstudiovisningar. För filmamatören framstod televisionen som en möjlighet att få göra film och i förlängningen eventuellt få tillgång till mer avancerad utrustning. Från Filmavdelningens perspektiv var man angelägen om att utöka filmproduktionen på frilansbasis. Genom att till exempel anordna filmtävlingar kunde man både förbättra distributionsvillkoren för ”den konstnärliga kortfilmen” och producera tv-film för en billig penning. Artikeln ger exempel på det konkreta utbytet mellan Sveriges Radio/TV och den lokala smalfilmkulturen. ”Den fria filmen” var även ett centralt begrepp i debatten om amatörfilm och experimentell konstfilm på 1950-talet, där vissa konstnärer sökte hävda ”experimentfilmens” särart i motsats till den filmkultur som förknippades med Sveriges Filmamatörers Riksförbund (SFAR).³⁵ Motsättningarna som fanns mellan olika grupperingar och intresseområden inom denna heterogena kultur av alternativ filmproduktion tonas ner i Filmavdelningens bevakning av film. Här samsades rapporter från amatörfilmsfestivaler med studioprogram av kända konstkritiker och tävlingar i experimentfilm för amatörer. Amatörfilmen på tv och filmamatören som tv-filmare utgör ett särskilt intressant exempel från Filmavdelningens historia, eftersom en alternativ kulturföreteelse tack vare televisionen gavs en ny offentlighet. De exempel som valts här har sedermera sällan eller aldrig kommenterats, men det är intressant att de uppmärksammades av både tv-kritikerna och tittarna på sin tid.

Jan Troells debut som tv-filmare nämns ofta i de studier som tillägnats hans filmkonst, men eftersom televisionen generellt sett har en lägre status och ofta anses vara något på alla plan vä-

sensskilt från filmkonsten har Troells filmer för televisionen i regel reducerats till en parantes från hans tid som lärare och amatörfilmare i Malmö.³⁶ ”Jan Troell som tv-filmare” knyter an till föregående artikel om Filmavdelningens samarbete med smalfilmare ute i landet. Madeliene Lilja och Johan Nilsson har intervjuat Jan Troell om hans första kontakter med Filmavdelningen via televisionen i Malmö och hur han blev en av de amatörfilmare som debuterade som tv-filmare. Här är ytterligare ett exempel på frilansfilmarens autonomi i förhållande till programinnehåll och filmiskt utförande under Lennart Ehrenborgs chefsskap, men även en bekräftelse på televisionens plats i svensk filmhistoria, samt inte minst filmkonstens plats i det tidiga tv-utbudet. Vetenskapen om Troell som hyllad *auteur* påverkar förstås hur vi ser på hans tidigaste filmer och man lockas ofrånkomligen att spåra hans signatur i bildspråket och kameraarbetet i de allra första försöken. Men faktum är att redan de första tv-filmerna hyllades med få undantag av kritikerna i dagspressen. I samband med att Troells långfilm *Här har du ditt liv* hade premiär 1966 sändes alla hans tv-filmer i repris. Texten om Troell som tv-filmare synliggör även mer generella aspekter av Filmavdelningens produktioner. Televisionen sågs verkligen som en möjlig visningskontext för ”konstnärlig” kortfilm och tv-filmernas upphovsmän var inte anonyma. Oavsett om det var Lasse Stener eller Jan Troell så var ofta ”en film av ...” en självskrivna del av titeln. ”En tv-dikt”, eller ”poem för tv” är också uttryck man kan se i de tidiga tablåerna.

Den Stockholmsbaserade gruppen Tio fotografer hör till de professionella bildmakare som lockades att göra film för tv. Sammanlagt gjorde de ungefär 200 tv-filmer, även om alla i gruppen inte var inblandade och att de alla filmade var och en för sig och med olika motiv och individuella stilar. Anna Tellgren presenterar det samarbete som flera etablerade fotografer inledde med Lennart Ehrenborg under 1960-talet. Flera av fotograferna valde arbetsätt och motiv för tv-filmen som starkt skiljer sig från deras individuella uttryck som stillbildsfotografer. Den nya 16 mm-tekniken och medföljande dokumentära ideal är påfallande i till exempel *Flamenco, möte med spanska zigenare* (Lennart Olson, 1962), *Hello Bobby* (Lennart Olson, 1967) och *Myglaren* (Rune Hassner, 1966). Men filmerna fungerade även som ett slags portfolios eftersom fotograferna ofta valde att fälla in ett urval av sina stillbilder i filmerna.

Det är inte otänkbart att Filmavdelningen och televisionen på så sätt även bidrog till att legitimera fotografin som konst i Sverige och att göra fotografiernas bilder tillgängliga för en större publik.

Ylva Habels artikel "Filmen *Vita myror* som (post-)kolonial kritik" knyter an till bokens första avsnitt genom att uppmärksamma en av de många filmer som Bo Bjelfvenstam gjorde från olika platser och kulturella sammanhang i Afrika. Samtidigt är det en text som ur ett ideologikritiskt perspektiv påminner om programutbudets historiska betydelse. Med det nya tv-mediet, som med all annan rumsöverskridande teknologi, förändrades upplevelsen av tid och rum – världen fanns plötsligt i vardagsrummet. Habel knyter an till expeditionsgenren i dokumentärfilmens historia och dess syfte att skildra andra kulturer vilket ofta varit förknippat med attraktionskraften i det främmande och exotiska. Mer eller mindre oskyldigt har "den andra" varit föremål för betraktelser och analyser som ofta saknat kulturell självinsikt. I 1960-talets svenska medieutbud återfinns både representationer präglade av en tids-typisk kultursyn och exempel på en mer insiktsfull kulturanalys som sätter Sverige och "det svenska" i kritiskt blickfång. *Vita myror* som sändes 1969 är ett exempel på det senare. Här riktar Bjelfvenstam kameran mot européernas närvaro och beteende i östra Afrika, framförallt Tanzania och Kenya. Habel sätter filmen i relation till frågor om kolonialism genom att anlägga ett nutida teoretiskt perspektiv på ras och "vithet". Den vita människan var (och är fortfarande) den oreflekterade normen, men i *Vita myror* tvingades tv-publiken se saken i omvänt perspektiv.

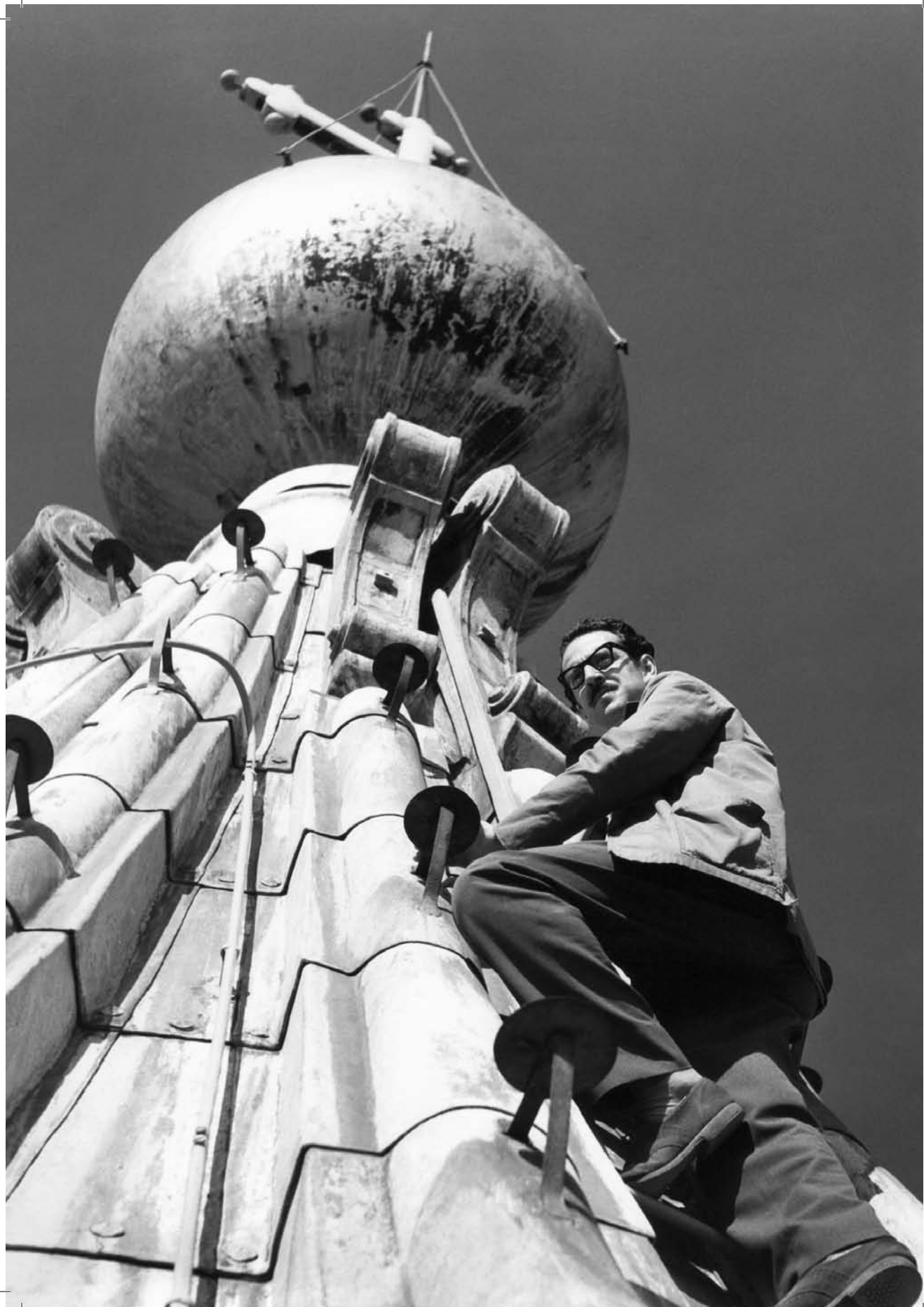
Arbetet med den här boken har lett till samtal och utbyten av tankar och erfarenheter som på ett intressant sätt överbrygger såväl generationer som verksamhetsområden. Vid sidan av en fördjupad kunskap om filmproduktion och tidig svensk television bidrar bokens artiklar till att uppmärksamma de många tv-program som finns bevarade – ett material av stort historiskt värde, och ett arkiv där mycket återstår att upptäcka oavsett om man vill göra en dokumentärfilm eller en historisk studie. Vår förhoppning är även att de personliga minnen och reflektioner som här förs fram kan bidra till den samtida debatten om filmproduktion, tv och dokumentär gestaltning.

Noter

1. Giovanni Antonucci, *Prix Italia 1948–1998. World Radio and TV* (Rom: RAI Radio-televisione Italiana, 1998), s. 42.
2. Tv-filmen var föremål för flera internationella konferenser under 1950-talet, varav den svenska Filmavdelningen uppenbarligen deltog i de flesta. UNESCO anordnade en särskild konferens om film och tv 1955 i Paris och ett liknande evenemang ägde rum i anslutning till filmfestivalen i Edinburgh två år senare. "Om filmbranschen och TV 1955–62", SRF DO, To7, F1:3.
3. Henrik Hahr, "Provisoriska föreskrifter för Radiotjänst-TV", 1957-01-30. SRF DO, To7: F1, volym 1: 1955–69, *Organisation och personalfrågor*.
4. Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten. Sveriges Television och de dokumentära genererna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995).
5. Lars Brusling, "Nu visar Lennart Ehrenborg sina bästa minnesbilder", *Röster i Radio-TV nr 24*, 17–23 juni, 1988, s.12–13.
6. Samtal med Lennart Ehrenborg, 20 juni, 2007.
7. Ibid. Åsa Homsén var framförallt involverad i produktionen av de kulturhistoriska program som Ehrenborg gjorde tillsammans med Gustaf Näsström och som Leif Furhammer diskuterar i sitt kapitel.
8. En aspekt som lyser med sin frånvaro i stort sagt alla filmhistoriska framställningar är de oundgängliga, men osynliggjorda, kvinnliga klipparna, scriptorna, regiassistenterna, osv. I det aktuella sammanhanget kring filmen och televisionen på 1950- och 1960-talen skulle de skickliga och tongivande kvinnliga producenterna, skriptorna och hallåorna kunna vara föremål för en egen bok.
9. Gerd Almgren, "Tio år som TV-filmare", *Antennen*, april, 1963: s.13. Almgrens fortsatta karriär som filmare präglades av ytterligare bedrifter i Afrika, där hon vid flera tillfällen lyckades befinna sig mitt i omvälvande politiska skeenden – inte minst i Algeriet på 1970-talet där hon gjorde flera uppmärksammade reportage för "Aktuellt". Hon arbetade även som hallåa på tv 1957.
10. Asta Bolin och Anna Hersko är ytterligare namn som förekommer i produktionslistorna över enskilda TV-filmer av frilansande filmare.
11. *Pianolektionen* (SF, Nordin, 1966) gick som förfilm på biograferna och enligt noteringar i SVT:s arkiv fanns planer på att visa den på tv. Varför den aldrig sändes framgår inte. Vera Nordin gjorde framförallt ett flertal barnprogram tillsammans med sin man Hans Arnold, som serien om *Matulda och Megasen: rymsaga* i 6 delar (sändes i november 1967).
12. Se till exempel Barbro och Günes Karabuda, *En ö – två folk: en dokumentär om Cypern* (1962-12-25) och *Permission i Bangkok: Barbro Karabuda träffar USA-soldater från Vietnam* (1968-05-19). Barbro Karabuda har även skrivit flera böcker i samband med hennes och Günes filmresor. Hennes senaste bok är den mer självbiografiska *I olivträdets skugga* (Stockholm: CKM, 2005).
13. Under mars 1957 uppgick den totala sändningstiden till 14 timmar, varav 7–8 timmar bestod av egenproducerat material (både direktsändningar och tv-filmer) och resten av tiden täcktes av inhyrda program. Gunnar Dahlander, "Filmverksamhetens tekniska förutsättningar", 1957-06-01, SRF DO, A1a: 5.
14. För en mer djupgående översikt över "konstfilmens" olika uttryck i tidig tv, se

- Malin Wahlberg, "Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig svensk television", Leif Dahlberg och Pelle Snickars (red.), *Berättande i olika medier*. (Stockholm: SLBA, 2008).
15. Ett belysande exempel på hur tv-filmerna förändrades i takt med den nya tekniken och nya dokumentära stilideal är Lars "Lasse" Forsbergs konstfilmserier som producerades för Filmavdelningen mellan 1962 och 1967. Se Wahlberg, "Från Rembrandt till Electronics...", s. 224–227.
 16. Jonas Sima, *I'm just watching, Chaplin* 46, årg 6, nr 4, april, 1964: s.137–140.
 17. Lennart Ehrenborg, "Generös attityd väsentlig", *Vi* nr. 48, 1966.
 18. Lennart Ehrenborg, "Vad vi vill, vart vi syftar. Målsättning för dokumentärfilmsektionen", *To7*, F1:1-2 (1955-69, "Organisation och personalfrågor").
 19. Mauritz Ekström, *Dagens Nyheter*, 1958-02-28.
 20. Gunnar Oldin, "Kortfilmen som kom bort", i *Röster i Radio-TV* (1959-03-16), s. 30.
 21. *Kortfilm idag* (1964-11-24). Här visades bland annat *Kinkigt jobb* (Rolf Wertheimer), *Hallucinationer* (Peter Weiss, Studie II, 1952), *Ansikten i skugga* (Weiss, 1956), *Nära ögat* (Per Olov Ultvedt, 1957), och *Mannen som flög* (Hans Nordenström, 1960).
 22. *The Chair* ("Stolen", 1962) av Richard Leacock visades till exempel den 8 januari, 1965 och 1968 producerade Filmavdelningen en Chris Marker-serie, *Den filosofiske resenären*, presenterad av Nils Petter Sundgren med visning av inte mindre än 5 filmer: *Le Mystère Koumiko* (1965), *Lettre de Sibérie* (1957), *Les Astronautes* (1959), *Dimanche à Peking* (1956) och *La jetée* (1962).
 23. *Kortfilm idag. Enligt lag* (1959-03-17.)
 24. Gunnar Falk, "Enligt lag", i *Svenska Dagbladet* 1959-03-18.
 25. *Ingmar Bergman gör en film* (27 januari 1963 – 25 februari 1963: 1. "Manuskriptet", 2. "Inspelningen", 3. "Vilgot S samtalar med Ingmar Bergman om regi", 4. "Efterarbetet", 5. "Premiären").
 26. Brev från FW Löwenadler till Sveriges Radio och *Filmkrönikan*, 1959-09-12, TVKF C31.
 27. Brev till Gunnar Oldin på Filmkrönikan från Robert Brandorf i Vällingby 1959-04-15. TVKF C31
 28. Olof Rydbeck, "Opertiskhet – utopi eller verklighet" och Jörgen Westerstahl, "Objektivitet – något som kan mätas", *Sveriges Radios Årsbok* 1969; s. 11–18; 18–28.
 29. S.A., "Glimt", *Röster i Radio-TV* nr 29, 1969-07-12–18, s. 2.
 30. Leif Furhammer, *Med TV i verkligheten*, s.112–113.
 31. Jurgén Schildt, "Dokumentärfilmen – Vad är sanning?", *Aftonbladet* 1968-01-13.
 32. Bo Bjelfvenstam, "Den svenska TV-dokumentärens fader", *Film & TV*, nr. 1, 1986: s. 7
 33. Samtal med Lennart Ehrenborg den 2008-08-25.
 34. Ehrenborg intervjuad av Kerstin Hallert, "Dokumentärfilmen i Sverige: Porträttkonst på undantag", *Svenska Dagbladet* 1980-07-04. Se även Lennart Ehrenborgs debattinlägg i *Film & TV* 1–2, 1981.
 35. För en detaljerad redogörelse angående de olika definitionerna av, och överlappningarna mellan, "experimentfilm" och "amatörfilm", som tydligt framträder i konflikterna mellan Arbetsgruppen För Film och SFAR, se Lars Gustaf Andersson och John Sundholm: "Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige", Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* (Mediehistoriskt arkiv 5. Stockholm: SLBA, 2008).

36. Jon Dunås skriver om Troells tv-filmer i början av sin bok, men ämnet faller utanför avhandlingens analys av den estetik och de förhållningssätt som författaren tillskriver signaturen "Troell". Däremot återfinns samtliga tv-filmer som Troell gjorde i avhandlingens uttömmande filmografi till och med *Så vit som en snö* (2001). Jon Dunås, *Apparaturbetraktelser. Metafilmiska aspekter på Jan Troells Här har du ditt liv* (Stockholm: Aura förlag, 2001).



Del 1: Minnen och reflektioner

Bo Bjelfvenstam

Allt var ju möjligt

DÄR HOLLÄNDARGATAN I STOCKHOLM är som smalast reser sig ett gammalt funkishus. Det ritades en gång av Paul Hedqvist som kårhus för studenterna vid Stockholms Högskola och invigdes 1937. Två trappor upp innanför de stora fönstren som vetter ut mot Spökparkens praktfulla lönnar låg studenternas restaurang. Den tjänade vid behov som teatersalong. I ena änden av den avlånga lokalen låg scenen. Här höll Stockholms Studentteater till.

Året var 1946. Jag var ganska aktiv vid Studentteatern, regisserade och skådespelade. Just vid det här speciella tillfället regisserade jag något som jag glömt. Vi repeterade på kvällar och delvis nätter när restauranggästerna gått men diskmaskinerna ännu väsnades från köket. Ett par år tidigare hade regissören vid Studentteatern hetat Ingmar Bergman. Han gav order om att mattiderna skulle ändras och diskmaskinerna stängas av när han repeterade. Men jag var inte Ingmar Bergman så disken slamrade på. Vi vande oss. Fast inte riktigt. Vi hade vid ett tillfälle inbjudit Olof Widgren att läsa poesi. En recensent berättar:

Man beundrade inte minst skådespelarens förmåga att hålla glöden oavbrutet vid liv under allt slamret från köksregionerna. När

Lenart Ehrenborg
i slutet av 50-talet.
Foto: Åke Åstrand



han kom till en versrad, som löd: ”din gärning skall ske i tystnad”, då hördes ett brak, som om stadens alla diskerskor på en gång hållt sjuhundra silvergafflar i en jättebalja. Så kämpar poesin mot nuets oro och larm.

Jag var egentligen inte riktig student. Jag hade tagit min fil. kand i Uppsala 1944 och insupit lärdom från giganter som Gregor Paulsson, Johan Nordström, Ingemar Hedenius och Torgny Segerstedt. Så lumpen ett år. I maj 1945 skulle det sedvanliga halvårets beredskap börja. Då kom freden. Från en dag till en annan stod jag på gatan.

Jag ville in i filmens underbara värld och började från grunden. Jag flyttade till Stockholm, fick jobb vid ett filmlaboratorium där en av uppgifterna bestod i att kontrollköra kopior. Det var kanske inget dumt sätt att lära elementa. Jag såg *Den allvarsamma leken* av Rune Carlsten med Viveca Lindfors och Olof Widgren 15 gånger. *Hans majestät får vänta* av Gustaf Edgren med Sture Lagerwall 13

gångar, Arne Mattssons *Maria* på Kvarngården 22 gånger. Jag kunde i sömnen redogöra för varje kameravinkel, varje skiftning i ljus, gester och mimik, åkningar, panoreringar, klipp. Bedömde jag en kopia som för ljus eller för mörk sa laboratoriechefen – ”Den skickar vi till Norrland!”

På fritiden lyssnade jag på föreläsningar vid Stockholms högskola: Martin Lamm, Agne Beijer, Andreas Lindblom. Och ägnade mig alltså åt studentteater.

Medan vi repeterade just den här kvällen hade en ung man med stort svart hår och väl knuten fluga kommit in i salongen. Jag kände honom inte, en Ingmar Bergman hade väl kört ut honom. Men jag var inte Ingmar Bergman så han fick vara kvar. I en paus kom han fram och presenterade sig, ville gärna bli medlem i Studentteatern. Det var första gången jag mötte Lennart Ehrenborg.

Latin och lump

Lennart stod nu mitt inne i sina studier – litteraturhistoria för Martin Lamm, teaterhistoria för Agne Beijer och konsthistoria för Henrik Cornell. Eftersom han tog studenten på reallinjen med specialmatematik, var han tvungen att komplettera latin som var obligatoriskt för att få läsa humanistiska ämnen. Det upptog hela det första året efter studenten 1942–43.

Våren 1943 till hösten 1944 lärde han sig köra stridsvagn i Helsingborg. Ett gammalt kavalleriregemente hade moderniserats till pansarregemente. Spiltorna byggts om till garage. Men, påstår Lennart, officerarna var desamma. ”De gick omkring med ridspön och kunde inte ett skit om stridsvagnar. När de inget begrep slog de irriterat med ridspöna på stridsvagnarna.” Körkort för tung lastbil ingick i utbildningen. MC med sidoskidor för vinterövning.

”Inkallelsetiden var det närmaste jag kom kriget. Vi väcktes mitt i natten och tog emot båtar med judiska flyktingar från Danmark. Ibland väcktes vi av småsten eller nåt som regnade ner på taket.”

”Medan jag låg i Helsingborg kom Ingmar Bergman dit som chef för stadsteatern. Han satte upp en komedi som hette *Generaliskan på Vittskövle*. Det var ju inte alls den Bergman jag tänkt mig. Redan 1942 när jag var gymnasist hade jag sett *Kaspers död* på studentteatern och senare Tivoli, båda skrivna och regisserade av Ing-

mar. De gjorde ett djupt intryck på mig. *Generalskan på Vittskövle* minns jag bara som en stor besvikelse.”

Inkallelsetiden tog slut men inte kriget. Det fortsatte ytterligare ett år. Lennart återvände till Högscholan. Fick hyra ett av studentrummen i kårhuset och blev kvar där under hela studietiden. De som bodde på Kåren träffades ofta och spelade kort – bluffstopp. ”En som ofta tittade in var Olof Palme. Han spelade gärna med men förlorade alltid. Han kunde inte bluffa. Han var för ärlig. Om han nån gång försökte bluffa avslöjades han genast.”

Lennart var sekreterare i Studentfilmstudion från 1946 till 1949. Han arrangerade en manustävling i filmstudion. Det gällde att dramatisera en novell, bryta ner den i filmscener. Deltagarna var anonyma, i juryn satt Gösta Werner och Rune Waldecraz. Lennart vann!

Som medlem i Studentteatern var Lennart egentligen inte intresserad av att regissera eller spela roller. Den enda roll jag kan erinra mig att han gjorde var den puckelryggige prinsen i Strindbergs *Advent* med den klassiska Strindbergrepliken ”allt går igen”. Men när jag går igenom programmen ser jag att han också medverkade i en del andra små roller.

Lennarts stora roll blev i stället initiativtagarens, arrangörens, administratörens. Våren 1947 blev han ordförande i Studentteatern. Han efterträdde Keve Hjelm.

När Lennart blev ordförande ökade aktiviteterna märkbart och antalet medlemmar med dem. I Sveriges teatermuseum förvaras Studentteaterns arkiv och från och med 1947 blir papperssamlingen allt tjockare. Det skrivs brev i en utsträckning som aldrig förr. Det gavs flera mer eller mindre minnesvärda föreställningar, men det förekom också vad vi kallade ”teoretisk” verksamhet – föredrag, studiecirklar, debatter. Studentteatern gästades av den tidens storheter: Alf Sjöberg, Herbert Grevenius, Agne Beijer, Ragnar Josephson, Sten Selander och åtskilliga andra.

Året 1947

Sverige hade gått rikt och oskadat ur kriget. Året innan hade Per Albin Hansson dött och efterträts av Tage Erlander. Rekordåren började. De första efterkrigsbilarna kom och gengasaggregaten hade hamnat på sophögen. Ransoneringarna fanns fortfarande kvar – kaffe, smör,

socker, bröd, bensin. Vi sjöng *La vie en rose* och *Rumba i Balders hage*, hänfördes av *Paradisets barn* och tog djupa intryck av *Rom öppen stad*.

Fyrtioalismen blev ett begrepp och fyrtioalisterna började framträda. Med det menades inte de som föddes på fyrtioalet utan de som verkade på fyrtioalet – Dagerman, Ahlin, Lindegren och åtskilliga andra. De hade gemensamma erfarenheter av krigsåren, beredskapstiden. De ansågs skriva ”svårt”. Den litterära debatten handlade mycket om fyrtioalisternas pessimism och obegriplighet.

Den tålmodige främlingen och R.U.R.

En av fyrtioalisterna, väl inte den mest tongivande, hette Ivar Ahlstedt. Han skrev en pjäs, *Den tålmodige främlingen* som utspelas i en läkares väntrum och temat är som vanligt vid den här tiden ångest inför livet och skräck inför döden. Den uppförde vi på Studentteatern. Jag regisserade. Det blev inte någon större succé.

A. Gunnar Bergman skrev i *Aftonidningen* att författaren alltid måste ”ta ställning till de frågor han sysslar med, eljest går det som igår kväll på kårhusscenen: det blir ett tålmodigt framförande för en tålmodig publik utan att någondera parten blir djupt och varaktigt upprörd”. Ivar Harrie i *Expressen* var lite positivare och slutade: ”Slutintrycket blev ändå alldeles bestämt att Studentteatern sköter sina traditioner väl.”

En dag dök en försynt, närmast blyg man upp och ville iscensätta en radioföreställning. Vilgot Sjöman var hans namn. Hans val av pjäs var den tjeckiska författaren Karel Capeks samhällskritiska *R.U.R.* om robotar som gör uppror mot sina skapare. Framförandet gick till så att vi som medverkade satt i ett rum och läste våra roller för publiken som satt i ett rum bredvid och lyssnade på oss genom högtalare.

20-årsjubileet

1947 var också det året Stockholms Studentteater firade 20-årsjubileum. Den 25 juni skrev Lennart till Pär Lagerkvist och bad om tillstånd att få spela *Den svåra stunden*, tre enaktare som Lagerkvist skrev 1918 med skräcken för döden som grundmotiv – lika aktuellt efter andra som efter första världskriget. En av enaktarna hade tidi-

gare (1921) spelats av Studentföreningen vid Stockholms Högskola, enligt Lennart ”den akademiska teaterns första framträdande i Stockholm”. 1930 hade den mellersta enaktaren framförts på Lilla Folkteatern. Tanken var att *Den svåra stunden* skulle bli Studentteaterns jubileumsföreställning.

Pär Lagerkvist svarade: ”Jag ger er gärna min tillåtelse och önskar er lycka till. Det kanske behövs för uppgiften är sannerligen inte så lätt. Särskilt andra enaktaren är ju svår, liksom också den tredje rent tekniskt, på en liten scen. Men jag hoppas ni klarar det genom att göra ert allra bästa – annars är det ju inte så trevligt för författaren.”

Lennart skrev också till Per-Axel Branner, chef för Nya teatern och bad att få låna hans teater till jubileet. Den låg vid Jarlaplan där numera en orientalisk restaurang håller till. Men det blev inte Nya teatern utan Södra teatern. Den ägdes av bio- och teaterkungen Anders Sandrew som gav nådigt bifall och som tack blev inbjuden till jubileumssupén.

Lennart sökte statligt stöd till jubileet men fick avslag. En av medlemmarna, Gert Landin, skrev till Marcus Wallenberg och Torsten Kreuger och bad dem att hjälpa Studentteatern med 500 kronor ”för att fylla de många hålen i budgeten”. Ingen av de båda kapitalisterna tycks ens ha svarat.

Så skrev Lennart till Elverket och ber om extra tilldelning av elektricitet till föreställningen på Södra teatern. Elen var ju ransonerad.

Tre tidigare studentteatermedlemmar hade vidtalats att registrera var sin del av *Den svåra stunden* – Sven Lindberg, Gunnar Skoglund och Willy Peters. Själv var jag med i del två. Gunnar Skoglund hade tillkallat Birgit Cullberg för att lära oss framträda i en *danse macabre* inför en döende gamling.

Kritiken var genomgående välvillig fast kanske inte alltid entusiastisk. Herbert Grevenius i *Stockholms-Tidningen* menade att studentteatern ”av allt att döma är på väg upp igen efter några års avslappning”. Men han var kritisk mot just del två: ”Däremot hade Gunnar Skoglund alldeles för nyktert ljus över raden av figurer som drar förbi den döendes säng i den mellersta pjäsen”. Men Nils Beyer i *Morgontidningen* tyckte tvärtom: ”Bäst hade Gunnar Skoglund – tillsammans med Birgit Cullberg – lyckats med den mellersta, där man verkligen fascinerades av det underliga spöktåget förbi den gamle döende mannens säng.” Själv levde jag länge på *Damernas världs*: ”Bäst var Bo Bjelfvenstam med något av Jean Louis Barrault

i plastiken”. Barrault var den stora idolen för många av oss efter *Paradisets barn* som gjort succé året innan.

Säg ditt anlete

Vid supén på kvällen – där vi alla var klädda i frack eller smoking – offentliggjordes namnet på vinnaren i den dramatävling som utlysts ett halvår tidigare – Per Verner-Carlsson. Nitton pjäser hade skickats in och den vinnande pjäsen hette *Säg ditt anlete*. Den uppfördes i mars 1948 med Hans Ullberg som regissör. Ullberg blev några år senare chef för Riksteatern. De båda huvudrollerna spelades av mig och min dåvarande hustru Birgitta. Om Per Verner-Carlsson och hans pjäs skrev Sten Selander i *Svenska Dagbladet*:

Hans komposition *Säg ditt anlet* var mycket levnadsvis, mycket allvarlig och mycket ofärdig. Och det är rätt, så ska man skriva i den åldern. Bakom hans repliker – som ibland hade en överraskande både flykt och träffsäkerhet – låg dessutom på en gång ett häftigt, ungt äckel åt människornas slappa ansvarslöshet mot livet och en vacker idealitet – jag hoppas författaren ursäktar ordet – en hoppfullhet trots allt, som verkade ganska befriande bredvid all den vanliga 40-talistiska jämmerlåten... Per Verner Carlsson kommer säkert igen. Och han är välkommen tillbaka, när allt som kokar inom honom hunnit klarna lite.”

Javisst kom Per Verner-Carlsson tillbaka. Till att börja med efterträdde han Lennart Ehrenborg som ordförande i Studentteatern. Med tiden blev han förnyaren, avantgardisten i svensk teater – i radio, på Stadsteatern, på Dramaten.

Dramatisk frågesport

Allmänbildningstävlingar av de mest skilda slag hade varit på modet ända sedan Gösta Knutsson i Uppsala introducerade dem i radio 1938. Intresset höll i sig under och efter kriget. 1948 var det dags för Studentteatern. Skådespelare från Studentteatern uppförde en rad scener ur mer eller mindre kända dramer ”från ungefär 2000 år före Kristus till nästan lika långt efter”. Till exempel: *Medea*, *Så tuktas en argbigga*, *Den svenska sprätthöken*, *Den respektfulla skökan*.



Birgitta och Bo Bjelfvenstam i *Den svåra stunden*. *Stockholms-Tidningen* första december 1947.



Lennart Ehrenborg
stryper Asta Bolin i
en scen ur Sartres
Den respektfulla skökan.
Dagens Nyheter
22 februari 1948.

Två lag tävlade, det ena bestod av studenter, det andra av vid den tiden kända skådespelare som Sture Lagerwall, Barbro Kollberg, Aino Taube och Bengt Eklund. Det gällde för lagen att gissa ur vilka skådespel scenerna var hämtade och vem som skrivit dem.

Pär Lagerkvists *De vises sten* spelades upp. Det klarade inte skådespelarna. Lennart som var konferencier kommenterade: "Det var märkvärdigt – om jag inte tar fel håller Bengt Eklund som bäst på att repetera den pjäsen inför Dramatenpremiären på fredag." Stort jubel.

Tävlingen presenterades på *Dagens Nyheter*s förstasida och Lennarts insats kommenterades: "Studentteaterns ledare, kandidat Ehrenborg, som förresten visade sig vara en utomordentlig konferencier, sken som solen i Karlstad kvällen igenom, ty idén var lyckad, och den fullsatta salongen hade hjärtligt roligt..."

Kändisar in spe

Det ringde på Lennarts telefon. Någon som hette Yngve Jönsson berättade att han arbetade som dekoratör på PUB och gärna ville göra något för Studentteatern. Han gjorde också flera scenografier för oss. Sen bytte han namn till Gamlin och försvann iväg till större uppgifter.

Och apropå kända namn. Studentteaterns klubbmästare var tvungen att avsäga sig sitt uppdrag för hon hade kommit in på operaskolan. Två år senare var Elisabeth Söderström engagerad på operan och ytterligare tio år senare på Metropolitan. Hennes sista medverkan i Studentteatern var i en pjäs av Thornton Wilder som jag satte upp – *Den långa julmiddagen*. "Ansikten man fäste sig vid var Elisabeth Söderström, Asta Bolin, Else-Marie Brandt, Karl-Erik Nyberg och Percy Brandt.", skrev en recensent och en annan "För övrigt fäste man sig speciellt vid Elisabeth Söderström." Ännu ett namn – Karl-Adolf von Sydow. Han medverkade vid några tillfällen i mindre roller. Men så kom han in på Dramatens elevskola och bytte förnamnen till det mer slagkraftiga Max.

Artfilm

Någon gång under 1948 fick Lennart ett telefonsamtal som kom att bli avgörande för de närmaste åren: "Jag heter Lennart Berna-

dotte, jag har just startat ett filmbolag tillsammans med Olle Nordemar. Jag skulle behöva hjälp med speakertexter och undrar om ni kan ge mig tips på någon som skulle vara lämplig.”

”Ja, jag”, sa Lennart och då sa Bernadotte: ”kom ner till Kungsholmstorg i morgon bitti.”

Så inleddes Lennarts samarbete med Artfilm som skulle vara ända till 1955 då tv-tiden började. Det första jobbet gällde en speakertext. Svenska Lloyds Englandsbåt Saga hade just gjort sin jungfruresa och Lennart Bernadotte hade filmat resan. Det var ju så det gick till på den tiden när en kortfilmare eller dokumentärfilmare skulle finansiera sin film. Ett företag eller institution måste betala.

Den viktigaste beställaren för Artfilm var annars SAS som expanderade alltmer runt jorden. Allt skulle dokumenteras och Lennart gjorde åtskilliga filmer på olika håll i världen. Den viktigaste filmen var *Tini-Kling*, en långfilm som visades på bioograferna. Den berättade om ett fotbollslag, Djurgården, som turnerade i Fjärran östern. Lennart försökte blanda upp fotbollen med asiatisk kultur. Filmen gjordes av Lennart och fotografen Rune Eriksson, alltså ett mycket begränsat team vilket var ovanligt på den tiden, men kom att bli norm senare under tevetiden. Filmen fick ett gott mottagande i pressen, men publiken svek. Enligt Lennart blev alla besvikna. De som var fotbollsintresserade tyckte det var för mycket kultur och de som var kulturintresserade klagade över det myckna fotbollsspelet.

Den verkligt stora framgången för Artfilm kom med *Kon-Tiki*. Thor Heyerdahl ville bevisa att Polynesien kunde ha befolkats från Sydamerika och inte från Asiens fastland som man alltid utgått från. Han byggde en flotta av balsaträ i Peru och seglade med den över Stilla havet till den polynesiska arkipelagen. Han hade bevisat att det hade kunnat gå till på det sättet. Heyerdahl som hånats och begabbats för sina teorier hyllades nu som seriös vetenskapsman. Besättningen ombord hade filmat resan med en 16 mm kamera. De var amatörer och resultatet var långt ifrån vedertagen professionell klass.

Men det fanns hjälp. Artfilm hade i USA köpt en optisk printer, en maskin som kunde prestera för den tiden märkvärdiga ting. Den kunde stabilisera skakiga tagningar, blåsa upp från 16 mm till 35 mm, delkopiera så att repor och oönskade skuggor kunde försvinna, utföra optiska åkningar och mycket annat. Det var precis det som krävdes för att professionalisera den heyerdahlska amatörfilmen.



Den långa julmiddagen av Thornton Wilder med Elisabeth Söderström, Percy Brandt och Asta Bolin. *Stockholmstidningen* 29 november 1946.

Lennarts insatser vid produktionen av *Kon-Tiki* var inte särskilt omfattande. Han berättar att han fick i uppgift att spela in en inledning i Centrumateljéerna. Expeditionsdeltagarna skulle presenteras i filmens början och en interiör föreställande Explorers club hade byggts upp. Lennart var nervös inför tagningarna. Skulle han komma ihåg kommandoorden och ta dem i rätt ordning? Tystnad, tagning, börja. Det gällde att inte göra bort sig. Men fotografen Hilding Bladh lugnade honom och lovade sufflera.

Kon-Tiki blev en enastående succé. Kritiken var genomgående entusiastisk, publiken strömmade till, filmen exporterades till ett stort antal länder. Och den fick två Oscar 1951. En till Thor Heyerdahl och en till Olle Nordemar. Samarbetet med Heyerdahl skulle visa sig värdefullt för Lennart när han många år senare producerade en film om Heyerdahls expedition Ra. Heyerdahl ville visa att förbindelser mellan Egypten och Amerika hade varit möjliga före Columbus. Han lät tillverka en papyrosflotte och seglade med den från Nordafrika till Västindien. Det var 1970. Ra nominerades till en Oscar. 1978 seglade Heyerdahl med en vassbåt, Tigris, från Irak till Indusdalen och vidare till Afrika, den här gången för att visa hur en ursprunglig civilisation kan ha strålat ut till angränsande världsdelar. Lennart producerade även filmen om Tigris.

Artfilm gjorde en del konstfilmer där Lennart aktivt medverkade tillsammans med Hans Eklund från Riksförbundet för bildande konst, det som senare blev Riksutställningar. De gjorde en film om van Gogh där Ulf Linde ackompanjerade genom att trumma på en plåtburk, vidare en film om Dädesjö kyrka, *Staffan Stalldräng*. Där utnyttjades den optiska printern genom att en rund mask skärmade av bilden och gav en upplevelse som skulle påminna om kyrkobesökarens. Lennart var också med och producerade Olle Hellboms film *Döderhultare*. Den fick pris i Cannes 1953 för bästa konstfilm.

En viktig verksamhet för Artfilm var importen av konstfilm och andra kort- och dokumentärfilmer. På det sättet spreds i skolor och föreningar och ibland också på biografier värdefull film från stora delar av världen. Det blev en sorts miniatyrföregångare av Lennarts senare verksamhet vid tv.

Artiklar

”Jag hade ju tur på den tiden. Artfilm till exempel – att Lennart Bernadotte ringde just mig. Och *Svenska Dagbladet*. Jag gick upp till Svenskan och talade med Ellen Liliedahl, signaturen Lill, som var första filmrecensent och frågade om jag inte kunde få skriva ibland. Det fick jag. Fast jag kan väl erkänna att det inte enbart var lusten att skriva som drev mig utan utsikten att få ett passepartoutkort och kunna gå gratis på bio. Det fick jag också.”

Skriva ibland? 1947 skrev Lennart ett tjugotal artiklar i *Svenska Dagbladet*, 1948 nästan lika många och 1949 ett fyrtiotal. Antalet artiklar för *Svenska Dagbladet* kulminerade 1950, drygt sextio. Omfånget varierade från små notiser till understreckare. Ändå är inte filmrecensionerna medräknade. Under åren 1946 till 1950 skrev Lennart 420 rena filmrecensioner. Så nog gjorde han rätt för frikortet. Från 1949 skrev han också längre artiklar under rubriken ”Filmglimtar”. De kom varannan eller var tredje vecka. Filmglimtar kunde berätta om aktuella händelser inom filmen ofta med intervjuer insprängda. Det kunde vara reportage från inspelningar, debatter, reflektioner.

Samtidigt skrev han i praktiskt taget varje nummer av *Gaudeamus*, ”Organ för Stockholms Högskolas Studentkår”, under åren 1949 till 1950. Ofta flera artiklar i samma nummer. I ett nummer 1949 exempelvis recensioner av Albert Camus båda pjäser *Caligula* och *Missförståndet* som gavs ut i en volym i serien *Nutidsdramat*. Vidare en recension av Per Lindbergs essäer *Bakom masker* och en av A. Gunnar Bergmans *Rödfärgad kultursyn* där författaren samlat några av sina politiskt engagerade artiklar. Lennart kommenterar: ”Även om man inte på alla punkter vill dela hans åsikter kan man likväl inte komma ifrån, att Bergman skriver rappt, lättläst, inte utan humor och med en i dessa slätstrukenhetens dagar stimulerande uppkäftighet, som trots allt gör att man med intresse tar del av hans rödfärgade kultursyn.”

Lennart skrev mest recensioner av filmer, böcker, teaterföreställningar och radio. Men också referat av föreläsningar, debatter och till och med idrottsevenemang. Dessutom mer personliga, närmast essäistiska artiklar om ämnen som låg honom nära. Dokumentärfilm till exempel. 1950 skriver han i *Gaudeamus* andra nummer:

Samtidigt som publiken i allt högre grad börjat tappa intresset för ateljéfilmens skrivbordskonstruerade intriger och polerade konfektionsmänniskor har jordmånen beretts för en dokumentärfilmens renässans. Frisk luft, det har redan blivit dagens – och kommer av allt att döma i ännu högre grad att bli morgondagens – motto. Ut med kameran 'to real life for real life's sake'. [...] Dokumentärfilmen är en avantgardefilm! En filmens stormtrupp, som dragit sitt strå till stacken för att slå håll på kommersiella slentrianuppfattningar och inrotade fördomar. Unga revolutionärt sinnade filmmän har inom dokumentärfilmen beretts möjlighet att släppa lös det friska experimenterande som av framför allt ekonomiska skäl förmenats dem i selfilmen.

Hans omdömen pendlade från kategoriskt fördömande till andlöst hänförelse. Några citat:

Orimlig. Osammanhängande och mycket annat på o. En kriminalhistoria berättad genom ideliga tillbakablickar och med en virrighet i intrigen som ställvis tangerar det sublima. Till slut trasslar allting ihop sig så till den grad, att man, för att överhuvudtaget få slut på historien, måste gripa till sinnesjukdom som en deus ex machina. Ett gammal och mångbeprövad hollywood-recept som vittnar om en skrämmande brist på fantasi. Slappt och slafsigt är vad det är! Och omoraliskt med för den delen. (Om *Spårlöst försvunnen* 8/9 1950).

Hela filmen är som ett slag i huvudet – dövande! Fullständigt krossande! Efteråt formligen vacklade man ut på Kungsgatan. Jag har tidigare bara en enda gång varit med om något liknande, premiären av 'Caligula' på Göteborgs stadsteater för fyra år sedan. (Om *Bittert ris* 19/9 1950).

Naturligtvis är filmen svårtillgänglig. Vi har blivit så erbarmligt avtrubbade av Rita Hayworth, Edvard Persson, Annie och vilda västern, att det tar sin tid att ställa om sig till en helt ny våglängd. Läser man bara *Veckorevyn*, vill det till åtskilliga dramer innan man fullt kan njuta av Shakespeare. Men även om 'Diagonalsymfonien' kommer en att stå undrande inför mycket, känner man ändå rent intuitivt, att så här, just så här måste film göras för att

den ska kunna göra anspråk på att vara en självständig konstart. Först då blir film något absolut eget och originellt! (Om *Diagonal-symfonien* 28/10 1950).

Viking Eggelings tanke att göra film av konsten och konst av filmen kom att bli en av Lennarts ledstjärnor några år senare vid den nyinrättade televisionen. Han skriver mycket om konst och konstfilm i början av 50-talet bland annat en understreckare i *Svenska Dagbladet* 14/9 1952 där han framhåller en av sina favoriter, kanadensaren Norman McLaren ”som verkligen fyller högt ställda krav på konstfilm. Det intressanta är, att hos honom har filmen (för första gången!) upphört att vara reproducerande – han målar nämligen direkt på filmremsan. Hans filmer är med andra ord konstverk i sig: böljande rytmiska färgflöden, som aldrig passerat genom en filmkamera, men som projicerade på en filmduk är något av det allra finaste som producerats i konstfilmväg. Här har i sanning begreppet konstfilm och filmkonst blivit synonyma.”

En tanke som han skulle komma att tillämpa vid televisionen ger Lennart uttryck för i samband med en radiokrönika:

Nästa naturliga steg i utvecklingen vore att i anslutning till radios teater- konst- och litteraturkrönikor även inrätta en månatligen återkommande filmkrönika, där ett par speciellt förtjänstfulla filmer varje gång skulle bli föremål för ett sakkunnigt bedömande, där vidare den aktuella filmdebatten skulle följas och där i ett eller annat filmsammanhang aktuella personer skulle kunna intervjuas eller på annat sätt komma till tals. Jag tror att en sådan programpunkt mycket väl skulle försvara en plats i riksprogrammet. Och därtill samla en mycket stor lyssnarskara! (Ur artikeln ”Filmglimtar” 4/12 1949).

50-talet

1950 blev Lennart fil kand. Han lämnade det akademiska livet och Studentteatern, ägnade sig nu åt Artfilm och delvis åt skrivelser i *Svenska Dagbladet*. Kriget var slut sedan fem år, nu tog det kalla kriget vid med Berlinkriser och atombombshot. Koreakriget bröt ut. Frankrike krigade för sitt imperium i Vietnam och Algeriet. I Sverige upphävdes den sista ransoneringen när kaffet blev fritt 1951.



Lennart Ehrenborg framträdde ofta i radio under 40- och 50-talen.
Foto: SVT.

Pär Lagerkvist fick Nobelpris samma år. Vi fick tunnelbana i Stockholm och den första motorvägen invigdes mellan Malmö och Lund. 1955 infördes allmän sjukförsäkring, Olof Rydbeck blev radiochef och motboken avskaffades. Riksdagen tillsatte 1951 en utredning om televisionens införande. Den la fram sitt förslag 1954 och rekommenderade licensfinansiering vilket också beslutades två år senare.

På skolbänken igen

På våren 1955 får Lennart ett livsavgörande samtal. Den som ringer är Håkan Unsgaard som var anställd vid Radiotjänst men nu fått i uppdrag att samla lämpliga personer till en inledande kurs i television. De båda herrarna kände varandra från Borgarskolan där de undervisat, Lennart i teaterteknik. Unsgaard ville att Lennart skulle ta tjänstledigt från Artfilm och börja på tv. Ingenting hade ännu beslutats om televisionen i Sverige, men under förutsättning att förslaget gick igenom kunde kanske en fast anställning komma ifråga. Tillsviðare gällde dock ett tidsbegränsad engagemang.

Så blev det. Lennart fick tjänstledigt och började på tv-kurs tillsammans med bland andra Else Fischer, Arne Arnbom och Gert Engström. Det här var den andra kursen, året innan hade kursdeltagarna hetat Barbro Svinhufvud, Henrik Dyfverman, Jan Molander, Håkan Unsgaard, Per-Martin Hamberg, Ivar Ivre, Marianne Boman och Lena Fürst. Dyfverman var "rektor" för kurs nummer två.

Lennart skrev dagbok under kursen som pågick från den 15 mars till den 15 maj 1955. Redan tredje dagen noterar han den klassiska och eviga motsättningen: "Det märks att teknikerna håller hårt på sitt och säkert ogillar producenter som för ivrigt tränger sig in på deras område". En annan motsättning som också kom att präglå framtiden: "Kom i diskussion med Dyfverman: film eller livesända program? Jag: Mer film (alla fördelar, få nackdelar). Dyfver: Direktsänt så långt det går. Och varför? Jo, det direktsändas 'fräschör' är så viktigt, det 'omedelbara'. - Jag: Må så vara, men filmen ger alla förutsättningar för en större artistisk genomarbetning. Därmed inte sagt att resultatet måste 'tyngas' av nån sorts perfektionism, vilket tydligen var som ett spöke för D. (och naturligtvis med viss rätt!). Nej, fram för film i nästan alla sammanhang." Kursdeltagarna får veta att riktigt svart och riktigt vit går inte att få en tevebild och Lennart gör reflektionen: "Besvärligt för ev. kommande konstkrönikor." Det skulle göras ett program om Nils Dardel och Lennart konstaterade: "Svårt därför att TV-kamerorna inte är lika lätthanterliga som filmkameran, rytmen blir så uppstannad. Filmens dynamiska klippning går inte att överföra." Så kommer ett P.S. "Dyfverman vill tala med mig på torsdag om den blivande filmdetaljen." Diskussionen med Dyfverman där också Unsgaard, Molander och Hamberg var närvarande, handlade om filmens roll

i tv, organisation, teknikfrågor, ”allt med tanke på den filmavdelning som ska starta till hösten . . . beträffande nyhetsbevakningen framöver vore klokt att få till stånd något register över existerande amatör(film)fotografer i landsorten.”

Lennart fick vid kursens avslutning som uppgift att producera ett program om studentkarnevalen som skulle gå från Tekniska Högskolan, längs Valhallavägen och Narvavägen till Djurgårdsslätten. En OB-buss stod till förfogande. Den placerades i hörnet Narvavägen och Strandvägen. Men vem skulle kommentera? Gustaf Näsström? Honom gick det inte att få tag i. Nils-Erik Baehrendtz var bortrest, Folke Olhagen kunde inte. Så gick budet till en ännu ganska okänd storhet som tackade ja – Tage Danielsson.

En OB-sändning av studentkarnevalen 1955 avslutade Lennarts Ehrenborgs tv-kurs. Tage Danielsson var konferencier. Foto: SVT.

14.30 gick vi i luften (ännu för tio minuter sen fungerade inte sändaren) . . . Vi försökte oss på en del ’studentikosa’ kameratrick som uppochnervända bilder, kastade in en censurskylt emellanåt vid passande tillfällen och zoomlinsen gav också möjligheter till nyupplevelser. Vi själva blev nästan medagerande i karnevalsyrkan.



Filmchef

1957 blev Lennart fast anställd med uppgift att ”svara för TV:s filmgrupp”. Han anställdes av Radiotjänst som i samma veva bytte namn till Sveriges Radio. Televisionens filmgrupp blev långt ifrån den lilla exklusiva arbetsgrupp som Lennart drömt om. Gruppen omfattade fyra olika verksamheter: produktion och redigering av journalfilm, produktion och redigering av dokumentärfilm, inköp, förhyrning och redigering av spelfilm och filmarkivets katalogisering och vård. Gruppen omfattade över 50 personer – producenter, fotografer, ljudfolk, passare, elektriker, chaufförer och kanske några till. Det blev mycket administration, löner, personalfrågor, bokningar. Därför är det närmast ofattbart att Lennart samtidigt själv producerade omkring trettio program under året 1957. Ett av dem var min debut på tv.

Jag hade varit i Nigeria och gripits av de mäktiga självständighetsrörelserna som pågick i Västafrika särskilt när Ghana som första koloni söder om Sahara fick sin självständighet. Jag kom hem

Bertil Danielsson,
televisionens pionjär-
fotograf. Foto: SVT.



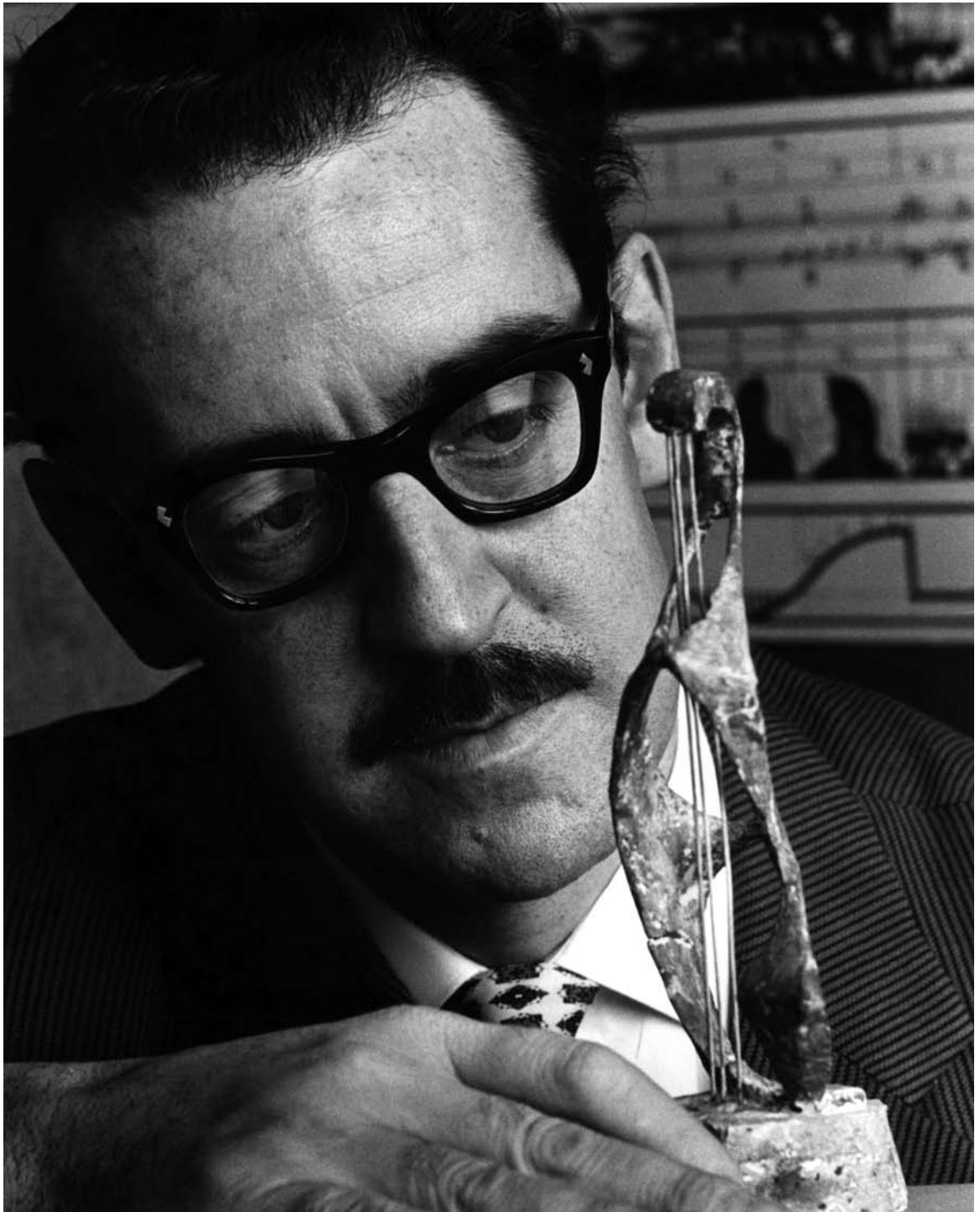
med film som jag visade Lennart. Så gjorde vi tillsammans mitt första tv-program. Det gick till så att jag satt i studion och berättade med Lennart i kontrollrummet. Då och då avbröts mitt prat med inserat från Nigeriafilmen. Jag minns att jag medan jag pratade stoppade min pipa, tände och rökte. Efteråt fick jag berömmande kommentarer om mitt mysigt naturliga framträdande just med den obesvärade rökningen.

Till Lennarts övriga produktioner 1957 hörde *Filmkrönikan* som han startat redan året innan och som återkom med mer eller mindre jämna mellanrum fram till 2008 då den avskaffades. *Liv och leverne i gamla Sverige* hette en kulturhistorisk serie i femton delar med Gustaf Näsström som föreläsare. Tillsammans med Bengt Idestam-Almquist, signaturen Robin Hood, gjorde Lennart en serie filmhistoriska program och samma år for han till Italien med ett filmteam, tv:s första filmexpedition utanför Norden. Det blev bland annat program om Axel Munthes San Michele på Capri.

Att arrangera tävlingar av olika slag är något som Lennart då och då ägnat sig åt. Redan under tiden vid Studentteatern och Studentfilmstudion anordnade han experimentfilm- och manustävlingar. Det tog han upp nu på tv. Det gällde att få fram nya okända talanger. 1957 utlystes en experimentfilmtävling, två år senare en tävling om bästa novellfilmsmanus och några år senare en amatörfilmtävling med motivet ”Min arbetsmiljö”. Den vanns av två helt okända amatörer Sven Wernström och Lars Westman.

Under de närmaste åren gick Lennarts önskan om en liten grupp med stort yttre kontaktnät i uppfyllelse. Det fanns många som gärna nafsade åt sig en bit av den stora filmgruppen och för Lennart var det närmast en lättnad. Filmtekniken avsöndrades och ett par år senare även filmarkivet. Nyheterna som Erik Bergsten ansvarat för under Filmavdelningen, blev nu en särskild avdelning under namnet *Aktuellt*. Kvar blev produktion av kort- och dokumentärfilm och inköp av lång- och kortfilm. En liten fast grupp med ett stort antal frilansare.

Det fanns en mycket tydlig målsättning för Dokumentärfilmsektionen redan från början men den kom inte på pränt förrän 1966. Där kommer just önskemålet om den lilla produktionsgruppen med en krets av fria filmare till uttryck. Vidare var ambitionen att ”kort och gott ge den artistiska kortfilmen sin chans”. Lennart menar att tv hade ett särskilt ansvar när det gäller kortfilm efter-



"Att göra film av konsten och konst av filmen". Foto: SVT.

som det knappast fanns andra möjligheter att producera och distribuera kortfilm. ”I vår målsättning ingår alltså att bereda möjlighet för unga filmbegåvningar att inom ramen för vår verksamhet på olika sätt uttrycka sig med film. Detta har varit en medveten satsning alltifrån televisionens första år och har också tillfört inte bara TV många utomordentliga program utan även den kommersiella filmbranschen några nya uppmärksammade regissörer – Widerberg, Troell, Klyvare.”

I målsättningspapperet nämns också den experimentella filmen och samarbetet med fria konstnärer. ”Jag tänker på en sådan produktion som den Ralph Lundsten just nu är i arbete med för vår räkning i den nya elektronmusikstudion, en produktion där syftet enligt kontraktet är att experimentera med att förena bild och ljud.” Inför framtiden drömde Lennart också om: ”Att skapa en filmens workshop med generös attityd visavi konstnärer av alla slag – det ser jag som en väsentlig del av morgondagens målsättning.”

Vidgade vyer

1958 slog försäljningen av tv-apparater alla rekord och överträffade alla prognoser. En anledning var att VM i fotboll arrangerades i Sverige den sommaren. En stor händelse som hängde samman med att svensk tv knöts till Eurovisionen. Alla fotbollsmatcher skulle kunna ses i hela Europa. Men invigningen skulle ske på ett värdigt sätt! Kulturen skulle lyftas fram.

Glucks sjuttonhundratalsopera *Orfeus och Eurydike* dammades av och sattes upp på Drottningholmsteatern. Därifrån skulle operan direktsändas ut över Europa. Men före operan skulle Drottningholmsteatern presenteras och det skulle ske genom en kortfilm. Lennart bad mig göra filmen. Jag har aldrig förr eller senare omgett mig med ett så omfattande team. För att göra den tolv minuter långa filmen fick jag till mitt förfogande en A- och en B-fotograf – Bertil Danielson och Åke Åstrand. Vidare två ljudtekniker, en inspelningsledare, en scripta, två passare och två elektriker.

När så Eurovisionens jungfrusändning från Sverige gick i luften inleddes den inte med en livesändning utan med en film. Men för att ändå ge sken av någon slags direktupplevelse skulle varje land på sitt språk lägga röst på min film under själva sändningen. Det fungerade utmärkt överallt – utom i Sverige. Av någon anled-



ning sändes filmen här hemma utan speakerröst. Det är inte säkert att filmen förlorade på det.

Under 1959 gjorde jag för Dokumentärfilmsektionen en serie filmer om Europas småstater – Luxemburg, Liechtenstein, Andorra, San Marino och Monaco. Samma år också en första film om Berlin. Den skulle under årens lopp följas av flera. Samma år frågade Lennart om jag ville ha fast anställning på tv. Jag tvekade, hade fullt jobb som frilans och hyggliga inkomster, betydligt större än jag skulle få på tv. Och förresten television – vad var det? En liten fånig ruta med runda hörn. Jag hade alltid arbetat i 35 mm – på tv skulle jag bli tvungen att använda 16 mm, löjliga skosnören, tyckte vi som sysslade med film. Eastman Color hade just kommit och det var spännande att arbeta med. På tv fanns bara svart-vitt. Alltså tillbakagång i alla avseenden. Nej, inte i alla. Jag tackade ja. Anledningen var främst utsikten att slippa beställare som ställde krav bara för att de betalade filmen. Som Lennart uttryckte det många år senare: ”Det var ju så vansinnigt roligt! Man var som ett instängt djur som plötsligt släpptes ut. Allt var ju möjligt!”

Från inspelningen av filmen om Drottningholmsteatern. Filmen *Från Stockholms festspel: Drottningholmsteatern* presenteras sändes första juni 1958.
Foto: Åke Åstrand.

Det blev inget av min anställning det året, personalchefen och jag var oeniga om min lön. Först året därpå kom vi överens. Jag började på tv den första januari 1960 och tänkte att jag kan väl alltid stanna ett år och se hur det är. Jag blev kvar i tjugofem år.

Åke Åstrand

Filmavdelningen, gökungen som bara växte

I JULI 1956 ANSTÄLLEDES ett tjugotal personer med varierande bakgrund för att ”tjänstgöra som hjälppersonal vid reguljära TV-sändningar.” Jag hade gått en tvåårig fotografutbildning vid ”Yrkis” på Polhemsgatan (Stockholm Stads Skolor för Industri och Hantverk). Jag hade sökt till Sandrews och Radiotjänst. Först blev jag kallad till intervju på Radiotjänst. Jag intervjuades av Arne Sanfridsson och Gösta Riback och jag var fullkomligt skräckslagen av nervositet. Först senare, efter en tids anställning, lärde jag känna dessa två personer som var tekniker och ganska olika varandra.

Platsen var A1, militär beteckning på Svea Artilleriregemente, en gammal kaserngård omgiven av byggnader ritade av Ernst Jacobsson och uppförda 1877. Beteckningen A1 behölls även för Radiotjänsts interna bruk, liksom K8, Kungsgatan 8, med flera. 1962 tillkom RH, Radiohuset, fast då hette företaget Sveriges Radio.

Min första kontakt med Lennart var i klipprummet där det var mycket liv och rörelse, särskilt på morgnar och kvällar. Då samlades alla inblandade före och efter inspelningarna ”ute på fältet”. Jag har nyligen diskuterat med Lennart när vi egentligen träffades första gången. Varken han eller jag minns detta, kanske vi inte gjorde något intryck på varandra när det nu inträffade. Hösten 1956 arbe-



Åke Åstrand med Arriflex-kameran.
Foto: SVT.

tade jag med många producenter, oftast kom de bara ner till det lilla förrådet och frågade efter någon av de tre filmfotograferna Bertil Danielsson, Sören Hoffman och Bengt Nordwall. Jag hängde med som B-foto och hantlangare vid de större inspelningarna.

När jag fick anställningen hette det att verksamheten skulle bygga på direktsänd tv. Filmen – på en fotografisk film, framkallad och kopierad – var en betydelselös ingrediens som snarast möjligt skulle fasas ut. Mitt intresse för att arbeta som filmfotograf bemöttes ofta med överseende leenden. Det kom dock att dröja nästan trettio år innan filmkamerans tid var ute för tv-produktion. Filmer tillverkade för biodistribution visas fortfarande i tv-rutan. Den direktsända, elektroniska bilden kunde heller inte lagras. Det medförde att det i många fall var mera praktiskt att spela in på film. Materialet kunde redigeras, ljussättas och arkiveras. En direktsänd tv-sändning på den tiden krävde också mycket personal och all utrustning var tung och skrymmande

Vid normal trekamerateknik i studio behövdes en kameraman plus kamerapassare vid varje kamera, och i kamerakontrollen tre personer som skötte utstyrningen av bilden från varje kamera i stu-



dion. På golvet fanns förutom de medverkande oftast en programledare, scenograf(er), ljussättare, elektriker och studiomän. Dessutom en ljudtekniker på en plattform vid varje mikrofonbom. I ljudkontrollrummet vidare ansvarig ljudtekniker, och i kontrollrummet för bild en producent, en scripta och en mixer. Före programmen skulle alla medverkande sminkas och skulle flera medverka behövdes det många sminkörer och sminköser. Var det fråga om tv-teater tillkom därtill regissör och assistent, ännu mera scenografer, rekvisitörer, kostymörer, perukmakare och förstås skådespelare med krav på egen loge.

Fotografen Bengt Nordwall.
Foto: Åke Åstrand.

När det var fråga om OB-sändningar (*outside broadcasting*) för sport, statsbesök och andra evenemang rullade en bilkaravan ut från A1 med ett sextiotal personer. OB-sändningar medförde också OB-tillägg (alltså övertidsersättning) eftersom händelserna ägde rum på kvällar och helger. Den personal som monterade länkar för överföring av tv-signalerna kunde få så mycket övertid att mer än ett ögonbryn höjdes på ekonomiavdelningen.

Det är svårt att fastställa ett exakt datum när Filmavdelningen etablerades. Det var en pragmatisk utveckling som så småningom ledde fram till att filmproduktionen etablerades i mera ordnade former. Tv-tekniken var vid den här tidpunkten integrerad i programverksamheten eftersom det i början var teknikens möjligheter snarare än producenternas visioner som styrde utbudet. När jag började fanns två fotografer som kom från *Röster i Radio*, plus Bengt Nordwall som gick på ettårskontrakt. Om filmfotograferna var programmedverkande eller tekniker var en fråga som länge sysselsatte organisatörer och direktörer i det snabbt växande företaget. Filmandet började i liten skala och det kanske var så det skulle fortsätta. Men producenterna blev allt fler och filmandet blev alltmer omfattande, liksom visionerna: filmens flexibilitet var helt enkelt nödvändig.

1965 producerade Filmavdelningen 293 sändningstimmar, därtill kom 36 timmar frilansfilm. Den inköpta produktionen, huvudsakligen film, omfattade 743 sändningstimmar enligt *Sveriges Radios Årsbok 1966*. Nog fanns det jobb för filmfotografer och antalet kollegor växte snabbt. 1956 fanns i markplanet under A-studion en liten filmavdelning. A-studion var artilleriregementets gymnastiksal som Kinocentralen hade gjort om till filmateljé. När Radiotjänst tog över följde en del av personalen med. Den lilla filmavdelningen finns inte dokumenterad och det finns idag inga spår av den. Där fanns två små klipprum. I det ena, som var genomgång till det andra, stod ett danskt Arnø-bord. Det var av trä, men kunde laddas med stora bild- eller ljudrullar på fyra tallrikar. I det andra rummet fanns ett nytt Steenbeck-bord av tyskt fabrikat. Kapaciteten på klippborden var avhängig av hur många meter film som kunde läggas på filmtallrikarna. Genom det inre klipprummet kunde man fortsätta till ett rum längst in. Där fanns en cementskarv och där negativklippes de flesta längre filmade program. Lennart var noga med att alla program skulle negativklippas.

Varje gång det kom material från labbet (arbetskopia) bad Lenart oss att kolla fotnumren. Det måste finnas fotnummer för att man sedan skulle kunna negativklippa filmen. I skarv- och klipprum huserade Märta Lindh. Även arbetskopior cementskarvades eftersom dessa var skarvade med gem och bara kunde då köras åt ett håll i klippbordet. Själva skarvpunkten markerades med fettkrita. Det var inte möjligt att bedöma resultatet av en sådan klippning förrän skarvarna var gjorda. Ville man ändra så fick man märka om med gem och skarva om. I värsta fall fattades det bitar av filmen som kunde ligga på golvet. Den så kallade cementskarven gick nästan kontinuerligt och Märta blev ofta överbelastad eftersom hon ständigt måste hjälpa andra producenter i klipprummet. Därför anställdes i början av 1957 Ann-Mari Eriksson, även hon med rutin från filmbranschen.

Erik Bergsten var en av de flitigaste producenterna i dessa lokaler. Varje vecka producerade han *TV-journalen*, som sändes på tisdagarna. Eftersom det var bråttom användes negativet för sändningen, man sparade tid på att slippa kopiera materialet. Laboratoriet fanns på Sandhamnsgatan och hette Idealfilm. På tisdagseftermiddagarna samlades alla som jobbat med *TV-journalen* i klipprummet. Erik gillande inte att man rökte, och inte heller att man stod upp och tittade över axeln på honom när han körde klippbordet. Alla måste därför sitta när *TV-journalen* granskades av de inblandade. Erik fick senare igenom ett generellt rökförbud i klipprummen.

Under Ungernkrisen hösten 1956 kom det mycket dramatiskt material från de internationella nyhetsbyråerna. Bilderna, utan ljud, visade springande människor, brinnande spårvagnar, stridsvagnar och sönderskjutna husfasader. Dessutom döda människor på gatorna. Dessa bilder sorterades ut och lades i en särskild burk – likburken. Hanteringen var i enlighet med rådande praxis, inte heller biografernas journalfilmer på den tiden visade alltför ”starka” bilder. Hur självcensuren inom tv sedan fungerat borde vara ämne för en särskild avhandling – ”Från likburk till det politiskt korrekta”.

Från negativklippningen kunde man gå in i ett förråd som var tänkt som en minibio. Men jag kan inte påminna mig att den möjligheten användes eftersom det fanns två klippbord att titta på film i. Dörren till detta förråd fanns innanför ingången till Filmavdel-

ningen. I förrådet fanns filmfotografernas kameror i två plåtskåp, och i en hörna avgränsat med vävtejp på golvet stod elektrikern Bengt Nilssons lampor, stativ och sladdar. Likaså fanns en soffa från en Volkswagenbuss. På den soffan satt jag morgon och kväll och laddade i och ur film i de kassetter som hörde till filmkamerorna. I bussen hade därigenom utrymme skapats för de stora bandspelare som användes, antingen Lyrec för kvarttum, eller en Albrecht för direkt inspelning på 16 mm ljudtape. Bussen var i första hand avsedd för *TV-journalen* och hade en svart skylt med vit text längst fram under vindrutan: "RADIOTJÄNST TELEVISION".

Åke Åstrand och
inspelningsbussen
i Vadstena 1957.



Ett angränsande utrymme innehöll filmscanner och ljudstudio för intalning och ljudmix. Den första scannern var en modifierad filmprojektor med intermittert, alltså "ryckvis", frammatning av filmen. Detta medförde att filmen visades beskuren nertill och att den måste vara cementskarvad. Senare anskaffades en tysk scanner (Fernseh) med kontinuerlig frammatning. Den visade hela bilden och var lättare att ladda. I den kunde man också köra tapeskarvad film vilket medförde att man slapp den tidsödande cementskarvningen av arbetskopior. Den största skillnaden var dock att man kunde pröva sig fram i redigeringen, vilket för den som förstod att tillvarata detta medförde en avsevärd höjning av det konstnärliga uttrycket. Nackdelen var att bildhållningen var något sämre än i projektorn med intermittert frammatning. Tapeskarvarna som för det mesta användes i filmproduktion för tv blev inte så snygga. Lennarts metod, att klippa negativet efter arbetskopians fotnummer var sedan länge praxis i övriga filmbranschen. Sändningskopior innehöll då inte en enda skarv. Det dröjde inte länge förrän det blev praxis även vid filmproduktionen inom tv, utom för nyheter och sport.

1956 fanns en tillbyggnad på den västra delen av kaserngården, den så kallade siporexbaracken. Där fanns kontorsrum för producenter och chefer vid Radiotjänst Television. Innanför siporexbaracken låg "inspelningen" sedan 1949, grammofonarkivet och ett antal förråd. När skriptorna kom och ville låna skivor på grammofonarkivet så fick de lämna rekvisition på samma sätt som radioproducenterna. Några av medarbetarna på grammofonarkivet visade sig vara riktiga stjärnor på musikläggning och hade dessutom direkt access till skivarkivet. De överfördes till filmavdelningen: Sören Lundblad, ljudtekniker, Bo Billtén, speaker och producent.

De norra delarna av kasernerna var gamla stallar som 1956 användes som ridskola. Televisionen byggde senare två stora ateljéer, B-studion och H-studion i dessa byggnader. Kaserngården användes som parkeringsplats. Personalen hade egna nycklar till lokalerna. På dagarna fanns det vaktmästare och på nätterna kunde man då och då se en nattvakt på det obevakade området. Som regel tog jag mig till jobbet med spårvagn nummer fyra. När den svängde om hörnet från Odengatan till Valhallavägen kunde jag ibland se Lennart vandra med spänstiga steg mot samma mål, Valhallavägen 117. Han bodde på Surbrunnsgatan, med lagom gångavstånd till jobbet.

Hösten 1956 gjordes nattetid en film om Picassos *Guernica* med Hans Eklund och Pontus Hultén, A-foto var Sören Hoffman. Den stora tavlan hängde tillsammans med skisser i en provisorisk lokal som senare skulle bli Moderna Museet. Alla tagningar med ljud (synktagningar) gjordes med Arriflex-kameran instoppad i en blimp, ett ljudisolerat hölje som vägde trettio kilo. Vi filmade på svartvit film som inte var så ljuskänslig och det behövdes både lampor, elektriker och passare. Vi hade stor nytta av en transportvagn med mjuka gummihjul. De två konstexperterna kunde långsamt traska runt i lokalen medan Bengt Nilsson ljudlöst sköt transportvagnen med Sören Hoffman och blimpen. Bengt Nilsson var en duktig och hårt arbetande elektriker som senare blev nyhetsfotograf och skicklig dokumentärfilmare. Även inspelningen av filmen *Varietélif* var nattjobb. Den spelades delvis in i en arkivlokal på Torsgatan; A-foto var Bengt Nordwall.



Bengt Nordwall mäter
ljuset på en av de med-
verkande i *Varietélif*,
Arvid Rundberg. Foto:
Åke Åstrand.



Våren 1957 var jag inblandad i flera produktioner med många olika producenter och regissörer, men jag minns att Lennart, Sören Hoffman (A-foto) och Pelle Borgbäck (A-ljud) Bengt Nilsson och jag jobbade i Uppsala med ett program om Linné. Sommaren 1957 gjorde vi två filmer i Vadstena. Den ena filmen, *Vår lilla stad*, var avsedd för en internationell publik inom den nystartade Eurovisionen som ännu inte var ihoplänkad, vilket skedde först 1958. Det blev till att skicka filmer mellan länderna i det västeuropeiska tv-samarbetet.

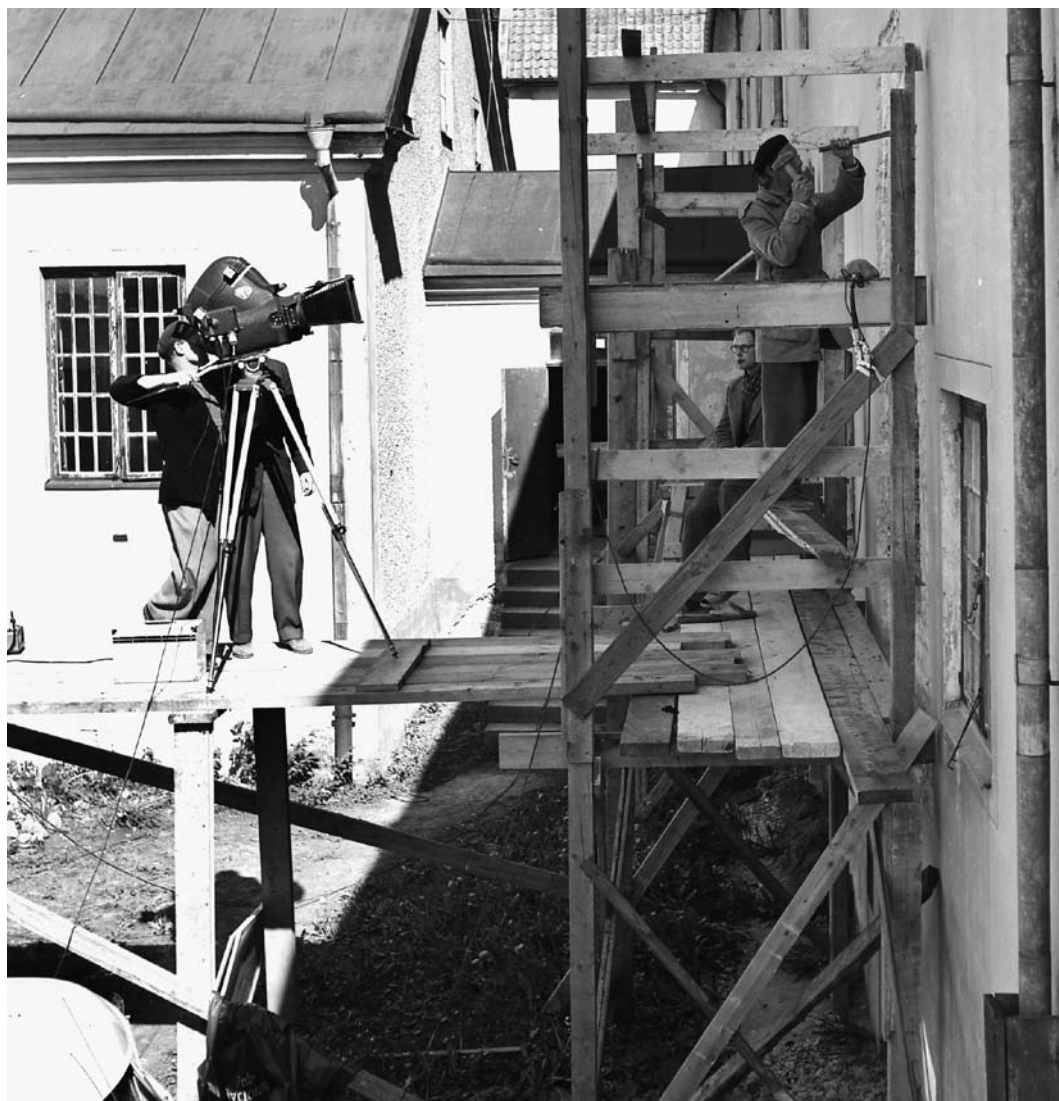
Den andra filmen var ett arkeologiprojekt. Med forskaren och arkeologen Iwar Andersson skulle ett igenmurat fönster långsamt

Från inspelningen av *Vår lilla stad*. Från vänster: Seivi Everstein, Bertil Danielsson och Lennart Ehrenborg. Programserien *Vår lilla stad* sändes 1957 och 1958. Foto: Åke Åstrand.

knackas upp. Anderssons teori var att det under fönstervalvet skulle finnas målningar från medeltiden. Hela förloppet filmades med synkront ljud och spänningen var hög innan den välbevarade målningen uppenbarade sig under murbruk och tegel. Filmen kom att heta *Förvandlingarnas hus*.

Bertil Danielsson filmar Ivar Andersson i *Förvandlingarnas hus*, som sändes 19 augusti 1957. Foto: Åke Åstrand.

Hösten 1956 utlystes en tävling om bästa manus till en "experimentfilm". Torbjörn Broberg, reklamare från Göteborg, registrerade sitt eget manus *Ett nät av drömmar*. Lennart var med under



hela inspelningen som en mycket engagerad producent. Filmen spelades in stum, inget ljud togs på plats. Den enda rollen spelades av Seivi Everstein, som var en mycket kompetent scripta på Lennarts inspelningar. I en hastigt skymtande spegelbild kunde man också se Inger Almsäter, som arbetade på radions musikavdelning.

Hösten 1957 jobbade vi nattetid med *Liv och leverne* på Statens Historiska Museum. Som jag minns var det för att kunna jobba utan störande museibesökare och i behaglig tystnad för ljudets

Lennart Ehrenborg, regissören Torbjörn Broberg, Seivi Everstein och Inger Almsäter under inspelningen av *Ett nät av drömmar*. Filmen visades 10 juli 1957. Foto: Åke Åstrand.



Lennart Ehrenborg
vid åkvagnen under
inspelningen av
Ett nät av drömmar.
Foto: Åke Åstrand.



skull. Inledningsbilderna med suggestiv ljussättning av Bror Marklunds skulpturer i portarna till museet hade inte varit möjligt att filma annat än på natten; A-foto var Bertil Danielsson. Det var en omfattande tv-serie, jag tror det blev elva avsnitt med olika teman. Guide och programledare var Gustaf Näsström. Han gjorde precis som Lennart sa när det gällde sitt agerande framför kameran, men han pratade fritt ur hjärtat under tagningarna. Han förmedlade sina kunskaper med stor entusiasm.

Hösten 1958 fick jag förtroendet att filma *De fattigas bibel* i Härkeberga kyrka. Den ingick i programserien *Liv och leverne i gamla Sverige*. Det var jag, Lennart och Bengt Nilsson. Vår mekaniska verkstad hade konstruerat en vinkelfattning för stativet så vi kunde jobba med kameran riktad rakt uppåt mot taket. Kameran kunde också vinklas av så att man sparade nacke och rygg. För att komma nära taket hade vi monterat ett så kallat zip-uptorn i kyr-



kan. Lennart var mycket noga med att detta användbara inventarium tillhörde Filmavdelningen, de flesta inventarier gick annars till live-produktionen. I kyrkan jobbade vi nattetid och sent på kvällen kom en liten gumma in i kyrkan. Kyrkporten var öppen och ljuset från våra strålkastare syntes på långt håll. Gumman hade med sig en korg med kaffe och nybakat bröd. Hon tittade förundrat på vår riggning och avlägsnade sig utan större åthävor när vi hade druckit ur kaffet och ätit upp bullarna.

Lennarts arbetsmetod präglades av effektivitet. På inspelningsplatsen var det ingen tvekan om vad som skulle göras och hur. Jag såg aldrig Lennart bläddra i papper under inspelningarna, däremot var han mycket hjälpsam när det gällde att rigga åkräls eller hålla i reflexskärmar. Något som andra regissörer jag senare jobbade med sällan befattade sig med. Lennart satte normen för en professionell inspelning, tiden utnyttjades väl, det flöt på bra och vi hade

Bror Marklunds skulpterade portar på Statens Historiska Museum fick bilda upptakten till några av programmen i *Liv och leverne i gamla Sverige*, som visades mellan 1957 och 1959. Foto: Åke Åstrand.

Lennart Ehrenborg och Åke Åstrand under inspelningen av en film om konstnären Elias Martin. Foto: SVT.

kul. När vi var på ”exteriör”, alltså ute i provinserna och bodde på hotell hade vi en fin gemenskap även på fritiden, då vi lärde känna varandra ganska väl.

Ibland kunde jag uppleva Lennart som något distanserad. Jag har inte något minne av att han någonsin käkade lunch i den personalmatsal som blev färdig 1957. Ändå låg den under en period bara



ett tiotal meter från hans kontor. Jag förstod senare att han knallade hem på lunchen och i samband med den tog en tupplur. Denna hälsobefrämjande vana introducerade Lennart när vi senare samarbetade i *Abu Simbel* (1967), där vi bodde i en villa tillsammans med ljudteknikern Åke Hansson. Strax intill villan intogs lunch och middag på något som påminde om en marka från lumpen.

I slutet av femtiotalet kom jag i kontakt med många andra tv-producenter som avvek från den norm som Lennart satt en gång i tiden. Därför var den tid jag fick jobba ihop med Lennart så värdefull i mitt fortsatta arbete med andra tv-producenter. Jag fick känna på det professionella sättet att jobba, något som många programmakare sällan kunde leva upp till. Radioproducenter, folkskollärare och journalister som gjorde tv-program var nybörjare när det gällde att berätta med rörliga bilder.

Med tiden blev det bättre med yrkeskunnandet och både tv-producenter och fotografer, ljudtekniker, elektriker och passare utvecklades tillsammans samtidigt som fler och fler fick ta del av vad vi gjorde. Vi hade inte så stor publik – 1959 var det tvåhundra tusen som betalade tv-licens. 1965 var det två miljoner! Det som senare hände, alla de inspelningar, upplevelser, kunskaper och personer som jag lärt känna tack vare Lennart gör att jag nu kan se tillbaka och konstatera att Lennart blev den viktigaste personen i mitt professionella liv som filmare.

Tobias Janson

Eric och Lennart

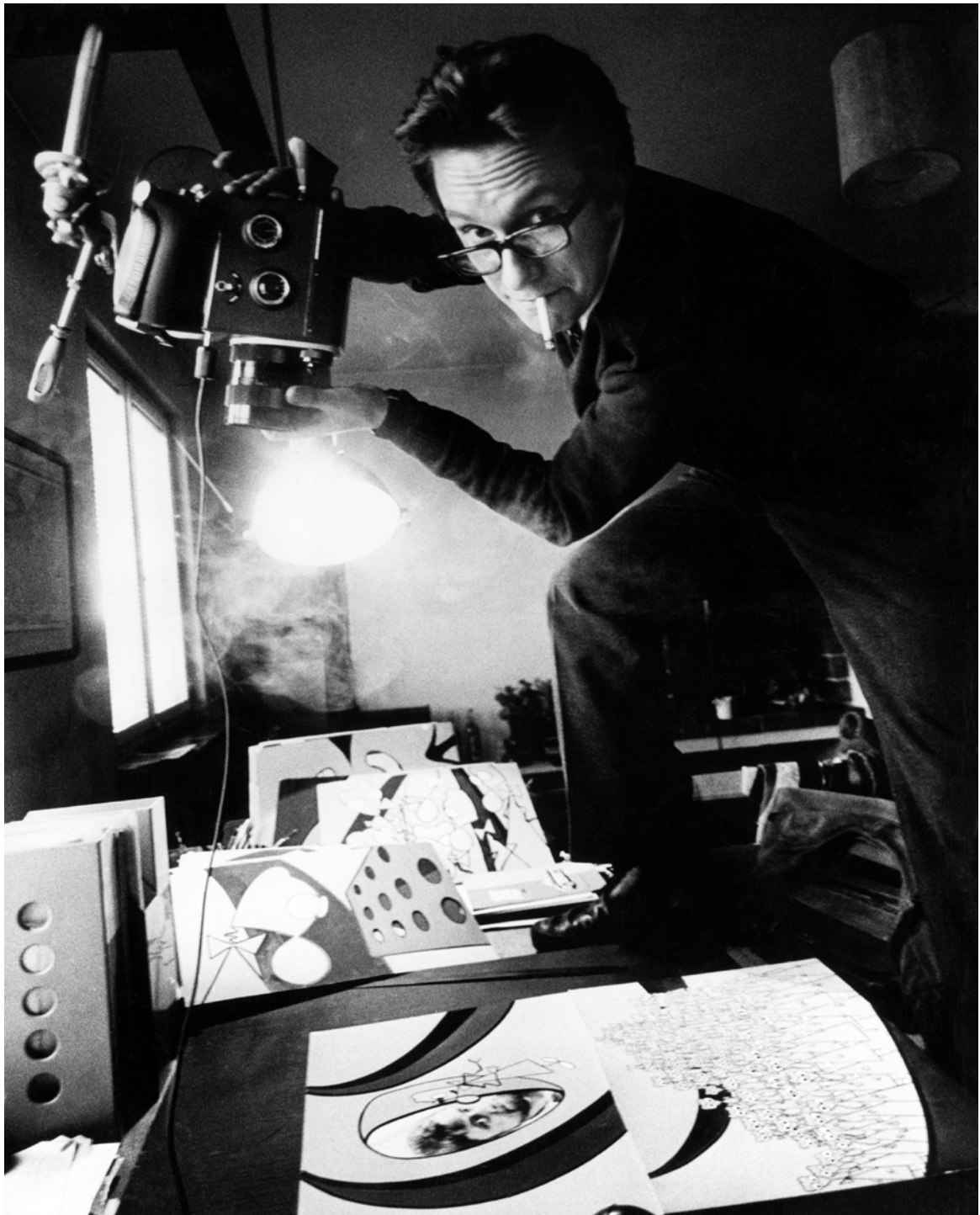
Det här är resultatet av samtal mellan mig och Eric M. Nilsson under våren 2008. Det är en textanpassning av Eric's berättelse om Lennart så som jag noterade den vid Eric's middagsbord i Askim.

Vi tar det kronologiskt. Det är bästa sättet för mig att komma ihåg. Vid mitt första möte med Lennart Ehrenborg hade jag jobbat som maskinist i mixern på SF. En av filmerna som mixades var *Damen i svart*, en annan *Djävulens öga*. Det var på Rune Waldekranz tid. Jag hade nyligen återvänt till Sverige efter filmskolan IDHEC i Paris. Jag ville ju göra film, alltså spelfilm – det var det jag utbildat mig för. Jag hade hamnat på tekniksidan och har folk fäst en i teknikerfacket är det kört. En gång teknik alltid teknik, det var då den farliga regeln.

Därför sökte jag jobb på tv. Nils Ragnå var personalchef på Sveriges Radio och han ordnade så att jag blev placerad på Dokumentärfilmsektionen.

*

Tio, femton dagar höll jag till i Filmavdelningens korridorer utan att Lennart ens visste vem jag var. Vid den här tiden skulle Bo Bjelfvenstam göra en liten film om Solstickan, ja du vet, Nermans tändsticksfigur som firade något slags jubileum. Det skulle göras med barn i fokus. Jag fick ta över uppdraget. Med ett filmteam och



Eric M. Nilsson med trick-kameran. Foto: SVT.

en fulltrustad folkvagnsbuss med räls och blyblimp åkte vi till Täby för att spela in. Det blev inte som jag hade tänkt. Fotografen förstod mig inte, jag kunde inte styra inspelningen. Vi fick bara med oss en rad meningslösa bilder hem. Nu har jag satt min sista potatis, tänkte jag, det går inte att misslyckas på ett jobb innan man ens börjat. Men jag gick till Lennart och fick låna en kamera, en lätt stumkamera. Jag åkte tillbaka och fick barnen att rita. Det blev en packe teckningar som jag kunde filma själv. Jag klippte ett collage med bilder från den misslyckade inspelningen och barnteckningarna. Till detta fick jag Lennart att läsa en text i saklig ton. En kontrast uppstod. Det blev ganska roligt. Bilderna blev absurda – äkta.

I detta första läge bjöd Lennart på sig själv, han fixade en kamera utan att ifrågasätta mig. Med Solstickan-filmen tror jag att jag blev godkänd. Du förstår, detta är det märkliga med Lennart. Bakom den ytterst korrekta fasaden är han fantasifull. Han har sinnet för lek på samma sätt som ett barn har. Att leka som ett barn är att leka på allvar. Först senare blev han möjligen imponerad av min bakgrund på den franska filmskolan.

*

Detta var tiden för Franska nya vågens genombrott och det var från den miljön jag återvände till Sverige. Lennart hade en vittring, en känsla för det som skedde. Han hämtade idéer från italienarna, de italienska konstfilmarna och även från *Free Cinema*-rörelsen i England som var mer dokumentärt inriktad än *la Nouvelle Vague*. Jag var inriktad på spelfilm, men Lennart sa: *Free Cinema*. Så jag lämnade in ett förslag på en *Free Cinema*-film om färjan mellan Trelleborg – Sassnitz; om de egendomliga människorna och atmosfären ombord. Sassnitz låg då bakom järnridån. Lennart godkände inte förslaget men lät mig göra tre korta filmer, den första var *Djurgårdsfärjan*. Han sa: filma en vecka per film och gör dem i klippbordet. Klippbordet blev ett viktigt instrument.

Djurgårdsfärjan är ett ihopklipp av rörliga stillbilder. För mig är den inte *film*. Visst är den dokumentär, men den staplar vackra eller lustiga bilder på varann. Den är bara ihopsatt, inte ett montage. Med *Kök* så gick det inte längre att estetisera. Åke Åstrand som var fotograf kunde *filma*. Jag började *klippa*. För mig var detta

Eric M. Nilsson i
Filmavdelningens
korridorer. Foto: SVT.



nytt, denna möjlighet till rytm. Filmens rytm. *Taxi* är speciell. Den är filmad i en taxi nattetid med voice-over inläst av en taxichaufför. Senare visade jag några filmer för Michel Foucault som var i Stockholm, bland annat *Vatten, tro, champagne*. Foucault grät av förtvivlan: Nilsson är obegåvad! Men *Taxi*, den var något han kunde acceptera.

*

Allvarligt talat, bra film, vad fan är det? Det är i misslyckad film det finns nåt. En förtvivlan. Så här är det att vara människa. Tillkortakommandet är så mycket intressantare än det lyckade.

Psykosfär ja... Jag fick i uppdrag att göra två filmer om stockholmsförorten Farsta, en positiv och en negativ. Det var kanske med inspiration från Chris Markers *Brev från Sibirien*, där samma sekvens får representera tre olika ideologiska positioner. Men jag ville inte det. Jag kan inte företräda olika positioner, det är helt



Michel Foucault
och Eric M. Nilsson
i Tunisien 1967.
Foto: Åke Åstrand.

emot min läggning. För mig var den filmen ett helvete. Vi tog bra bilder, men utan eget flöde. Bara bra bilder. Jag kunde inte göra mig förstådd. Lennart accepterade att inte förstå. Många talar väl om Farstafilmen, men jag tycker den är ogin, snål.

Det var nog Lennart som introducerade tankarna från *Free Cinema* i Sverige. Jag kunde filma en vecka och sedan bygga filmen i klippbordet. Jag slapp att (på låtsas) skriva ett fiktivt, idiotiskt manus till Waldekrantz. Detta var en viktig sak för mig.

*

Bland de första filmerna finns också *Jag ville leva, jag vill dö*, filmen om Armémuseum. Den är något annat än *Free Cinema*: det var detta jag hade lärt mig i Frankrike. Det gamla gedigna filmspråket med flyt i åkningar, hastighet och riktning i klippningen. Du vet, som Ophüls. Den här filmen är helt och hållet inspirerad av Alain Resnais och Georges Franju, det är inte ett plagiat, men nästan.



Eric M. Nilsson och
Åke Åstrand med
Eclair-kameran,
Oostende 1967.
Foto: Åke Åstrand.

Här närmar vi oss de italienska konstfilmarna, låt oss kalla det kavalett-film: ett konstföremål, perfekt ljussatt på en roterande skiva. I *Jag ville leva...* får denna upphöjda form en allt annat än upphöjande effekt. Filmen är ganska spydig mot Sverige och stormakts-tiden. Den skapade en del förvirring. Jag vet att Ivar Ivre, chefen för Samhällsredaktionen och Mats Rehnberg som var chef för Kultur diskuterade filmen och kom fram till att ironi inte fungerar så bra i tv.

1964 kom nya möjligheter med Eclair-kameran. En relativt lätt axelkamera som var så pass ljuddämpad att man kunde ta synkront ljud. Tv var i den här perioden lika med tung elektronik. För att spela in behövdes en inspelningsbuss. Film var den lätta tekniken, för rörliga situationer krävdes att man spelade in på film, oftast med treminutersrulle. Filmavdelningen fick bistå televisionen med rörlighet. Åke Åstrand var filmfotografen som fick rycka ut, det var nog en tuff men bra skolning för honom.



1964 gjorde vi 14 filmer. Filmen om Shanes var den första vi gjorde med Eclair-kameran. Det var efter den filmen som Lennart kom med sin numera välkända förfrågan. ”Vad gör du i sommar? Ta med dig Åke, hyr en Amazon och åk till Frankrike. Gör så mycket ni hinner. Ni får med er en kamera och två lådor med 120-metersrullar.” Det blev de sju filmernas resa. *Gula fanor och svarta lejon*, *Passageraren*, *Om en cirkus*, *Vatten, tro och Champagne*, *Ca 120 000 människor*, *Eleonoras testamente* och *Lourdes*. Inspelningstiden var två månader, inklusive tiden det tog att resa. Filmerna klipptes under hösten och vintern. Utom *Eleonoras testamente* som sändes ett bra tag senare, 1967, tror jag.

Ca 120 000 människor handlade om kåkstäderna norr om Paris. Det var en rak skildring av de ganska miserabla förhållandena som människor levde under helt nära flärdens och modets huvudstad. *Röster i Radio-TV*, Sveriges Radios egen tidning, skrev en artikel om filmen. Där påstods att människorna som bodde i kåkstäderna

Bidonville vid inspelningen av *Ca 120 000 människor* som sändes 18 juni 1966. Foto: SVT.

gjorde det för att de ville ha det så, alltså att kåkstäderna skulle vara en produkt av innevånarnas fria vilja. Jag blev mycket upprörd, det var inte alls filmens budskap. Men tidningen var redan i tryck. I samband med visningen fick Lennart ut en offentlig dementi av *Röster i Radios* artikel i direktsändning. Lennart har alltid varit så bra i de viktiga ögonblicken. Vad jag hyser för Lennart är en välgrundad uppskattning.

1965 åkte jag och Åke till Antwerpen för att göra film om diamanthandeln. Vi blev insläppta i den här skyddade världen med folk med små kuvert och stora pengatransaktioner. Efter ganska kort tid kände vi att det här kommer inte att bli en bra film. Åh, vi sticker till Paris! Åke föreslog att vi skulle göra en film på bokhandeln Shakespeare & co, som han brukade besöka när han var i Paris. Så blev det att vi gjorde *Hos Georges*.

Vid ett tillfälle fick jag en deadline för mixning av Lennart: dagen efter klockan åtta skulle klippbordet vara tomt och städat. Jag satt hela natten och blev nästan klar, men när jag kom till redigeringen nästa morgon var bordet tomt. Det var mycket arbete som var lagt på klippning och filmen var ju i princip klar, när jag vände mig till Lennart sa han utan att röra en min: ”Jag sa ju att klippbordet skulle vara städat klockan åtta. Det blir till att ta fram en ny kopia.” Kan du fatta? Han hade slängt allt. Jag fick lämna in negativet för framtagning av ny kopia och börja om från början! Det var ett storstilat spel av Lennart som jag direkt fann mig i. ”Javisst” sa jag och klippte om filmen utan att knysta. Det var, om man vill, ett practical joke med insatser från båda håll. Vi höll båda minen och spelade spelet. En respekt mellan oss växte fram, vi kom närmare varann på lagom avstånd.

*

Lennart byggde inte sitt producentskap på förutfattade meningar, han ville ha bra film. Om jag lämnar in ett programförslag där en intervju med till exempel Thor Heyerdahl ingår så är det bara beställaren som blir besviken om inte Thor Heyerdahl är med i den färdiga filmen. Publiken blir inte besviken, de struntar väl i Heyerdahl om de inte läst programförslaget. Man kan inte bara gå ut för att få sina förutfattade meningar bekräftade och göra filmen man har på pappret. När vi skulle göra *Hos George* hade jag inte särskilt



höga tankar om stället, bokhandeln som jag tyckte var en samlingsplats för kvasi-intellektuella flummare. Men vi kom dit med kameran och jag blev överraskad. Filmen blev något helt annat än vad som hade stått i ett programförslag. Det var Åkes förtjänst!

Georges i bokhandeln Shakespeare & Co på Place du Petit Pont i Paris 1965. Foto: Åke Åstrand.

Gula fanor och svarta lejon om Flandern i Belgien är ett försök att uppenbara de underliggande känslorna hos flamländarna i den infekterade situationen i landet. Man skulle kunna filma bara ytterligheterna, extremister och slagsmål – för de fanns där – och ge en bild av ett Belgien i upplösningstillstånd, men det skulle inte vara

en rättvisande bild. Trots allt var det sunda förnuftet dominerande. De förenklingar man ägnar sig åt i *Rapport* och *Aktuellt* tycker jag är väldigt tarvliga och farliga. De förklarar ingenting.

*

Jag brukar säga att Lennart och jag pratade sammanlagt en trekvart under hela min tid på Dokumentärfilmsektionen. Det var vad som behövdes. Senare har vi dessutom blivit goda vänner, nu träffas vi och pratar i telefon regelbundet, men på avdelningen var det inte mycket vi dryftade. Dock var det några fraser som fastnade från den tiden. "Befängt", det är en typiskt Lennart-glosa. Det är ett kritiskt omdöme från Lennart som inte är helt negativt. Det som är befängt är inte oviktigt, men det tillhör en annan kategori. Det hör inte dit. Lennart är kanske inte själv en skapande konstnär, men han är *estet*. Han har smak. Han har ett estetiskt lod. "Det gäller att rädda en ton" är en annan Lennart-fras som fastnat. Det är så väl sagt. Och ett påstående som passar mig. När man gör film är det oerhört viktigt att hitta en ton som håller hela vägen, rakt igenom filmen. Är man ute efter essensen i till exempel Flandern så måste man söka Flanderns ton och hålla den genom inspelning, hotell, punktering, klippning, mixning. Edith Piaf är inte Flandern. Jaques Brel är det.

Det sägs ibland att Lennart utmanövrerades från Filmavdelningen. Det är inte helt sant. Han gjorde sig omöjlig genom att vara rak, ärlig och vanlig. Man borde kunna säga att Lennart är vanlig. Han bara framstår som konstig i förhållande till all konstighet som råder. Han krävde att man stod vid sitt ord. "Du sa ju..." Var inte filmen klar klockan åtta som man sagt var klippbordet rensat. Samma sak gällde mot hans överordnade: "Men du sa ju..." Det funkade inte så bra i en ny tidsanda av smarthet och anpassning. Lennart är inte smart på detta nya sätt. Och dessutom måste sägas att beslut på alla nivåer inte bara grundar sig på siffror och rationella fakta utan på mer diffusa saker som begär, drifter, libido. Lennart, däremot, drivs inte av de krafterna. Det vore "befängt".

*

Jag sa upp min anställning på Sveriges Radio 1967 och blev frilansande filmare med SR som främsta uppdragsgivare. *Det var en gång*



Ur filmen *Det var en gång* som sändes 14 januari 1975.

är en av de filmer jag gjorde för Lennart, men som sändes senare. Den kom till när en bebyggd dal i närheten av min egen by i Frankrike skulle läggas under vatten. Jag jobbade för att hitta den rätta vemodiga tonen, jag ansträngde mig för att få riktigt vackra bilder från de små byarna i höst- och vinterlandskap. När jag hämtade ut materialet från labbet så hade de jämnat ut alla färger och kontraster så att allt såg likadant ut. Och i den utslätade formen sändes filmen också. Men när Lennart på 80-talet satte ihop reprisserien *En film av Eric M. Nilsson* lät han ta fram en ny kopia av *Det var en gång*, med de rätta färgerna.

Lennart är generös. Han lägger på minnet, han bryr sig om. Han vet att han ska dö. Det hade varit omöjligt att kasta oss ut i det okända utan Lennart. Han säger "försök". Det är som en förälder som säger till sitt barn "prova!". En förälder säger inte "ge mig ett manus". Jag vill bestämma mig så sent som möjligt, inte låsa mig. Plötsligt händer något, solen kommer in i bild, en risk, en ögonkast, ett påhitt. Och manus skulle vara en grund för trygghet!? Man ska inte bestämma sig, inte förrän det är dags. Trygghet består inte nödvändigtvis i att vara planerad. Det kan stämma i spelfilm, men inte i dokumentär och inte i livet. Men man ska vara rustad, vaken och kameran ska vara laddad.

Att avstå är viktigt. Lika viktigt som att göra. Låta bli. Man har

marginal: man ska nog slå till, men inte ännu. Man är redo. Planering är hämmande, begränsande. Nej, man tar sina steg i dimman, som i livet. Dock med öppna ögon, konstnärligt. Man bygger på erfarenhet – och tro. Det gäller att vilja tro och hoppas. Det kan jesuiten, det kan konstnären, och det förstår Lennart.

Foto: Åke Åstrand.



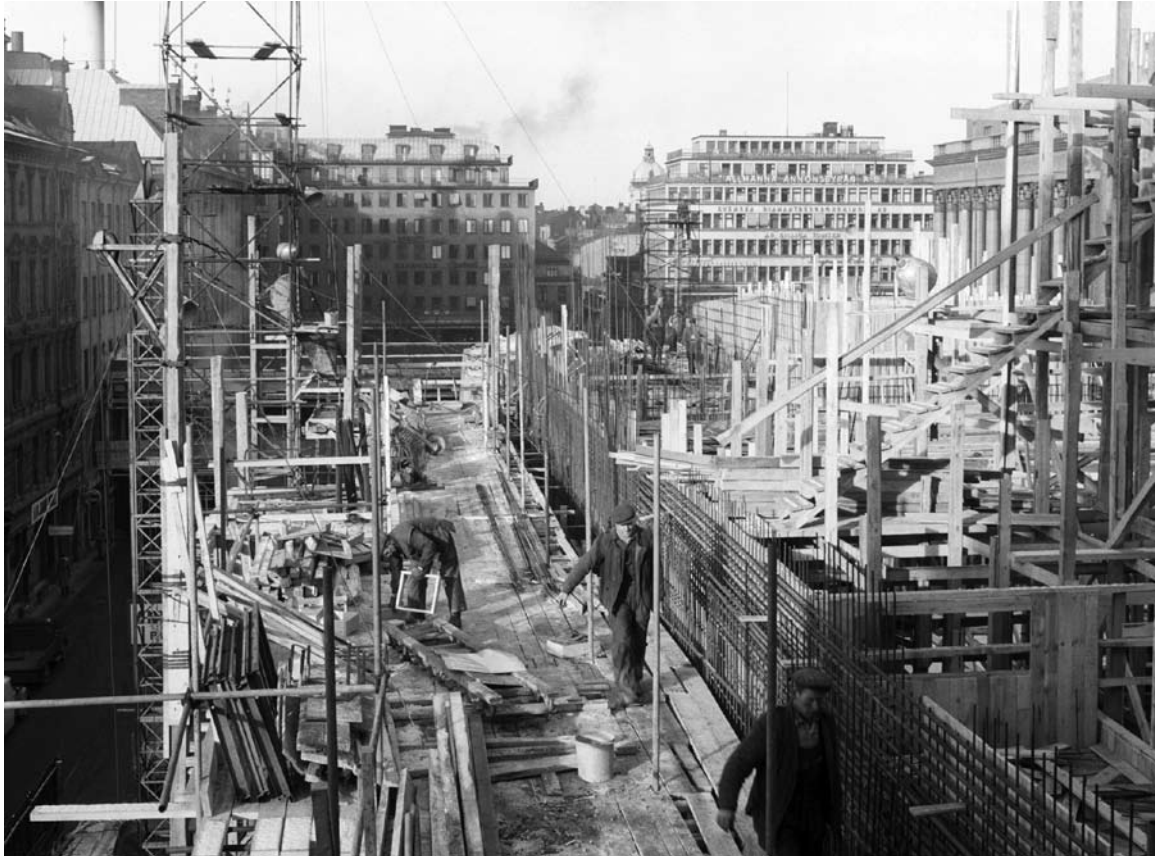
Lars-Lennart Forsberg

På Ehrenborgs tid

DET VAR PÅ DEN tiden en flaska VinoTinto kostade tre och femtio. Vita Havet, Konstfackskolans stora samlingsal var fullsatt och smyckad med grönskande björkris, den sista avslutningen i den hundraåriga skolbyggnadens historia. Skolans banér med devisen ”Insigt och Flit” hängde på väggen. Utanför väntade grävskoporna på att få sätta tänderna i kåken.

Det var en expansiv period i Sverige, välfärdslandet i världen. Det hade bara gått lite mer än ett decennium efter det stora kriget som vi gjorde allt för att undvika. Vi var fortfarande inne på accelerationssträckan. Några euforiska kommunpolitiker hade bestämt sig för att riva staden och bygga nytt. Dessutom hade vi beslutat att television bör vi ha och en statlig sådan.

Stockholms City var våren 1958 i stort sett en bygg-grop från Hötorget till Brunkebergstorg. Gator och trottoarer slingrade sig fram som provisoriska träkonstruktioner genom bråten. Mitt i alltihopa stod den gamla skolbyggnaden trotsigt kvar liksom ville den hejda den vildsinta rivningsvågen. Men det var naturligtvis förgäves. Jag vet inte hur mycket av vårt kulturarv, inklusive Sergels sjuttonhundratalsateljé, som dessa år försvann på grund av några politiska pennstreck. Och nu gamla ärevördiga Konstfack. Därför kändes den här avslutningen lite speciell.



Stockholms City 1958.
Utsikten från Konstfack-
skolan mot Hötorget.
Konserthuset skymtar
till höger och varuhuset
PUB till vänster. Foto:
Lars-Lennart Forsberg.

Sveriges Radio/TV, som det hette från 1957, var på plats och då var det inte fråga om två man och en handkamera. Man hade riggat upp en jättelik mikrofonbom, ett antal strålkastare, och på ett stativ stod en imponerande kamera. Sladdar och kablar var dragna hit och dit och allt detta förstärkte känslan av att det handlade om ett historiskt ögonblick. Rektor Åke Stawenov skulle avsluta en epok. För min del blev det början på en ny.

Ledare för tv-teamet var Gunnar Skoglund, den legendariske journalfilmaren från SF-journalen – han med den entusiastiska speakerrösten. För mig var det som att plötsligt stå inför Sankte Per med nycklarna till himlen. På den här tiden fanns det inget Film-institut, ingen Filmskola och inget Dramatiska Institutet. Det fanns ingen självklar väg för den som ville bli filmare. Det var något som hägrade bakom ett antal okända, inbillade eller verkliga, hinder. Detta tillfälle fick jag inte missa!



När avslutningsceremonin var över, teamet höll på att plocka ihop och Sankte Per tycktes ha en ledig stund passade jag på. Jag drog till med att jag hade en jättebra idé till en kortfilm som skulle vara perfekt för tv. Egentligen hade jag ingen aning om vad jag ville göra, men vad skulle jag säga! Gunnar Skoglund svarade att han inte var anställd på televisionen men att han visste vem jag skulle prata med. Han skrev ner någonting på en papperslapp och räckte den till mig med orden: "Det är unga entusiastiska filmare som du som behövs på tv". På lappen stod ett telefonnummer och ett namn: Lennart Ehrenborg.

Ett yrkesliv senare sitter jag och pratar med Lennart i en väl insutten karmfåtölj i arbetsrummet i hans lägenhet på Rådmansgatan i Stockholm. Jag har fått i uppdrag att skriva en artikel i den här boken och anledningen till det är att jag under det decennium som det handlar om, på uppdrag av honom, gjorde ett fyrtiotal filmer

Avslutningen på Konstfackskolan i Vita Havet 1958. Den tidens produktioner fick handskas med tung teknik. Bara kamerablampen vägde 30 kg. Mannen som står och håller en klappa bakom ryggen är Gunnar Skoglund. Foto: Lars-Lennart Forsberg.

som frilans. Vad skriver man om detta? Vi pratade inte speciellt mycket med varandra. Han sa ja eller nej till mina filmprojekt. När man väl kommit igång så var det inte så mycket att snacka om. Ett projektförslag på en A4-sida, ibland handskrivet, ett par veckors väntan, och så ett okej! För det mesta. Jag vet inte om det var för att man var speciellt duktig. Det sa han i vilket fall inte. På sin höjd kunde han nämna att ”det blev ju bra kritik på det där”.

Jag har en klippbok från den här tiden som jag tittar i för att färskas upp minnet. Första klippet har ingenting alls med vare sig tv eller film att göra. Det är från *Dagens Nyheter*s familjesida, den femte maj 1961. Bland alla män mellan femtio och åttio, civilingenjörer, direktörer och överkontrollörer sitter ett porträtt på min far, skräddarmästare K F Forsberg, Stockholm, 70 år. Han har långt skägg och ser ut som den profet han förmodligen gärna ville efterlikna. Han skrev teologiska betraktelser, han målade och tecknade och hans vanligaste motiv var hans eget ansikte som han studerade i skräddarspegeln. Han tittar på mig med lätt rynkad panna och bister min. Både han och min mor var rätt besvikna över att jag inte hade fortsatt min bana som musiker. Musikaliska akademien var vad de hade hoppats på. Men han sa aldrig vad han tänkte om detta. Vi pratade inte heller med varandra.

Av vilken anledning klippet hamnat i den här film och tv-pärmen vet jag inte, och inte heller varför jag berättar om pappa i det här sammanhanget. Kanske beror det på att när jag är på väg upp i den skrangliga hissen till Lennart så känns det som var jag på väg att hälsa på min gamla pappa. Nästan. Han blev någon slags Gudfar ändå. Och den känslan sitter kvar.

”De här fåtöljerna köpte mina föräldrar när jag föddes”, säger Lennart, ”åttiofem år sen”. Skrivbordet som är av gammal gedigen sort med plats för ett bläckhorn ger intryck av pågående arbete. Tunga draperier för fönstren. Väggarna täcks av bokhyllor med böcker, mappar och arkiv. ”Jag vill ha ordning på saker och ting när jag ska prata om det”, säger han, ”men här finns ingen dator”. Jag stänger av mobilen för att vi ska få vara ostörda. ”Och jag har ingen sån där liten apparat heller”, tillägger han något sarkastiskt. Det finns ett aristokratiskt, för att inte säga ett drag av *anno dazumal* över Lennart. Man väntar sig inte av honom att han ska hala upp en mobiltelefon eller trycka ut listor från en dator. Men man kan lägga upp filer och mappar utan hjälp av någon dator och det är vad

Lennart Ehrenborg har gjort. Han har min mapp någonstans bland alla andra. En för varje filmare som jobbade för honom.

Han tar fram min dossier, som han kallar det. Där ligger mina brev till honom, projektförslag, recensioner och pressurklipp från långt efter vår gemensamma tid. Han har följt mina vidare öden och äventyr som filmare efter det sextiotal som det handlar om här. Min mamma gjorde likadant.

Medan Lennart sätter på kaffet bläddrar jag i mappen. ”Dricker du en eller två koppar?”, ropar han från köket. ”En blir bra”, svarar jag. ”Bra, för min bryggare klarar bara två koppar, precis lagom för en person.” Jag hittar en karbonkopia av en maskinskriven förteckning på de filmer jag gjorde under hans tid. Han har listat dem med titel, sändningsdatum och en kolumn som anger hur mycket jag fick betalt. För den första titeln *Sommarlov i utskärgård* står ”sändningsdatum 8 december 1958.” Ingenting i betalkolumnen. Men jag minns att jag fick etthundra kronor i ”expenser.” Dessutom fick jag en låda trettiometersrullar Plus-X film inklusive labbkostnader, en fjäderdriven filmkamera av märket Paillard till låns, och en uppmaning att komma tillbaka efter sommaren med en film. Det var så det gick till i början!

Filmen *Sommarlov i utskärgård* handlar om ett par killar som upp-
täckte Stockholms utskärgård med sina segelkanoter. Själv seglade



Min första film bar naturligtvis drag av tidens naturlyriska tradition. Min bror Jan-Åke på sommarlov i sin segelkanot med Landsorts fyr i bakgrunden. Foto: Lars-Lennart Forsberg.

jag min egen och hade spämt upp film och utrustning under däck för att den inte skulle förstöras av skvalpvattnet i den lilla båten.

Jag hade studerat Eisensteins montage-teknik. Jag hade tecknat bildscenarior med diagonaler till vänster och höger, helbild, halvbild och närbild i mycket medvetna mönster. Jag hade hyrt ett extra långt teleobjektiv för att komma åt dramatiken på sjön och jag hade riskerat både liv och utrustning i våghalsiga angöringar av vindpinade skär i havsbandet. Efter att ha sett igenom råmaterialet, vilket alltså Lennart tog sig tid att göra, så ringde han mig och undrade varför jag hade filmat de mest dramatiska scenerna som genom ett mjölkglas! Jag kastade mig iväg till klipprummet. ”Men här finns det ju en del bilder i vackert väder som går att använda”, sa han tröstande.

Det inhyrda teleobjektivet var trasigt, vilket resulterade i att ”dramatiken” var oanvändbar. Den dagen gick jag gråtande hem från A1. Missödet lärde mig att alltid testa tekniken innan jag gav mig in i mer omfattande filmande.

Ett steg i taget

”Vi konstruerade det här tvåstegsavtalet eftersom vi inte kunde veta vad vi fick för resultat,” säger Lennart när vi sitter med kaffekopparna i hans kök. ”Du fick börja med lite film och kanske en kamera. Och det var ju lite taktiskt också därför att råfilmen var en teknisk pryl som skulle gå på den tekniska budgeten. Vi är en programavdelning och på så vis slapp vi ta den kostnaden på vår programbudget. Det var lite gnöl om det där. Jag krävde också att kostnaden för vår fotograf skulle föras över till tekniken eftersom han var tjänsteman och hörde dit. Jag hävdade att vi jobbar ju inte alls som nyhetsfolket. Dom ska i första hand ha vassa armbågar och vara med när det händer. Men vi jobbar på ett annat sätt och det är en del av själva hantverket”.

Dokumentärfilmen behövde en representant som visste vad det handlade om. Lennart Ehrenborgs inställning till och engagemang för dokumentärfilmen som egen genre kom därför att bli av avgörande betydelse för de kommande åren. Rågången mellan nyhetsjournalistiken, reportaget och det som jag själv skulle vilja kalla den ”gestaltade dokumentären” handlade, och handlar fortfarande, om något mer än bara hårklyverier. Det blev viktigt att göra en distink-

tion mellan de olika genrerna inte minst för att göra klart för beslutsfattarna längre upp i hierarkin att dokumentären som filmisk (konst)form över huvud taget existerade, men också för att genrerna fick olika ekonomiska förutsättningar och därmed olika möjligheter att utvecklas. ”Nyhetsfolket”, som Lennart kallar dem,

hade inga högre tankar om dokumentärfilmen eller de reflekterade över huvud taget inte över begreppet. Jag minns en gång i början på sextiotalet då jag höll en kurs för utlandskorrespondenterna och pratade om filmen och om effektivt bildspråk. Det skrattade dom åt, man blev lite förlöjligad nästan. Det var en annan värld.

Att han verkligen hade funderat över problematiken framgår klart av det dokument som han läser upp för mig:

Med reportage menar jag så långt möjligt den raka registrering. Erik Bergsten som var nyhetschef var helt inriktad på nyhetsfilmning. Dokumentärfilm vill jag däremot uppfatta som en konstprodukt, en personlig upplevelse av ett stycke verklighet, inte mindre sann för att den är filmiskt tolkad. För att citera den japanske regissören Kon Ichikawa, som filmade Tokyoolympiaden som väckte stor uppmärksamhet på biograferna: ”min avsikt har varit att göra en dokumentär film men att eliminera allt som kan ge karaktär av reportage och alltså ge filmen en djupare innebörd än själva spelen. En verklig dokumentärfilm bör nå längre än till själva dokumentet. Detta är en personlig synpunkt.” Det är den sortens dokumentära filmer som vi syftar till inom den dokumentära avdelningen.

Jag frågar: ”Var det så att du måste kämpa för ditt område?” och Lennart svarar:

Jag hade det väldigt bra förspänt. Programdirektören hette Henrik Haar fram till 1958. Sen kom Baehrendtz och programchefen som var Per Martin Hamberg. Båda var mycket visuellt roade. Haar hade klippt filmrecensioner. Hamberg hade själv varit filmare. Han hade varit med i studentfilmstudion. Båda var öppna.

Baehrendtz kunde ingenting om film och sådant. Men så småningom var han mer och mer förstående. Så jag kunde göra vad jag ville. Vår frihet vad gäller innehåll och form var närmast att jämföra med den som gällde för tv-teatern. Detta för att distansera oss från enheter som byggts för ämnesbevakningar. Det var dom nog avundsjuka på. Jag sa att det är viktigare att ni lär er namnen på Lasse Forsberg och Jan Troell än att inrikta er på vad innehållet är. Det är namnet som ska garantera en idé, en garanti för att det blir något spännande och intressant. Det häcklades jag nog en hel del för, det kan jag tänka mig.

Jag kallade mig Lasse på den tiden. Senare, när det blev flera ”Lasse” inom filmen, lade jag till mitt andranamn så det blev Lars-Lennart.

Organisation och de första medarbetarna – anställda och ”oskrivna blad”

”Vad var ditt uppdrag egentligen när du anställdes på Radiotjänst/TV 1955”, undrar jag? ”Film!”, svarar Lennart lika kort som snabbt,

Det var ju mest radiofolk annars så de behövde någon som var hemma på film. Jag fick hand om både inköp av film och nyproducerad. Jag höll på själva idén att arbeta med en liten produktionsenhet med ett fåtal fast anställda kompletterade med en krets frilansfilmare. Vi skulle klara oss med tre anställda och sen bygga upp ett nät av fria filmare Det var 1956. Bo Bjelvenstam var väl den först anställd. Han var kunnig och hade gjort bra grejer och jag kände honom från studentteatern. 1957 gjorde han en serie som heter Europas miniatyrstater. Han blev min högra hand under den där tiden. Bertil Danielsson var egentligen stillbildsfotograf på *Röster i Radio* men han hade väl plåtat lite med dubbelåtta.

Sen stod plötsligt Eric M. Nilsson i mitt rum och sa att personaldirektören hade bett honom att söka upp mig. Han hade gått på IDHEC, filmskolan i Paris, och jag blev så imponerad för det var inte så många som hade utbildning vid den tiden. Du var nog den första frilansaren. Jan Troell kom ett tag efter. Ni kom alla som oskrivna blad, Troell kom ju in som lärare och du hade just slutat Konstfack. Man kan ju säga att ni alla var amatörer i början.

Nog var jag amatör även om jag hade en gedigen grund i Konstfackskolans obligatoriska ämnen, teckning och måleri. Och jag hade under det sista studieåret valt film som tillvalsämne. Men det var inga större resurser vi fick tillgång till. Tekniken bestod av en 16 mm Bell och Howell, en liten handdriven möjäng som man kunde "redigera" filmen i. En skarvapparat ingick också i utrustningen. Men det kompengades av vår huvudlärare Nisse Nixons entusiasm och filmintresse. Han hade förmodligen inte något formellt beslut eller anslag för ämnet och jag undrar om vi inte själva fick stå för film- och labbkostnader vilket en fattig konststuderande naturligtvis inte hade råd med.

Och det var "experimentfilm" som gällde. Kanske var det ett resultat av inriktningen på Konstfack där bilden och det visuella uttrycket kom i första hand. Skotten Norman McLaren var en guru, verksam vid National Film Board of Canada. Han målade direkt på filmremsan och fick fram skojiga grafiska effekter. Jag och min kurskamrat Olle Falk kom på ett, som vi tyckte, mer sofistikerat sätt att åstadkomma ungefär liknande effekter. Vi penslade tusch mellan ett par glasskivor som vi la in i en balloptikonapparat. Värmen gjorde att tuschet började leva och uppföra sig på de mest oförutsedda sätt och bilden projicerades på en filmduk som vi filmade av. Varför, kan man naturligtvis fråga sig så här i efterhand.

Ett annat av mina projekt från min avantgardistiska period var en "sonat" i tre satser inspelad på Bonniers tryckeri på Torsgatan. Jag hade ju även, som sagt, musiken i bagaget. Tryckpressarnas mekanik och rörelsemönster fascinerade mig. Men jag la ner projektet när jag upptäckte att Ferdinand Léger varit trettio år före med samma tankegångar i sin film *Ballet mécanique* (1924).

Flaherty, Sucksdorff och romantisk dokumentär

Våra dagars dokumentärfilmade existerade inte på den här tiden. Framför allt såg de tekniska förutsättningarna helt annorlunda ut. Det var som sagt en tung och dyr apparat att filma med synkront ljud. Traditionen var lyrisk-romantisk till största delen – *Människor i stad* (Arne Sucksdorff, 1946), *Louisiana story* (Robert Flaherty, 1948) och *Den röda ballongen* (Lamorisse, 1956) var stilbildande filmer på 1940- och 50-talet. Det fanns inriktningar mot realism och

nära verkligheten-tankar redan tidigare (Dziga Vertov på 1920-talet till exempel) och man gjorde väl vad man kunde med den teknik som då fanns, men speciellt nära ”verkligheten” kom man inte. På kortfilmsbiograferna gick journalfilmer. Det var SF-journalen med inslag som *Våren har kommit till Dramatentrappan* och *Kungen delar ut fanor på Svenska Flaggans dag*, ackompanjerat av hurtig marschmusik och Gunnar Skoglunds entusiastiska speakerröst. Ännu tidigare från krigsåren minns jag journalfilmsbolagens rapportering från fronterna.

Men allt det här var successivt på väg ut, journalfilmens och kortfilmsbiografens dagar var räknade när tv började ta över. Det är viktigt att notera att det var i detta paradigmskifte Ehrenborg fick ansvaret för filmen i det nya mediet och det var tur för mig att han var rätt person för det jobbet. Jag var övertygad om att jag var rätt person för honom.

Paradigmskifte

Lennart Ehrenborgs tvåstegsavtal hade givit mig en chans att göra en första liten kortfilm med omnämnt resultat. Jag hade gift mig, fått barn och av försörjningsskäl hade jag tagit jobb som vikarie-rande teckningslärare men när höstterminen 1959 var slut sa jag upp mitt vikariat och började som obetald praktikant på Svensk Journalfilm AB.

Firman drevs av Torgny Wickman med kontor på Sandhamnsgatan där han hyrde in sig i ett par rum hos filmlaboratoriet Ideal-film. I ena rummet satt Torgny vid ett pampigt skrivbord och doftade dyr herrparfym och i andra rummet trängdes hans sekreterare/telefonist (vid en sådan där telefonväxel med kontakter som man proppar in i olika hål) med fotografen Tage Göransson (som så småningom när firman gick omkull fick jobb på Sveriges Radio) och mig.

Torgny vore värd ett kapitel för sig som den vällevnadsman han var. Hans pampiga telefonväxel och handpressade brevpapper med ett brevhuvud översållat med all världens stora journalfilmsbolags logotyper (Paramount, Rank, Pathé) var hans sätt att hålla skenet uppe medan journalfilmen var på väg ut. I denna brytningstid kom jag alltså in som praktikant och hann få en rejäl inblick i Torgnys allt större problem med att få kredit på Kodak innan hans firma

gick i konkurs och han gick över till porrfilm, som *Kärlekens språk*. Men innan dess hann jag med att göra en kortfilm baserad på den danske grafikern Palle Nielsens svit från 1959 *Orfeus och Euridyke* bestående av 51 linoleumsnitt. Eftersom jag jobbade utan lön lovade Torgny mig 10 procent på eventuella intäkter av filmen. Nu blev den så lyckad att han som producent fick 45 000 kronor i kvalitetspremium av något som hette Filmpremienämnden. (Harry Schein höll nu som bäst på att försöka övertyga finansminister Sträng om sitt kommande Filminstitut.) Sitt löfte till mig ”glömde” Torgny naturligtvis bort. Dessutom uppgav han enbart sig själv som upphovsman till filmen vilket jag som nybliven filmare inte hade så mycket att sätta emot.

Rik på nyttiga erfarenheter och vikten av skrivna avtal lämnade jag så det sjunkande skeppet. Men jag hade inte släppt kontakten med Lennart Ehrenborg. Mitt första riktiga kontrakt är daterat den 24 november 1961. På en knappt läsbar karbonkopia kan man skönja att: ”Herr Forsberg skall för Sveriges Radios räkning inspela en film med arbetsnamnet Långtradare samt också svara för samtliga inspelningskostnader.” Denna gång fick jag betalt för manus, foto, klippning och regi. 1500 kronor.

Lennart och kortfilmen

Vi har flyttat tillbaka till arbetsrummet och slagit oss ner i de åttiofemåriga stolarna igen. Lennart stod ju fadder för en generation filmare, och jag frågar honom om han hade någon strategi för detta. ”Om vi nu hade distributionsmonopol när televisionen hade klubbats så skulle vi ju inte också ha produktionsmonopol. Så de som anmälde intresse att göra film skulle man naturligtvis gynna. Jag minns ju själv hur svårt det var att få göra film”. I klippboken hittar jag en artikel ur *Dagens Nyheter* från den andra april 1962 med rubriken:

”Unga regissörer och ekonomiskt stöd är vad svensk kortfilm bäst behöver”: Gunnar Oldin har i sin filmkrönika på TV konstaterat att vi har nästan ingen fri kortfilm i landet och de som finns håller en usel kvalitet. Att det är så dåligt kan emellertid inte doktor Bertil Lauritzen på SF hålla med om: ”Det är bara det att vår repertoar är betydligt mer begränsad än t ex

Danmarks och ännu mer än öststaternas eftersom vi i huvudsak är hänvisade till att göra beställningsfilm. Fri kortfilmsproduktion kan vi inte ha i någon nämnvärd utsträckning eftersom vi inga pengar har.’

Artikeln ger en bra beskrivning av hur kortfilmssituationen såg ut i Sverige vid den tid då televisionen började ta form. Den fria kortfilmen hade ingen plats och inga finansiärer. Det som gällde var beställningsfilm, industrifilm för biografvisning men eftersom televisionen hade tagit över allt mer minskade även utrymmet för den typen av film. De flesta utländska långfilmerna levereras dessutom med egna förfilmer. Det var en rätt så dystert situation enligt artikelförfattaren. Ljuspunkten var dock den nya televisionen. I artikeln kom nämligen filmchefen Lennart Ehrenborg till tals:

Vi visar också rätt mycket kortfilm, både i punktprogram och i programserien ’Kortfilm idag’. Vi kan dessutom producera egna filmer så långt pengarna räcker. Vi kan stimulera frilansare, ge dem understöd i form av råfilm och annat material. Vi har till exempel mycket uppmuntrat folkskolläraren Jan Troell, som var amatörfilmare när han började hos oss. Och vi har börjat ta kontakt med De Tio. De är ju stillbildsfotografer på resande fot som mer och mer intresserar sig för rörliga bilder. Lennart Olsson har just kommit hem med material till Spanienfilmer, Harry Dittmer har varit på Cypern, Sven Gillsäter gjorde för oss sina Alaskafilmer.

I en ruta för sig i artikeln fick man också veta att ”Lasse Forsberg är en ung filmare, som varit elev på Konstfack. Han har nu gjort en film om Hertha Hillfon och har fått beställning på ytterligare fyra filmer om var sin konsthantverkare.”

”Kuppen” Fem konsthantverkare

Detta var egentligen en liten kupp iscensatt av mig. Jag hade på eget bevåg, medan jag fortfarande praktiserade hos Torgny Wickman, börjat filma min syster, keramikern och skulptören Hertha Hillfon, i sitt arbete. Jag hade berättat detta för Lennart Ehrenborg och eftersom jag fortfarande var ett ganska oprövat kort sa han åt



mig att klippa ihop ett prov på vad jag ville göra. Och det gjorde jag. Det vill säga jag klippte filmen helt klar innan jag kallade på Lennart. Han tittade på filmen och utbrast ”Men det här är ju en färdig film!” ”Ja visst”, sa jag, ”och den ingår i en filmserie om fem svenska konsthantverkare”. Jag kommer ihåg att han fick sig ett gott skratt. Men så blev det. Sveriges Radio köpte den färdiga filmen och den andra mars 1962 skrev jag kontrakt på ytterligare fyra.

Förutom filmen om Hertha Hillfon, gjorde jag porträtt av silversmeden och formgivaren Sigurd Persson, textilkonstnären Sten Kauppi, glaskonstnärinnan Ingeborg Lundin och möbelformgivaren Carl Malmsten. Samma dag skrev ”Herr Forsberg” dessutom kontrakt på ytterligare en film som fick namnet *Pråmfart på Mälaren*. För dessa filmer fick jag en ersättning om 3000 kronor per film, alltså summa 18000 kronor. Om en flaska Vino Tinto så dags hade gått upp till fyra kronor så blir det 4500 flaskor vilka idag skulle kosta 247500 kronor. Jag gjorde sex filmer inom loppet av ett år

Hertha Hillfon i sin drejverkstad i Mälarsjön 1961. Foto: Lars-Lennart Forsberg.



Lars-Lennart Forsberg
1962. Foto: Lennart Olson.

för en summa som idag motsvarar mindre än en ordinarie sjuksköterskelön. Hur det gick till har jag glömt bort. Jag hade familj och jag behövde ju hålla mig med bil och telefon och allt som hörde till. Dessutom hade jag investerat i en egen Paillard som i och för sig var en bra kamera men som saknade möjligheter att ta synkront ljud.

En dygd av nödvändigheten

Jag utvecklade en egen metod med den enkla utrustning jag hade och gjorde en dygd av nödvändigheten. Jag arbetade med en "tandbergare" som det hette, dåtidens bandspelare för hemmabruk och satt ett ansevärt antal timmar och pratade med motivet för min film. Så länge att hon eller han glömde bort att vi bandade. Jag ville komma den naturliga repliken så nära som möjligt. Själva stämningläget fastnade på ljudbandet vilket det sällan gör när man riggar upp den tyngre tekniken. Sen redigerade jag banden. Jag klippte bort mina frågor och jag klippte bort oväsentligt prat. Jag fraserade och behandlade talet, tyckte jag, som vore det poesi. I klippbordet satt jag sen med bilden och det till perforerad 16-tape överförda ljudbandet och anpassade ljud och bild till varandra. Och hade jag tillgång till ett klippbord med två ljudband



kunde jag tillföra musiken samtidigt. Det blev tre stämmor som samverkade till en enhet.

Så såg min metod ut och den tycktes fungera eftersom Hemming Steen i *Expressen* tyckte att "Hertha Hillfon-intervjun" som han kallade filmen var tv:s bästa kulturprogram hittills, med en invändning: speakerröstens torra saklighet bröt stilen. Speakerrösten var Lennart Ehrenborgs! Jag litade inte till min egen röst så jag hade bett honom läsa in texten. Och jag måste nog hålla med om att det blev en kollision mellan två ska vi säga "metoder".

I vilket fall fortsatte jag att jobba på det här sättet i ett flertal filmer. Om grafikerna Philip von Schantz, Börje Sandelin, Börje Veslen och Sven Ljungberg, och om fotograferna Lennart af Petersens, som arbetade för Stadsmuseet i Stockholm där han dokumenterade miljöer som var på väg att försvinna, Lennart Olsson som var lagd åt det mer konstnärliga hållet och fotograferade broar, Jan Delden, pressfotograf och Georg Oddner, modedefotograf.

Brevet till Baehrendtz

En förutsättning för Lennart Ehrenborgs princip att ge även oprövade förmågor en chans var att de inte krävde någon större ersätt-

Grafikern Börje Sandelin i sin ateljé 1962. Foto: Lars-Lennart Forsberg.



Det blev mycket konstnärer i mina första filmer. Här Stig Lindberg från inspelningen av *Emaljmalare* på Gustavsberg 1963. Ett program som sändes 10 augusti 1964. Foto: Åke Åstrand.

ning. Den låga ersättningsnivån i början blev praxis och normbildande de första åren vilket gjorde att det var svårt att få någonting över för att investera i mer professionell teknik.

När jag skrev på kontraktet om filmserien *Fyra fotografier* i november 1963 hade jag fått upp ersättningsnivån till 8000 kronor per film. Den serien tog också ungefär ett år att göra. Det är i detta sammanhang jag kommer i kontakt med en professionell värld av reklam- och pressfotografer; yrkesfolk som rörde sig i en helt annan ekonomisk liga än vad jag kunde göra. Inte så att jag på något sätt var avundsjuk på deras krogvanor eller bilmärken. Det var de-

ras tekniska resurser jag reagerade på. De hade ju de bästa verktyg som fanns att tillgå i sina händer. Jag jobbade fortfarande med amatörkameror. Jag började tycka det var dags att bli betraktad som yrkesfilmare och få betalt för detta. Åtminstone så pass att jag kunde hålla mig med de verktyg jag behövde. Kritiken i media hade dessutom gett mig en del självförtroende.

Så jag skrev ett brev till tv-chefen Nils Erik Baehrendtz. Jag citerar en del av brevet eftersom jag tycker det ger en viss bild av förhållandena som de såg ut för en frilansande filmare innan ”du-reformen” slagit igenom på allvar:

Bäste docent Baehrendtz,

Som Ni känner till har jag under några år som frilans gjort ett antal filmer för SR-TV... Dessa första år har för mig, och kanske även för TV, varit en period då jag prövat mig fram, utvecklats och som jag själv tycker lärt mig en hel del... Jag har arbetat med en mycket enkel utrustning. Jag har anpassat mitt redigeringsarbete till tider när klipprum funnits lediga vilket till stor del varit på kvällar och nätter. Det har utvecklats en praxis, både ekonomiskt och produktionsmässigt, som med tanke på förhållandena har fungerat relativt bra, till stor del beroende på Lennart Ehrenborg, som visat stor förståelse.

I och med att TV växer ut administrativt och personellt så försvinner emellertid förutsättningarna för att i fortsättningen arbeta på samma ”informella” sätt som tidigare. Jag har därför bedömt det som förmånligt för mitt kommande arbete att jag själv producerar filmerna och debiterar SR-TV för den färdiga produkten. Jag bifogar därför ett preliminärt kostnadsförslag som gäller TV-film producerad och regisserad av mig.

Min avsikt och önskan är att fortsätta arbeta med den speciella filmart som televisionen har skapat behov av. Men jag vill inte enbart producera så eller så många filmer per år. Jag vill även utveckla dokumentärfilmen till det fina instrument för skildring av människor, miljö och samhälle som det har förutsättningar att bli. En satsning på kvalitet som fordrar personligt engagemang men också tillräckliga ekonomiska resurser.

Brevet gav resultat. När jag nästa gång skrev kontrakt hade jag fyrdubblat ersättningen! Kontraktet gällde min första filmresa utom-



Jag och min reskamrat Claes Söderqvist spanar ut över den kretensiska bergsbygden i Merambello 1965. Foto. Lars-Lennart Forsberg.

lands som resulterade i tre filmer från Kreta. Den förbättrade ersättningen gjorde att jag kunde lämna amatörstadiet och skaffa mig en kamera med pilotton (möjlighet att ta synkront ljud) och 120-meterskassetter. Kompletterad med den helt revolutionerande bandspelaren Nagra III hade jag nu en professionell inspelningsutrustning. Dessutom kunde jag investera i ett Stenbecks klippbord som gjorde mig oberoende av att boka in redigeringstid i Sveriges Radios rätt så ansträngda klippkorridorer. Jag hade fått den teknik som jag önskat mig och med den gav jag mig ut i världen.

Ämnesval och Exotism

Man kan kanske undra varför jag inte valde ämnen från den närliggande lite mer grårandiga verkligheten. Det var liksom obligatoriskt att som dokumentärfilmare skulle man ge sig ut. Filma i exotiska länder. Exemplet på detta var många vid den här tiden: Harry Dittmer och Märten Edlund gjorde filmen *På Don Quijotes vägar*

i Spanien, Lennart Olson och Kristian Romare gjorde filmer från Pakistan, Rune Hassner filmade karnevalen i Trinidad, Barbro och Günes Karabuda filmar i Afganistan, Eric M. Nilsson filmade Roms piazzor och Bo Bjelvenstam gjorde en expedition till Dahomey och Seneghal i Afrika. Kanske var en förklaring att femtiotalets poetisk-lyriska dokumentärtradition inte låg så långt borta. Eller var ”verkligheten” inte lika angelägen i början på sextioalet?

Att det blev Grekland för min del berodde på att jag hade kommit överens med författaren Sun Axelsson, som hade ett ställe på Leros i den grekiska arkipelagen, att vi skulle göra något tillsammans. Själv kände jag inte till Grekland men det såg jag inte som en nackdel, en inställning som skilde mig som dokumentärfilmare från den journalistiskt inriktade reportern. Jag skulle göra dokumentärfilm, inte resereportage. Jag skulle med opåverkad blick låta intrycken komma och med min kamera notera vad jag såg. Sen skulle jag i klippbordet redigera mina intryck och reflektera över vad jag egentligen hade sett. Så gick mina tankar.

Jag hade relativt nyligen varit på Moderna Museet (som när Pontus Hultén var chef var ett vitalt museum även på filmens område) och sett Chris Markers film *Brev från Sibirien*. Den hade gjort ett starkt intryck. Filmen som essä, som betraktelse. Jag tog med mig min vän, målaren och sedermera kortfilmaren Claes Söderqvist som fick uppgiften att vara ljudtekniker. Vi kom aldrig underfund med hur man tog sig till Leros, vilket gjorde att mitt samarbete med Sun Axelsson frös inne. Däremot avgick en färja till Heraklion på Kreta. Från Heraklion körde vi rakt över ön till södra sidan där vi tog av mot öster på en väg som alltmer övergick i en åsnestig vilket tvingade oss att vända. Den stora vägen, gick utmed norrsidan, där vi stannade i byn Agios Nicholaos. Jag berättar det här för att det illustrerar hur planlöst vi lät oss föras av tillfälligheterna. Men det var en medveten planlöshet. En del av metoden.

I Agios Nicholaos hyrde vi ett av herr Charalambis två rum. Det andra hyrde han ut till en prostituerad som varje helg kom till byn från Heraklion och hade mottagning i rummet. Utanför stod då en kö av förväntansfulla manliga bybor och väntade på sitt helg-godis. I pensionatets enda badrum hyste herr Charalambis sin get på nätterna.

På morgonen gick vi till torget och satte oss. Bredvid mig på en kafébänk satte sig en man som på engelska med utpräglad oxford-



Herr Charalambis i sin taverna omgiven av exotiska snölandskap och snygga blondiner. Agios Nicholaos 1965. Foto: Lars-Lennart Forsberg.

dialekt frågade vad vi gjorde på Kreta. Vi ska göra några dokumentärfilmer, svarade jag. Då kan jag erbjuda er min hjälp, sa mannen och presenterade sig som John Houseman. Han hade under kriget släppts ner i fallskärm bakom tyskarnas linjer och utklädd till kretensisk herde fungerat som engelsk underrättelseman under tyskarnas ockupation. Han var rätt så tystlåten om vad han varit med om, men jag anade att han bar på ett och annat krigsminne han gick och bar på. Han var fortfarande känd av traktens lokalbefolkning under täcknamnet Petros. Efter kriget hade han återvänt hem, misslyckats i affärer, på nytt flyttat till Kreta och startat en pensionsrörelse i ett hyrt hus nära hamnen i Aghios Nicholaos. Han var gift med en holländska, hade två små barn och en gammal Bedford skåpbil med en förgasare som ständigt krånglade. Med den och Petros som tolk och stigfinnare gav vi oss ut på våra dagliga expeditioner.



Det blev tre filmer. Det blev tre filmer: *Den stora veckan*, om påskveckan; *Dr Kostas*, om den ambulerande byläkaren; och *Meranbello*, en film som fick namn efter trakten jag filmade. I min dagbok från den här tiden hittar jag en anteckning: ”Till en annan erfarenhet hör detta. Att vara öppen för vad som händer i marginalen. Det alltså som ligger utanför det planlagda.” När jag ser filmerna mer än fyrtio år senare blir jag lite fundersam. För det första kan jag inte upptäcka någon större påverkan av Chris Markers förhållningsätt och essäistik, vilket beror på att jag helt enkelt inte var mogen att omsätta min starka upplevelse av Marker i praktiken. För det andra kan jag inte upptäcka något av det jag just berättat, det som då uppenbarligen fascinerade mig så pass att det fastnat i mitt minne. Det som låg i ”marginalen”. Ingenting om Charalambis och hans get, ingenting om Petros, denne märklige engelsman som oombedd lämnade mig en tjock lunta speakertext som jag inte förrän

John ”Petros” Houseman
och jag. Kreta, 1965.
Foto: Claes Söderqvist.

nu kommit mig för att läsa: "At the end of March when most of the snows have left the mountain tops, when Spring is just beginning and people in the country look forward to the New Year, great events invariably happen." Jag tycker mig höra Gunnar Skoglunds röst till en film av prins Wilhelm. Så någonting har ändå hänt!

Det påminner mig om när jag samma år fick en beställning från Stockholms Turisttrafikförbund att göra en film som skulle locka turister ut i skogarna runt staden och titta på fornminnen. Jag fick en massa papper från landsantikvarien med sevärdheter som han ville ha med i filmen. Men jag ville inte göra en turistbroschyr. Jag ville tillföra en dimension av något slag, som motiverade mig att göra filmen helt enkelt. Det var då jag första gången tog kontakt med Stig Claesson. Först tvekade han, "Vad fan ska jag skriva om det", sa han. "Du får skriva vad fan som helst", sa jag, "bara du skriver". Och det gjorde han. Vi struntade i landsantikvarien men slarvade inte. Vi skaffade en karta över Stockholms län och gjorde dagsutflykter med kamera och anteckningsblock och vi gav oss inte förrän vi hade rundat varenda runsten i länet. *Har du någonsin varit åt dessa trakter* blev filmens namn. Det blev början till ett samarbete som skulle sträcka sig långt fram i tiden, både vad gäller dokumentärfilm och filmatiseringar av hans romaner.

Kortfilmen, tv, och den nya dokumentärfilmen

De tidiga tv-åren gav ett hopp om att även den fria kortfilmen skulle kunna få bättre förutsättningar. Jag hittar ett klipp från den 15 april 1964 där Lennart Ehrenborg presenterar en filmtrilogi gjord för tv-bruk av Jan Troell, Karsten Wedel och jag själv:

Den unga kortfilmen är på frammarsch här i landet. Det individuella filmskapandet har på sistone alltmera dragit uppmärksamheten till sig. Alltså den fria personliga film som kommit till utanför storbolagens tunga produktionsmaskineri. Filmskaparen har då inte sällan varit sin egen inte bara producent, författare och regissör utan även fotograf och klippare, kanske även ljudman och därmed har också skapats förutsättningar för en friskare mera fördomsfri tackling av filmens formproblem. Denna tendens har samtidigt märkts lite varstans i världen, låt vara med nationella toningar. Kanske är det inte heller någon tillfällighet att

det skett i televisionens skugga; TV har säkert betytt en del vad gäller en förenklad produktionsteknik och som ny distributionsmöjlighet. Inte minst för kortfilmen.

Också i Sverige kan väl detta spåras. Arbetsgruppen för film har verkat ganska länge i den här riktningen, under några år på 50-talet med Peter Weiss som centralfigur. Och nu i TV har individuella filmskapare ur en yngre generation som Jan Troell, Lasse Forsberg, Tor Ivan Odulf, Lennart Olson, Eric M. Nilsson och några till vunnit berättigad uppmärksamhet.

Sitter man med facit i hand kan man väl konstatera att utvecklingen vad gäller den fria kortfilmen och dess möjligheter i tv inte riktigt gick den väg som Lennart beskriver. Men hans engagemang och vilja säger en hel del om tidens förväntan på tv-mediets möjligheter och uppgift i samhället. Men det var på den tiden tv fortfarande fick hållas inom en fredad zon skyddad från krass kommersialism och marknadslogik. Andra tog ju över ledningen så småningom.

Under sextioåret hände det mycket av teknisk art på filmens område. Och utvecklingen påverkade speciellt reportage- och dokumentärfilmens förutsättningar inte bara tekniskt utan även ekonomiskt och innehållsmässigt. Det som i högsta grad kom att förändra filmens möjligheter att komma "verkligheten" nära var den utveckling som Richard Leacock och ett gäng kring honom tog initiativet till. Hans mål var att med en "tystgående" lätt, bärbar kamera med pilotton, (alltså möjlighet att ta synkront ljud) kunna filma det han ville utan att ingripa i eller störa det som skedde framför kameran. Tittaren skulle få intrycket att han var mitt uppe i det som skedde. Den "närvarande" kameran pratade man om. Leacock uppnådde sitt mål genom att bygga om en kamera av märket Auricon så att den blev relativt tyst. Därmed kunde han göra filmer av en art som tidigare aldrig skådats. När jag första gången såg en av hans filmer gjord med den här tekniken, *The Chair* från 1962 där han följer en dödsdömd svart mans till synes sista timmar, var det med en känsla av att här har det hänt något. Det var Richard Leacocks svar på *cinéma vérité* kan man kanske säga. Och ett tydligt exempel på hur tekniken påverkar både form och innehåll.

Den första serietillverkade så kallade "självblimpade" (alltså tystgående) kameran, den franska Eclair NPR, kom ut på marknaden ett par år senare och det blev nästa vändpunkt som i ett slag för-

ändrade förutsättningarna för inte bara ”den närvarande” kameran utan för filminspelning över huvud taget. Leacock var ju föregångaren som hade konstruerat sin egen handburna tystgående kamera. Nu fick filmare världen över samma möjligheter. En tid senare kom den kristallstyrda kameramotorn som ytterligare förenklade tekniken genom att pilottonskabeln mellan kameran och bandspelaren inte längre behövdes. Man talade om den ”nya dokumentärfilmen”.

1965 har den smidiga tekniken kommit till Lennart Ehrenborgs avdelning där Bo Bjelvenstam bestämde sig för att följa en grupp värnpliktiga i tjänst och på fritiden. ”Är det här nu särskilt intressant?” frågade han sig i en artikel i *Röster i Radio-TV*,

Nej det är inte så säkert . . . Jag tror inte vi ska ta i vår mun så metafysiska begrepp som ’verklighet’ och ’sanning’. Vi som gör filmerna kommer naturligtvis att ställas inför samma valsituationer som tidigare. Vi väljer ämne, vi väljer medverkande, vi väljer delar av materialet i klippningen.

Ändrade förutsättningar förde med sig mer eller mindre spetsfunda resonemang om vad som kom ”verkligheten” närmast, vad som var sant eller falskt eller om det över huvud taget var möjligt att komma åt ”sanningen” på film. Jag har några gulnade artiklar av Erwin Leiser från 1964 där han redogör för hur tankarna gick alltifrån Dziga Vertovs *kino-pravda* över den franska *cinéma vérité* till Rickard Leacocks deklARATION ”I am just watching”: och hans motpol Chris Markers filmiska essäer. Anledningen till att jag sparade artiklarna måste väl ha varit att jag på den tiden intresserade mig för problematiken, men när jag läser dem nu upplever jag det mesta som en pseudoproblematik. En av Leisers artiklar har rubriken ”Kameran ljuger”:

I regel är ’cinéma vérité’ varken film eller sanning [. . .] och dess metoder har fört dokumentärfilmen till en återvändsgränd. ’Cinéma vérité’s’ förtjänst är aktualiseringen av glömda, direkta filmiska uttrycksmedel. Men där det gäller att upptäcka en verklighet, har ’cinéma vérité’ nöjt sig med att på måfå plocka fram bitar av verkligheten. Den har velat komma åt sanningen om människor och i stället demonstrerat hur kameran ljuger.

Kameran kan naturligtvis varken ”ljuga” eller ”tala sanning”, men med kameran som verktyg kan filmaren göra både det ena och andra. Och gör det också.

Yrkesfolk

1966 fick jag möjligheten att investera i en tystgående Eclair NPR. Det året gjorde jag en filmserie under samlingsnamnet *Yrkesfolk*: en film om en reklambyrå, en från en turné med Riksteatern, en tredje film om en mekanisk verkstad och en fjärde film om ett arkitektkontor. När jag tittar på filmerna inspelade med denna kamera så märker jag en stor skillnad mot mina tidigare. Det märks redan i ämnesvalet: jag lämnar de smått poetiska eller ”konstnärliga” motiven till förmån för ett mer ”grårandigt” alldagligt innehåll. Kameran på min axel hänger med lika obesvärat som personerna som rör sig framför kameran. Dessutom är ”synkarna” fler. Folk pratar i bild. Den ”inre” monologen ersätts av eller blandas med en ”yttre”. Den närvarokänsla som var målet för Leacock när han byggde sin kamera är påtaglig.

Men jag märker också att jag inte har låtit denna eftersträlvade närvaro bli sig själv nog. Den var mer nyhetens behag och glädje att lossa banden till den otympliga tekniken. ”Närvaro” i sig kanske räcker när man gör ett reportage. Dokumentären är som jag tidigare försökt säga något mer än en redogörelse för att så här gick det till. Något mer än en ren illustration. ”Sanningen” om verkligheten kommer vi filmare lika lite åt som astronomer, fysiker eller hjärnforskare. Däremot tycker jag det är dokumentärfilmarens uppgift att lyfta fram, konfrontera, ifrågasätta, apostrofera, problematisera den verklighet eller situation som han tagit sig an. Så utifrån denna min inställning kan jag väl säga att Richard Leacocks deklARATION ”I’m just watching” inte räcker för mig, inte täcker det jag just har försökt beskriva som min uppfattning om dokumentärfilmens kännetecken. Att enbart notera, se sig omkring och låta detta fastna på filmremsan är inte en intellektuell process. Det klarar en övervakningskamera på Tunnelbanan lika bra. Som Kon Ischikawa sa: ”En verklig dokumentärfilm bör nå längre än till själva dokumentet”.

Jag minns att Lennart vid något tillfälle reagerade på att jag gjorde en film från en mekanisk verkstad. ”Vi har så mycket av sådana där filmer”, sa han. Det var enda gången jag kan minnas att



Den närvarande för att inte säga närgångna kameran. Från inspelningen av *Arkitektfolk* (1966): bröderna Erik och Tore Ahlsén på sitt arkitektkontor. Till höger ser man Eriks son Bo Ahlsén. *Arkitektfolk* sändes 17 juni 1967. Foto: Tomas Danielsson.

han la sig i vad jag gjorde. ”Men det blir inte som du tror”, sa jag, ”jag gör något annat”. ”Då är det OK”, sa Lennart, ”Gör något annat av det”. Och så var min inställning. Jag kände mig alienerad och blev depressiv av miljön. Jag hade svårt att jobba helt enkelt. Men jag tvingade mig till att fortsätta och såg mig själv och mitt motstånd som en del av projektet. En mekanisk verkstad var något jag aldrig tidigare hade upplevt.

Ur min dagbok, 20 april, 1966:

Jag har dragit mig undan. Sitter i det för tillfället tomma konferensrummet. Känner att jag måste dra mig ur för att summera. För att hitta mitt förhållande till detta, till denna miljö, denna verksamhet. Ljudet från maskiner tryckluftssprutor och fläktar fyller mitt huvud. Vibrerar i de smutsgula väggarna. Allting är smutsgult här inne men ändå ser jag inte med avsmak på det. Det har samma rättframma (oavslutad mening) Stolarna i betsad björk med slitna sammetssitsar. Bordsskivan, golvet, gardinerna...

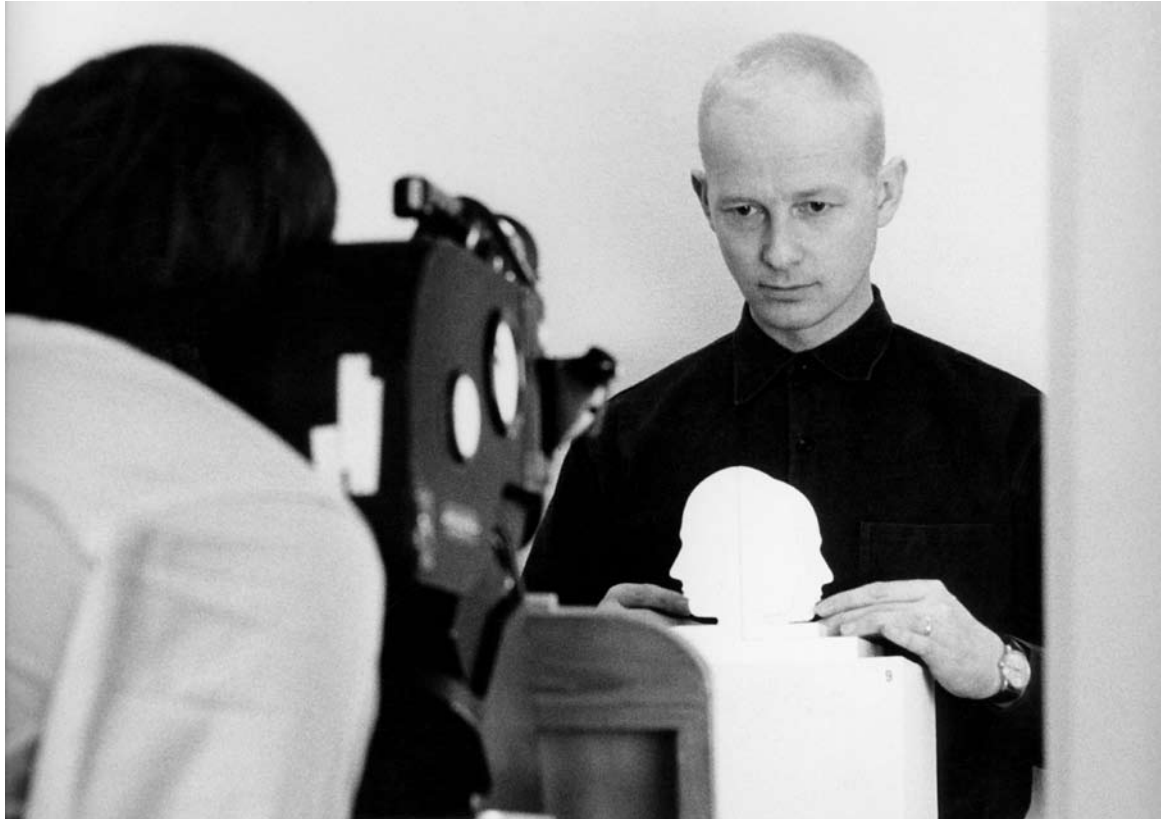


När jag for hem idag kände jag ändå nån sorts tillfredsställelse. Jag tror det har att göra med att jag kände att jag var på väg att kunna uttrycka mitt förhållande till detta trots allt. Jag hade accepterat min egen roll i detta. *Att utgångspunkten i mitt arbete alltid måste vara mig själv.*

Från inspelningen av *Verkstadsfolk* som sändes 20 maj 1967.
Foto: Lars-Lennart Forsberg.

Jag känner igen upplevelsen från andra inspelningar. Egentligen är det kanske något galet med att en dokumentärfilmare krisar inför miljöer som han sökt upp för att filma. Jag upplevde något av samma sak på Kreta, på Charalambis taverna i rummet där jag bodde, det som pågick utanför fönstret som jag genom en glipa i gardinen såg en skärva av.

Jag vet inte hur Lennart Ehrenborg reagerade när han så småningom fick se filmen från den mekaniska verkstaden. Såg han min alienation? Jag vet att den satte avtryck i filmen. Medvetet denna gång. Men det är inte så viktigt. Som jag sagt pratade vi inte om mina filmer. Det viktiga i det här sammanhanget är att Lennart var generös och öppen för all sorts film. Det ingav åtminstone mig en



Skulptören Sivert Lindblom i filmen *Beskrivning av en tankes rörelse – En film om Sivert Lindblom* vilken sändes 21 oktober 1967. Foto: Lars-Lennart Forsberg.

trygghet när jag satte igång med mina projekt eller i stunder av tveivel som väl ingen seriöst arbetande filmare kan undvika.

Rakt framifrån och lite från sidan

1968 gjorde jag och Stig Claesson, av somliga kallad Slas, en resa till dåvarande Jugoslavien. Jag skulle filma. Stig skulle skriva och som självpåtagen uppgift hade han lovat att bära stativet vilket han också gjorde. I alla väder. Tjugo år tidigare hade han varit i landet för att tillsammans med brigader av kommunistisk ungdom från andra länder hjälpa till att bygga upp det raserade Europa.

Vi kom till Belgrad och det visade sig att det pågick en bilutställning där. Att ha egen bil i Jugoslavien var vid den här tiden exklusivt, så många hade begivit sig till huvudstaden för att titta på bilarna. Därför fanns det inte några lediga hotellrum. Vi måste fortsätta. Men innan vi fortsatte bestämde vi oss för att titta på det alla rest dit för



att titta på. Mitt i den stora utställningshallen stod en bil som delade sig i fyra eller sex bitar och gick ihop igen. Som nån slags reklamgrej. Jag filmade bilen när den gick isär i fyra eller sex delar och ihop igen och Stig noterade detta. Det blev huvudtemat i en av filmerna som fick namnet *Mannen som dricker surmjölk*. Stig kunde Balkans historia och han kunde naturligtvis inte låta bli att använda bilen som delade sig som en metafor, även om han var lite före sin tid.

Vi kunde som sagt inte stanna utan fortsatte till Sarajevo där jag filmade stationshuset. ”Jag tar det rakt framifrån”, sade jag, vilket Stig noterade, ”och lite från sidan”, vilket han också noterade. I Stigs kommenterande text till bilden blev det: ”Detta är stationshuset i Sarajevo. Rakt framifrån. Och lite från sidan.”

Stig Claessons texter uttrycker i sig en slags förhållande till själva berättandet, ett förhållande som interagerade med min kamera och mitt sätt att se på omvärlden. Kanske kan man säga att det var en vidareutveckling av det som jag tidigare hållit på med då jag sök-

Stig Claesson, jag och tolken Muhammed Roussan någonstans i Bosnien på väg till Sarajevo 1968. Foto: Lars-Lennart Forsberg.

te integrera ord och bild i mina tidiga filmporträtt. Med den skillnaden att här var orden inte ”dokumentära” utan kom från en författares penna.

Den här typen av filmer har naturligtvis ingen plats på en nyhetsredaktion, det behövs i stället den kreativa jordmån för filmen att växa i som Lennart Ehrenborg jobbade för då han jämställde dokumentärfilmens förutsättningar med tv-teaterns.

På tal om jordmån – en bit in på sjuttioalet så var en av de beslutande cheferna i sammanhanget agronom till yrket. Det spelar ingen roll vad han hette. Stig Claesson hade skrivit ett programförslag som jag försökte få tv att satsa på. Det hette ”Så talar Sverige”. Tanken var att vi skulle ge oss ut och låta det Sverige som inte så ofta kommer till tals, komma till tals. Förslaget avslogs av agronomen med argumentet att ”vi har så mycket folk inom företaget som kan göra sådana där program”. Då saknade jag Lennart Ehrenborg.

Avvecklingen

Jag får ett maskinskrivet dokument i handen med rubriken ”Om och från Dokumentärfilmsektionen – TV₀ 1955–69”. Lennart har gjort en sammanställning av vad som skedde. Rubriken är handtextad och understruken med ett sådant streck som man inte kan göra på skrivmaskinen – ett streck, krusat som en vattenyta i lätt bris.

”Avvecklingen”, läser jag, ”vad var det man avvecklade?” Lennart berättar, sakligt och utan bitterhet:

Skansenkilnen gick 69 och Håkan Unsgaard kom. Han tänkte det sig som en fabrik och tog bort alla avdelningarna. 69 blev en vattendelare. Det allmänna 68-tänkandet. Det var en mentalitet som bröt upp så mycket.

Jag och Bosse Bjelvenstam fick inga besked var vi skulle hamna. Jag kallades upp till TV2. Dom var inställda på att jag jobbade som en singel medan dom byggde på stora kollektiv. Det var en jury på tre människor som frågade, ’Vad vill du göra här?’ – ’Hur ser framtiden ut?’, sa jag. ’Vi ska jobba som när dom bygger flygplan’, sa Håkan Unsgaard. ’I projekt. Alla avdelningar ska bort. Jag tar ensam beslut om produktioner men på basis av olika beredningsgrupper’. Och jag frågade, ’Vad ska jag syssla med då?’ –

Lennart Ehrenborg:

Om och från
DOKUMENTÄRFILMEN - TVO
1955-69

- F1:1 HISTORIK: Organisation och personal från början t.o.m. avvecklingen inför TV1-starten. (1:2)
 O r g a n i s a t i o n: filmavdelningen 1955-58
 dokfilmsektionen 1959-68
 avvecklingen 1968/69
 P e r s o n a l (frågor) 1957-69
- F1:2 HISTORIK: Målsättning, "vad vi ville": (2:2)
 - Målsättning m.m.
 - Att filma utomlands
 - Filmkurser
 - Dok. filmredovisning i SR:s årsböcker 1955/56 - 1969/70
 - Tillbakablickande artiklar o. intervjuer med L. Ehrenborg under senare år.
- F1:3 Om FILMBRANSCHEN OCH TV 1955-62.
 Om FILMINSTITUTET OCH TV (kortfilmspremier m.m.) 1965-67.
 Om NOVELLFILM, KORTFILM och DOKUMENTÄRFILM, VAD ÄR DET? 1955-69
 Om KONST OCH KONSTFILM I TV 1955-69:
 - Allmänt om genren "konstfilm" före TV
 - Samma i TV 1955-69
 - Årsöversikter konstprogram 1956-64
 - Lite från 70- och 80-talen
- se NKPF FII:1 TRE FILMTÄVLINGAR:
 - Experimentfilmtävlingen 1956
 - Novellfilmtävlingen 1959
 - "Min arbetsmiljö", amatörfilmtävling 1964
- F1:4 ÅRSÖVERSIKTER: egenproduktion, fria filmare, inköpta program 1955-69
- F1:5 KONTRAKTSKOPIOR jänte utkast m.m. för FRIA FILMARE 1955-69, A-K: (1:2)
- F1:6 " " " " " " " " , L-O (2:2)
- se bif. precisering. F1:7 DOKUMENTATION KRING NÅGRA FILMER 1965-69, producerade av ihuvudsak fria filmare.
 FYRA FILMER av speciellt intressé:
 - "Myglaren" av Hassner/Myrdal 1966
 - "Hjälparen" " " 1968
 - "En skola" av Eric M. Nilsson 1968
 - "Berlin, den döende staden" av B. Bjelfvenstam 1968 o. 1970

'Vad vill du göra?' sa han. 'Min önskan är att du gör en stående projektgrupp för specialprojekt'. Och det första specialprojektet blev Ra-filmen. Så blev det. Sen, fyra år senare, fick jag erbjudande att komma till London som Sveriges Radios representant. Jag skulle efterträda Erik Rydbeck som var bror till Olof Rydbeck. Många filmare kom till mig och sa att vi har ingen att skriva till längre. Dom var vilse. Jag förstod deras situation och jag varnade just för det här. Jag skrev till Håkan om det här verksamhetsåret 68-69: Bjelvenstam gjorde 7 filmer, 18 frilans gjorde 35 filmer. Lasse Forsberg, du började listan, gjorde Slasfilmerna. Rune Hassner gjorde *Bilder för miljoner*, Öyvind Fahlström gjorde *East Village*, Berndt Klyvare och Mario Grut, Erik M. och Åke Åstrand, Lennart Olsson osv... och jag påpekade för Håkan Unsgaard att vi hade en tradition och ett ansvar...

"Vad fick du för svar?", frågar jag och Lennart svarar, "Enligt Håkans uppfattning var det en stående projektgrupp som hade ansvar för dokumentärfilmprojekt." Jag tittar på det maskinskrivna dokumentet igen. Med rubriken understruken av en linje krusad som av en lätt bris.

Det finns ett drag hos Lennart Ehrenborg som gjorde honom till en unik tillgång för Sveriges Radio/TV under den period han har listat, och som lätt lakoniskt slutar med termen "avvecklingen". Vad det draget egentligen består av kanske den som läser den här boken i sin helhet förhoppningsvis kan få en aning om. Uppenbarligen såg inte den dåvarande ledningen Lennart Ehrenborgs betydelse i sammanhanget. För min del kan jag sammanfatta det i just detta att drar man ett streck, krusat som en vattenyta i lätt bris, under en rubrik till ett dokument som detta, då hör man inte till kategorin medelbyråkrater eller flygplanstillverkare. Då är man just den man som behövdes i en fas när konstnären och byråkraten måste uppträda i en och samma person.

Carl Henrik Svenstedt

Lite från sidan, något senare

I MAJ 2008 FYLLDE FilmCentrum 40 år och Ulf Berggrens tidskrift *Victor* gav ut ett födelsedagsnummer till Lilla Filmfestivalen i Båstad. Jag fick då tillfälle att ägna en försommarvecka åt rekapitulation. En arbetsflytt medförde samtidigt att förflutna brev och dokument, fotografier och stridsskrifter puttrade upp ur arkivboxarna. Det var faktiskt oemotståndligt. Filmärhjärtat fylldes av kamplust. Jag ville ställa mig på Bergsgatans takterrass och ropa ut över FilmCentrums gamla kvarter: ”Det har aldrig varit roligare än då!” Sen skulle jag vända mig mot norr (man kan se både Filmhuset och Radiohuset från mitt tak) och vråla som Majakovskij: ”Det har aldrig varit djävligare än nu!”

Vi fick alltså dessvärre ”rätt”; läs bara de profetiska filmaruppropen och protesterna från 60- och 70-talet. Idag tycks Filmhuset drivas in i en kolorerad framtid; det senaste dekretet från Gärdet meddelar att särskilt publikfriande filmer också ska gynnas särskilt. Grannen SVT drivs av inslagsreportrar. Och den samtida svenska pilsnerfilmen, kärlekskomedier och snutrullar, har precis samma tonfall och förvecklingar som *Fram för lilla Märta* eller *Harald Handfaste* – nu i färg.

Sveriges Television lanserar när detta skrivs år 2008 ett häp-



FilmCentrums uppsamlingsmöte 1968 hölls på ABF i Stockholm och samlade filmare av alla kategorier. Carl Henrik Svenstedt sitter på första raden, andra personen från höger. Foto: Rune Hassner.

nadsväckande koncept, ”Nyhetsdokumentär”. Det innebär att magasinerna *Aktuellt* och *Rapport* ska klippa ihop sina inslag i förlängda sjok och därmed kunna knappa åt sig av dokumentärfilmsbudgeten. Alltså en förvänd läsning av det klassiska förhållningssättet ”News make the stuff that documentaries are woven of”.

Det jag hittade i arkivet kan ge intrycket av att de genomgripande förändringar inom massmedia som FilmCentrum vädrade – avspeglar bara av verklighetens skred – föddes just då i maj 1968. Men i själva verket ger de upphov till andra eftertankar:

Harry Scheins och Filminstitutets hetsjakt på ”filmvänstern” var en rå och tidstypisk form av den mer sofistikerade marginalisering av seriös, kritisk och samhällsinriktad film och television som följt efter *Harrys* fall 1978. Och som först nu fått sin fulla utbredning. Den som varit med länge vet att uppslag som ”nyhetsdoku-

mentären” inte bara är en kul grej, utan en signal. Förlängningen av ”en särskild tendens”. Berlusconiseringen av massmedia, nämligen. Reflektion ersätts av till intet förpliktande nyhetsklipp, kritik och analys av morgonsoffor.

Silkessnöret som Lennart Ehrenborg erbjöds när hans dokumentärfilmsgrupp i praktiken upplöstes var bara en uppmjukning. Idag kan Eva Hamilton på SVT sparka 400 medarbetare, lägga ner produktionscentra för dokumentärer och fri film ute i regionerna och få det hela att verka som en bra affär för licensbetalarna. Det må vara rätt att göra uppror, men det är inte lika roligt att få rätt . . .

En tredje reflektion blir att den fria filmens genombrott vid 60-talets slut var skörden av en tidigare sådd. Lennart Ehrenborg i fint sällskap med veteranerna Gösta Werner och Arne Sucksdorff, med Yngve Bengtsson från filmstudiorörelsen och Curt Strömblad från folkrörelsefilmen och andra seriösa filmpersoner hade redan inlett processen. Man ska heller inte glömma att grundhållningen på Sveriges Radio fortfarande var folkbildande och kulturinriktad. Cheferna var docenter och museimän, folkhögskolerektorer och diplomater, en alldeles speciell blandning av kulturkonservativt och socialdemokratiskt. Även om televisionens ankomst spädde ut konceptet och öppnade för Hyland och Åsa-Nisse var det ingen som skällde något för ”elitärt” bara för att det hade innehåll och tendens.

Men vänsterut gick en knivskarp demarkationslinje. Ingen formulerade det bättre än min chefredaktör på *Svenska Dagbladet* Allan Hernelius, högerpolitiker och ordförande i internationella pressunionen. När Jan Myrdal en vinterdag 1969 fått ett batongslag i pälsmössan utanför Folkets Hus på Norra Bantorget, gjorde jag på eget bevåg en intervju med honom under *SvD:s* stående spalt ”Hur känns det idag då?” Hernelius kom klampande i korridoren, öppnade min dörr och röt: ”Nu är vi bara två morgontidningar här i huvudstaden. Då ska det vara högt i tak. Men gränsen går vid Myrdal!”

Som vanligt hade jag kommit in något för sent och lite från sidan, som ung filmkritiker på tidningen. Ur pressmapparna stiger nu bilden av kollegorna upp, en hel generation aningen äldre herrar. Komna från olika håll, med olika drivkrafter och med skilda plattformar lyfte de in en samtida seriös, politiskt och socialt inriktad, filmsyn som både var radikal och konstnärligt medveten.

Kärntruppen bland dem hade startat hos syndikalisterna i Tidningen *Arbetaren*, både Mauritz Edström på *Dagens Nyheter*, Jurgen Schildt i *Aftonbladet*, Lasse Bergström, *Expressen*; även Hans Erik Hjertén på *SvD* om jag inte tar fel.

Ute i det nya tegelröda *SvD*-huset i Marieberg kunde jag praktiskt taget se in i Edströms belamrade redaktionsrum på *DN*. Han var av det rätta virket från Ådalen (som han skrev en gripande bok om senare), yngst bland de västernorrländska författarna och debuterade redan som 17-åring 1944. Försynt och seg som en enebuske, men med en mörk botten som en dag drev honom tillbaka ut i skogen där han försvann för alltid. Det var hans recension filmvärlden läste först på tisdagsmorgnarna (måndagen var premiärdag och vi skrev ofta samma kväll). Edströms centrala position ersattes aldrig, han hade varit Olof Lagercrantz andreman på kultursidan och hade kanske en alltför lärd profil för de nya filmspalterna.

Schildt startade alltså i syndikalistbladet och gick sen vidare till socialdemokratiska *Aftonbladet*. Vad som var vänster i honom såg aldrig jag. Jurgen var en lite avmätt person, klädsnobb, häckade på Östermalm, gifte sig med aktrisen Anna-Lisa Ericsson och älskade pilsnerfilm. Man kan säga att han kompletterade kretsen.

Lasse Bergström hamnade mellan två stolar när han senare blev litterär chef på Norstedts och del av förlagskapitalet. Längre försvarade han filmen och gav ut den vackra och viktiga serien filmböcker PAN/Norstedts. Som de andra hade han en sorgsen och upprisk botten som gav djup åt hans *Expressen*artiklar. Och Hans Erik Hjertén var poet. En förfinad och gänglig man som skrev i skiktade lager, ungefär som Rauschenbergs screenmålningar. Han köptes snart upp av *DN* och blev ett tungt namn vid sidan av Edström.

På *Svenska Dagbladet* hade jag tillgång till det kanske mest kompletta stall av filmskribenter som samtidigt verkat på en dagstidning i Sverige. Stig Björkman var redan där men vandrade vidare för att starta tidskriften *Chaplin* med Bengt Forslund och Torsten Manns. (Stigs filmbildade verksamhet under nu fyrtio år måste räknas till de allra viktigaste, jämbördig med klassiker som signaturen "Robin Hood", Bengt Idestam-Almquist, eller Rune Waldekrantz.) Signaturen "Eliza" på *SvD*:s familjesida, Elisabeth Sörensson, hade just börjat "springa på bio". Jag tog dit två kamrater från filmstudion i Uppsala, Leif Furhammar och Willmar Andersson. Hans Erik Hjertén skrev också hos oss innan han gick till *DN*. Sex

filmkritiker alltså, som arbetade för en och samma redaktion. Det säger något om filmens position på 60-talet.

Den roande paradoxen var att de förstnämnda herrarna (som var i 40-årsåldern 1968) sen fick skrämselficka när de nu nått sin etablering och plötsligt konfronterades med den nya generationens maximalism och bildstormarglädje. Deras egen stora seger var ju redan vunnen – och den var sannerligen inte att förakta: 1963 års filmreform, tillkomsten av filminstitutet och filmskolan, Rune Waldekrantz filmprofessur, två seriösa filmtidskrifter på banan, *Chaplin* och *Filmrutan!* Harry Schein var deras iscensättare, om än kontroversiell.

I fonden fanns dessutom Moderna Museet där Anna-Lena Wibom och Nils Hugo Geber drev sin avantgardistiska filmklubb (senare Filmstudion på ABF-huset, slutligen Cinemateket). Det var där den amerikanska undergroundfilmen fullkomligt sprängde fosterlandets experimentella konstscen. Som Schein för övrigt föraktade och motarbetade. Under Pesarofestivalen 1969 lyckades jag lura med mig Harry på Jonas Mekas' undergroundvisningar från Filmmakers' Coop. Han satt kvar i en halv film och störtade sen iväg med orden: ”Den dag jag blir imponerad bara av att något rör sig på duken lovar jag att lämna det här jobbet!” Jag hann svara: ”Den dag jag upphör förundras över att något rör sig på duken ska jag göra dig sällskap!”

Man måste förstå att allt detta skett i ett filmlandskap dominerat av kåsörer och skvallerskribenter som Marianne Höök och Stig Ahlgren, eller signaturkritiker som ”Lill” i *SvD* och ”Big Ben” i *GHT*. Alltså precis så, kan jag tycka, som SVT:s *Filmkrönika*, radios Kulturnytt och snart sagt huvuddelen av tidningarnas filmskribenter på nytt formulerar sig idag. Hur de mådde när de såg filmen och vilka stjärnor som var med, för att sammanfatta insatserna.

De nya kritikernas man på televisionen var utan tvekan Lennart Ehrenborg. Smak, bildning, skärpa och formulerad filmsyn. Kort sagt allt det de själva krävt av pilsnerfilmens och filmskvallrets förlovade land. Jag ser dem framför mig, välklädda, pålästa, kringsynta och slagfärdiga. Det var en högtidsstund för en yngling att klämma in sig mellan Schildt och Manns i SF:s sweatbox på Kungsgatan och höra raspanndet av kulspetsarna i mörkret medan någon fullkomligt omvälvande fransos rullade fram på den lilla duken.

Sen tändes ljuset och spetsade man öronen fick man veta ex-

akt vad som skulle stå i filmspalterna på tisdagen. Utanför dörren väntade ibland den än mer välklädde direktören Kenne Fant med sin pikanta Janine och gav oss några ord på vägen. Säkert snackade dom oss sen på ryggen; signaturen Kar de Mumma döpte till exempel om Leif Furhammar i *SvD* till "Surhammar". Men filmkritiken hade ändå vunnit den respekt som pionjärerna Idestam-Almquist och Gerd Osten aldrig fått.

Att vandra Lungomare fram från sitt usla pensionat ute på Lido di Venezia tillsammans med Edström och mästarskribenten själv, den argsinnte Aghed från *Sydsvenskan* för att sen få en ny Pasolini-film rakt in i smärtcentrum, det var naturligtvis också en fest för livet. På Excelsiors terrass intervjuade vi John Ford och Buster Keaton, Lauren Bacall och Anna Karina medan camparin rodnade i glasen. Svenskarna hade fått rykte om sig att vara kunniga och välorienterade; Aghed krönte karriären som ordförande i internationella filmkritikerförbundet Fiprescis festivaljury.

Jan hade kommit till Venedigfestivalen som frontreporter direkt från skyttevärnen på Cypern. Han var "street-wise" på ett annat sätt än vi andra, en slagskämpe från Saltö som gått den långa vägen. Något i hans stränga precision och bedövande kunskapsmassa ingav omedelbar respekt; den omfattar även arbetarrörelsens kulturhistoria, amerikansk litteratur, jazz, blues och handhavandet av en Colt 44. Aghed var och är den mest väldokumenterade och välformulerade av svenska filmkritiker; i hans spalter finns heller aldrig några spår av förmildrande regionalism. Jag ser honom som den filmskribent i svensk dagspress som håller internationell klass, också idag.

Eftersom vi snart alla var förstekritiker i tidningarna, skrev vi spalt upp och spalt ner utan att någon hindrade oss. Film betydde något och kulturcheferna hade till slut släppt in "den åttonde musan", på fina sidan. Men de här kamraterna jag skriver om var också människor som spred värme och munterhet omkring sig. Även när de var som djävligast mot någon usel produktion var det utan snorkighet eller cynism. Annars var tiden som bekant ruggig. Nu var det nämligen 70-tal.

Min allmänna senkommenhet ledde också till att jag aldrig hann göra film hos Lennart Ehrenborg och därför har koncentrerat mig på terrängen runt honom. Arbetets atmosfär och förutsättningar. Min generation fick i stället börja i de nykluvna kanalerna, hos Ro-

land Hjelte på TV2 eller Rolf Porsborn på TV1. Det gick också utmärkt, mest beroende på att televisionen för en kort stund behövde oss ”fria filmare” mer än vi behövde televisionen. Många ”riktiga” filmare betraktade också televisionen med misstänksamhet. Stefan Jarl förbjöd till exempel TV-visning av sina verk under många år. Vilket öppnade en dammlucka för oss som kom in från sidan.

Programbehovet var enormt och det kunde gå högst improviserat till när en produktion gick igång. Eric M. Nilsson, den yngste i Ehrenborgstallet, berättade att han blivit uppringd av en producent som meddelade att redaktionen hade pengar kvar och undrade ”om Eric inte hade någon idé”? Det hade Eric inte men tittade ut genom fönstret och såg att stora flingor börjat falla. ”Man borde göra något om snön”, sa han. ”Finemang, sa producenten; hur vill du ha pengarna?” Historien är något förkortad.

Porsborn producerade alla filmer Stefania Svenstedt och jag gjorde för TV1. Han hade varit croupier innan han anställdes. Uppgav han i varje fall. Det ledde till ett mönstergillt förhållande där ”programansvarige” var mycket strikt med det formella, kontrakt, pengar, format och lämningsstider, men lade sig aldrig någonsin i form och innehåll. På så sätt blir respekten ömsesidig. Vi slet för att hålla budget, format och leverans. I gengäld skyddade Porsborn oss från avundsjukan och misstron i de fastanställdas programkommittéer som alltmer blev SVT:s skenlösning av demokratifrågorna.

Den typ av professionell dialog som skapade kvaliteterna i Lennart Ehrenborgs krets kunde naturligtvis inte uppstå där. Det var nu inget stort problem. Vi kunde få tankeutbytet vi behövde i de livaktiga filmmarknadsar som blommat upp kring FilmCentrum, Folkets Bio och Filmskolan/Dramatiska institutet. Den enda yrkeskontakt jag hade med Lennart var under hans tid i det europeiska tv-samarbetet. För oss var det desto mer lyckat eftersom vi tillsammans med Ingmar Bergman fick stå för öppningsfilmerna vid Prix Italia i Bologna, möjligen var det med *Italiens affärer* 1976. Ehrenborg hade väl charmat urvalskommittén.

Naturligtvis hade det varit spännande att få arbeta med hans dokumentärredaktion. Men om möjligheten öppnats hade jag sannolikt vänligen avböjt. Min hållning var ”amatörisk” och de första filmerna blev eländiga; skrivandet var min terräng. Ehrenborgs folk var fullblodsfilmare, med en utsökt formkänsla som Lennart Ohlsson från Tio Fotografer eller med ett dödsföraktande

mod i öknar och träsk som Bo Bjelfvenstam. Jag hade helt enkelt inte platsat.

Gruppen påminde starkt om ”Griersons pojkar”, den kraftfulla och djärva generation i Canada som John Grierson ställde på fötter redan under 50-talet. Den enda filmskolning jag fått kom från just dessa män (här var alla män) vid National Film Board under några vistelser i Montreal i början av 1970-talet. Jag har en enorm respekt för deras konst, ty dokumentären var en *konstart* i Griersons skola. Som i Ehrenborgs.

Göran Olsson

Äras de som äras bör

JAG ÄLSKADE LASSE STENER. Han var den finaste dokumentärfilmare i sin tid och sin stad.

Det finns flera metoder att skapa bra dokumentärfilm. Många kunniga människor skulle kunna argumentera för att metoden inte spelar så stor roll, bara filmen gör jobbet. Eller att det finns en mängd olika metoder. Men så enkelt är det inte. Om man intresserar sig för varför vissa filmer och vissa bilder får ett odödligt värde, så märker man snart att det finns en metod eller utgångspunkt som skapar verk som är viktigare än andra. Och även om de inte kanske uppskattas i en tid, så finner de sin väg tillbaka till publiken. Bilder som inte bara berättar om sin tid, utan även om vår samtid och framtiden. Sådana bilder skapade Lasse Stener.

Det är lätt att tro att det räcker med att vara på rätt plats i rätt tid, eller något sådant. No no. För att skapa filmer som Lasse Stener så måste man också vara helt hemma i de miljöer och den tid man vistas i och skildrar. Det var Lasse. Han gjorde aldrig film om något som han inte var en del av. Inte en enda gång. Det är alltför vanligt att dokumentärfilmare besöker en plats eller en person för att försöka skildra den. Det kan bli bra. Men det blir aldrig riktigt, riktigt bra. Men att vara en del av den värld som skildrar krävs väl-



Lasse Stener under inspelningen av *Kött*. Filmen visades första juli 1967.
Foto: Lasse Stener.

digt mycket talang och känsla. Det är dessutom psykiskt ansträngande. Få människor klarar av att göra riktiga dokumentära insatser mer än ett tag i unga år. Det är därför extra viktigt att hylla och belöna de som gjort det. Bara så att någon inte tror det: undertecknad gör inga som helst anspråk på att klara av det här. Men jag vet tillräckligt om det dokumentära grovarbetet för att kunna identifiera det när jag ser det. Och respektera det.

Jag lärde känna Lasse när jag jobbade på ett kontor som fördelade pengar till svensk film (det låter redan lite daterat). En dag stod han mitt i mitt rum. Och trots han var där i samma ärende som alla andra, för att äska pengar, så betedde han sig som ingen annan. Lasse använde en metod för att finansiera sina projekt som många lätt missförstår och väldigt få behärskar. Han hade ingen traditionell projektbeskrivning, pilotfilm eller så. Han hade inte ens ett projekt. Han ville att vi skulle bli kompisar.

Antingen visste eller så gissade han: ”Du gillar musik, va?” Smart intro, vem gör inte det? Jag svarade ja, så klart. Samtalet var i gång. Dagen efter stod han där igen. ”Du gillar Cornelis. Jag ville bara ge dig den här bilden.” Lasse räckte fram ett stort svartvitt fotografi på Cornelis Vreeswijk med glasögonen i pannan, som de flesta skulle känna igen det. ”Han hade precis lagt på luren efter att ha pratat med sin mamma i Holland. Vi hade hängt hela förmiddagen. Han mådde skit. Sen gick vi och drack öl. Cornelis frågade om jag kunde hänga med honom på turnén. Jag gick hem och hämta film och lite kläder. Senare samma dag åkte vi och var borta flera veckor. Men jag var tvungen att åka hem ibland för att göra jobb. Man var ju tvungen att ha lite kosing också.”

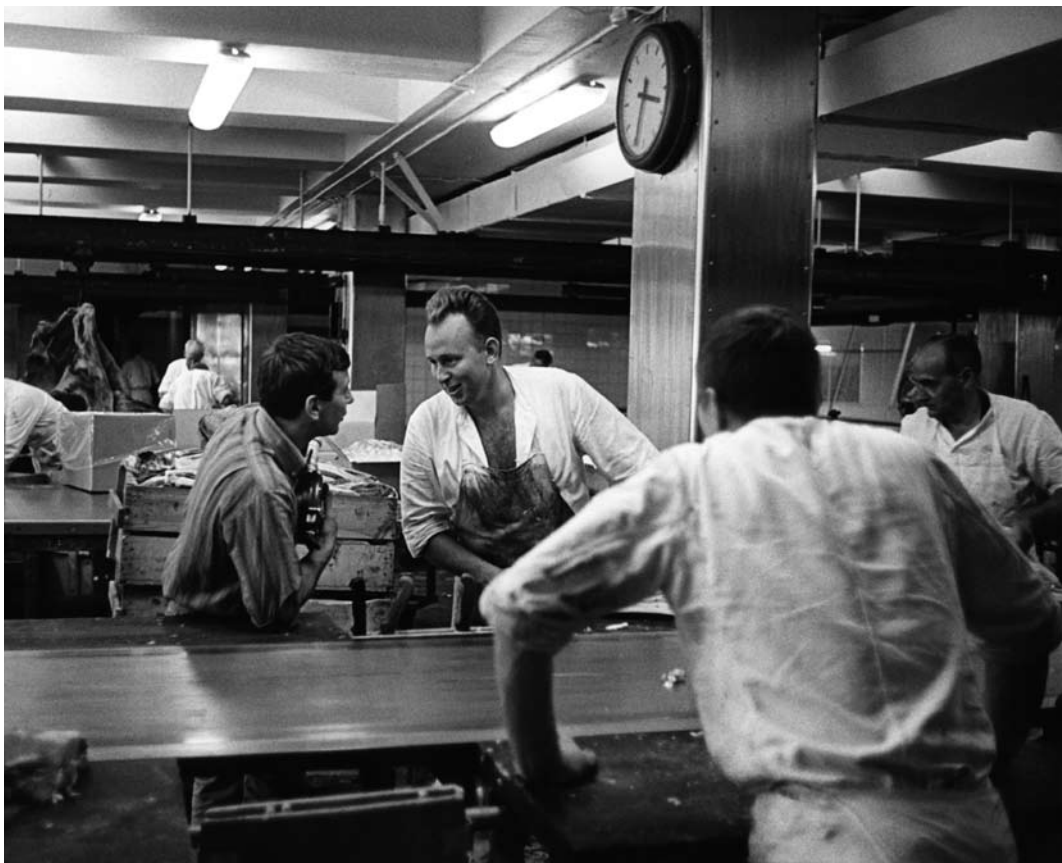
För de allra flesta är Lasse Stener känd för att gjort filmer med Cornelis Vreeswijk och Monica Zetterlund. De var nära vänner livet ut. Lasse var också gift med deras kollega, jazzsångerskan Nannie Porres. De levde ett liv som är svårt att beskriva. Radikala men inte med i vänstervågen, framgångsrika men alltid nära svackor. Uppskattade och älskade, men också ensamma och bräckliga. De klädde sig med stil. Jazzinspirerat, först vita skjortor och rockar, sen mer internationell lyx hippie style. Lasse såg det visuellt intressanta med artister/scen/publik/loge/privat. Han fotograferade alla som uppträtt på Mosebacke och skapade ett galleri med hundratals artistporträtt där.

Men hans liv hade från början en helt annan väg utstakad. Lasse

var den första Svenska filmaren som kom från arbetarklassmiljö och som använde det i sitt verk. När han slutade skolan så började han som alla män i sin familj på slakteri. Det var, förutom is-gubbe det hårdaste jobbet man kunde ha. Kalla hårda djurkroppar skulle bäras in i slakteriet från tågagnar. Kombinationen av kallt, tungt och fort är hårt. Efter ett par år blev det fel på Lasses axel. Det här är på slutet av 50-talet och Lasse skulle gå i omskolning. Han ansågs klen och fick välja något lättare. Han kom till Fotoskolan som drevs av Christer Strömholm och Tor-Ivan Odulf. Som en del i undervisningen återvände han till sin arbetsplats och plåtade en fantastisk serie bilder som publicerades i tidningen Foto. Enligt Lasse så ringde Ehrenborg upp honom efter att ha sett bilderna och frågade om han kunde göra samma sak fast med filmkamera.

Lasse Stener med slakteriarbetare, från inspelningen av *Kött*.
Foto: Lasse Stener.

Resultatet blev filmen *Kött. Bilder från vardagen i en kött-hall*, en av de viktigaste dokumentärfilmerna någonsin gjord i Sverige. Den är



viktig för att det så tydligt syns att den är skapad av någon som är ett med den miljö och de människor som skildras. Bara kamerarörelserna i *Kött* är värda en Guldbagge. Man ser hur filmaren rör sig i total komposition med motiven. För att han känner motiven och vill berätta. Kan någon komponera bilder som i *Kött*, givet omständigheterna, så har han eller hon jobb livet ut var som helst på jorden. Dittills, och oftast senare också, så har filmer skapats av folk som på ett eller annat sätt kommer från de besuttnas eller högutbildades skara. Inget ont om prästsöner, adelsmän och miljonärer, men så bra filmer blir det sällan. Lasse dokumenterade sin värld både i stillbild och med film. Och det blev bra, mycket bra.

Redan nästa vecka stod han så där igen. ”Du gillade ju Bosse Widerberg, jag har en fin bild på Bosse som du ska ha!” Man tackar. Nu var vi kompisar. Våra samtal handlade naturligtvis mycket om lite gammaldags pretentiösa manliga saker som äkthet och om hur man filmar lite berusad. Ämnen som man uppskattar om man är ung och pretto eller äldre och pigg. Lasse berättade om sin karriär. Hur han gjort fler och fler filmer. Och fått fetare och fetare jobb som stillbildsfotograf.

Lasse visade stolt sin film som handlade om hans erfarenheter inom den galna reklambranschen på 70-talet. Med samma stolthet kom också storyn om hur han, tillsammans med många andra, gick in i ”flickfotografin”. Om man är det minsta intresserad av hur överlevnadsinstinkt och talang kan ta en på konstiga vägar var det stor underhållning.

Men jag var ju också nyfiken på hur dokumentärfilmsproduktion fungerade på 60-talet. Det Lasse berättade om hur hans samarbete med Lennart Ehrenborg fungerade bekräftade att all filmfinansiering bygger på förtroende. Som finansiär gäller det att identifiera de individer som gör intressanta saker och sen ge de personerna inte bara total frihet utan ett milt tryck av en förhoppning av att de ska komma tillbaka med något man inte visste fanns. Det är alltså lika viktigt att inte lägga sig i, som att bygga en lätt prestationsångest på upphovsmännen. Ehrenborg skapade med sin milda briljans ett fantastiskt utbud för publiken. Och även detta stämmer: sättet som distributörer och finansiärer fungerar på avspeglar sig i filmerna. Inte på kort sikt, men i ett längre perspektiv är det naturligtvis mycket mycket viktigare vilka redaktörer och konsulenter som finns än upphovsmän – tyvärr.

Nästa gång fick jag ett par ”brudbilder” av Lasse: ”En jävla fin tjej från Sundbyberg, hon är tandläkare nu.” Jag satte upp bilden på väggen föreställande en naken tandläkare på en klipphäll bredvid Cornelius, Bosse, Monica och konstigt nog, QuestLove från The Roots. Besökare och kollegor brukade alltid fråga: ”Varför har du den *där* bilden på vägen?”

Efter ett par veckor av trevliga möten – Lasse var rolig, en överlägset bra egenskap – så kom vi fram till hans problem. En fastanställd producent på SVT hade under lång tid byggt sina enstaka framgångar på filmer som i stort bestod av material som Lasse hade filmat på Monica Z och Cornelis. Lasse var, det ingår i stilen, en oerhört generös person. Och han hade inte haft något större problem med tv-producentens parasiterande tidigare. Men nu var det så att Lasse Stener själv ville sätta ihop en film om som byggde på hans material från 60- och 70-talet. Det ville inte SVT, som nu ägde hans bilder. Det är lite svårt att förstå hur man kan neka en person som Lasse Stener att klippa ihop en film som skulle innehålla några av de största stunderna i svensk musik, men nåväl. Det enda som gjorde Lasse lite ledsen var att när han till slut fick se sina filmer i arkivet var de helt sönderklippta. Alla viktiga scener borta. Ofta inte ens använda i andra program, vilket gjorde dem omöjliga att få tag på. Förlorade för evigt. Jag ägnade en del tid och prestige med att försöka övertyga tv-redaktörerna om det briljanta i att Lasse skulle få sitt projekt beviljat och kunna jobba med att sätta samman sitt material. Det gick först trögt. Och efter ett tag gick det inte alls. Långt senare berättade en chef på tv att man aldrig hade kunnat runda tv-producenten med att låta Lasse jobba med sitt eget material. Jag tycker det var synd. Filminstitutet kunde i alla fall ordna ett så kallat utvecklingsstöd. Jag sa aldrig till honom hur mycket han fått, utan pytsade ut en tia åt gången. Det var bäst så.

Ibland letar jag efter ett fotografi i mina lådor, och alltid blir jag varm i hjärtat när jag ser den där bilden på en naken tandläkare från Sumpen. En jävla fin tjej.

Lasses bilder, som i bästa fall, flyter omkring i epigoners tv-program, är fantastiska. Och äras den som äras bör.

Lasse Stener, en jävla fin kille.





Del 2: Mediehistoriska betraktelser

Pelle Snickars

Tidiga medieformer – om televisionen då och nu

SVENSK TELEVISION ÄR INTE vad den varit. Inte bara släcktes det analoga marknätet för gott under 2007, vilket ju som bekant inneburit att all tv nu är digital vare sig man vill det eller inte. Bredbands-tv, IP-tv och framför allt webb-tv har blivit så populära att det numera finns fog för att tala om den klassiska televisionen som ett gammalt medium – ett medium som alltså kan ha haft sin glansperiod under sisådär ett halvtannat sekel. Liksom tv under 1950-talet ersatte filmen som det moderna audiovisuella mediet *par excellence*, håller televisionen nu på att ersättas och efterträdas av internet och de multimediala möjligheter som webben erbjuder.¹

Det nya mediasamhället präglas framför allt av ett slags individualisering där personliga val görs utifrån ett närmast obegränsat medieutbud. Webben framstår givetvis som den självklara sinnebilden för denna ocean av medialt innehåll, men även antalet tv-kanaler har som bekant rakat i höjden. Om Sverige för 40 år sedan fick sin andra tv-kanal, är vi nu uppe i mer än 130 stycken – och fler än 200 om man räknar in alla utländska satellitkanaler.² Att televisionen tidigare kunde samla praktiskt taget hela Sverige på samma gång framför tv-apparaterna framstår mer och mer som en besynnerlig anomali. Vid World Economic Forum våren 2007 lär Bill

Gates har påtalat att vi om fem år kommer att skratta åt den tv vi har idag. Televisionen som massmedium har istället börjat att ersättas av webbens ”masses of media” och generellt rör sig medieutvecklingen mot så kallade ”nischmedier”. Det är medieformer och medieinnehåll som riktar sig mot mer specifika publikgrupper än tidigare, och här utgör olika former av uppgraderad interaktiv webb-tv något av ett pionjärmedium.

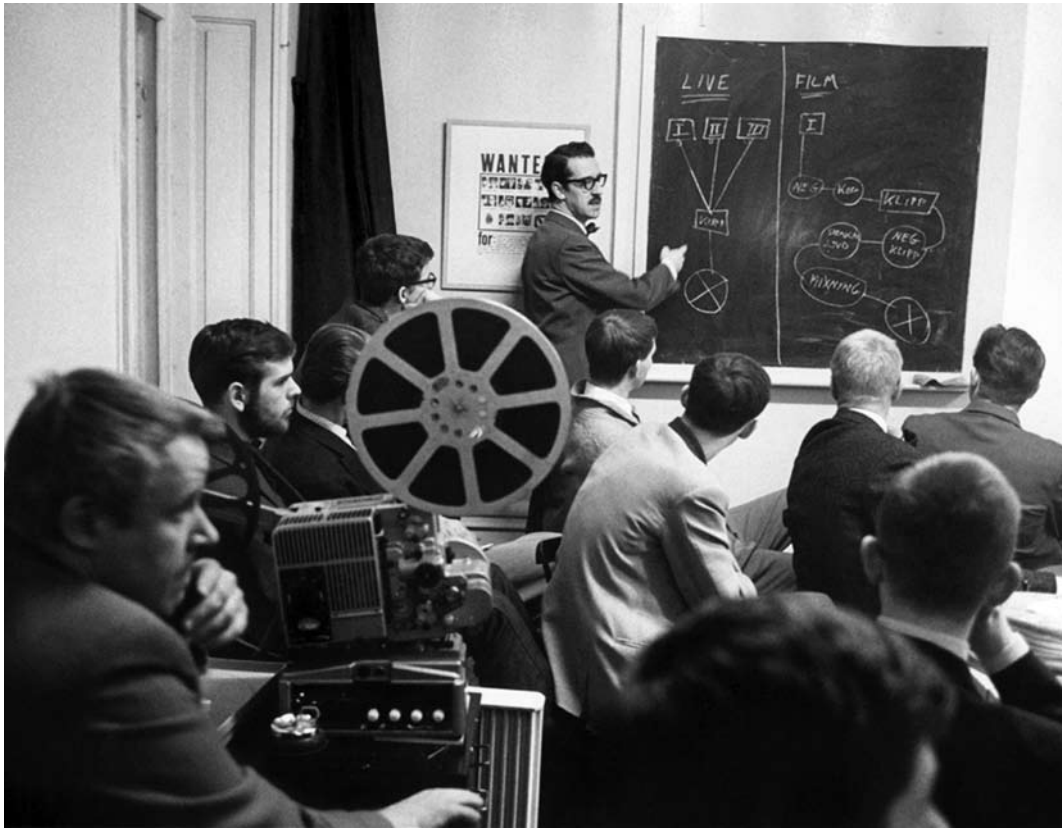
Om tv-apparaten under snart ett halvt sekel haft en obestridd och självklar plats i våra vardagsrum är det såtillvida inte längre fallet. Men ett nytt medium ersätter aldrig ett äldre medium direkt och rakt av; snarare handlar det om en gradvis förskjutning i medieanvändningen. I takt med att den klassiska televisionen flyttar ut på internet och in i datorer och mobiler, ersätts tv-tittandet – eller vad man nu skall kalla de nya konsumtionsmönstren – av nya sätt att se på rörlig bild. Det tillbakalutade betraktandet i soffan eller favoritfåtöljen håller inte på att ersättas, men väl kompletteras av ett mer framåtlutat tittande på laptoparnas, mobilernas och iPodarnas skärmar. Dessa bärbara plattformar med sina små bildytor ger förstås en helt annan audiovisuell upplevelse än den klassiska televisionens bildruta. Interaktivitet är ledordet, men beträffande bildstorlek sjönk den faktiskt än mer drastiskt när tv lanserades. En filmduk är ju bra mycket större än en tv-apparat. Om det i *Till er som köpt TV* – ett program från 1956 som pedagogiskt förklarade för publiken hur de skulle möblera sina vardagsrum för att bäst se på det nya bildmediet – exemplifierades med tv-apparater på 17 tum respektive 21 tum, är skärmstandarden idag betydligt mer omfattande. Förvånansvärt länge såg dock tv-apparater ut på ungefär samma sätt. Dessutom var de ungefär lika stora – 21 eller 23 tum var länge standardstorleken för en större tv. Men när det gäller dagens platta LCD- eller plasmaskärmar har bildstorleken ökat markant. Hemma-bio-systemens 42-tummare – den nya standardstorleken enligt många bedömare – utgör såtillvida ett slags korrektiv till de små bildskärmarnas tyranni.

Men givetvis är det inte bara skärmstorleken som gör att televisionen idag är ett medium i brytningstid. Televisionen är framför allt en medieform som håller på att förändras. Med utgångspunkt i denna förändring och den betydande omdaning av medielandskapet, är idén med den här artikeln att se närmare på hur film användes inom den tidiga televisionen. ”När man talar om filmen i

TV så talar man i själva verket om ca 70 % av TV:s totala programinsats”, som Lennart Ehrenborg formulerade det redan 1961.³ Artikeln förhåller sig till televisionen då och nu under olika övergångsperioder; perioder präglade av ett slags mediespecifik vånda beträffande det egna mediets särart. Ofta har mediets specificitet definierats genom skillnaden mellan nya och äldre medieformer. Även ”gamla” medier betraktades ju en gång som revolutionerande nya och genom att granska hur det nya med dessa medier framställdes, samt den betydelse det hade för den användning de kom att få, kan man få korn på kontinuiteter i medieutvecklingen som belyser situationen idag.

Samtidens medielandskap förändras mycket snabbt, men det var också något som präglade medieutbudet under televisionens genombrott för drygt femtio år sedan. Radiomediet utgjorde till exempel mallen för den tidiga televisionen men tv var också beroende av filmmediet.⁴ Tidig tv använde sig av film eftersom det var ett medium som i vissa fall, till exempel beträffande möjligheterna att redigera program, var enklare att hantera. Men televisionen utmärktes också (liksom radion) av att vara direktsänd. Mellan ”live” och film och deras respektive förespråkare förelåg en reell spänning, till och med en viss motsättning kring hur man skulle betrakta televisionens särart som medium. Filmen hade ju fördelen av att redan ha utvecklat en dynamisk uttrycksfärg och som medieform föreföll tidig tv understundom som reserverad och fantasilös. ”I jämförelse med alla stela panoptikongubbar TV har visat upp under sin korta verksamhet”, påpekade exempelvis en kritiker elakt apropå tv-programmet *Ej för svaga nerver* från 1956 – ett program som producerades av Ehrenborg och handlade om vaxkabinettet Svenska Panoptikon – ”så bleknar idyllen vid Kungsträdgården [där attraktionen låg]. Vad är en vaxblek yngsjömmörderska i fråga om skräck-sensation, bredvid en likstel, rödblommig föredragshållare [i tv]? Platt intet.”⁵

Televisionen är lika mycket en del av en bredare mediehistoria som det är ett medium med en egen historia.⁶ Ytterligare en avsikt med den här artikeln är därför att utifrån ett samtidsperspektiv mer eller mindre uttalat resonera kring det *mediespecifika* vid diverse mediehistoriska brytpunkter. Det faktum att filmen utgjorde grunden, eller åtminstone en förutsättning för den tidiga televisionen, och att tv idag på ett snarlikt sätt bildar själva grundvalen för web-



Vari bestod egentligen televisionens specificitet? Lennart Ehrenborg demonstrerar den schematiska skillnaden mellan "live" och film under en föreläsning på kursverksamhetens fotoskola 1963. Foto: SVT.

bens audiovisuella utbud – från ett televisuellt perspektiv är ju internet främst en uppgraderad distributionsform för mediet – aktualiserar en rad frågor kring det karakteristiska för dessa medieformer. Som flera artikelförfattare i den här boken framhåller innebar den tidiga televisionen en väsentligt förbättrad distributionsmöjlighet för den fria filmen i skarven mellan femtio- och sextioal. Film och tv har som medieformer sedan dess ofta glidit samman, men ibland också divergerat. Idag konvergerar dock medieformerna till synes i ett enda digitalt gränssnitt. En följd av den digitala produktionen av tidningar, radio, tv och film, samt inte minst distributionen av dessa medier över webben, är ju att skillnaderna mellan medieformerna håller på att försvinna. Ett begrepp som mediespecificitet är allt svårare att definiera och börjar på många sätt bli problematiskt, eller kanske rentav gammalmodigt. På webben är alla medier grå, eller rättare sagt, på webben finns vid närmare betraktande inga medier alls – bara filer med binärt kodad information.

Att utgångspunkten för dessa funderingar kring specificitet i mediehistorien är den nuvarande omvandlingen av medielandskapet lär knappast komma som någon överraskning. Förändringen från analogt till digitalt är tveklöst revolutionerande, samtidigt bör man komma ihåg att i Sverige bröts SVT:s bildmonopol egentligen långt tidigare. Den första stora förändringen av tv-landskapet ägde rum för tjugo år sedan. 1984 hade exempelvis SVT:s två marksända kanaler hundra procent av tittarmarknaden, men bara åtta år senare var den siffran nere i femtio procent. Den så kallade plattformskonkurrensen under det sena åttiotalet var närmast mördande. Satellit-tv hade 1992 kapat åt sig tio procent av tittarna, men framför allt stod kabeltelevisionen redan då för nästan fyrtio procent av utbudet.⁷ SVT försökte som bekant länge uppehålla sitt femtioprocentsmål – en policy som idag måste anses som misslyckad. Allt fler televisuella aktörer på den nationella arenan ägnar sig åt public service (TV8, AxessTV etc.) och på webben är ju utbudet av public service i rörlig bild enormt. Enligt rapporten *Svenskarna och Internet 2008* ägnar personer under trettio år idag mer tid åt internet än tv. Utbudet på webben är större och därigenom individualiserat på ett sätt som klassisk tv aldrig kan vara.⁸

Dagens medieutveckling ställs i den här artikeln i relief mot ett par tidiga tv-program om ett annat mediums historia, nämligen filmen. Dessa ”filmhistoriska program”, som Lennart Ehrenborg kallat dem i sin produktionsförteckning, producerade han under andra hälften av femtiotalet. På ett övergripande plan handlade de om hur man genom det nya tv-mediet framställde bilden av ett äldre medium och dess historia, även om det inte var det enda syftet. Men ser man närmare på mottagandet av programmen i dagspressen är en sådan läsning av dem tämligen iögonfallande. Programmen är ungefär tio till antalet, men bara ett enda har bevarats i sin helhet då det producerades på filmbas. Telefilmning av vissa tv-program började man inte med förrän 1959. Det är därför något av en mediehistoriens ironi att dessa tidiga tv-program om tidig film inte kunde sparas, när filmerna själva klarat sig – det var helt enkelt inte tekniskt möjligt. Programmen producerades mellan 1955 och 1959, en period då teknikutvecklingen var intensiv inom televisionen, och ofta i samarbete med filmkritikern Bengt Idestam-Almquist. Om det sena femtiotalet var en tid då film var ett helt centralt medium för tv, är televisionen idag på ett liknande sätt av-

görande för hur webben utvecklats i audiovisuell riktning. Surfar man in på *Öppet arkiv* på svt.se kan man bland annat se flera program om tidig tv. Mediehistorien förefaller alltså upprepa sig och möjligen gå i repris.

Medielandskap i förändring

På fler än ett sätt befinner sig de rörliga bilder vi ofta (fortfarande) kallar för tv i själva brännpunkten för den samtida medieutvecklingen. Olika slags uppdaterade ”nya” medieformer som webb-tv och VOD (video-on-demand), eller audiovisuella ”arkivsajter” som YouTube och MySpaceTV driver och stimulerar stora delar av den globala nätekonomin. I spetsen av denna utvecklingen finner man åtskilliga mediasajter som kombinerar ett audiovisuellt utbud med den sociala användarwebbens möjligheter. Den här tendensen gäller inte bara underhållningsindustrin, andra samhällssektorer lär sig snabbt ett vinnande virtuellt koncept. På presidentkandidaten Barack Obamas sajt ”my.barackobama” kombineras till exempel videoklipp av tal och framträdanden under rubriken ”BarackTV” med Facebooks möjligheter att nätverka med likasinnade politiska supporters – samt inte minst att driva in pengar till den pågående kampanjen.⁹ BarackTV har i så måtto ganska lite med klassisk tv att göra. Givetvis kan med så kallad RSS-teknik bli uppdaterad när nya ”tv-program” finns att se, därtill kan man med ett klick få länken till en video, maila den till en vän eller till och med få tillgång till videoklippets datakod och addera den till sin egen blogg och ”publicera” inslaget själv. Användarvänlighet och interaktivitet är här bara förnamnet på en utveckling där akten att publicera text, ljud, bild eller rörlig bild helt förlorat sin semantiska betydelse. Var BarackTV börjar och slutar är helt enkelt svårt att avgöra.

Faktum är att själva mediebegreppet idag är satt i gungning på grund av det sätt som personlig kommunikation på webben som bloggar, chat, mail, personliga hemsidor och kommentarer, glidit samman med traditionella former av programproduktion och publicering. I allmänhet brukar kommunikationsprotokollet HTTP – som ju används för att överföra webbsidor på informationsnätverket World Wide Web på internet (det finns också andra protokoll: SMTP används till exempel för e-post, och FTP för att överföra större datafiler) – betraktas som ett multimedium där tidigare

medieformer sammanförts. Webben sägs därför kännetecknas av ett slags medial konvergens där medier som press, fotografi, tv, radio och film inte bara samsas om utrymmet, utan till och med fogats samman till en ny medieform. Men den mediekonvergens som präglar webben framstår också alltmer som en metafor för hur medielandskapet generellt håller på att stöpas om. Här spelar olika former av uppgraderad tv en viktig roll. Som koncept antyder denna mediekonvergens – eller kanske snarare termen konvergenskultur – ett förändrat medialt cirkulationsmönster inom samtidens kultur i såväl tekniskt-industriellt som socio-kulturellt avseende. Följer man Henry Jenkins som i sin bok *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* analyserat både den så kallade användarorienterade webb 2.0 och samtidens mediala konvergenskultur, så har denna förändring inneburit ett närmast paradigmiskt skifte bort från ett tidigare dominerande mediespecifikt innehåll och singularärt sändarperspektiv.¹⁰ Det har istället ersatts av ett medieutbud (nyheter, spel, berättelser) som både flyter över mediegränserna – med möjlighet att konsumeras via olika tekniska plattformar – och av kommunikationskanaler som är samägda eller sammanflätade på intrikata sätt.

Det intressanta i det här sammanhanget är emellertid att konvergens inte med nödvändighet är ett nytt fenomen i mediehistorien. Det sena femtiotalets television präglades till exempel av ett slags medial konvergens. Det samma gällde filmen åren efter 1900 då olika pionjärer ihärdigt försökte sig på att synkronisera de rörliga bilderna med diverse ljudteknologier. Precis som tv numera genom webben uppgraderats till en ny medial plattform, flyttade filmmediet för ett halvt sekel sedan in i televisionen. För de som då funderade över den tidiga televisionens mediala genomslag var kopplingarna tillbaka i tiden också uppenbara. Ehrenborg själv påpekade exempelvis i artikeln ”Filmen i TV” att situationen under det sena femtiotalet inte var ”helt olik den som rådde vid sekelskiftet då filmen bröt igenom som det nya massmediet. Den gången innebar filmen onekligen en viss hälsosam sanering av teaterbranschen” och Ehrenborg menade att televisionen på samma sätt borde vara istånd att reformera filmbranschen.¹¹

Redan då gled medierna alltså samman och samma prövande förändringsperiod som idag är karakteristisk för webben – inte minst produktionsmässigt – formade för femtio år sedan televisio-

nen. Animositeten gentemot nya medieformer är också lätt igenkännbar. Om tv idag framstår som hotat av internet, var det filmen som då oroades av tv. Ehrenborg skriver just om ”TV-hotet” och rubriker som ”Filmrädsla inför televisionsstarten” figurerade ofta i pressen.¹² Vid mitten av femtiotalet menade faktiskt filmbranschen på allvar att tv inte borde få sända efter klockan sju på kvällen eftersom det nya mediet då skulle konkurrera ut biograferna. Men som Ehrenborg då påpekade var det ”inflammade förhållandet” mellan televisionen och filmbranschen – ”ibland kallas det ’avvaktande hållning’” – knappast något unikt för Sverige. Samma antagonism gällde även internationellt, USA undantaget. Bakgrunden till denna mediala dispyt var ju heller inte särskilt komplicerad, framhöll han:

Tidigare var ju biograferna ensamma om att visa film. Producenten hade biografägaren som ensamkund. Men så gjorde TV sitt intåg. Det var inte bara ett överlägset direktrefererande medium – därmed direkt förorsakande ond bråd död för ett antal journalfilmer . . . – utan [ett medium] som också i sin obändiga programhunger, öppnade en ny distributionsmöjlighet för vanliga spelfilmer. Lägg härtill TV:s svårkonkurrerande övertag att kunna kanalisera filmerna rätt in i vardagsrummet, och till en mycket blygsam penning, och det är lätt att förstå biografägarens bekymmer.¹³

I efterhand var filmbranschens rädsla förstås befogad. I den svenska mediehistorien kan filmbranschens kris i slutet av femtiotalet – med en nästan halverad biopublik mellan 1956 och 1963 – bara jämföras med musikbranschens svåra läge i dagens medielandskap. Men antipatin mot nya mediala distributionsformer går också igen; på samma sätt som Antipiratbyrån idag motarbetar internet som distributionskanal – en kamp som för övrigt är helt utsiktslös; fildelningen av medier i de globala P2P-nätverken står idag för 70 procent av *all* internettrafik – var det tidigare i mediehistorien televisionen som utgjorde den stora faran. Konflikten då rörde inte bara tillgången till attraktiva nya spelfilmer i tv-rutan, utan också rätten att visa äldre film. När Terrafilm till exempel skulle sälja sitt arkiv och visningsrätterna för sin samlade produktion till Sveriges Radio, bildade några andra filmbolag ett konsortium som genom stödköp förhindrade att visningsrätterna tillföll det stora radio-

och tv-bolaget.¹⁴ Men som Ehrenborg framhöll 1961 var det då hög tid för ”filmbranschen att sluta upp och bara passivt beklaga sig och i stället företa en rejäl omställning.”¹⁵ Det är ord som närmast förefaller profetiska om man läser dem i ljuset av musikbranschens skyttegravskrig och kräftgång idag. När medieinnovationer väl fått fäste och användare fattat tycke för dem, kan knappast nationell lagstiftning förändra globalt etablerade konsumtionsmönster.

En annan uppenbar koppling mellan mediasituationen då och nu, vilket närmast förefaller deterministiskt för ett nytt mediums genomslag, är den ”obändiga programhunger” som Ehrenborg menade var karakteristiskt för det nya tv-mediet. Vad som idag präglar den webbaserade televisionen är ju det enorma utbudet. På internet har etermediets tablåstruktur lämnats därhän till förmån för interaktiva val oberoende av tid och plats. Precis som bioprogrammet en gång ersattes av televisionens större utbud, har webben i sin tur alltså än en gång uppgraderat denna tablå. ”Mer än 2000 timmar fri TV – när du vill!” är ju SVT Plays devis. Denna förändring av utbudet, denna ”obändiga programhunger” som präglar webben, framgår inte minst av public service-utredningen, *Kontinuitet och förändring* (2008). Att det traditionella tv-tittandet utökats med nya former av mediekonsumtion råder det inget tvivel om; frågan är emellertid i vilken riktning medieutvecklingen är på väg. I betänkandet slås bland annat fast att webbsajten svt.se under en genomsnittlig vecka 2007 hade mer än en miljon besökare. Applikationen SVT Play är det som främst lockar tv-tittare till webben i Sverige; webb-tv är ju ett slags interaktivt arkiv där man kan titta på tv närsomhelst. ”Totalt startades SVT Play 153 miljoner gånger 2007 vilket är 56 procent mer än under 2006.”¹⁶ Till skillnad från filmbranschen, och för den delen också flera av de kommersiella tv-kanalerna, har SVT varit mycket framgångsrika i att öppna upp denna nya mediala plattform för sina tittare/användare. En av egendomligheterna i debatten kring samtidens nya medielandskap i allmänhet och fildelningen i synnerhet, är just filmbranschens paradoxala blindhet för webbens potential – i skarp kontrast till tv. På flera sätt är det en bransch som är fast i föreställningen att film inte bara är bäst på bio, och här går diskussionen från femtiotalet igen på fler än ett sätt, det är också den enda plattform där mediet kommer till sin fulla rätt. Men om film är bäst på bio, så kan man ju fråga sig var tv är bäst någonstans?

Filmens historia – på tv

”För första gången i svensk television fylldes bildrutan i går av Greta Garbos legendariska ansikte”, rapporterade *Aftonbladet* lyriskt i början av november 1955. ”Robin Hoods... timplånga presentation av Garbos karriär från Blekingegatan 32 till tidlös världsberömmelse utvecklade sig till ett i alla stycken njutbart programinslag.”¹⁷ Kvällen före hade Radiotjänst visat tv-programmet, *Den gudomliga. Ett program om Greta Garbo* – för övrigt det enda tv-programmet den kvällen; resten av utbudet bestod av ”testbild med ljud”. Sändningen skedde från den lilla tv-studion på KTH i Stockholm som var i bruk till mars 1956. Uppslaget bakom programmet stod Lennart Ehrenborg för. Med tanken på att Garbo i september fyllt 50 år, medan filmmediet självt snart firade 60 år, hade han lanserat idén om en filmhistorisk serie tv-program med filmkritikern Robin Hood, alias Bengt Idestam-Almquist som ciceron. Enligt uppgift hade Ehrenborg ringt honom en dag; Idestam-Almquist var till en början tveksam till det nya mediet men lät sig övertalas. Och vad kunde egentligen passa bättre än att i det nya bildmediet tv framkalla bilden av det äldre filmmediet. Med sin bakgrund på Artfilm och en allmänt filmintresserad programledning var klimatet, enligt Ehrenborg själv, ”gynnsamt för att vinna förståelse för ett par filmhistoriska TV-program.”¹⁸

Den illustrerade föreläsningen var förmodligen den allra vanligaste typen av kulturprogram i tv under femtioalet. Som Malin Wahlberg framhållit byggde genren på ”föreläsarens personliga utstrålning, eftersom programformatet generellt präglades av ett monotont och statiskt intryck.”¹⁹ Av recensioner att döma lyckades Idestam-Almquist väl med att berätta om filmens historia i tv. Med sin ”sjungande svensk-finska brytning” inledde han programmet om Garbo med att berätta om ”en flicka, som bodde på Söder” som snart skulle bli världsberömd.²⁰ Idestam-Almquist var också berömd och sedan länge en av landets mest bekanta filmkritiker. Främst var han känd från *Stockholms-Tidningens* spalter där han i princip oavbrutet recenserat film alltsedan 1923.

Bengt Idestam-Almquist är en synnerligen mediehistoriskt intressant person som under nästan ett halvt sekel flitigt figurerade i press, radio och tv. Därtill är han en helt central aktör i den svenska filmhistorieskrivningen. Idestam-Almquist var till exempel en av

initiativtagarna till det Svenska Filmsamfundets bildande 1933,²¹ vilket på sikt lade grunden till Svenska Filminstitutets filmkulturella verksamhet. Han kom att skriva en mängd böcker om film, och redan 1939 gav han ut den andra längre filmhistoriska översikten om stumfilmsepoken, *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller*. Sedermera har hans filmhistoriska arbeten ibland kritiserats för att vara otillförlitliga, men i grunden var han ju filmjournalist. Boken *När filmen kom till Sverige* från 1959 var till exempel en utveckling av tv-programmet med samma titel, och baserades i stor utsträckning på intervjuer och samtal med då fortfarande levande personer som varit verksamma under stumfilmstiden.²² Idestam-Almquists insatser för svensk filmhistoriografi är betydande, men framför allt var han en medial folkbildare som kom till sin fulla rätt i tv-rutan. Att den tidiga televisionen med hans hjälp framkallade bilden av filmens förflutna ger såtillvida ett slags mediehistorisk kontinuitet tillbaka i tiden. ”Om 60 år sitter kanske framtidens TV-tittare och ler åt vår TV:s första trevande försök, som vi nu log åt det första svenska filmerna från Malmöutställningen 1896 och Stockholmsutställningen 1897”²³, som signaturen Chevalier profetiskt påpekade om ett av de filmhistoriska tv-program som Ehrenborg och Idestam-Almquist gjorde tillsammans.

Tv-programmet om Garbo i november 1955 var det första, men enligt Ehrenborg höll faktiskt hela idén med filmserien på att gå om intet.²⁴ Svensk Filmindustri var nämligen inte villiga att ge tillstånd att visa det äldre filmmaterialet i sitt arkiv. Filmbranschen med SF-direktören Carl Anders Dymling i spetsen ställde sig avvisande till att tv över huvud taget skulle få sända program om filmens historia – och då hade Dymling ändå varit chef för Radiotjänst. Man får förmoda att det var det pågående bråket mellan de två mediekulturerna som var anledningen till denna ovilja. Bara några få år senare påbörjades dock förhandlingar mellan SF och SR om inköp av det så kallade SF-arkivet, som bestod av 5500 gamla kort- och journalfilmer. Under det tidiga sextioalet var det en affär vars förutsättningar utförligt utreddes av riksantikvarien Ingvar Andersson och ingen mindre än Harry Schein. Knäckfrågan gällde uppenbarligen SF-arkivets egentliga värde. Anderson och Schein hade ”sett sig vida omkring efter parallellfall, men ingenstans funnit exempel på att företag av Sveriges Radios karaktär övertagit ett filmarkiv av detta format.” I slutet av 1963 kom bolagen dock över-

ens om att arkivet skulle kosta tre miljoner kronor. Om Dymling 1955 sagt nej till användandet av detta filmmaterial i tv, såg den nye SF-direktören Kenne Fant, ”det som ett betydande samhällsintresse att det här filmmaterialet kommer i händer som kan utnyttja det efter förtjänst.”²⁵ Efter 1960 kan televisionens och filmens omvända styrkepositioner knappast framställas på ett tydligare sätt.

De filmhistoriska tv-program som Lennart Ehrenborg producerade under femtiotalet gjordes alltså utan det arkivmaterial vi sedan dess vant oss vid att se när något ur det förflutna behandlas i tv. SF-arkivet kom att bli ”en guldgruva för tv-producenter att ösa ur”²⁶, men denna mediehistoriska bildkälla hade Ehrenborg alltså inte tillgång till. Hans räddning blev de så kallade Filmhistoriska Samlingarna som byggts upp inom ramen för det Filmsamfund som Idestam-Almquist initierat under trettioalet. Under Einar Lauritzens ledning blev de Filmhistoriska Samlingarna samarbetspartners för alla de filmhistoriska tv-program Ehrenborg kom att producera. Vid sidan av film bestod samlingarna av stillbilder, böcker, tidskrifter och programblad vilka flitigt kom till användning i programverksamheten. Enligt Ehrenborgs produktionsrapport kunde man till exempel i början i Garbo-programmet inte se Idestam-Almquist i bild; upptakten utgjordes istället av en Garbokarikatur ur de Filmhistoriska Samlingarna, signerad konstnären Einar Nerman. I det här sammanhanget är Ehrenborgs efterlämnade produktionspapper synnerligen intressanta. Här framgår att en tv-produktion 1955 kring ett föredrag om filmhistoria, mest liknade ett slags komplicerat medialt hantverk där det gällde att samtidigt hålla många bollar i luften. Föredragsgrenen har förvisso en lång mediehistoria, från illustrerade framställningar med skioptikonbilder till radioanföranden, men att sända ett föredrag i tv skilde sig väsentligt från tidigare medieformer eftersom programmet klipptes i sändningsögonblicket. Allt skedde alltså i direktsändning och tv-makandet var ett slags process där Idestam-Almquists föreläsning i realtid varvades med förinspelade stillbilder, teckningar och regelrätta filminslag. I tv-programmet om Garbo hade man dessutom bjudit in hennes gamla kamrat från Dramaten, Vera Schmiterlöv samt den legendariske filmfotografen Julius Jaenzon, som enligt *Dagens Nyheter* ”gladde med personliga kommentarer – men varför dessa högtidliga och tragiska miner, Garbo lever ju!”²⁷

TV
5/11-55

	L I F E =====	F O T O S =====	F I L M =====
A.		Karikatur, text, barnbild	
B.	Robin Hood		
C.		Blekingegatan 1 - 7	
D.	Robin Hood		
E.		Släkten 8 - 20	
F.	Robin Hood		
G.		PUB:s katalog 21 - 22	
H.			Reklamfilmerna
I.	Robin Hood		
K.		Eletrion 23 - 24	
L.	<u>SCHMITERLÖW</u> - Hood		
M.		Bakombild "Berling" 25-26	
N.	<u>JAENZON</u> - Hood		
O.		"Gösta Berling" 27 - 29	
P.	JAENZON - Hood		
R.		Konstantinopel 30 - 32	
S.		Tysklandstiden 33 - 35	
T.		Hollywood 36 - 45	
U.	SCHMITERLÖW - Hood		
V.		→ Affisch	Klippfilmen

Som producent hade Ehrenborg alltså att å ena sidan hålla ihop de tre olika materialkategorierna i programmet; allt i enlighet med den vågräta raden "life", "fotos", "film" i illustrationen ovan. "Live" och förinspelat varvades som synes mer eller mindre kontinuerligt, där de förinspelade "stillbildsrullarna" på 16 mm – en standard som främst användes av ekonomiska skäl – under sändningen matades fram manuellt. Å den andra sidan hade Ehrenborg också ansvaret för att det vid rätt tidpunkt "klippes" mellan direktsändningen av Idestam-Almquist i bild, och den direktsända berättarrösten illustrerad med inklipp av de 45 bildinserter som programmet

Lennart Ehrenborgs produktionsschema för tv-programmet *Den gudomliga*. Ett program om Greta Garbo som sändes i november 1955. Dokument ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.

B i l d e r

Arkivet: Två "stillbildsrullar" skannade avsedda för två snutt-filmprojektorer framväntade för hand

A	}	Ingress: av Garbo, karikatyr (huvudtextunderlag)	
		Texter	
		5) Garbo som barn	
		1) Blekingegatan 1906	(1)
		1. Blekingegatan 1906	(1)
		2. NB av huset	(1 a)
C	}	3. Blekingegatan med bilar	(2)
		4. Gärdan med balkonger	(3)
		5. Garbo med lekstråter	(4)
		6. Blekingegatan, porten	(5)
		7. Uthuset med soptunnor	(7)
		8. Gyllenstähl (1640-1731)	(8)
		9. Liljeholmens herresäte, ext.	(9)
		10. Liljeholmens herresäte, int.	(10)
E	}	11. Soldattorp	(11)
		12. Slaktaren, farfadern	(12)
		13. NB slaktaren	(12 a)
		14. Farfaderns hus n. gatlykta	(13)
		15. Garbos far	(14)
		16. Garbo i sjömanskrage, 12-årig	(15)
		17. "En lyckoriddare"	(16)
		18. Garbo med flicka	(17)
		19. NB Garbo	(17 a)
		20. Garbo, konfirmeringskort	(18)
G-H	}	21. FUB:s katalog	(18 a)
		22. NB Garbos hatt-ansikte	(18 aa)
		REKLAMFILMerna, LUFFAR-PETTER	
K	}	23. Elevtrio: Garbo, Pollak, Schmiterlöv	(18 b)
		24. NB Schmiterlöv	(18 bb)
M	}	25. Bakombild "Gösta Berling"	(18 c)
		26. NB Julius Jansson	(18 cc)

Bildschema för tv-programmet *Den gudomliga. Ett program om Greta Garbo* som sändes i november 1955. Dokument ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.

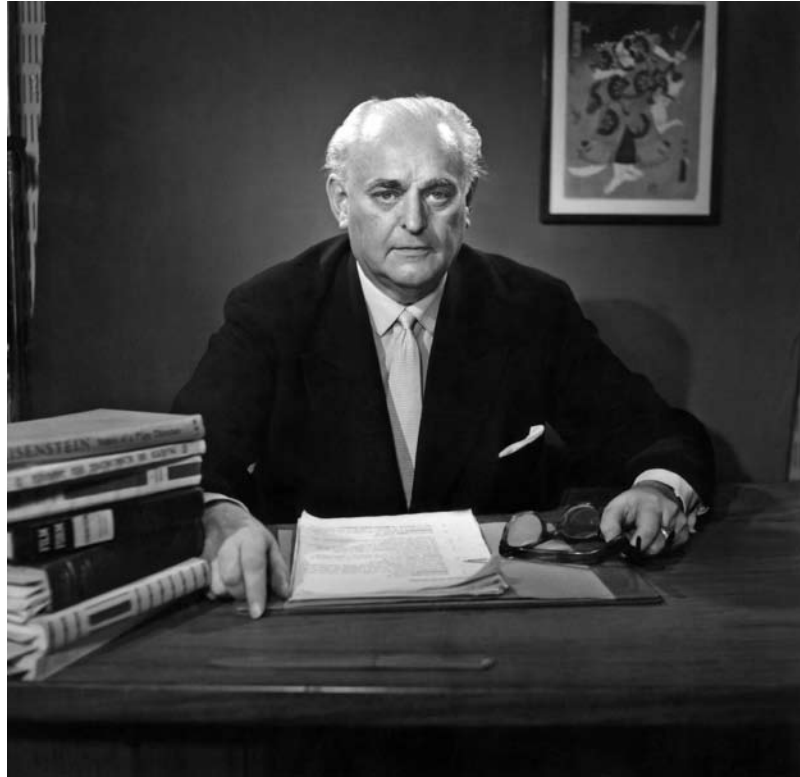
bestod av. De grå ringarna i bildschemat hänvisade till "A-rullen", en av programmets två stillbildsrullar; i andra program var "B-rullen" ibland inringade med blått. Att hålla ihop ett sådant här timplångt föredrag i direktsändning, "med passning av insprängda stillbildsmontage och korta filminslag", var något av en teknisk prestation i sig själv.²⁸ I *Expressen* menade man dock att det "hela flöt smidigt i Lennart Ehrenborgs produktion. Vi hoppas på mer i den stilen."²⁹

O	{	27.	"Östa Berling" (Garbo-Lars Hansson)	(18 d)	
		28.	"Östa Berling" (NS Garbo)	18 dd)	
		29.	"Östa-Berling" (Garbo + text)	(18 ddd)	
R	{	30.	Konstantinopel, zoské i bakgrunden	(18 e)	
		31.	NS Garbo + dyllén-Cavallius	(18 ee)	
		32.	Konstantinopel, Garbo på järnvägsstation	(18 f)	
S-T	{	33.	Garbo vid tiden för Tysklandsfilmningen	(19)	
		34.	"Den glädjelösa gatan" (Garbo + glasögonkubbe)	(20)	
		35.	"Den glädjelösa gatan" (Garbo)	(21)	
		36.	USA - Stiller och Garbo vid tåget	(22)	
		37.	Svenskkolonien i Hollywood	(23)	
		38.	Garbos ansikte	(24)	
		39.	Garbo + Lejon	(25)	
		40.	Garbo som sfinx	(26)	
		41.	Garbo + muskelman	(27)	
		42.	Garbo i baddräkt då och nu	(28)	
		43.	Garbos ansikte då och nu	(29)	
		44.	Schmiterlöwa brev, NS teckningen HEMLÄNDET	(30)	
		45.	Schmiterlöwa brev	(31)	
V	{	KLIPPFILLEN:			
		33C	"Anna Karenina"	affisch	
			"Kameleonsen"	affisch	
			"hinotchka"	text nämn	
			"Twillingarna"	affisch	

Dokument ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.

Och mer skulle det bli. Under perioden 1955 till 1959 producerade Ehrenborg ytterligare sju filmhistoriska program med Idestam-Almquist. Om de första programmen handlade om tidig film, kretsade två andra om berömda manliga och kvinnliga skådespelare, och de två kanske mest omskrivna om filmkonstnären Sergei Eisenstein. Det sista tv-programmet med Idestam-Almquist, *Eisenstein, mannen med de fem ansiktena*, som sändes i oktober 1959, är det enda av dessa program som bevarats. Dessa filmhistoriska tv-program var alla mycket omskrivna, något som inte minst Ehrenborgs privata klippalbum vittnar om. *Stockholms-Tidningen* menade till och med att det sista Eisensteinprogrammet var det "kanske starkaste TV-föredrag som hittills sänts ut."³⁰ Ändå har deras ryktbarhet överskuggats av den kulturhistoriska föreläsningstv Ehrenborg ungefär samtidigt producerade med Gustaf Näsström, framför allt då serien, *Liv och leverne i gamla Sverige* i femton delar. Till skillnad från föreläsningarna med Idestam-Almquist var alla dessa

Bengt Idestam-Almquist berättar om tidig film – i tidig tv. Framför sig har han manuskriptet till tv-programmet *Eisenstein, mannen med de fem ansiktena*, som sändes i oktober 1959. Foto: SVT.



”tv-program” egentligen regelrätta filmproduktioner. Allt spelades nämligen in på filmbas, och samtliga program finns därför bevarade.

Ändå är de tidiga programmen om film utomordentligt intressanta, inte minst genom det sätt som ett nytt medium turnerade ett äldre mediums historia. Med anledning av femtioårs-jubileet av bröderna Lumières förevisning av rörliga bilder för en betalande publik i december 1895, passade Radiotjänst på att sända det andra programmet i serien, *Kinematografen på Grand Café*. Även det programmet togs väl emot av dagspressens kritiker, och än bättre gick det för det tredje programmet, *När filmen kom till Sverige*, som visades i mars 1956. I det senare tv-programmet kunde Ehrenborg använda sig av ett unikt filmmaterial vars upptäckt hade sin upprinnelse i programmet om bröderna Lumière. Strax efter nyåret 1956 fick Ehrenborg nämligen kännedom om att en viss Orvar Niklasson i Hogdals-Nordby ärvt några gamla stumfilmer av sin far. Denne hade införskaffat dem i Amerika och rest runt i Sverige som am-

bulerande filmföreläsare kring sekelskiftet 1900. Efter en del korrespondens herrarna emellan skickades filmerna till Radiotjänst som lät omkopiera dem. Redan i mars kunde de därefter visas i tv. Flera recensenter var begestrade över detta filmhistoriska fynd, och under rubriken "Helt unika filmer" påpekade signaturen Malice i *Dagens Nyheter* att tittarna fått "förmånen att vara med om ny-premiär på dåtidens marknadsgyckel."³¹

Det bör dock noteras att inte alla filmhistoriska program rönt samma uppskattning. När det gällde mottagandet av *Kinematografen på Grand Café* stod signaturen Chevalier i *Svenska Dagbladet* exempelvis för den roligaste – och mest bitska – recensionen. Idestam-Almquist beskrevs bland annat som "en olycklig blandning av Grodan Boll och en hornuggla i sin bredrandiga kostym". De gamla filmer som visades omtalades dessutom illvilligt som "en bokstavli- gen 'skakande' upplevelse, som redan Oscar II uttryckte sin förtjusning över år 1897 och som vi nutidens TV-tittare i all televisionens ofullkomlighet kunde instämma i."³² Att det gamla mediet inte alltid kom till sin rätt i det nya bildmediet påpekade också *Stockholms-Tidningen*. De "ålderstigna [filmerna] gick inte fram på TV-rutan som man kanske skulle ha velat se dem", men programmet beskrevs dock i sin helhet som "ett av de bästa reportagen hittills. Robin Hood är särdeles välkommen tillbaka med lite mer filmiana – det unga barnet televisionen får ursäktas."³³

Den intressantaste recensionen av *Kinematografen på Grand Café* stod dock *Expressens* Staffan Tjerneld för. Han hade börjat skriva tv-kritik efter att ha genomgått den första av televisionens producentkurser 1954. Ehrenborg gick i sin tur den andra under våren 1955. I sin artikel höjde Tjerneld blicken och menade att de två tv-program som Idestam-Almquist hittills medverkat i, dels "gjort televisionen en stor tjänst", dels visat på något av "TV-föredragets problemhärva". Tjerneld hävdade för det första att i den här typen av tv-program så var det nödvändigt med "ett rikt åskådningsmaterial" eftersom föredragshållaren inte borde visas mer än högst ett par minuter i taget. För det andra var det tvunget att det framvisade materialet var omväxlande; stillbilder, film, teckningar och olika demonstrationer borde, enligt Tjerneld, blandas i så hög utsträckning som möjligt. För det tredje menade han att föreläsningstempot för dessa illustrationer kunde vara ganska högt, och det samma gällde talet. "Framställningen är nämligen mycket lättare

TITT I



Helt unika filmer

visade Bengt Idestam-Almquist i sitt filmhistoriska program i torsdagens TV, "När filmen kom till Sverige". Programmet sträckte sig till de första ljudfilmsförsöken. Det avsnittet kommer om en månad. Man blev nyfiken på nästa gång, så roligt och instruktivt var torsdagens program. Malmöutställningens betydelse 1896 och Stockholmsutställningens 1897 för filmens introducering i Sverige belyste dr Idestam-Almquist med hjälp av dåtidens filmer — de första togs av kung Oscar när han invigde Stockholmsutställningen på Djurgården. Askådaren fick 90-talets verklighet friskt på näthinna och kunde uppleva den dåtida filmvisarens egenskap av marknadsvecklare.

Av de 40-tal filmvisare som efter Djurgårdsutställningen åkte runt i landet med sina filmer och lådor har en tidigare okänd visare dykt upp efter berättarens förra program. Visarens filmer, utlånade till TV-studion av sonen, rullades nu för första gången, de har varit okända sedan sekelskiftet. TV-tittarna fick alltså förmånen att vara med om nypremiiär på dåtidens marknads-gyckel.

Malice

DA



Filmhistorisk njutning

bjöd Bengt Idestam-Almquist på i torsdagskvällens TV, då han berättade om "när filmen kom till Sverige". Man skulle nästan ha lust att bruka filmreklamherrarnas egna, värsta, från marknads-gycklets tid alljämt kvardröjande klyschor, när man vill strö rosor för filmdoktorns fötter, så roligt och fascinerande var programmet hopknipat av honom och producenten Lennart Ehrenborg. Om 60 år sitter kanske framtidens TV-tittare och ler åt vår TV:s första trevande försök, som vi nu log åt de första svenska filmerna från Malmöutställningen 1896 och Stockholmsutställningen 1897. Det var underbara saker som man plockat fram ur Filmhistoriska samfundets arkiv och inte minst njöt man av att se Oscar II, dåvarande kronprinsen och prins Eugen invigande expon på Djurgården för 59 år sedan. Ernest Flormans och hans kamrat Romeos journalfilm därifrån och från den alljämt så lika djurgårdsfärjan, "Slagsmålet i gamla stan" och allt annat var så rörande och ändå så likt en journalfilm än i denna dag att man satt aldeles betagen. Detsamma gällde filmerna "Kysen", de förfälskade bilderna från världsmästerskapsboxningen och spansk-amerikanska kriget, den första långfilmen "Den stora tågplundringen" och de första försöken till ljudfilm som ännu en gång besannade kung Salomos ord om att ingenting är nytt under solen.

Med glad otålighet väntar vi på filmprogrammets fortsättning om en månad.

Chevalier & co

SV.D.

TV-rutan

Lefvande fotografier

visades i Sverige redan för snart 60 år sedan, sade dr Bengt Idestam-Almquist (Robin Hood), när han på torsdagskvällen gjorde en andra djupdykning i kinematografkonstens korta men brokiga historia och berättade om när filmen kom till vårt land. Det blev en intressant och givande TV-timme, fylld av mycken sakkunskap och massor av roliga detaljer. Robin Hood hade också förmånen att kunna illustrera sin berättelse med valda klipp ur vad som roade publiken ären strax före och kring sekelskiftet. Bl. a. fick man se en del av det första egentliga amerikanska film-dramat, Edwin S. Porters "Den stora tågplundringen", som visades här redan året efter USA-premiären.

I juni 1896 var det som kinematografbilderna visades i Sverige för första gången. Denna historiska händelse ägde rum i Malmö på sommarteatern i Pilstorp. Men redan månaden senare fick huvudstaden del av den nya uppfinningen. Från början var det ambulerande filmvisare som reste omkring på utställningar och marknader; onekligen är det ganska lustigt för oss i dag att tänka oss filmen som marknads-gyckel.

Från jubileumsutställningen 1897 i Stockholm kan man anteckna de första svenska journalfilmerna, upp-tagna av den från Frankrike hitkallade cheffotografen vid firman Lumière, Promio och Numa Peters-sons fotograf, Ernest Florman, som alltså blev vårt lands förste filmare. I utsändningen presenterades något av vad de båda herrarna åstadkom, bl. a. kung Oscars ankomst till utställningen. Med hänsyn till den tidens små kassetter och filmappara-tens ofta krånglande konstruktion måste man anse att resultatet blev förvånansvärt hyggligt.

Robin Hood återkommer om en månad och berättar då om den svenska filmproduktionens stapplande start. Man väntar med intresse på det programmet.

T. W.-N.

MT.



● SKULLE det införas ett litet TV-pris för bästa program hittills så skulle jag rösta på "filmprofessor Robin Hood" för hans fram-trädande i går, då han berättade om filmens vinglande intåg i Sverige. Det blev ett smidigt och mjukt kulturhistoriskt kåseri, starkt i sakk-uppgifterna och dessutom mycket underhållande.

Mitt i allt hann han dessutom med att ge nöjesskatteförordning-arna och dess tillskyndare en myc-ket välförtjänt spark i baken.

● FILMSTUMPARNA som visa-des hade ännu efter femtionio år en förvånansvärd skärpa. Journal-reportaget från stockholmsutställ-ningen 1897 var ur den synpunkten en överskränking.

Embryot till hela den ameri-kanska rövårdramatiken — Den stora tågplundringen, signerad Ed-win S. Porter — visar att film-gru-kensten idemässigt inte tagit några jättekliv på det området.

K. E.

AT

Mera filmhistoria

Bengt Idestam-Almquist är fört-farande mycket underhållande i sina filmhistoriska föredrag. Den här gån-gen var ämnet filmens första år i Sverige. Vilken marknads-gycklare som var allra först och i vil-ken lokal han gillrade upp sina grejor är kanske inte frå-gor som är lika upphetsande för van-ligt folk som för filmhistorikern. Vi osakkunniga nöjde oss med den fi-na framställningen av utställningen 97 och de märkliga filmer som illu-strerade den. Ett helt program från en kringresande kinematograf-före-visare var också en stark sak, inte minst den avslutande långfilmen om ett tågöverfall. Den visade att gen-ren var fix och färdig redan för 50 år sedan.

— STAFFAN TJERNELD

Expr.

Lysande recensioner — från Lennart Ehrenborgs privata klippalbum — för tv-programmet *När filmen kom till Sverige* som sändes i mars 1956. Dokument ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.

att följa än i radio." Enligt Tjerneld skulle språket vara "rakt på sak och lättflytande", vilket inte borde vara något större problem efter-som föredragshållaren bara behövde komma ihåg de partier utan-till då han själv befann sig i bild.³⁴ Riktigt så enkelt var det nu inte eftersom allt skedde "live"; enligt Ehrenborg var det för föredrags-hållaren ingen större skillnad att vara i bild eller att agera berättar-röst över filmbilderna.³⁵ Det var olika delar i en helhet där allt sked-de i en mer eller mindre stressande direktsändning.

Kommentaren är intressant och antyder en viss medieskillnad i hur man såg på föredragsgenren. I flera av sina recensioner av Ehrenborgs tv-produktioner reflekterade Tjerneld just över medieformernas likheter och skillnader. ”Stillbilder gled mjukt in i varandra, och filmsekvenser . . . var så skickligt iscensatta att man inte märkte då fotografierna övergick till levande bilder”, hette det exempelvis på ett ställe. I en annan recension påpekade Tjerneld att det ofta sägs ”att stillbilder inte är lämpliga för TV, men det är fel. Är bilderna bara intressanta och växlar tillräckligt snabbt kan intrycket av liv bli precis lika starkt som med film.”³⁶ Samma sak menade för övrigt också Idestam-Almquist i en intervju i *Röster i Radio-TV* våren 1957. Stillbilden, påpekade han ”har fått sin renässans genom televisionen. Innan filmen slog igenom var ju laterna magican det stora folknöjet.” Intressant nog bad tidskriften ”film-mannen Robin Hood” om några synpunkter på relationen mellan film och tv. ”Det är klart att filmen kommer att få känning av televisionen”, svarade han. ”Men det är nog bara nyttigt. Filmen måste bli intimare”.³⁷

Att femtiotalets medieformer förmedlade sitt utbud på olika sätt var alltså både Idestam-Almquist och Tjerneld på det klara med. I sina recensioner skrev framför allt Tjerneld in sig i en övergripande diskussion kring vad som utmärkte det specifika med den tidiga televisionen. En återkommande dispyt var här som påtalats skillnaden mellan film och ”live”. Att de lätta filmkamerorna var överlägsna de skrymmande och statiska elektronkamerorna var det inte många som ifrågasatte. Men de som förespråkade ”live” påpekade ofta att filmbilden i tv var kvalitativt underlägsen den direktsända eller videobandande elektronbilden. För en samtida läsare förefaller det ganska egendomligt givet filmens starka bildkvalitativa position idag visavi exempelvis olika uppdaterade projektionstekniker. Inte ens digital 2K-upplösning – 2000 pixlar horisontalt över bilden – kan ju mäta sig med en 35 mm filmkopia; först så kallad d-bio med upp mot 4K-upplösning ger en förbättrad bildkvalitet. Problemet för filmen inom tidig tv var dock att celluloiden var tvungen att passera en tv-skanner innan den sändes ut i etern. Skannern reducerade då avsevärt bildkvaliteten vartefter skärpa, detaljrikedom och upplösning inte alls blev lika bra som för den direktgenererade elektronbilden. Dessutom framhöll förespråkare för ”live” – något som Bo Bjelfvenstam diskuterar i sin artikel – att

direktsändning hade en större ”fräschör” och var mer omedelbar. Ehrenborg har också påtalat att redan när han gick sin producentutbildning under ledning av Henrik Dyfverman våren 1955, så kom han i diskussion med denne kring filmens televisuella möjligheter och problem.³⁸

I sin artikel ”Filmen i TV” menade Ehrenborg att ”de live-frälsta” ofta brukade ”framhålla filmens svårighet med vad de kallar den ’televisionsmässiga kontinuiteten’”³⁹ – det vill säga det som föreföll vara det mediespecifika med televisionen. Även om tidig tv numera förstås representerar ett slags ”televisionens då”, brukar det traditionellt framhållas att det specifika med tv-mediet var – och är – dess samtidskoppling. ”Televisionen lever i ett nu som innefattas av dess samtidighet och kollektivitet”, skriver till exempel Anna Edin och Per Vesterlund.⁴⁰ Och även om bara ett fåtal tittare kunde se *TV från Teknis*, som rubriken löd i en tidig anropsbild, delade de en upplevelse av ett gemensamt nu. Om utsändningen baserades på videobandade tv-program var det emellertid frågan om en föreställd samtidighet eftersom denna ”direktsändning” – i vanliga fall det främsta tecknet på mediets ”liveness” – då inte var reell. För ”live-förespråkarna” var det direkta och mer eller mindre familjära tilltalet dock ett medel i strävan efter att upprätthålla föreställningen om ett ständigt televisuellt nu. Filmens förespråkare på tv förefaller alltså ha arbetat i motvind. Men Ehrenborg påpekade också 1961 att producenters ”behov av att helt eller delvis få disponera film för sina programlösningar bara tenderar att växa.” Som chef för Filmavdelningen visste han naturligtvis vad han talade om; det var ”ett styvt jobb [för produktionskontoret] att rättvist fördela filmfaciliteterna” vilka alltid var otillräckliga – trots allt tal om filmmediets otillräcklighet.⁴¹

Avslutning

1979 firade televisionen sitt 25-årsjubileum. En av de programserier där tv återsände delar av sin egen historia var *Återsken*, en serie som under hösten visades med ett tema i veckan och därför löpte i hela 55 program. Teman som behandlades var ”underhållning”, ”natur”, ”evenemang”⁴² och i mitten av oktober var det så dags för tema ”film”. Programmets värd Lennart Ehrenborg påpekade i sin ingress att ”dagens återsken skall falla över några av våra tidiga

program om film”. Först ut var *Filmkrönikan* som ju visades första gången i tv redan i slutet av september 1956. Mottagandet den gången var inte nådigt, påpekade Ehrenborg. *Expressen* menade exempelvis i sin recension att filmprogrammet stred mot televisionens reklamregler, ”eller har kanske Radiotjänst betalat filmbolagen för rätten att visa filmstumparna?”⁴³

Det var nu precis vad tv gjort och 1979 gjorde man det alltså. I det avsnitt av *Filmkrönikan* som Ehrenborg valt ut, turnerades också förhållandet mellan televisionen och filmbranschen, och det faktum att man 1959 – illustrerat i ett inslag med Gunnar Oldin – inte hade möjligheten att visa nya svenska filmer i tv-rutan. Som Ehrenborg krasst påpekade gällde detsamma ett kvarts sekel senare, och den gamla tråtan mellan de bägge medieformerna letade sig alltså på ett egendomligt sätt in i tv-mediets historia. I sin genomgång av *Filmkrönikan* använde sig Ehrenborg också av ett inslag från 1960 med ingen mindre än Bengt Idestam-Almquist. Han talade sig där varm för etableringen av en nationell filmskola: ”jag tycker att frågan om en filmhögskola är den mest brännande just nu”, och även om tv tagit över ”är filmen alls inte död”. Inslaget med Idestam-Almquist kretsade med andra ord också kring bråket mellan medierna och var på många sätt ett inlägg i frågan kring det som bara några år senare skulle bli Svenska Filminstitutet och Dramatiska Institutet.

I tv-programmet *Återsken* passerade sedan både Bergman och Hitchcock revy, men mot slutet valde Ehrenborg att ånyo låta Idestam-Almquist komma till tals: ”en filmentusiast som [tv] står i stor tacksamhetsskuld till”. Ehrenborg berättade om idén till sina filmhistoriska program hösten 1955, och den framgång som programmet om Garbo blev, trots att det hela bara ”rörde sig om försökssändningar från Tekniska högskolan”. ”Robin Hood fick blodad tand”, påtalade Ehrenborg, ”och han blev den förste att visa att föredrag framfört med kunnande, men den rätta entusiasmen, och rätt illustrerat kunde bli lysande tv-program.” Ehrenborg gick så långt som att hävda att Idestam-Almquist ”kom att bilda skola med sina filmhistoriska tv-föreläsningar”, oaktat de komplikationer som direktsändning innebar. ”Robin Hood var en mästare på att hålla ihop sitt väldiga material, en kolossal mängd stillbilder varvade med korta filmsekvenser och framför sig det stora handskrivna manussidorna”, som Ehrenborg påpekade i en introduktionartikel

till sitt program i *Röster i Radio-TV*.⁴⁴ Som avslutning på *Återsken* visades därefter större delen av *Eisenstein, mannen med de fem ansiktena* från 1959, det enda av Ehrenborgs och Idestam-Almquists program som bevarats.

Dagen efter sändningen av *Återsken* fick Ehrenborg ett litet brev, undertecknat av Idestam-Almquists fru, Guit. ”Robin Hood och jag tackar hjärtligt för det verkligt fina programmet igår. Bengt satt och smålog och var glad. Själv tyckte jag det var ett briljant föredrag som sannerligen borde ge dagens unga studerande av film en upplevelse. Minns ju såväl också Garbo-programmen. Vi hade ingen TV. Jag fick se dem hos en vän på Lidingö.”⁴⁵ Vid sidan av det mediehistoriskt rörande med denna lilla notis, är valet att inkludera Idestam-Almquist i *Återsken* också tänkvärt. Om filmen av somliga vid mitten av femtiotalet inte ansågs som tv-mässig, kunde dessa program om film nu 25 år senare betraktas som ”lysande tv-program”. På ett metamedialt sätt letade sig alltså ett medium in i ett annat mediums kanon, och detta till trots av en långvarig antagonism de bägge bildmedierna emellan. Tidig tv om tidig film – inspelat på film – hade efter ett kvarts sekel blivit till lysande television.

Ambitionen med den här artikeln har varit att försöka säga något om det nationella medielandskapets förändring genom nedslag vid olika mediehistoriska brytpunkter. Om kritiker för femtio år sedan till exempel beklagade sig över tv-apparaternas begränsade skärm när det gällde att se film, är det idag tillgången till själva utbudet som för mediebranschen är ett streck i räkningen. Vad mediehistorien i allmänhet, och Lennart Ehrenborgs filmhistoriska program i synnerhet, emellertid lär är att utbud ibland frikopplas från den medieform de producerats i. Medieformerna kan därtill redan från början vara så uppblandade i varandra att det närmast är ogörligt att urskilja vad det mediespecifika egentligen består i. Samtidens digitala utveckling med dess mediekonvergens har därför på många sätt åter aktualiserat den gamla insikten att det inte är självklart att en film eller ett tv-program med nödvändighet måste förevisas i sin egen mediala grundform. Som bland annat IT-entreprenören Niklas Zennström påpekat, bör mediematerial idag därför släppas på olika mediala plattformar.⁴⁶ Medielandskapets nya varumärke är inte längre biografen, tv-kanalen eller webbsajten, det är det specifika innehållet – om så en film, ett tv-program eller ett digitalt videoklipp.

Noter

1. Undersökningar utförda av Mediavision – ett analysföretag specialiserat på konsumentbeteende inom digitala medier – visar till exempel att nästan två miljoner svenskar tittade på webb-tv vid något tillfälle under slutet av 2007. Se, "Webb-tv lockar nära 700.000 tittare per dag", osignerad – <http://www.mediavision.se>. Visserligen ser vi på vanlig tv som aldrig förr; hela 157 minuter per dag om man skall tro Radio- och TV-verket och rapporten *Medieutveckling 2008* red. Tove de Vries (Stockholm: Radio- och TV-verket, 2008). Men aktuella och uppgraderade former av rörlig bild har redan på ett genomgripande sätt börjat förändra mediekonsumtionen. Framför allt yngre tittare har nya medievanor och många äger inte ens en tv-apparat.
2. Åsa Nilsson, "Skilda tv-världar" *Skilda världar – SOM-undersökningen 2007* red. Sören Holmberg & Lennart Weibull (Göteborg: SOM, 2008), s. 377.
3. Lennart Ehrenborg, "Filmen i TV", *Boken om TV* red. Gert Engström (Malmö: Bengt Forsbergs förlag, 1961), s. 181. I samtal med Lennart Ehrenborg 2008-08-20 har framkommit att siffran nog bör vara 75 procent; tre av fyra tv-program bestod alltså helt eller delvis av filmmaterial.
4. För en diskussion, se till exempel *Big Picture Small Screen. The Relations between Film and Television* red. John Hill & Martin McLoone (Luton: University of Luton Press, 1996).
5. "Panoptikon", signaturen K.E., *Aftontidningen* 1956-03-23.
6. För en diskussion kring ett sådant perspektiv på tv, se *Svensk television – en mediehistoria* red. Anna Edin & Per Vesterlund (Stockholm: SLBA, 2008).
7. För en diskussion, se Lars-Åke Engblom & Nina Wormbs, *Radio och tv efter monopol. En kamp om politik, pengar, publik och teknik* (Stockholm: Ekerlids, 2007).
8. *Svenskarna och internet 2008* World Internet Institute – <http://www.wii.se/> [senast kontrollerad 2008-10-20].
9. Föga förvånande är det en av Facebooks grundare, Chris Hughes, som byggt upp Obamas sajt. För en diskussion, se Brian Stelter, "The Facebooker Who Friendened Obama", *New York Times* 2008-07-07.
10. Henry Jenkins, *Convergence culture: Where Old and New Media Collide* (New York: University Press, 2006).
11. Ehrenborg 1961, s. 185–186.
12. Ibid., 184. Se även artikeln, "Filmrädsla inför televisionsstarten", osignerad, *Tiden* nr. 8, 1955.
13. Ehrenborg 1961, s. 183.
14. Dag Nordmark, *Finrummet och lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* (Stockholm: Prisma, 1999), 195.
15. Ehrenborg 1961, s. 185.
16. *Kontinuitet och förändring* SOU 2008:64 (Stockholm, 2008), s. 230.
17. "Kring TV-lådan", signaturen Woll., *Stockholms-Tidningen* 1955-12-28.
18. Lennart Ehrenborg, "Ett apropå till ett filmjubileum", *Vipåtv* nr. 28, 1995.
19. Malin Wahlberg, "Från Rembrandt till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television", *Berättande i olika medier* red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2008), s. 209.
20. "TV-titten", signaturen Carro., *Aftonbladet* 1955-11-06. Manuskript och textlistor till

- alla filmhistoriska tv-program återfinns i Dokumentarkivet på SR/SVT, F1:9 "Ehrenborgarkivet".
21. Lennart Ehrenborg valdes på senvåren 1955 in i Svenska Filmsamfundet – nuvarande Filmakademin. Det var med andra ord precis i samma veva som han började att arbeta för tv, vilket måhända kan ses som en paradox.
 22. Bengt Idestam-Almquist, *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller* (Stockholm: Åhlen & söner, 1939), samt densammes, *När filmen kom till Sverige – Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959).
 23. "Filmhistorisk njutning", signaturen Chevalier, *Svenska Dagbladet* 1956-03-09.
 24. Ehrenborg 1995.
 25. "SF-journaler till TV för tre miljoner", osignerad, *Dagens Nyheter* 1964-01-04.
 26. Gardar Sahlberg, "1.000.000 meter film om oss själva", *Röster i Radio-TV* nr. 7, 1964.
 27. "Ishockey och Garbo", signaturen Atta Boy, *Dagens Nyheter* 1955-11-06.
 28. Ehrenborg 1995.
 29. Staffan Tjerneld, "Fullträff", *Expressen* 1955-11-06.
 30. "Sett i TV", osignerad, *Stockholms-Tidningen* 1959-10-26.
 31. "Helt unika filmer", signaturen Malice, *Dagens Nyheter* 1956-03-09.
 32. "TV-titten", *Aftonbladet* 1955-11-06.
 33. "Kring TV-lådan", signaturen Woll., *Stockholms-Tidningen Dagbladet* 1955-12-28.
 34. Staffan Tjerneld, "Hålla föredrag", *Expressen* 1955-12-28.
 35. Samtal med Lennart Ehrenborg 2008-08-20.
 36. Staffan Tjerneld, "Bra föredrag", *Expressen* 1956-02-12, samt Tjerneld 1955a.
 37. "TV-föreläsare som är rädd för sin röst och inte vill synas", signaturen C. J-n., *Röster i Radio-TV* nr. 57, 1957.
 38. Samtal med Lennart Ehrenborg 2008-06-03.
 39. Ehrenborg 1961, s. 190.
 40. Anna Edin & Per Vesterlund, "Svensk television och mediehistoria – en inledning" i *Svensk television – en mediehistoria* 2008, 20.
 41. Ehrenborg 1961, s. 190.
 42. För en diskussion kring programserien *Återsken*, se temanumret av *Röster i Radio-TV* nr. 40, 1979.
 43. Citatet ur *Expressen* är hämtat från Lennart Ehrenborgs introduktionsartikel till programmet, "Filmkrönikan – med 23 år på nacken", *Röster i Radio-TV* nr. 42, 1979.
 44. Ehrenborg 1979.
 45. Brev i Lennart Ehrenborgs privata arkiv.
 46. Zennström är bland annat grundaren av fildelningsprogrammet Kazaa, IP-telefoniföretaget Skype samt webb-tv-tjänsten Joost. För en diskussion se till exempel, Johan Smitt, "IT-profil spår riktad reklam vid tv-tittande", *Dagens Nyheter* 2007-11-14.

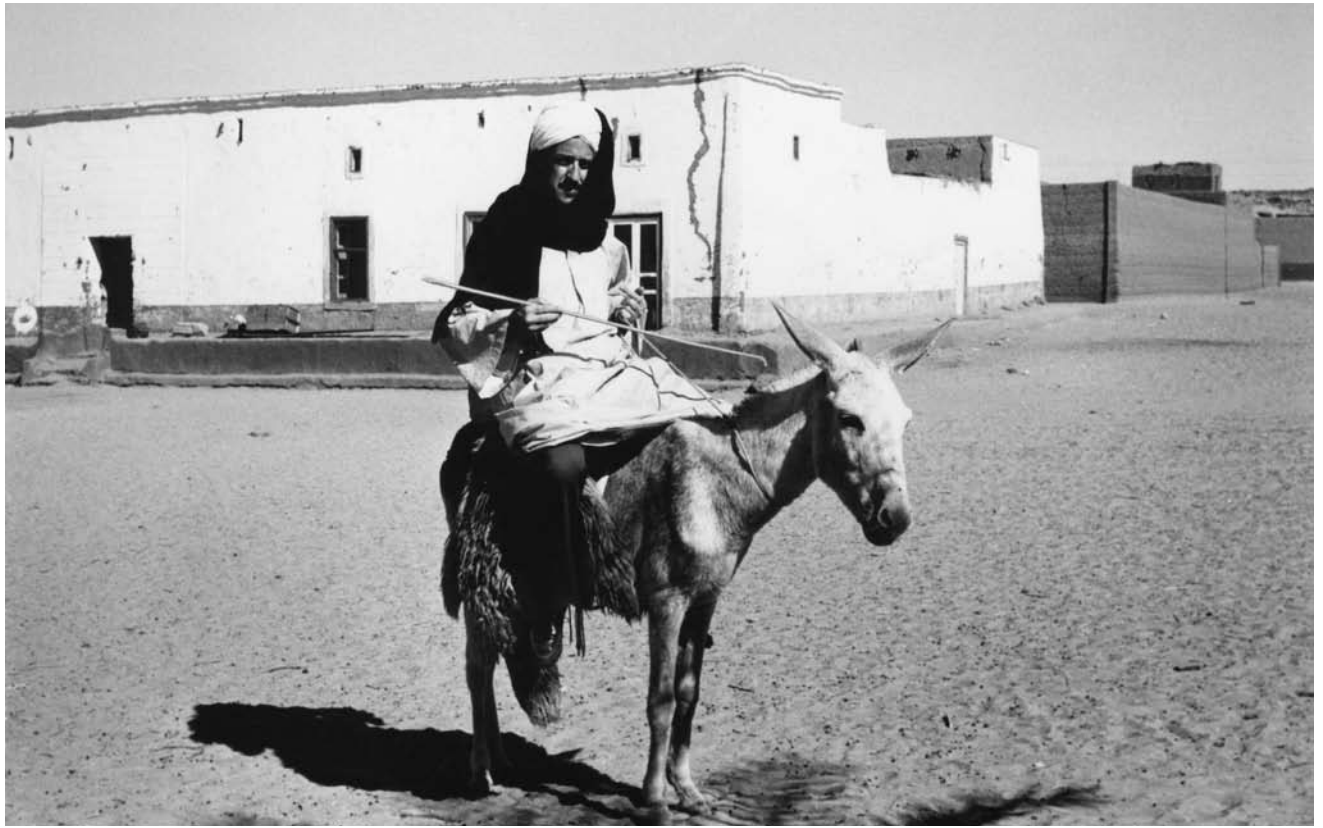
Leif Furhammar

Humanist på resa genom världen och tiden

1971 BLEV LENNART EHRENBORG Oscarsnominerad för *The Ra Expeditions*. Det var en stolt kulmen på en lång, lång resa.

Det började med Artfilm

Tv-legenden Ehrenborgs dokumentära karriär hade börjat långt innan det fanns tv i Sverige. Ehrenborg var sedan slutet av 1940-talet knuten till det egenartade lilla filmbolaget Artfilm som under ledning av dokumentärfilmsentusiasterna Olle Nordemar och Lennart Bernadotte märkligt nog blommade upp under en period då dokumentärfilmen annars föreföll vara på väg att dö sotsdöden på biograferna. Ett fördelaktigt avtal med flygföretaget ABA gjorde att Artfilm kunde specialisera sig på spektakulära resereportage från olika delar av världen även om företagets stora internationella framgång i resegenren inte alls hade med flyg att göra. Det var *Kon-Tiki*, den Oscarbelönade dokumentationen av Thor Heyerdahls första vådliga resa över Stilla Havet med balsaflotte. Därutöver gjorde sig Artfilm bemärkt inom två andra genrer. Det ena var konstfilmen som man med hjälp av kamerateknikens senaste moderniteter (en förutsättning också för redigeringen av *Kon-Tiki*)



Lennart Ehrenborg i Nubien 1963. Foto: SVT.

kunde ge aldrig tidigare anade upplevelsedimensioner. Det andra var den så kallade krönikefilmen som med utgångspunkt från stillbilder, dokument och anda lämningar sökte levandegöra händelser och epoker ur den svenska historien. Resor, konst och kulturhistoria – det var specialiteter som osökt svarade mot Lennart Ehrenborg personliga intressen, och som skulle göra sig gällande genom hela hans egen karriär som dokumentärfilmsregissör.

Han kallade sig regissör, en självrespekt som det dröjde länge innan svenska dokumentärfilmare i gemen unnade sig. ”Regi: Lennart Ehrenborg” står det 1951 i eftertexterna till *Tini-Kling*, hans första långfilm, som Artfilm producerade året efter världsframgången med *Kon-Tiki*. Också *Tini-Kling* är en halvt världsomspännande reseskildring (foto: Rune Ericson). Filmen beskriver den segerrika fotbollsturné som Djurgårdens IF 1950 genomförde till ett antal storstäder i Sydostasien. Delvis var det ett underhållande och originellt idrottsreportage med några av tidens största sport-

kändisar i fokus. Delvis var det avsett som en folkbildningsinsats i efterkrigstidens Sverige – en kultur- och samtidshistorisk omvärldsorientering om livet i Fjärran Östern i fredens anda. Mixen av idrott och kultur visade sig inte vara särskilt publikt attraktiv. Det ska heller inte fördöljas att nutidsförhållandena kommenteras med sorglöst nymornad aningslöshet av kommentatorn. Man hade inte tillgång till något facit att basera politiska värderingar på, men det fanns heller inte någon svensk opinion som begärde någon politisk medvetenhet i vare sig filmiska eller idrottsliga sammanhang. Där- emot är både folklivsskildrande genrebilder och kulturhistoriska sevärdheter återgivna med upptäckarglädje och folkbildningsiver. Det är fråga om en sorts ställföreträdande turism, det här var resmål som ännu skulle förbli ouppnåeliga för folk i Sverige i många år.

Som förövning till denna filmade vikingafärd hade Ehrenborg hunnit göra flera kortare resefilmer för Artfilm, till exempel ett par beställningsfilmer uppbackade av näringslivet. Redan 1948 hade han tillsammans med Rune Ericson gjort *I Sagas värld*, ett propagandareportage från en kryssning med Svenska Lloyds m/s Saga runt Europa, från Göteborg till London, Madeira, Las Palmas, Casablanca, Lissabon (förspel till Sandrew-filmen *Robinson i Roslagen*). Lennart Bernadotte stod för en kompakt speakerkommentar. *Sverige Vikingaland* heter en kortfilm i färg för bensinbolaget Caltex (logotypen produktplaceras lite diskret på några ställen i filmen). Också det var en rundtur kring kulturhistoriska märkvärdigheter, fast på hemmaplan. Här gällde det att fånga in den välbekanta svenska verkligheten i sina mest representativa och imponerande aspekter – tjugo minuters stolt men stillsam Sverige-propaganda, liknande åtskilliga andra turistpatriotiska dokumentärer genom tiderna. Här finns Vasaloppet, Visby ringmur, midnattssolen, norrlandsälvarna, kulturhistoriska minnesmärken, vackert konsthantverk och annat utställningssvenskt aptitligt serverat till munter musik av Erland von Kock. Det är ingen originell produkt men perfekt anpassad till genreförväntningarna. Som förspel till *Tini-Kling* hade Ehrenborg för övrigt gjort en utsökt liten filmisk kulturhistoria om Kalmar tillsammans med Lennart Bernadotte, *De historiska minnenas stad*.

På Artfilm blir Lennart Ehrenborg också bekant med några av sina mest anlitade framtida tv-medarbetare. En av dem är den norske etnografen och forskningsresaren Thor Heyerdahl som han blir god vän med under redigeringsfasen av *Kon-Tiki*-filmen. En annan

är konstkännaren och kamraten Hans Eklund på Riksförbundet för bildande konst. Med honom gör han en av tidens lite speciella konstfilmer, om van Goghs måleri. I svartvitt!

Svartvitt som i tv.

Tv-pionjären

Den svenska televisionen startade officiellt och reguljärt 1956. Lennart Ehrenborg hörde till pionjärerna och ingick i den grupp blivande avdelningschefer som skulle sätta bild till ljudföretaget Sveriges Radio. Han förestod den enhet som mestadels (den språkliga förbistringen var påtaglig) kallades Dokumentärfilmsektionen.

Lennart Ehrenborg markerar bildöverkant för fotografen. I bakgrunden Gustaf Näsström.
Foto: Åke Åstrand.



Hans kapacitet som chef blev legendarisk men han hann också med att själv göra anmärkningsvärt mycket film i det nya – och nymornade – bildmediet.

Att de uttrycksmedel som stod televisionen till buds var avsevärt annorlunda än biograffilmens hade Ehrenborg noggrant klart för sig. Den visuella kapaciteten var av nödvändighet anspråkslös. I gengäld gjordes en dygd av syskonskapet med radion. Den tidiga televisionsdokumentären blev i hög grad präglad av det talade ordet och inte minst av public servicemediets påbudna folkbildarambitioner som för övrigt låg Ehrenborg personligen varmt om hjärtat. En livskraftig sektor av den dokumentära verksamheten hämtade inspiration från radioföredraget och från den typ av populärvetenskapligt artisteri som odlades runt om i landets lärdomsförmedlande hörsalar, där dokumentära filmupptagningar ofta direktkommenterades på plats av föredragshållaren. När man ser vissa av Ehrenborgs tidiga kulturhistoriska dokumentärer kan man fortfarande känna ett behagligt eko av stämningen på fyrtio-talets minnesvärda föreläsningssällskap. De utgjorde ett landsomfattande projekt för bildning och nöje som hade stor publik under tiden före televisionen. Nu fick kameran ersätta auditoriet och den kollektiva närvaron. Ehrenborg hade en utsökt förmåga att både hitta fascinerande estradörer och att ge dem en tv-mässigt intim framtoning, nedflyttade från katedern. Precis som i ”verklighetsfilmens” tidigaste barndom var det den nya dokumentärens uppdrag att ge svenska folkets vidgade perspektiv utåt och inåt, att visa såväl det mycket avlägsna som det mycket närliggande.

Bland värtalarna som Ehrenborg engagerade i sin verksamhet finns flera av tidens legendariska folkbildargestalter. Den entusiastiska filmhistorikern Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) hör till de klassiska tv-pionärerna. Med honom gjorde Ehrenborg åren 1955–59 en rad briljanta, direktsända program, myllrande av illustrationer och filmcitat. Den som mer än de andra kom att bli Ehrenborgs personliga följeslagare under de tidiga åren var kulturhistorikern Gustaf Näsström. I konstsammanhang förblev Hans Eklund den favoriserade kommentatorn. Ehrenborg själv är som speaker mer saklig än entusiastisk, den värme han utstrålar som privatperson når inte fram genom mediet. Förmågan att välja medarbetare var en av hans regitalanger, förmågan att ge dem en tv-mässigt funktionell infattning en annan. Denna Ehrenborgska

funktionalism var under de tidiga åren mer inriktad på att ge berättarna och deras berättande personligt svängrum än på att skapa kinematografiska egenvärden.

Från främmande land

Näsström är guide på en av de första tv-dokumentärerna från främmande land, *TV-resan: Med Gustaf Näsström i Japan* (1956). Näsström sitter vid ett bord framför kameran och pratar avspänt om en sällskapsresa till Japan som han deltagit i, han plockar lite förstrött bland bambuföremål han fört med sig, visar upp dem för oss och berättar. Medan han berättar petar han i sig lite ris från en skål med pinnar. Hans framförande är på ett charmerande sätt både precist och precist och leder snart över till att han förevisar en liten reportagefilm från anhalten Bangkok. Den varar ett par minuter – med Näsström som speaker. Sedan klipps vi tillbaka till hans föreläsaremiljö där vi får en värtalig och utförlig introduktion till nästa etapp på filmresan som går till Tokyo. På den följer ett tecknat stillbildeportage av Gunnar Brusewitz om geishorna och den nya kvinnorollen i landet. Näsström kommenterar alltjämt, inte utan en del ekivoka understatement. Så fortgår resan och föredraget i rytmisk omväxling och avslutas med högtidlig eftertänksamhet inför förödelserna i Hiroshima. Ett opretentiöst sätt att erbjuda tittaren en underhållande, informativ och allvarsam turistresa till exotiska trakter.

För att komplettera bilden av den Ehrenborgska föreläsning-dokumentären i dess allra tidigaste tv-skede finns ett annat tidigt exotiskt exempel som kom 1957 när den danske äventyraren och upptäcktsresanden Jens Bjerre besökte Stockholm. Ehrenborg passade på att producera ett tv-program om Bjerres resor i Himalaya, *I snömannens spår*. Programmet är utformat som ett försiktigt tv-anpassat föredrag, förmodligen i det närmaste identiskt med hans framförande under föreläsningsturnén. Med blicken riktad in i kameran föreläser Bjerre vid en pulpet om den tibetanska urbefolkningens sätt att leva. Då och då håller han upp och kommenterar föremål, demonstrerar instrument och pekar på stillbilder. Han har också med sig film- och ljudupptagningar som infogas i föredraget ungefär som ljusbilder i en föreläsningssal: ”Här ser vi en typisk väderbiten nepalesisk bonde.”



Gustaf Näsström med japanskt parasoll under inspelningen av *TV-resan. Med Gustaf Näsström i Japan*. Programmet visades 17 oktober 1956. Foto: SVT.

Den filmiska dokumentationen såväl i Näsströms som i Bjerres föredrag var inspelad av dem själva eller deras medarbetare. Den första filmexpeditionen utanför Norden som genomfördes av televisionens egen personal gick till Capri under Ehrenborgs ledning och resulterade i dokumentären *San Michele* 1957. För sin tid var det ett gigantiskt inspelningsprojekt, omfattande ett team på fyra man och en lastbil fylld med kameror och kameratillsatser, bandspelare, synkronmotorer, kassetter, kablar, strålkastare, reflexskärmar, blimpar, stativ och mycket mera. Ändå behöll det dokumentära framförandet också i detta fotografiskt påkostade sammanhang en radiomässig karaktär som var typisk för den tidiga televi-

sionens bindning till det äldre bildningsmediet. Det var en hållning som var fullt medveten och ingenting som man hade anledning att sticka under stol med eller skämmas över. I ett planeringsbrev inför inspelningen skriver Ehrenborg till Josef Oliv, intendenten för Axel Munthes San Michele: ”Kanske kan man säga att den här sortens program blir ett mellanting mellan radio och film; en form som är mycket ’televisionär’ men som definitivt inte lämpar sig för biografbruk.”

Precis som många av Lennart Ehrenborgs senare dokumentärer börjar också denna med en rundmålning av den geografiska kringmiljön, det vill säga det myllrande gatulivet och den frodiga naturen på Capri. Ön presenteras i ett livligt bildmontage, filmat av dokumentärsektionens fotograf Bertil Danielsson och kommenterat av Ehrenborg egen röst. I ingressen kan man återuppleva några minuters oförfalskad förtjusning i det filmiska beskrivandets glädje innan det televisionära radiomönstret tar över med en annan sorts berättarglädje. Miljöskildringen fungerar – som i *Tini-Kling* – som vikarierande kameraturism för publiken i en tid då få svenskar ännu haft möjligheten att själva resa utomlands. Vid stora porten utanför San Michele tar Josef Oliv emot och hälsar välkommen och börjar omedelbart föreläsa om platsen och om Axel Munthe, sin tidigare arbetsgivare, välgörare och vän. Denna introduktion går över i en stunds fortsatt kameraguidning runt på området, den här gången kommenterad av en ny, osynlig röst som tillhör Karl-Axel Arvidsson, välbekant för efterkrigstidens radiolyssnare. Här erfar man tydligt den arkeologiska upptäckarglädje som skulle förbli karaktäristisk för Ehrenborgs folkbildargärning. Den delar han med Arvidsson – och med Axel Munthe som älskade att hitta forntidsfynd att sprida på sina ägor. Efter 20 minuters rundvandring sätter sig Arvidsson och Oliv och samtalar om den senares personliga relationer till Munthe. I *San Michele* visar Ehrenborg upp tv som allmedium. Tv som film, radio, journalistik och estradörskonst i ett, tv som föreläsningspodium och som samtalsbord.

Tidiga möten med Heyerdahl

Med Thor Heyerdahl hade Lennart Ehrenborg fått vänskaplig och professionell kontakt redan i samband med redigeringen av *Kon-Tiki*-filmen på Artfilm. Samarbetet kom med tiden att ge ryktbara



Thor Heyerdahl och Lennart Ehrenborg ombord på RA till havs, 1970. Foto: SVT.

och praktfullt genomarbetade resultat, men en film från 1957 visar att Ehrenborgs föredragsdokumentära metod fungerade också i improviserade sammanhang. *Aku-Aku på Påskön* är en film om hur Thor Heyerdahl – som underrubriken säger – ”packar upp efter sin senaste expedition”. Ordvalet är bokstavligt: vi får verkligen vara med när han öppnar lådorna som han hemfört från Påskön. I den tillfälliga föreläsningssalen, som skulle kunna vara en hall i norska tullen, står Heyerdahl och berättar inför kameran, precis som Näsström, Bjerre och Oliv gjorde. Han håller upp en karta och pekar ut sin färdväg. Han gräver bland packlårarna och anpassar föreläsandet till det arkeologiska material han råkar hitta i bagaget. Ehrenborg redigerar efteråt in närbilder på prylar och konstföremål. Det blir livligt, avspänt och spännande, ingenting verkar detaljplanerat, forskning pågår, vi är med i processen. Verklighet i vardande.

Det är framför allt i det omedelbart och sakligt åskådliga som Lennart Ehrenborg kommer till sin rätt som regissör. Några år senare producerar han vad som kan kallas ett hemma-hos-reportage

från Heyerdahls mycket etnografiskt präglade hem i Italien, *På jakt efter paradiset* (1964). Filmtiteln är en allusion på ett av Heyerdahls första vetenskapliga arbeten och filmen är tänkt som en biografisk summering av hans gärning inför femtioårsdagen. Programmet innehåller flera utdrag ur Heyerdahls tidigare expeditionsfilmer. Här ska alltså det sakliga samsas med det personliga, men den kombinationen fungerar inte riktigt självklart i Ehrenborgs händer. Det är inte mycket av privatpersonen Heyerdahl som kommer till uttryck, desto mer av den docerande föreläsaren. Heyerdahl berättar kyligt och opersonligt om paradistillvaron och Ehrenborg gör inte mycket för att ta oss genom barriären. I stället söker han sig ut till det arkeologiskt och exotiskt märkliga i miljön som Heyerdahl byggt upp omkring sig. Denna respekt eller blygsel inför den personliga integritetens revir är ett av de speciellt Ehrenborgska och möjligen generellt tidstypiska särdragen i sextioalets svenska dokumentärfilm.

På nära håll

Det gällde ju inte bara att ge tv-publiken exotiska utblickar utan också svenska inblickar, bildande underhållning om den näraliggande verkligheten. Ehrenborg fann gott om fångslande motiv i Stockholmsmiljön.

En del av verksamheten på Artfilm hade varit inriktad på att försöka anpassa kulturhistoriskt spännande stillbildsmaterial till filmisk form. Under de hektiska pionjäråren då Ehrenborg hade att utforska tv-mediets tillgångar som instrument för folkbildning var stillbildsdokumentären ett självklart experimentfält. Inför Oscars-teaterns femtioårsjubileum sammanställde han den kulturhistoriska krönikan *Mera om Oscars* (1956) huvudsakligen baserad på skivinspelningar och fotografier ur operetthistorien, presenterade av hans egen röst. Den filmiska utformningen är anspråkslös, rollporträtten ur tidens album radas på varandra med korta musikaliska smakprov. Filmen bär spår av tv:s ännu inte särskilt utvecklade mixningsresurser, den musikaliska redigeringen är oprecis, orytmisk och obalanserad, speakerns insatser är illa anpassade till ljudbilden i övrigt.

Det första försöket ledde till flera. Ungefär samtidigt med *Mera om Oscars* tillkom en annan Ehrenborgsk bildexposé från det gamla

sekelskiftets nöjesetablissemang. Titeln var *Varitélif* och stillbildsmaterialet var hämtat från cykelakrobaten Fritiof Malmstens samlingar. En (ej bevarad) film om *Fotografins klassiker* gjorde han 1957. I samband med 50-årsminnet av Dramatiska Teaterns nyinvi gning gjorde Ehrenborg ett år senare ytterligare en syskonfilm till dokumentären om Oscars, kallad *Marmorpalatset vid Nybroplan* (1958). Handlaget och mixtekniken har vid det laget utvecklats högst påtagligt.

I Stockholm fanns gott om spännande och svåråtkomliga samtidsmiljöer att förevisa för tv-publiken. *Tillträde förbjudet – vi släpper in er på kriminaltekniska anstalten* kallades ett av erbjudandena 1956. Umgängestonen är belevad och strikt enligt rang och protokoll. Lennart Ehrenborgs röst presenterar oss för anstaltschefen, som sitter vid ett skrivbord och berättar aningen högtravande om vad man har för sig på anstalten. Chefen lämnar i sin tur ordet till byråingenjören Tell som tar över och vänder sig till kameran för att berätta om anstaltens samlingar på Kriminalmuseet. En något egen domlig stafettordning kan man tycka i perspektivet från ett halvsekel senare, men i sin egen tid är det ett naturligt sätt att gå tillväga. Just så skulle det förmodligen gå till om en besöksgrupp begärde guidning på stället. Det är också tydligt att det inte är första gången herr Tell vandrar runt kring montrarna, förevisar föremålen och berättar sina klassiska brottshistorier. Kameran följer honom, om nödvändigt med elegant maskerade bildklipp som sömmar vid förflyttningarna. Han är van och säker, hans små skämt och anekdoter är väl inövade för tidigare auditorier som velat veta exempelvis varifrån ordet byling kommer. Just denna publik ställer inga frågor, intervjufrågor är inte att tänka på i denna strikta föredragsform. Men föreläsningen i sig är fortfarande både underhållande och visuellt åskådlig. Den fungerar som television.

Rubriken *Tillträde förbjudet* användes ytterligare en gång 1957. Tunnelbanebygget i Stockholm var inne i en avgörande fas och blev föremål för ett genomarbetat reportage i december. Här prövar Ehrenborg flera verktyg i den samtida dokumentärgenrens register. Vissa delar bygger på föredragsmodellen som han redan prövat flera gånger. En expert framför en karta demonstrerar omsorgsfullt och länge projektets utsträckning och geologiska vanskligheter. Också Ehrenborg själv deltar som förevisare bland stadsplanemodellerna. I en sekvens intervjuas en dykare på plats med ljudet åter-

givet i synkronupptagning, ett exklusivt tillvägagångssätt i tv:s barnår. Andra delar av filmen är utformade som en industridokumentär av klassiskt slag, med visuellt slagkraftigt redigerade beskrivningar av arbetets tyngd och maskinernas energi under verkningsfullt utnyttjande av effektljud, bildodynamik och rörelsemoment. Ett särskilt avsnitt avser tunnelbanebyggets arkeologiska konsekvenser: grävningarna har lyft fram massor av lämningar som ska tas om hand av Statens historiska museum. Lennart Ehrenborgs fascination för ämnet och föremålen är tydlig och kommer hädanefter att manifesteras sig gång på gång i hans fortsatta verksamhet som dokumentärfilmare. I ett avsnitt i återblicksserien *Minnenas arkiv* (1988) förklarar Ehrenborg att han redan från början fann arkeologin ”spännande, belärande och bildmässigt tack-samt” som programstoff.

Stockholmspromenader

Den dokumentära föredragsformen blir friare och rörligare när Lennart Ehrenborg och hans tv-team ger sig ut på upptäckartåg i Stockholms kulturkvarter med Gustaf Näsström som ciceron och Bertil Danielsson som fotograf. Här blir attityden understundom ovanligt polemisk för att härstamma från Ehrenborg. *Vi går och tittar på attackerna mot Stockholms skönhet* (1959) är den första provocerande titeln. Filmen har till utgångspunkt en utställning på stadsmuseet, där man förevisar en mängd motbjudande historiska förslag till ingrepp i den stockholmska stadsbilden, och det underliggande budskapet i detta och ett par följande program är att de klåfingriga politikernas attacker mot stadens skönhet fortfarande pågår och hotar huvudstaden. Näsström flanerar i stan och låter idéassociationerna flöda som de kommer. Hans tilltal är direkt, han är både kvick och kunnig, lite sirlig i kroppsspråk och ordvändningar. Regissören Ehrenborg knyter ihop tider och rum i eleganta och noggrant uttänkta bildlösningar. Näsström pekar ut över Riddarfjärden – kameran följer gesten och panorerar ut över vattnet bort till Kastellholmen – övertoning till en 1600-talsmålning med identiskt samma motiv och utskärning – fortsatt panorering över till Näsström som nu står bredvid tavlan och fortsätter att prata lika avspänt i den nya miljön.

Vi går och tittar på Hagalund, en hotad utkantsidyll är nästa del i indignationsserien om det försvinnande Stockholm. Här vandrar ka-



meran runt i det som 1959 finns kvar av den pittoreska men dödsdömda Hagalundsbebyggelsen. Näsström slår sig ner hos konstnären Olle Olsson och de båda för ett argt och sorgset samtal om den förestående förödelsten. 1973 återvände Näsström till *Hagalund, en försvunnen utkantsidyll*. Nu var konstnären borta och hela stadsdelen riven så när som på Olle Olssons egen villa. Näsström står i småblåsten bland de nya höghusen och håller ett brandtal mot rivningsraseriet.

Sista programmet i den ursprungliga flanörsviten blev *Vigår och tittar på Mosebacke, ett stockholmskt Montmartre*. Det börjar med att Näsström står vid Mosebackeutsikten och läser ur inledningskapitlet till *Röda rummet* medan kameran tar in Stockholmsmotiven som Strindberg beskriver, ett efter ett. Sedan följer en kulturhistorisk rundvandring kring teatern, torget och omgivningarna, illustrerad omväxlande med nyfilmade miljöbilder, museala fotografier och historiska teckningar. Näsström guidar som vanligt med en spirituell, personlig och till synes spontan föreläsning allt eftersom han med kameran som sällskap passerar miljöerna han pratar om. Bild-

Lennart Ehrenborg,
Olle Olsson och
Gustaf Näsström i
villan i Hagalund 1959.
Foto: SVT.

sättningen är ytterst noga förberedd och omsorgsfullt genomförd, samhörigheten mellan bild och tal och musik är tät och funktionell – så tät att den ganska snart skulle bli otidsenlig. Dokumentärfilmstrenden avlägsnade sig snart från den sortens parallellinformation där bilden visar vad berättaren samtidigt talar om att den visar. Höjdpunkten i Mosebacke-dokumentären är en kinematografiskt fängslande framställning av luftseglaren Viktor Rollos ödesdigra uppstigning och hädanfärd över Mosebacke 1890. Luftfärden gestaltas med subjektiv kamera och startar på Mosebackekrönet, lyfter allt högre över en detaljerad samtida topografisk bild av gamla Stockholm, drar sig ut över Stadsgården för att slutligen störta ner i Saltsjöns vågor.

Liv och leverne i gamla Sverige

Svensk kulturhistoria var den dokumentära ämnessfär som favoriserades framför andra i tv-mediet under femtiotalet och ett gott stycke in på sextiotalet. Till en del hade den orienteringen sin förklaring i Lennart Ehrenborgs personliga intresseinriktning men den var också en naturlig följd av hur radions och televisionens folkbildningsuppdrag generellt tolkades. Kulturhistoriska program var prestigegevande och förekom i en mängd skiftande former, ibland mycket påkostade. Den mest omfattande manifestationen var den femton program långa serien *Liv och leverne i Gamla Sverige*, som tillkom under åren 1957–59 med Lennart Ehrenborg som regissör och producent och med Gustaf Näsström som ciceron genom seklerna, från inlandsisen till stormaktstiden.

Serien är representativ som exempel på föreläsningssändningens särdrag men tämligen exklusiv i fråga om resurssatsningar och teknisk omsorg. Detta var en generös och prioriterad A-produktion där ingen möda och ingen illustrerande rekvisita sparades. Näsström själv är huvudperson och centralfigur, inte bara som kommentator utan också som blickfång. Han är nästan kokett välklädd och konstfärdigt belyst. Han uppträder med förtjust självbejaktande entusiasm, han talar nästan skriftspråkligt vårdat och ändå livligt och avspänt. Hans lärdom förefaller outtömlig, men till skillnad från det berättarideal som hyllades av tv-reportrar med mer aktualitetspräglad stoff är sakligheten i hans framställning mycket personligt färgad. Han uppträder ömsom i autentiska his-

toriska miljöer, ömsöm i museala omgivningar och han demonstrerar vårt förflutna med hjälp av lämningar, minnesmärken, föremål, redskap, modeller, stillbilder och dokument. Åskådligheten är huvudsakligen begränsad till ordens och rekvisitans nivå: det handlar mer om föremålen i Alvastra än om livet i Alvastra.

Med utgången av 1957 hade man hunnit från de urminnes tiderna fram till vikingarnas värld. Under 1958 behandlades klosterväsendet, den katolska religionsutövningen, kyrkmålningarna, medeltidsstaden och bondesamhället i tur och ordning och i var sitt program. 1959 ägnades åt *Kungaborgen Tre Kronor*, *Vasatidens Stockholm*, *Hertig Erik på Kalmar Slott* och slutligen *Stormaktstidens Stockholm*. Den filmatiska utformningen är påfallande omsorgsfullt förplanerad, med noga uttänkta kamerascenerier och med en ljussättning som betraktad med senare tiders konventioner framkallar rätt artificiella associationer i sin dokumentära kontext. Ljuset finns där emellertid inte enbart av dekorativa skäl utan också för att ge föremålen reliefverkan och tredimensionalitet. Ehrenborg har lagt ned stor möda på att skapa ett intryck av omedelbarhet i bildflödet. Föreläsningen är till exempel ofta filmad genom två synkroniserade kameror (Åke Åstrand, Mac Ahlberg), vilket ger en del överraskande och filmatiskt tilltalande effekter. Detta grepp var, kuriöst nog, ett målmedvetet argument i rivaliteten mellan filmtekniken och elektroniken. Ehrenborg ville demonstrera filmens förmåga att åstadkomma samma skenbart ögonblickliga direktet som live-sändningar i tv.

1960 var Näsström Ehrenborgs guide också i ett exklusivt konstprogram om gamla svenska historiemålningar, *Ädla skuggor, vördade fäder*, byggd på en magnifik utställning i Liljevalchs konsthall. Med fantasieggande huvudnummer som C. G. Hellqvists *Brandskattningen av Visby* och Georg von Rosens *Stockholms blodbad* går Näsström igenom de jättelika dukarna detalj för detalj med lärda och underhållande analyser av historiska sammanhang, dold symbolik och kryptiska innebörder (foto: Bertil Danielsson).

Konst

En av egendomligheterna med televisionens första decennium i Sverige är den stora uppmärksamhet som ägnades åt den bildande konsten. Femtio- och sextiotalets svartvita tv ägnade långt mycket

mer av tid och resurser åt estetiska betraktelser än vad kanalledningarna ansett sig ha utrymme för under färgtelevisionens decennier. Dokumentärfilmsektionens anställda gjorde mängder av konstfilmer, producenterna på kulturredaktionen gjorde konstfilmer, distrikten gjorde konstfilmer, frilansarna gjorde konstfilmer, det fanns konstfilmer som gjordes av samhällsredaktionen, och på aktualitetsredaktionen var den kontinuerliga konstbevakningen en självklarhet. Den djupt konstintresserade Lennart Ehrenborg stimulerade trenden både som chef och som regissör. Filmare med mer politiska än estetiska ambitioner kunde lätt känna främlingskap i sammanhanget. ”Med dokumentärfilm menades då kulturhistorisk film eller film om andra konstnärer och konstarter, en slags egendomlig pseudofilm” (Jan Lindqvist).

Sedda i dag är Ehrenborgs konstprogram ofta ovärderliga dokument om både konstverk och konstnärer, om kultursyn och utställningsdesign. Som en kostbar relik måste man betrakta det reportage han spelade in tillsammans med Hans Eklund 1956 *Kring Picasso, vårt sekels målare*. Den stora konsthändelsen detta år var att Picassos *Guernica* fraktats till Stockholm för att ställas ut på Moderna Museet (innan museet ännu var invigt). Ehrenborg och kameran var där redan när den väldiga målningen rullades ut och hängdes upp. Hans Eklund presenterar initiativtagaren Pontus Hultén och påpekar det konsthistoriskt och politiskt sensationella i evenemanget. Eklund och Hultén ställer upp tillsammans framför målningen och samtalar om motivet och relaterar bakgrundshistorien. Det sker under en lång oavbruten tagning som avslutas med en panorering över till en svit *Guernicaskisser*, utplacerade vid sidan. Där går filmen över i ett stillbildkollage, samtidigt med att de båda ciceronerna fortsätter sitt bildade samtal och utvecklar vad som förefaller vara en frihandsanalys av den märkliga duken och dess detaljer. Formellt är framställningen en ny variant av föredragsdokumentären, men den historiska visningen får en sällsam aura av högtid, vördnad och entusiasm. Spontaniteten är påtaglig samtidigt som hela uppläggningsvittnar om noggrant planerad regi och lyhört kameraarbete.

Åren 1957 till 1962 gjorde Lennart Ehrenborg och Hans Eklund ett stort antal konstkrönikor under rubriken *Konstapropå*. Ehrenborgs och fotografernas bildarbete är generellt sett ytterst välkomponerat, rytmiskt utarbetat och omsorgsfullt ljussatt – en omsorg av

respekt både för konstföremålen och publiken. Ambitionen är att den konstnärliga utformningen av programmet ska vara värdig den konst som visas upp. Här finns ingenting av visuellt hastverk eller reproducerande likgiltighet men desto mer av glädje i formen och förevisandet. Så till exempel i den krönika som 1957 ägnas åt en samlingsutställning av skulptören Christian Berg. Utformningen har ett estetiskt raffinemang som i sig självt är en hommage till konstnären. Eklund är serien igenom en avspänd och ändå pregnant ciceron på vägen genom konstvärldens alla egendomligheter. Han har också en införstådd intervjuemetod som får personligheterna att öppna sig och släppa loss känslor och tankar. Till dem som porträtteras – och intervjuas av Eklund hör förutom Christian Berg konstkritikern Gotthard Johansson, konstnärerna X-et Erixon, Staffan Hallström och Oscar Bergman av vilka den senare uttalar sig med drastiskt förakt om konstutbildning och kritiker ("skolor och offentlig kritik är ett fördärv"). Alla når inte ut med samma färgstarka ilska, men alla

Karl Axel Persson och Hans Eklund, sittande, i *Konstapropå* 16 december 1958. Teamet: Bertil Danielsson, foto, Ingvar Pettersson, ljus, Stig Maurin, ljud, samt producenten Lennart Ehrenborg sittande på golvet. Foto: SVT.



visar sig vara tv-personligheter med en självkänsla och en karisma som går rakt igenom rutan, och de berättar med vital konkretion om konst och liv. Eklund är deras katalysator.

Ett särskilt privilegierat *Konstaproå* handlar om utställningen ”5000 år av egyptisk konst” på Nationalmuseum 1961. Detta exklusiva dokumentärprogram spelades in under en natt i ett folk-tomt Nationalmuseum. Museichefen gav teamet tillstånd att komma in och filma när museet stängde på kvällen den ena dagen förut-satt att man hunnit utrymma innan det öppnades på morgonen nästa dag. Långa suggestiva åkningar och panoreringar, kamerans ensamhet inne i de hemlighetsfullt belysta rummen, den mystiskt laddade musiken, Eklunds lågmälda röst – allt bidrar till att skapa ett dokumentärt konstverk med total respekt för den magiska höghetskänsla som skulpturerna och gravföremålen utstrålar. Filmen ger en försmak av den hänförelse över Egyptens arkeologi som Ehrenborg några år senare skulle låta blomma ut i dokumentärerna om Nubien och Abu Simbel.

Mer konst

1961 producerade Lennart Ehrenborg en liten programserie av och med skulptören och konstpedagogen Egon Möller-Nielsen, *Konsten att se*. Ehrenborg krediteras som regissör, men Ehrenborg framhåller i ett av sina minnesprogram att framställningen är helt präglad av Möller-Nielsens personlighet och estetiska pedagogik, också illustrationsmaterialet är i detalj planerat av honom. Han avled kort tid innan serien gick ut i etern och hans sinande livskraft sätter sin prägel på framförandet. Det ena programmet handlar om ”Det fula och det vackra” och inleds med ett fem minuter långt okommenterat bildkollage av mer eller mindre vackra eller fula ting. Sedan följer en kåserande föreläsning av Egon Möller-Nielsen, sittande vid ett skrivbord framför kameran och resonering om de oreflekterade grundvalarna för våra estetiska värderingar. Det han åstadkommer skulle kunna kallas för ett kåseri eller en essä inför kameran, eller kanske hellre en betraktelse över betraktandet. Han drar in tittaren i sin pedagogiska verkstad med åskådliga och överraskande små trick, mer resonering än undervisning. Han låtsas till exempel att han visar en av sina skulpturer – är det vackert eller fult? Sedan avslöjar han att det i själva verket är närbilden på en ör-

snibb. Hur ändras seendet vid den upplysningen? Frågan riktas till oss, publiken. Det är en dokumentär attityd som passar Lennart Ehrenborg.

Ehrenborg var inte främmande för att själv stå som presentatör och förevisare av andras konst. 1964 genomförde han tillsammans med fotografen Mac Ahlberg en filmexpedition till Biot i Sydfrankrike, där två berömda svenska konsthantverkare var verksamma, silversmeden Torun Bülow-Hübe och keramikern Hans Hedberg. Bülow-Hübe hade han snabbporträtterat redan i *Sverige Vikingaland*. Dem ägnade han var sin film, där de dels själva framträder som berättare framför kameran – ungefär som i föredragsfilmerna – dels beskrivs av speakern Ehrenborg. Regissören Ehrenborg ger sin föremålsglädje gott om utrymme. Hans bildsinne är mer förföriskt än hans lite torra muntliga framförande. Hans lust att ge filmisk rörelse och rondör åt smyckenas och skulptureernas stilla liv är påtaglig, men också hans intresse för de skapande, hantverksmässiga och tekniska processerna. Han gör en klassisk dokumentär ambition till sin egen – att inte bara redovisa resultatet utan också åskådliggöra sökandet och tillblivelsen.

I den italienska filmexpedition som Ehrenborg genomförde i början av 1960-talet ägnades den svenske 1700-talsmålaren *Johan Richter* ett konstnärsporätt som inte bara tecknas med hjälp av Richters återfunna tavlor utan framför allt genom ett detektiviskt spanande efter hans okända livsöde i Venedigs stadsarkiv. Spåren är inte många. Ska sökandet lyckas? Vi dras in i letandet som i ett äventyr.

Arkeologi

Samma lust att redovisa processerna som föregår resultatet – ”reality in the making” – kommer till synes också i Lennart Ehrenborgs tidiga arkeologiska utflykter. I *Förvandlingarnas hus* (1957) följer han den självlärd bygggnadsforskaren Iwar Andersson som arbetar med restaurationsprojekt i Vadstena kloster. Andersson har gjort beräkningar som ger vid handen att en målning från den heliga Birgittas tid kan finnas gömd bakom lager av tegel och murbruk på en av ytterväggarna. I direkt tilltal förklarar han i förväg för kameran och oss vad han förväntar sig att hitta. Sedan förflyttar han sig med kameran i följe genom klosterområdet bort till den spännande

Friläggnngen av målningen i *Förvandlingarnas hus*. Från vänster: Lennart Ehrenborg, Ivar Andersson, lokal medhjälpare, Bertil Danielsson och Bengt Nilsson. Filmen sändes 19 augusti 1957. Foto: Åke Åstrand.

byggnaden (transportsträcka som dramatisk fördröjningseffekt!). Där börjar han knacka bort stenar och rapping, lager för lager. Vi erbjuds bokstavligen att delta i upptäckten och forskaräventyret. Till sist har Andersson frilagt målningen som varit dold för insyn i 1200 år. Det sker medan vi ser på.

1959 använder sig Ehrenborg av en liknande pedagogisk attraktion i samband med ett arkeologiskt utgrävningsprojekt på Gotland. Serien *Forngrav* omfattade sex tjugominutersfilmer och en sammanfattande slutdokumentär. Tv lät bekosta utgrävningen av en 1800 år gammal grav och dokumenterade arbetet dag för dag.



Den här gången gick Ehrenborgs gestaltungsambitioner så långt att han lät uppföra ett utsiktstorn ovanför graven som skulle öppnas. Med en fast kamera monterad i fototornet kunde man i redigeringen åstadkomma illustrativa förtätningar av det arkeologiska arbetets fortskridande, grävning, pensling och putsning, analys och tolkning. En av lockelserna var att kameran samtidigt med forskarna fick vara med om de spännande upptäcktsmomenten just när de inträffade. Man visste alltså egentligen ingenting om vad man skulle hitta när man började. För säkerhets skull hade man till och med en grav i reserv om den första till äventyrs skulle visa sig vara tom, det vill säga plundrad. I det senare uppföljningsprogrammet gavs en summering av ”vad fynden berättade”, och det arkeologiska dramat kommenterades av professor Erik Nyhlén.

Den med åren alltmer avfolkade ön ute i Östersjön är för övrigt spelplatsen för en av Ehrenborgs få politiskt engagerade dokumentärer, *Röster om Gotlands framtid* (1960). Filmen börjar med en lång dystopisk vision av tillståndet på ön år 2200, ackompanjerad av dova dödstrummor. Landet ligger öde, husen är förfallna, stenöknen äter sig in över bygden, båtvraken har sjunkit, människorna är borta. Spökstämning råder. Bara under sommaren strömmar turisterna in och befolkar ön under ett par hektiska månader. Sedan återgår ön i sitt komatillstånd. Felet – eller kanske förtjänsten – med visionen är att den inte skiljer sig särskilt mycket från tillståndet i verkligheten. Efter denna 12 minuter långa och dystra inledning gör Ehrenborg en rundresa på Gotland och intervjuar alla sorters yrkesfolk och myndighetspersoner om framtidsmöjligheterna. Alla har ett personligt och välformulerat statement att leverera rakt in i kameran. Rätt många budskap är djupt pessimistiska, en del fulla av tillförsikt, några besynnerligt fantasifulla, en och annan särdeles tidstypisk. Försvarsområdesbefälhavaren är bekymrad över avflyttningen: Gotland är fastlandets bästa värn mot eventuella atombombsanfall. Bilden av framtiden klarnar inte, men Ehrenborg har gett svenska folket en tankeställare, tjugo år före Ingmar Bergmans *Fårödokument*.

Omsorgen om Gotlands framtid är motivationen också när Ehrenborg många år senare (1982) spelar in ytterligare en dokumentär om de arkeologiska fyndigheterna på ön. *Varning för skattsökare* är den dramatiska rubriken på filmen där Ehrenborg med ovanlig hetta angriper de laglösa amatörer som med metalldetektorer och

samvetslöshet plundrar gravfyndigheterna på silvermynt och fornyfynd och raserar de professionella arkeologernas arbetsfält.

Längtan till Italien

Under några månader under hösten 1960 genomförde Ehrenborg och fotografen Mac Ahlberg en filmresa till Italien som resulterade i åtta program. De programsattes med ojämna mellanrum under den följande perioden, några av dem först efter ett par år. Till de märkligaste hör två stadsskildringar som famnar över flera hundra års kulturhistoria. De är omsorgsfullt utformade i nära samarbete med två av samtidens mest lysande folkbildargestalter som ciceroner.

Sven Stolpe är den pregnanta röst som 1961 berättar om *Drottning Kristina i Rom*. Stolpe var en eminent och omdebatterad Kristinaforskare och hörde till tv-mediets genuina naturbegåvningar med absolut gehör för muntligt berättande. Här är han enbart en osynlig men enastående omedelbar kommentator som suveränt binder samman text och bild i ögonblicket, som om hans associationer skapas i samma stund som bilden framträder framför honom och oss. Bildberättandet rör sig filmiskt obesvärat genom Roms berömda kvarter i dåtid och nutid, från 1600-talets träsnitt och kopparstick till dagens larmande gatutrafik. Kameran rör sig nyfiket inne i de gamla bilderna med samma frihet som i nutidsverkligheten. Tid och rum smälter samman till en suggestiv enhet, en föreställning om den eviga staden.

I *Mitt hjärtas stad* (1963) är det Hjalmar Bergman-kännaren och radiomannen Erik Hjalmar Linder som lika osynlig och med ett liknande grepp presenterar det gamla och det nya Florens, men här sker det med en märklig identifikationsförskjutning i tre plan. Dokumentären börjar som en förälskad rundvandring i Florens under Linders sakkunniga guidning, men efter en stund låter Linder nästan omärkligt Hjalmar Bergman ta över beskrivningen av staden, som till synes förblivit densamma sedan hans tid. Genom sin egen fantasiupplevelse av Florens historia flyttar Bergman i sin tur över filmens berättarfokus till en tredje person, Savonarola, berättelsens huvudperson och en av de färgstarka personligheterna i 1400-talets Florens. Filmen mynnar ut i en utomordentligt laddad epilog, utförd som ett formfulländat litet stillbildsdrama. Linder läser Bergmans text om Savonarolas avrättning samtidigt som dramat blir kinema-



tografiskt levandegjort genom Ehrenborgs utnyttjande av kamerans alla uttrycksmedel, detaljmontage och rörelser inne i samtida avbildningar av händelseförloppet med myllrande folkliv och drastisk personkaraktäristik. Denna avslutande "film i filmen" kan ses som en liten honnör från Ehrenborg till de dramatiskt utstuderade konstfilmer som på femtiotalet lanserades av den italienske kortfilmaren Luciano Emmer och som distribuerades i Sverige av Artfilm.

Ungefär i samma tidsskede som de här Italienfilmerna kom till, inträffade omvälvande händelser i Egypten som bland alla sina andra konsekvenser också gav en ny inriktning åt Lennart Ehrenborgs karriär som filmare. Visserligen var hans intresseinriktningar fortfarande desamma som förr, men hans dokumentärer ändrade format. Han lämnade de traditionella genreformerna och kom ensam i sitt slag att inta en position vid sidan av den dokumentära utvecklingen i övrigt. Den fördes i stället vidare av filmande kolleger och adepter, oftast inom ramen för den filmverkstad som han inrättat åt dem på tv:s dokumentärfilmsektion.

Lennart Ehrenborg i
Venedigs stadsarkiv 1960.
Foto: SVT.

Nubien

Orsaken till paradigmskiftet i Ehrenborgs filmande var att Egyptens president Nasser i början av 1960-talet tog initiativet till ett av världens största dammbyggen genom tiderna – i Nilen söder om Assuan. För den nubiska öknen innebar projektet väldiga ingrepp i både natur och kultur. Flodens vattennivå skulle komma att höjas så mycket att stora områden befolkade av nomadstammar skulle översvämmas. Oersättliga arkeologiska skatter hotades av förstörelse. Ett internationellt räddningsarbete av enorma proportioner sattes i verksamhet. Under UNESCO:s ledning genomfördes en flerårig arkeologisk aktion för att rädda vad som räddas kunde, innan vattenmassorna släpptes loss. Det svenska deltagandet var betydande och Ehrenborg blev personligen djupt engagerad i projektet. Under fem år lät han dokumentera händelseutvecklingen i dess olika faser på film, i första hand med hjälp av fotograferna Bengt Nordwall och Åke Åstrand. Engagemanget resulterade i en lång svit av tv-dokumentärer åren 1963 till 1974. Själv betraktade han Nubien-filmerna snarare som ett bevakningsåtagande än som ett konstnärligt uppdrag.

Den tidigaste serien kallades *Nubien. Landet som försvinner* och omfattade tre program producerade 1963. I det första, *Vattnet*, beskrivs Nasserplanens avsikter, tilltänkta genomförande och följd, dammen som skulle byggas, floden som skulle breddas, vattnet som skulle forsa ut över väldiga landområden. I det andra programmet, *Byn*, behandlas urbefolkningens framtidsproblem, de förväntade konsekvenserna för livsformer, natur och kultur. Program nummer tre, *Arkeologerna*, handlar om vad som förefaller vara projektets – åtminstone filmprojektets – egentliga huvudpersoner, vetenskapsmännen som har att ta ansvar för att de ovärderliga gammal-egyptiska lämningarna bärgas och tas om hand innan vattnen slutgiltigt översvämmar det väldiga landområdet.

Speakern och arkeologiprofessorn Torgny Säve-Söderbergh förklarar på ljudbandet allt som finns att förklara om det väldiga projektet, framför allt om de brådskande och snabbt krympande möjligheterna att hinna rädda åtminstone delar av de enorma fornskatteer som hotas av total förstörelse. Det är ännu en gång en föreläsningssituation, och föreläsningen ackompanjeras av ett väldigt bildmaterial från de utsatta områdena. Det finns en gammaldags



fotobokskvalitet i framställningen. Både tillstånd och förlopp beskrivs i vackra rörliga stillbilder som förbinds med varandra med talade bildtexter. Kameran söker upp slående motiv, pregnanta kompositioner, vackra anleten. Den berättar inte, det gör speakern. Den nubiska befolkningen tycks sangviniskt finna sig i sitt öde och hjälper villigt till att leta efter arkeologiskt material i sanden medan de väntar på att bli evakuerade. Deras kultur beskrivs ingående men på vad som skulle kunna kallas antropologiskt avstånd och

Åke Åstrand klättrar på byggnadsställningar i Nubien 1967. Foto: SVT.

huvudsakligen på en övergripande statistisk och abstrakt nivå. Människorna i den utsatta byn Debeira kommer knappast till tals som individer, speakern berättar vad de säger och tänker, de höjer inte rösten för att tala i egen sak och man får ett intryck av att den förestående tvångsflyttningen nog kommer att gå bra. Här finns mycket lite av autentiskt ljud, vilket oavsiktligt skapar en emotionell distans till människorna i filmen. Den största utmaningen är den akuta frågan hur det internationella forskarsamhället ska kunna rädda de väldiga klipptemplen vid Abu Simbel med sina mer än tjugo meter höga statyer av Ramses II. UNESCO-experterna har enats om att den billigaste och bästa metoden måste vara att såga upp tempelkomplexet i sina enskildheter och flytta alltsammans ett

Lennart Ehrenborg och fotografen Bengt Nordwall framför vad som är kvar av Ramses II:s ben vid nedsågningen av Abu Simbel-templet i Nubien 1966. Foto: SVT.



par hundra meter upp, bort från riskzonen och där bygga upp det på nytt, sten för sten.

Under de närmaste åren dokumenterades de fortgående förvandlingarna utefter Nilstränderna med jämna mellanrum av Nordwall och Åstrand, och 1974, efter de olika projektens genomförande, sammanfattades erfarenherna i en ny tv-serie *Nubien – landet som försvann*, tre program med eftertankar som ger ett korrektiv till den tidigare serien. *Sista tåget från Debeira* är den första och handlar om människorna som flyttades. *Wadi Halfa, staden som inte ville dö* är den andra, om människorna som trots allt stannade kvar i närheten av sina gamla hemtrakter. Attityden till skeendet är mer problematiserande här, de humanitära aspekterna har fått en dominerande och ganska pessimistisk tyngd. Tiotusentals nubier har nu evakuerats söderut till avlägsna orter, i en av historiens största folkflyttningar. Med utgångspunkt i några enskilda personers upplevelser får man exempel på representativa öden i den nya världen (Smetanas musik tonar diskret upp i bakgrunden), i nya yrken (jordnötsodling) i nya klimatförhållanden, i nya etniska konflikter. Utsikterna att kultur och språk alls kommer att överleva bedöms som små både av nubierna själva och av etnologerna. Konsekvenserna av det enorma Nasserprojektet var långt ifrån utredda eller urskiljliga när filmdokumentationen avslutades (de är det ännu inte när detta skrivs). Historiskt sett torde Nubien-serierna ändå vara den svenska televisionens mest omfattande och internationellt mest betydande dokumentationsåtagande. Antagligen kommer dess värde som tidsdokument att växa med åren för att först i framtiden kunna värderas efter förtjänst.

Det återstår att rikta uppmärksamheten på de alster som är Nubienprojektets filmiskt mest imponerande, dokumentärerna om genomförandet av den ofattbara flyttningen av Ramses- och Nefertiri-templen i Abu Simbel, bort från flödesområdet upp till säkra nivåer högt därovanför. Sammanfattningen av dem, *Abu Simbel – tempel som räddats*, utgör tredje delen av avslutningsserien om "landet som försvann" och är en höjdpunkt i dokumentärhistorien. Här berättar kameran verkligen för våra ögon, den är med hela vägen, den är med om sågningarna i stenen, med om nedmonteringen, flyttningen och återuppförandet av de kolossala statyerna och tempelbyggnaderna. Den är instruktiv och åskådlig i beskrivningen av den fantastiska proceduren. Den är kinematografiskt oerhört

kraftfull genom det visuella kontrastspelet mellan det monumentala och det detaljnära. Den är därtill invävd i ett fascinerande oändligt tidsperspektiv. *Abu Simbel – tempel som räddats* är en mirakulös film om ett mirakulöst företag.

De stora äventyren med Heyerdahl

Som vi sett hade Lennart Ehrenborg sedan länge goda kontakter med den världsberömda och äventyrlige norske etnografen Thor Heyerdahl. De hade sammanträffat under Artfilm-tiden i samband med färdigställandet av den ryktbara *Kon-Tiki*-filmen. Ehrenborg hade sedan varit rask att ta emot honom med filmkamera när han återkom från Påskön efter sin Aku-Aku-expedition. Han hade dessutom gjort ett genomarbetat reportage om Heyerdahls nya hem i Italien. Filmsamarbetet skulle kulminera med ett par enorma dokumentärprojekt knutna till nya transoceaniska forskningsexpeditioner – nu med farkoster av vass, *Ra* och *Tigris*.

Heyerdahls Ra-expeditioner var resultatet av överväganden som delvis initierats genom Aku-Aku-expeditionen och avsåg att testa hypotesen att det under forntiden varit möjligt för sjöfararna att från Afrika ta sig över Atlanten med båtar av papyrusgräs vilket skulle kunna förklara gåtfulla likheter mellan kulturyttringar å ena sidan i Afrika och Asien och å andra sidan i Latinamerikas västra delar. Heyerdahls första Ra-expedition startade våren 1969 från Afrikas nordkust men vassflotten kapsejsade efter 53 dygn på öppna havet. Året därpå gjorde Heyerdahl ett nytt och lyckosamt försök med Ra II som på knappt två månader nådde fram från Marocko till Barbados. En italiensk producent hade det ursprungliga uppdraget att dokumentera Ra-färden på 16mm-film, men i och med att den första resan misslyckades avslutades det italienska åtagandet. Heyerdahl erbjöd Ehrenborg ta över ansvaret för den fortsatta dokumentationen, inklusive rättigheterna till det tidigare filmmaterialet. Ehrenborg färdigställde på överraskande kort tid två dokumentärer om de båda Ra-resorna, *Pyramider och papyrus* och *På papyrusbåt över atlanten*. De premiärvisades julen 1970 i svensk tv. Kort därefter lät ett japanskt konsortium finansiera en något komprimerad 35 mm-version för biografbruk, *The Ra Expeditions*. Också den redigerades av Ehrenborg men kom aldrig att visas i Sverige och är sålunda inte är representerad i Svensk Filmografi. Det var den ver-

sionen som blev Oscarnominerad 1971. För enkelhets skull kommer jag i det följande att tala om de tre filmerna som om de vore en enda.

Själva dokumentationen är uppbyggd enligt ett beprövat Ehrenborgskt mönster, ett föredrag med filmupptagningar som beledsagande ackompanjemang och illustration. Thor Heyerdahl är filmens speaker. I början utreder han argumenten för att de tidiga vassbåtsfärderna kan förklara de omstridda överensstämmelserna mellan kulturer på båda sidor om Atlanten. Med hjälp av föremål, forntidsavbildningar, arkeologiska fynd och erfarenheter från sentida forskningsresor motiverar Heyerdahl sitt sällsamma reseäventyr, som alltså är avsett som en vetenskaplig hypotesprövning. Förutsättningen för genomförandet, den komplicerade båtbyggnadsprocessen redovisas omsorgsfullt, när Heyerdahl och hans medarbetare med tillhjälp av papyrusexpertis i Egypten och Tschad konstruerar den första jättelika vassbåten i ökenområdena söder om Kairo. När tusentals armstarka egyptier släpar den färdiga farkosten genom öknen förbi pyramiderna till Medelhavet är massverkan lika imponerande som i en mastodontfilm av Cecil

Ra möter ett fartyg till
havs första juli 1970.
Foto: SVT.



B DeMille. Sedan följer redogörelsen för det förolyckade reseför-söket med Ra I.

Ra II byggs och sjösätts alltså i Marocko – nu med tillhjälp också av indiansk sakkunskap. Man har denna gång tagit med en gummi-båt för att i lugna vatten kunna filma farkosten ”utifrån” under färd. Risk för kollisioner med andra båtar om natten föreligger under hela resan. Ra II råkar liksom det äldre systerfartyget ut för stora motgångar, nu snarare i form av förlamande stiltje än storm. Man får god tid att bekanta sig med besättningen, som består av åtta man av olika nationalitet, religion och hudfärg. Denna fredssymboliska manifestation framställs av Heyerdahl och Ehrenborg som ett huvudsyfte, jämförligt med det vetenskapliga avsikterna. En stor FN-flagga fladdrar i aktern.

I flera avseenden ter sig filmen om *Ra* som en sentida version i färg av *Kon-Tiki* – både som forskningsäventyr och som filmdokument. Spänningsmomenten är i stort sett av samma slag på papyrusflotten som på balsafloften. Båda har en sorts ”den dramatiska från-varons kvalitet” som beror på att filmandet i varje läge är underordnat färden, båten, vetenskapen och livet. När det stormar som värst har man annat för sig än att göra rörliga bilder. Verkligheten har också gett filmprojektet ett besvärande dramaturgisk problem i och med att den första resan misslyckas och att reseskildringen följaktligen måste börja om på nytt. Liksom besättningen på Kon-Tiki hade sällskap av en lustig papegoja finns en liten apa med ombord på Ra som mascot och vid några tillfällen som clown. Annars är *Ra* nästan asketiskt fria från publikfriande moment. Reseskildringen ägnas till stor del åt besättningens dagliga göromål och åt etnografiska, kulturvetenskapliga och zoologiska kommentarer till livet på sjön. Även de potentiella spänningsmoment som förekommer nedtonas eller passerar i sakligt lugn. Ett missöde som att styrårorna går av blir en parentes som bara omnämns. Det blir inte ens någon nämnvärd dramatik av att en deltagare faller i havet och räddas i sista stund. Den storm som så småningom får till följd att den första vassbåten blir sjöoduglig ser man av naturliga skäl inte mycket av.

Kon-Tiki färdades med vind och strömmar från Peru till Polynesien. Ra från Afrika till Västindien. Några år efter Ra-expeditionerna genomförde Heyerdahl ytterligare ett vetenskapligt sjöfarts-experiment, denna gång i syfte att pröva om det i forntiden också varit möjligt att navigera vassbåtarna över stora vatten, låta dem

styras av den mänskliga viljan. Nu lät han bygga ännu en ny papyrusbåt, ”Tigris”, efter urtida beskrivningar och utrustade den för en planerad långfärd från det forna Mesopotamien genom Persiska viken och ut på indiska oceanen. Lennart Ehrenborg tog initiativet till den filmiska dokumentationen som finansierades av ett internationellt konsortium med Ehrenborg som exekutiv producent. Resultatet blev tv-serien *Tigris* i fyra delar med svensk premiär våren 1979. Under produktionstiden drabbades Ehrenborg av en svår trafikolycka som avsevärt reducerade hans arbetskapacitet. Serien är likväl präglad av hans personliga stilart och berättarmetod. *Tigris* ter sig formmässigt som en direkt fortsättning på *The Ra Expeditions*, liksom själva forskningsexpeditionerna följer på varandra som inslag i samma vetenskapliga resonemang. Genom besättningens mångkulturella sammansättning bär också *Tigris* på en uttrycklig fredsvädjan. Men budskapet den här gången är pessimistiskt och rent av bittert i sin civilisationskritik. Visst går Tigris att styra. Men vattnen i Persiska viken är förorenade av gifter som är så starka att de angriper vassen och skadar skrovet, ett mått på den pågående destruktiva hanteringen av jordens miljö och resurser. Våld och misstänksamhet behärskar den politiska atmosfären utefter båtens väg. I seriens sista del, *Civilisation*, är situationen så kritisk för fartyget att det är omöjligt för besättningen att få ankringstillstånd någonstans i oceanområdet utom på en enda plats, Djubouti. Eftersom det inte finns någonstans att segla vidare till enas delta-garna om att det värdigaste sättet att avsluta expeditionen är att bränna upp den väldiga båten. Bålet bildar ett praktfullt, sentimentalt och ödesdigert slut på resan och filmen.

Slutord

Lennart Ehrenborgs karriär kulminerade med de storslagna och internationellt uppbackade filmserierna om Nubiens utrymning och om Thor Heyerdahls vassbåtsfärder. Det var dokumentära projekt som ingick i vetenskapligt anspråksfulla åtaganden och väckte global uppmärksamhet i forskarvärlden. Filmerna är planerade och formgivna i enlighet med sina rapportambitioner som inte ger stort spelrum för poetiska friheter och estetiskt självsvåld. De ”stora” projekten utgör en klass för sig i Ehrenborgs oeuvre och skiljer sig markant från den tidigare periodens filmer. Hans helsvenska

tv-dokumentärer från 1950- och 60-talet hör hemma i ett annat register. Där upprätthåller Ehrenborg en bred och attraktiv zon för filmiskt artisteri och visuell lekfullhet. Där samsas de informativa syftena ofta eller alltid med en nyfiken lust att pröva mediets möjligheter, att spela med föremål och former, ljus, ytor, rörelser och rytmer. De unika kvaliteterna från den tidiga och den senare karriären möts och förenas i skärningspunkten dem emellan, det fulländade dokumentära mästerverket om *Abu Simbel*.

Det är min förhoppning att denna översikt har visat att Lennart Ehrenborgs två karriärer tillsammans utgör ett humanistiskt livsverk av unika dimensioner. Lennart Ehrenborg är också i rollen som regissör en portalfigur utan motstycke i den svenska dokumentärfilmens historia.

Malin Wahlberg

Smalfilm för bred publik: amatörfilm och filmexperiment i tidig svensk television

I PROGRAMMET *NATTSTUDIO* FRÅN 1964 är Brooklyn-baserade filmaren Ken Jacobs på besök i tv-studion. Han talar om vad film är och kan vara och programledaren Nils-Petter Sundgren ställer initierade frågor om den nya amerikanska filmen, dess förhållande till popkonsten och andra tongivande rörelser inom samtidskonsten. Ken Jacobs är mannen bakom de redan på sin tid kultförklarade filmerna *Little Stabs of Happiness* (1960) och *Blonde Cobra* (1963). Som kollega och nära vän till Jonas Mekas och Peter Kubelka var han en frontfigur inom den amerikanska konstfilmen på 1960-talet. Jacobs framträdande i tv-rutan 1964 är en påminnelse om de många filmprogram som Filmavdelningen producerade. I linje med Sveriges Radios folkbildande ambition präglades dessa program av en tidstypisk kulturbevarande ansats i kombination med reportage och samtal kring det allra senaste, provocerande och mest omdiskuterade på filmens och konstens område.¹

Nattstudio var ett specialprogram inom ramen för *Kortfilm idag* och i det här avsnittet gav Ken Jacobs sin syn på filmpolitik och konstnärliga förebilder. Som vanligt visades flera kortfilmer och denna gång fick tv-publiken se *Cosmic Ray* (Bruce Conner, 1962), *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963), *Pat's Birthday* (Robert Bre-

er, 1962), och *Breathdeath* (Stan Vanderbeek, 1964). Jacobs kommenterade även kortfilmens subversiva potential med hänvisning till den omstridda filmen *Flaming Creature* (Jack Smith, 1963) som, på grund av sitt homoerotiska innehåll, hade utestängts från den internationella experimentfilmsfestivalen i Knokke le Zout i Belgien. Som Carl-Henrik Svenstedt så riktigt poängterar i en artikel från 1968 kallade man sig inom den nya amerikanska filmen inte för "avantgarde" utan för "underground" då "målet var att luckra upp den säkra, likriktade och fjärrstyrda värld som massmedia producerar, för att skapa en sekund av oro, eftertanke och kritisk bedömning."² Kortfilmen framstår som en välbehövlig motkultur, men en verksamhet som på grund av bristande resurser ständigt hotas av ytterligare marginalisering. I ett bevarat fragment av diskussionen med Sundgren understryker Jacobs att den enkla tekniken och bristen på ekonomiska medel både är en källa till frustration och kreativitet. Som exempel nämns *Mothlight* (1963) där Stan Brakhage, till och med i avsaknad av kamera, skapade ett nytt filmiskt uttryck genom att fästa flugvingar och små blomblad direkt på filmremsan. Vad gäller kortfilmens framtid är Jacobs oroad över det ständiga problemet med distribution och tillgänglighet. Han drömmer om att man ska kunna köpa kortfilm hos bokhandlaren, precis som man handlar böcker och skivor att avnjuta hemma efter eget behov och personlig smak.

Denna vision om hemmet som den mest optimala platsen för att se och se om filmer tangerar Lennart Ehrenborgs entusiasm över televisionen som filmstudio, även om Jacobs varken såg statligt stöd eller televisionen som någon lösning på kortfilmens problem. *Kortfilm idag* framstår överhuvudtaget som en viktig hörnsten i Filmavdelningens bevakning av, och aktiva stöd till, den alternativa filmkulturen. Det var bland annat inom ramen för detta studioprogram som de många inhyrda, utländska filmerna nådde den svenska tvpubliken. I linje med Ehrenborgs förkärlek för film som konst är det slående att filmprogram som *Nattstudio* uppmärksammade den rörliga bildens formmässiga och expressiva egenart. Det är även belysande att den i många människors tycke svåraste och minst publikfriande typen av film också ingick i Filmavdelningens bevakning av filmkultur. Filmutbudet i *Nattstudio* beredde vägen för experimentfilmen från filmfestivalen och det exklusiva gallerirummet till vardagsrummet och tv-soffan. "Experimentfilm", det vill säga film där

själva filmen, bildrytmen och/eller ljudet är föremål för radikala formexperiment, hade alltså sin givna plats i det tidiga tv-utbudet. I producentanteckningar, tv-recensioner och sparade program återfinns internationellt erkända filmare som Norman McLaren och Peter Weiss, men även bidrag från okända amatörfilmare. I televisionens bevakning av filmkultur, och vid sidan av de stora filmhändelserna i världen (som till exempel Cannes-festivalen, franska nya vågen, den italienska neo-realismen eller Leacock och Pennebakers förnyelse av dokumentärfilmen) gavs även plats åt den tidstypiska smalfilmskultur som Lennart Ehrenborg var väl förtrogen med. I Stockholm på 1950-talet var experiment på smalfilm (8mm och 16mm-film) föremål för både avantgardekonst, amatörtävlingar och kulturkritik. Med televisionen och filmavdelningens satsning på den alternativa smalfilmskulturen kom även filmen som exklusiv bildkonst att ges en ny offentlighet.

”Dokumentärfilmsektionen” var benämningen på Ehrenborgs produktionsenhet, men programutbudet illustrerar snarare kortfilmsformatets hela spännvidd med betoning på kreativ gestaltning och expressivt berättande; från amatörfilm och experimentfilm till kortdokumentärer och novellfilm. ”Den konstnärliga kortfilmen” blev ett återkommande tema för tv-program tillägnade filmen som



Ken Jacobs på besök
i filmprogrammet
Nattstudio. Kortfilm idag,
29 maj 1964.

kreativt uttryck i ljud och bild, men där även filmamatörer, fotografer och filmintresserade bildkonstnärer kom att bidra både som tv-tittare och medarbetare. Anna Tellgren skriver i sitt bidrag om samarbetet mellan Filmavdelningen och gruppen Tio fotografer. Jag kommer framförallt att uppmärksamma hur Ehrenborgs personliga engagemang för smalfilmen och den experimentella kortfilmen gjorde tydliga avtryck i programtablån från och med de första tv-sändningarna från KTH till den senare delen av 1960-talet. Tack vare Filmavdelningen kom Sveriges Radio/TV att utgöra en förlängning av den lokala filmstudioverksamheten. Genom tävlingar, studióprogram och tack vare den generösa situationen för frilansande filmare kom amatörer att debutera som tv-filmare. Av många tänkbara exempel har jag valt ett fåtal som särskilt tydligt belyser utbytet mellan Sveriges Radio och smalfilmskulturen i Sverige.

Den ”konstnärliga kortfilmen” – mellan amatörfilm och experimentfilm

Vid tiden för Filmavdelningens officiella startår 1956/57 är ”smalfilmskultur” den övergripande termen för experimentfilmen och amatörfilmen, där smalfilm är beteckningen för amatörfilmsformaten 8mm och 16mm. För Ehrenborg som varit en aktiv medlem av Stockholms Studentfilmstudio och studerat teaterhistoria vid Stockholms högskola var det självklart att filmens alla verksamhetsområden och uttryck skulle vara representerade i televisionens kulturbevakning. Filmavdelningen skulle bli en lämplig produktions- och visningskontext för denna typ av film. Ehrenborgs produktion av tv-filmer och studióprogram tillägnade kortfilmen utgör en intressant aspekt av smalfilms historia i Sverige, där olika alternativa filmkulturer dessutom gjordes tillgängliga för tv-publiken.

Det här är ett sammanhang som även, på ett allmänt plan, påminner om den historiska kopplingen mellan amatörfilm, experimentell konstfilm och dokumentärfilm. Här sågs amatörfilmaren som en potentiell medarbetare, vilket tog sig konkreta uttryck genom de tävlingar i experimentfilm, manusskrivande, och smalfilm som Filmavdelningen anordnade. Vid sidan av programserien *Kortfilm idag* som sedan 1959 kontinuerligt bevakade smalfilmskulturens olika uttryck, ordnades även specialprogram tillägnade amatörfil-

men.³ Bevakningen av amatörfilm i tv ökade påtagligt i takt med att intresset för smalfilm växte i Sverige. Verksamhetsåret 1964–65 blev ämnet föremål för flera filmmagasin, som till exempel *Uppsnurrad. Svensk amatörfilm* och *Svensk smalfilm 1965*, men även för en tv-tävling och en praktisk filmkurs som jag har anledning att återkomma till längre fram i texten.⁴

Filmavdelningens stöd till ”den konstnärliga kortfilmen” gav en ny visningskontext åt marginaliserade genrer som dokumentärfilm, novellfilm och experimentfilm, men utbytet med smalfilmen hade även praktiska och ekonomiska fördelar för den tidiga tv-produktionen. Amatörfilmare delade inte de professionella filmarbetarnas förakt och skepsis inför televisionen och tv-bildens tekniska problem. Dessutom var den svart-vita 16mm-filmen det format som skulle visa sig vara det ekonomiskt och tekniskt bäst lämpade för tv-produktion. Genom det nya mediet utvecklades 16mm-filmen från amatörformat till professionellt format och, som många av texterna i denna bok vittnar om, utvecklingen mot en förfinad 16mm-kamera med synkront ljudupptag kom inte bara att prägla tv-filmen utan dokumentärfilmen i allmänhet och representationen av verkligheten i synnerhet.

Smalfilmskulturen i efterkrigstidens Sverige var en minst sagt heterogen företeelse med olika, delvis överlappande, verksamhetsområden.⁵ Som en kultur och representationsform bortom kommersiella intressen har även amatörfilmen tilltalat konstnärer, vilket även bidragit till att smalfilmsens historia inbegriper såväl anonyma familjefilmer som centrala verk i filmhistoriens avantgarde. Experimentfilmare som Maya Deren och Jonas Mekas, eller – för att nämna ett par konstnärer med svensk anknytning – Peter Weiss och Gunvor Nelson, har ju medvetet valt att använda amatörfilmens format och till viss del även dess privata motivfär. I detta perspektiv framstår även amatörfilmens subversiva potential som motkultur till den kommersiella filmindustrins ekonomiska och ideologiska intressen. Maya Derens film *Meshes of the Afternoon* tillkom i slutet av 1940-talet som en undergroundmanifestation, och dessutom i Hollywoods absoluta närhet. Vid sidan av denna film blev hennes essä ”Amateur Versus Professional” den viktigaste inspirationskällan för en hel generation experimentfilmare i USA.⁶ I essän betonar Deren att amatörfilmen representerar den enda verkligt självständiga filmen, vars ställning utanför filmindustrin

utgör själva möjligheten för att undersöka denna konstarts särart och expressiva dynamik:

The very classification "amateur" has an apologetic ring. But that very word – from the Latin amateur – "lover" means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur filmmaker should take his clue.⁷

Det finns anledning att återkomma till hur Derens syn på amatörfilmaren som fritt verkande konstnär både direkt och indirekt genljuder i den svenska smalfilmskulturen. En intressant aspekt av hur televisionen bidrog till att representera film som konst i slutet av 1950-talet är hur vissa modernistiska ideal så tydligt speglas i delar av Filmavdelningens programutbud. Ett exempel som jag återkommer till är det vinnande manusbidraget i "Experimentfilmstävlingen" som utlystes i tv 1956 och som sedan spelades in och sändes följande år. Här ställs onekligen relationen mellan amatörfilm som hobby och smalfilm som experimentell bildkonst på sin spets, då det vinnande bidraget så tydligt visar amatörfilmarens försök att göra en Maya Deren-film.

Historiskt sett representerar amatörfilmen en icke-kommersiell bildkultur med olika funktioner och verksamhetsområden som både inbegriper film för hemmabruk och ett medvetet alternativ till den industriella biograffilmen. Med tanke på amatörfilmens tekniska och sociala utveckling måste man göra en åtskillnad mellan de två huvudsakliga, om än överlappande, betydelserna av "amatörfilm" som familjefilm och som avancerad hobby där man, vid sidan av kamerateknik, intresserar sig för olika estetiska och berättarmässiga grepp. I båda fall rör det sig om en alternativ smalfilmskultur som fick ett märkbart uppsving efter Andra världskriget då priset på 8 mm- och 16 mm-kameror sjönk.

I ljuset av dagens videokameror, mobiltelefonfilmer och webcam-kultur glömmar man ibland att 1940- och 50-talets amatörfilmare var tekniskt mycket skickliga och ägnade en stor del av sin fritid åt att utveckla tekniker vad gäller bildkomposition, klippning och framkallning. Historiskt sett är det ingen tillfällighet att ingenjörer ofta varit överrepresenterade bland amatörfilmare och dessa (män) är ju även typiska representanter för det samhällsskikt som

både hade tid och råd med film som fritidssysselsättning. Om man studerar *SFAR-nytt* (utgiven av Sveriges filmamatörers riksförbund) eller liknande publikationer stod filmen som teknologi ofta i fokus.⁸ Dessutom har hemmet och familjen alltid varit amatörfilmarens främsta motivsfär.

Men det var förstås inte familjefilmer som Ehrenborg visade på tv, utan amatörfilm som illustrerade kortfilmens möjligheter som formexperiment, novellfilm eller personlig betraktelse över företeelser, miljöer och allmänmänskliga teman. 1954 skrev konstkritikern Ulf Hård af Segerstad, som senare skulle medverka i flera av Filmavdelningens kortfilmsmagasin, att den senaste smalfilmstävlingen präglades av en störande övervikt av ”mer eller mindre nätta familjefilmer, som knappast hör hemma i en nationell tävlan.” I recensionen av evenemanget som bland annat sponsrades av *Svenska Dagbladet* framgår tydligt hur skribenten slås av den kvalitativa skillnaden mellan smalfilmaren som frejdig amatör i banal bemärkelse, och amatörfilmaren som formförnyande ”experimentfilmare.” Hård af Segerstad föreslår att man bör införa deltävlingar för att höja den konstnärliga ambitionsnivån i Nationella smalfilmstävlingen: ”Det är uppenbart att här behövs mindre regionaltävlingar som förberedelse till denna riksomfattande kraftmätning mellan filmamatörerna.”⁹

Oavsett vilken betydelse man lägger i begreppet ”experimentfilm” bör man inte bortse från det filmintresse, i mer konstnärlig bemärkelse, som ofta har motiverat amatörfilmarens strävan att efterlikna och pröva stildrag och tekniska knep från både Hollywood och konstfilmens formexperiment. Det är just passionen för kinematografen som teknologi och konstnärligt uttryck som trots allt förenar amatörfilmen och den experimentella filmkonsten. Amatörfilmaren arbetar självständigt men är ofta tydligt influerad av specifika konstnärliga ideal, nya tekniska uppfinningar och den lokala filmklubbens visningar.¹⁰ Vissa konstnärer och stillbildsfotografer som debuterade som tv-filmare identifierade sig med stolthet som amatörfilmare. Den enkla utrustningen och de knappa ekonomiska resurserna bjöd på ständiga utmaningar, men samtidigt fanns där en konstnärlig frihet i valet av motiv och en möjlighet att i stort sett själv kontrollera filmens hela tillblivelseprocess. Det var förstås en stor nackdel att inte få tillgång till en mer avancerad kamera, men ett hinder som samtidigt motiverade den skapande processen.¹¹ I Lars-Lennart

Forsbergs artikel i denna bok ges flera exempel på detta utifrån Forsbergs egna erfarenheter som tv-filmare.

Med anledning av det utrymme Filmavdelningen skulle ge åt kortfilmen och diverse studioprogram tillägnade smalfilmen, är det relevant att beskriva en viktig del av programverksamheten i termer av televisionen som filmstudio. I det här perspektivet är det intressant att antalet filmklubbar i Sverige ökade markant under åren 1952–56. Det var en utveckling som delvis kan förklaras av organisationen SFF, Sveriges förenade filmstudios insatser för filmdistributionen och en spridning av verksamheten på regional nivå.¹² Samma år som Ehrenborg utsågs till chef för Filmavdelningen uppgick antalet filmstudiomedlemmar i Sverige till 10 000.¹³

I Filmavdelningens studioprogram om kortfilm märks en förkärlek för experimentell form och film som konst. Vid den här tiden fördes en omfattande debatt i dagspressen om televisionens möjligheter att demokratisera konsten och det var särskilt i slutet av 50-talet, då den moderna konsten på allvar gjorde entré i gallerierna, som många provocerades av konstens exklusiva och exkluderande uttryck. Mottagandet av vissa kortfilmer är intressant att studera i ljuset av debatten om televisionen som ”konstpropaganda”, något som jag diskuterar mer ingående i en annan text.¹⁴ I den mån experimentfilmen möttes av tv-recensentens invändningar handlade det snarare om glappet mellan abstrakta formexperiment och förväntningarna på televisionens pedagogiska roll: Kan knepig konst bara visas utan att förklaras? Kommer tv-publiken verkligen att förstå? Det här var spörsmål som sysselsatte kritikerna, men knappast tv-producenten och hans medarbetare. Man uppmärksammade helt enkelt de aktuella ämnen och filmstilar som var av störst intresse och som även var föremål för lokala filmstudiovisningar och festivaler. Ett exempel från 1959 ger en inblick i den för Filmavdelningen typiska kombinationen av film som konst och tv-film som folkbildning. I mitten av mars 1959 visades en animerad kortfilm av den kanadensiska experimentfilmaren Norman McLaren, *Trasten*, vars nonfigurativa mönster tecknats direkt på filmremsan. McLaren hade bland annat uppmärksammats på Filmsamfundets hyllade visning av *Be gone dull care* på Röda Kvarn i Stockholm våren 1952.¹⁵ Samma år gjorde Ehrenborg, som då fortfarande var anställd på Artfilm, ett radioprogram om McLaren med rubriken *Filma utan kamera*.¹⁶ Hans radikala formspråk kommenterades i *Film-*

front 1956: McLaren är en ”ohämmad experimentator, som försöker skapa ett slags ’ren film’: kemiskt fri från alla andra verkligheter än färgens, rörelsens, rytmens.”¹⁷ Vid sidan av Ehrenborgs personliga intresse för experimentfilm finns en annan koppling mellan McLaren och Filmavdelningen med relevans för idén om Sveriges Radio/TV som potentiell filmproducent. Flera av dessa experimentella kortfilmer hade producerats av det statliga National Film Board of Canada, vars organisation och filmproduktion (med särskild tonvikt på kortfilm och dokumentärfilm) kom att vara en viktig förebild för Filmavdelningen.

Innan *Trasten* visades på tv gavs en kort föreläsning av Gunnar Oldin som talade om experimentfilm i allmänhet och, mer specifikt, om McLarens internationellt erkända betydelse för genren. Den nonfigurativa leken med form och rörelse i McLarens film, som närmast påminner om Viking Eggeling och Walther Ruttmans bidrag till 1920-talets avantgardefilm, är belysande för Ehrenborgs förkärlek för film som konst. Samtidigt speglar programmet det pedagogiska uppdraget som var en självklar del av verksamheten. Syftet var både att visa och att introducera tv-publiken inför den experimentella konstfilmen. Gunnar Falk recenserade programmet och uppmärksammade den potentiella kollisionen mellan det exklusiva filmuttrycket och den breda publiken. Med hänvisning till den pedagogiska ansatsen hos programmakarna underströk han samtidigt televisionens möjlighet att, i positiv bemärkelse, popularisera konsten och väcka tv-tittarens intresse inför det okända och annorlunda:

Ja, nog märktes det att man är ovan vid den här konstformen. Kanadensaren Norman McLarens tecknade film *Trasten* var inte så helt lätt att begripa. Vad menades med alla de där underliga nonfigurativa mönstren och rörelserna. Sedan man kommit över den första chocken (förberedd av Oldin) fick man försöka koppla på andra sinnen än förnuftet för att fånga de rytmiska, koreografiska och poetiska värden som filmen utan tvekan hade.¹⁸

McLaren-programmet var inte första gången Ehrenborg valde att visa kanadensarens verk och det finns anledning att återknyta till McLaren som ett exempel på hur väl förtrogen den blivande tv-producenten var med efterkrigstidens experimentella filmkultur i

Stockholm. McLarens radikala förhållande till filmbilden får även symbolisera den betydelse Ehrenborg lade vid filmens formmässiga och expressiva möjligheter – något som ligger till grund för hans definition av dokumentärfilmen och för den tilltro han som tv-producent skulle hysa inför frilansfilmarens arbete. ”Innehåll” eller ”berättelse” tycktes här underordnat filmarens sätt att bearbeta världen som personligt intryck och upplevelse. Vad som filmas är mindre viktigt än hur och på vilket sätt kameran hanteras, filmremsan klipps, och hur filmaren väljer att i text förtydliga sitt förhållningssätt till det inspelade materialet.

Tv-tävlingar i experimentfilm och novellfilm

Ehrenborg argumenterade kontinuerligt för televisionens potential som visningskontext för ”den konstnärliga kortfilmen”. Han menade även att tv-kulturens intima hemmiljö var särskilt väl lämpad för kortfilmsformatets personliga uttryck och allmänmänskliga teman. Liksom en viss typ av musik bäst upplevs live på mindre scener verkar Ehrenborg framhäva vardagsrummets potential för intensiva, nära upplevelser i ljud och bild:

Med televisionens utveckling har läget för den svenska kortfilmen blivit förbättrat. TV måste få vidgad användning för filmisk Kleinkonst. Och man antar att TV också fostrar nya filmskapare. TV-hemmet är den ideala kortfilmsbiografen. Kortfilmen är ju ytterst personlig – på så sätt att den mera vänder sig till individen än till massan; en och samma film kan uppfattas högst olika, beroende på mottagarens känslighet, läggning, intressen etc.¹⁹

I en annan artikel från 1956 hänvisar Ehrenborg till Peter Weiss:

Det har i olika sammanhang efterlysts en särskild typ av biograf – ibland kallad ’partisanbiograf’ – som åtminstone då och då kunde upplåtas för visning av mer exklusiv film. Nu senast är det Peter Weiss, målare, författare och filmexperimentator, som i sin i våras utkomna bok ”Avantgardefilm” efterlyser initiativ i den här riktningen [. . .] Nu skulle ju faktiskt Televisionen kunna göra en insats på det här området och på sätt och vis bli en sån där partisanbiograf. Just kortfilmen är i sitt hanter-

liga format väl lämpat för TV. Och televisionen befinner sig ju i den lyckliga situationen att vara oberoende av kommersiell hänsyn.²⁰

Filmavdelningens utbud av kortfilm och specialiserade studióprogram om experimentell film speglar på många sätt den bild som Lars Gustaf Andersson och John Sundholm ger av den svenska amatör- och experimentfilmen som ett heterogent men ändå samlat fält i början av 1950-talet. De motsättningar som några år senare ledde till en tydligare konflikt mellan amatörfilmare och experimentfilmare kan inte avläsas i televisionens visning och bevakning av smalfilmsens kulturyttringar.²¹ Arbetsgruppen för film var till exempel medlem i Sveriges Filmamatörers Riksförbund (SFAR) fram till 1956, och tidskriften *Filmfront* (1953–56) var en skrift som vände sig till såväl filmstudiopublik och konstfilmare som till den teknikintresserade amatörfilmaren.²² När man ser till den filmstudiokultur som kom att utgöra en väsentlig del av Filmavdelningens programutbud tycks de olika verksamhetsområdena ha representerats utan någon påtaglig favorisering åt endera hållet, men det påtagliga sändningsutrymmet som gavs till den ”konstnärliga kortfilmen” vittnar om Ehrenborgs intresse för film som experimentell bildkonst, vilket även speglas i hans tidigaste tv-produktioner från KTH.

Ehrenborgs första program om filmkonst sändes från KTH 20 september 1955. Ämnet var Ferdinand Léger och programmet gjordes med anledning av den franske avantgardefilmarens bortgång. En direktsänd föreläsning av Hans Eklund till stillbilder följdes av Légers film *Ballet Mécanique. Dots and Loops*, som var ett annat av McLarens filmgrafiska experiment, finns också representerad bland de kortfilmer Ehrenborg såg till att visa under televisionens första fas.²³

I lika hög grad som de många dokumentärerna om bildkonst och kulturhistoria i Ehrenborgs produktion kan kopplas till specifika förebilder som Luciano Emmer och till genrens frekventa närvaro i Artfilms produktion, vittnar bevakningen av den experimentella kortfilmen om hur insatt Ehrenborg var i såväl 1920-talets filmavantgarde som den experimentella konstfilmkulturen i efterkrigstidens Stockholm. Att Filmavdelningens produktioner tydligt tangerar och tidvis sammanfaller med amatörernas och bild-

L É G É R - programmet
=====

20.4.1955

1. Upptoning: Légers namnteckning
2. Upptoning: porträttet
3. Nedtoning av namnteckningen.
4. KAMERAN tillbakaåkning: Hans Eklund kommer in i bilden
5. MIXNING till stillbilder
6. MIXNING tillbaka till Hans Eklund
7. MIXNING till filmen "Ballet Mecanique"
8. Nedtoning av filmen

SLUT

Manus till Ehrenborgs första konstprogram om Ferdinand Léger. Dokument ur Lennart Ehrenborgs privata arkiv.

konstnärernas smalfilmsexperiment är därför ingen överraskning. Vad som däremot är anmärkningsvärt och till viss del unikt för den svenska tv-historien är att en enskild avdelning vid Sveriges Radio/TV i så hög utsträckning lyckades förena en pedagogisk filmstudioverksamhet med en praktisk workshop öppen för såväl unga filmamatörer som etablerade bildkonstnärer och fotografer. Televisionen blev en möjlighet för många att, trots mycket knappa ekonomiska och tekniska resurser, få göra film och att samtidigt som man gradvis lärde sig hantverket även nå ut till en publik som vida överskred den lokala filmklubbens.

Intresset för film som konst, i kombination med en önskan att stimulera smalfilmkulturen i Sverige, resulterade även i konkreta samarbeten mellan Filmavdelningen och den filmintresserade tv-publiken. Här utgör filmtävlingarna ett exempel av särskilt intresse eftersom de bokstavligen förvandlade tv-tittaren till medprodu-

cent och de vinnande bidragen till filmer med premiär i Sveriges television.

Den 26 september 1956 sändes första avsnittet av *Filmkrönikan* med Gunnar Oldin och en av programpunkterna var utlysningen av en manustävling i experimentfilm. Tävlingen utlystes även i programtidningen *Röster i Radio-TV*, samt genom en annons i amatör-filmarnas och filmstudiomedlemmarnas tidskrift *Filmfront*:

I syfte att stimulera det allmänna intresset kring experimentfilmen och samtidigt också praktiskt hjälpa till att följa upp idéer och manuskript till fullt färdiga filmer, inbjuder Radiotjänst-TV till en riksomfattande pristävling om bästa manus för experimentfilmer. De bästa bidragen kommer – under förutsättning att de är tekniskt realiserbara och geografiskt håller sig inom möjligheternas ram – att spelas in av Radiotjänst i samråd med författarna. Tre priser står till förfogande: 500:-, 300:- och 200:- kronor.²⁴

Juryen bestod förutom Ehrenborg av Oldin, som även var redaktör för *Filmfront*, och filmkritikern Bengt Idestam-Almquist. De fick ta emot 61 tävlingsbidrag varav många gav uttryck för en ”fin känsla för det specifikt filmatiska”.²⁵ Vid sidan av mer förutsägbara referenser till svensk litteratur och försök att visualisera musik präglades de insända manuskripten av två aktuella händelser: Sovjets invasion av Ungern 1956 och den mer banala inrikespolitiska debatten kring folkomröstningen om högertrafik (svenska folket röstade emot detta första förslag). Den sistnämnda händelsen inspirerade till flera manusuppslag med trafikolyckor eller komiska trafiksituationer som tema. Juryen valde bidrag som låg närmare föreställningen om ”experimentfilmen” och mer i linje med de tre medlemmarnas modernistiska ideal och förkärlek för filmhistoriens avantgarde. Förstapris gick till *Ett nät av mina drömmar* av Torbjörn Broberg, en ung reklamman och amatörfilmare i Göteborg. Andrapris gick till *Plagiarodi* av Ivar Nordeen, som redan 1950 vann en filmtävling anordnad av *Biografbladet*, och tredjepriset tillföll *Köksgolvet* av Jan Thomaeus som var medlem i den Stockholmsbaserade föreningen för experimentfilm, Arbetsgruppen för film. Motivering som presenterades i ett specialprogram den 28 februari, 1957 löd enligt följande:

De tre deltagarna – full enighet rådde inom juryn! – kom att presentera lika många olika slags film. ”Ett nät av mina drömmar” med sina symboler och rika associationsmöjligheter kan sägas följa den ”klassiskt” avantgardistiska linjen. Utan att därför hemfalla till plagiat, borde väl tillfogas. ”Plagiarodi” är som redan titeln anger en parodi och visar att experimentfilm inte nödvändigtvis behöver vara seriös. ”Köksgolvets djungel” till sist är en till innehållet realistisk, nära nog dokumentär historia. Tre sorters film, samtliga experimentella, personligt formade och med säker känsla för bildkontinuiteten.²⁶

Förutom prissumman på 500kr bistod Filmavdelningen Broberg i inspelningen och klippningen av filmen som sedan visades 7 oktober 1957 i *Nattugglan*, studioprogrammet ”för experiment i konst, musik, film och dans”.²⁷ Broberg bjöds in till studion och fick själv introducera sin film med titeln *Ett nät av drömmar* inför tv-publiken. *Göteborgs-Posten* hyllade vinnaren med en längre intervju där han bland annat ombads att definiera ”experimentfilm”. Broberg understryker att termen inte har någon entydig betydelse men att ”den här sortens film är den som är mest i amatörfilmarens eget format. Man är inte bunden av handling och stora arrangemang med kulisser och skådespelare, man kan forma scenen precis efter sina tillgångar.”²⁸ I en annan tidningsintervju avslöjar Broberg att hans intresse för experimentfilm väckts i mötet med Maya Derens filmer som varit föremål för en specialvisning på den lokala filmstudion. Sedan dess var och förblev Deren hans största inspirationskälla.²⁹

Stilistiskt och tematiskt råder det inget tvivel om att Maya Derens film *Meshes of the Afternoon* (USA, 1943) mer eller mindre fungerat som förlaga till *Ett nät av drömmar*. Även om det vore en överdrift att tala om plagiat är det ett närmast rörande exempel på hur amatörfilmaren försökt att återskapa bildspråket och den förtätade stämningen i *Meshes of the Afternoon*. Liksom i Derens film utgör ett hus med omgivande trädgård platsen för ett drömligt scenario där gränsen mellan fantasi och verklighet, ljud och bild, eller då och nu utforskas och ifrågasätts. Derens användning av surrealistiska motiv och psykoanalytiska teman går igen i *Ett nät av drömmar*, där en kvinna förgäves försöker undfly spegelbilden av ett yngre jag. Broberg använder sig genomgående av visuella trick för att ge liv åt döda ting och främmandegöra de vardagliga fö-



remålen. I ett avsnitt förföljs huvudpersonen bokstavligen av spegelbilden där hon springer genom trädgården och den silverglänsande handspegeln liksom flyter efter henne över gräset. Förutom kontrasteringen mellan abstrakt musik och tystnad finns en tydlig hänvisning till *Meshes of the Afternoon* i sättet att filma föremål eller kvinnans ansikte i närbilder, genom dörrar och fönster, eller i en trasig spegel.

I mars 1959 utlystes ytterligare en manustävling, denna gång i genren novellfilm. Den här gången uppmanades deltagarna att utarbeta ett detaljerat manus för en kortfilm och till pris utlovades en professionell filmatisering för visning i tv.³⁰ Juryn bestod av Bengt Idestam-Almquist, Lasse Bergström (förläggare på Norstedts och filmkritiker i bland annat *Chaplin*) och Lennart Ehrenborg. De fick in 258 bidrag, varav några även bestod av uppförstörade bilder från redan färdigställda 8mm filmer. Den totala prissumman uppgick till 10 000kr, varav 5000kr gick till vinnaren och mindre belopp till de tre efterföljande bidragen.³¹ I likhet med den första tävlingen kan man ana juryns förkärlek för formmässigt ex-

Ett nät av drömmar med tydlig hänvisning till klassisk avantgardefilm och, i synnerhet, till Maya Derens film *Meshes of the Afternoon* (USA, 1943). *Ett nät av drömmar* visades 7 oktober 1957 i *Nattugglan*.

perimentell film med surrealistiska inslag, och det vinnande bidraget avvek tydligt från raggartemat som tycks ha varit det mest populära år 1959 (raggarkulturen var ju ett ungdomsfenomen som väckte starka känslor i den offentliga debatten i slutet av 1950- och början av 1960-talet).

Det vinnande bidraget meddelades i *Filmkrönikan* 12 februari, 1960. *Jag väntar inget svar* av den danska bibliotikarien Erik Drehn-Knudsen var en expressiv, mardrömslik historia om en man som en kväll kommer hem från sitt arbete och upptäcker att frun är borta. Hon har noga planlagt och regisserat ett sista farväl med hjälp av en bandspelare. Apparaten är kopplad till en golvlampa och när mannen tänder den fylls rummet på ett spöklikt sätt av fruns uppriktiga och, för mannen, djupt obehagliga bekännelser och chockartade avsked. *Jag väntar inget svar* är ett existentiellt kammerspel där huvudpersonens subjektiva upplevelse av rummet gradvis förvrängs allteftersom det går upp för honom att avskedet är definitivt och frun lämnat både honom och livet. Drehn-Knudsens manus hade novellens komprimerade dramaturgi och oförutsägbara slut, men han hade även tagit hänsyn till den filmiska gestaltningen och kortfilmens möjligheter som konstnärligt uttryck i ljud och bild.

Jag väntar inget svar regisserades och bearbetades av ingen mindre än Gösta Werner och filmen visades på tv 14 augusti, 1961. Samarbetet lär ha varit till stor glädje för både Werner och Drehn-Knudsen, som beundrade Werners *Midvinterblot* (1946) och även hade sett Dagermanfilmatiseringen *Att döda ett barn* (1953).³²

Manustävlingarna visar på ett mer konkret sätt hur Filmavdelningen fungerade som en förlängning av den lokala filmstudion och hur kulturprogrammen inte bara bevakade den experimentella konstfilmen, utan även uppmanade amatörer att aktivt bidra till programinnehållet. Trots tekniska skillnader förenas amatörfilmaren Brobergs Deren-tolkning och Gösta Werners filmatisering av *Jag väntar inget svar* i en tydlig hänvisning till den klassiska experimentfilmens modernistiska formspråk.

I linje med 1960-talets tekniska genombrott vad gäller nya, lättare kameror och bärbar ljudutrustning, och de nya möjligheter detta innebar för både dokumentärfilmen och televisionens sociala reportage, kom även filmamatörens arbete att präglas av viljan att gå ut och filma miljöer och människor. Personliga upplevelser av vardagen och betraktandet av samtiden genom detaljer och in-



Gösta Werner filmade Erik Drehn-Knudsens vinnande bidrag i novellfilmstävlingen. *Jag väntar inget svar* visades 14 augusti 1961. Foto: SVT.

tryck i urbana miljöer utgör en gemensam nämnare för många av de amatörfilmer som blev tv-filmer på 1960-talet.

Smalfilmen i fokus 1965

Verksamhetsåret 1965 präglades av en extra satsning på smalfilmen. Till skillnad från de tidigare filmtävlingarna som vände sig till tv-tittare och filmintresserade i allmänhet riktade sig "Smalfilms-tävlingen" mer specifikt till Sveriges amatörfilmare: "Rätt att delta har alla amatörfilmare, alltså smalfilmare, som inte bedriver yrkesmässig filmproduktion."³³ Eftersom det denna gång rörde sig om kompletta 16 mm-filmer på tio till tjugo minuter var utlysningen mer specifik gällande upphovsrätt och förbud mot reklam. Som tävlingsdeltagare fick man vara beredd på att prisfilmerna skulle få disponeras fritt i svensk såväl som i dansk, finsk och norsk television, vilket låg i linje med Filmavdelningens samarbete med Nordvisionen – den organisation som samordnade utbudet av tv-produktioner mellan de nordiska länderna. Temat "Min arbetsmiljö" lockade 58 bidrag, vilka bedömdes av Ehrenborg, Mauritz Edström och Bo Bjelfvenstam. Eftersom många amatörer var hänvisade till enklare 8 mm-utrustning ledde de hårda tekniska kraven på 16 mm och eventuellt bifogat ljud (magnetljud/magnetstrippad film/optiskt ljud) till ett mindre antal tävlande denna gång. Tre filmer kom på första plats och fick 7000 kr vardera, eftersom de alla var skickligt gjorda och då en inbördes rangordning visade sig vara "utomordentligt vanskelig": *Vad sa kinesen* av Sven Wernström och Lars Westman, Ektorps; *På sjätte våningen* av Mauno Eksell, Sundbyberg; och *I frack* av Claes Patrik Söderquist, Stockholm.³⁴ Sånär i efterhand kan man inte undgå det strategiskt intressanta med den generösa fördelningen av priser, eftersom de totalt åtta prisfilmerna per definition stod till Sveriges Radio/TV:s förfogande utan krav på ersättning för eventuell utlåning till tv-sändning utomlands.

I *Stockholms-Tidningen* noterade man att "av de 58 är ingen kvinna. Den största gruppen är konstnärer" och Bo Bjelfvenstam intervjuades angående tävlingens resultat:

Flera av tävlingsbidragen var riktigt bra och det är kanske möjligt för oss att få fram nya begåvningar genom tävlingen. Många av våra filmare idag har börjat som amatörer: Lasse Forsberg,

Troell, Klyfware . . . Vi få se tiden an och syna de deltagande lite närmare i sömmarna.³⁵

Tävlingsbidragen finns inte bevarade i tv-arkivet, men recensionerna ger en uppfattning om hur filmerna såg ut och upplevdes av kritikerna.³⁶ Flera tidningar uppmärksammade avsnittet av *Kortfilm idag* där förstaprisfilmerna presenterades och visades 4 mars 1965. ”Fräscha och spänstiga amatörfilmer” var till exempel rubriken på *Aftonbladets* recension:

’Vad sa kinesen’ [. . .] berättade med skämtsam knorr om en skämttecknars vardag och hur halvkläckta idéer kan förfölja sin upphovsman in i de nattliga drömmarna. Den andra [’På sjätte våningen’] skildrade med dokumentär närgångenhet – störd bara av ett par sängkammarscener i vanlig svensk filmstil – om en hotellstäderskas omväxlande med knappast upplyftande jobb. Den tredje filmen – ’I frack’ – handlade om hur det tändes för en konstnär. Inte heller den var kanske dum, men eftersom så många kameror är mantalsskrivna i ateljéer tyckte man sig ha sett det mesta förut.³⁷

Ingvar Orre i *Dagens Nyheter* hade en annan uppfattning om Söderquists *I frack*, som han menade gav ”inte bara ett suggestivt uttryck för en konstnärs skaparvanda, den sade också i bild någonting mer än det man lätt kan gissa sig till om ett yrke.” Angående tävlingen i stort hänvisade Orre till ett konstaterande som delades av många, nämligen att ”flera unga bildkonstnärer börjat använda filmen som uttrycksmedel.”³⁸ Filmavdelningen hade, som tidigare påvisats i denna text, ända från start en kontinuerlig bevakning av både amatörfilm i bred bemärkelse och den experimentella konstfilmen. Men på 1960-talet började även konstnärerna själva att höra av sig till Ehrenborg med filmidéer och förmodligen var detta även ett resultat av filmstudioverksamheten på tv, där kortfilmens avantgarde visades jämte studioprogram om amatörfilm och bidrag från olika filmtävlingar och festivaler.

Vid sidan av de kontinuerliga visningarna inom ramen för *Kortfilm idag* och sändningen av de vinnande bidragen i smalfilmstävlingen, utökades satsningen på amatörfilm ytterligare genom den praktiska filmkurs som Ehrenborg och Bjelfvenstam realiserade

under våren 1965. Filmkursen med Bjelfvenstam som programledare och instruktör bestod av åtta halvtimmeslånga program med startdatum den 29 mars och sändes sedan varannan måndag på bästa sändningstid. I serien kommenterades och provades olika bilder, klippningstekniker och strategier för ljudpåläggning: "Vi vänder oss främst till amatörerna, men alla som har den här hobbyn kan säkert finna ett och annat av intresse."³⁹ Mottagandet blev entusiastiskt och en recensent välkomnade att tv äntligen valt att uppmärksamma det växande intresset för smalfilm i Sverige: "Smalfilmning har blivit en verkligt stor hobby och tv har åtskilliga gången ombetts att genom bildrutan lära ut en del av hemligheten bakom konsten."⁴⁰ Det är även tydligt att programserien intresserade filmamatörerna i landet. I *SFAR-nytt*, organet för Sveriges filmamatörers riksförbund, gjorde man tidigt reklam för programserien och betonade att kursen "vill hjälpa smalfilmare med de problem som många gånger hör till de svåraste att lösa nämligen manus, klippning, ljud mm. Kursen förutsätter att tittarna är väl förtrogena medamerateknik d.v.s. laddning, skärpeinställning, exponeringar mm."⁴¹ Dessutom uppmanades medlemmarna att förlägga klubbmötena på de måndagskvällar då programmet sändes, "därvid gives ett bra tillfälle att gemensamt titta på och kommentera kursen."⁴² I ett senare nummer bekräftas programmets betydelse: "TV-kursen har nu satt igång. Flera klubbar, har vi erfårit, har lagt om sina planerade möten. Vi hoppas att kursavsnitten kan skapa en hel del nya och bra aspekter på ämnet smalfilmning för att inte tala om alla diskussioner i klubbarna, som kan väntas uppkomma."⁴³

Vid sidan av det faktum att många tv-filmare började som amatörfilmare representerar tv-kursen 1965 ett av de mer handfasta projekten i Filmavdelningens samarbete med lokala filmklubbar och smalfilmare. Man kan anta att Filmavdelningens omfattande visningar av kortfilm och den breda bevakningen av smalfilmens olika verksamhetsområden stimulerade den enskilda amatörfilmaren och den lokala filmstudiokulturen. För att återknyta till den inledande diskussionen om amatörfilm och experimentell konstfilm vill jag avslutningsvis ge ett par mer detaljerade exempel på konstnärers och amatörfotografers fascination inför smalfilmens möjlighet att gestalta ett stycke verklighet, att förmedla en personlig betraktelse av människor och miljöer.

Från amatörfilmare till tv-filmare: *Masthugget och Kött*

Konstnären och fotografen Rolf Wertheimer var enligt egen utsägo "passiv medlem" i Arbetsgruppen för film, den Stockholmsbaserade föreningen för experimentfilm som mest förknippades med Peter Weiss filmkonst och som organiserade egna visningar av kortfilm.⁴⁴ Men han var trots allt en av de 20 medlemmarna och besökte kontinuerligt deras visningar. Hans film *Kinkigt jobb* hade även representerats 1964 i Filmavdelningens specialprogram tillägnat Arbetsgruppen.⁴⁵ Wertheimers filmideal låg närmare den italienska neorealismen än 1920-talets avantgardefilm och han gav inte mycket för de återkommande referenserna till surrealism och abstrakta formexperiment hos många av Arbetsgruppens medlemmar. Bo Widerberg och Jan Troell var hans förebilder inom svensk film.

I samband med en konstutställning i Göteborg hade Wertheimer tagit med sin kamera och en eftermiddag bestämde han sig för att utforska arbetarstadsdelen Masthugget. Området var under påtaglig förändring, vilket ytterligare motiverade en betraktelse av husen och människorna ovanför hamnens båtar och byggkranar. Filmsekvenserna såg lovande ut och Wertheimer tänkte "att det kunde vara något för televisionen." Efter en första kontakt med tv i Göteborg uppmanades han att vända sig till Lennart Ehrenborg i Stockholm. Ehrenborg såg potential i filmmaterialet och Wertheimer kontrakterades med löfte om en inspelningsdag med ett professionelltamerateam. Det är förklaringen varför *Masthugget* har ett par längre inklippta scener tagna med synkroniserat ljud. Visningen av *Masthugget. Ett stycke Göteborg som försvinner* aviserades med följande ord i *Stockholms-Tidningen* den första april, 1965: "Rolf Wertheimer, en mångsidig 34-årig konstnär som på torsdagskvällen pro-debuterar som filmskapare med ett 20 minuters TV-program kring saneringen av den smått legendariska Göteborgsstadsdelen Masthugget."

Filmens impressionistiska skildring av miljö och människor är uppbyggd kring tre övergripande teman: själva stadsdelen och husen som redan börjat rivas; invånarnas egna tankar och känslor kring rivningarna; en mer existentiell och associativ korsklippning mellan en anonym gubbe som muttrande visar sin irritation in-

för rivningen och en yngre generation representerad av ungdomar på mopeder och busungar som roar sig med att slå sönder rutor i rivningshusen. Ljudet från båtar som tutar och fiskmåsarernas skrån påminner genomgående om Masthuggets placering på en höjd i närheten av hamnen, men även indirekt om invånarnas koppling till båtar och hamnarbete.

Filmen inleds med stadsljud och otydliga röster. I korta tagningar, och utan en egentlig etableringsbild av var vi befinner oss, visas en gammal man som matar duvorna med bröd, två män som sitter och röker invid en husvägg, en man som ligger utslagen i en släpvagn, samt entrén till Frälsningsarméns hotell ”Kompassen”. Från avstånd ser man en grupp män på väg uppför en kullerstensbacke till husen på höjden och titeln *Masthugget* framträder. Därefter en bild på en husfasad där någon öppnar ett fönster och under rubriken ”ett stycke Göteborg som försvinner”. Till ljudet av ett större fartyg och måsarernas skrån visar följande sekvens en brant trappa och genom en kamerarörelse skymtar utsikten över hus-taken och hamnen. Det är från början tydligt att det inte rör sig om ett förklarande reportage, utan snarare ett montage av vyer och intryck där ljudsättningen av bilderna frammanar en personlig upplevelse av Masthugget.

Avsnittet med de tre männen som delar en bit bröd och en sup i backen ovanför hamnkranarna kanske speglar drömmen om en motsvarighet till neorealism i svensk film: det är en arbetslös och två före detta hamnarbetare som spelar sig själva och med sin egen utpräglade dialekt får ge ord åt ett på förhand givet tema: ”Hur fan ska det gå för oss när dom river här uppe? Var ska vi ta vägen? Ja, det undrar jag också... Kommer dom placera oss i en sån där stadtarlånga som dom har ställt upp? Vi får nog inte plats bland det här klientelet som kommer hit upp... där passar inte vi, vet du...”. Ett annat avsnitt är inspelat i köket hemma hos Svea. Hennes samtal med en granne (en av männen från den tidigare scenen) vid köksbordet reflekteras i en oval spegel: ”Det finns inget kvar snart du... och vi som gamla Masthuggsbor får inte va i fred...”. Svea talar om hur det var förr och samtidigt rör sig kameran ned från hennes ansikte till en närbild av den tatuerade rosen på hennes smala arm.

Wertheimers intresse för skönheten i vardagens detaljer för också tankarna till Jan Troells foto och betydelsen av både ljud och tystnad. Bildkompositionen är påtaglig: solljusets spegling i vatt-



Masthugget var Rolf Wertheimers debut som tv-filmare och sändes 1 april 1965.
Foto: Rolf Wertheimer.

net, stäven på ett fartyg filmat underifrån, utsikten över de gamla husen och här utnyttjas grafiska kvalitéer i till exempel vita lakan som fladdrar från en tvättlina; prosaiska motiv som i filmen förvandlas till poetiska betraktelser. *Masthugget* bär även tydliga spår av amatörfilmarens tekniska problem och enkla utrustning. I en sekvens som illustrerar det genomgående generationstemat följer den gamles blick en ung man som i hög hastighet och med stort oväsen sveper förbi på moped. I nästa bild av föraren, tagen från en efterföljande moped, skymms synfältet till och från av ett huvud och en axel.

Filmen fick fina recensioner och kallades till och med för en ”tv-dokumentation när den är som friast och mest direkt berättande”, och ”Rolf Wertheimers filmberättelse om Masthugget var ett väl avvägt stämningsreportage från ett legendariskt kåk-Sverige i upplösning”.⁴⁶ I *Stockholms-Tidningen* återknöt Ingvar Orre till ovan nämnda smalfilmstävling och konstaterade nöjt att i ”torsdags debuterade ännu en målare och skildrade i fint lyriska sekvenser en utdömd del av Göteborgs bebyggelse.”⁴⁷ Han påtalade även några möjliga stilistiska influenser: ”Det finns åtskilligt i den här bildberättelsen som påminde om Troells och Klyvares novellfilmer, men man bör genast tillägga att här fanns kvaliteter både i detaljer och i helhetskompositionen som torde vara helt ovanliga i ett förstlingverk.”⁴⁸

I sin fria form och genom avsaknaden av en speakerröst kunde även *Masthugget* upplevas som ett djupt problematiskt och provocerande tv-program. I ett brev till Sveriges Radio/TV från Föreningen Gamla Masthuggspojkar i Göteborg uttrycks ”en skarp protest mot visandet av något dylikt” och mest upprörd är man över sekvensen som visar de tre brännvinsdrickande gubbarna. Programmet är ”skamligt” då de ger en ”falsk bild av en gammal anrik stadsdel” och även om bilden av ”saneringsslummen” nog var äkta upprörs föreningen av att Masthuggsborna framstår antingen som fönsterpangande buspojkar eller som alkoholiserade och arbetslösa.⁴⁹

En annan amatörfilmare som inspirerats av Filmavdelningens satsning på kortfilm var Lasse Stener, en före detta slakteriarbetare som 1967 debuterade som tv-filmare med *Kött: bilder från en styckhall*.⁵⁰ Som Göran Olsson skriver i sin artikel om Stener var hans ambition att ”skildra vardagen som den är, i dokumentära bilder”, vilket låg helt i linje med 1960-talets tilltro till den nya, rörliga kamerateknikens möjligheter att komma nära motivet och att skildra

miljöer inifrån.⁵¹ Med 20 års personlig erfarenhet av slakteribranschen blev *Kött* en filmberättelse som ger en märklig inblick i styckarens tunga arbetsmoment, ljuden och djurkropparna, samt inte minst jargongen och kamratandan på den sektion av Enskede slakteri dit Stener återvände som filmare. En arbetsskada i axeln hade tvingat honom att vid 36 års ålder skola om sig. Stener var redan en hängiven amatörfotograf och bestämde sig snabbt för att satsa på fotografyrket. Under den treåriga utbildningen som stillbildsfotograf råkade han vid något tillfälle bli engagerad som statist i en kortfilm, vilket väckte intresset för filmen. Han lärde sig filmredigering på en kvällskurs och redan innan han utexaminerades från fotoutbildningen hade han gjort sin första dokumentär. Den filmen var ett porträtt av uteliggaren Harry som går runt i ett vintrigt Stockholm och försöker sälja vishäften.⁵² *Till minne av Harry* visades även på tv 1967 och det skulle bli ytterligare ett par inkännande porträtt av Lasse Stener, som på bästa sätt, och före sin tid, förenade det nya mediets intimitet och direkta tilltal med säregna livsöden.⁵³

För den slutliga versionen av *Kött* hade Stener fått professionell hjälp med klippningen och ljudmixen. Han filmade med en stum 16mm-kamera och bandade intervjuer med före detta kollegor. Som före detta styckare kunde han på ett naturligt sätt dokumentera de olika rutinerna i styckhallen, och denna närhet och sympati med aktörerna speglas särskilt i de fragment som skildrar de korta stunderna av vila och samvaro vid lunchen eller pingisturneringen. Den professionella klippningen av filmen bär stilmässiga spår av Filmavdelningens influenser från amerikanska *direct cinema* (till exempel Leacock och Pennebaker) eller brittiska motsvarigheten *free cinema* där kameran bör vara en osynlig närvaro och filmens berättelse klipps efter det filmade skeendets ”naturliga” och ”spontana” struktur. I *Kött* bildar arbetsdagen från tidig morgon till eftermiddag berättelsens ram och det i efterhand pålagda ljudet har en central roll för upplevelsen av den genuina miljöskildringen. Här finns typiskt nog inte heller någon pålagd musik, men däremot en speakeröst som redogör för, förklarar, och kommenterar de olika arbetsmomenten och motiven utifrån styckarens perspektiv.

Filmen inleds med en etableringsbild av Enskede slakteri med titeln *Kött* i vita bokstäver av tidstypiskt, bulligt typsnitt och underrubriken i mindre, raka bokstäver: ”Bilder från en styckhall. En film av Lasse Stener.” Sedan följer en serie bilder av lastkajen och

ett inkommande godståg med närbilder av skyltarna på vagnarna där det bland annat står ”Fläsktransporter återsändes till Hässleholm” och ”Ej färsk fisk”. Liksom i Wertheimers film saknar anslaget både musik och speakertext. Åskådaren konfronteras direkt med ljud- och synintryck från platsen. Följande sekvens visar sex stycken stora griskroppar upphängda i bakbenen och grovt salt som slängs in på golvet i godsvagnen. Man hör styckarbetarna tala i bakgrunden. Två män inspekterar kropparna och börjar sedan lasta av en i taget, en stor griskropp per man, (speakerröst):

Vissa dagar här när det kommer fem, sex, sju vagnar ibland och vi kan vara två, tre man, och då när vi lossat alltihop så kan det röra sig om en tjugo-trettio ton per man på en dag. Då börjar vi när vagnarna kommer in, det är vid halv åtta, och vi kan vara loss vid ett-tiden . . . och sen är det inkörning av alltihop i kylrummen . . . Bland annat lossar vi ett par tusen fläsk i veckan och en 250–300 kossor och tjuvar, kalvar, suggor . . . och suggorna framförallt är ju inte små . . . dom kan ju väga uppemot ett par hundra kilo, så det kommer nog ihop till en hel del ton om man lägger ihop det där . . . Ibland om vintrarna är det så kallt här att vi måste spätta loss fläsk från varandra, dom har helt enkelt frusit fast . . . och när man ska ta dom är dom som stora vedträn . . .

Att programmet upplevdes som en genuin och fascinerande skildring berodde nog inte enbart på den i ljud och bild dokumenterade slakterimiljön eller den sakkunniga kommentaren, utan även på det faktum att speakerrösten låter annorlunda. Det är varken den traditionella dialektkontrollerade radiorösten eller den bildade föreläsarens röst som dominerar i Sveriges Radios tidigaste tv-dokumentärer, utan olika röster från slakterigolvet. Styckaren förklarar i ord de olika arbetsmoment man ser i bild och speakertexten tycks baserad på Steners intervjumaterial. Tv-publiken fick i detalj studera arbetsprocessen bakom de butiksförpackade biffarna, filéerna och innanlåren, och fick även ta del av specialinformation av typen: ”Det är sällan två kohalsar är exakt lika i benstommen”. Vardagen i styckhallen presenteras på så sätt både i bild och genom den personliga beskrivningen som, förutom det tunga arbetet och hantverkets utmaningar, även inbegriper kommentarer om betydelsen av kamratskap i arbetslaget. Speakertexten i *Kött* ger röst åt

styckarna själva, med styckarens professionella vokabulär och på utpräglad Stockholmsdialekt.

Långa passager i filmen förblir även okommenterade. Tungt arbete och bullrig miljö fångas på bilderna av hur djurkropparna lastas av, huvuden avlägsnas och brosk och fett skärs bort. Revbensspjäll, kotletter och styckning av spädkalv . . . Det blir bokstavligen en bildserie på temat ”kött”, och helt plötsligt även ”kött” i en annan bemärkelse då man valt att klippa från styckningen av spädkalv till en närbild av en kalender med nakna flickor som några män bläddrar i och förtjust kommenterar under en paus.

Kött är varken en informationsfilm i traditionell mening eller ett socialt reportage och pamflett i fackligt intresse, men den detaljrika dokumentationen av arbetet i fråga utgör en minst lika effektiv påminnelse om slakteriarbetarens arbetsvillkor och fysiskt hårda vardag. Vissa detaljer om ackord och ersättning framkommer dessutom i speakerns ord:

När man skär spädkalv då får man gno på för att det ska bli några pengar. Det är vårt sämsta ackord faktiskt . . . vi har 1,36 för att skära ned en spädkalv och då ska den sorteras också till à la daube, så det är verkligen kinkigt. [. . .] Idag måste man kunna klara av att skära upp och stycka en hel ko på 45–50 min. Bara för några år sedan ansåg man att det var en topp-prestation om en man gjorde det jobbet på två timmar.

Steners vilja att gå ut och filma vardagen i Enskede slakteri resulterade i en personlig betraktelse av arbetsmomentens monotoni, konsten att stycka en ko, och arbetarnas egna kommentarer och förklaringar till bilderna som visas. *Kött* är ytterligare ett exempel på motivens mångfald och kortfilmens starka ställning i Filmavdelningens produktionshistoria. Liksom *Masthugget* är Steners film framförallt en påminnelse om den rörliga bilden som historiskt källmaterial och om tv-arkivet och televisionens historia som fortfarande till stor del är utforskad mark, men som rymmer oändliga ingångar till både studier och filmberättelser om tiden för televisionens etablering i Sverige.

När man idag ser tillbaka på det omfattande och brokiga utbudet av tv-filmer från 1950- och 60-talet är det slående hur Filmavdelningen gjorde televisionen till ett slags filmstudio, hur samar-

betet med amatörfilmare och konstnärer gjorde svensk television till en viktig aktör i kulturlivet. "Den fria filmen" är och förblir ett mångtydigt begrepp, men som ett genomgående tema i Ehrenborgs produktion av tv-filmer och studioprogram är det en givande utgångspunkt för en närmare granskning av hur Filmavdelningen aktivt samarbetade med, synliggjorde, och själv bidrog till en filmkultur bortom den kommersiella spelfilmen och den dokumentära beställningsfilmen. Med *Kortfilm idag* och den uttalade satsningen på smalfilm framträder bilden av det paradoxala mötet mellan anonym amatörfilm och offentlig tv-kultur – ett möte som också vittnar om filmens självskrivna plats i kulturbevakningen och tv-utbudet vid en tidpunkt då alla såg allt i Sveriges enda kanal.

Denna studie finansierades av Vetenskapsrådet. Ett stort tack till den vänliga och kunniga personalen på Dokumentarkivet, SVT arkiv och SLBA.

Noter

1. *Nattstudio. Kortfilm idag. Pop, collage, happening – The New American Cinema presenterad av Nils-Petter Sundgren* (1964-05-29). *Kortfilm idag* visades som sista program kl. 22.40–23.15.
2. Carl-Henrik Svenstedt, "Filmens verklighet och ögats värld", *Svenska Dagbladet*, 1968-01-13.
3. Ett exempel är temaprogrammet *Amatörfilmkrönika* som sändes 1959-08-04, där Gunnar Oldin från *Filmkrönika* rapporterade från den just avslutade amatörfilmfestivalen i Helsingfors. Festivalen, som även var en internationell tävling i amatörfilm och ett årligt evenemang, anordnades av UNICA (Union internationale du cinéma d'amateur). Tv-programmet bjöd även på det vinnande bidraget, italieneren Paolo Capoferris *Sette minuti* som finns bevarat i SVT:s arkiv och på SLBA.
4. *Uppsnurrad. Svensk amatörfilm* presenterades av Bo Bjelfvenstam och sändes 1964-09-24. Nils-Petter Sundgrens program *Svensk smalfilm 1965* sändes 1965-05-19.
5. Erik Hedling och Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* (Stockholm: SLBA, 2007) utgör ett välkommet bidrag till den begränsade forskningen om svensk amatörfilm.
6. David James, "Amateurs in the Industry Town. Stan Brakhage and Andy Warhol in Los Angeles", James (red.), *Stan Brakhage. Filmmaker* (Philadelphia: Temple University Press, 2005), s. 61–62.
7. Maya Deren, "Amateur Versus Professional", *Film Culture* 39 (vinter 1965), s. 45–46.
8. Lars Gustaf Andersson och John Sundholm talar till och med om en polarisering "mellan amatörfilmmande ingenjörer och experimentella konstnärer", i "Amatör och avantgarde: De mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige", *Välfärdsbilder*, s. 235.

9. Ulf Hård af Segerstad, "En smalfilmstävling", *Svenska Dagbladet* 1954-03-31.
10. För en mer utvecklad diskussion om "experimentfilmen", som förutom kanoniserad avantgardefilm även inbegriper amatörfilm, dokumentärfilm och vetenskapsfilm, se Malin Wahlberg, "Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science film", *Screen* 47:3, Autumn 2006, s. 273–289.
11. Samtal med Rolf Wertheimer 2008-05-20. Enligt Wertheimer föraktade man som amatör de experimentfilmare som regisserade utan att filma själva (som tex Peter Weiss, trots att Weiss själv kallade sig amatörfilmare).
12. Jon Idestam-Almquist och Lars G. Phil, "Landets filmstudios presenteras", *Filmfront* 1-2 (1956), s. 14–16.
13. Gunnar Oldin, "Förord", *Filmfront* 1-2 (1956).
14. Malin Wahlberg, "Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig svensk television", Leif Dahlberg och Pelle Snickars (red.), *Berättande i olika medier* (Stockholm: SLBA, 2008), s. 217–220.
15. Gösta Werner, "Experimentfilmens renässans", i *Aftonbladet* 1952-10-14.
16. Radioprogrammet *Filma utan kamera* sändes 1952-11-11 och var ett resultat av det täta samarbetet mellan Artfilm och Rikssamfundet för bildande konst vid denna tid. Samtal med Lennart Ehrenborg 2008-06-23.
17. Margareta Ekström, "Stephen Bosustow och Norman McLaren", *Filmfront* 1956: s. 3–4, 37.
18. Gunnar Falk, "Kortfilmskonst", *Svenska Dagbladet* 1959-03-17.
19. Gunnar Falk, "Filmens kortdikter", *Svenska Dagbladet* 1961-03-14.
20. Lennart Ehrenborg, "TV öppnar forum för experimentfilm. Utlyser manuskripttävling", *Röster i Radio-TV* nr 40, 30 sept.–6 okt., 1956, s. 16.
21. Andersson och Sundholm, s. 234–235.
22. Se till exempel Gösta Werner, "Vad är experiment?", *Filmfront* 1 (1953), s. 7 och 10.
23. Försöksverksamheten vid KTH under perioden 1954–56 begränsades till lokala sändningar i Stockholm. Vid denna tid fanns bara ett hundratal teveapparater installerade. Det var en exklusiv nyhet för väl bemedlade hem, men programmen nådde en större publik genom de mottagare som satts upp i skyltfönster och på andra offentliga platser i staden.
24. "Experimentfilmtävling i TV", *Filmfront* 1956:3-4, s. 26.
25. SRF DO, TVK C31 Fil:1: "Handlingar rörande pristävlingar, 'Experimentfilmtävlingen 1956'".
26. "Utlysningen i TV, Resultatet", *ibid.*
27. Det här exemplet tas även upp i Andersson och Sundholm och *Ett nät av drömmar* finns på den medföljande DVD:n till boken *Välfärdsbilder*.
28. B-hl., "Göteborgare vann TV:s manustävling", *Göteborgs-Posten* 1957-03-01
29. Big Ben, "En göteborgare", *Handelstidningen* 1957-03-01
30. Lennart Ehrenborg, "Manustävlingen i TV", *Filmteknik* 2 (1960), s. 59–61.
31. Evert Lundström och Torbjörn Thörngren i Göteborg fick andrapriset (3000kr) för *Måndag, tisdag, onsdag* och Olle Mattson i Svenshögen 1000kr för *Måsarna*. Ett tröstpris på 750kr gick dessutom till Stig Engel i Bromma och Birgitta Lindfors i Sandviken fick 250kr för idén till deras manuskript. "TV:s pris för novell till dansk", *Svenska Dagbladet* 1960-02-15
32. Samtal med Lennart Ehrenborg 2008-06-23.
33. "Handlingar rörande smalfilmstävlingen 'Min arbetsmiljö' 1964–65", TVKF, C31, Fil:1.

34. Fem extrapriser à 1000kr delades ut till *Projektionisten* (NÅ Hamberg och Östen Fogelqvist, Östersund), *Mitt ritkontor* (Leif Franzén, Dösjebro), *Kvarteret lugnet* (Thomas Forsberg, Luleå), *Min arbetsmiljö* (Gösta Hörnfält, Östersund), samt *Big Stinker* (Gunnar och Nils Grafström, Falun). TVKF, C31, F11:1.
35. "Kortfilmare tävlar i TV på motivet arbetsmiljö", *Stockholms-Tidningen* 1965-03-04.
36. Filmen *I frack* visades relativt nyligen på en Söderquist-retrospektiv i Karlstad, Av-ant 2006 (31 augusti–2 september, 2006) och några andra filmer av Mauno Eksell finns bevarade i filmarkivet i Grängesberg.
37. Tore Borglund, "Fräscha och spänstiga amatörfilmer", *Aftonbladet* 1965-03-05.
38. Ingvar Orre, "Bildkonst och film", *Dagens Nyheter* 1965-03-05.
39. Bjelvenstam citerad i Christer Faleij, "Äntligen! Nu får smalfilmare program i TV", i *Aftonbladet* 1965-03-18.
40. Ibid.
41. Bengt S. Söder, "Smalfilmskurs i TV", *SFAR-nytt*, nr 1, årg. 10, januari, 1965: 2.
42. Ibid.
43. "TV-kursen", *SFAR-nytt* nr. 3, årg. 10, april, 1965: s.12.
44. Följande hänvisningar till Rolf Wertheimers uttalanden är baserade på mitt samtal med honom den 2008-05-20.
45. *Kortfilm idag*, 24/11, 1964. I detta specialprogram om Arbetsgruppen för film visades även filmer av Weiss, Nordenström, Ultvedt mfl.
46. Mario Grut, "Försvinnandets poesier", *Aftonbladet* 1965-04-02.
47. Ingvar Orre, "Lovande filmdebut", *Stockholms-tidningen* 1965-04-02.
48. Ibid.
49. "Med anledning av filmen om Masthugget som visades i T. V. den 1 april 1965". Brev från Föreningen Masthuggspojarna till Sveriges Radio/TV den 7 april, 1965. TVKF Arkiv C31, E1b:1 "Chefskorrespondens intern 1963–1969".
50. *Kött: bilder från en styckhall. En film av Lasse Stener* visades 1967-07-01.
51. Peter Engström, "Slaktare TV-filmar", *Dagens Nyheter* 1967-07-01.
52. Ibid.
53. *Till minne av Harry: en film av Lasse Stener*, 1967-11-20; *I skick nästan som ny* 1968-07-06 är ett porträtt av två unga män i Mariefred som startat egen bilverkstad i ett gammalt skjul; och *Kiki en cirkusdvärg*. (TV1, 1971-03-07) är ett porträtt av clownen Otto Moskowitz.

Madeliene Lilja och Johan Nilsson

Poesi i ljud och bild: Jan Troell som tv-filmare

JAN TROELLS FILMER HAR fått stor uppmärksamhet både nationellt och internationellt. Hans relation till tv har däremot sällan uppmärksammats. Följande text tecknar sammanhanget kring Troells första möte med televisionen och Filmavdelningen, samt återger hans egna svar på våra frågor beträffande tiden som amatörfilmare och Lennart Ehrenborgs samarbete med frilansfilmare. Intervjun med Jan Troell gjordes per telefon i maj 2008.

1956 hade televisionen sitt genombrott i Sverige och inom loppet av sju år sjönk publiksiffrorna på biograferna från 80 miljoner till 63 miljoner.¹ Kortfilmen som tidigare hade haft en given funktion som förfilm till spelfilmen försvann från biograferna till den nya distributionskanal som televisionen ställde till förfogande.² Många artiklar i den här boken ger exempel på hur Lennart Ehrenborg som chef för Filmavdelningen kom att verka som talangscout och inspiratör för en ny generation av frilansfilmare. Som Wahlberg skriver i föregående avsnitt var Ehrenborg särskilt mån om att ge plats åt unga filmare utan tidigare erfarenheter som ville arbeta med film.

Vid den här tiden arbetade Jan Troell som lärare på Sorgenfri-skolan i Malmö och hade nyligen införskaffat en 8 mm-kamera. *De*

falska, eller hvi suckar det tungt uti kvarnen (1957) var en spelfilm på 20 minuter om några smugglare i en kvarn. Efter det att filmen var färdig skickade Troell in ett manus med uppförstorade bilder till en manustävling på tv. Så här beskriver Troell själv sin första kontakt med tv:

Jag träffade honom inte personligen förrän långt senare utan min första kontakt med Ehrenborg skedde över telefon. När jag väl mötte honom personligen uppfattade jag honom som vital och stark. Vid ett tillfälle skickade jag in ett manus som byggde på en uppsats som en pojke i min fjärdeklass hade skrivit – *De falska*. För att kunna leverera bilder till manuset kopierade jag stillbilder ur filmen. Där gjorde jag faktiskt filmen först och skrev manus sen. Jag fick inget pris men den hade gjort ett visst intryck på Ehrenborg.³

Jon Dunås har visat att Troells första filmer förebådar vissa stildrag som utmärker bildspråket och arbetet med ljudet i de senare filmerna. Trots den enkla utrustningen, eller kanske tack vare amatörfilmarens totala kontroll över produktionen, finns en kontinuitet i bildspråket som går tillbaka till de allra första övningarna.⁴ Med *Sommarhamn* (1958) vann Troell förstapris i en familjefilmstävling som hade utlysts i amatörfilmtidskriften *Filmteknik*. Motiveringen löd: ”En charmfull film med stämningsskapande verkan, framställd med stor teknisk skicklighet och utpräglat bildsinne.”⁵

Stad (1958) var en berättelse om en pojkes sökande efter en försvunnen sköldpadda och det var denna kortfilm som låg till grund för Troells första möte med televisionen.⁶ Filmen visades i tv i slutet av maj 1960:

Det är lite oklart för mig precis när det sker, men det började i Malmö med Lasse Holmqvist. Jag hade lånat en 16mm kamera och spelat in en liten historia om en försvunnen sköldpadda. Lasse Holmqvist fick av en händelse se filmen och ville att den skulle visas. Det var första steget in. Nästa film, nu är jag inte riktigt säker på ordningen, tillkom efter en förfrågan från Malmö och Gösta Åhlén som då var chef för tv i Malmö. Åhlén ville att jag skulle göra film baserad på en skånsk diktare och då valde jag *Nyårsafton på den skånska slätten* av Albert Ulrik Bååth. Den visades sedan på nyårsafton 1961.⁷

Lasse Holmqvist var en tv-personlighet, verksam i Malmö, som på 1950- och 60-talen hörde till dem som trots ogynnsamma tekniska förutsättningar reste runt, framförallt i Skåne, och gjorde filmade folklivsskildringar i radiomännen Olof Forséns och Lars Madsens efterföljd. Mer känd är han dock för underhållningsprogrammet och porträttshowen *Här är ditt liv* (1980–1991). Hans tidigare program aktualiserar emellertid övergången från radio till tv och de genrer som följde med och anpassades till det nya mediet, i det här fallet porträttintervjun. Det svenska mediesamhället genomgick stora förändringar under 1960-talet. Under femtio- och tidigt sextioal var det självklart att etermedierna inte fick användas som en kanal för personliga åsikter, annat än i opartisk och balanserad form. Likaså skulle obehagligheter och chockerande förhållanden endast omnämnas i abstrakta former och inte visas upp eller beskrivas. Dessa tabun började under sextioalet lösas upp och tv kunde därmed närma sig dessa på ett lite öppnare sätt. Generellt sett genomgick svensk television en stor förändring några år in på sextioalet genom perspektivskjutningen från det okontroversiella och familjevänliga till det mer provocerande. På många håll i pressen sågs den provocativa utvecklingen som ett utslag av mediernas självständighet, men den väckte också stort motstånd.

Ett exempel på detta är Troells film *Trakom* (1963/64) som utifrån ett humanitärt tema behandlar fattigdom och sjukdom i Algeriet. Filmen var en beställning från Rädda Barnen som hade startat ett slags massbehandling av ögonsjukdomen Trakom i landet, vilket också pressen fokuserade på. Troell uppmärksammades som fotograf men filmen sågs framförallt som Rädda Barnens.⁸

En intressant parallell mellan Holmqvist och Troell är själva övergången från ett medium till ett annat. Som poängteras längre fram var Troell mer intresserad av biograffilm och såg snarast tv som en möjlig inkörspport till en karriär som långfilmsregissör. Bakom Lennart Ehrenborgs idé att använda frilansande filmare fanns just en produktionspolitisk tanke om att tv-mediet skulle vara en alternativ visningskontext och präglas av mångfald. Produktionen byggde på att filmaren presenterade sin idé för Ehrenborg som antingen förkastade eller godkände:

Jag ville naturligtvis få in en fot i televisionen, men hellre att mina filmer skulle visas på bioduken. *Den gamla kvarnen* (1963)

blåstes upp till 35 mm tack vare Artfilm och visades som förfilm till Vilgot Sjömans film *Klämningen* (1964). Den filmen blev faktiskt min biljett in till långfilmen. Bengt Forslund och Ingmar Bergman hade sett den i något sammanhang och tog kontakt med mig. Det var filmen *Sommartåg* (1961) som ledde till min första kontakt med Lennart Ehrenborg. Jag fick ett kontrakt och en kopia av filmen och tv fick rättigheterna ”i alla tider”. Ljudläggningen gjordes på tv och jag minns att jag tyckte det var fantastiskt att få en kopia med optiskt ljud.

Här aktualiseras den tekniska utveckling som skedde vid den här tiden. Den nya rörligheten i samspelet mellan kamera och ljud skapade en möjlighet att både filma och visa långa och obrutna men ändå visuellt omväxlande bilder. Parallellt med den här utvecklingen växte det samtidigt fram en motrörelse som ville ta avstånd från pålagt ljud; en tendens att helt avstå från orden och enbart förlita sig till bildens dokumenterande kraft. Detta tycks falla tillbaka på en önskan om att renodla televisionens kapacitet som bildmedium och därigenom söka ta ett steg bort från ”övertalning” och ”suggestion”.⁹ Troells tidiga filmer är snarare betraktelser av miljöer och människor än berättelser med en tydlig dramaturgi och karaktärsgestaltning. Dialogen är i det närmsta obefintlig och berättarröst används sällan. Det här fria berättandet tycks ha givit Troell ett stort utrymme för olika stilexperiment. Detta visar också hur han alltid sett bilden som viktigare än berättandet. Eller snarare, berättandet föds genom kamerarörelser och montagegets associativa bildväxlingar. Stämningar och intryck förmedlas effektivt genom subjektiva blickriktningar, och relationen mellan miljöljud och bild är ibland realistisk, ibland abstrakt eller fantasifullt visar.

Som Lars-Lennart Forsberg visar i sin artikel var den tekniska utvecklingen under 1960-talet avgörande för såväl tv-filmen som dokumentärfilmens estetik i stort. Vid sidan av Eclair-kameran och det synkrona ljudet medförde till exempel zoomtekniken att Troell kunde utforska en ny optisk rörlighet. Parallellt med dessa innovationer pågick också utvecklingen av de svartvita filmernas kvalité i riktning mot större ljuskänslighet, något som ledde fram till möjligheten att utan annan belysning än den befintliga göra filmupptagningar.

Jan Troell är känd för sitt poetiska bildspråk, för sitt starka när-bildsberättande, och för att visa fram det som syns och känns. Nya

projekt börjar ofta med en bild och Troell gör ofta uttalanden i stil med att det ”var Mobergs beskrivning av en blå docka under vatten i en brunn som ledde till inspelningen av *Utvandrarna*”. För Troell är varje bild fylld med detaljer, och just det kan vara en orsak till att han fått kritik för att vara långsam. Själv menar han dock att överflödet, tempot och de snabba klippen gör att varje bild får mindre betydelse.¹⁰ Det märks att Troell är influerad av Sucksdorffs tendens att leka med fiktion och fakta. Detta har också uttryckts av honom själv: ”Min metod är att göra spelfilm som dokumentär och dokumentär som spelfilm.”¹¹

Filmavdelningen och dess frilansare följde och diskuterade också den internationella utvecklingen inom dokumentärfilmen. Ehrenborg var den som såg till att många nyckelfilmer importerades och visades i svensk television. Vid den här tiden är det framför allt Karel Reisz och Lindsay Anderson som bär fram den så kallade *free cinema*. Påverkningarna från *free cinema* spred sig snabbt bland Ehrenborgs frilansfilmare och kom att verka stimulerande på produktionen. I Troells tv-filmer är influensen tydligast i representationen av specifika miljöer, men här leder avsaknaden av berättarröst och experimenterandet vid klippbordet till en poetisk lek med ljud och bild som i lika hög grad skulle kunna karaktäriseras som novellfilm.

I *Båten* och *Sommartåg*, som båda visades på tv 1962, förvandlas två realistiska miljöer på ett slående vis till intensiva upplevelser av tid och rum. *Båten* gestaltar en Köpenhamnsfärjas sista resa till skroten i Ystad. Kamerans utforskande av detaljer möter ljudets suggestiva förmedling av maskinrummets dunkande, i kombination med det imaginära ljudet från tidigare resor då matsalen var fylld med sorl och skramlande porslin. Dessa ”minnen av ljud” har uppmärksammats av Dunås som ett återkommande tema i flera av Troells tidiga filmer, och de eftersynkroniserade ljuden framstår som en praktisk nödvändighet som har utvecklats till en estetisk dygd.¹² Resultatet blir på en gång vemodigt och humoristiskt, ödsligheten ombord fångas effektivt i bilden från matsalen med den ensamma flugan som surrar omkring och till slut tar en promenad på fönstret mellan kameran och havsutsikten.

Båten av Jan Troell, som visades 8 juli 1962.





I *Sommartåg* av Jan Troell gestaltas en tågresan genom en pojkes upplevelser och intryck. *Sommartåg* visades 5 augusti 1961.

Även i *Sommartåg* är tekniken och maskinerna i fokus, men här kontrasteras gestaltningen av det framrusande tåget mot naturen genom en liten pojkes nyfikna blick. Filmen förmedlar hans upplevelse av tågresan och landskapet utanför tågfönstret. *Sommartåg* är ett ljud- och bildmontage på temat sommarlandskap och sommarlov, där kontrasteffekter mellan fågelkvitter, tystnad, ljudet från räls och tågvissla blir ett ledmotiv i den rytmiska klippningen från subjektiva intryck av utsikten, medpassagerarna och konduktören, till stilla betraktelser av sommarlandskapet.

Jan Troell och Bo Widerberg gjorde 1961 kortfilmen *Pojken och draken* om Arild som fyller sex år:

Det var Lasse Holmqvist som sammanförde mig och Bo Widerberg. Bo skrev manus och tog hand om personregi och jag skötte kameran, kamerainställningar och klippningen av filmen. Vi arbetade väldigt tätt tillsammans, vi hade faktiskt ett väldigt bra samarbete. När jag satt och klippte filmen minns jag att Bo var med och att han blev fascinerad över klipparbetet. På den tiden var varenda kortfilm en händelse eftersom det ännu bara fanns en tv-kanal, men jag minns att en Göteborgsrecensent avslutade sin helt nedgörande recension om mig och Widerberg med att skriva här har man hotat med att komma tillbaka.

All kritik kring tv-filmen *Pojken och draken* var dock inte negativ. Tidningarna var överlag positiva. Bland annat sågs den som ett sensationellt arbetsprov som inte liknade något annat, och det var framförallt bilden och bildintrycken som uppmärksammades. Även ljudeffekter och dialog nämndes, men då som sparsmakade och fungerande som stöd för bilden. I omnämmandet av filmen ligger mycket av fokus på Bo Widerberg. Han ses som upphovsman medan Troell är kameramannen och redigeraren.¹³ Därmed kan man återigen skapa en koppling till hur bilden är central för Troell, och därtill kan tilläggas att detta direkt återanknyter till *Free Cinema* och dess övertygelse att bilden talar medan ljud förstärker och kommenterar.

Troells tidiga filmproduktion för tv är ett exempel på frilansfilmarens autonomi i förhållande till programinnehåll och filmiskt utförande under Lennart Ehrenborgs chefsskap. Det är också en bekräftelse på televisionens plats i svensk filmhistoria, och om filmkonstens plats i det tidiga tv-utbudet. Vetskapen om Troell som hyllad *auteur* påverkar förstås hur vi ser på hans tidigaste filmer och man lockas ofrånkomligen att spåra hans signatur i bildspråk och kameraarbete i de allra första försöken. Men faktum är att redan de första tv-filmerna hyllades med få undantag av kritikerna i dagspressen och i samband med att Troells långfilm *Här har du ditt liv* hade premiär 1966 sändes alla hans tv-filmer i repris.

Även om Troell endast hade en sporadisk kontakt med Lennart Ehrenborg gav samarbetet med Filmavdelningen ett konstnärligt och tekniskt stöd och en frihet som tillät Troell att utforska filmens expressiva möjligheter som poesi i ljud och bild.

Noter

1. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige*, 2003, s. 249.
2. Furhammar, 2003, s.262.
3. Telefonintervju med Jan Troell, maj 2008.
4. Jon Dunås, *Apparaturbetraktelser. Metafilmiska aspekter på Jan Troells Här har du ditt liv* (Stockholm: Aura förlag, 2001), 44–45.
5. Signaturen D., "'Sommarhamn' blev segrarfilm", *Filmteknik* 1959:4, s. 24.
6. *Stad* visades i tv första gången den 31 maj 1960-05-31.
7. Svenska Filminstitutets databas, *Nyårsafton på den skånska slätten* var en beställningsfilm från Sveriges Radio som hade Sverigepremiär den 31 december 1961.
8. Se *Svenska Dagbladet* 1964-02-02, *Dagens Nyheter* 1964-02-02, *Expressen* 1964-02-02 och *Aftonbladet* 1964-02-02.
9. Ett tidigt exempel på detta är Troells film om gamlingen *Johan Ekberg* (1964) som i stillhet odlar sin lott, allt medan det nya livets framfart gör sig påmint.
10. Britta Collberg, "Jan Troell", i *Kultur Skåne*.
11. Jeanette Gentele, "Jan Troell satsar stort igen", i *Svenska Dagbladet* 2007-01-31.
12. Dunås, s. 80, 229.
13. Tore Borglund, "'Pojken och draken' i TV igår ett sensationellt arbetsprov", i *Expressen* 1962-03-14; Gunnar Falk, "TV-rutan", i *Svenska Dagbladet* 1962-03-14; *Dagens Nyheter* 1962-03-13; Hans Fridlund, "Filmkritikerns film i kvällens TV med sexåring i huvudrollen", i *Aftonbladet* 1962-03-13.

Anna Tellgren

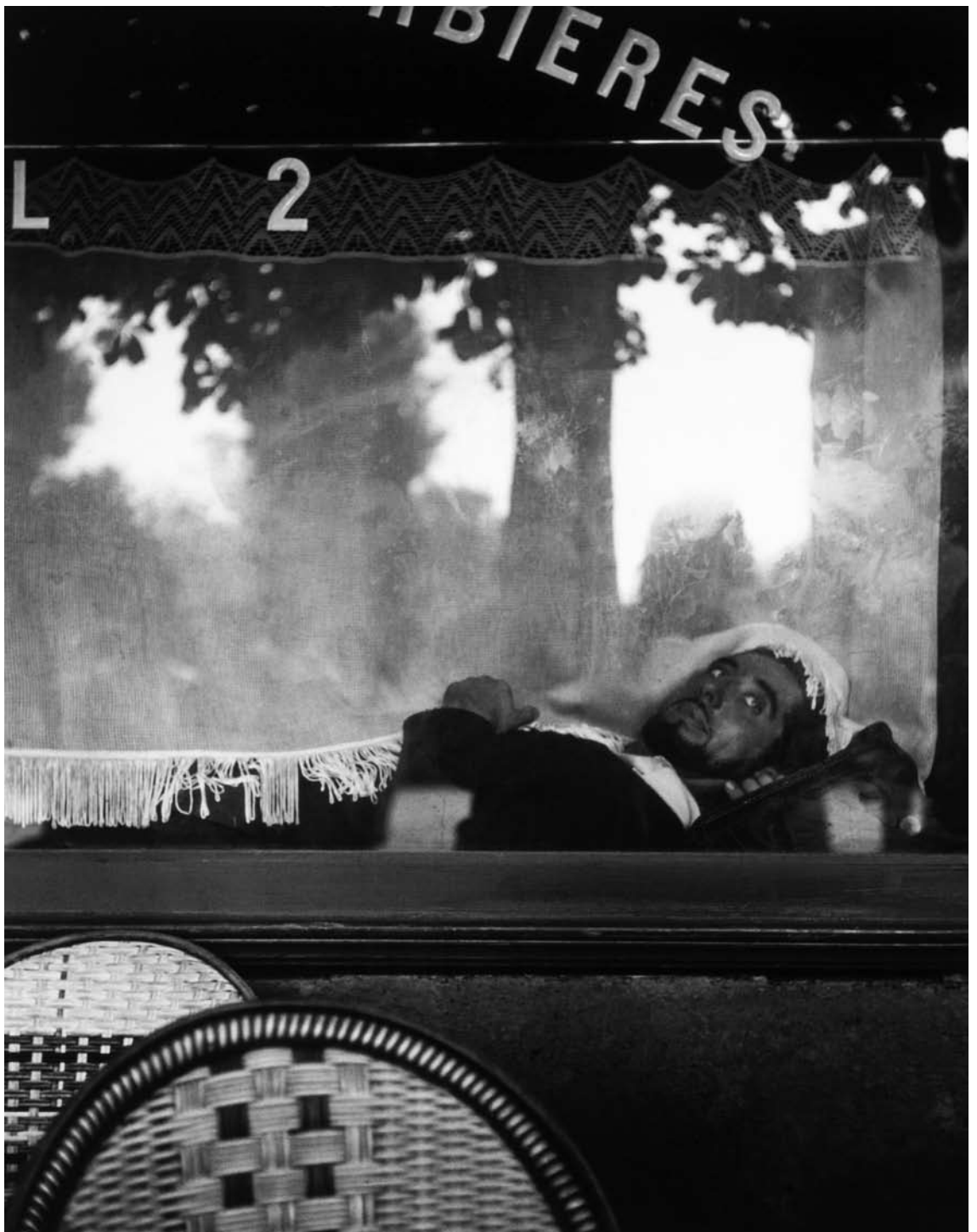
Lennart Ehrenborg och Tio fotografer

TIO FOTOGRAFER ÄR ETT AV Sveriges mest framgångsrika fotografkollektiv. Gruppen bildades 1958 av Sten Didrik Bellander, Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Hans Hammarskiöld, Rune Hassner, Tore Johnson, Hans Malmberg, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner och Lennart Olson. Gruppen firar med andra ord femtioårsjubileum i år 2008, liksom Moderna Museet som också öppnade 1958.¹ Följande studie handlar om hur några av gruppens medlemmar, tack vare Lennart Ehrenborg, under 1960-talet fick möjlighet att arbeta med rörlig bild på uppdrag av Filmavdelningen vid Sveriges Television. Resultatet blev cirka 200 filmer inom en rad olika ämnen, som resor till fjärran länder, djur, musik, dans, konstnärsporträtt, fotohistoria, politik och även dramadokumentär. Lennart Ehrenborg anlidade ett stort antal fria filmare och de sex medlemmarna ur Tio fotografer är exempel på hur han arbetade med att hitta nya förmågor med bra idéer för sin verksamhet.² En intressant fråga i detta sammanhang är hur bakgrunden och erfarenheten som stillbildsfotograf påverkade filmernas form och innehåll.

Medlemmarna i Tio fotografer tillhör den generation fotografer som debuterade åren kring 1950.³ Efter Andra världskriget blev fotografen ett av de ledande visuella medierna och fotograferna bygg-

de vidare på de tendenser som inletts under mellankrigstiden.⁴ Två parallella strömningar karakteriserar periodens fotografiska uttryck. Den ena representerades av reportagefotografen eller den fotojournalistiska praktiken och den andra av en mer konstnärligt inriktad fotografi, som hade sin främsta avsättning på gallerier, museer och i fototidskrifter. Gränserna var flytande och det handlade i grunden om olika sätt att uppfatta mediet: som en bildform för alla, en sorts folkkonst, eller som en angelägenhet för en exklusiv och initierad publik. I Sverige dröjde det till början av 1950-talet innan de nya idéerna kring konst och fotografi etablerades. Välkända är reseskildringar och reportage från främmande länder av unga författare som Stig Dagerman, Pär Rådström och Göran Schildt. Svenska konstnärer etablerade sig på kontinenten och studerade på konstskolor i Paris. De populära bildtidningarna *Life*, *Look*, eller den svenska *Se*, bidrog till att efterfrågan på fotografier från exotiska platser och aktuella händelser ökade, vilket gjorde det möjligt även för de unga fotograferna att resa med sina kameror. De tekniska förutsättningarna för denna utveckling av mediet var uppfinandet av småbildskameran, som ledde till att fotograferna kunde röra sig friare ute på fältet. De mest eftertraktade modellerna som introducerades under andra hälften av 1920-talet var den enögda spegelreflexkameran Leica och den tvåögda Rolleiflex. Kamerorna förbättrades successivt och nya modeller lanserades. De unga fotograferna i Sverige följde även inom det tekniska området efter sina förebilder ute i Europa.

Det dokumentära begreppet är inom fotografen, liksom inom filmen, svårt att entydigt definiera.⁵ Dokumentärfotografen har en lång historia med rötter i USA på 1890-talet och en blomstring under 1930-talet, med det uppmärksammade amerikanska projektet Farm Security Administration (FSA).⁶ Termen "dokumentär" lånades från filmen och började användas mer regelbundet först i slutet av 1920-talet för att karakterisera vissa typer av fotografi.⁷ Grundläggande för genren är tron på fotografiet som en möjlighet till en objektiv avbildning av verkligheten och att man därmed genom fotografiska projekt kan dokumentera och avslöja dolda orättvisor i samhället. Tolkningarna av begreppet är många och genren har under senare år kritiserats och omvärderats.⁸ Rune Hassner svarade på frågan om han skulle beskriva sig själv som dokumentärfotograf att han skulle det när det gällde dokumentärfilmandet.⁹



Paris, 1950. Foto: Rune Hassner. Ur Moderna Museets samling av fotografi.

För honom var det närliggande sätt att arbeta, när den bärbara Arriflex-kameran kom, och det som skilde uttrycken åt var ljudet som kom in som en ny komponent i filmandet. Svaret kan också tolkas som att han, när han började filma, hade en tydligare vision om vad han ville göra och redan hade utvecklat en ideologi och en metod för sitt arbete. När det gällde fotograferandet hade han börjat som studiofotograf, försörjt sig som modedefotograf i Paris och parallellt arbetat med sina egna projekt i Paris och på sina långa resor med bland annat författaren Olle Strandberg.¹⁰ Ett annat förhållande som säkert påverkade Hassners svar var att efter 1968 skulle många dokumentärfotografer komma att arbeta mer medvetet på den politiska vänsterkanten. Den dokumentära fotografin blev stark i Sverige – nästan dogmatisk till sin natur – och nya organisationer som exempelvis Fotograficentrum representerade denna inriktning. Men Rune Hassner och hans generation hade en annan utgångspunkt för sitt skapande.

Paris, 1949. Foto:
Rune Hassner. Ur
Moderna Museets
samling av fotografi.



Tio fotografer

Den 10 september 1958 bildades gruppen Tio fotografer som ett frilanskollektiv med gemensam studio i Stockholm. Studerar man svensk fotohistoria efter andra världskriget kommer dessa tio namn upp ofta och de har fortsatt att vara verksamma och framgångsrika ända in i 2000-talet. Gruppens medlemmar har alltid haft känsla för publicitet och deras första framträdande som grupp var med utställningen *Fotokonst 1958* på Lunds konsthall.¹¹ De bjöd till detta tillfälle in den äldre kollegan Rolf Winqvist att ställa ut tillsammans med dem, vilket placerade honom i rollen som lärare och förebild till de tio.¹² I de många recensionerna av utställningen lyfts gruppen fram som den svenska fotoeliten.¹³ I samband med denna manifestation gav förlaget Melin & Österholm ut en exklusiv mapp, i 50 nummerade exemplar, innehållande en bild av varje fotograf. Utställningen var ett inlägg i debatten om fotografi och konst. Den var också en markering att Tio fotografer inte bara var en ekonomisk allians, utan att kollektivet byggde på vänskapsband och en gemensam bildsyn.

De tio fotograferna hade lärt känna varandra eller umgåtts i samma kretsar från slutet på 1940-talet. En tidig gemensam manifestation var den lilla men uppmärksammade utställningen *Unga fotografer* som öppnade i Stockholm 1949.¹⁴ Utställningen visade ett nittiototal fotografier innehållande en blandning av surrealistiskt inspirerade bilder, abstrakta kompositioner, porträtt och reportagebilder. Debatten som följde i pressen kring *Unga fotografer* sammanfattade flera års diskussioner mellan en äldre och en yngre generation fotografer kring bildkomposition, teknik, stil och det personliga kontra det opersonliga fotografiska uttrycket. Intressant att konstatera är också att svensk fotografi för en kort tid, åren kring 1950, ingick som en aktiv del av den europeiska fotografiska rörelsen efter andra världskriget, där medverkan i de tyska fotoutställningarna *Subjektive Fotografie* i Saarbrücken var avgörande.¹⁵ Inspirationen och förändringen i bildstil kom med resorna i Europa och i USA och det var framför allt till städerna Paris och New York fotograferna reste för att utbilda sig och arbeta. Där träffade de internationellt kända fotografer, fick tag på nyutkommen fotolitteratur, läste de senaste fototidningarna och hade möjlighet att besöka både samtida och historiska fotoutställningar på exempelvis Muse-

um of Modern Art i New York. När de sedan återvände hem kom de att påverka sina vänner och kolleger genom samtal, artiklar och de egna bilderna.

När Tio fotografer bildades 1958 var sju fotografer kvar från debututställningarna *Unga fotografer I* och uppföljaren två år senare *Unga fotografer II* (1951).¹⁶ Ingen av de unga kvinnliga fotograferna som deltagit, skulle komma att bli medlemmar i Tio fotografer. De fanns i bakgrunden som fruar, vänner och kolleger. Fortfarande var den fotografiska kulturen, liksom filmkulturen, i Sverige och utomlands påfallande mansdominerad och de få kvinnliga fotografer som blev framgångsrika var tvungna att anlägga egna strategier för att lyckas inom yrket.¹⁷ Bildandet av Tio fotografer skedde ändå framför allt av praktiska skäl. Rune Hassner mindes det som en idé som föddes stegvis.¹⁸ Det fanns ett behov bland de resande fotograferna av en fast punkt i hemlandet, som skötte kontakter, bokningar och försäljning av deras bilder. Ett centralt mörkrum var också ekonomiskt fördelaktigt. När den något äldre fotografen Harry Dittmer meddelade att han till gruppen var villig att sälja sin ateljé, på Drottninggatan 88 C, kunde idén som diskuterats mellan flera av de fotograferande vännerna konkretiseras. Man gjorde ett försök med en internationell lansering, men koncentrerade sig så småningom på den svenska marknaden.¹⁹ Ett år efter grundandet skapades bildbyrån Tiofoto som en separat enhet.²⁰ Under åren etablerade man också samarbete med andra fotografer, som blev så kallade ”stringers”, vilket var en medveten satsning på att stödja yngre kolleger, men också ett sätt att utöka arkivet med andra fotografers specialområden. Bland dessa stringers fanns exempelvis Kerstin Bernhard, Helena Bergengren, Ernst Haas, Stig T. Karlsson, Ulf Sjöstedt, Per-Olle Stackman och Lars Tunbjörk.

I litteraturen om Tio fotografer har gruppen uppfattats som ett svenskt svar på den internationellt kända bildbyrån Magnum.²¹ Tittar man närmare på de båda bildbyråerna fungerade de dock väldigt olika, vilket även framkommit i intervjuerna med fotograferna. Däremot kan man säga att det ur ett publicistiskt perspektiv har varit fördelaktigt för Tio fotografer att jämföras med de omskrivna och världsberömda fotograferna i Magnum. Tio fotografer har genom åren haft ett flertal samlingsutställningar efter sin premiär. Redan 1959 visades utställningen *Form och material* på Konstfack. På Norrköpings Konstmuseum 1961 ställde gruppen ut under pa-

rollen: ett gemensamt mål, men individuella vägar.²² Tio år senare erbjöds de att ställa ut på Library of Congress, där sedan dess utställningens bilder ingår i bibliotekets stora fotosamlingar. När gruppen 1998 firade fyrtioårsjubileum organiserades en stor utställning på Hasselblad Center som sedan visades i Stockholm som en del av Kulturhuvudstadsårets satsning på fotografi, Xposeptember Stockholm Fotofestival.²³ Framgången för gruppen har flera orsaker. När de startade var de alla redan etablerade. De har under åren utvecklat olika stilar och fotografkaraktärer, men aldrig riktigt konkurrerat, utan karriärerna har gått parallellt. Under de senaste decennierna har flera av medlemmarna gett ut påkostade böcker med nya och/eller gamla bilder.²⁴ Att ha möjlighet att ge ut egna fotoböcker har ingett prestige och visar att en fotograf är etablerad, vilket bara förstärker förhållandet att Tio fotografer fortfarande och under lång tid har varit betydelsefulla aktörer inom svensk fotografi.

Fotograferna som filmare

I samband med televisionens introduktion förändrades långsamt marknaden för pressfotografen och många av fotograferna som arbetat för de stora bildtidningarna började med andra verksamheter. Ett naturligt steg för många press- och reportagefotografer blev att gå över till den rörliga bilden och att göra dokumentärfilm. För dessa fotografer var drömmen att få möjlighet att under en längre tid kunna arbeta med en idé, ett projekt, och sedan publicera en stor serie av bilder, ett bildreportage, i en tidskrift, bok eller utställning. Men projekten krävde en tidskrift med resurser, ett stipendium, en mecenat eller liknande som satsade medel. Det blev Filmavdelningen som under några år på 1960-talet hade ekonomiska möjligheter att genomföra dessa större projekt. Metoden att arbeta med en småbildskamera och filmkamera ute på fältet var, som Hassner uttryckte ovan, likartat i och med introduktionen av nya, mindre och lättare filmkameror med bättre ljudupptagningsförmåga, zoomobjektiv och så småningom även större ljuskänslighet tack vare utvecklingen av de svartvita filmsorterna.²⁵ Dessa förhållanden gjorde att de aktuella stillbildsfotograferna på många sätt hade en bakgrund och ett intresse som stämde överens med Lennart Ehrenborgs önskemål för tv-filmen och Filmavdelningens samarbete med frilansfilmare.

I fotohistorien finns det flera exempel på kända fotografer som ägnat sig åt film. Robert Frank skapade 1959 filmen *Pull My Daisy* tillsammans med konstnären Alfred Leslie, som löst bygger på ett manus av författaren Jack Kerouac. Helen Levitt avslutade 1952 arbetet med filmen *In the Street* där hon i film ville fånga samma miljöer som i sina fotografier från 1940-talets New York. William Klein hade också en lång karriär som filmare med bland annat filmen *Broadway by Light* (1958) och *Que êtes-vous, Polly Magoo?* (1965/66) som beskriver modebranschen. För många av efterkrigstidens fotografer var filmen en källa till inspiration och helt enkelt en del av den kulturella och intellektuella miljö som de befann sig i.²⁶ Naturligtvis inspirerades man av ryska, tyska och franska filmer från 1920-talet, men referenser till miljöer och teman i den så kallade poetiska realismen i fransk 1930- och 40-talsfilm, amerikansk *film noir* och Alfred Hitchcocks filmer är kanske egentligen tydligare i fotografernas verk.

Under sommaren 1986 visade Sveriges Television en programserie i tio avsnitt under rubriken *En av tio* med återblickar på dokumentärfilmer av och intervjuer med Tio fotografer.²⁷ Det var Lennart Ehrenborgs egen produktion och ett sätt att ge en samlad återblick på de många tv-filmer som samarbetet med gruppen hade resulterat i under 1960-talet. Ehrenborg sitter i stilig vit kostym i en enkel studio med ljusblå väggar och samtalar avspänt med respektive fotograf. De introducerar filmerna och fotografierna får berätta om omständigheterna runt arbetet. I artiklarna om programserien är det flera av recensenterna som lyfter fram saknaden av liknande högkvalitativa dokumentärfilmer på tv i det aktuella programutbudet.²⁸ Serien är ett intressant dokument som innehåller mycket information, särskilt med tanke på att flera av fotografierna/filmarna gått ur tiden. Ehrenborg är tydlig med att serien inte är ett program om gruppen Tio fotografer utan att det är en serie om Filmavdelningen och dessa sex filmare. Några i gruppen gick inte över till att filma och även om exempelvis Hans Hammar-skiöld från början hade tänkt bli filmfotograf, så var det beroendet av en mängd andra personer i samband med en filmning, som fick honom att gå över till stillbildsfotograferandet.²⁹

En av Lennart Olsons första tv-filmer var *Flamenco. Möte med spanska zigenare* (1962). Filmen handlar om dansen, men egentligen om de förhållanden som de spanska zigenarna levde under. Bil-

derna är starka, mörka och närgångna. Vi följer med honom på gator, torg och på caféer och får möta kvinnorna som sjunger, männen som dansar och barnen som följer de vuxnas rörelsemönster och roller. Lennart Olson genomförde flera expeditioner till Indien tillsammans med journalisten Kristian Romare, som publicerades i *Vi*, Kooperationens tidskrift som satsade stort på fotografi och bildreportage. Men resorna till Indien resulterade senare i sex filmer från 1964 med bland annat den fascinerade *Kathakali – gudarna dansar* där han dokumenterat de sydindiska dansarnas vardag och deras under nätterna uppförda rituella dansföreställningar. Att filmen är svartvit ger den en extra dimension där fokus ligger på ljus, mörker och valörer. Olson fortsatte att resa och filma under hela 1960-talet och var bland annat i Turkiet, Spanien, Pakistan och Mexico. Under 1971 återvände han till Indien och besökte några av de familjer han dokumenterat sju år tidigare. Andra exempel på hans produktion är filmen *Hello Bobby! Om Robert F. Kennedy och*

Skanstullsbron I,
Stockholm, 1952.
Foto: Lennart Olson.
Ur Moderna Museets
samling av fotografi.



den svåra vägen till Vita Huset (1967) som han gjorde i samarbete med den amerikanske journalisten Steve Hopkins. Resultatet är ett oväntat personligt och avspänt porträtt av denne megastjärna under hans tidiga karriär. Enligt Leif Furhammar är den en märkesfilm i stilutvecklingen av *direct cinema* i Sverige.³⁰

Olson gjorde också dokumentären *Slaget om Lund* (1969) liksom samma år dokumentärmusikalen *Genombrottet*, som byggde på händelserna i *Slaget om Lund*, med musik av Carl-Axel Dominique och text av Per Lysander. Samarbetet med Dominique och Ly-



Oscar Reuterswärd. *Baerlings ateljé*, 1953.
Foto: Lennart Olson.
Ur Moderna Museets samling av fotografi.

sander fortsatte 1970 i trilogin *Förpassad, Påpassad* och *Inpassad* som handlade om storstaden och hur dess invånare upplever den. Olson arbetade här i färg och olika delar av Stockholm framträder i svepande filmsekvenser i samklang med musiken. Resultatet är läckert och handlar mycket om rörelse, form och färg.

Fram till slutet av 1970-talet fortsatte Lennart Olson att producera, regissera och fotografera ett femtiotal filmer inom skiftande ämnesområden. Han definierade skillnaden mellan film och fotografi i det första programmet i serien *En av tio*.³¹ I sina filmer hade han eftersträvat entydighet för att alla skulle förstå budskapet. I sina fotografier sökte han däremot mångtydighet för att bilden skulle bli så rik som möjligt. Som stillbildsfotograf hade Lennart Olson blivit känd för sin abstrakta stil och bilder av broar – exempelvis *Skanstullsbron I* (1952) – ett motiv han fortsatte att arbeta med i olika tekniker ända in på 1990-talet.³² Han hade i samband med en resa till Paris 1950 lärt känna konstnären Olle Bærtling och konsthistorikern Pontus Hultén, Moderna Museets förste chef. Dessa kontakter ledde till att han snart befann sig i den konkretistiska kretsen. Olson var under flera år Bærtlings husfotograf och han gjorde också en rad konstnärsporträtt under denna period.³³ Han uppmuntrades att pressa det fotografiska mediet mot det nonfigurativa, det abstrakta och resultatet blev en samling hårt svartvita kompositioner av fasader, gator, skuggor och broar. I sina filmer arbetar han istället med människor, med händelser och att fånga in hela miljöer. Filmmediet öppnade upp nya möjligheter. Det verkar som om det fanns ett behov hos honom att estetiskt och formmässigt uttrycka sig på ett annat sätt genom den rörliga bilden.

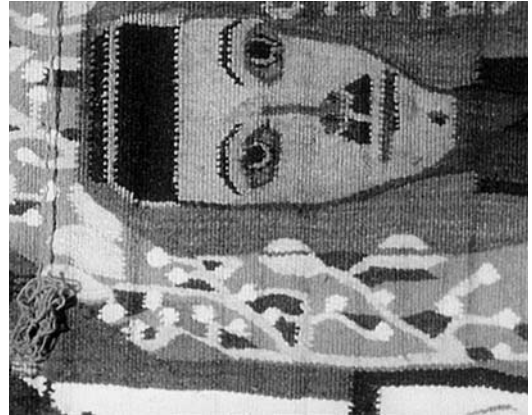
Under första hälften av 1960-talet filmade Harry Dittmer ett tiotal tv-dokumentärer. Han hade rest flera gånger i Spanien, som han älskade, vilket resulterat i reportage och böcker.³⁴ Tillsammans med författaren Mårten Edlund gjorde han 1965 två filmer med temat *På Don Quijotes vägar* där de vandrade och filmade genom det berömda La Mancha.³⁵ Både i sitt fotograferande och filmande ville han få fram de hårda kontrasterna mellan svart och vitt. Det blir ett spel mellan ljus och skugga och tempot i filmerna gör att den nästan framstår som en serie av stillbilder. Dittmer hade ett stort intresse för konst och konstnärer, han började måla som pensionär, och skapade flera konstfilmer och det minnesvärda konstnärsporträttet *Hannah Ryggen – bildväverska* (1963). Dittmer besökte



Granada, 1952. Foto:
Harry Dittmer. Ur
Moderna Museets
samling av fotografi.

Hannah Ryggens ateljé i Trondheim och trots att filmen är svartvit lyckas den ändå på något sätt få fram färgerna och styrkan i hennes vävar.³⁶ Konstnärer och konstverk var omtyckta teman i den tidiga svenska televisionen och för Ehrenborgs filmare.³⁷ Dittmer och de övriga ur Tio fotografer är väl representerade i denna produktion av olika typer av konstfilm.

Georg Oddners filmkarriär inleddes som fotograf i den danskproducerade långfilmen *Weekend* (1962) och därefter gjorde han tv-filmen *I väntan på ål* (1965) som handlade om ålafisket vid de skånska kusterna för Sveriges Radios utlandsprogram. Han lärde sig att klippa film av vännen och filmaren Jan Troell.³⁸ Oddners filmproduktion är inte så stor och mycket varierad. I tv-filmen *Klarinettoch kamera* (1973) tog han upp sitt intresse för musik, som tidigare trummis i Putte Wickmans jazzband. Wickmans toner ackompanjerar Oddners bilder av den egna kameran. Hans omsorg och besatthet av motiven, utsnitten, formerna uttrycks tydligt i denna film. Han återkom 1978 med tv-dramat *Drömmare på besök*



efter en novell av Karen Blixen. Redan 1957 hade Georg Oddner presenterat sin första separatutställning *Fotografisk resa* på Malmö museum och där visat några av sina fortfarande mest kända bilder från resor i Japan, USA, Ryssland, Peru, Chile, Frankrike, England, Sverige med flera länder. Hans motivkretsar handlade om människor och möten med människor, men estetiken finns närvarande i alla hans verk och även i hans filmer.

Motivkretsar som återkom i Pål-Nils Nilssons filmer var samerna, musiken och naturen. Under trettio år var han fotograf för Svenska turistföreningens årsskrift och hade därmed rest runt mycket i Sverige och dokumenterat både staden och landet. Hans engagemang för utsatta grupper resulterade bland annat i stillbildsfilmen *Nationalitet okänd* (1972) om romer på flykt, som han gjorde tillsammans med producenten och livskamraten Brita Reuterswärd. Nilsson talar i sitt samtal med Lennart Ehrenborg 1986 om fotografens och filmarens ansvar gentemot dem han eller hon dokumenterar. Från hans tidiga produktion finns *Dans blir till. En film till Alvin Ailey* (1967). I den här filmen följer Nilsson arbetet bakom Lars Eglers inspelning av Alvin Aileys balett *Riedaiglia*, som hade belönats på Prix Italia. Resultatet blev en spännande dokumentation av mötet mellan olika yrkesgrupper och kreativa processer. Nilssons kanske mest personliga film är *Hemmavid. En film om mor och far* (1967) som handlar om hans föräldrar, textilkonstnärinnan Barbro Nilsson och skulptören och keramikern Robert Nilsson.

Sven Gillsäter började som press- och reportagefotograf med sport som specialitet och drev 1947–48 en bildbyrå med Hans

Bilder från Harry Dittmers film *Hannah Ryggen bildväverska* som sändes 25 maj 1963.



Kabukiskådespelaren,
Kyoto, 1956. Foto:
Georg Oddner. Ur
Moderna Museets
samling av fotografi.

Malmberg. Med tiden blev han en mycket känd djur- och naturfotograf och han producerade ett tjugofemtal egna filmer inom genren, som exempelvis den uppmärksammade *Jättebjörnar på laxfiske* (1961). Med på resorna var ofta hans dotter Pia, som fungerade som den person publiken kunde identifiera sig med.³⁹ I filmerna från Grekland *Vingar över Parnassos* (1963) och *Horatius lyckofågel* (1963) samarbetade han med Gunnar Brusewitz. De handlar om gamen respektive storken, men vi möter djuren i deras förhållande till människorna på dessa platser. Filmerna påminner därför till form och innehåll om både Olsons och Dittmers filmer från fjärran länder.

Rune Hassner var den förste att ta kontakt med Ehrenborg och Filmavdelningen och han var också tidig med att arbeta i en friare filmstil, med lätt handkamera, synkront ljud, snabba filmsorter, vilket gav möjlighet att komma nära och skapa personliga film-dokumentärer.⁴⁰ Det var dessa tekniska förbättringar som gjorde



att filmandet överhuvudtaget blev intressant för Hassner. Han hänvisar i samtalet med Ehrenborg till den brittiska dokumentärstilen *free cinema* för att karakterisera sin metod och likställer det med *free photography*, vilket, till skillnad från exempelvis *street photography*, inte är ett etablerat begrepp i fothistorien. *Jump up* (1966) är ytterligare ett tidstypiskt exempel på 1960-talets nya dokumentärfilm – denna gång med direkt hänvisning till Jean-Luc Godards experimentella filmstil. Det är ett impressionistiskt resereportage från karnevalen i Trinidad där det bland annat finns en rolig scen med en musiker som vänder sig till kameran och sjunger om ”Mr Hassner from Sweden” som är där med sin kamera. Från 1949 fram till 1957 arbetade Hassner i Paris som frilansande fotograf med mode och reportage. Där träffade han flera av de ledande fotograferna och hade tillfälle att botanisera bland stora fotosamlingar. I Paris fanns även goda möjligheter till välbetalda fotografiska uppdrag. Bland hans vänner fanns den amerikanske fotografen Louis Stettner, den franske Edouard Boubat och Tore Johnson. Ett resultat av vänskapsband och hans stora kontaktnät från åren i Paris

Stattena, Helsingborg, ca 1955. Foto: Pål-Nils Nilsson. Ur Moderna Museets samling av fotografi.

Sven Gillsäters naturfilm från Alaska, *Jättebjörnar på laxfiske* blev en mycket omskriven tv-händelse. Sändes 16 februari 1961



blev filmen *Edouard Boubat – en fransk fotograf* (1967).⁴¹ Han gjorde senare även porträttfilmer av fotograferna Rolf Winquist (1970), Brassai (1971) och W. Eugene Smith (1971). Dessa följer till uppbygg och inriktning de filmade konstnärsporträtten. Det är också intressant att jämföra dem med Lars-Lennart Forsbergs programserie *Fyra fotografier* från 1964 där Lennart af Petersens och Jan Delden, samt Lennart Olson och Georg Oddner ur Tio fotografier själva var föremål för tv-filmer. För Hassner var dessa fotografporträtt början på två långa serier om fotografins historia. Den första bestod av sju program under rubriken *Bilder för miljoner* (1969) en serie om fotografi som dokumentation, information och kommunikation.⁴² Därefter gjorde han tillsammans med Jan Myrdal serien *Bilden som vapen*, som sändes första gången 1978 och därefter kom en uppföljare 1982 och sedan en tredje omgång program 1988. Liksom flera fotografer ur hans generation gick han med åren mer över till att arbeta som fotohistoriker, skribent, samlare och utställningsproducent.

Rune Hassner samarbetade med Jan Myrdal i flera projekt och de reste återigen i Kina under 1978, vilket resulterade i flera program där de vackra scenerna i bleka färger blir en effektiv kontrast till Jan Myrdals karakteristiska röst som berättar om förhållandena efter Kulturrevolutionen. Men deras mest omtalade och uppmärk-



Christer Strömholm som *Myglaren* – en politiker i grotesk närbild av Rune Hassner. Tv-filmen sändes 31 maj 1966.

sammade projekt var tv-filmerna *Myglaren* (1966), med Christer Strömholm i huvudroll, följd av *Hjälparen* (1968).⁴³ Spelfilmen *Myglaren*, som på ett tidstypisk sätt väver in dokumentärt material i fiktion, är en satir över folkhemmet och lyfte fram personer och typer som utnyttjade systemet – som myglade sig upp. Filmiskt arbetade man här med att improvisera fram scenerna tillsammans med deltagarna där de flesta var amatörer eller spelade sig själva. Jean-Luc Godards filmer och sätt att arbeta, som Hassner följt på nära håll i Paris, var en betydelsefull inspirationskälla för arbetet med *Myglaren*. Det som trots allt fick mest uppmärksamhet i debatten var när producenten Rune Hassner anmälde filmen till Svenska Filminstitutets kvalitetspremier. Men den godkändes inte som riktig spel- eller långfilm, eftersom den inte gått upp på en biograf och var för kort i meter räknat. Den skulle därför inte få vara med och tävla. Det blev upprörda och hårda diskussioner i tidningar och radio mellan filmens skapare Myrdal/Hassner och bland annat Harry Schein, som var emot att en tv-film skulle kunna komma i åtnjutande av ett bidrag från Filminstitutet.⁴⁴ Det hela slutade så småningom med ett nytt avtal mellan Filminstitutet och Sveriges Radio om samproduktion av filmer. Rune Hassner hade under årens lopp ofta varit i hetluften och redan tidigt skrivit långa, arga artiklar för den nya bildsynen och för en modernare, öppnare fotografisk kultur.⁴⁵

Debatten kring *Myglaren* var inget nytt för honom – det låg i hans personlighet att debattera och stå upp för det han tyckte var rätt – och i samarbetet med Jan Myrdal hade han en god medspelare.

När man söker efter filmer av medlemmarna i Tio fotografer i katalogen på Statens ljud- och bildarkiv står Lennart Ehrenborg som producent eller medproducent i de flesta fallen. I de tidigaste filmerna står det ”fotograf” om de här aktuella fotograferna, men det försvinner snabbt och deras namn kommer upp som reporter, regissör eller under den gemensamma rubriken ”en film av”. Så småningom står de flesta som producenter för sina filmer. Att vara fotograf i filmvärlden är trots allt inte samma sak som i fotovärlden. Bakgrunden som stillbildsfotograf var i början av 1960-talet fördelaktig, på grund av det utvecklingsskede som filmen och Ehrenborgs produktionsenhet befann sig i. Särskilt när man tack vare den nya tekniken kunde minska antalet personer som ingick i teamet runt en filminspelning. Fotografen kunde vara sin egen producent, assistent och ljudtekniker. Svensk television öppnade upp en möjlighet att genomföra de längre, inträngande reportagen och resorna som så många av fotograferna önskade göra. Lennart Ehrenborgs okonventionella anställningsprinciper verkar ha passerat Tio fotografer väl. De var alla i denna fas i sina liv etablerade yrkesutövare med lång erfarenhet, som fungerade bäst när de fick arbeta självständigt under ansvar med sina egna projekt. Om Lennart Olson sökte ett annat bildspråk i sina filmer jämfört med de fotografiska bilderna, så kan man konstatera att de övriga snarare utvecklade eller överförde sina respektive fotostilar även till filmernas form och innehåll. När man hör Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner och Lennart Olson berätta eller läser om och ser deras filmer verkar ändå en gemensam syn för deras skapande ha varit att de genom sina dokumentärer tolkade och skapade olika personliga bildberättelser av verkligheten.

Noter

1. Om film och fotografi på Moderna Museet: Magnus af Petersens och Martin Sundberg, ”Scenkonst. Happenings och rörlig bild på Moderna Museet”; Anna Tellgren, ”Fotografi och konst. Om Moderna Museets samling av fotografi ur ett institutionshistoriskt perspektiv”, *Historieboken. Om Moderna Museet 1958–2008* (Stockholm, Steidl, Moderna Museet, 2008), s. 97–119; s. 121–152.

2. De sex medlemmarna ur Tio fotografer som arbetade för Filmavdelningen var: Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Rune Hassner, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner och Lennart Olson.
3. Anna Tellgren, *Tio fotografer. Självsyn och bildsyn. Svensk fotografi under 1950-talet i ett internationellt perspektiv* (Stockholm: Informationsförlaget, 1997).
4. För ingående analyser av perioden: Marie de Thézy, *La photographie humaniste 1930–1960. Histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour, 1992) och Jane Livingston, *The New York School Photographs 1936–1963* (New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992).
5. Jämför med förordet i Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten. Sveriges Television och de dokumentära genrerna* (Stockholm: Nr 1 Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995), s. 7–12.
6. Cecilia Strandroth, *In Search of the Pure Photograph. A Historiographic Study of the Farm Security Administration. Walker Evans, and the Survey Histories of Photography* (Uppsala: Fronton Förlag, 2007).
7. William Stott, *Documentary Expression and the Thirties America* (Chicago: The University of Chicago Press, 1973/1986), s. 5–17.
8. Abigail Solomon-Godeau, "Who Is Speaking Thus? Some Quotations about Documentary Photography", *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Media & Society 4, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), s. 169–183.
9. Intervju 1993-03-19. Jag genomförde intervjuer med medlemmarna i Tio fotografer mellan åren 1992–95 inför arbetet med min avhandling, se Tellgren (1997), s. 311.
10. Se exempelvis böckerna *Jambo!* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1954) och *Lättjans öar* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1958) med fotografier av Rune Hassner och text av Olle Strandberg.
11. Med anledning av femtioårsjubileet visar Lunds konsthall utställningen *Tio fotografer* från den 15 november 2008 till den 18 januari 2009.
12. Rolf Winquist var 1940-talets stora porträttfotograf verksam på den ärevördiga Ateljé Uggla i Stockholm. Rune Hassner, Sten Didrik Bellander och Hans Hammar-skiöld lärde känna varandra i slutet av 1940-talet när de samtidigt var assistenter på Ateljé Uggla. För mer om Winquist se exempelvis Kurt Bergengren, "25000 människor och Winquist", Gösta Flemming (red.), *Kurt Bergengren: Tänka med ögonen* (Stockholm: Journal, 1993), s. 221–227.
13. Recensioner av utställningen i urval: "Svenska elitfotografer bildar 'magnum-grupp'", *Foto*, nr 5, 1958, s. 22; Alf Nordström, "Svensk fotoelit i Lund", *Dagens Nyheter*, 1958-05-06; Kurt Bergengren, "Det finns inget medel mot god fotografi", *Aftonbladet*, 1958-04-27; Werp, "Tio unga elitfotografer visar kamerakonst på expo i Lund", *Svenska Dagbladet*, 1958-04-26; Kristian Romare, "Fotografisk bildsyn i balans", *Sydsvenska Dagbladet*, 1958-05-02.
14. Tellgren (1997), s. 21–45. Följande fotografer deltog i *Unga fotografer I*: Sten Didrik Bellander, Astrid Bergman, Ellen Dahlberg, Sven Gillsäter, Hans Hammar-skiöld, Rune Hassner, Tore Johnson, Hans Malmberg, Lennart Nilsson, Lars Nordin och Tor-Ivan Odulf.
15. Tellgren (1997), s. 190–209. Otto Steinert, *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie* (Bonn/Rhen: Brüder Auer Verlag, 1952); *Subjektive Fotografie 2. Ein Bildband moderner Fotografie* (München: Brüder Auer Verlag, 1955).

16. I *Unga fotografer II* deltog: Sten Didrik Bellander, Hans Hammarskiöld, Gustav Hansson, Rune Hassner, Caroline Hebbe, Tore Johnson, Hans Malmberg, Lars Nordin, Georg Oddner, Tor-Ivan Odulf och Knut E. Svensson.
17. Anna Tellgren "Förnyelse av formen i femtotalets fotografi", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3–4, 1993, s. 55–67. För mer om de kvinnliga fotografernas situation se Lena Johannesson och Gunilla Knape (red.), *Women Photographers – European Experience* (Göteborg: Acta Universitatis Gothenburgensis, 2003) och Leif Wigh (red.), *Anna Riwkin. Porträtt av en fotograf* (Stockholm: Moderna Museet utställningskatalog nr 320, 2004).
18. Intervju 1995-08-28.
19. Norman Hall (red.), "Tio fotografer (I–II)", *Photography Year Book 1962* (London: Photography Magazine, 1962).
20. Tiofoto köptes upp 2004 av bildbyrån Nordic Photos.
21. Om Magnum se exempelvis, *In Our Time. The World Seen by Magnum Photographers* (New York: W.W. Norton & Company, 1989).
22. *TIO Fotografer* (Norrköping: Norrköpings Museum, 1961).
23. Se text av Ulf Hård af Segerstad i *Tio fotografer 40* (Stockholm: Tio fotografer, 1998).
24. Om betydelsen av fotoböcker i fotohistorien: Andrew Roth (red.), *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* (Göteborg: Hasselblad Center, 2004).
25. Furhammar, s. 64–68.
26. Livingston, s. 269–271.
27. Programmen *En av tio* sändes under tio söndagar 1986-06-15, 1986-06-22 och 1986-06-29 (Lennart Olson), 1986-07-06 (Harry Dittmer), 1986-07-13 (Georg Oddner), 1986-07-20 (Pål-Nils Nilsson), 1986-07-27 (Sven Gillsäter) samt 1989-08-03, 1986-08-10 och 1986-08-17 (Rune Hassner).
28. Exempel på artiklar är: Birgit Hedberg, "Konstverk utan ålder", *Göteborgs Posten*, 1986-06-16; Kerstin Hallert, "TV:s inköpare räddar helgen", *Svenska Dagbladet*, 1986-06-16; Birgitta Engfeldt, "Dokumentärer är det ont om", *Sydvenska Dagbladet*, 1986-06-16; Hans Wolf, "Fotografi i repris", *Dagens Nyheter*, 1986-06-16; se också Lars Brusling, "Lennart Ehrenborg om dokumentärfilmen idag: 'En reporter i bild'", *Röster i radio och TV*, nr 24, 1986, s. 70–71.
29. Intervju 1992-12-04.
30. Furhammar, s. 77.
31. Lennart Olson utvecklade även detta i min intervju 1993-05-06.
32. Merparten av illustrationerna till detta kapitel kommer från Moderna Museets samling av fotografi. Bildrättigheterna tillhör respektive fotograf.
33. Se *Lennart Olson. Konstnärsporträtt. 1950–61* (text av Thomas Millroth, Liljevalchs konsthall. Stockholm: Katalog nr 424, 1994).
34. *Spanien – land i svart och vitt* (text av Sixten Lundbom. Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1954); *På Don Quijotes vägar* (text av Märten Edlund. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958).
35. *På Don Quijotes vägar* sändes 1965-10-09 och 1965-10-18.
36. Speakerröst i denna film var Carlo Derkert, den legendariske konstpedagogen och intendenten vid Moderna Museet.
37. Malin Wahlberg, "Från Rembrandt till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television", Leif Dahlberg och Pelle Snickars (red.), *Berättande i olika medier*, red. (Stockholm: SLBA, 2008), s. 201-232.

38. Ett av deras sista gemensamma projekt blev filmen *Närvarande* (2003) som handlar om fotografen Georg Oddner, porträtterad av filmaren Jan Troell.
39. Deras resor resulterade också i tre fotobildböcker för barn: *Pias resa i Heliga landet* (Stockholm: Bonniers, Stockholm 1960); *Pias safari* (Stockholm: Raben & Sjöblom, 1964); *Pia i Alaska* (Stockholm: Bonniers, 1968).
40. Om Hassners hela produktion: *Rune Hassner. Bilder & Ord. Bibliografi, filmografi, utställningsförteckning med mera* (Göteborg: Visuellt Konst- och bildvetenskapliga institutionens skriftserie nr 7, 2002).
41. Samma år producerade han en stor utställning med Edouard Boubats fotografi på Moderna Museet, vilket var dennes första stora separatutställning utomlands. Rune Hassner, "Ögonblick av lycka", *Edouard Boubat* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr Förlag/Nordstedt, 1967).
42. Efter några år gav Rune Hassner ut den innehållsrika boken *Bilder för Miljoner. Bildtryck och massframställda bilder från de första blockbäckerna, oljetrycken och fotografierna till den moderna pressens nyhetsbilder och fotoreportage* (Stockholm: Sveriges Radio/Rabén & Sjögren, 1977).
43. Hassner hade träffat Christer Strömholm i Paris. Idag är Strömholm en av svensk fotografis stora namn. Anna Tellgren, "Mänskliga möten – fotografier av Diane Arbus, Lisette Model och Christer Strömholm", *Arbus, Model, Strömholm* (Stockholm: Moderna Museets utställningskatalog nr 332, 2005), s. 25–28.
44. Jan Myrdal sammanställde en bok om idén bakom projektet, om inspelningen, manuskriptet, recensionerna och den efterföljande debatten, se Jan Myrdal, *Fallet Myglaren*, (Stockholm: Bokförlaget Pan/Nordstedt, 1967).
45. En berömd artikel på temat av Rune Hassner är, "Lovsång till fotografen eller hänförande harmonier och helt förvirrade dissonanser", *Fotografisk Årsbok 1951* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1950), s. 8–22.

Ylva Habel

Filmen *Vita myror* som postkolonial kritik

OM MAN KAN TALA om nationella mentaliteter, så utgör Sveriges motsvarighet en ambivalent mix av föreställningar om internationell förebildlighet, politisk neutralitet och oskuld. Viktiga historiska beståndsdelar i vår självbild är, som ofta sägs, välfärd och långvarig fred. En annan aspekt som ses som en fjäder i hatten för vårt världsrykte är den relativt marginella roll Sverige som nation spelat i imperialismen. Koloniala företag har visserligen inte saknats, men i efterhand verkar det kollektiva minnet av exempelvis Karlsborgs fästning i Ghana, eller den karibiska ön Saint Bartholomé att återkommande falla i glömska. Om vår delaktighet i imperialismens världshistoria alls erkänns, så underbetonas den gärna.¹ Ett exempel gavs under senhösten 2007, då en DN-debatt fördes om Sveriges relationer till slaveriets historia. Även om flera röster höjdes angående vår faktiska delaktighet i slaveriet, sågs tydliga prov på de argumentationsmässiga krumbukter som utfördes för att slippa vidgå att Sverige agerat på ungefär samma sätt som andra slavhandlande nationer i Europa. Signifikativt nog tycktes intresset för frågan också dö ut så fort debatten var över.

För mig, som undervisar i postkolonial teori och rörliga bilder på universitetet, utgör den svenska exceptionalismen ett hinder.

Visserligen har nästan alla studenter kunskaper i både feministisk, postkolonial och queerteoretisk kritik redan före kursstart, men kan känna obehag inför insikten att ingen av dessa kritiska förhållningssätt undantar dem från de privilegier det innebär att vara vit i världen. Många vita svenskar är inte vana vid att se på sig själva som just sådana; både innanför och utanför universitets väggar är det vanligt att man ser kritiskt tänkande i sig och anti-rasistiska förhållningssätt som tillräckligt. Att försöka granska sin vithet ur ett globalt, postkolonialt perspektiv är betydligt mer krävande eftersom det innebär att på ett mer genomgripande sätt ifrågasätta sig själv och sitt sätt att se på omvärlden. Sverige har spelat en aktiv roll i den koloniala historien och måste även omfattas av den postkoloniala debatten kring det förflutna. Vi står inte heller utanför neokoloniala strömningar.

Dokumentärfilmer och tv-program kring Sveriges delaktighet i det koloniala äventyret utgör ett viktigt källmaterial i sammanhanget. I filmer som *Linné och hans apostlar* (Jonas Cornell, 2004) ges belysande exempel på historiska aktörer och kolonial företagsamhet. *Vetenskapens världs* tv-program om den svenska slavfästningen Karlsborg (2003) och filmen *Afrikafararna* (Marika Griessel, 2004) är ytterligare två bra exempel. Även om Sveriges roll som konkret kolonizatör blev ett kort historiskt mellanspel, så har flera svenska profiler vid senare tillfällen agerat som, och gestaltat sig själva som sådana med just dokumentärfilmen som verktyg. I tv-programmet *Stumma reseskildrare* (1982) har Leif Furhammar sammanställt 1920-talssekvenser från svenska expeditionsresor till Asien och den afrikanska kontinenten, där Sven Hedin respektive prins Wilhelm gör virtuella erövringar av nya territorier. När sådant material visas blir studenterna ofta förvånade över hur involverade svenskar har varit i imperialismen, och med vilken energi de deltagit.

I ett större samtidsperspektiv kan det verka som om vithetskritik är ett förhållandevis sentida fenomen, men jag skulle hävda att det svenska anammandet av en färgblind jämlikhetsretorik under de senaste decennierna har bidragit till att de diskussioner som förts om rasfrågor i vår närhistoria snarare har fallit i glömska.² De som deltog i 1960-talets globala solidaritetsrörelse läste Frantz Fanons uppgörelse med kolonialismen, *Jordens fördömda*, och lierade sig med de Svarta Pantrarna i USA. På hemmafronten diskuterades

samtidigt den sociala marginaliseringen av romer och samer; ”zigenarfrågan” blev föremål för både tv-program och skrivande.

Under denna period, då kolonialismen gick mot sitt slut, blev svenskar i likhet med andra västerlänningar återkommande påmind om att den ojämna fördelningen av makt och representation i världen hade med hudfärg att göra. Det krävs inte mycket sökande i film- och tv-arkiv för att finna en kritisk diskussion av kvardröjande koloniala strukturer med svenska förtecken. Ett exempel – som dessutom är pedagogiskt användbart – är tv-dokumentären *Vita myror* av Bo Bjelfvenstam från 1969. Den erbjuder ett slags vithetsanalys innan begreppet ens var myntat, främst genom att visa hur svenskar i Östafrika trädde in den härskarställning som tidigare kolonisatörer etablerat. Jag ska börja med att kortfattat ringa in ett tv-historiskt sammanhang för den här filmen, för att sedan visa hur den gestaltar sitt tema genom att närma sig det från flera olika håll.

Från neutral distans till svensk självkritik

Under 1960-talet kom globala rättvisefrågor alltmer i fokus i svensk tv. Hösten 1961 sändes *En värld i förvandling*, en serie bestående av sex folkbildande program, som kompletterades av en bok med samma namn. Sveriges Radio och en rad svenska studieförbund hade samarbetat kring serien, vars syfte var att stimulera till cirkelverksamhet och självstudier.³ Varje bokkapitel erbjöd ett komplement till tv-seriens avsnitt och avslutades med en rad diskussionsfrågor som skulle väcka debatt.

Det andra programmet i *En värld i förvandling* skisserar inledningsvis två polariserade synsätt på imperialismen. I ett uppskruvat tonläge strider två manliga speakerröster om tolkningsföreträdet kring huruvida den europeiska koloniseringsprocessen främst inneburit en god utveckling för, eller cynisk exploatering av de koloniserade folken. Deras dialog illustreras av stillbilder, som ofta växlas i takt med argumenten. En tredje avsevärt lugnare mansröst träder så småningom in och påpekar att liksom det mesta i vår historia så har imperialismen haft sina goda och dåliga sidor. Hur som helst, fortsätter han, så tillhör den nu historien; ”vi känner oss främmande för den”. Seriens åtföljande bok intar också en lugnt distanserad hållning till imperialismen. Även om den presen-

terar problemområdet som angeläget för svenskar att ta del av, så framställs det i mångt och mycket som en fråga om nyttig allmänbildning. Sverige ses som principiellt delaktig i globala frågor som befolkningsexplosion och svält, men mindre i sak. Frågor kring fördelningen av världens välstånd bemöts med en neutralt förnuftig hållning, stödd på statistiska uppgifter.

Under senare halvan av 1960-talet, när fler och fler länder avkoloniserats, blev det svårare att upprätthålla attityden av distanserad nyfikenhet. För svensk televisions vidkommande gick den gradvisa politiska orienteringen åt vänster och de kameratekniska framstegen hand i hand. Leif Furhammar skriver i sitt förord till Bo Bjelfvenstams bok *Aldrig ett Scoop*: ”Nya kameror och ny ljudteknik öppnade vägen in i miljöer och samhällskikt som tidigare inte varit nåbara för TV-kamerorna. Bilden av hur Sverige såg ut började revideras i televisionen”.⁴ Som Furhammar också påtalat i sin bok *Med TV i verkligheten* gällde detta även bilden av Sverige i världen.⁵

Något som ofta diskuteras apropå tv:s position som public service-institution är det svåra i att tilltala en publik utifrån krav på objektivitet. Ett nytt, mer granskande journalistiskt ideal växte fram under 1960-talet, och med det en minskad respekt för myndigheter och näringsliv. Tidigare hade Sveriges Radio som mål att ge en ”sann” spegling av samhälls skeenden; i det nya förhållningssättet insåg man att den typen av värdeneutralt sanningskrav var en omöjlighet.⁶ Under den här perioden förändrades den artigt neutrala tilltalstonen i tv och man lösgjorde sig alltmer från kraven på att reportrars, filmmakares och programledares egna åsikter skulle hållas undan i programutbudet. Man distanserade sig även från kravet att inget chockerande eller upprörande fick visas för tv-publiken, och tog sig större och större friheter att skildra kontroversiella ämnen i etern. Filmavdelning var mycket produktiv under de här åren och dess filmare gjorde en stor mängd samhällsgranskande dokumentärer om det sociala tillståndet både inom och utom landet gränser. Fokuseringen på det kontroversiella kunde ibland väcka reaktioner hos näringslivet och politiken, och även inom de egna leden på tv. Samhällsredaktionens chef Ivar Ivre menade i mitten av 60-talet att intresset för det kontroversiella börjat bli ett rutinmässigt självändamål, som resulterande i ”konventionellt” reportage.⁷

Tv-filmen *Svart Vecka i Nimba* (Ingrid Dahlberg, Lars Hjelm och

Roland Hjelte från 1966, brukar ibland beskrivas som genombrottet för den undersökande, kritiskt granskande journalistiken inom televisionen. Den blev mycket omdebatterad och senare även granskad av Radionämnden. Filmen var den tredje i en programserie som egentligen bara skulle handla om svenskar och svensk företagsamhet i Liberia. *Svart vecka i Nimba* behandlade emellertid ett amerikanskt-svensk-liberianskt-ägt gruvföretag, Lamco, i Nimba, Liberia, som administrativt sköttes av Grängesberg.⁸ Två dagar efter tv-teamets ankomst till platsen startade en vild strejk, och då beslutade man sig för att bevaka hur den utvecklade sig under en vecka. Hjelte, Dahlberg och Hjelm ville skildra de liberianska arbetarnas perspektiv, vilket inte hade gjorts tidigare i rapporteringen kring företaget Lamco.

Programmet beskriver ingående hur Lamco anlitar militär hjälp för att stävja vad man kallar den ”olagliga” strejken bland de svarta arbetarna, och hur man griper deras fackföreningsledare. Landets president William Tubman manar arbetarna att gå tillbaka till sina jobb, annars kommer de att bli vräkta från de arbetarbostäder som Lamco ställt till förfogande på området. Flera anställda som intervjuas berättar att de är underbetalda och att de knappt klarar sig på sin lön. Militären posterar sig utanför fackföreningslokalen för att hindra eventuella möten från att äga rum, och får i uppdrag att vräka och bokstavligen köra iväg de Lamco-anställda som avskedats sedan de utpekats som bråkmakare. Mot slutet av filmen får man se hur deras familjer och bohag hastigt föses upp på lastbilar och körs iväg, för att sedan sättas av vid landsvägen utanför Lamcos område.

Som Torsten Thurén menar, kan *Svart vecka i Nimba* idag ses som en ganska lågmäld dokumentär, men ur ett tv-historiskt perspektiv var den en brytpunkt där den korrekt svala tonen övergick i ett mer provokativt problematiserande. Vid mitten av 1960-talet var storföretagen i Sverige inte beredda på att bli moraliskt exponerade på det här sättet, och det gav formligen upphov till ett ramaskri från Grängesbergs chefer efter det att programmet hade sänts. VD:n Erland Waldeström höll en presskonferens där han kallade programmet osakligt och partiskt. Han skickade också en skriftlig protest till radiochefen Olof Rydbeck med krav på att i tv få göra ett ”beriktigande”. I en bilaga hade 29 punkter inkluderats där Grängesberg framförde kritik mot programmet; man bifogade också en

20-sidig rapport över sin syn på omständigheterna kring strejken vid Lamco. Radiochefen Olof Rydbeck lät Sveriges Radios publice-ringskommitté granska programmet, men man kom inte fram till att några större sakfel förekommit att något beriktigande i en extra sändning skulle behöva göras. Rydbeck anmälde också själv programmet till den granskande instansen Radionämnden, men de kunde inte heller finna sådana felaktigheter att programmet borde fällas för brist på saklighet.⁹ I Thuréns redogörelse framgår att man tvistar om både stort och smått, men oavsett om Grängesberg fann fel i framställningen av företaget kvarstår bilden av att de de facto behandlar sin svarta liberianska arbetare på ett sätt som inte vore möjligt med vit arbetskraft i Sverige. Det blir tydligt att den verk-lighetsbeskrivning som görs gällande av Grängesberg är ouplös-ligt förenad med koloniala maktrelationer.

Vita myror

Genom filmen *Svart vecka i Nimba* involverades Sverige konkret i en diskussion där bilden av landet som stående utanför kolonialt präg-lade intressen ifrågasattes. Bo Bjelfvenstams reportagedokumentär *Vita myror* som sändes den 23 januari 1969, ansluter sig till den ty-pen av granskning genom att visa på svensk eurocentrism och vit-het på afrikanskt territorium. I likhet med *Svart vecka i Nimba* visar filmen hur svenska aktörers intressen på den afrikanska kontinen-ten inte kunde separeras från den hudfärgsbaserade maktdynamik som vid slutet av 1960-talet rådde i de avkoloniserade områdena. Filmen nöjer sig dock inte med att lyfta fram västs ekonomiska ex-ploatering av syd i mer generella termer utan visar på ett mycket konkret sätt hur svenska utvecklingsexperter och missionärer på samma sätt som övriga europeiska aktörer träder in i och åtnjuter en given härskarstatus i länder som Kenya och Tanzania.

Trots att *Vita myror* är en kort film hinner den röra sig mellan flera dokumentära stilar under sina knappt tjugofem minuter: re-portagefilm, essä- och journalfilm. De olika filmiska angreppssätten bidrar till att belysa vithetsproblematiken från flera håll; Bo Bjelf-venstam och filmfotografen Jörgen Persson skiftar mellan att när-ma sig de vita européerna med lågmälda provokationer, oförarglig dialog, och tyst iakttagande. Filmens postkoloniala kritik tar avstamp i en bildmetafor som påminner om Sergei Eistensteins associativa



Bo Bjelfvenstam och
Jörgen Persson. Foto:
Dorothea Bjelfvenstam.

montage. *Vita myror* börjar med en närbild av prasslande karavaner av bleka, nästan genomskinliga insekter, som färdas upp och nedför en trädstam, under det att speakerrösten inleder:

Européer myllrar in i våra länder som svärmar av vita myror?. Så skrev en afrikansk författare [Okot p'Bitek] nyligen. Hans uttalande kan inte vara tänkt som en vänlighet, för vita myror är skadedjur som äter trä, urholkar, underminerar, raserar. Vad har eu-

ropéerna gjort för Afrika? De har infört slum, religiös intolerans, alkoholism, men också teknik, skolor, sjukhus och en hög levnadsstandard – för sig själva.

Till de första takterna av en Chopinvals tas filmåskådaren därefter på en så kallad fantomfärd (kameraåkning med fordon) genom ett grönskande område med storslagen villabebyggelse, medan speakern berättar om de starkt segregerade livsbetingelser som råder i kolonialismens efterdyningar. Stilmässigt anammas tidigare decenniernas journalfilmsstil, där bild, musik, klipptempo och kommentar samverkade i ett snabbt, lättsamt informationsflöde, med speakerröst och bild synkroniserade. Men här förefaller man ha lånat journalfilmens gestalt, med dess följsamt musiklagda, opolitiska smatter av aktualiteter, för att ge ironisk emfas åt sin kritik. Speakerns kyliga argument kommer slag i slag, utan försonande omskrivningar: vita européer på den afrikanska kontinenten, främst i Östafrika, uppges ha en betydligt högre och bekvämare levnadsstandard än vad som hade varit möjligt i deras hemländer. De lever

Jörgen Persson med
Filmavdelningens
bärbara kamera.
Foto: Bo Bjelfvenstam.



avskilt i särskilda, ofta inhägnade och bevakade områden, vilket i praktiken upprätthåller den rassegregation som nyligen avskaffats. Eftersom den svarta lokala arbetskraften är mycket billig, kan ett europeiskt hushåll ha flera tjänstefolk för chaufför- och trädgårdsysslor, barnpassning, tvätt och matlagning. Medföljande hustrur behöver därför i princip inte utföra något arbete alls, utan har ”obegränsad fritid” att spendera på ”hobbyverksamheter av de mest skiftande slag”. Åskådaren får se dem ägna sig åt boule och andra sällskapslekar på välklippta gräsmattor.

Leif Furhammar har påtalat att det finns mycket ilska över sociala orättvisor i Bjelfvenstams filmer, och efter *Vita myrors* slagkraftiga inledning förväntar man sig kanske att det lynnet ska prägla filmen. Men till Chopinvalsens luftiga ackord anammars strax ett mer lekfullt, essäistiskt sätt att visa de europeiska kvinnornas lättjefulla vardag. Deras rörelser över gräsmattan under boulepartiet visas i en skir gråskala, och genom den rytmiska klippningen tycks kameran nästan dansa med deras vitklädda gestalter fram och tillbaka i soldiset. Här finns en känslighet för betydelsedimensioner i

”Man tävlar om vem som kan klä ut sin tax på det lustigaste sättet”.



kvinnornas rörelser och gester som inte låter sig fångas i beskrivningar. Deras hållning och friluftselegans avslöjar exempelvis en medvetenhet om att vara civilisationens bärare.

Olika förströelser visas, och presenteras nu endast via lakoniska kommentarer: "Man tävlar om vem som kan *klä ut sin tax* på det lustigaste sättet". Chopins *Grande valse brillante* når här ett av sina mest drillande mellanpartier, och illustrerar de sprattlande små hundarna som vrenskas i sina obekväma förklädnader till geisha, herdinna, eller Florence Nightingale. Det kan tilläggas att sekvensen är särskilt intressant ur ett genusperspektiv, eftersom den gestaltar ett lokalhistoriskt ögonblick då den hudfärgssegregerade arbetsfördelningen paradoxalt nog förpassar den vita hustrun till en infantiliserande exiltillvaro, degraderar henne till att finna nya lekar för att hålla sig sysselsatt.

"Man går på kurser i blomsterarrangemang".

Efter en kort scen med en amatörteaterrepetition av *Lilla Röd-luvan och vargen* följer nästa exempel på kvinnlig förströelse, som



presenteras med samma skeptiska emfas: ”Man går på kurser i *blomsterarrangemang*”. Inomhusevenemanget filmas i dagsljusbelysning utan beledsagande musik och här byts på nytt strategin för att närma sig kvinnorna. En diskret iakttagande kamera fångar undervisningssituationen, smygzoomar in på kursledare och deltagare i närbilder. Även här skapar det infallande ljuset skira bildkvaliteter, i synnerhet nära fönstret, där en grupp kvinnor dricker eftermiddagste i fint motljus. Närbilder visar lågmäld konversation, hur koppar lyfts till munnar med avvägda rörelser, och här skymtar ett och annat pärlhalsband. Längre in i rummet, bakom de blomsterarrangerande kvinnorna, bär en ”houseboy” diskret bort ett dukat bord och försvinner ut ur rummet.

Bjelfvenstam intervjuar senare kursledaren med försåtligt oförargliga frågor om användningsområdena för blomsterarrangemang. Hon berättar glatt, och med genomträngande vassa Oxford-s, att ”Most people can learn to do flowers – if they have a certain ap-

Detalj av tédrickande kvinna.





En "houseboy" bär diskret bort ett bord.

titude". "Even in a little place like Kenya", fortsätter hon, så finns också en samhällsnytta för detta – bland annat ordnas publika välgörenhetstillställningar till förmån för djuren. Är det en tillfällighet att ljuset gör hennes ögon så glasartade?

Även om det kan spåras en bakomliggande ilska i filmens porträttering av européer på Östafrikanskt territorium, så är huvudpoängen oftast inte att lyfta fram den mest iögonfallande orättfärdigheten i de vitas dominans och exploatering av de svarta. Visst finns, som i inledningen, summerande argument kring den tydligt rassegregerade fördelningen av makt, välstånd och jordägande, men det är de vita aktörernas vardagliga vanor och attityder som står i filmens fokus. Kamerans kvardröjande blick blir ett slags utfrågande instans.

Filmforskaren Jane Gaines har resonerat kring två typer av medieanknuten vardagskritik, bägge med ett släktskap till Bertolt Brechts kritiska främmandegöring. Den ena begreppsliiggör hon som *everyday strangeness* ett slags vardagliga konstigheter, som upp-



står då en kulturs sedvänjor uppvisas för en annan i en tvärkulturell jämförelse. Det exempel hon diskuterar är den amerikanska journalfilmserien *Believe It or Not* (1930–1932)¹⁰ där diverse märkliga och förvånande företeelser visas från världens alla hörn, som världens yngsta föräldrar, en gigantisk Bibel, eller en höna som tar sig an hundvalpar. Det synkrona relationen mellan speakerröstens påståenden och bildens uppvisande spelar, som Gaines påminner om, en central roll för autenticitetsanspråket i det som visas.¹¹ Hon poängterar att även om representationsstrategin i den här attraktionsmässiga sammanställningen av kuriositeter avsedd för mediekonsumenter helt saknar Brechts ideologikritiska udd, så följer den en besläktad logik av fråga och svar: ”Nämen, är det verkligen så här?” – ”Ja, faktiskt”.¹² Den andra typen av vardagskritik, *daily life theory* en form av vardagsteori, berör på liknande vis vardagligheter som skapar förvåning, men med den skillnaden att det märkliga inte visar sig som något fenomen med en inneboende konstighet. Istället handlar det enligt Gaines om att en ny sammanställning av

”Most people can learn to do flowers”

vardagligheter uppenbarar en tidigare osedd aspekt av de sociala relationerna för oss, och synliggörs ”inför vår blick på ett sådant sätt att de tycks kritisera sig själva”.¹³

I *Vita myror* representeras vita människor med filmiska grepp som på ett liknande sätt främmandegör det normaliserade i deras segregerade vardag. I filmen samlas indicier som tillsammans pekar på en vit härskarklass som genom sin ställning har skaffat sig alltför mycket fritid att fylla med alltför få socialt meningsfulla aktiviteter. Sekvenser av lekande vuxna, taxtävlingar och blomsterarrangemang må klara sig med hedern i behåll var och en för sig, men sammantagna får de något mycket löjeväckande över sig. I de sammanhang som besöks av filmarna spelar kamerans utblicksposition och val av fokuseringar en viktig roll; ett exempel är de okommenterade närbilderna på de tédrickande kvinnorna vid blomsterevenemanget. Här skapas en främmandegöring med små medel, som frambringar det märkliga i en till synes oförarglig vardagsscen. Bilden dröjer ofta kvar vid någon person, och inbjuder till ett granskande iakttagande som rubbar normaliteten i europeiska manér och pärlhalsband.

Vita myror belyser också konsekvenserna av de västerländska missionärernas närvaro på den afrikanska kontinenten: Å ena sidan har de givit flera av de nuvarande afrikanska ledarna deras utbildning; å andra sidan har de gripit in i lokala samhällstrukturer och trosuppfattningar, och fört in europeiska och kristna värden. Dessa argument utgör fonden för nästa anhalt på Bjelfvenstams och Perssons resa, ett besök hos den svenska pingstpastorn Edvin Norberg med fru. De är just i färd med att låta bygga en missionskyrka åt sig i Moshi, Tanzania. Paret intervjuas på själva byggplatsen, och i bakgrunden ser man huvudet på en svart arbetare sticka upp ur en grop där han arbetar med en hacka. Stilmässigt närmar sig sekvensen *cinema verité*, vars ideal var att filmare dels skulle kunna observera sitt intervjuoffer, dels gripa in i de skeenden de filmade genom provokativa påståenden eller frågor – för att sedan registrera svar och reaktioner i realtid.

Bjelfvenstam, som skymtar i bildens vänstra hörn, börjar med att ställa några oskyldiga frågor kring hur länge paret varit i Moshi, och om de tycker att de själva och tanzanierna omkring dem har förändrats. Har de försökt ändra på tanzaniernas tro och livsföring? Ja, medger de. Vilken afrikansk religion rådde här före de-

ras omvändningsarbete? De ser lite villrådiga ut och pastorn svarar dröjande att den afrikanska religionen nog alltid funnits, men att missionen fått "ett bra grepp över folksjälén". Bjelfvenstam frågar om detta inte inneburit stora förändringar i den lokala livsföringen, exempelvis månggiftet, och hustrun svarar att de i sin församling förbjuder manliga medlemmar att ta sig mer än en hustru var. Deras ståndpunkt är att polygami innebär ett stort lidande för kvinnorna. Under det att hon svarar på denna litet vassare fråga, har en svart tonårspojke, som under intervjun kommit in i bildens bakgrund, ställt sig för att iaktta paret från en plats några steg bakom deras ryggar. Han ser på dem och in i kameran (och på oss) med armarna i kors.

Bjelfvenstam, som under intervjun anlägger en lätt-sam ton, frågar om kvinnornas lidande inte snarare kan bli större om de måste skiljas ifrån sina män och stå utan försörjning. "Ja, det klart... om man redan... har hunnit ta... en andra hustru". Hon upprepar dock att deras församling inte tillåter att man gifter sig fler än en gång. "Är det egentligen en kristen synpunkt, eller är det en europeisk synpunkt? Finns det något stöd i Bibeln för monogami?", kontrar Bjelfvenstam, fortfarande i ett obekymrat, artigt tonläge. Frun, som nu ses i närbild, ser förvirrat rakt framför sig och vänder sedan en hjälpsökande blick mot sin man. "... Det gör det väl...?". Hon ler generat, medan mannen torrhostar i handen och vänder sig bort. Under det att paret nu ser ned i marken tillägger hon att det står något i *Nya testamentet* om detta, exempelvis att en församlingsledare "bara får vara en hustrus man". Hon stakar sig, och fnittrar generat mot mannen. En kort tystnad uppstår, och bägge intervjuoffren rör sig litet nervöst fram och tillbaka.

I intervjusituationen finns en spänning mellan tre betydelsenivåer: mellan vad de själva berättar om sina uppfattningar, vad de avslöjar genom reaktioner inför kameran, och slutligen, vad bilden avslöjar om deras relationer till de svarta arbetarna i bakgrunden. Under hela intervjun fortgår de svartas arbete, och kommer någon sekund i närbild då Edvin Norberg mot slutet framhåller att bygget av en kyr-



ka är det som känns mest angeläget för dem själva. Skola och sjukhus får komma i andra hand.

I och med att de svenska aktörerna som intervjuas i *Vita myror* träder in efter presentationen av andra vita européer så framställs kopplingarna mellan deras respektive mentaliteter och beteenden som oundviklig. Svenskarna intar alltså inte någon särskild ställning. Jag har här bara diskuterat en av flera intervjuer, där svenska plantageägare, en fredskårist och en rektor för en SIDA-driven lärarhögskola uttalar sig. Det förefaller som att Bjelfvenstams frågor ofta ställs för att testa ”vitheten” i intervjupersonernas attityder, och i samma sekund som de tämligen beredvilligt svarar, så tycks det gå upp för dem att deras närvaro i Östafrika inte är oproblematiske. Oavsett hur de i andra sammanhang sett på sig själva, så händer något inför kameran under intervjuerna: de inser att de får sin föregivna oskuld och neutralitet ifrågasatt, och denna insikt visas i realtid. Sekvensen med missionsparet är kanske det tydligaste exemplet på det. I likhet med Jane Gaines resonemang om de situationer som öppnar för vardagskritik, så provoceras intervjuobjekten – om än med vänlig list – att se på sin position som vita européer.

I den svenska samtiden är det här en nyttig film att se, eftersom den gör förbindelserna mellan hudfärg och maktmekanismer läsbara på ett politiskt vassare sätt än vad som nu är vanligt. Den visar att rassegregation inte är en eterisk idé, utan en både praktisk, bekväm och lönsam inrättning för vita européer. *Vita myror* påminner oss om vår oundvikliga delaktighet, och om vårt korta minne. Jag avslutar med att citera Bo Bjelfvenstams eget credo som filmare; det skrivs i inledningen till *Aldrig ett scoop*, och skulle kunna läsas som ett slags vithetsbekännelse:

Jag kommer från en viss kultursfär, lever i en viss tid, mina kunskaper är bristfälliga, mina erfarenheter likaså. Jag är präglad av ett visst synsätt, har vissa måttstockar och värderingar som pekar ut för mig vad som är normalt och naturligt. All annat är avvikande som det är frestande att försöka pressa in i välkända ramar, mina ramar. Jag försöker ständigt påminna mig själv om det: du får inte bli en sådan som talar med utropstecken och glömmet frågetecken!¹⁴

Noter

1. Se t.ex. Rolf Sjöström, "En nödvändig omständighet: Om svensk slavhandel i Karibien", i Raoul Granqvist (red.), *Svenska överord: En bok om gränslöshet och begränsningar*, (Eslöv: Brutus Östlings Förlag, Symposion, 1999), s. 41–57.
2. I ett annat sammanhang har jag argumenterat för att tveksamheten kring vit-hetskritikens relevans i Sverige hindrar den från att bli specifik. Se "Whiteness Swedish Style", *Slut*, Backspace, 2008, s. 41–51.
3. Ulrich Herz, *En värld i förvandling*, Sveriges Radio, 1961.
4. Leif Furhammar, "Bo Bjelfvenstam – resenär och filmare", *Aldrig ett Scoop: En yrkesmemoar*, (Stockholm: Carlssons förlag, 2007), s. 10.
5. Leif furhammar, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära gen-erna*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995/1997, s. 97–101, 111–114.
6. Thorsten Medier i blåsväder: *Den svenska radion och televisionen som samhällsbe-varare och samhällskritiker*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1997, s. 116–130, 139–150.
7. *Ibid.*, s. 154.
8. Furhammar, *Med TV i verkligheten*, s. 102.
9. Thurén, s. 190–209.
10. Serien producerade senare även för amerikansk TV, 1949–1950.
11. Jane Gaines, "Everyday Strangeness: Robert Ripley's International Oddities as Documentary Attractions", *New Literary History*, 33:2002, s. 784.
12. *Ibid.*, s. 787
13. Gaines, "In-and-out-of-race: The Story of Noble Johnson", *Women and Perfor-mance: A Journal of Feminist Theory*, Issue 29, 15:1, 2005, s. 39.
14. Bjelfvenstam, *Aldrig ett scoop*, s. 18.

Författarpresentationer

Bo Bjelfvenstam arbetade som frilansande dokumentärfilmare när han anställdes som producent på Lennart Ehrenborgs filmavdelning vid Sveriges Radio/TV 1959. Arbetet som tv-filmare och producent under hela Dokumentärfilmsektionens verksamhetsperiod resulterade i ett stort antal egna tv-filmer och program i samarbete med Ehrenborg och andra. Bjelfvenstam gjorde många filmer i samband med resor till olika länder i Afrika, varav bland andra *Vita myror* (1969) finns i den här bokens DVD-utgåva. Han har skrivit boken *Aldrig ett Scoop: En yrkesmemoar* (Stockholm: Carlssons förlag, 2007).

Lars-Lennart Forsberg är filmare och var under hela 1960-talet en av Filmavdelningens flitigaste frilansfilmare. Han har bland annat gjort en rad uppmärksammade filmporträtt av konstnärer, skulptörer och fotografer. Filmen *Mannen som dricker surmjölk* (1969) i den här bokens DVD-utgåva var ett av flera projekt som Forsberg genomförde tillsammans med Stig Claesson. Långfilmen *Misshandlingen* (1969) blev belönad med

en guldbagge 1970 och det blev även dokumentärfilmen *Min mamma hade fjorton barn* (2000). De senaste filmerna är *Störst av allt* (2004) och *Kyrie Eleison* (2006).

Leif Furhammar är författare och filmprofessor. Han har skrivit den första heltäckande boken om den svenska tv-dokumentären, *Med TV i verkligheten* (1995). Bland hans arbeten om film och tv kan också nämnas *Filmen i Sverige* (1991), *Den rörliga bildens århundrade* (2001) samt *Sex, såpor och svenska krusbär* (2006). Leif Furhammar har även producerat filmhistoriska program för SVT och är mångårig skribent i *Dagens Nyheter*.

Ylva Habel är fil. dr i filmvetenskap och arbetar som forskarassistent på Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Hon är författare till *Modern Media, Modern Audiences: Mass Media and Social Engineering in the 1930s Swedish Welfare state* (2002). Hennes pågående bokprojekt, där medie-, kulturhistoriska och postkoloniala perspektiv sammanförs, har arbets-

titeln *Black Impulse: The Stockholm Reception of Josephine Baker and Paul Robeson*.

Tobias Janson är filmare och lärare på Dokumentärfilmsutbildningen på Biskops-Arnö. Förutom att ägna sig åt filmproduktion i filmmarkollektivet Skogen Produktion, arrangerar han även seminarier och konferenser om dokumentärfilm. Han är sekreterare i OFF:s styrelse och initiativtagare till den här boken.

Johan Nilsson är doktorand i medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning film vid Örebro universitet. Han forskar kring satirens roll i amerikansk film under 1990-talet ur ett historiskt perspektiv, samt undervisar i filmvetenskap.

Madelie Lilja är doktorand i medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning film vid Örebro Universitet, där hon även undervisar i film- och medievvetenskap. Avhandlingsprojektet "Mellan spelfilm och journalistik. Svenska Biografteaterns veckorevyer 1914" behandlar bolagets introduktion, produktion, distribution och visning av veckorevyer i det svenska samhället 1914.

Göran Olsson är dokumentärfilmare, verksam i produktionskollektivet Story. Bland hans filmer märks *Fuck you, fuck you very much* (1999), *Back* (2003) och *Am I Black enough for You* (under produktion). Som redaktör startade och drev han SVT:s dokumentärfilmserie *Ikon*. Under åren 1999–2002 var Göran Olsson Svenska Filminstitutets dokumentärfilmskonsulent. Han har även uppfunnit och utvecklat en 16-mm filmkamera, A-Cam.

Pelle Snickars är fil. dr i filmvetenskap, och fr.o.m. januari 2009 verksam som forskningschef vid KB. Han bedriver forskning kring historiens medialitet och har publicerat ett flertal artiklar i ämnet. Snickars är redaktör för flera böcker i bokserien Mediehistoriskt arkiv, som han ger ut inom ramen för SLBA:s verksamhet. De senaste

publikationerna är *Berättande i olika medier* tillsammans med Leif Dahlberg och *Mediernas kulturhistoria* tillsammans med Solveig Jülich och Patrik Lundell.

Carl Henrik Svenstedt är filmare och författare, professor i Konst & Teknik. Han debuterade som författare 1965 med *Kriget. Anteckningar och bilder* och har därefter publicerat ett 20-tal böcker. Som filmare debuterade han 1968 med *Invasionen* och har därefter gjort en lång rad dokumentärer och konstfilmer för tv och bio. Han bildade tillsammans med PeÅ Holmqvist, Göran Gunér med flera Oberoende Filmares Förbund (OFF) 1983.

Anna Tellgren är fil. dr och intendent för fotografi vid Moderna Museet sedan 2004. Hon har tidigare varit forskare och lärare på Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Anna Tellgren sitter i styrgruppen för Nordic Network for the History and Aesthetics of Photography och är redaktör för *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*.

Malin Wahlberg fil. dr i filmvetenskap och arbetar som forskarassistent på Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Arbetet med den här boken är en del i hennes pågående forskningsprojekt om film och tv. Övriga forskningsområden är experimentell film och video, samt dokumentär representation i film och media. Hennes senaste bok *Documentary Time. Film and Phenomenology* (2008) behandlar dokumentär gestaltning av tid och minne med utgångspunkt i filosofi och klassisk filmteori.

Åke Åstrand är filmfotograf, anställd på Radiotjänst/Sveriges Radio 1956 till 1967. Han medverkade i ett hundratal tv-filmer inom ämnesområdena barn, samhälle och kultur. Åstrand har även filmat korta inslag för underhållning, nyheter, sport och magasinsprogram. Han arbetar sedan 1967 som frilans med beställningsfilm och enstaka utläggningar från tv.

DVD-utgåvor, innehåll och produktionsuppgifter

DVD 1:

Tini-Kling

(Lennart Ehrenborg)

**1951. Svensk premiär på Astoria
i Stockholm 1951-03-10**

**87:30 min., svartvit, mono, 35 mm
(Citatets längd: 2:01 min.)**

Producent: Olle Nordemar

Regi: Lennart Ehrenborg

Foto: Rune Ericson

Redigering & klippning: Eric Nordemar
& Rune Ericson

Ljud: Lennart Ehrenborg & Rune Ericson

Musik: Thore Ehrling

Speaker: Göran Byttner, Birger Sandberg,
Mons Hallberg & Lennart Ehrenborg

Produktionsbolag: Artfilm AB & Djurgårdens IF

Tini-Kling var Lennart Ehrenborgs första långfilm som regissör. Den producerades av bolaget Artfilm där Ehrenborg var anställd innan han kom till Radiotjänst. Leif Furhammar menar att "*Tini-Kling* är en halvt världsomspännande reseskild-

ring." Filmen beskriver den segerrika fotbolls-
turné som Djurgårdens IF:s 1950 genomförde
till ett antal storstäder i Sydostasien. Filmen var
å ena sidan ett underhållande idrottsreportage
med några av tidens sportkändisar i fokus, å
andra sidan ett slags folkbildningsinsats i efter-
krigstidens Sverige. "Det är fråga om en sorts
ställföreträdande turism, det här var resmål som
ännu skulle förbli ouppnåeliga för folk i Sverige i
många år," för att återigen citera Furhammar.

Viggen Viggo

(Bertil Danielsson)

**Sändes första gången i tv 1955-12-02
(provsändning från KTH)**

29:23 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Bertil Danielsson

Regi: Bertil Danielsson

Foto: Bengt Danielsson

Musik: Roland Bengtsson

Produktionsbolag: Artfilm AB

1957 var första gången som radioföretagens stora årliga festival Prix Italia inkluderade televisionen. "Dokumentärfilm" utgjorde den första och enda tävlingsklassen för tv-produktioner. Det blev en stor triumf för det nystartade Radiotjänst/TV som tilldelades specialpriset The City of Taormina Prize för *Viggen Viggo*. Filmen är en naturlyrisk berättelse i Arne Sucksdorffs anda. Familjen Danielsson hittar en liten övergiven viggunge nära sommarstället på en ö utanför Möja i Stockholms skärgård. De tar hand om fågeln och föder upp den tills den är flygfärdig.

Enligt lag

(Peter Weiss & Hans Nordenström)

1958. Sändes första gången i tv 1959-03-17
17:39 min., svartvit, mono, 35 mm

Regi: Peter Weiss & Hans Nordenström

Manus: Hans Nordenström

Foto: Hans Nordenström & Peter Weiss

Klippning: Gustaf Mandal

I rollen: Ulf Lovén

Produktionsbolag: Artfilm AB

Den ursprungliga idén till den här filmen var att skildra ett mentalsjukhus inifrån. Men det var ett alltför provocerande ämne i 1950-talets Sverige och det visade sig omöjligt att få tillåtelse att dokumentera en sådan miljö. Fängelset på Långholmen, som Weiss därefter vände sig till, accepterade inte heller att bli föremål för en dokumentär. Ungdomsfängelset i Uppsala blev istället den faktiska miljö som Weiss och Nordenström använde som ram för en expressionistisk skildring av internens alienation och ångest. Ett inledande associativt montage följs av dokumentära inblickar i vardagen på fängelset, som i sin tur kontrasteras mot drömlika sekvenser där själva frustrationen, längtan och ångesten hos den frihetsberövade står i fokus.

Enligt lag producerades av Artfilm 1957 och

hade redan väckt uppmärksamhet utomlands när den premiärvisades på tv 1959 i programmet *Kortfilm idag*. Ett år tidigare hade filmen stoppats av Statens Biografbyrå på grund av en sekvens där en ung man onanerar och tittar på nakenbilder. I protest mot att fyra meter film klipptes bort av censuren infogade filmskaparna en inledande text: "Denna film har censurerats av staten. Vi, som gjort filmen, har hindrats i vår yttrandefrihet. Ni, som ser filmen, ansågs kunna ta skada av vissa verklighetsdetaljer." *Enligt lag* är en filmklassiker som påminner om de många historiska kopplingarna mellan dokumentärfilmen och den experimentella konstfilmen.

Drottningholmsteatern presenteras

(Bo Bjelfvenstam)

Sändes första gången i tv 1958-06-01
12:25 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Arne Arnbom

Regi: Bo Bjelfvenstam

Foto: Bertil Danielsson

Kortfilmen gjordes som en introduktion att visa i anslutning till Eurovisionens direktsändning av operan *Orfeus och Eurydike* på Drottningholmsteatern. Som Bo Bjelfvenstam påpekat är det typiskt att det var film och inte livesändning som inledde Eurovisionens omtalade premiärsändning från Sverige den första juni 1958. För att accentuera känslan av direktsändning skulle varje land läsa speakertexten till filmen på sitt eget språk. Det fungerade utmärkt överallt utom i Sverige där tv-tittarna av misstag fick se filmen utan speaker. Resultatet blev därför mer experimentellt än programmakarna hade tänkt sig, men i gengäld bidrar avsaknaden av förklarande text till att förevisningen av Drottningholmsteatern och dess illusionsmakeri också blev en förevisning i filmens suggestiva gestaltning av tid och rum.

Eisenstein, mannen med de fem ansiktena

(Lennart Ehrenborg & Bengt Idestam-Almquist)

Sändes första gången i tv 1959-10-25

44:10 min., svartvit, mono, 16 mm

(Citatets längd: 4:50 min.)

Producent: Lennart Ehrenborg

Föreläsare: Bengt Idestam-Almquist

En stillbild på Sergei Eisensteins ansikte och därefter programmets titel med underrubriken: "Bengt Idestam-Almquist presenterar en klassisk filmkonstnär i nytt ljus". Denna vinjett bildar upptakten till det sista av åtta filmhistoriska tv-program som Idestam-Almquist och Lennart Ehrenborg gjorde tillsammans under andra hälften av femtiotalet. Den förre var vid den här tiden landets kanske mest bekanta filmkritiker, och därtill en medial folkbildare som kom till sin fulla rätt i tv-rutan. Med sin "sjungande svensk-finska brytning" föreläste Idestam-Almquist vältaligt och entusiastiskt om filmskaparen Eisensteins fem olika temperament: västerlänningen, tecknaren, filmregissören, filmteoretikern och Asienkännaren. Tv-programmet innehöll dessutom talrika klipp ur den ryske montagefilmarens uppburna produktion. I sin recension menade *Stockholms-Tidningen* att programmet om Eisenstein var det "kanske starkaste TV-föredrag som hittills sänts ut". Av alla produktioner som Idestam-Almquist och Ehrenborg gjorde är *Eisenstein, mannen med de fem ansiktena* det enda som bevarats i sin helhet eftersom det spelades in på film. De andra filmhistoriska tv-föreläsningarna direktsändes och har därför skattat åt förgängelsen.

Flamenco, möte med spanska zigenare

(Dan Grenholm & Lennart Olson)

Sändes första gången i tv 1962-09-08

36:18 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg

Foto: Lennart Olson

Klippning: Bengt G. Eriksson

Reporter: Dan Grenholm

Lennart Olson var en av flera bildmakare från gruppen Tio Fotografer som, tack vare Lennart Ehrenborg och Filmavdelningen kom att göra flera filmer för tv. *Flamenco* är en berättelse om romernas vardagsliv i den lilla byn Sacro Monte i närheten av Grenada i Spanien. Dansen och sången är inte bara en naturlig del av den vardag som skildras i filmen, den är även avgörande för filmens egen rytm. Långa sekvenser med rörlig kamera, ibland kommenterade och ibland okommenterade, fångar dansen och rytmen som klappas och stampas fram. Danssekvensen som utgör filmens anslag, och som även återkommer senare i berättelsen, är en påminnelse om såväl dansens egen magi som filmens förmåga att på en och samma gång spela in, återge, och frammana rörelsen som pågående skeende och intensiteten i ett upplevt ögonblick. Sånger översätts till svenska på ljudspåret och bidrar till porträttet av en främmande kultur, där berättarperspektivet på ett slående sätt bevarar och framhäver de filmade människornas integritet och stolthet.

Jag ville leva, jag ville dö...

(Eric M. Nilsson)

Sändes första gången i tv 1963-06-03

20:01 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg & Eric M. Nilsson

Regi: Eric M. Nilsson

Foto: Bengt Lindström

Filmen om Armémuseum är en av Eric M. Nilssons första filmer som anställd på Sveriges Radios dokumentärfilmssektion. Den gjordes strax efter den Free Cinema-influerade trilogin *Djurgårdsfjärjan*, *Taxi* och *Kök*, men byggde på andra premisser. Eric M. Nilsson har påtalat att filmen helt och hållet är inspirerad av Alain Resnais och Georges Franju, "det är inte ett plagiat, men nästan". Det är franska konstfilmer från 50-ta-

let som åsyftas och dess elaborerade bildspråk med jämna kameraåknningar och raffinerad ljussättning. Men filmen *Jag ville leva, jag ville dö...* är knappast ett traditionellt museiporträtt eftersom den har en tydlig återkommande ironisk udd mot det den skildrar.

Mitt hjärtas stad

(Lennart Ehrenborg & Erik Hjalmar Linder)

Sändes första gången i tv 1963-10-12
28:53 min., svartvit, mono, 16 mm
(Citatets längd: 3:54 min.)

Producent: Lennart Ehrenborg
& Erik Hjalmar Linder

Foto: Mac Ahlberg

Berättare: Erik Hjalmar Linder

Lennart Ehrenborg gjorde tillsammans med Erik Hjalmar Linder en film som följer i Hjalmar Bergmans fotspår i Florens, den fick namnet *Mitt hjärtas stad*. Det här visade citatet innehåller filmens epilog, ett slags "film i filmen". Det är, som Leif Furhammar skriver, ett formfulländat stillbildsdrama som kan ses som en homage till de italienska konstfilmerna som Ehrenborg uppskattar mycket; "Linder läser Bergmans text om Savonarolas avrättning samtidigt som dramat blir kinematografiskt levandegjort genom Ehrenborgs utnyttjande av kamerans alla uttrycksmedel, detaljmontage och rörelser inne i samtida avbildningar av händelseförloppet med myllrande folkliv och drastisk personkaraktäristik".

Porträtt av Åsa

(Jan Troell)

Sändes första gången i tv 1965-08-07
30:00 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg
Regi, foto & klippning: Jan Troell
Manus: Jan Troell
Medverkande: Åsa Ljungner

En liten naken flicka i träskor kommer springande mot kameran med den energi och glädje som bara en pigg två-åring kan utstråla. Vardagen som äventyr förmedlas nära Åsas upplevelser och utforskande av världen. Liksom i andra tv-filmer av Troell, som *Båten* och *Sommartåg*, tillåts ljud och bilder att tala för sig själva. Filmen är en personlig betraktelse snarare än berättelse, vilken växer fram genom bildkomposition, klippning och arbetet med ljudet som ofta vidgar bildrummet. Åsas oskuldsfullt men grymma hantering av en katt i filmen vållade titarstorm. I en annan sekvens från djurparken i Köpenhamn ger Åsa även uttryck för barnets inlevelseförmåga. Inför den rastlösa leoparden på zoo konstaterar hon genast: "Katten är ledsen ju. Katten vill ut".

DVD 2:

Masthugget

(Rolf Wertheimer)

Sändes första gången i tv 1965-04-01
19:52 min., svartvit, mono, 16 mm
(Citatets längd: 8:50 min.)

Producent: Lennart Ehrenborg

Foto: Rolf Wertheimer

Konstnären, fotografen och filmamatören Rolf Wertheimer var medlem i Stockholmsbaserade experimentfilmklubben Arbetsgruppen för film. *Masthugget* är en impressionistisk skildring av miljö och människor som är uppbyggd kring tre övergripande teman: Göteborgsstadsdelen Masthugget och husen här som redan börjat rivras; invånarnas egna tankar och känslor kring rivningarna; samt mer existentiell och associativ korsklippning mellan en anonym gubbe som visar sin irritation inför rivningen och en yngre generation representerad av ungdomar på mopeder och busungar som roar sig med att panga

rutor i rivningshusen. Ljudet från båtar som tutar och fiskmåsarnas skrån påminner genomgående om Masthuggets placering på en höjd i närheten av hamnen, men även indirekt om invånarnas koppling till båtar och hamnarbete. Recensenterna var lyriska över Wertheimers tv-film, som i stil och uttryck jämfördes med Jan Troell och Bo Widerberg.

Abu Simbel, tempel som räddats

(Lennart Ehrenborg)

Sändes första gången i tv 1966-04-09

34:32 min., svartvit, mono, 16 mm

(Citatets längd: 9:10 min.)

Producent: Lennart Ehrenborg

Foto: Bengt Nordwall

Reporter: Lennart Ehrenborg

Medverkande: Åke Dahlström,
Karl Olov Forsmark & Gösta Persson

Abu Simbel är kanske höjdpunkten i den filmargärning Ehrenborg uträttade under många resor till Nubien, där han följer konsekvenserna av president Nassers dammbygge i Nilen. I filmen skildras det enorma projektet med att flytta Ramses- och Nefertititemplerna i Abu Simbel som är på väg att läggas under vatten. "Här berättar kameran verkligen för våra ögon, den är med hela vägen", skriver Leif Furhammar, "den är med om sågningarna i stenen, med om nedmonteringen, flyttningen och återuppförandet av de kolossala statyerna och tempelbyggnaderna. Den är instruktiv och åskådlig i beskrivningen av den fantastiska proceduren. Den är kinematografiskt oerhört kraftfull genom det visuella kontrastspelet mellan det monumentala och det detaljnära. Den är därtill invävd i ett fascinerande oändligt tidsperspektiv".

Kött

(Lasse Stener)

Sändes första gången i tv 1967-07-01

19:48 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg

Foto: Lasse Stener

Filmen är en betraktelse över vardagen som slakteriarbetare på filmmakarens egen före detta arbetsplats, Enskede styckhall i Stockholm. Stener fick professionell hjälp med klippningen och ljudmixin av filmen som dokumenterar de olika rutinerna i styckhallen. I *Kött* bildar arbetsdagen från tidig morgon till eftermiddag berättelsens ram och det i efterhand pålagda ljudet har en central roll för upplevelsen av den genuina miljöskildringen. Speakerrösten består av olika arbetares kommentarer och redogörelser för de olika arbetsmomenten, vilket tillsammans med slakterimiljöns sällsamma motiv resulterade i en speciell tv-film som uppmärksammades av flera kritiker.

Tänk... att han lärde sig kyssa henne i nacken

(Vera Nordin)

Sändes första gången i tv 1967-08-27

28:43 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg

Manus & regi: Vera Nordin

Foto: Åke Åstrand

Klippning: Bengt G. Eriksson

Ljud: Leo Nilsson

Skådespelare: Jan Tiselius, Cissi Nilsson
& Dominique Wingren

Till skillnad från merparten av Ehrenborgs frilansfilmare hade Vera Nordin professionell erfarenhet av filmregi. SF-produktionen *Pianolektionen* (Nordin, 1966) visades till exempel som förfilm på biograferna och hennes tv-produktion består även av ett stort antal barnfilmer och barnprogram. *Tänk...* är berättelsen om en stressad man som slentrianmässigt följer vardagens ritualer utan att knappt lägga märke till frun och dottern. Nordin växlar från en tragikomisk och ångestfylld stumfilm med disharmonisk musik, där huvudpersonen bokstavligen springer genom livet, till en ljudsatt skildring av hur han kommer till insikt

och börjar leva och uppleva. Vera Nordin utforskar kortfilmen som berättelse, men även filmens möjligheter att uttrycka subjektiva upplevelser och sinnesförmimmelser.

Mannen som dricker surmjölk

(Stig Claesson & Lars-Lennart Forsberg)

Sändes första gången i tv 1969-01-21
29:55 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Lennart Ehrenborg

Manus: Stig Claesson

Foto: Lars-Lennart Forsberg

1968 gjorde Lars-Lennart Forsberg och Stig Claesson en resa till Jugoslavien som resulterade i fyra filmer. Samtliga filmer är representativa exempel för de personliga betraktelser från främmande länder som karakteriserar Filmavdelningens många utlandsreportage. Varken "resoprogram" eller "resereportage" är egentligen en passande rubrik för en film som *Mannen som dricker surmjölk*. Den associativa leken med filmbilden, vad den visar och vad den inte visar är snarare en utpräglad övning i film som essä. Filmen utgörs av en serie intryck i ljud och bild som aldrig underordnas en förklarande speaker. Istället framhäver Stig Claessons text bilden som en möjlig utgångspunkt för berättelsen, och slumpens roll i inspelningsögonblicket verkar belysa något centralt för dokumentärfilmen och det faktum att bildens innebörd förändras över tid. Eller som Chris Marker påtalat: "Du vet aldrig vad du filmar".

Vita myror

(Bo Bjelfvenstam)

Sändes första gången i tv 1969-01-23
22:56 min., svartvit, mono, 16 mm

Producent: Bo Bjelfvenstam

Foto: Jörgen Persson

Reporter: Bo Bjelfvenstam

Medverkande: Edvin Nordberg, Thomas Fjæstad, Olov Bergman & Bernt Dahlberg

Filmen *Vita myror* erbjöd tittaren ett slags "postkolonial kritik" långt före det att begreppet myntades. Bo Bjelfvenstam använde flera olika dokumentära strategier för att vrida och vända på perspektiven och göra tv-publiken medveten om kolonialismens negativa effekter i Afrika. Till skillnad från de många oreflekterade skildringarna av främmande kulturer och "raser" som var (och fortfarande är) förekommande i film och tv, är utgångspunkten i *Vita myror* att skapa en medvetenhet om den konstruerade självbild utifrån vilken vi definierar det svarta Afrika. Som Ylva Habel påpekar tar filmen avstamp i en bildmetafor som påminner om Sergei Eisensteins associativa montage: en närbild av prasslande karavaner av bleka, nästan genomskinliga insekter, som färdas upp och nedför en trädstam, under det att speakerrösten påtalar att: "Européer myllrar in i våra länder som svärmar av vita myror".

Det var en gång

(Eric M. Nilsson)

Sändes första gången i tv 1975-01-14
29:07 min., färg, mono, 16 mm

Producent: Lars Bäckström, Eric M. Nilsson & Bo Berndtson

Foto: Eric M. Nilsson

När en by i Sydfrankrike ska läggas under vatten i ett dammbygge, rivs och förstörs allt som kan tänkas ha affektionsvärde. "Allt ska jämnas med marken. Tidigare har det hänt att man inte har förstört alla byggnader. När vattennivån har sjunkit i den konstgjorda sjön har dessa byggnader kommit upp över vattenytan. Det har då hänt att de människor som tidigare bodde i dalen har blivit upprörda, till och med begått självmord". Med hjälp av en slottsägare som hugger en gubbe i sten och med citat av André Malraux diskuterar filmen beständighet och förgänglighet. Det är en bitvis ganska sorgsen film i hösttoner, utpräglad essäistisk med tydlig Eric M.- signatur.

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV
Box 24124, 104 51 Stockholm

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 9

Sveriges Television (SVT) har bidragit till denna volym med fotografier i boken samt filmmaterial som ingår i bokens DVD-skivor. SVT har givit SLBA rätten att bruka det material som SVT äger upphovsrätten till i föreliggande upplaga om 1500 ex. SVT ansvarar ej för upphovsrätt ägd av annan än SVT.

© Författarna och SLBA 2008

© Bilder: Omslagets framsida: Lennart Ehrenborg i Nubien under inspelningen av *Abu Simbel* 1966. Foto: SVT. Omslagets baksida: Lennart Ehrenborg 1957. Foto: Åke Åstrand. Sid 2: Lennart Ehrenborg och Gustaf Näsström 19???. Foto: Åke Åstrand. Sid 42: Lennart Ehrenborg i Rom 19??. Foto: SVT. Sid 141: Foto: Lasse Stener. Sid 142: Lennart Ehrenborg under inspelningen av *Liv och leverne i gamla Sverige* 1964. Foto: SVT. För övriga bilder, se copyright-information vid respektive bild. Scanning och initial repro är utförd av Tomas Ehrnberg.

Grafisk form: Jens Andersson/www.bokochform.se

Pärnklot: Frankonia Elefant

För- och eftersättspapper: Multicolours Grey

Papper: Munken Lynx 130g

Tryck, repro och bindning: Kristianstads Boktryckeri, Kristianstad, November 2008

ISSN: 1654-6601

ISBN: 978-91-88468-10-9
