

Från filantropi till akademi

Det svenska filmvetandets framväxt och formationer

GÖRAN BOLIN & MICHAEL FORSMAN

Sett i ett längre tidsperspektiv minskar antalet bio-besök i Sverige liksom i övriga västvärlden. Samtidigt har det sannolikt aldrig talats och skrivit så mycket om film som idag. Till detta bidrar förstås en rad filmtidskrifter och en omfattande bevakning av ett växande antal filmfestivaler. Det dominerande är dock all filmrelaterad nöjes- och PR-bevakning i radio, TV och press. I och med att "filmkritiken" därigenom har expanderat menar många att den även har förlackats. Men hur förhåller det sig då med den likaledes expansiva filmvetenskapen? Och vilken roll har filmkritikerskrået och andra historiskt haft för framväxten av det svenska akademiska filmvetandet?

I ett tidevarv där filmkonsumtionen ökar till följd av video- och satellitexplosionen och där en relativistisk syn på "olika sätt att se på film" är förhållandevis ter sig filmkritik emellanåt som ett svårdefinierat begrepp. Vad ska inkluderas? Färdiga kommentarer eller extensiva eftersnack efter bion eller videon, nöjesguidernas poängprosa och Ronnys rullar, kulturbevakningens tolkningshets och Filmkrönikans ansträngda balansakter mellan konst och kommers, eller det akademiska historiserandet och teoretiserandet?

Något egentligt svar på detta kan inte vi presentera i denna skiss över mönster i det svenska filmvetandets framväxt och formation som akademisk disciplin. Vi utesluter också helt privat tyckande, när vi med David Bordwell (1989 s 20) delar in filmkritiken i tre grundkategorier: journalistisk kritik (främst aktualitetsbunden journalistik av mer eller mindre seriöst slag), essäistisk kritik (i t ex kulturtidskrifter) och akademisk kritik (främst i akademiska tidskrifter). Bordwell menar att det till dessa finns ett antal formella och informella institutioner knutna, t ex olika publikationskanaler och utbildningsvägar.¹

Bordwells kategorier kan kopplas till Bourdieus resonemang om "fält" (t ex Bourdieu 1992). Ett fält omfattar vissa strukturer, aktörer, institutioner och positioner. Karakteristiskt för ett fält är att det pågår en ständig kamp om fältets positioner. Oavsett stridigheternas art bygger kampen alltid på en gemensam föreställning om att det finns något värt att strida om, det Bourdieu kallar "doxa". Om man ser till allt och alla som i någon mening producerar och i olika avseenden säljer ett vetande om film (i allt från filmproduktioner till akademisk kunskapsproduktion), är det svårt att klart definiera vad som utgör den gemensamma doxan, förutom att rätten att offentligt tycka till om och diskutera Film tycks värd att strida om. (Och här utgör inte denna artikel och dess författare något undantag.)

Ser man till de olika delfält som rör ett officiellt och samhälleligt legitimerat metavetande om film, där filmerna som sådana mest har en instrumentell funktion i produktionen av en viss kunskapsform (t ex filmkritik, akademisk kunskapsproduktion och filmpedagogik), blir bilden lite mindre grumlig. Ytterst gäller kampen inom det akademiska filmfältet olika tjänster och positioner i den hierarkiska och hårt formaliserade struktur som universitetsinstitutionerna tillhandahåller (jfr Bourdieu 1984/1990).

Förutom inverkan från institutionella strukturer styrs kunskaps- och vetandeproduktionen inom ett fält alltid av vissa diskurser. Diskursbegreppet kan tyckas vagt och används också på olika sätt och nivåer i olika sammanhang. Då man ändå väljer att använda diskurs, i stället för t ex "framställning", är det för att peka på att det inte är det objekt som det refereras till (t ex en viss film eller regissör) utan den reglerade framställningen i sig som är det centrala. Enligt detta synsätt skapar diskursen sitt kunskapsobjekt snarare än speglar det (Foucault 1971/1993). Denna (post)strukturalistiska tanke om att språket skapar världen snarare än speglar den är långt ifrån ny. Diskursanalyser, som under-

JMK, Stockholms universitet, Box 27861, S-115 93 Stockholm

söker vad (i ett visst fält) som det överhuvudtaget är möjligt att tala och producera kunskap om – i enlighet med den grundläggande syn på och värdering av kunskap (episteme) som diskursen vilar på – är dock inte så vanliga.

I dylika studier söker man de "genealogier", eller härkomstmönster och kunskapsteoretiska premisser, som diskursen vilar på. Som framför allt Michel Foucault visat i sina studier av bl a sexualitetens, vansinnets och fängelsets historia är relationerna mellan kunskaps- och vetandeproduktionen inom en viss diskurs, och de olika institutioner, kontroll- och maktinstanser som byggs upp kring denna, av särskilt intresse (Foucault 1961/1973, 1975/1991 och 1976/1980). Genealogiska studier strävar bort från den traditionella historieforskningens föreställningar om utveckling, kausalitet, kontinuitet, logiska förbindelser och förlopp, och idén om en övergripande historisk mening (jfr Foucault 1969/1972, Schmidt 1986). Även om vi betonar att det är synen på film som samhällelig förreteelse och olika institutionella förändringar som i hög grad satt sin prägel på det svenska filmvetandet, går vi inte särskilt långt i de genealogiska resonemangen, utan lutar oss – i likhet med mittfåran inom svensk filmforskning – mot en ganska traditionell historiesyn.²

Vi kommer i det följande på ett empiriskt högst preliminärt sätt och utan alltför stora teoretiserande ambitioner, diskutera några av de fält vi menar haft betydelse för filmvetenskapens framväxt. Vår genomgång är indelad i fyra faser, vilka strukturerar vår framställning, men knappast kan sägas vara empiriskt säkerställda. Inom var och en av dessa pekar vi på personer, institutioner och intressen som vi menar har varit särskilt betydelsefulla.

Den första perioden sträcker sig från det tidiga 1910-talet fram till 1950-talet. Under denna tid inrättas filmcensuren och cineaster startar filmklubbar, en mer regelbunden filmkritik tar form i dagspressen och en och annan bok om film ges ut. Den arkivariska och publicistiska verksamhet som filmfilantroper och andra bedriver under epoken bildar en kunskapsbas ur vilken svensk filmforskning så småningom utvecklas.

Den andra perioden inramas av det händelserika 1960-talet. Då genomförs den s k "filmreformen", en statlig filmskola startas och Svenska Filminstitutet (SFI) och dess filmarkiv, bibliotek och filmklubb byggs upp i det nya ändamålsenliga Filmhuset.

Det är under den tredje perioden (1970-1990) som filmvetenskap etableras som ett akademiskt

ämne och får en institutionell bas vid Stockholms universitet, förvisso inrangerat ihop med teatervetenskap. Antalet forskningsprojekt och disputationer under periodens respektive två professorer var dock anmärkningsvärt lågt.

Under den fjärde, nuvarande fasen har genomgripande förändringar skett i både det svenska universitets- och högskoleväsendet i stort och inom filmvetenskapen. Filmvetenskapen har skilts från teatervetenskapen, en ny professor har tillträtt, disputationstakten har ökat väsentligt och fokuseringarna inom grundutbildning och forskning har förskjutits från 1970- och 80-talens sociologiska, socialpsykologiska och strukturalistiska perspektiv, i enlighet med vilka film främst behandlades som ett samtidsnära massmedium, till att film återigen diskuteras som "ren konst". Dels sker detta inom ramen för en teoretiskt sofistikerad auteurkritik, dels genom historiografisk forskning kring i första hand den tidiga svenska filmen. En genomgripande fråga i vår framställning gäller just åtskillanden mellan film som konst och film som masskultur, eftersom det är en fråga som på olika sätt präglat det svenska filmvetandet och filmvetenskapen.

Samtidigt som olika fält har en viss grad av autonomi finns det diskurser som förbinder olika (del)fält. Vi kommer här inte göra några djupgående genealogiska analyser av dessa relationers framväxt, men vill ändå peka på några av de länkar mellan svensk filmkritik och svensk filmvetenskap som det kan vara fruktbart att studera vidare, t ex i en akademisk avhandling. En sådan gemensam länk är föreställningen om att filmer rymmer olika betydelsenivåer och därför är tolkningsbara. I enlighet med dessa speglings- och symptomteorier läses filmer som "texter" och antas kommunicera upphovsmannens eller -kvinnans intentioner, underliggande och genomgående tematiska eller ideologiska strukturer, eller filmens industriella tillkomstshistoria (jfr Bordwell 1989 s 65). Föreställningarna om att ett verk har flera betydelsenivåer och kan "läsas" i ljuset av realiteter, samtid och regissör är allmänt spridda och naturaliserade. Dock antas normerande omdömen av filmers estetiska och stilistiska kvaliteter och karaktär, liksom resonemang om inre och yttre trovärdighet i relation till en inomfilmisk respektive en faktisk yttervärld, enkom höra den icke-akademiska filmkritiken till. Det går dock att hävda att motsvarande normeringar ovillkorligen görs, om än på ett mer implicit och indirekt sätt, också i vetenskapliga sammanhang, inte minst genom vilka filmer och regissörer man väljer att fokusera.³

Ett filmmedvetande tar form – 1910–1950

När filmen etableras florerar en rad olika föreställningar om dess möjligheter och risker. Dessa föreställningar är intimt förbunda med bl a tankar om det moderna storstadens konsumtionslöften, tilltron till vetenskapliga observationer och nya sätt att se på människans psyke (Jowett m fl 1996). Parallellt med framväxten av en expansiv svensk filmindustri pågick det under tidigt 1900-tal också debatter om filmens kulturella status och sociala verkningar (Boëthius 1989 s 141f och Björklund 1945 s 70ff). Att en nöjesskatt på film infördes 1911 var i sig ett tecken på en låg värdering av filmmediet. Det faktum att många av dem som (under pseudonym) skrev filmrecensioner var kvinnor kan sägas ha varit ytterligare ett sådant tecken (jfr Werner 1995). Därtill inrättades världens första statliga filmcensur, Statens Biografbyrå, som en följd av diskussioner om filmers, men även annan populärkulturs, förmenta skadeverkningar (Skoglund 1971, jfr Boëthius 1995). Oavsett de normativa och moraliska grunderna för censuren får man inte glömma att den genom sin praktik också kan sägas ha skapat en av de första analytiska diskurserna kring film. Censuren byggdes ju upp utifrån föreställningar om filmens verkningar som massmedium, vilka baserades på antaganden om bl a människans psyke, det moderna (mass)samhället och verkningarna av olika sorters ”filmspråk”. Man ska heller inte glömma den roll som kunskapskälla som filmcensuren genom sitt arkiverande av censurkort och censurklipp haft inom historisk filmforskning. Det har också skrivits ett antal avhandlingar om filmcensuren, t ex Svensson (1976) och Olsson (1979).

Ytterligare en dimension av framväxten av ett tidigt svensk filmvetande och utkristalliserandet av film som kunskapsobjekt var den diskurs kring film och pedagogik som växte fram bland vissa ”modärna” lärare med upplysningsambitioner. I det som brukar anses vara den första svenska boken om film, Frans Hallgrens (1914) *Kinematografien ett bildningsmedel*, formuleras två frågeställningar som än idag hålls vid liv – hur kan filmens ”negativa verkningar” begränsas genom skolans upplysningsarbete, och hur kan film användas i skolan som ett illustrativt komplement i ordinarie undervisning?

Filmens status stärktes efter första världskriget, bland annat som en följd av invigningen av ett antal nya, vackra och mer ”borgerliga” biografpalats, samt av Viktor Sjöströms och Mauritz Stillers filmatisering av svenska litterära klassiker av

t ex Selma Lagerlöf. I viss mån bidrog också av August Strindbergs och andra kulturpersonligheternas förhoppningar gällande filmens konstnärliga möjligheter (jfr Björkin 1995). I och med kopplingarna till den etablerade kulturen och en mer välstuerad publik växte önskemålen om en mer kvalificerad filmbevakning. Från och med 1905 finns en viss kontinuitet i delar av filmbevakningen. Med tiden kommer man också att skriva alltmer om filmerna (verken) och mindre om själva filmvisningen (evenemanget), vilket under filmens introduktionsfas varit det centrala. En filmkritik i mer modern mening tar dock form först under 1930-talet (jfr Olsson 1990 och Werner 1995). Under 1930-talet figurerar bland annat sällskapet ”Stockholms filmjournalister” där bland andra Bengt Idestam-Almqvist och Torsten Tegnér ingick.

Ett mycket centralt namn i framväxten av ett mer teoretiskt orienterat tänkande kring film var just Bengt Idestam-Almqvist. Denne legendar inom svensk filmkritik och filmessästik var under pseudonymen ”Robin Hood” under många år verksam i bl a *Stockholmstidningen*. Redan 1936 publicerade Idestam-Almqvist en skrift om svensk stumfilm. Han publicerade även monografier över Sjöström och Stiller (Idestam-Almqvist 1936, 1939). Rune Waldekrantz, sedermera den förste professorn i filmvetenskap, startade också sin karriär som filmkritiker, och publicerade tidigt en lättillgänglig filmhistorik (Waldekrantz 1941). Andra tidiga filmskribenter var Sven Stolpe och Artur Lundkvist, av vilka den senare diskuterade film genom en uttalat socialistisk och modernistiskt färgad filmkritik (Lundkvist 1988).⁴

Från filmstudiorörelsen, med dess kopplingar till studentmiljöer och folkrörelseideal, kom flera av de verkliga pionjärerna bland svenska filmkritiker och filmforskare. Redan 1928 grundade Bengt Idestam-Almqvist Stockholms filmstudio. I syfte att bilda en fastare sammanslutning för seriöst filmintresserade konstituerades 1933 Svenska Filmsamfundet, med Idestam-Almqvist som ordförande. Bland de övriga medlemmar märktes regissören Gustaf Molander, filmkritikern Nils Beyer och kulturpersonligheter som Eyvind Johnson och Artur Lundkvist. Filmsamfundet verksamhet syftade till att främja filmen i konstnärligt, kulturellt och tekniskt avseende. Man avsåg också dela ut stipendier och genom föreläsningar ”sprida kännedom om filmen och dess problem” (Forslund 1983 s 2). Samfundets aktiviteter resulterade bl a i en skriftserie och i publicerandet av ett antal årsböcker (Waldekrantz 1982 s 25). Samfundet ordnade även visningar av filmklassiker, något som i

sig kan ses som bidragande till kanoniseringen av vissa filmer (jfr Hedling 1995). Med tiden kom samfundet att i första hand bli en sammanslutning för filmkritiker, och 1967 döpte man om sig till Svenska Filmakademin.

Bland dem som 1929 var med och startade Lunds filmstudio fanns Gösta Werner som sedermera publicerade en rad böcker och oräkneliga artiklar om film. Werner tog under sin tid i Lund initiativ till att ett bibliotek med litteratur om film skapades. 1935 var detta bibliotek så omfattande att Werner publicerade en katalog över beståndet (Waldekranz 1982).

Av stor betydelse för all filmforskning är förstås filmarkiv. Redan 1912 satte Göteborgs stad upp ett stadsarkiv för rörliga bilder med särskild tanke på framtida forskning. Samma år skapades i Svenska biografteaterns regi, på initiativ av Stillers och framförallt Sjöströms huvudfotograf Juliuz Jaenzon, ett arkiv för journalfilmer. Detta arkiv togs 1964 över av Sveriges Radio och utgör idag en källa för både forskning och historiskt orienterade TV-produktioner.

Ett bredare fokus med intresse också för långfilm och fiktionsfilm och insamlande av texter och stillbilder, kännetecknade det arkiv som byggdes upp i Svenska Filmsamfundets regi. Arkivet inrättades redan 1934. Samma år som New York Film Library och ett år före legendariska La Cinémathèque Française (Waldekranz 1982). Från och med 1940 fick arkivet en självständigare ställning och döptes om till "Filmhistoriska samlingarna". Från slutet av 1940-talet fick det karaktären av en stiftelse till vilken filmbranschen började lämna årliga bidrag (Forslund 1983). Efter sinande bidrag från SF, pressen och privatpersoner räddades verksamheten i slutet av 1930-talet genom att samlingsarna fick plats på Tekniska museet i Stockholm (Lauritzen 1957). Genom sin omfattande samling av tidningsklipp, sitt imponerande bibliotek och ett stort arkiv över stillbilder ur filmer, kom det att bli en viktig källa för journalister och ovärderligt för den framväxnade filmforskningen. Ansvarig för arkivet var redan från starten 1940 Einar Lauritzen, vars föräldrar Holger och Thyra även de var stora cineaster. Tack vare Holger Lauritzens kontakter som bankdirektör kunde familjen 1952 skapa en stiftelse för filmforskning. Det var i hög grad denna fond som stöttade verksamheten fram till 1964, då samlingsarna övergick till SFI. Holger och Thyra Lauritzens stiftelse är än idag en av de viktigaste fonderna vad det gäller stöd till svensk filmforskning.

Den forskning som förekom under pionjäråren var primärt grundforskning av arkivariskt och re-

konstruerande slag, genomförd i privat regi av hän-givna filmfilantroper. Tre män måste särskilt framhållas från denna fas: Bengt Idestam-Almquist, Gösta Werner och Rune Waldekranz.⁵ Deras vittomfattande filmkritik, essäistik och böcker om allt från den internationella filmens utveckling till porträtt av svenska filmregissörer och producenter lade utan tvekan grunden till kommande svensk filmforskning. Av betydelse för bl a inrättandet av den statliga filmskolan och i uppläggningsen av filmvetenskapen under dess första år som universitetsämne var också dessa herrars kopplingar till filmproduktionsfären. Rune Waldekranz var från det tidiga 1940-talet och fram till mitten av 1960-talet på olika sätt involverad i Sandrews filmproduktion, Gösta Werner regisserade flera egna filmer.

Institutionaliseringarnas tid – 1960-talet

Filmkritiken under pionjäråren kan sägas ha varit en form av *rekonstruktionskritik*, där förutom återgivandet av filmens förlopp en tydlig värderingen av filmernas kvalitet, bl a utifrån teaterns mallar om skådespelarkonst, stod i fokus. Eftersom den europeiska efterkrigsfilmen presenterade mer konstnärligt komplexa och realitetsnära filmer och stilar och då modernistiska, existentialistiska och psykoanalytiska perspektiv på individen i allmänhet och författarskap i synnerhet var trend bland unga europeiska intellektuella, formades efter kriget den typ av filmkritik som David Bordwell (1989 s 43) kallar *explikationskritik*, dvs kritik grundad på uppfattningen att syftet med den kritiska verksamheten är att finna en implicit mening i filmerna. Ideerna om filmregi som författande applicerades även på vissa amerikanska filmer, då dess produkter efter kriget flödade in över Europa.

I en strävan efter möten mellan nya teorier och nya regivisioner startades några av de legendariska europeiska filmtidskrifterna, framförallt gäller det den legendariska *Cahiers du Cinéma* (1951), vilken som bekant bar filmteoretikern André Bazins samt Truffaut, Rohmer, Godard och några av den franska nya vågen-regissörernas signum. Delvis som ett försök att skapa en svensk motsvarighet startades *Chaplin* 1959.

Ändå såg delar av det svenska kulturetablissemangent med visst förakt på filmen, trots egensinniga regissörer som Gustav Molander, Hasse Ekman, Hampe Faustman och Arne Mattsson. Det var först i och med det internationella uppmärksammandet och festivalbelönandet av Alf Sjöberg, Arne Sucksdorf och Ingmar Bergman som den

svenska efterkrigsfilmen på ett mer officiellt plan tillerkändes konstnärlig status, motsvarande den Sjöström och Stillers verk redan hade.

Annars var det den kris som TV åsamkade filmbranschen som dominerande det sena 1950-talet. Att det fanns ett behov av nya ekonomiska, konstnärliga och politiska perspektiv på svensk filmproduktion framkommer både i Bo Widerbergs *Visiönen i svensk film* (1962) och i forne film- och litteraturkritikern Harry Scheins skissering av en statlig svensk filmpolitik i *Har vi råd med kultur?* (1962). Schein var som bekant huvudarkitekten bakom filmreformen och likaledes SFIs chef under dess mest inflytelserika och dynamiska period, 1964-1979.

För att få bukt med den kris filmbranschen befann sig i och för att höja kvaliteten på filmerna (med Bergman som måttstock) slopades den gamla nöjesskatten, som allt sedan 1911 legat på mellan 25-40 procent av biljettintäkterna, utan att dessa skatteintäkter återinvesterats i branschen. Den andra hörnstenen i reformen var inrättandet av den statliga stiftelsen SFI, vars verksamhet skulle finansieras med ett tioprocentigt skatteuttag på alla biljettintäkter. Av dessa tio procent skulle två tredjedelar återinvesteras i svensk filmproduktion. Den återstående tredjedelen skulle användas till SFIs filmarkiv, filmrestaurering, filmklubb, bibliotek och publikationer av böcker och tidskrifter (Schein 1970). Det fastslogs också att SFI skulle ordna kurser i filmproduktion. Det underströk att det skulle vara fråga om en praktisk, inte en teoretisk utbildning och att relevantalet skulle vara starkt begränsat, för att på så sätt säkra kvaliteten. Filmskolan startades 1964 under ledning av Rune Waldekrantz.

I SFIs statuter står det att stiftelsen ska stödja forskning om film. Institutet spelade också en viktig roll i publicerandet av litteratur om film. I samarbete med Pan/Nordstedts publicerade såväl filmforskare som Furhammar och Werner och regissörer som Vilgot Sjöman och Jörn Donner böcker om filmteori, filmregi och filmhistoria. SFI var också involverade i ett antal forskningsprojekt. Det första initierades efter den debatt om filmmediets effekter som den kontroversiella censureringen av Vilgot Sjömans *491* (1964) orsakade. Med Schein som koordinator formerades en forskargrupp, där bland andra Leif Furhammar ingick. Forskargruppens uppdrag var att genom olika delstudier utvärdera filmens förmenta effekter. Vad det gällde den vuxna publiken fann man inget stöd i empirisk forskning för att våldsamma filmer skulle kunna bidra till brott, man uttalade också viss tvekan gällande vuxencensuren.⁶ De två viktigaste forsk-

ningsprojekt SFI initierade under denna tid var dock av mer filmhistoriskt slag, dels skapandet av en svensk filmografi, dels upprättandet av ett filmarkiv. Filmografierna är decenniebaserade (och täcker än så länge perioden 1896-1989). De inrymmer produktionsuppgifter, innehållsreferat, pressreaktioner, register, index och engelska titlar över alla svenska biograffilmer. I flera av filmografierna ingår dessutom längre essäer.⁷ Både i arbetet med filmografierna och i skapandet av det filmarkiv som idag rymmer över 15 000 filmer, var det omfattande tryckta och otryckta material som SFI övertog från Filmhistoriska samlingarna till stor hjälp.

Filmvetenskapens institutionalisering

Samma år som filmreformen genomfördes blev det för första gången möjligt att läsa en universitetskurs i "Filmens historia och teori". Kursen gavs vid Institutionen för teaterhistoria under ledning av Rune Waldekrantz, sedan länge doktorand vid institutionen (Waldekrantz 1995). Waldekrantz blev, som redan nämnts, den förste professorn i filmvetenskap, 1970. Tillsättningen skedde efter en lång process med lobbying av bl a Harry Schein och SFI (som till en början finansierade professuren) samt Lauritzenska stiftelsen (Schein 1970). Filmvetenskap instiftades i par med teaterhistoria som Institutionen för teater- och filmvetenskap. I den första kursbeskrivningen fastslogs att filmvetenskapen skulle täcka in tre områden: filmens historia och teori, filmens psykologi och sociologi och filmens pedagogik. I sin installationsföreläsning betonade Rune Waldekrantz filmvetenskap som ett humanistiskt ämne (Waldekrantz 1971 och 1995). Närheten till humaniora och teatervetenskapen var i sig en indikator på en historisk-estetisk-filosofisk forskningsinriktning.

Då filmvetenskapen runt om i västvärlden inrättades som akademisk disciplin under 1960- och 70-talen förlades den ofta till just en litteratur- eller teater(historisk) institution. Enligt Bordwell (1989 s 22) kom detta att innebära att hermeneutikens romantiska tolkningsideal, med dess vördnad för texten och dess upphovsman, samt föreställningen om en kulturhistorisk kanon, blev grundläggande också inom filmforskningen. Dessutom hämtade den tidiga filmvetenskapen en hel del näring från inflytelserika filmtidskrifter som *Cahiers du Cinéma* och deras syn på regissören som auteur.

Snart nog uppstod det inom filmvetenskapen i Stockholm kontroverser gällande ämnets inriktning. I en tid av ett allmänt spritt intresse för marxistiskt teori, antiamerikanska strömningar och

en politiserad ambition att använda film i ett samhälleligt förändringsarbete, argumenterade vissa studenter för vikten av sociologiska teorier och möjligheten att ägna sig åt praktisk filmproduktion. Av kursbeskrivningar och litteraturlistor från denna tid kan man utläsa att mediasociologi fick en framträdande plats. Till kursstrukturen hörde masskommunikationsteori och socialpsykologiskt orienterad filmanalys, kurser i filmens historia, samt vissa övningar i praktisk filmning med 8-mm. Som en följd av intresset för massmediesamhällets sociala och ideologiska grundvalar var det ännu i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet möjligt att från och med andra terminen välja mellan att läsa "traditionell" filmvetenskap eller en mer TV-orienterad fortsättningskurs. När forskarutbildningen startade 1972 antogs nio doktorander. Både i deras och deras närmaste efterföljares val av forskningsområden kan man spåra ett massmediesociologiskt sätt att betrakta film.

Bland doktorander fanns det också de som gav ut antologier med strukturfunktionalistisk och marxistiskt grundad filmteori och filmanalys (t ex Sjögren 1976 och Roth-Lindberg & Nordström 1975). En grupp av doktorander som på olika sätt hade kopplingar till Uppsala filmstudio startade *Filmhäftet* (1973), som i likhet med den av SFI-producerade *Chaplin* (grundad på privat initiativ 1959), blev en plattform för forskare från den kritiska vänstern med ett intresse för nya teoretiska perspektiv.⁸

Inom då gällande ideologikritik, semiotik och strukturalistisk präglad psykoanalys låg fokus på hur filmens "grammatik" väver in sin publik i ideologiskt betingade strukturer. Man kan med Bordwell (1989 s 71) hävda att det som under denna tid dominerade den akademiska kritiken / forskningen, liksom stora delar av den journalistiska och kulturteoretiska filmkritiken, var *symptomatisk kritik*. Denna bygger på tanken om att kritiker / uttolkaren kan skönja dolda lager och i sin tolkning frilägga textens mytiska strukturer och ideologiska spänningsfält.

Parallellt med allt detta publicerades ambitiösa men mer traditionella antologier där internationell filmforskning och klassiska filmteoretiker som Astruc, Balázs, Bazin, Eisenstein, Metz, Sarris, Wollen, Zavattin, på ett samlat sätt, för första gången, gjordes tillgängliga för en svensk publik. Signifikativt nog hade de flesta av dessa böcker sitt upphov på andra insitutioner än filmvetenskapen i Stockholm (se Allroth 1971, Nordmark 1976, Olsson 1981).

Mycket av den tidiga akademiska svenska filmforskningen och filmvetandet kan sägas ha tagit

form och funnit uttryck lite vid sidan av den filmvetenskapliga institutionen i Stockholm. De få avhandlingar som levererades inom det unga ämnet under dess första decennium hade i flera fall sitt ursprung i andra ämnen. Dessa stod också för en ganska teorilös och mycket traditionell filmhistorisk forskning, företrädesvis koncentrerad till svensk filmhistoria.⁹

1978 blev filmkritikern, filmforskaren och TV-producenten Leif Furhammar, med en akademisk bakgrund inom pedagogik, ny professor i filmvetenskap. Han kvalificerade sig bl a genom sina böcker om filmens effekter, svensk filmhistoria, och politik och film (Furhammar 1965, 1979, Furhammar & Isaksson 1968). Med tanke på de segdragna administrativa och personalmässiga problem som kom att prägla institutionen, tedde det sig nog mer angenämt för den nye professorn att, vid sidan av egen forskning och frilansverksamhet, leda forskningsprojektet "Land och stad i svensk fiktionsfilm", ett projekt ursprungligen initierat av Rune Waldekrantz. Under Furhammars professur kom projektet att fokusera på 1930- och 40-talens svenska populärfilm, dvs filmer som drog stor publik, kanske därför att de symboliskt speglade sin samtid, men som av samtida kulturelit klassificerades som undermåliga.¹⁰ I de avhandlingar projektet utmynnande i studerades dessa mycket populära, om än något populistiska och nostalgiska, filmer som symboliska uttryck för det svenska jordbrukssamhällets kännbara övergång till en modern och urban industri- och välfärdsstat.¹¹

Kursplanerna, litteraturlistorna och studentuppsatserna från det tidiga 1980-talet vittnar om att detta var en period av antipositivistiska strömningar och teoretisk turbulens där tvärvetenskap var ett honnörsord (jfr Furhammar 1995). Bland de olika teoretiska grupperingarna under denna period fanns en grupp som möjligen kan kallas "mjuka strukturalister" och strukturfunktionalister, av vilka flera hörde till "Uppsala-gruppen". Här finner man analyser fokuserade på binära oppositioner, likväl som utvecklingspsykologiska ansatser (Rönneberg 1987, jfr Furhammar 1981, 1995). En annan grupp var mer semiotiskt influerad, ofta i studier av populärfilm och TV-fiktion (t ex Koskinen m fl 1984, Forselius & Luoma-Keturi 1985, Luoma-Keturi 1986). Vid mitten av 1980-talet ökade det franska inflytandet och laciansk psykoanalytisk teori, poststrukturalism och dekonstruktivism hamnade på dagordningen (Malmberg 1984, Söderbergh Widding 1985). Ett sätt att beskriva filmvetenskapen i Stockholm under 1980-talet är att man rörde sig från traditionell historisk grundforskning kring svensk film, via struktura-

listiska genreläsningar till ett intresse för narratologi, psykoanalys, estetik och filosofiska frågor kring filmens tids- och rumsaspekter.

Ett exempel på detta är Astrid Söderbergh Widdings (1992) avhandling, där hon med Tarkovskijs tre sista filmer som huvudemperi, och franska filmteoretiker som Jacques Aumont, Gilles Deleuze och Michel Chion som utgångspunkt diskuterar bl a "det dolda rummet". Maaret Koskinen (1993) intresserar sig också för estetiska och stilistiska snarare än tematiska och ideologiska frågor, men ligger något närmare amerikanska teoritraditioner i sin avhandling om Ingmar Bergman.

Olle Sjögren har sedan 1970-talet utmärkt sig som en av de mest produktiva svenska filmforskarna, med oräkneliga artiklar och skrifter om bl a populärfilm och censur bakom sig (jfr Sjögren 1993). Sent om sidor kom hans avhandling, en studie av tio amerikanska filmkomiker från Buster Keaton till Woody Allen. Där utvecklar Sjögren en modell för "psykokulturell analys" där antropologiska och folkloristiska perspektiv blandas med modernitets- och identitetsteorier (Sjögren 1989). Centralt i Sjögrens analys är teorier om humor, bland annat ironi. Filmisk ironi är ämnet för Örjan Roth-Lindberg likaledes sent komna (mastodont)avhandling. Med hjälp av teorier från bl a språk-, litteratur- och konstvetenskap diskuterar Roth-Lindberg kriterier för filmisk ironi samt konstruerar en typologi bestående av 28 olika typer av filmironi. Dessa begreppsarsenaler används sedan i extensiva närläsningar av sekvenser ur filmer av bl a Hitchcock and Kubrick (Roth-Lindberg 1995). Margareta Rönnberg (1996), även hon en doktorand sedan lång tid och tillhörande "Uppsala-gruppen", disputerade härom året med en avhandling om TV-tittande som dialog. I sin voluminiösa avhandling presenterar hon en ingående uppgörelse med tidigare TV-teorier av socialpsykologiskt snitt och argumenterar för en symbolisk-interaktionistisk TV-teori. Filmvetenskapen har genom åren också sett ett antal utländska gäststudenter disputerat, varav de flesta skrivit om film eller filmare från sina ursprungsländer (Najafi 1986, Feusi 1987, Korsic 1988, Iversen 1992 och Sullivan 1997).

Filmvetenskapen idag

Bland de doktorander som antogs i mitten av 1980-talet finns det flera som intresserat sig för populärfilm, både ur traditionellt historiska perspektiv och utifrån teoretiskt mer djupodlande ambitioner (Bengtsson 1990, Lindholm 1995). Bland de doktorander som antagits på senare år tycks intresset

snarare gälla historiografisk forskning kring stumfilmsepoken, stilfrågor, neoformalistisk narratologi och postmodernt influerad auteurkritik. Det sistnämnda avspeglas i Trond Lundemos (1996) avhandling, som utgår från teoretiker som Deleuze, Bergson och Foucault i sin vetendearkeologiska studie kring filmbildens och montagets tid- och rörelsefenomenologi. Som utgångspunkter för resonemangen om "bildspår" och historiekonstruktioner fungerar bland annat Eistensteins filmteorier och Jean Luc Godards filmarskap. Den historiografiska inriktningen visas i Bo Florins (1997) avhandling om nationell stil i filmer från "den svenska filmens guldålder".

Det på senare år markant ökade antalet disputationer och förändringar vad gäller forskningsinriktning förklaras delvis av Jan Olssons tillträde som professor 1993. Han var tidigare verksam som docent vid avdelningen för Drama-Teater-Film, placerad under Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet. Olsson har publicerat flera verk om svensk filmhistoria, t ex sin avhandling om bilden av främmande makter i några "ockupationsfilmer" (Olsson 1979, jfr Olsson 1990). I denna bemärkelse liknar han sina föregångare Waldekrantz och Furhammar, men han kan nog sägas vara entydigare inriktad mot stumfilm, och tycks ha en tydligare inomakademisk intention i sitt arbete än sina företrädare (jfr Olsson 1995).

Tendenser inför framtiden

Som avslutning på denna skissartade genomgång av det svenska filmvetandets framväxt och formationer vill vi peka på, och samtidigt rikta viss kritik mot, några av de tendenser vi menar präglar svensk filmvetenskap av idag.

För det första har det skett en ökad *formalisering* inom ämnet, liksom inom andra discipliner. I motsats till vad som var fallet under 1970- och 1980-talen är det idag nödvändigt att ha en doktorsgrad om man ska kunna göra någon form av karriär på området. Ytterligare en del av denna ökade professionalisering/akademisering av ämneskompetensen är att andelen magisteruppsatser ökat avsevärt under 1990-talet.

En andra tendens, också den med sin motsvarighet i andra ämnen, är en ökad *internationalisering* av disciplinen. Svenska filmforskare har börjat publicera sig i engelskspråkiga antologier och tidskrifter (t ex Soila 1992 och 1994, Bono & Koskinen 1996 och Olsson 1997). En ännu tydligare internationaliseringsaspekt är det, jämfört med tidigare decennier, stora antal utländska forskare som besökt institutionen i Stockholm de se-

naste åren: David Bordwell, Tom Gunning, Linda Williams, Jackie Stacey och Richard Dyer är bara några av dem. En annan form av internationell koppling, tillika ett tecken på striden om akademiska positioner och ämnets vidgade ambitioner, är de senaste årens ”våg” av antologier med såväl klassisk som samtida fransk och angloamerikansk filmteori (se Söderbergh Widding 1994 och 1996, Hedling & Andersson 1995).

Nationellt sett finner man, som en tredje tendens, en ökad *decentralisering* av filmvetenskapen. Redan i mitten av 1960-talet började litteraturvetenskapliga institutionen i Lund att ge kurser i filmhistoria. Senare bildades en särskild avdelning för Drama-Teater-Film som en del av institutionen. Hittills har där framlagts fem avhandlingar (Lönnroth 1979, Lundin 1979, Olsson 1979, Hedling 1992 och Andersson 1992). Dagens regionalpolitiskt orienterade utbildningspolitik har gjort att det numera bedrivs undervisning i filmvetenskap på flera olika universitet och högskolor i Sverige (förutom Stockholm och Lund, bl a i Göteborg, Örebro, Umeå och Karlstad). Decentraliserings-tanken och de ökade formella kraven går i nuläget inte riktigt ihop, eftersom det helt enkelt inte finns tillräckligt många doktorer i filmvetenskap.

I den konkurrenssituation som uppstår genom decentraliseringen är det, för det fjärde, troligt att det sker en *profilering* mellan de olika enheterna. Filmvetenskapen i Stockholm har därvidlag givetvis ett stort försprång och man vill sannolikt också vara med och påverka eventuella kommande forskarutbildningar i filmvetenskap på andra orter.¹² Gentemot dessa har man dessutom skaffat sig en ännu starkare position genom den andra professur man nyligen fått sig tilldelad medel för direkt från regeringen. I väntan på kompetenta sökanden kommer den tills vidare att tillsättas med gästprofessorer (Olsson 1997 s 193), men när den väl får en permanent innehavare kommer detta givetvis att påverka institutionens forskningsinriktning och profil. Filmvetenskapen i Stockholm har anledning att även profilera sig gentemot den medieutbildning och forskning som bedrivs vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation (JMK), belägen ett stenkast från Filmhuset. JMK bildades 1989 genom en sammanslagning av dåvarande Journalisthögskolan och Centrum för masskommunikationsforskning, och erbjuder två utbildningar: dels en yrkesinriktad journalistutbildning, dels teoretiska studier i medie- och kommunikationsvetenskap (MKV). Inom MKV-delen finns det en stark gren av populärkulturforskning och medieetnografi. Flera av lärarna och forskarna där har en bakgrund i filmvetenskap, och några av de pro-

jekt och avhandlingsarbeten som utförs vid JMK är klart relaterade till film och filmteori. Man kan säga att en viss del av den forskning som under 1970- och 1980-talen sorterades under filmvetenskap idag bedrivs vid JMK. Profileringar och specialiseringar ligger i tiden och behövs av flera skäl, men det vore olyckligt om filmvetenskapen i Stockholm skulle släppa den samtida TV- och videokulturen helt (flera av de lärare som täckt dessa områden har flyttat till andra universitet och högskolor).¹³

Motstridiga tendenser

Det finns givetvis olika skäl till varför den estetiska och historiska inriktningen idag prioriteras vid institutionen i Stockholm. Med hänvisning till deras tidigare forskning kan man peka på samtliga de tre professorerna representerar historiskt orienterade perspektiv. En annan faktor är det inflytande Lauritzenska stiftelsen har haft – det fullständiga namnet är Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk forskning, och det har funnits stipendieansökningar vars relevans ifrågasatts därför att de inte haft en tillräckligt stark historisk dimension.

Intressant i sammanhanget är filmvetenskapens officiella internationella beteckning. Då Institutionen för teater- och filmvetenskap inrättades som akademisk disciplin valdes den engelska översättningen ”Department of Theatre and Cinema Arts”. I och med beteckningen ”arts” placerade institutionen sig inom en historisk-estetisk humanistisk tradition, vilket förmodligen bland annat berodde på dess koppling till teatervetenskapen. Genom att välja beteckningen ”cinema” i stället för ”film” exkluderades, åtminstone semantiskt sett, distribution av rörliga bilder per video, TV och datorer. Denna hållning kom dock, som vi har sett, att under 1970- och stor delar av 1980-talet kontrasteras en hel del av det faktiska kursubudet och forskningen vid institutionen.

Nu är frågan hur man ska tolka det namnval institutionen gjorde då man i juli 1995 blev självständig i förhållande till teatervetenskapen. På svenska heter det Institutionen för filmvetenskap. I den engelska beteckningen, Department of Cinema Studies, har man valt att behålla ”cinema”. Sett i relation till aktuella strömningar inom internationell filmforskning säger valet av den amerikanska bestämningen ”cinema studies”, snarare än det mer brittiskt orienterade ”film studies”, kanske något om de aktuella teoretiska och empiriska vägvalen. Ty definitionsmässigt ägnar en institution för ”cinema arts” sig åt film (ursprungligen) visad på

biograf. Denna forskning sker företrädesvis ur en historisk-estetisk infallsvinkel. Därigenom tenderar man få en slagsida åt studier av film som "text", vilket lätt kan göra att åskådarna exkluderas, annat än som textuella konstruktioner eller positioner betingade av textens strukturer. Frågor om vardagligt mediebruk och filmkultur(er) och olika filmpublikers sociala eller historiska villkor och subjektiviteter blir då av mindre intresse.¹⁴ Med tanke på en annalkande multimedial framtid och det faktum att film idag i första hand distribueras via video och TV, vore det olyckligt om svensk filmforskning skulle isolera sig alltför mycket från dagens filmkultur och dess spännvidd av olika medieformer, publikationer och funktioner.¹⁵

Inom ramen för det växande intresset för stumfilm och modernitet finns det inom den internationella filmforskningen ett intresse för att tematisera den tidiga filmen och filmgåendet utifrån modernitetens- och offentlighetsresonemang kopplade till nya identitetsformationer (Hansen 1991, Friedberg 1993). Det borde vara möjligt att anlägga sådana perspektiv också på nutida film och videokultur – liksom mer metateoretiska reflektioner kring metoder, teorier och val av forskningsobjekt. Parallellt med den starka historiska orienteringen har man på institutionen i Stockholm förvisso fört in en del ny teknologi i grundutbildningen.¹⁶ Samarbeten mellan teknisk expertis och humanister är bra men det är också värdefullt att utveckla interdisciplinära forskningsprojekt inom *humanvetenskaperna*, inte minst gäller detta i studiet av samtida rörliga bilder.

Vikten av historisk forskning och akademisk valfrihet kan inte nog betonas, särskilt inte i tider av akademisk populism och marknadsanpassning. Men genom en alltför stark koncentration på en viss del av filmhistorien och med högstämde närläsningar av kanoniserade filmer och auteurer riskerar filmvetenskapen, likt delar av litteratur- och konstvetenskap, att bli ett reservat för esoterisk och arkivarisk forskning (jfr Andersson 1995). Med tanke på att filmvetenskapen, som vi sett, har vissa, om man så vill genealogiska, rottrådar till arkivariska sammanhang och statligt uppbyggd kulturpolitik (SFI), finns det skäl att varna för att man kan komma att bli den akademiska legitimeringen i en process där vissa smakmönster och estetiska värdemallar naturaliseras (jfr Bourdieu 1992).

All vetandeproduktion sker i relation till fältets strukturella villkor. Det finns således ingen position utanför diskursen, och varje utsaga är en bekräftelse av doxan. Men olika agents agerande, som tex genom undersökningar som denna, ger

samtidigt effekter i fältet som bidrar till förändringar och förskjutningar. Vi är medvetna om vår roll i denna kamp men kan inte förutse vilka eventuella effekter vår studie kan ge upphov till. Oavsett om denna skissartade beskrivning, och första utkast till kommande genealogiska studier som kan tränga djupare in i de kunskapsfundament som filmvetenskapen och vetandet kring film bygger på, överensstämmer med gällande självbilder inom fältet eller ej, kommer en effekt av detta arbete sannolikt vara att reflexiviteten hos svenska filmforskare aktiveras. Vår målsättning har också varit att främja en rörelse mot ett permanent kritiskt tillstånd, där kunskap genereras utifrån en reflexiv medvetenhet om de egna förutsättningarna och premisserna. En medvetenhet om kunskapsbildandets förutsättningar menar vi aldrig är av ondo. Tvärtom, medvetenhet om villkoren för, och effekterna av, ens agerande gör att målformuleringen kan bli tydligare.

Slutord

Förutom tilltron till hermeneutikens tolkningsparadigm har också de institutionella villkor som präglat svensk filmforskning underbyggt vissa typer av vad man kan kalla forskarsubjektiviteter (jfr Bourdieu 1984/1990 och Foucault 1969/1972). En av dessa är filmforskaren som *arkivarie*. Detta är forskaren som värnar om det filmiska kulturarvet, ofta genom historisk grundforskning. Denna inriktning kan sägas ha sitt pre-akademiska uttryck i filmfilantropernas arbete med filmhistoriska samlingar och arkiv. När man på detta sätt med ett slags restaurativ hermeneutik försökt återskapa kulturarvet "såsom det en gång varit", görs det sällan med de pretentioner på ideologiska eller andra former av kontextualiserande tolkningar som så ofta förekommer i studier av modernare mediekulturer. En annan form av forskarsubjektivitet är filmforskaren som *tolkningsorakel*. Detta är forskaren som genom att besitta renässansartade kunskaper ska kunna förklara textens "djupare mening" (Rosenbaum 1995). Också här finner man rötterna i hermeneutiken och dess textexeges, först av bibliska texter och senare en litterär kanon. I linje med detta ska texten inte bara återskapas utan också utvinnas en djupare mening. I denna tolkningsmodell upphöjs filmforskaren nära nog själv till ett slags auteur, och i filmsammanhang får den sitt genombrott just i tidskrifter som *Cahiers du Cinéma*.

Både bland representanter för arkivarie- och tolkningsorakeltypen har det funnits de med en klart folkbildande ambition. Genom tidskriftsartik-

lar i populärpress och föreläsningar för filmintresserade, i t ex filmklubbar och föräldraföreningar, har man försökt skapa en dialog mellan olika typer av vetande kring film. Undantar man vissa publikationer och framträdanden i program typ *Filmkrönikan*, tycks de akademiskt skolade filmkritikerna i och med den pågående akademiseringen /

professionaliseringen alltmer lämna det offentliga samtalets bredare uttryck. Satsningar på noggrann forskning med högt ställda krav på akribi och stringens kan, åtminstone ur ett offentlighetsspektiv, skapa en ankdamm, där de närmast berörda utkämpar symboliska strider om akademiska positioner (jfr Bourdieu 1984/1990).

Noter

1. Vårt fokus ligger på det Bordwell kallar "akademisk kritik". I det engelska begreppet "criticism" inryms många gånger vetenskapliga arbeten. På svenska brukar vi tydligare hålla isär vetenskap och kritik. "Vetenskap", åtminstone av positivistiskt slag, förknippas traditionellt med bl a objektivitet och värderingsfri kunskap, noggranna och systematiskt genomförda studier, och sökandet efter vetenskapliga förklaringar och lagbundenheter (jfr Andersen 1990). Också "kritik" vilar av hävd på Upplysningen, förnuftet och tilltron till förbättringar och framåtskridande. Men kritik kan inte vara värderingsfri. Historiskt har kritisk verksamhet främst handlat om negativa inlagor, där jämförelser mellan föreliggande verk och föreskrivna ideal (för det sköna, det sanna, etc) på ett konstruktivt sett syftat till att påvisa brister i rådande representationssystem, och sålunda haft en vägledande funktion med syfte att förbättra. Allt sedan Kant har kritik också varit knutet till reflektioner kring kunskapsprocessen (vi måste misstro det vi upplever som naturliga perceptioner / uppfattningar) och reflektioner över hur frigörelse från dessa mänskligt skapade begränsningar kan ske (Connerton 1978).
2. I hög grad har vår framställning inspirerats av de två forna filmprofessorerna Waldekrantz (1982, 1985-1995) och Furhammars (1991) imponerande och fullmatade genomgångar av den svenska filmens historia.
3. Ser man till filmpubliken är formulerandet av tolkningar och smakomdömen en central komponent i formandet av och kampen på det Bourdieu (1992) kallar livsstilarnas fält. I det vardagliga kommunicerandet av identitet, livsstil, klass och smak kan filmrecensenters och filmforskarens urval, fokus, omdömen och formuleringar givetvis vara vägledande.
4. Socialistisk filmkritik i dags- och fackpress utgör något av en tradition inom svensk filmkritik (se Andersson m fl 1978). Under 1960-och 70-talen blir samhälls-, ideologi-, och masskulturkritiska perspektiv en given del i då unga filmtidskrifter som *Chaplin* och *Filmhäftet*.
5. Filmvetenskapen och filmhistorien har i hög grad definierats av män. Man ska dock inte glömma svenska filmvetarpijonjärer som Gerd Osten, och hennes böcker *Det förlorade paradiset* (1948) och *Erotiken i filmen* (skriven med Artur Lundkvist, 1950). Eller tidiga filmpedagoger som Elsa Brita Marcussen (1950). Att den filmvetenskapliga historiken kan skrivas på ett annat sätt än det dominerande manliga visar även t ex Guliana Bruno (1993).
6. Projektet finns summerat i SOU 1967:31.
7. SFI har genom sin filmografiska gärning i allra högsta grad bidragit till att skapa ett underlag för svensk filmforskning. Vid sidan om filmografierna, som numera även finns på CD-ROM, har SFI sedan 1969 årligen publicerat *Filmårsboken* med Bertil Wredlund som redaktör. *Filmårsboken* består av korta fakta om samtliga filmer som behandlats av den svenska filmcensuren. Bertil Wredlund har tillsammans med Rolf Lindfors också publicerat *Långfilmen i Sverige* som på liknande sätt men decennievis omfattar alla filmer med svensk biografpremiär 1910-1989. SFI ger, som ett led i sitt stödande av utgivningen av och informationen om "kvalitetsvideo", årligen också ut en mycket matnyttig *Videofilmkatalog* (1991-1996, från 1995 kallad *Videoårsboken*) med uppgifter om filmer som haft (officiell) svensk premiär på hemvideomarknaden (undantaget bl a porrfilm, sportfilm, musikvideor och institutionsfilmer).
8. För en historisk översikt över svenska filmtidskrifter, se Furhammar (1984).
9. Gösta Werners (1969) avhandling är en minutiös genomgång av Mauritz Stiller och hans filmer mellan 1912-1916; Louise O'Konor (1971) avhandlar den svenske målaren och filmavantgardisten Viking Eggeling; Arne Svensson (1976) utreder den svenska filmcensurens praxis visavi den sk utrikespolitiska normen sedan 1914; Marguerite Engbergs (1978) avhandling i två band behandlar dansk stumfilm; och Bengt Forslund (1980) porträtterar Victor Sjöström.
10. För en beskrivning av delar av den svenska 1930-tals filmen, som i sig samtidigt är ett exempel på klassisk föraktfullhet mot dessa filmer, se Schildt (1970).
11. Per Olov Qvist (1986) behandlar med utgångspunkt i Tönnies resonemang om gemeinschaft – gesellschaft vad han kallar "landsbygdsfilm". Dessa filmer nådde höjden av sin popularitet strax efter andra världskriget, de idealiserar lantliga lokalgemenskaper och pastorala vyer, eller bygger på romantik kring den vilda naturens storslagenhet (se även Qvist 1995). I en viss typ av sådana svenska "Heimatfilmer" återfanns Edvard Persson, inte sällan som godhjärtat pa-

triark med en "sund misstänksamhet" mot allehanda moderna påfund. I sin avhandling om Edvard Persson diskuterar Kjell Jerselius (1987) på ett sätt liknande Qvists den populism och skepticism filmerna uttrycker, och visar även på de starka aversioner dessa filmer väckte hos den dåvarande svenska kultureliten. Jerselius diskuterar dessa frågor från ett empiriskt snarare än ett teoretiskt perspektiv, och bygger sin studie kring olika faser i Perssons karriär, pressmottagandet, osv.

Tytti Soila (1991) behandlar samma period som Qvist och Jerselius i sin avhandling men har en annan och mer teoretiskt ambitiös inriktning. Hon analyserar kvinnlighetens status och funktion i 63 av de mest populära svenska melodramorna från åren 1929-1939. Från en poststrukturalistisk och feministisk ståndpunkt blottlägger Soila dels den starkt patriarkaliska diskurs som bl a yttrade sig i form av kvinnliga stereotyper som "sprakfålen", "nipper-tippan", "piggen" "östermalmsdraken" och "huskorsset". I filmerna finner Soila samtidigt också en mer modern och progressiv potential för kvinnliga åskådarpositioner.

12. I den situation som nu uppstått har institutionen i Stockholm givetvis stora fördelar genom att den är så etablerad. Den formellt sett högsta kompetensen finns där, vilket borde borga för kvaliteten på grundutbildningen. Även rent forskningsmässigt har Stockholm stora fördelar jämfört med de regionala högskolorna, särskilt då det gäller historisk forskning. Filmvetenskapen är fysiskt närbelägen såväl SFIs filmarkiv och bibliotek som Arkivet för ljud och bild (ALB), där kopior av allt som visats på biografier sedan 1978 i Sverige, och det mesta av vad som visats i TV, och hyrts ut på videomarknaden, finns att tillgå.
13. Intrycket att filmvetenskapen i Stockholm tycks prioritera studier av den tidiga filmen, och verma särskilt för filmteorins klassiska textutbud får man inte minst då man läser insitutionens egen tidskrift *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift*, där man i de årgångar som utkommit starten 1995 kunnat läsa översättningar av Walter Benjamin, Sergej Eisenstein, Béla Balázs, förvisso också nyare texter av bl a Peter Wollen, David Bordwell, Tom Gunning, Gertrude Koch och Linda Williams.
14. De metoder som används flitigast vid filmvetenskapen i Stockholm är just textorienterade, medan många av dem som studerar film vid andra institutioner visar ett intresse för mer etnografiska perspektiv. Frågor om filmproduktion och dess sociologiska och ekonomiska implikationer har också rönt liten uppmärksamhet, både i Stockholm och vid filmvetenskapliga avdelningar på andra platser i landet.
15. I bl a USA har man för att undvika den problematik som är vidhäftad användningen av begreppen "cinema" och "film" börjat nytja termen "visual culture". På svenska har även omskrivningen "rörliga bilder" av samma skäl använts i en del sammanhang (t ex i von Feilitzen m fl 1993).

16. För närvarande genomförs två forskningsprojekt, i samarbete med Kungliga tekniska högskolan (KTH), som syftar till att undersöka de metodologiska och didaktiska möjligheter som datorer ger, dels vid elektronisk kodning av bilder, vilket gör dem tillgängliga för ingående analyser, dels i grundutbildningssammanhang, där studenterna, genom simulation med hjälp av CD-ROM-teknik, kan få pröva på vad eget filmskapande innebär. Professor Jan Olsson leder projektet "Filmanalys och multimedia" och Kjell Jerselius har lett det av rådet för grundutbildning finansierade projektet "Interaktivt undervisningshjälpmedel i multimedia", vilket resulterat i två CD-ROM (se Jerselius 1996a och 1996b). Eventuellt kommer dessa projekt att på sikt också leda till avhandlingsarbeten.

Vid sidan av multimediateknik pågår också mer traditionella forskningsprojekt: "Stumfilm i brytnings-tid" (Söderbergh Widding); "Kvinnor och film i Sverige" (Soila); "Feminismen i akademien" (Soila); "Arbete och affärer i levande bilder" (Walldius); "Ingmar Bergman, filmen och teatern" (Koskinen) och "Ingmar Bergman och publiken (Steene).

För att ge perspektiv, kan nämnas att endast ett enda projekt genomfördes under institutionens första tjugo verksamhetsår, det tidigare nämnda "Land och stad i svensk fiktionfilm".

Referenser

- Allroth, Kerstin (1971): *Film. En antologi*, Lund: CWK Gleerups.
- Andersen, Heine (1990): *Vetenskapsteori och metodlära. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur.
- Andersson, Lars Gustaf (1995): "Den svenska konstfilmsinstitutionen", *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/1995).
- Andersson, Lars Gustaf (1992): *Änglarnas barn*, Lund: Bokbox.
- Andersson, Gunder, Eva Bjärlund & Ingmari Eriksson (red.) (1978): *Motbilder. Svensk socialistisk filmkritik i urval*, Stockholm: Tidens förlag.
- Bengtsson, Bengt (1990): "Folkhemskritiker eller sensationsfilmare? en återblick på 'ungdomsfilmaren' Egil Holmsen", *Filmhäftet*, nr 69-70 (1-2/1990).
- Björkin, Mats (1995): "Fröken Julies rakkniv. orientaliska teatern, sensation och konst", *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/1995).
- Björklund, C. J. (1945): *Kampen om filmen. Studie i filmens sociologi*, Stockholm: Svenska Skriftställare Förbundets Förlag.
- Boëthius, Ulf (1989): *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908-1909*, Stockholm: Gidlunds.
- Boëthius, Ulf (1995): "Youth, the Media and Moral Panics", i Johan Fornäs & Göran Bolin (red.): *Youth Culture in Late Modernity*, London: Sage, s 39-57.
- Bono, Francesco & Maaret Koskinen (red.) (1996): *Film in Sweden*, Stockholm: Svenska Institutet.

- Bordwell, David (1989): *Making meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984/1990): *Homo Academicus*, Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Kultur och kritik*, Göteborg: Daidalos.
- Bruno, Guiliana (1993): *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.
- Connerton, Paul (1978): *The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School*, Cambridge, CA: Cambridge University Press.
- Engberg, Marguerite (1978): *Dansk stumfilm I-II. De store år*, København: Rhodos.
- Feilitzen, Cecilia von, Michael Forsman & Keith Roe (red.) (1993): *Våld från alla håll. Forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Feusi, Norbert (1987): *Das Vaterbild im Schweizer Film. Eine Studie zur geschellschaftlichen Verankerung des Patriarchates und dessen Darstellung im Schweizer Spielfilm*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Florin, Bo (1997): *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm: Aura förlag.
- Forselius, Tilda Maria & Seppo Luoma-Keturi (red.) (1985): *Våldet mot ögat. Filmforskare om film- och videokräck*, Stockholm: Författarförlaget.
- Forslund, Bengt (1980): *Victor Sjöström. Hans liv och verk*, Stockholm: Bonniers.
- Forslund, Bengt (1983): "Svenska Filmsamfundet, Svenska Filmakademien 1933-1983", ur *The Swedish Film Academy 50 Years 1933-1983*, Stockholm: Svenska Filminstitutet.
- Foucault, Michel (1961/1973): *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Foucault, Michel (1969/1972): *Vetandets arkeologi*, Stockholm: Bo Cavefors förlag.
- Foucault, Michel (1971/1993): *Diskursens ordning*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Foucault, Michel (1975/1991): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, London: Penguin.
- Foucault, Michel (1976/1980): *Sexualitetens historia I. Viljan att veta*, Stockholm: Gidlunds.
- Friedberg, Anne (1993): *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press.
- Furhammar, Leif (1965): *Filmpåverkan. Socialpsykologiska uppsatser*, Stockholm: Norstedts.
- Furhammar, Leif (1979): *Folklighetsfabriken. Porträtt av ett svenskt filmbolag*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Furhammar, Leif (red.) (1981): *Rörande bilder. Festskrift till Rune Waldekrantz*, Stockholm: Norstedts.
- Furhammar, Leif (1984): "Förord", i Kjell Jerselius, Per Olov Qvist & Lasse Svensson (red.): *Play it again, Sam. Tjugo texter om film och TV*, Uppsala: Filmhäftets förlag, s 7-10.
- Furhammar, Leif (1991): *Långfilmen i Sverige. En historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken & Svenska Filminstitutet.
- Furhammar, Leif (1995): "Tolv års institutionsliv", *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/1995).
- Furhammar, Leif & Folke Isaksson (1968): *Politik och film*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Hansen, Miriam (1991): *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Hedling, Erik (1992): *Lindsay Anderson och filmens estetik*, Lund: Lund University Press.
- Hedling, Erik (1995): "Filmhistoriska exkurser. Kanonbildning och dekonstruktion", i *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/1995), s15-24.
- Hedling, Erik & Lars Gustaf Andersson (red.) (1995): *Modern filmteori* (2 volymer), Lund: Studentlitteratur.
- Idestam-Almquist, Bengt & Ragnar Allberg (1932): *Film i går, i dag, i morgon*, Stockholm: Bonniers.
- Idestam-Almquist, Bengt & Ragnar Allberg (1936): *Vid den svenska filmens vagg*, Stockholm: Bonniers.
- Idestam-Almquist, Bengt (1939): *Svenska filmens drama: Sjöström och Stiller*, Stockholm: Åhlén & Söners förlag.
- Iversen, Gunnar (1992): *Framtidsdröm og filmlek. Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Jerselius, Kjell (1987): *Hotade reservat. Spelfilmerna med Edvard Persson*, Uppsala: Filmförlaget.
- Jowett, Garth S, Ian C Jarvie & Kathryn H Fuller (1996): *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Korsic, Igor (1988): *Suspended Time. An Analysis of Bazin's Notion of Objectivity of the Film Image*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Koskinen, Maaret (1993): *Spel och speglingar. En studie i Ingemar Bergmans estetik*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Koskinen, Maaret, Seppo Luoma Keturi & Tytti Soila (1984): "To See or not to Be. En analys av John Carpenters Förföljd", i *Filmhäftet*, nr 45-46 (1-2/1984), s 6-27.
- Lauritzen, Einar (1957): "The Swedish Film Archive", i *The Quarterly of Film, Radio and Television*, Berkeley: University of California Press.
- Lindholm, Tommy (1995): "Med tidens gång. Filmiskt berättande och kulturell förändring", *Filmhäftet*, nr 92 (4/1995).
- Lundemo, Trond (1996): *Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*, Oslo: Spartacus forlag AS.
- Lundin, Gunnar (1979): *Filmregi Alf Sjöberg*, Lund: Institut för dramaforskning.
- Artur Lundkvist (1988): *Sett i ett strömmande bildflöde. Filmessäer i urval*, Lund: bookLund.
- Luoma-Keturi, Seppo (1986): "Skuggan av en helikopter. Om förtexterna i Dallas", *Filmhäftet*, nr 53 (1/1986).

- Lönnroth, Lars (1979): *Östeuropeisk animerad film*, Lund: Institut för dramaforskning.
- Malmberg, Carl-Johan (1984): "Fiktio och begär. En studie av Viscontis *Senso*", *Filmhäftet*, nr 45-46 (1-2/84).
- Marcussen, Elsa Brita (1950): *Film*, Stockholm: Ehlns.
- Najafi, Behrad (1986): *Film in Iran 1900 to 1979. A Political and Cultural Analysis*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Nordmark, Dag (1976): *Bildspråkets betydelser*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- O'Konor, Louise (1971): *Viking Eggeling, Artist and Filmmaker*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Olsson, Jan (1979): *Svensk spelfilm under andra världskriget*, Lund: Liber.
- Olsson, Jan (1981): *Filmteori. Filmanalys*, Lund: Studentlitteratur.
- Olsson, Jan (1990): "I offentlighetens ljus. Några notiser om filmstoff i dagspressen", i Jan Olsson (red.): *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Olsson, Jan (1995): "Filmvetenskap anno 1995", *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/95).
- Olsson, Jan (1997): "Remapping: Another Look at Cinema Studies in Sweden", *Screen*, vol 38:2, s 191-195.
- Osten, Gerd (1948): *Det förlorade paradiset*, Stockholm: KFs Bokförlag.
- Osten, Gerd & Artur Lundkvist (1950): *Erotiken i filmen*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Qvist, Per Olov (1986): *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959*, Uppsala: Filmförlaget.
- Qvist, Per Olov (1995): *Folkhemmens bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund: Arkiv.
- Rosenbaum, Jonathan (1995): *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*, Berkeley: University of California Press.
- Roth-Lindberg, Örjan & Björn Nordström (1975): *Myternas marknad*, Stockholm: AWE/Gebers.
- Roth-Lindberg, Örjan (1995): *Skuggan av ett leende. Om filmisk ironi och den ironiska berättelsen*, Stockholm: Fischer & Co.
- Rönnerberg, Margareta (1987): *En lek för ögat – 28 filmberättelser av Astrid Lindgren*, Uppsala: Filmförlaget.
- Rönnerberg, Margareta (1996): *TV-tittande som dialog. På väg mot en symbolisk-interaktionistisk TV-teori*, Uppsala: Filmförlaget.
- Schein, Harry (1962): *Har vi råd med kultur?*, Stockholm: Bonniers.
- Schein, Harry (1970): *I själva verket*, Stockholm: Nordstedts.
- Schildt, Jürgen (1970): *Det pensionerade paradiset. Anteckningar om svensk 30-tals film*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Schmidt, Lars-Henrik (1986): *Vetandets politik*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Sjögren, Olle (red.) (1976): *Filmens ledbilder. Marxistiska filmanalys*, Stockholm: Nordstedts.
- Sjögren, Olle (1989): *Lekmannen i skrattpiegel*, Uppsala: Filmförlaget.
- Sjögren, Olle (1993): *Inte riktigt lagom? Om 'extremvåld', filmcensur och subkultur*, Uppsala: Filmförlaget.
- Skoglund, Erik (1971): *Filmcensuren*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Soila, Tytti (1991): *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets melodramfilm*, Stockholm: Norstedts.
- Soila, Tytti (1992): "Valborgsmässoafton: Melodrama and Gender Politics in Swedish cinema", i Richard Dyer & Ginette Vincendeau (red.): *Popular European Cinema*, London & New York: Routledge, s 232-244.
- Soila, Tytti (1994): "Five Songs of the Scarlet Flower", *Screen*, vol 35:3, s 265-274.
- Sullivan, Moira (1997): *An anagram of the ideas of filmmaker Maya Deren. Creative work in motion pictures*, Stockholm: Institutionen för filmvetenskap.
- Svensson, Arne (1976): *Den politiska saxen. En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, Stockholm: Hedengrens.
- Söderbergh Widding, Astrid (1985): "Blickar/platser. En studie i rummet hos Fassbinder", *Filmhäftet*, nr 50 (2/1985).
- Söderbergh Widding, Astrid (1992): *Gränsbilder. Det dolda rummet hos Tarkovskij*, Stockholm: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Söderbergh Widding, Astrid (1994): *Sätt att se: Texter om estetik och film*, Stockholm: Thomas Fischer.
- Söderbergh Widding, Astrid (red.) (1996): *Flyktigheten fångad. Att skriva filmens historia*, Stockholm: Aura förlag.
- Waldekrantz, Rune (1941): *Filmerna växer upp*, Stockholm: Hugo Gebers förlag.
- Waldekrantz, Rune (1971): "Filmvetenskap – ett humanistiskt ämne", i Dag Nordberg (red.): *Vetenskapliga perspektiv. Nya professorer vid Stockholms universitet presenterar sina ämnen*, Stockholm: Stockholm universitet, s 99-148.
- Waldekrantz, Rune (1982): "Filmstudier och filmforskning. En orientering i internationell och svensk filmhistoria", i Gösta Werner (red.): *Svensk Filmforskning*, Stockholm: Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet & P.A Nordstedts & Söner.
- Waldekrantz, Rune (1985-1995): *Filmens historia. De första hundra åren* (3 band), Stockholm: Norstedts.
- Waldekrantz, Rune (1995): "Första filmprofessuren", *Filmhäftet*, nr 89-90 (1-2/1995), s 78-81.
- Werner, Gösta (1969): *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916*, Stockholm: Norstedts.
- Werner, Gösta (1995): "Äreräddning för Robin Hood och andra halvt förgätta filmskribenter", *Filmrutan*, nr 4/1995.
- Widerberg, Bo (1962): *Visionen i svensk film*, Stockholm: Bonniers.

