

## LJUD – & NÅGRA VISOR

*Christopher Natzén*

ÅR 1922 PUBLICERADES DEN första volymen av Birger Sjöbergs vis-samling *Fridas bok*.<sup>1</sup> Undertiteln beskriver melodierna som ett antal ”småstadvisor om Frida och naturen, om döden och universum”. Många av visorna i samlingen hade skrivits under en längre tidsperiod och de första texterna, utan melodier, publicerades redan i början av 1900-talet. ”Längtan till Italien” utgavs exempelvis redan 1904, och ”Den första gång jag såg dig” 1905. Frånsett ytterligare några utgåvor traderades visorna oralt och blev med tiden välkända och en del av den svenska visstraditionen där Sjöbergs visor kom att jämföras med Bellmans *Fredmans epistlar*. Det var däremot inte förrän kyrkomusikern Hjalmar Johansson nedtecknade samtliga av Sjöbergs visor i början av 1920-talet som en första samling sammanställdes.<sup>2</sup>

Publiceringen av *Fridas bok* blev en omedelbar succé. Året efter, 1923, begav sig Sjöberg ut på en nationell turné som en följd av framgångarna med publiceringen.<sup>3</sup> Framförandet av melodierna i samlingen under så kallade visaförningar runt landet ledde till att visorna blev än mer populära. Här är inte platsen för att vidare diskutera Sjöbergs livsöden efter detta genomslag i det allmänna medvetandet. Istället ligger artikelns fokus på hur de allmänt kända melodierna – och visan ”Den första gång jag såg dig” i synnerhet – kom att användas i ett för Sjöberg oväntat sammanhang. Visornas växande popularitet efter publiceringen 1922 ledde till att de spreds medialt utanför visaförningens form: de framfördes i radio, gavs ut på grammfon och användes slutligen i de första svenska ljudfilmerna.



Framsida till Fridas bok 1922.

Sjöberg avled i lunginflammation i slutet av april 1929 – bara ett par dagar innan de två första amerikanska ljudfilmerna (eller tonfilmer som de då kallades) *Love and the Devil* (Alexander Korda, 1929) och *White Shadows in the South Seas* (W.S. Van Dyke, 1928) hade premiär på biograferna Palladium och Piccadilly i Stockholm. Det är naturligtvis

en tillfällighet – men sättet på vilket Sjöbergs visor kom att användas i svenska ljudfilmsammanhang är det inte.

### Ett förändrat musiklandskap

Publiceringen av Sjöbergs vissamlingar och inspelningar på grammofoon skedde i en medial brytningstid. Vid sekelskiftet 1900 blev musik- och ljudlandskapet i Sverige alltmer mekaniserat i och med att grammofooner, fonografer och självspelande instrument utvecklades.<sup>4</sup> Till denna utveckling kan även räknas radion med sina musikprogram som på bred front blev tillgänglig för allmänheten under 1920-talet. Personer med en radiolicens i Sverige ökade tiofaldigt under andra hälften av decenniet och nådde en siffra på cirka 400 000.<sup>5</sup> En vissamling som *Fridas bok* fick därmed möjlighet att utnyttja ytterligare kanaler för spridning. Tidigare hade vishäften inhandlats för att framföras privat, ofta av en familjemedlem. Nu blev kundkretsen större i och med att även personer med begränsad musikalitet kunde få uppleva och lyssna till visorna närhelst de önskade. Dessa nya musikäbärare gjorde det inte bara lättare för åhörarna att lyssna till musik – populariserandet ökade också markant med den allt större lyssnarskaran. Den mekaniserade musiken var dessutom inte bara begränsad till hemmets fyra väggar. Bärbara grammofooner och radion gjorde musiken portabel och gjorde det möjligt för kaféer och andra inrättningar att ge sina besökare populärmusik utan att ha en kontrakterad ensemble.<sup>6</sup>

Filmen gick igenom en liknande förändringsprocess mot att mekanisera den levande musiken. Med sin kommersiella början i Hollywood i mitten av decenniet lämnade stumfilmen successivt under 1920-talet plats för ljudfilmen med dess teknologiska reproduktionsteknik. Om förändringsprocessen på allvar inleddes i USA under säsongen 1927/28 dröjde det för svensk del till vårvintern 1929 innan ljudfilmen blev en realitet. Efter den svenska premiären av *Wings* (William Wellman, 1927) i januari 1929 – den ”första” filmen som visades i Stockholm med ljudeffekter – ökade antalet informativa artiklar om den nya tekniken betydligt. I slutet av säsongen, som hade innehållit flera försöksvisningar, hade *Love and the Devil* och *White Shadows in the South Seas* som sagt premiär.

Debattens vågor gick stundtals höga och skribenterna uttryckte i polemiska ordalag starka åsikter för eller emot ljudfilm. Det hindrade inte att utvecklingen gick stadigt framåt – våren 1930 hade cirka 40 biografer installerat ljudutrustning; därifrån steg siffran till nästan 700 biografer i slutet av 1931.<sup>7</sup> Svensk Filmindustri började redan under 1929 planera för en egen ljudfilmsproduktion. Det ekonomiska vågspelet med ljudfilm var däremot inledningsvis betydande; osäkerhet rådde om den nya filmtypen skulle bli beständig eller om den skulle försvinna precis som tidigare ljudfilmsförsök. I närminnet fanns dessutom den svenske uppfinnaren Sven A:son Berglunds misslyckade visningar efter den första lyckade i februari 1921.<sup>8</sup> Ljudfilmen kunde bli ännu en apparat lik de orkesterapparater, självspelande instrument, grammofoner och fonografer som visserligen kunde förgylla ett biografprogram, men där huvudfilmen fortsatt skulle vara stum och ackompanjeras av en levande orkester. Men om så inte var fallet? Flera filmer började därför planeras med ljud, om än de första filmerna, trots initiala intentioner, förmodligen aldrig kom att visas med ett mekaniskt ljudspår.

Till *Hjärtats triumf* (Gustaf Molander, 1929) specialkomponerades till exempel en vals, "Hjärtats triumf", som gavs ut på grammofon. Denna var tänkt att bli ledmotivet i filmen men planerna på att förse den med ljud realiserades aldrig.<sup>9</sup> I *Ville Andesons äventyr* (Sigurd Wallén, 1929) finns det en sång i en avslutande bröllopsscen som tydligt var gjord som ett ljudfilmsinslag men inte heller det inslaget förverkligades. Det tydligaste exemplet är däremot *Den starkaste* (Alf Sjöberg och Axel Lindblom, 1929) där en roterande grammofonskiva är närvarande över bilder av olika karaktärer på ett café. Trots den paradoxala avsaknaden av ljud framhävde alltså filmen ljudteknologi och speciellt då en grammofon, dels som ett led i att motivera musikens plats i filmens värld, dels som ett led att i någon mån försäkra sig ekonomiskt, eftersom samma skiva fanns till försäljning utanför biografen. Filmindustrin försökte med andra ord skapa en produkt som möjliggjorde *spin-off* effekter, vilka ekonomiskt skulle kunna kompensera en eventuell förlust för den händelse att ljudfilmen inte blev en kommersiell framgång.

Det låg också nära till hands att utnyttja redan populära melodier som fanns etablerade och var publikt välkända. Här passade just Birger

Sjöbergs vissamlingar bra in och dessa kom att utnyttjas i två tidiga ljudfilmer, *Konstgjorda Svensson* (Gustaf Edgren, 1929) och *Fridas visor* (Gustaf Molander, 1930). Visorna var populära, lätta att nynna med till och var direkt igenkännbara för den tilltänkta biografpubliken. Dessutom lyckades de med konststycket att vara både nationella och populära – nog så viktigt i en tid då ljudfilmen fick utstå kritik i Sverige för att vara ett led i den, som det argumenterades, ”hemska jazzimporten” och dess negativa inverkan på svensk kultur.<sup>10</sup>

### Ökande teknikmedvetenhet

På filmarkivet.se finns två kortfilmer, producerade med drygt tjugo års mellanrum, *Prov utan värde* (Hans Conradi, 1930) och *Den talande tråden* (Erik Faustman, 1951). Den förstnämnda är en testfilm, gjord av Svensk Filmindustri som vill prova den nyligen anlända tyska ljudfilmstekniken från Tobis-Klangfilm. Filmen använde sig av en för sin tid ytterst komplicerad iscensättning och blev ett slags skyltfönster för den nya tekniken. I en scen håller revyartisten Karl Gerhards ensemble på att förbereda sig för det kommande framträdandet. Samtidigt syns helt plötsligt Gerhard själv i ett hörn av bilden spelandes en melodi medan dialogen fortsätter. Detta medger en mycket avancerad användning av ljudtekniken och gör denna kortfilm exceptionell jämfört med många andra testfilmer från den här tiden. Dialog, ljudeffekter och musik integreras fullständigt samtidigt som filmen gör åskådaren högst medveten om teknologin bakom filmen – vilken kongenialt också utgör tema för Gerhards framförda kuplett.

Liknande iscensättningar blev fokus för de flesta tidiga svenska ljudproduktionerna. Till exempel skapas i den tidiga ljudfilmen *För hennes skull* (Paul Merzbach, 1930) en sekvens vid en varietéteater där olika karaktärer försöker sälja in musiknummer, vilket samtidigt blir ett led i att framhäva teknologin bakom ljudet. Denna film illustrerar också kopplingen till andra ljudande medier. Vid inledningen till en annan sekvens syns och hörs radiopresentatören Sven Jerring när han rapporterar från den färdiga varietén. På många sätt liknar detta introduktionen av ljudfilmen i Hollywood men samtidigt skiljer den svenska introduktionen sig på en väsentlig punkt. I USA sågs länken mellan

radio och ljudfilm som en teknisk fråga – introduktionen leddes av radiobolag och ljudfilmen blev ytterligare ett led i den kedja som alltsedan sekelskiftet lett till en allt mer mekaniserad ljudvärld.<sup>11</sup> Denna utvecklingskedja fanns även närvarande vid den svenska introduktionen av ljudfilm men den var samtidigt filtrerad av ett estetiskt filter. Svenska schlagers ställdes mot jazzmelodierna i de amerikanska produktionerna och ledde tillbaka till en under 1920-talet pågående diskussion om amerikaniseringen av det svenska kulturlivet.<sup>12</sup> Amerikaniseringen hade påfallande ofta negativa förtecken – 1926 motionerades det till exempel mot det amerikanska inflytandet – och speciellt var det jazzen som fick klä skott för kritiken.<sup>13</sup>

Den andra filmen på portalen, *Den talande tråden*, är inspelad av Sandrew och är en reklamfilm för Magnefonen (trådspelare) producerad av Luxor i Motala. Filmen visar hur apparaten enkelt och tydligt kan både spela in och återge tal, musik och sång. Bland annat använder den sig av Sjöbergs ”Den första gång jag såg dig” för att illustrera reproduktionstekniken. Samtidigt visar denna film hur amerikaniseringen, som under 1920-talet ofta sågs som någonting negativt, här har vänts till någonting positivt i det att Sjöbergs visa avbryts till förmån för någonting mer ”jazzigt”. Trots att filmerna är producerade med två decenniers mellanrum och i vissa avseenden skiljer sig åt har båda det gemensamt att de framhäver ljudteknologin som någonting nytt och innovativt. Publiken görs medveten om tekniken och hur överträffad den är. Genremässigt är båda filmerna beställningsfilmer varför det kanske inte är så förvånande att tekniken lyfts fram. Men ett liknande fokus på den ljudande tekniken förekommer också i långfilmer, inte sällan med fokus på Birger Sjöbergs vissamlingar.

*Prov utan värde* och *Den talande tråden* är två tydliga exempel på hur en plattform som filmarkivet.se kan ge en bredare bild av filmhistorien. En del filmer på filmarkivet.se kan initialt upplevas som triviala men skapar sammantaget en större kontext till olika historiska skeden. På portalen finns till exempel ett antal Paramountjournaler från slutet av 1920-talet. Flertalet av dessa spelades in under 1929 och ska enligt samtida biografprogram vara inspelade med ljud.<sup>14</sup> Själva ljudspåren har gått förlorade, och det är därmed svårt att få klarhet i hur stor betydelse dessa journalfilmer egentligen hade för svensk ljudfilmsproduktion. Det går alltså inte att veta hur dessa filmer lät – men företaget

bakom de nämnda Paramountjournalerna hade otvetydigt en central roll under ljudfilmens introduktion i Sverige. Under månaderna när Sverige gick över från stumfilm till ljudfilm 1929 var den av Svensk Filmindustri byggda men av Paramount leasade biografen China nämligen platsen där rykten cirkulerade.

Den tidigare nämnda *Wings* av William Wellman hade haft premiär i början av januari 1929. Under rubriken ”*Vingarna* på China” skrev Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) i *Stockholms-Tidningen* att filmen rev ner applåder både efter slutet och efter första avdelningen. Han stämde in i publikens respons och ansåg att filmen varit en ”fotografisk triumf”, men att rollgestaltningen fått stå tillbaka för flygmaskinerna. Hans recension koncentrerade sig följaktligen mer på kameraföringen än ljudeffekterna, vilka reproducerades ”illusoriskt och eggande” enligt honom.<sup>15</sup> Filmens annonsering följde ett amerikanskt koncept där det trycktes på ”Se och hör!”.<sup>16</sup> Den frasen blev efter premiären på *Wings* den dominerande bland biografannonserna i svensk dagspress och det mekaniska ljudet som sådant kom därmed att ideligen framhävas. Uppmaningen ”se och hör” kom också på grund av filmens popularitet att till och från anges i annonser för andra biografier och alltså inte enbart under denna films visningar på China. Så kom till exempel Rialto i Stockholm, som visserligen ännu inte hade installerat någon ljudutrustning, att likväl marknadsföra filmen under parollen ”se och hör”.<sup>17</sup>

Samtidigt antyder visningarna av *Wings* och andra tidiga ljudfilmer en del oförutsedda sidoeffekter som ljudet skapade. Det verkar som om medvetenheten om bildens tvådimensionalitet ökade och att ljudet upplevdes som påklistrat. Precis som åskådare under de första åren av filmmediet varit medvetna om dess tekniska egenskaper blev publiken återigen påmind om filmmediets tekniska dimension då ett antal ljudtekniska tillkortakommanden under produktionen inte gick att dölja.<sup>18</sup> Filmerna hade t.ex. problem med synkroniseringen, vilket gjorde publiken ytterst medveten om det konstruerade ljudet. Dessutom kunde dålig ljudkvalitet ofta leda till att även perfekt synkroniserade röster och effekter gjorde publiken uppmärksam på den bakomliggande tekniken. Rösterna kunde låta onaturligt långsamma och deras framförande kunde upplevas som överkligt, samtidigt som dålig ljudförstärkning i biografen ibland gjorde det tydligt att ljuden inte kom från bio-

duken. Det var däremot inte frågan om en publik som var ovetande om den tekniska karaktären hos filmmediet – och plötsligt blev medveten om densamma tack vare ljudet. Snarare rörde det sig om en publik som var fullt medveten om mediets tekniska natur men gärna accepterade att bli förförd av och indragen i en fiktiv filmisk (ljud)värld.<sup>19</sup>

Ljud användes också på ett markerat sätt och som ett verktyg för att överraska och chocka publiken. Härtill kom att ljudet också framhövdes som en nyhet och inte som en övergång till en permanent form – ljudfilm sågs som en egen genre. Likt Svensk Filmindustris testfilm *Prov utan värde* lyfte ljudfilmerna därför under de första åren fram ljudet på ett påtagligt sätt – en tendens som fortsatt från Magnefonen till våra dagars digitala system som THX. Kortfilmerna på filmarkivet.se visar såtillvida hur ljudteknologi istället för att maskera sin tekniska konstruktion, framhävt och betonat den bakomliggande teknologin ofta stick i stäv mot hur teknologin inom filmmediet brukar behandlas. Inte sällan påtalas detta även genom annonser, i artiklar eller genom visuella representationer av olika ljudbärare inom själva filmerna – främst genom musikaliska framträdanden, radio och grammofonen – åtföljda av igenkännliga och populära melodier.

### Framhävandet av ljudteknologi

Teknikskiften rörande ljud inriktar sig, till skillnad från många andra fundamentala tekniska förändringar inom filmmediet, genomgående på att presentera det innovativa med den nya teknologin, samt att återkommande lyfta fram densamma. Även om ett av målen samtidigt varit att försöka få dialog, ljud och musik att ”försvinna” och göras omärkbara – ”unheard” för att använda Claudia Gorbmans terminologi – har filmmediet lagt stor vikt vid att göra publiken medveten om dess auditiva del.<sup>20</sup> Det här gäller även för ljudeffekter som i fallet med en närbild av en AGA-Baltic högtalare i *Skepp Ohoj!* (Gustaf Edgren, 1931). AGA-Baltics teknik var då ny och hade några månader tidigare ersatt det tyska företaget Tobis-Klangfilm som haft nästintill monopol i Sverige allt sedan produktionen av *Prov utan värde*.

Redan under stumfilmstiden hade populära melodier inkorporerats i den övergripande musikaliska strukturen. Samtidigt försökte



man dra nytta av melodierna för att öka försäljningen av nothäften och grammofonskivor. *Fridas bok* utgör här ett illustrativt ljudexempel. I och med ljudfilmen sökte man få med dessa melodier i filmens handling under varje rimlig förevändning med en kamera som fokuserade en radio som slogs på, skivor som spelades eller små ensembler framförande en melodi. Grammofoninspelningar blev därmed inte bara ett verktyg för att uppmärksamma åskådaren på den nya tekniken och ett skyltfönster för de sånger som publiken kunde köpa utanför biografen. Inspelningarna fyllde även en funktion för att integrera ljudteknologin och minska medvetenheten om bildens tvådimensionalitet.

Det är i detta avseende som *Fridas bok* kom att få betydelse för svensk ljudfilmsproduktion. Visorna i dessa två utgåvor blev som nämnts populära, och från en ljudfilmshorisont tog produktionen sin början i (den nyligen restaurerade) *Konstgjorda Svensson*, en film som vid premiären visades med ett antal sångnummer och som var ett tidigt försök till en svensk ljudfilm. I ett av dess sångnummer framför Fridolf Rhudins karaktär Ambrosius Svensson ”Den första gång jag såg dig” från Sjöbergs första samling. Niels Henrik Hartvigson har hävdad (i relation till danska förhållanden) att liknande sånger och framföranden egentligen är tänkta att fungera som ett slags kontaktyta mellan filmen och dess publik.<sup>21</sup> Serenadscenen i *Konstgjorda Svensson* är ett bra exempel. Rhudins uppfinnare av allsköns olika prylar har ”synkroniserat” sin banjo till en grammofon och framför två sånger. Mellan framförandena, när han vänder på skivan, finns ett inklipp med en närbild på skivans etikett. På det här sättet får åskådaren klart för sig att det första numret var ”Den första gång jag såg dig” med Einar Waermö på sång och med Einar Grönwall på gitarr – och publiken får också veta att numret på skivan är ”Columbia 8619”. Samma audiovisuella annonsstrategi gäller även det följande numret, ”Varför ser jag tårar i dina ögon” med Torben Cassel och hans orkester – nummer ”Columbia 8651”. Samtidigt är det uppenbart att det Rhudin sjunger under framförandet av ”Den första gång jag såg dig” egentligen är någonting helt annat, om han ens sjunger, då hela sekvensen inte går att synkronisera till den sång som visuellt lyfts fram. Än mer berättarmässigt udda ter sig ”Varför ser jag tårar i dina ögon?” som framförs med hel orkester. Skriven av George Enders hade den sången blivit en av 1928 års största slaggers,<sup>22</sup> och ur ett produktionsperspektiv utgjorde sången därmed en förhoppning om ekonomisk framgång.

*Konstgjorda Svensson* visar upp fler liknande kopplingar mellan strävan att för åskådaren medvetandegöra tekniken och samtidigt slå mynt av densamma. I inledningsscenen när militären marscherar förbi sjungs en svensk version av "Say, Brother, Will You Meet Us" (en amerikansk marschsång från inbördeskriget) som i Sverige blev en mindre *hit* under namnet "Halta Lottas Krog". Dessutom återfinns den populära Elfsborgsvisan från 1880-talet. Frånsett dessa exempel är filmen stum och beledsagades av en levande orkester. Det var alltså den sistnämndas uppgift att gestalta filmen känslomässigt, medan den mekaniskt reproducerade musiken fanns med för att visa på de tekniska möjligheterna. Ett annat exempel är *Säg det i toner* (Julius Jaenzon och Edvin Adolphson, 1929) där den kommersiellt lukrativa förbindelsen till omvärlden markeras under en två minuter lång sekvens. Den börjar med en närbild på ett nothäfte (med samma layout som filmens affisch). Därefter övergår man till ett skyltfönster med noter och grammofonskivor, följt av ett klipp till en grammofon med en snurrande "Säg det i toner"-skiva och sedan till ett framförande med violin och piano på en restaurang.

Birger Sjöbergs vissamlingar låg slutligen även som underlag till den tidigare nämnda svenska ljudfilmen *Fridas visor* från 1930. På ett slags (kommande) musikalmanér finner filmens karaktärer ständigt nya möjligheter att bryta ut i sång där samtliga melodier är hämtade från Sjöbergs samlingar. Av alla visor som används i filmen är det framför allt "Den första gång jag såg dig" som återkommer. Den fungerar som filmens ledmotiv och dyker upp med jämna mellanrum. Samtidigt kompliceras ljudbilden av att melodierna tillåts vandra från en *diegetisk* till en *icke-diegetisk* värld. Denna rörelse är exempelvis tydlig i en scen där karaktären, som är olyckligt kär, tittar på en italiensk etikett för apelsiner. Den korta melodislingan från "Längtan till havet" som spelas motiveras inte av någon visuell källa utan materialiseras ur tomma intet när den olyckliga mannen ser etiketten och funderar på Italien. Eftersom åskådaren inte har någon källa till musiken måste den accepteras som ett uttryck för hans tankar och känslotillstånd. För att vara 1930 är detta en avancerad användning av musik. I Hollywood skulle en liknande scen nästan ofelbart ha inletts med att en radio satts på eller att en grammofonskiva började spela. Det märks också att Svensk Filmindustri funderade mycket kring hur musiken skulle användas.

Dess VD, Olof Andersson, betonade till exempel i ett protokoll från biografägareförbundet att ljudfilmerna ”inte bör produceras som hundra procentiga talfilmer” – det vill säga inte enligt den gängse Hollywood-normen.<sup>23</sup> Det här går hand i hand med vad som står i en konfidentiell handbok Svensk Filmindustri skickade ut till sina biograf-föreståndare 1929. I avsnittet om musik och ljudeffekter betonas att dessa är av yttersta vikt för att förstärka berättelsen som presenteras visuellt.<sup>24</sup> Svensk Filmindustris användande av musik och ljudeffekter påminner om den i Frankrike vars praxis låg nära teaterns.<sup>25</sup> I en jämförelse kan de tidiga svenska ljudfilmsproduktionerna ses arbeta efter en dubbel strategi: dels arrangeras musiken som ett teaterframförande (som i Frankrike där allt ljud spelades in samtidigt med bilden), dels framhävs dialogen (som i Hollywood) – allt i syfte att uppnå en perfekt ljudillusion. Detta resulterade i svenska produktioner med fokus på själva framförandet av musik och sånger, en inriktning som kom att bestå under hela 1930-talet och i de så kallade ”pilsnerfilmerna”.

### En sammanfattning – & ett sista exempel

Att inkludera innebörden av dessa inspelningar av populära melodier och deras medverkan i tidiga ljudfilmer ger en mer komplex bild av produktionen av texter som en sociokulturell verksamhet som inte bara är begränsad till ett specifikt medium.<sup>26</sup> I det här fallet omfattar filmmediet såväl förhållanden och förändringar i relationen mellan filmmediet och andra medier och kulturella uttryck, samt olika aspekter inom filmmediet självt, till exempel mellan musik, bilder och ljud, men också mellan olika aspekter av visningskontexter och andra tekniska delar av produktionsapparaten. Ett illustrativt exempel är den tidigare nämnda *Paramountjournalen* från april 1929. Den innehåller även ett inslag inför förberedelserna av Stockholmsutställningen 1930.

Utställningen 1930 var också föremål för en udda svensk filmproduktion, *Brokiga blad* (Edvin Adolphson och Valdemar Dahlquist, 1931) – ”en ljudfilmsrevy” för att citera Dahlquist ur filmen. Filmen kan sägas vara unik i sitt sätt att till synes fritt leka med det nya mediet och berör förbehållslöst ämnen som några år tidigare hade diskuterats – språkförbistringen, dålig teknisk kvalitet, svensk kultur, amerikanise-

ringen etcetera. Samtidigt citerar filmen friskt samtida ljudfilmer och återanvänder bland annat sångerna *Säg det i toner* och *För hennes skull*.

Vad *Brokiga blad* och andra tidiga svenska ljudfilmer visar är hur en standardiserad ljudteknologi kom att användas under specifika nationella förhållanden. Eftersom svenska produktioner, liksom franska och andra filmindustrier utanför Hollywood, på grund av språkförbistring- en tvingades fokusera och lita mer på sina hemmamarknader, befriades dessa också från Hollywoods exportinriktade ljudfilmsproduktions behov av en tydlig dialog och att minimera nationella kulturella referenser för att se till att produktionerna var begripliga för en så vid åskådarkrets som möjligt.<sup>27</sup> En slutsats som kan dras av ljudfilmens inträde på olika marknader är att även om ljudproduktion som sådan under övergången till ljudfilm blev internationellt standardiserad genom ett fåtal ledande företag (Western Electric, Tobis-Klangfilm, RCA Photophone, Movietone) blev ljudproduktionerna samtidigt nationella tack vare de särskilda omständigheterna vid varje plats där produktionerna baserades.

För denna artikel hade det varit effektivt om *Brokiga blad* hade använt "Den första gång jag såg dig" eller någon annan av Birger Sjöbergs sånger från vissamlingarna. Så är dock inte fallet. Men genom sitt användande av Stockholmsutställningen 1930 illustrerar den ändå ett av alla dessa sammanträffanden som i backspegeln ter sig som välregisserade tillfälligheter. På filmarkivet.se finns även en kort ljudfilm från utställningen 1930 inspelad med Tobis-Klangfilms teknik. Som sig bör inleds den med att kung Gustav V anländer och håller ett inledningstal, varefter kungssången spelas. Precis som invigningen av Stockholmsutställningen 1897 inspelades med ett nytt medium – filmen – och gavs popularitet genom kungligheter, blir invigningen av Stockholmsutställningen 1930 inspelad med ett nytt medium – ljudfilmen – ledsagad av ytterligare en kunglighet, den här gången dock med ett eko av Birger Sjöbergs populära "Den första gång jag såg dig".

## Noter

1. Birger Sjöberg, *Fridas bok: småstadsvisor om Frida och naturen, om döden och universum: ord och toner* (Stockholm: Bonnier, 1922).
2. Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, "Fridavisornas musik: på spaning efter Birger Sjöbergs personstil", *STM-online* vol. 2 1999 – <http://musikforskning.se/>

stmonline/vol\_2/Brolinson\_Larsen/Brol\_Lars.pdf (senast kontrollerad 15/6 2012).

3. Brolinson & Larsen 1999.
4. Olle Edström, "Sång och musik: förr och nu" *Säg det om toner och därtill i ord: musikkforskare berättar om 1900-talets musikliv* (red.) Olle Edström (Stockholm: Carlssons, 2009), 26.
5. Olle Edström, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Musikvetenskap Göteborgs Universitet, 1989), 25.
6. Edström 2009, 33.
7. Per-Olov Qvist, *Folkhemets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (Lund: Arkiv förlag, 1995), 27.
8. Osignerad, "Den talande filmen klar" *Stockholms Dagblad* 18/2 1921.
9. Osignerad, "Ljudfilmen" *Biografbladet* nr. 4 1929.
10. Edström 1989, 198–199.
11. Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (red.) Charles Harpole (Berkeley: University of California Press, 1997), 46.
12. Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* (Stockholm: Aura förlag, 1998), 40–41, 62; Martin Kylhammar, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare: epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström* (Stockholm: Akademeja, 1994), 46.
13. "Filmmotionens utskottsbehandling", *Biografbladet* nr. 9 1926; "'Jazz är en hemsk infektionssjukdom' säger Hjalmar Meissner" *Musikern* nr. 20 1921; "Riksdagsmotionen" *Biografbladet* nr. 6 1926; "År den amerikanska filmen kulturfördärvare?" *Filmteknik* nr. 2 1926.
14. Se till exempel programblad till visningen av *Vargen från Wall Street* (1929) 5/9 1929.
15. Bengt Idestam-Almquist, "Vingarna på China" *Stockholms-Tidningen* 11/1 1929.
16. Harold B. Franklin, *Sound Motion Pictures: From the Laboratory to their Presentation* (Garden City, New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1930).
17. Annons för Vingarna, *Stockholms-Tidningen* 7/2 1929.
18. Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Conversion to Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, (Berkeley: University of California Press, 2007), 13–14, 17.
19. Jan Olsson, "Different Natures: On Travelling Visions and Intermedial Displacements", *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (red.) John Fullerton & Jan Olsson (Rome: John Libbey Publishing, 2004), 3.
20. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).
21. Niels Henrik Hartvigson, *1930'ernes danske filmkomedie i et lyd-, medie- og genreperspektiv*, PhD thesis (København: Det humanistiske fakultet, Københavns Universitet, 2007), 73.
22. Se – <http://www.mic.stim.se/avd/mic/prod/micv6.nsf/docsbycodename/start> (senast kontrollerad 15/6 2012)

23. Svenska Biografägarförbundet, Protokoll från Nordiskt biografägaremöte (1930), 27.
24. *Handbok för Svensk Filmindustris biochefer* (Stockholm: Svensk Filmindustri, 1929), 8–10.
25. Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 35.
26. Claus Clüver, "Interartiella studier: en inledning", *I museernas tjänst: studier i konstarnas interrelationer*, (red.) Ulla-Britta Lagerroth *et al.* (Stockholm: Symposium, 1993), 33.
27. O'Brien 2005, 25.