

GAMLA STAN

Reflektioner kring ett modernistiskt filmförsök

Av Mikael Askander, doktorand i litteraturvetenskap

[Länk till presentation av Mikael Askander](#)

Är det kanske filmen som
ska förlösa en ny tids poesi?
(Artur Lundkvist)

I samband med min forskning om författaren Erik Asklund (1908 -- 1980) träffar jag då och då på människor som har hört talas om, men aldrig sett, den nästintill mytomspunna kortfilmen *Gamla stan* (1931). När jag nu, via Arkivet för Ljud och bild, har kommit över en kopia av filmen kan det vara på sin plats med några ord om detta fenomen i svensk film- och kulturhistoria. [1] Det torde vara av intresse för såväl litteraturintresserade som kulturhistoriker i vidare bemärkelse att lite närmare betrakta vad *Gamla stan* egentligen var - och är - för något, och vad den kan tänkas säga om en kulturellt och konstnärligt turbulent tid i svensk historia och kulturliv. Leif Furhammar menar i inledningskapitlet till tredje delen av *Svensk filmografi* att *Gamla stan* var ett uttryck för "den unga författargenerationens intresse för filmen som uttrycksmedel och språkrör." Leif Furhammar påpekar också att detta var ett intresse som - olyckligtvis - ingen i filmbranschen tog tillvara på. [2]

Unga författare med filmintresse

Artur Lundkvist beskriver i *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon* hur "Filmintresset gick så långt hos mig själv och några andra författare att ett försök att direkt arbeta med film kom till." [3] De andra författarna som Artur Lundkvist syftar på var de som jämte Artur Lundkvist själv skulle komma att stå som upphovsmän till *Gamla stan*: Stig Almqvist, Erik Asklund och Eyvind Johnson. Artur Lundkvist har i sin essäbok *Atlantvind* (1932) med ett långt kapitel om modern film. Han skrev dessutom filmkrönikor och filmrecensioner i bland annat tidskriften *Fönstret*. Även Erik Asklund skrev i *Fönstret*, dock inte lika ofta om film som Artur Lundkvist. Erik Asklunds andra roman *Ogifta* var planerad att filmas, men ekonomin satte stopp för de planerna. [4] Senare skulle Erik Asklund komma att skriva manus till två långfilmer (*Adolf i eld och lågor* 1939 och *Åh, en så'n grabb* 1939), samt få se sin roman *Fanfar med fem trumpeter* filmatiserad (med titeln *Söderpojkar*, 1941). Åren runt 1940 verkade han också som filmkrönikör i *FiB*. Överhuvudtaget ser man hos såväl Erik Asklund som Artur Lundkvist hur filmintresset också kom att präglade deras skönlitterära texter på olika sätt. Stig Almqvist skrev också om film i *Fönstret* och även i *Filmjournalen*. Hos Eyvind Johnson tar sig fascinationen inför filmmediet inte lika explicita uttryck som hos Erik Asklund och Artur Lundkvist.

Tillkomsthistoria

Den som mest ingående har redogjort för filmens tillkomst är Artur Lundkvist, som i *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon* intervjuar sig själv och bland annat redogör för filmens betydelse för de unga författarna, honom själv inkluderad. Enligt Artur Lundkvist gick han, Erik Asklund, Eyvind Johnson och Stig Almqvist upp på Svensk Filmindustri kontor och bad om att få göra en film. Det tycks inte ha varit några större problem att få SF med sig, snabbt tilldelades man utrustning och kameraman (Elner

Åkesson). Sedan var det bara att skrida till verket.

Eyvind Johnson skrev ihop manus, medan Erik Asklund och Artur Lundkvist agerade rekognoseringspatrull, på jakt efter lämpliga miljöer för inspelningen. Almqvist stod för regin, eller "personinstruktionen".

Själva inspelningarna tycks ha bjudit på en hel del dramatiska händelser. Bland annat fick filmteamet problem med en skara uppretade människor. Artur Lundkvist beskriver incidenten så här:

En episod blev oväntat dramatisk. Vi skulle låta en docka drunkna i smutsigt vatten (symbolik) och när vi höll på med detta i närheten av fiskhallarna på Munkbron utsattes vi för våldsamma protester. Svineri! ropades det. Rotande i skiten! Försök att skandalisera oss! Ner med hela byket i plurret! Fotografen fick springande rädda sig med kameran, medan vi andra försökte lugna de uppretade människorna.[\[5\]](#)

Man kan vidare tänka sig att Erik Asklunds reportageliknande essä "Sommarfilm: Stockholm i hetta och regn, om morgon och afton - allt i bilder" i *Fönstret*, nr 25, 1931, skrevs under tiden som filmen kom till, det vill säga sommaren 1931.[\[6\]](#) Textens inleds med orden "En De-Vry-kamera, som arbetar automatiskt: vi använder den för gatubilderna, de små blixtnabba scenerna i vimlet." Han avslutar emellertid texten med att påstå att "[d]etta är inget filmscenario [---] bara ett sätt att betrakta Stockholm i bildrutor". Ja, han menar till och med att texten inte ens är skriven i Stockholm, utan "vid Mörkö's vackraste vik", där han sedan en tid tillbaka brukade bosätta sig om sommaren. Han lär ändå med största sannolikhet ha utgått från erfarenheterna av arbetet med filmen *Gamla stan* när han skrev den här texten i *Fönstret*.

Flanörens blick - och kamerans

Från början var det tänkt att man skulle göra en lite längre film om Gamla stan som skulle innehålla en liten kärlekshistoria, skriver Artur Lundkvist.[\[7\]](#) Det hela slutade dock med att man fick "klippa bort hela historien och av tiotusen meter tillvarata endast en kortare miljöskildring."[\[8\]](#) Detta berodde enligt Artur Lundkvist bland annat på att den kvinnliga huvudrollsinnehavaren var alltför nervös, och att hennes manlige motspelare (en arbetslös sjöman) inte kunde agera det minsta; han var enligt Artur Lundkvist "trög som en arbetshäst".[\[9\]](#)

Slutresultatet blev hur som helst en sjutton minuter lång film i svartvitt.[\[10\]](#) Erik Asklund dyker upp i bild, med staden antydd i bakgrunden, då han inledningsvis reciterar dikten "Gamla stan" som han och Artur Lundkvist skrev, och som också fanns publicerad i *Stockholmstidningen*.[\[11\]](#) Det är värt att notera att bilderna av Erik Asklund tonas över i en dubbelexponering av hans ansikte och olika stockholmsvyer. Den författare som längre fram i sin karriär mer än något annat skulle komma ihåg som stockholmskildrare av rang, blir här alltså i visuell form ett med sin stad. Detta är en bildkomposition som är mer träffande än vad upphovsmakarna nog anade under inspelningarna.

Det rör sig sedan i första hand om en bildpoetisk miljöskildring, och torde vara av ett visst intresse som tidsdokument. Sammantaget är en mängd miljöbilder sammanklippta till förbiflimrande svep. Gamla stan i Stockholm filmas i form av vyer uppifrån och på avstånd. Husfasader och byggnader syns ofta ur godperspektiv. Vatten i snart sagt alla dess former tycks också ha intresserat Artur Lundkvist och co särskilt mycket; regn, regnvåt asfalt, droppande stuprännor, nytvättade, våta fönster och inte minst ett otal svep över vattendragen i Stockholm syns allt som oftast i bild. De nattliga vattenbilderna är särskilt stämningsfulla med glimrande ljus som speglar sig i vattenytan.[\[12\]](#)

Också en hel del tid, ja rentav det mesta av filmen, ägnas åt det myllrande livet på gator och torg. Bilar, spårvagnar, bussar rusar förbi, och människomassor väller fram, på väg till

jobbet, för att handla, eller med andra syften.

De spår som i slutversionen finns kvar av den från början tänkta kärlekshistorien är minst sagt vaga och fåtaliga. Som åskådare får man då och då följa en kvinna och en man, som ända fram till slutet är omedvetna om varandras existens. Då träffas de av en slump, om natten. Symboliskt nog äger deras första möte rum i ljuset (från en öppen dörr). Den kvinnliga huvudpersonen tycks leva ett dekadent liv som kan tänkas ha framstått som provokativt i sin samtid. Det första man ser av kvinnan är när hon tidigt en morgon sitter på en lastbrygga och tänds en cigarett. Sedan reser hon sig och går hem. Där lägger hon sig och sover. Framåt kvällen, och mot slutet av filmen, är hon åter vaken. Då står hon framför en spegel och sminkar sig. Sedan ger hon sig ut på stan. Är hon rentav prostituerad? Vad gäller tolkningarna av det lilla handlingsförlopp som finns i filmen, bör man dock vara försiktig. Kanske har hon bara något vanligt nattjobb. Associationerna tycks ändå leda i riktning mot nöjesliv och dekadens.

Det är ändå mannen i filmen som framstår som den mest centrala gestalten. Han hoppar i början av filmen av ett skepp som lägger till i hamnen. Sedan strosar han omkring i Stockholm hela dagen som vilken flanör som helst. Då och då tänds han en cigarett, och vid ett tillfälle går han in på ett café och dricker en öl. Och bortsett från mötet med kvinnan senare på kvällen är hans roll i första hand betraktarens. Filmerna igenom betraktar han miljöerna i Gamla stan ur en rad olika synvinklar. Ett intressant grepp som används ett par gånger är en "subjektiv kamera": när mannen syns titta på något klipps kort därefter till hans synvinkel. Till exempel får man i en sekvens se mannen komma gående framåt (mot kameran/betraktaren) i en gränd. Han tittar framåt/ner i marken. I nästa klipp har kameran bytt plats, och intagit mannens ögons tänkta position; i bild syns nu gatstenarna som mannen går fram längs och tittar ner på. Mannen och - via kamerapositionen - jag som tittare, betraktare av filmen, ser gemensamt, våra blickar sammanfaller.

Vidare kan man notera blickens betydelse i filmen. På det innehållsmässiga planet sammanfaller ofta mannens flanerande med miljöskildrande kameraåkning. Som betraktare av filmen kan man nästan få en känsla av att hela filmens poetiskt målade miljöskildringar är kongenialt formade som en parallell till, eller snarare som ett uttryck för, mannens sökande blickar under det att han flanerar omkring. Samtidigt kan en skillnad synas i mannens och kvinnans sätt att se: enda gången kvinnans blick blir mer explicit tematiserad är när hon står framför spegeln och gör sig vacker inför kvällen. Kvinnan är den som ska betraktas, mannen är den som betraktar och har tid att flanera runt och beskåda staden. Detta är vanligen förekommande tendenser som genusforskare ofta pekar på när det gäller seendet i relation till könen, åtminstone så som gestaltningen av problematiken har kommit att forma sig under långa perioder. Tytte Soila tycks i sin undersökning av 1930-talsfilmens kvinnoklichéer mena att detta gäller också för filmen under 1930-talet.^[13] Även om Soila främst har undersökt långfilmer/spelfilm, kan man alltså misstänka att resonemanget tycks gälla även en kortfilm som *Gamla stan*.

Bortsett från Erik Asklungs inledande diktuppläsning förekommer inga direkt inspelade ljud från de miljöer som visas i bild; istället har musik lagts över hela filmen (efter inledningen). Musiken, som komponerades av Eric Bengtson, följer ganska väl bilderna. När till exempel trafik rusar förbi bildfältet hörs hetsigt dånande musik. När kvinnan i huvudrollen står framför spegeln och gör sig fin inför kvällens eskapader, spelas romantiska toner upp som musikaliskt ackompanjement.

Ljummen kritik: "Ett intressant misslyckande"

Filmerna kom att visas på Sturebiografen, som förfilm till Carl Dreyers *Jeanne d'Arc*-film, som på svenska hette *En kvinnas martyrium*. Sture var en biograf som hade börjat ta sig an visningar av mer avantgardistiska program.^[14] Tidningarna intresserade sig måttligt för *Gamla stan*, och inte ens en tidning som *Filmjournalen* har några större utvecklingar om dess premiär.

Gamla stan kom av okända anledningar att bli försenad. Den spelades in under sommaren 1931, och senare samma år börjar annonser och bilder från filmen att dyka upp i *Fönstret*. Den hinner sedan visas i både Köpenhamn och Paris, innan den får svensk premiär, i maj 1932. Remo Ciacellis utskällning av kortfilmsprojektet är publicerat i *Fönstret* nr 1, 1932, alltså långt innan filmen har svensk premiär. Ciacelli måste sannolikt ha sett filmen i Köpenhamn eller Paris, där den tidigare haft premiär.^[15] I introduktionen till Erik Asklunds och Artur Lundkvists dikt i *Stockholmstidningen* heter det bland annat att *Gamla stan* är en film "i stil med de avantgardestudier vi sett prov på från Frankrike och Tyskland."^[16]

I *Fönstret* förekom ett flertal artiklar som behandlade filmen. Kamraten och kollegan Gustav Sandgren var den som fick i uppdrag att rapportera från premiärvisningen på Sture. Sandgren förhåller sig på ett för mottagandet i övrigt representativt sätt: filmen i sig har sina brister, men är ändå ett intressant misslyckande, ett försök som måste uppmuntras och få en fortsättning.^[17]

I en annan artikel i *Fönstret* är Remo Ciacelli ytterst negativt inställd till *Gamla stan*. En av Remo Ciacellis synpunkter går ut på att han tycker det är löjligt att å ena sidan göra en film om, och döpa den till, *Gamla stan* (med betoning på *Gamla*), när man å andra sidan vill hävda att det är en modernistisk film. I övrigt tycks Remo Ciacelli vara irriterad över det mesta i filmen; där finns enligt honom ingen handling, det bara flimrar förbi en massa bilder på miljöer, människor och trafik, utan något som helst sammanhang.

Det kan vidare vara värt att notera hur *Gamla stan* är en film som genremässigt sett har kommit att betecknas på en rad olika sätt: novellfilm, kortfilm, lyrisk kortfilm, avantgardefilm, modernistisk film, med mera. I *Fönstret* nr 31, 1932, menar Bengt Janzon att "[m]ed 'gamla stan' inleddes en ny epok i svensk film: den modernistiska experimentella stilen."^[18] Långt senare väljer Leif Furhammar att kalla *Gamla stan* för "novellexperimentet".^[19]

För Artur Lundkvist och Erik Asklund var den här komplexa genrediskussionen något de hade hunnit bli vana vid. De vandrade båda två i början av 1930-talet jämnt och ständigt över genregränserna mellan lyrik och prosa i sina skönlitterära verk. De tog också på olika sätt intryck av filmmediet i sina respektive skönlitterära verksamheter. Detta syns tydligt i Erik Asklunds tidigaste romanexperiment, och man kan notera att Artur Lundkvist ofta uttalade sig om filmmediet som de många möjligheternas forum när han talar om "det kinematografiska poemet" och att "dikta en liten dynamisk symfoni med filmkameran."^[20]

Tidsdokument och "Intermedia Studies"

Kan då filmen *Gamla stan* säga oss något om den tid den skapades i? Speglar den möjligen ett folkhem i sin födslolinda? Särskilt mycket av samtidsrapport är det sannerligen inte, även om vissa dokumentära värden inte ska underskattas. Med tanke på de många bilderna av folkvimmel och vardagslivet på gator och torg, kan filmen rentav fungera som historiskt källmaterial för den som vill studera stadsarkitektur, klädmode, med mera.

Annars ska filmen kanske främst ses som ett formexperiment, mer än något annat. Kameravinklar, ljusspel, rörelse utnyttjas och prövas för skapandet av stämningar; det blir som helhet ett visuellt poem i rörliga bilder. Modet att våga lita till dessa kvaliteter, och inte känna tvånget att berätta en historia tycks också ha varit något som tilltalade många samtida kritiker. Dessutom kan *Gamla stan* ses som ett uttryck för de olika konstarnas intima relationer i slutet av 1920-talet och i början av 1930-talet. Film, litteratur, bildkonst och musik stämmer möte i ett annorlunda kortfilmsförsök som *Gamla stan*. Sedd på det sättet ligger filmen i linje med till exempel situationen i Klara eller ute på syrentorpen kring Mörkö/Hölö, söder om Stockholm. På dessa platser odlades under 1930-talet ett nära samarbete mellan bildkonstnärer, författare och musiker. Detta är fenomen som forskare inom "Intermedia Studies", eller intermediala studier, kan och bör fördjupa sig i. Till viss del har det redan gjorts, till exempel av Ingvar Holm, som i sin studie *Harry Martinson* -

Myter, målningar, motiv (1960) undersöker förhållandet mellan bildkonst och lyrik hos Harry Martinson.

© [Mikael Askander](#)

Referenser

Filmer

Pansarkryssaren Potemkin (Regi: Sergej Eisenstein, 1925).

Gamla stan, kortfilm (1931, SF) gjord av Erik Asklund, Eyvind Johnson, Artur Lundkvist och Stig Almqvist.

En kvinnas martyrium (Regi: Carl Dreyer, 1932).

Adolf i eld och lågor (Regi: Ragnar Frisk och Per-Axel Branner, 1939)

Åh, en så'n grabb! (Regi: Ivar Johansson, 1939)

Söderpojkar (Regi: Gösta Stevens, 1941)

Opublicerat material

Asklund, Erik: brev till Bonniers, 11/11, 1931; på Bonniers förlagsarkiv.

--, brev till Eyvind Johnson, 18/8 1931; på KB, handskriftsavn. L 151:1.

Sandgren, Gustav: brev till Erik Asklund, 4/6 , 1931; på KB, handskriftsavn. Ep A:18.

Litteratur

Asklund, Erik, och Lundkvist, Artur: "Gamla stan" i *Stockholmstidningen*, den 25/10, 1931.

--, "Sommarfilm - Stockholm i hetta och regn, om morgon och afton - allt i bilder", i *Fönstret*, nr 25, 1931.

Espmark, Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist - Studier i hans lyrik till och med Vit man* (Stockholm, 1964).

Furhammar, Leif, "Den svenska trettioårsfilmen", i *Svensk filmografi. 3. 1930 - 1939* (Stockholm, 1979).

Holm, Ingvar, *Harry Martinson - Myter, målningar, motiv* (Stockholm, 1960).

Janzon, Bengt, "Filmmodernism", i *Fönstret* nr 31, 1932.

Lundkvist, Artur, "Konstnärlig film" i *Fönstret* nr 10, 1931.

--, samredigerad med Remo Ciacellis kritik av *Gamla stan*, "Ung generation filmar" i *Fönstret*, nr 1, 1932.

--, *Atlantvind* (Stockholm, 1932).

--, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon* (Stockholm, 1966).

Sandgren, Gustav " 'Gamla stan' " i *Fönstret*, nr 20, 1932.

Soila, Tytte, *Kvinnors ansikten - stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram* (Stockholm, 1991).

[1] Den kopia jag har tagit del av är en upptagning som sändes i SVT 1972.

[2] Leif Furhammar, "Den svenska trettioårsfilmen. Decennieförord", i *Svensk filmografi. 3. 1930 - 1939* (Stockholm, 1979), s. 20.

[3] Artur Lundkvist, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon* (Stockholm, 1966), s. 87.

[4] Brev från Erik Asklund till Bonniers, 11/11, 1931.

[5] Lundkvist, 1966, s. 88.

[6] Filminspelningsarbetet tycks ha varit klart i mitten av augusti, 1931. Se brev från Erik Asklund till Eyvind Johnson, 18/8 1931: "Filmen, ja? Vi var ute i torsdags och vevade in de sista nattscenerna. [---] I eftermiddag, vid halvfyratiden kommer kopian."

[7] Se Lundkvist, 1966, s. 88.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Enligt Artur Lundkvist lär filmen i originalskick ha varit ca 25 minuter lång. Se Lundkvist: "Ung generation filmar", i *Fönstret*, nr 1, 1932.

[11] Asklund och Lundkvist, "Gamla stan", i *Stockholmstidningen* den 25/10, 1931.

[12] I ett brev till Erik Asklund (4/6, 1931) skriver Gustav Sandgren att han har hört talas om filmplanerna och misstänker att det kan bli "vattenplasklyrik av det à la Eisenstein". Sandgren syftar dock inte främst på de många impressionistiska vattenscener som förekommer i filmen, utan på en idé om att "en gammalhora" ska kastas i sjön (!). Sandgren fortsätter: "[d]et låter ju roligt, men vattnet är kallt än, och hon är ju i alla fall en människa." Sandgren syftar förmodligen i sin jämförelse med Eisenstein på vissa scener i *Pansarkryssaren Potemkin* (1925).

[13] Tytte Soila, *Kvinnors ansikten - stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram* (Stockholm, 1991), s. 28 (t. ex).

[14] Se Lundkvist, 1966, s. 88 och Lundkvist, "Konstnärlig film" i *Fönstret* nr 10, 1931.

[15] Se till exempel Bengt Janzon, "Filmmodernism", i *Fönstret* nr 31, 1932. Remo Ciacelli kan givetvis också ha sett filmen i samband med någon press- eller förhandsvisning i Stockholm.

[16] Asklund och Lundkvist, 1931.

[17] Se Gustav Sandgren, "'Gamla stan'" i *Fönstret*, nr 20, 1932. Se även Furhammars ord om filmen i *Svensk filmografi 3. 1930 -- 1939*

[18] Bengt Janzon, "Filmmodernism", i *Fönstret* nr 31, 1932.

[19] Leif Furhammar, "Den svenska trettiotalsfilm. Decennieförord", i *Svensk filmografi. 3. 1930 - 1939* (Stockholm, 1979), 20.

[20] Citerat efter Kjell Espmark, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist - Studier i hans lyrik till och med Vit man* (Stockholm, 1964), s. 205.