SAMHÄLLET OCH FILMEN

Slutbetänkande 4

SOU 1973:53

Statens offentliga utredningar
1973:53
Utbildningsdepartementet

Samhället och filmen

Del 4

Slutbetänkande

Betänkande av Filmutredningen 1968
Stockholm 1973

ISBN 91-38-01577-3

K L Beckmans Tryckerier AB Stockholm 1974

Till Statsrådet och chefen för utbildningsdepartementet

Kungl. Maj:t bemyndigade den 28 juni 1968 chefen för utbildningsdepartementet att tillkalla högst sju sakkunniga för att utreda frågan om filmbranschens ekonomiska struktur och villkor m. m.

Med stöd av detta bemyndigande tillkallade departementschefen den 9 juli 1968 som sakkunniga presidenten i Göta hovrätt N. Erik Åqvist, ledamoten av riksdagen och numera talmannen Torsten Bengtson, advokaten Ola Ellwyn, ledamoten av riksdagen redaktören Sture Palm, numera statssekreteraren Thage G. Peterson, direktören Harry Schein och regissören Jan Troell. Åqvist utsågs att vara ordförande.

De sakkunniga antog namnet Filmutredningen 1968.

Troell entledigades den 20 mars 1969 på egen begäran från sitt uppdrag. Samtidigt uppdrogs åt regissören Kjell Grede att inträda i hans ställe.

Ellwyn och Peterson entledigades på egen begäran från sina uppdrag, Ellwyn den 28 januari och Peterson den 1 februari 1971. I deras ställe tillkallades den 28 juni 1971 direktörerna Bengt Göransson och Göran Lindgren.

Departementschefen tillkallade den 19 september 1968 hovrättsrådet Gunnar Ekman att vara huvudsekreterare åt utredningen och den 10 oktober 1969 numera departementssekreteraren Leif Larson att vara biträdande sekreterare.

Under utredningsarbetet har deltagit ett antal experter, däribland docenten Gösta Werner som förordnades fr. o. m. den 1 september 1972. Werner är den ende av experterna som deltagit i utarbetandet av detta slutbetänkande.

Utredningen överlämnade den 17 december 1970 sitt första delbetänkande, "Samhället och filmen", del 1 (SOU 1970: 73). I detta redovisas frågor om samhällsstödd visning av kvalitetsfilm, filmstudios, barnfilm samt filmbranschen och tv.

Den 12 december 1972 överlämnade utredningen sitt andra delbetänkande, "Samhället och filmen", del 2 (SOU 1972: 9). I betänkandet redovisas frågor om film- och tv-undervisning samt kortfilm.

Ett tredje delbetänkande, "Samhället och filmen", del 3 (SOU 1973: 16) överlämnades den 10 april 1973. Det behandlar fyra olika områden: den svenska filmbranschens ekonomi, film och mervärdeskatt, filmarbetarnas villkor samt filmstöd utomlands.

Utredningen överlämnar nu sitt slutbetänkande. Det innehåller till en början en översikt av Gösta Werner angående svensk films utveckling och karakteristiska kännetecken med jämförelser till internationella förhållanden. Därefter redovisas frågor om filmbranschens struktur, filminstitutet, förhållandet mellan den svenska filmproduktionen och tv, samhällsstöd till film, filmarbetarnas utbildning och arbetsmarknad samt filmens kulturpolitiska administration.

Reservationer har avgetts av dels herrar

Åqvist och Lindgren, dels herr Bengtson. Särskilda yttranden har avgetts av dels herrar Grede, Göransson, Palm och Schein, dels herrar Bengtson och Lindgren.

Utredningsarbetet är därmed slutfört.

Stockholm den 31 december 1973.

N. Erik Åqvist

Torsten Bengtson *Kjell Grede* *Bengt Göransson*

Göran Lindgren *Sture Palm* *Harry Schein*

/Gunnar Ekman
Leif Larson

Innehåll

III Utredningen

IV Sammanfattning av slutbetänkandet

V Sammanställning av utredningens förslag

VI Bilagor

I Inledning

1 Utredningsuppdraget och dess fullgörande

1.1 *Direktiven*

I direktiven för utredningens arbete, vilka innefattas i statsrådsprotokollet den 28 juni 1968, redogjorde dåvarande chefen för utbildningsdepartementet, statsrådet Olof Palme, inledningsvis för 1963 års filmreform och syftet med denna. Han erinrade vidare bl. a. om de krav på en vidareutbyggnad av reformen som rests i den allmänna debatten.

Direktiven (se bil. 1) kan sammanfattas i följande riktlinjer:

1 att undersöka möjligheterna att förbättra distribution av film, särskilt spridningen av kvalitetsfilm till landsorten, och i samband därmed utreda ev. nya distributionsvägar, såsom icke-kommersiella biografer, som stöds av samhället;

2 att utreda filmstudiorörelsens villkor;

3 att utreda barnfilmsfrågan;

4 att utreda frågan om ett ökat samarbete mellan den svenska filmbranschen och svensk tv i fråga om produktion av film;

5 att se över filmundervisningen;

6 att se över kortfilmens situation;

7 att bedöma konsekvenserna för filmområdet av en mervärdeskatt;

8 att göra en undersökning beträffande organisationen av och förhållandena i den svenska filmbranschen.

1.2 *Delbetänkanden*

Utredningen har avlämnat tre delbetänkanden. Det första (SOU 1970: 73) behandlar fyra olika områden, nämligen samhällsstödd visning av kvalitetsfilm, filmstudios, barnfilm samt vissa frågor rörande förhållandet mellan svensk filmproduktion och tv. De fyra avsnitten faller in under punkterna 1–4 i ovan intagna sammanställning av direktiven.

Utredningens andra delbetänkande (SOU 1972: 9) behandlar dels film/tv-undervisning, dels vissa kortfilmsfrågor (punkterna 5 och 6 i sammanställningen).

Punkterna 1–6 i sammanställningen är alla mer eller mindre beroende av de förhållanden som skulle utredas enligt punkt 8, dvs. en strukturundersökning av den svenska filmbranschen, numera utförd av utredningens expert universitetslektorn Bo L. Eklund.

Det kan därför synas som om utredningen borde ha låtit utföra strukturundersökningen först och därefter lagt fram förslag till åtgärder på de områden utredningen haft att behandla. Utredningen valde emellertid en annan arbetsmetod.

Ett skäl härför var att förhållandena inom filmvärlden ändras tämligen snabbt. En strukturundersökning av den svenska filmbranschen har ett begränsat värde för ett utredningsarbete som måste komma att ligga flera år efter den tidpunkt undersökningen avser. Ett annat skäl var att det fanns en rad

akuta problem på filmområdet, när utredningen tillsattes, där behovet av samhällsinsatser bedömdes vara angeläget och brådskande. Med hänsyn till den kunskap om filmbranschen som fanns inom utredningen och de successiva underhandsrapporter som Eklund lämnat ansågs det möjligt att ta ställning till vissa frågor utan att resultatet av strukturundersökningen i dess helhet förelåg.

Bara på en punkt – avsnittet i utredningens första delbetänkande om samhällsstöd till visning av kvalitetsfilm – fanns därvidlag skiljaktiga meningar inom utredningen. Övriga förslag som utredningen lagt fram i delbetänkandena har varit enhälliga även i det avseendet att man inte ansett sig behöva avvakta resultatet av strukturundersökningen.

Utredningen klargjorde i det första delbetänkandet att man i slutbetänkandet skulle återkomma till vissa frågor om resultaten av strukturundersökningen eller andra förändringar under mellantiden skulle motivera det.

Vad gäller avsnittet om samhällsstöd till kvalitetsfilmsvisning vill utredningen framhålla att den nu föreliggande strukturundersökningen inte föranleder en omprövning av ställningstagandena i det första delbetänkandet.

Strukturundersökningen redovisas i utredningens tredje delbetänkande (SOU 1973: 16). I betänkandet ges vidare en redogörelse för konsekvenserna av olika alternativ av mervärdeskatt på biograffilm (punkt 7 i sammanställningen ovan). I enlighet med utredningens direktiv följs redogörelsen inte av något ställningstagande från utredningens sida i skattefrågan.

Utredningen hade ursprungligen för avsikt att komplettera strukturundersökningen med en särskild undersökning rörande utsikterna att skissera en ekonomisk modell som skulle möjliggöra mera rationella bedömningar av de interna och externa effekterna av olika satsningar inom filmområdet.

Strukturundersökningen tog av olika skäl avsevärt längre tid än som beräknats från början. Om utredningen fullföljt sistnämnda planer hade utredningsarbetet därför försenats avsevärt.

Kulturrådet har i sitt betänkande Ny kulturpolitik varit inne på liknande tankegångar, dvs. att med hjälp av s. k. cost benefit-studier utarbeta mera rationella riktlinjer för utvärderingen av kulturpolitiska insatser. Filmutredningen begränsar sig i detta sammanhang till att understryka att sådana studier är särskilt påkallade när det gäller insatser inom den kommersiella kultursektorn. Det är önskvärt att det nya kulturrådet utarbetar metoder för sådana cost benefit-beräkningar.

Förutom strukturundersökningen och skattefrågor redovisas i utredningens tredje delbetänkande också filmarbetarnas inkomst- och sysselsättningssituation samt olika utländska principer för filmstöd.

1.3 *Slutbetänkandet*

Med det slutbetänkande som nu föreligger har utredningen sett som sin främsta uppgift att dra upp allmänna riktlinjer för 70-talets filmpolitik. Slutbetänkandet skiljer sig sålunda formellt och innehållsmässigt från de två första delbetänkandena där tyngdpunkten ligger på konkreta lösningar av olika akuta filmproblem.

På vissa punkter föreligger emellertid även i slutbetänkandet konkreta förslag till åtgärder. Det gäller fraktstöd till film, filminstitutet samt förhållandet mellan film och tv.

Utredningens förslag i första delbetänkandet i vad avser förhållandet mellan film och tv avsåg inte biograffilm utan filmade tv-program. Syftet var att öka mångfalden i tv-utbudet och skapa bättre sysselsättningsmöjligheter för enskilda filmföretag och sådana filmare som inte är anställda på Sveriges Radio.

När utredningen i slutbetänkandet återkommer till förhållandet mellan film och tv är det åtgärder i ett längre perspektiv som avses. Utredningen anger grunderna för en integrerad film/tv-politik, nödvändig bl. a. för att på sikt säkerställa både den svenska biograffilmens ekonomi och en konstruktiv samexistens mellan film och tv.

Frågan om fraktstöd till film har aktualiserats under senare delen av utredningsarbetet, inte minst genom strukturundersökningen. De förslag om fraktstöd som läggs fram kan ses som en komplettering av förslagen i det första delbetänkandet om samhällsstöd till visning av kvalitetsfilm.

Bortsett från det som nu redovisats är utredningens synpunkter i slutbetänkandet av mera allmän karaktär. Filmområdet är föremål för snabba förändringar. Utredningen har därför inte ansett lämpligt att föreslå detaljerade administrativa eller ekonomiska lösningar för området i dess helhet. Tyngdpunkten ligger i stället på vissa grundläggande riktlinjer för 70-talets filmpolitik.

Dessa bör ses i historiskt perspektiv. Slutbetänkandet inleds därför med en översikt av den svenska filmens utveckling. Den har skrivits av utredningens expert Gösta Werner (avd. II).

I avd. III tar utredningen upp Eklunds strukturundersökning som tidigare presenterats utan ställningstaganden från utredningens sida (kap. 1). I kap. 2 behandlas filminstitutets ställning i det svenska filmlivet. Kap. 3 ägnas åt biograffilmens förhållande till tv.

Kap. 4 anknyter i viss mån till avsnittet om utländskt filmstöd i tredje delbetänkandet. Det behandlar de ekonomiska relationerna mellan samhället och filmen i ett större perspektiv, i någon mån efter en modell som getts i kulturrådets betänkande Ny kulturpolitik. I kapitlet redovisas vidare vissa frågor som rör utbildning av filmarbetare och filmarbetarnas arbetsmarknad. Kapitlet berör slutligen filmens kulturpolitiska administration, i relation till kulturlivet i övrigt.

Det är utredningens förhoppning att de konkreta förslag som presenterats i de båda första delbetänkandena liksom förslagen i detta betänkande genomförs snarast. Många av de föreslagna åtgärderna har getts formen av försöksverksamhet. Anledningen är den snabba utvecklingen inom filmområdet. Den motiverar en kontinuerlig bevakning och anpassning. De allmänna riktlinjer för filmpolitiken under 70-talet som anges i slutbetänkandet bör därvid vara vägledande.

1.4 *Utredningsarbetet*

Utredningen eller dess sekretariat har haft överläggningar med vissa statliga myndigheter och utredningar samt med representanter för Sveriges Radio och filmbranschorganisationer.

Utredningen har i och för slutbetänkandet hållit 23 plenarsammanträden. Härtill kommer sekretariatets sammanträden.

Till utredningen har inkommit skrivelser från ämbetsverk, organisationer och enskilda personer i frågor som berörs av utredningsuppdraget.

Sedan förra delbetänkandet slutjusterats har utredningen efter anmodan avgett följande remissyttranden:

1 den 20 mars 1973 över en ansökan av föreningen Filmcentrum om statsbidrag till föreningens verksamhet under budgetåret 1973/74,

2 den 20 mars 1973 över en ansökan av Folkets Husföreningarnas Riksorganisation om statsbidrag till fortsatt verksamhet med distribution av kvalitetsfilm under budgetåret 1973/74,

3 den 20 mars 1973 över en ansökan av SoL-FILM om statsbidrag till dess verksamhet under budgetåret 1973/74,

4 den 28 maj 1973 över kulturrådets betänkande Ny kulturpolitik (SOU 1972: 66),

5 den 20 augusti 1973 över motionen 1973: 448 av Sture Palm m. fl. om åtgärder mot maktkoncentrationen inom den kommersiella kultursektorn,

6 den 20 augusti 1973 över en ansökan av föreningen Folkets Bio om statsbidrag till föreningens verksamhet,

7 den 20 augusti 1973 över en promemoria utarbetad inom utbildningsdepartementet, Det nya kulturrådets organisation (Ds U 1973: 9).

2 De grundläggande målen för filmpolitiken

De allmänna målen för samhällets filmpolitik måste underordnas målen för kulturpolitiken i dess helhet. Kulturrådet har i betänkandet Ny kulturpolitik lämnat förslag till mål för den allmänna kulturpolitiken.

För utredningens del finns inte anledning att gå in på annat än speciellt filmpolitiska mål. Dessa kan helt allmänt formuleras på följande sätt: det gäller att säkerställa och stimulera produktionen av god svensk film, att säkerställa och stimulera import av god utländsk film, att förbättra distributions- och visningsmöjligheterna för god film särskilt när socialt eller geografiskt betingade orättvisor föreligger, att stimulera konsumtionen av sådan film, bl. a. genom förbättrad utbildning och information, samt att stimulera konstnärligt, kommunikationstekniskt och ekonomiskt nyskapande inom filmens område.

Filmpolitiken bör verkställas genom demokratiskt förankrade beslutsprocesser.

Dessa mera allmänna mål för svensk filmpolitik är väl förenliga med vad kulturrådet uttalat i sitt betänkande. Filmen måste ses som en kulturaktivitet jämställd med andra. Samhället måste alltså, betonar rådet, bidra till att det uppehålls en rimlig filmproduktion och skapas möjligheter att se god film i olika delar av landet. Det sistnämnda bör självfallet gälla också mindre orter och landsbygden.

Kulturrådets uttalanden rimmar väl med filmutredningens kulturpolitiska synpunkter i dess första delbetänkande. I detta erinras om 1963 års filmreform som uppfattades som ett erkännande från statsmakternas sida av filmen som samhälls- och kulturföreteelse. Det innebar inte början av en ny utveckling utan snarare ett sent erkännande av resultat som filmen nått flera decennier tidigare. Filmens betydelse förringas inte av den stora produktionen av torftig underhållning, hel- och halvpornografi samt våldsspekulationer, lika litet som litteraturens betydelse förringas av dess kvantitativt dominerande bottenvegetation.

Den film som i detta sammanhang är av betydelse är, betonar utredningen, vår egen tids konstart, den som genom emotionellt berikande upplevelser eller i egenskap av samhällsspegel eller instrument för samhällskritik och samhällsdebatt tillhör ett samhälles viktigaste manifestationer.

Filmens betydelse markeras särskilt starkt genom att den vänder sig till en stor och framför allt ung publik. Antalet biobesök uppgår f. n. till ca 23 milj. om året, teater ses av ca 3 milj. Den dominerande delen av biopubliken består av ungdomar – en viktig grupp för samhället att nå med kulturpolitiken. För breda folkgrupper är filmen det första mötet, ofta det enda, med kulturlivet i vidare mening.

Utredningens uppfattning står också väl i samklang med de synpunkter som framförts i den historiska översikten av den svenska filmens utveckling (avd. II nedan). Från att

tidigare ha varit och ännu på många håll fortfarande vara enbart en distributionsapparat för något som koncipierats i en annan form har, påpekas där, för filmen skapats egna, självständiga uttrycksformer och utvecklats ett eget "filmiskt" språk. Filmen har därmed accepterats som en ny konstart, jämbördig övriga konstarter. I dag är filmen ett mångsidigt, högt utvecklat och differentierat medium för snabb, närgången, effektiv kontakt mellan människorna och verkligheten omkring dem. Filmen har blivit ett smidigt och slagkraftigt instrument för gestaltningen av den moderna människans situation och villkor.

Det är enligt utredningens mening av väsentlig betydelse att det finns en svensk film, film som skildrar det egna landets människor, miljö, kultur, egenart. En film som gör både dagens svenska samhälle och äldre tiders svenska kultur levande.

Det är inte fråga om ett ensidigt värnande om svensk film. Men kommersiell exploatering av de nya tekniska landvinningarna – satellit-tv, videogram, kabel-tv – samt ett ökat beroende av den internationella filmmarknaden och större bindning till denna kan komma att innebära risker för det nationellt särpräglade inom den svenska filmen.

Erfarenheten visar att en kontinuerlig och livskraftig filmproduktion bidrar till att ge ett land dess aktuella profil. Sverige fick det under den svenska stumfilmsskolans tid i slutet av 10-talet och början av 20-talet. Sovjetunionen har fått det genom den ryska 20-talsfilmen, USA genom den realistiska filmtradition som hade sina rötter i 30-talets sociala motsättningar. Italien fick det genom neorealismen under 40-talet som kanske i ändå högre grad speglade en bitter, samtida verklighet. Tövädren i Polen och Tjeckoslovakien blev aldrig så tydliga för utomstående som genom de båda ländernas filmer från denna tid.

Öppenheten i dagens svenska film är uttryck för moderna värderingar med vad det innebär av ökad mänsklig kontakt och ett mera närgånget och öppet förhållande till åskådaren som medmänniska. Detta hör i dag till "vår andes stämma i världen".

Filmreformen 1963[1] stimulerade påtagligt den svenska filmens utveckling. Som också redovisas i prop. 1972: 36 – vari föreslogs betydande ändringar i filmavtalet, numera genomförda – ökade produktionen av biograffilm påtagligt jämfört med perioden närmast före 1963. Arbetsmöjligheter skapades för en ny generation av svenska filmskapare. Svensk film uppnådde betydande konstnärliga och ekonomiska framgångar.

Trots den till en början gynnsamma utvecklingen av biograffilmsproduktionen bröts emellertid inte den nedgång i biobesöksfrekvensen som ägt rum efter tv:s genombrott. Nedgången har varit särskilt stark under de senaste åren. Jämfört med 1962 uppvisar biobesökssiffrorna för verksamhetsåret 1972/73 en nedgång med omkring hälften.

Minskningen av biobesöken har framtvingat nedläggning av ett stort antal biografer. Även möjligheterna att exportera svensk film har försämrats på grund av den internationella filmkrisen. Dessa förhållanden har medfört en påtaglig nedgång i den svenska biograffilmsproduktionen. Det saknas riskvilligt kapital för konstnärligt värdefulla projekt. Under verksamhetsåret 1972/73 premiärvisades bara 14 långfilmer. Ytterligare en konsekvens av den minskade biobesöksfrekvensen är att de ekonomiska förutsättningarna för filminstitutets verksamhet gradvis försämrats. En fortsatt utveckling i samma riktning innebär fara för kulturell kalhuggning av filmområdet.

Enligt utredningens mening kan en sådan utveckling inte accepteras. Från kulturpolitiska synpunkter måste det anses vara ett väsentligt intresse att samordnade åtgärder vidtas från samhällets och filmens sida för att stimulera till en mångfald konstnärliga och ekonomiska insatser på filmområdet.

Det medför även sociala fördelar. Av den enkät bland svenska filmarbetare som utred-

[1] Filmreformen redovisas närmare i utredningens tredje delbetänkande, s. 20 ff., samt nedan s. 124 ff.

ningen lät göra 1972[1] framgår att många av dem som inte har fast anställning hos Sveriges Radio saknar sysselsättning inom direkt filmarbete. Deras arbetsmöjligheter måste förbättras.[2]

Inte minst gäller det att vidta kraftfulla åtgärder för att trygga beståndet av en omfattande och kvalitativt högtstående svensk filmproduktion för visning i första hand i biografer eller andra filmvisningslokaler – över hela landet, även glesbygderna – samt att öka den ekonomiska stabiliten i denna produktion.

En stabil svensk filmproduktion utgör en konstnärlig potential som bör vara av intresse även för Sveriges Radio, både för tv:s programproduktion och för program i form av långfilmer.

[1] Jfr utredningens delbetänkande 3, avd. III.
[2] Jfr utredningens förslag i delbetänkande 1, kap. 12, samt avd. III avsnitt 4.2 nedan.

II Svensk film under 75 år

En översikt av dess utveckling och karakteristiska kännetecken med jämförelser till internationella filmförhållanden.

Av Gösta Werner

Förord

Denna översikt sätter in den svenska filmen i ett internationellt sammanhang och belyser den därvid ur ett internationellt perspektiv.

Den innehåller ingen fullständig kartläggning av svensk film under 75 år och självfallet heller ingen fullständig översikt av den internationella filmen under samma tid. Jag tar fram det som på ömse håll synts mig väsentligt för att bedöma den växelverkan, som lett till filmens nuvarande profil i Sverige.

Jag nämner så få film- och personnamn som möjligt, men några är ofrånkomliga, när man vill teckna de stora mönstren och linjerna. De ger också läsaren möjlighet att fylla ut framställningen med ev. egna minnesintryck. Filmerna anges med de namn, under vilka de visats i Sverige. I övriga fall med originalnamn. Alla filmnamn är kursiverade. För varje film anges dess tillkomstår.

I sammanhanget belysande statistiska uppgifter återfinns i tabellerna i slutet: antalet biografer i Sverige 1919–1973 (tabell 1), biografägarestrukturen i Sverige 1936–1973 (tabell 2), förändringarna i besöksfrekvensen på de svenska biograferna (tabell 3 och 4), utvecklingen av biografernas biljettpriser (tabell 5) samt den årliga svenska spelfilmproduktionen 1897–1973 (tabell 6).

Slutligen: jag har så långt det varit rimligt försökt undvika ord som "konst", "konstnärlig" o. s. v. i framställningen. Detta innebär givetvis ingen nedvärdering av filmen som konstart utan har skett för att påverka läsaren att bedöma förhållandena inom filmen i första hand utifrån media-synpunkter och därvid komma ihåg att film inte alltid är konst utan på många håll och i många sammanhang först och främst ett modernt mass-medium.

Översikten är förd fram till den 31 augusti 1973.

1 Inledning

Den svenska filmens utveckling fram till första världskriget skiljer sig föga från den i andra mindre länder i Europa. Intrycken från de stora, kvantitativt efter hand alltmer dominerande filmproducerande länderna, främst USA, bestämmer även i Sverige utvecklingen för såväl produktion som distribution av film liksom utformningen av och expansionen inom biografverksamheten.

1.1 *De första "levande bilderna"*

Filmen, "de levande bilderna", börjar inte alls – som man gärna tror – som ett billigt och folkligt nöje utan som en verkligt exklusiv hobby. Den föds ur "konstfotot". Fotografikonsten hade under 1800-talets sista årtionden utgjort ett sällskapsnöje och tidsfördriv inom de förmögnas kretsar. Den tidens fotoutrustning var tung och otymplig och dessutom mycket dyrbar, en hobby enbart för de rika. Bröderna Auguste och Louis Lumière, som en dag – i varje fall i Europa – skulle hyllas som filmkonstens upptäckare, ägde och ledde tillsammans med sin far Antoine en fabrik i Lyon, som tillverkade dyrbar fotografisk utrustning. De var bägge tekniker och konstruktörer och arbetade ständigt på att utveckla firmans fotografiska apparater och konstruktioner. Den 13 februari 1895 fick de patent på en ny apparat, som de kallade "cinématographe" och som på en gång var kamera, kopieringsmaskin och projektionsapparat.

En månad senare, 22 mars 1895, demonstrerade de apparaten offentligt men om och i så fall vad de då visade utöver själva apparaten har förblivit obekant. Filmens födelsedag brukar nämligen sättas först till den 28 december 1895, då Louis Lumière öppnade den första biografen i Grand Café vid Boulevard des Capucines i Paris. Där visade han ett program, som varade tio minuter, bestod av tio korta filmupptagningar och kostade 1 franc i entré. I programmet ingick bl. a. de sedermera filmhistoriskt berömda upptagningarna *Arbetarna lämnar fabriken*, fotograferad framför grindarna till Lumières fabrik i Lyon, och *Tåget kommer in på stationen La Ciotat*, badorten vid Medelhavet, där familjen brukade tillbringa somrarna. Visningen blev en omedelbar och stor framgång, inte minst ekonomiskt.

Vad de häpna åskådarna i detta tekniskt yrvakna och framstegsmässigt optimistiska 1800-tals sista decennium fick se var hur de dittills orörliga fotografierna hade blivit rörliga. De såg fabriksgrindarna öppnas, människorna strömma ut och fram mot sig. De såg tåget komma mot sig in på stationen, stanna där, såg passagerarna stiga ner på plattformen. Men att häri kunde ligga något annat än en rent teknisk effekt hos fotografiet, menade ingen den gången, uppfinnarna själva minst av alla. Bröderna Lumière avböjde att tills vidare sälja sin "cinématographe". För dem var den ingenting annat än en ytterliga-

re utvecklad kamera, en rent teknisk konstruktion, kanske t. o. m. bara en kuriositet, som pappa Antoine uttryckte det.

1.2 *Utvecklingen går blixtsnabbt*

Verkligheten brydde sig mycket litet om vad uppfinnarna tyckte. Utvecklingen gick blixtsnabbt, och samtidigt förändrades radikalt offentlighetens inställning till de rörliga fotografierna, "de levande bilderna". Fotograferingen med sin tunga och dyrbara apparatur förblev ännu en kort tid samma exklusiva hobby som förut, fortfarande förbehållen de rika, men kinematografen med sina levande, rörliga bilder lockade snabbt växande åskådarskaror. Visserligen var även här apparaturen tung, svårhanterlig och dyrbar men det uppvägdes lätt av de snabbt ökande inkomsterna från filmvisningarna.

Det exklusiva entrépriset av 1 franc för ett 10-minutersprogram sjönk till för gemene man lätt överkomlig nivå, samtidigt som antalet visningslokaler ökade och alltmer folk strömmade till.

Exklusiviteten var med ens borta, och dennas tillskyndare, den fotografiska teknikens och "konstfotots" anhängare och utövare, svarade med att stämpla det nya folknöjet, de levande bilderna, som en vulgär och simpel underhållning.

Filmen accepterade utan invändningar den "förnedringen". Ett av skälen var säkert att den fann det ekonomiskt givande och kanske t. o. m. såg en trygghet i att på ett självklart sätt anknyta till andra, på samhällets höjder lika djupt föraktade men sedan lång tid hos en bred publik populära och väl förankrade folkliga nöjen av utpräglad bildmässig art som laterna magica, tittskåpspanorama eller melodramteater.

Laterna magica arbetade inte bara med enskilda, färglagda skioptikonbilder, ofta av burlesk karaktär. Genom att begagna dubbla projektorer kunde man kombinera två olika bilder och därvid ge illusion av bl. a. rörelse i bilden, t. ex. en ryttare som passerar förbi något. Därtill kom möjligheten av ljudeffekter i bakgrunden.

Tittskåpspanorama visade kolorerade bilder med stereoskopeffekter, och den visuellt ofta mycket avancerade melodramteatern fängslade främst intresset genom spännande och dramatiska men inte alltför invecklade handlingsmönster kring ädla hjältinnor och nattsvarta bovar.

1.3 *Uppfinningen låg i tiden*

Man vågar nog hävda att den tekniska uppfinningen av rörliga bilder i hög grad låg i tiden. Praktiskt möjliga, tekniska lösningar hade samtidigt mognat på olika håll i världen. Obekant med bröderna Lumière och självfallet oberoende av dem hade den amerikanske uppfinnaren Thomas Alva Edison redan 1891 konstruerat en "kinetograph", ur vilken han några år senare utvecklade en Lumières konstruktion närliggande filmapparat, kallad "kinetoscope". I England hade fotografen William Friese-Greene nått en i princip likartad teknisk lösning, som när den skulle praktiskt utvecklas dock kom försent för att kunna effektivt konkurrera. Även på andra håll i Europa såg besläktade konstruktioner dagen, bl. a. de tyska bröderna Skladanowskys "bioscope". Tiden var mogen för uppfinningen, och publiken stod redo att ta emot den.

Lika snabbt som "de levande bilderna" sålunda spred sig över Frankrike våren 1896, lika snabbt gick de ut över Europa. Bröderna Lumière tillverkade nu sin "cinématographe" i ökande antal, anställde fotografer och började bygga upp vad som så småningom skulle bli Frankrikes första bolag för filmproduktion. Man skickade ut representanter över hela Europa, till USA och ända bort till Japan och försökte vid introduktionerna av sina levande bilder i början behålla så mycket som möjligt av exklusiviteten. Sålunda skedde den allra första filmföreställningen i Spanien 12 juni 1896 i form av en välgörenhetsföreställning inom societeten i närvaro av spanska drottningen. På andra håll arrangerades i nära anslutning till de första offentliga föreställningarna speciella visningar för monarken och hans familj: i

Wien redan i april 1896 för kejsar Franz Josef, i juni i S:t Petersburg för den ryske tsaren, i Köpenhamn för danska kungafamiljen och i Tokyo för japanske kejsaren.

1.4 *De första filmvisningarna i Sverige*

I Sverige visades de första filmbilderna på dagen ett halvt år efter den första offentliga visningen i Paris: den 28 juni 1896 på Industri- och slöjdutställningen i Malmö, där de sedan fortsatte att visas hela utställningstiden på dess sommarteater vid Pilstorp.

En månad senare, 21 juli, visades film för första gången i Stockholm på Victoria-Teatern på Djurgården. Det blev inledningen till en med endast korta avbrott fortsatt kontinuerlig visning på olika lokaler ända fram tills de första fasta biograferna 1897 börjar etableras i Stockholm.

Övriga svenska städer, dit filmen kommer redan 1896, är Sundsvall, 3 augusti i Lilla Salongen, Tivoli, och Göteborg, där det sker 26 december på Konstföreningens lokal på Valand.

1.5 *De första biograferna i Sverige*

De första fasta biograferna utanför Stockholm dröjde längre. Den första öppnades 27 juli 1902 i Göteborg. Men först ytterligare två år senare kommer den stora expansionen inom biografverksamheten. År 1904 öppnas fasta biografer i Malmö, Helsingborg, Borås, Örebro och Eskilstuna och året därpå, 1905, följer biografer i Norrköping, Halmstad, Gävle, Kristianstad och Lund. Samma år, 1905, öppnas den 39:e (!) biografen i Stockholm, den 16:e i Göteborg och den 3:e i Malmö. Men i sanningens namn skall tilläggas att många av de tidigare biograferna i Stockholm och Göteborg inte hade förmått uthärda den hårda konkurrensen utan blivit ganska kortlivade.

2 De första svenska filmerna

Jämsides med den åren efter sekelskiftet starkt expanderande biografverksamheten kom på olika håll i världen snabbt en inhemsk filmproduktion till stånd. Den var ju en av förutsättningarna för att biograferna skulle kunna hävda sig framgångsrikt i konkurrensen. Frankrike, Tyskland och USA blev snabbt stora och mångsidigt producerande filmländer.

2.1 *Den första filminspelningen i Sverige*

Redan ett år efter att de första filmbilderna visats i Sverige, 1897, besökte inte bara en av Lumières kringresande franska filmfotografer, Alexandre Promio, Sverige och tog bilder från den stora Stockholmsutställningen sommaren 1897, utan en svensk fotograf, Ernest Florman, tog samma sommar de första svenska filmbilderna: den siamesiske kung Chulalongkorn på officiellt statsbesök i Sverige stiger i land vid Logårdstrappan i Stockholm.

2.2 *Den första svenska spelfilmen*

Samma år, 1897, kommer också den första svenska spelfilmen, *Byrakstugan*, en farssituation som rätt och slätt är en fotograferad varietésketch och varar knappt en minut. Den introducerar en typ av folklig, burleskt komisk underhållning, som lång tid framåt skall kännetecknа en bestämd sida av den inhemska spelfilmen i Sverige, av många ansedd djupt förankrad i svenskt kynne och "svenskt skämtlynne".

2.3 *Den tidigaste svenska filmproduktionen*

Någon enhetlig eller samordnad svensk filmproduktion är emellertid ännu långt avlägsen. Den svenska filmproduktionen under 1900-talets första decennium är sporadisk, vildvuxen och svårgripbar, det senare inte minst därför att så litet om den och praktiskt ingenting av den är bevarat till våra dagar. Den kan emellertid rimligen inte ha varit annat än obetydlig till både omfång och karaktär. Enstaka biografägare runt om i landet spelade in kortare filmstumpar, i första hand av reportagekaraktär för att blanda upp sina från utlandet inköpta filmer med aktuellt, för de större städernas del lokalt svenskt material.

Alla filmer på den tiden var korta filmer, vanligen 10–12 minuter. Långfilm i nutida bemärkelse existerade ännu inte, utan ett biografprogram på (vanligen) en och en halv timme bestod av 8–10 korta filmer av skiftande ursprung och karaktär, dock alltid minst 1–2 farser.

Från dessa år är enstaka svenska farser kända till namnet och delvis innehållet, fragment av några av dem är också bevarade. Däremot är veterligt ingenting bevarat av en den gången möjligen rik produktion av tidiga "ljudfilmer", s. k. biofon-filmer. Det var korta filmer, där svenska artister som Arvid

Ödmann, Anna Norrie, Emma Meissner eller Calle Barcklind uppträdde i kostym och sjöng bravurnummer ur populära operor eller operetter. Ljudet kom från en grammofonskiva, som förväntades löpa "synkront" med filmen, och därmed skulle man få ljudet att stämma överens med den uppträdandes munrörelser och agerande. Dessa filmer producerades redan 1902–03, var tidvis mycket populära men torde ha upphört omkring 1910–11. Utöver deras allmänna karaktär vet man mycket litet om dem.

Filmen var i Sverige liksom överallt i världen kring 1910 ännu bara en distributionsform för något som redan var stöpt i en annan form och som behöll denna ursprungliga uttrycksform, när det fotograferades av filmkameran och blev "levande bilder".

3 Svenska Bio träder fram

AB Svenska Biografteatern, "Svenska Bio", som företaget kom att kallas under de följande åren, hade grundats 1907 som ett biografbolag i Kristianstad. Det skulle med tiden växa sig stort och det existerar ännu i dag, sedan 1920 under namnet AB Svensk Filmindustri ("SF").

3.1 *Svenska Bios första filminspelningar*

Biografverksamheten, som inletts i Kristianstad, omfattade snart biografer på olika håll i Sverige, och på ett naturligt sätt uppstod då behovet att försörja dem även med svensk-producerad film. Sedan den tekniskt och organisatoriskt mycket skicklige fotografen Charles Magnusson från Göteborg på våren 1909 hade blivit chef för företaget, kom det att utvecklas till det under lång tid framåt dominerande svenska filmbolaget.

Magnusson inledde sin produktionsverksamhet redan sommaren 1909 med tre spelfilmer, vilkas motiv var väl förankrade hos den svenska publiken: *Värmlänningarna, Fänrik Ståls sägner* och *Bröllopet på Ulfåsa*. En skådespelare från Stockholm, Carl Engdahl, engagerades som regissör men samtliga skådespelare i filmerna hämtades från Kristianstadsgodtemplarnas amatörsällskap Thalia. Det var vid denna tid vanligt att man vid svenska inspelningar använde mer eller mindre entusiastiska och rutinerade amatörer, bland annat därför att yrkesskådespelare dels var betydligt dyrare, dels ofta rynkade på näsan åt filmen, dels slutligen i flera fall redan nu i kontrakten med sina teatrar var förbjudna att uppträda i film. De två arbetsgivare som senare kom att längst hålla benhårt på detta förbud var Kungl. Dramatiska teatern i Stockholm och Albert Ranft den gången han var Stockholms "teaterkung".

3.2 *Yrkesmännen träder till*

Som den djärve och framsynte man Charles Magnusson var, insåg han att framtiden för en konkurrenskraftig svensk filmproduktion låg i att engagera yrkesfolk. Följande sommar, 1910, anställde han sålunda regissören Gustaf "Muck" Linden under dennes sommarledighet från Dramaten i Stockholm för att leda inspelningarna. Som skådespelare fick Linden välja rutinerade artister från Dramaten och Operan. Magnusson anställer nu även den redan erfarne och sedermera så betydelsefulle Julius Jaenzon som fotograf och laboratoriechef. Han förmår t. o. m. författaren Henning Berger att lova att direkt för film skriva eller bearbeta ett ämne med emigrantmotiv.

Utom på en ny version av *Bröllopet på Ulfåsa*, nu med bl. a. Ivan Hedqvist i en av huvudrollerna, och en eller två filmer med emigrantmotiv, satsar det lilla biografbolaget i den svenska landsortstaden den sommaren på två stora, för tidens förhållanden dyrbara filminspelningar: *Järnbäraren* efter August

Blanches drama och *Regina von Emmeritz och Konung Gustaf II Adolf* efter motiv från Zacharias Topelius. Ivan Hedqvist framträdde som Blanches samvetslöse förförare i den då ofta spelade pjäsen, som till sin typ stod den populära melodramteatern nära. Operasångaren Emile Stiebel hade den rätta embonpointen för Gustaf II Adolf och Carl Browallius ett lagom asketiskt och fanatiskt utseende för att illudera den lömske, lönnmördande jesuitpatern Hieronymus. Man arrangerade interiörerna i en liten ateljé med glastak på fjärde våningen i firmans kontorsbyggnad i Kristianstad, valde 30-åriga krigets skådeplatser kring en gammal skånsk borg och utrustade skådespelare och statister med tidstrogna dräkter, delvis för ändamålet inköpta i utlandet.

Vad som hade hänt nu var inte så mycket att ämnen ur både populär och seriös svensk litteratur börjat tillföras filmen som manuskriptunderlag, heller inte att nationella, historiska motiv i fortsättningen kunde förväntas få en mera saklig behandling, åtminstone ifråga om den yttre ramen kring personer och historiska situationer. På bägge dessa punkter skulle det i fortsättningen bli alltför många och svåra återfall.

Vad som skett var något för svensk film och dess framtid betydligt väsentligare och något som vi nu efteråt vet att det var hög tid att det skedde: yrkesmännen hade fått ta hand om svensk film. Från och med nu kom också yrkestänkandet att dominera den.

3.3 *De första internationella inspelningarna*

Amatörtiden med dess sporadiska och tillfälliga inspelningar var förbi. Svensk film siktade medvetet på att bli professionell och därmed konkurrenskraftig, först i Sverige, senare internationellt.

Det sistnämnda måste redan nu ha föresvävat Charles Magnusson, ty inspelningarna följande sommar, 1911, upptar bl. a. två stora filmer, bägge dyrbara och vanskliga produktioner, inte minst därför att de till övervägande del måste spelas in utanför Sverige: *Kolingens galoscher* bl. a. på Rivieran och i USA och *Två svenska emigranters äventyr i Amerika* i äkta emigrantmiljöer. Men om Magnusson trott på framgång för de färdiga filmerna utanför Sverige, blev han grymt besviken. *Kolingens galoscher* var alltför svensk i sin humor, kanske heller inte gjord med tillräckligt lätt handlag i sin komik. *Två svenska emigranters äventyr i Amerika* intresserade mer publiken i det gamla landet än i det nya.

3.4 *Pionjärtiden är slut*

Efter att ha byggt upp en stabil, ekonomiskt framgångsrik biografkedja i en rad svenska städer och med tre somrars skiftande erfarenheter av en mångsidig filmproduktion fann ledningen för Svenska Bio tidpunkten inne att ta steget fullt ut och etablera sig i större skala, dvs. flytta verksamheten till Stockholm. Så skedde också vintern 1911–12. Man byggde på Lidingön en för dåtida förhållanden storslagen filmateljé, utrustade ett modernt filmlaboratorium och öppnade kontor för produktion, distribution och biografverksamhet. Charles Magnusson ledde det hela med fast hand. Julius Jaenzon blev firmans förste fotograf och samtidigt chef för laboratoriet.

Magnusson lägger under vintern upp stora planer för produktionen, och när den i maj 1912 startar i den nybyggda ateljén, har han som regissörer engagerat Mauritz Stiller och Victor Sjöström, den förste fast, den senare till att börja med bara över sommaren.

Svenska Bios flyttning av verksamheten till Stockholm och etablering där i stor skala innebär att pionjäråren inom svensk film är förbi. Från och med nu sker allt inom produktion, distribution och biografverksamhet på bredare front, med mera målmedvetenhet och med siktet inställt på en ekonomiskt väl underbyggd, tekniskt högklassig och artistiskt kvalificerad svensk filmproduktion, som en dag skall kunna hävda sig internationellt.

4 Filmsituationen 1912

Hur såg då den internationella filmsituationen ut vid den tidpunkt, när Svenska Bio inleder den period i svensk films historia som blir upptakten till det som senare ibland kallats dess "storhetstid"?

4.1 *USA*

Filmindustrin hade expanderat kraftigt på många håll i världen, främst i USA, Italien och Danmark. Ekonomiskt dominerade redan USA, där de stora produktionsbolagen bl. a. börjat bygga upp sina landsomfattande biografkedjor. Produktionsmässigt dominerade USA även genom filmutbudet, som var större än från något annat land. Den första "filmstjärnan" hade så smått börjat lanseras: Mary Pickford, som en dag skulle bli "hela världens lilla fästmö". Men USA producerade ännu inga långfilmer. Allt som spelades in var en- och tvåaktare, dvs. filmer om sammanlagt högst 30 minuter.

4.2 *D. W. Griffith*

Även på ett annat, då mindre uppmärksammat område var den amerikanska filmen betydelsefull vid denna tid. Inom den arbetade David Wark Griffith som regissör, outtröttlig och fantasifull när det gällde att vidga filmens uttrycksmöjligheter, komma underfund med det ännu okända filmspråkets hemligheter. Genom honom fick bl. a. närbilden första gången sin dramatiska innebörd och kamerans rörelser genom åkning eller panorering sin spänningsbyggande funktion.

Griffith lät vanligen sina filmer mynna ut i en spännande final, där hjälten i sista sekunden räddar hjältinnan från död, olycka eller "ett öde värre än döden". För denna "last minute rescue" introducerade han en parallellklippning av bilder ur de olika, samtidiga händelseförloppen. Med rent visuella medel byggde han så upp spänningen och skapade åskådarens upplevelse av dramatiken i scenerna.

Griffith var den tidige banbrytaren på filmberättandets område, även om det ännu skulle dröja några år innan han nådde det erkännandet. Hans filmer spreds över världen, men deras form uppmärksammades föga. Så starkt dominerade ännu överallt intrycken av deras kolportagemässiga, sentimentala innehåll och av filmens och biografens egenskap av ett simpelt och vulgärt folknöje.

4.3 *Italien*

I Europa var det Italien och Danmark som vid denna tid var de intressantaste och vitalaste filmländerna. Italien genom sin omfattande, mycket påkostade produktion av pompösa 2- och 3-timmarsfilmer med historiska, speciellt antika motiv. Framförallt var *Pompejis sista dagar* ett slitstarkt ämne, som år efter år återkom i alltmer påkostad och

tekniskt imponerande utstyrsel.

En av nyckelfilmerna i denna italienska produktion, som upplevde sin glanstid åren före första världskriget, kom just 1912: *Quo Vadis?* Det var en dramatisk, patosfylld, av statister och rekvisita myllrande fresk om Kristi liv och gärning, byggd på den polske nobelpristagaren Henryk Sienkiewicz' då mycket lästa bibliska roman. Den filmen skulle ett år senare få en avgörande betydelse för Griffith personligen och hans fortsatta filmarbete och för den amerikanska filmindustrins nästan ögonblickliga övergång från de tidigare en- och två-aktarna till längre filmer.

Italiens främsta scenaktörer medverkade i dessa filmer, nationalskalden Gabriele d'Annunzio skrev texter till dem. Filmerna var utformade i en yvig, patetisk stil i bilder, dekor och spel. Väldiga mass-scener med ett uppbåd av statister inramade situationer med ett omtumlande, våldsamt utspel av skådespelarna.

Resultatet blev pampigt och ståtligt, ohistoriskt men imponerande – många tekniska effekter i dessa filmer kom inte att överträffas förrän långt senare. Men film och biograf var fortfarande likväl bara distributionsapparaten för något som hade kvar hela den ursprungliga formgivningen från ett annat medium, i detta fall den litterärt uppstyltade, patetiska historieromanen.

4.4 *Danmark*

Den danska filmen vid denna tid utgjorde en diametral motsats till den italienska. Den arbetade i liten skala med begränsade ekonomiska och tekniska resurser. Den hade heller inte den amerikanska filmindustrins väloljade produktionsapparat. Men den hade i Europa minst lika stor framgång ekonomiskt och distributionsmässigt genom att den dels konsekvent sökte sina motiv inom en välkänd och populär genre, kolportageromanen, dels förankrade skildringen i en elegant högreståndsmiljö och dels slutligen genomförde den i en dämpad, mera intim spelstil.

Det sistnämnda var det allra viktigaste. Det var något helt nytt och det skulle få stor betydelse i fortsättningen: här skapade man hos åskådaren i första hand genom spelet ett förut oanat, starkt känsloengagemang för hjälten, hjältinnan och den svåra konflikt, de befann sig i. Konflikten var genomgående av erotisk art, ty som den danska filmens ledande man de åren, Nordisk Films' chef Ole Olsen, uttryckte det: Film skall handla om "Erotik i Overklassen".

Tack vare dessa egenskaper hos filmerna hade dansk film också redan kunnat lansera två snabbt långt utöver landets gränser kända och uppburna filmstjärnor: Asta Nielsen och Valdemar Psilander.

5 Stillers och Sjöströms läroår

När Charles Magnusson på våren 1912 engagerade Mauritz Stiller och Victor Sjöström som regissörer, sökte han först och främst två yrkesmän att jämte fotografen Julius Jaenzon ta hand om produktionen. De fick redan från början förmånliga personliga kontrakt, bra betalt, stor personlig frihet och en betydande självständighet i arbetet. De gick också bägge med påfallande entusiasm till verket.

5.1 *Utländska förebilder*

Både Sjöström och Stiller hade beprövad erfarenhet av regi, men ingen av dem hade någon erfarenhet av film. Det var därför naturligt att de – liksom Charles Magnusson – sökte sina förebilder i de utländska filmer, som blev stora publikframgångar på de svenska biograferna.

Många av dessa filmer kom från Danmark. Men av den internationella filmproduktionen, vars alla mera uppmärksammade verk då ännu snabbt nådde de svenska biograferna, blev det bara de danska filmerna som kom att aktivt påverka svensk filmproduktion under de närmast följande åren. För utstyrselfilmer i stil med de italienska fanns varken ekonomiska, tekniska eller personella resurser. Med den amerikanska filmens farser eller dess äventyrshistorier i dramatiska, "exotiska" miljöer hade man heller ingen möjlighet att konkurrera.

Den danska filmen med sin dämpade spelstil låg det svenska kynnet närmare. De danska filmerna hade även blivit stora ekonomiska framgångar på de svenska biograferna. Bland de dåtida största succéerna var cirkusfilmen *De fire Djævle* (svenskt namn: *De röda artisterna*), inspelad 1911 efter Herman Bangs roman.

Stillers och Sjöströms insatser inom svensk stumfilm sträcker sig från 1912 i runt tal tio år framåt. Därav utgörs de första fyra och ett halvt åren, 1912–16, av deras läroår med en rik och mångskiftande produktion av ytterst växlande karaktär och kvalitet, i stor utsträckning inspirerad av utländska förebilder: lustspel, kriminalhistorier, svartsjukedramer, äktenskapskomedier, spionskildringar, äventyrsberättelser, krigsfilmer, alla mer eller mindre rafflande. Men under dessa år lär de sig filmberättandets teknik, skaffar sig den rutin och behärskning av mediet, som är förutsättningen för att de under kommande år skall kunna genomföra sin över hela världen uppmärksammade, nya berättarstil, den som kallas "den svenska stumfilmskolan".

5.2 *Det danska inflytandet*

Stiller spelar under dessa läroår in 32 filmer och Sjöström nästan lika många. Svenska Bio skaffar sig ett stort lager manuskript av dansk films författare, danskar och andra. En av huvudleverantörerna blir norrmannen

Peter Lykke-Seest, vid den tiden en av de flitigaste. När vändpunkten 1916 kommer i svensk film, läggs alla dyrt betalda, ännu oanvända manuskript på hyllan.

Man kopierar också framgångsrika danska förebilder så nära som möjligt. Den ovannämnda *De fire Djævle* får redan 1912 två svenska efterföljare i samma tacksamma cirkusmiljö: den betydligt blekare och som produktion enklare *Dödsritten under cirkuskupolen* och den mera påkostade och dramatiskt genomarbetade *De svarta maskerna*. Den senare var regisserad av Stiller, som med denna sin femte film redan blivit varm i kläderna.

De inköpta "danska" manuskripten liksom de i dansk efterföljd i Sverige av Stiller, Sjöström eller nära medarbetare skrivna manuskripten rör sig genomgående med schabloner från den dåtida populära gottköpslitteraturen med dess ofta gränslöst ädla och självuppoffrande hjältar och hjältinnor i garanterat ståndsmässiga miljöer. Handlingsmönstren är enkla men kompliceras omedelbart genom totalt onödiga missförstånd och helt otroliga sammanträffanden. En officers ära, en mans heder och en kvinnas kärlek är begrepp som inte får misstänkliggöras i denna romantiskt skimrande högreståndsvärld långt utom räckhåll för biografernas breda publik. Här finns – som självklart accepterade – det dåtida svenska samhällets djupa sociala klyftor, dess ståndshögfärd, förljugenhet och dubbelmoral.

5.3 *Den första svenska filmen med socialt ämne*

Stiller är konsekventare än Sjöström, när det gäller filmer av nämnda typ och mentalitet. Han håller sig med förkärlek till dess persongalleri och miljöer, undantagen är för hans del mycket få. Sjöström väljer däremot vid några tillfällen motiv ur vanliga, arbetande människors vardag. Han drar sig inte ens för torftiga stadsmiljöer med fattigdom, arbetslöshet och dryckenskap. Men bara en enda gång genomför han dessa motiv så konsekvent att man kan tala om en medveten social skildring: *Ingeborg Holm* (1913). Det var emellertid inte ett så djärvt initiativ, som det kan tyckas i första ögonblicket. Filmen byggde på en med utgångspunkt i en verklig händelse skriven pjäs med samma namn, som i flera år flitigt och med stor publikframgång spelats runt om i Sverige, bl. a. av Sjöström själv på hans turnéer.

Vad som emellertid gör just *Ingeborg Holm* mer minnesvärd än andra filmer under dessa Sjöströms läroår är den kraft och konsekvens, med vilken han genomför den tragiska skildringen av hustrun, som efter mannens död av fattigvårdsmyndigheterna berövas vårdnaden om sina barn, i sin förtvivlan förgäves kämpar emot och slutligen hamnar på ett sinnessjukhus.

Ingeborg Holm speglade en bitter social verklighet i dåtidens Sverige. Med stark realism och klarsynt insikt om filmens rikare uttrycks- och starkare suggestionsmöjligheter framför teatern gestaltade Victor Sjöström här den första sociala indignationsskildringen inom svensk film. Den skulle för lång tid framåt förbli den enda.

6 Den internationella expansionen

Den internationella filmen uppvisar fr. o. m. 1913 en mycket kraftig expansion. Denna gäller många områden: produktionsmässigt med ökande tekniska resurser, ekonomiskt med framväxten av internationella storbolag, distributionsmässigt med fortsatt utbyggnad av nationella och internationella distributionsnät och biografkedjor. Härvidlag stimulerar första världskriget utvecklingen mer än det hindrar den.

6.1 *Filmen: ett nytt medium*

Man kan nu knappast längre tala bara om en utveckling. Redan skönjer man tecken på en begynnande förvandling. Det föraktade folknöjet hävdar mer och mer sin roll som ett nytt medium för underhållning, kommunikation och efter hand allt tydligare självständiga, konstnärliga strävanden och ambitioner.

Denna förvandling kommer att få sin största betydelse i konstnärligt avseende. Men vägen dit är lång och den går, som så ofta sker inom filmen, via tekniken. Den förbättrade inspelningstekniken blir nyckeln till utvecklingen, i viss mån också till förvandlingen av filmens berättarteknik. Man börjar ana möjligheten av ett rent visuellt språk, en filmens egen uttrycksform.

6.2 *År 1913 som gränsår*

År 1913 är ett gränsår. Nu blir strävandena mot utveckling och förvandling tydligt märkbara runt om i världen.

I USA tar Griffith omedelbart intryck av den oerhörda publikframgången på de amerikanska biograferna för den tidigare nämnda italienska långfilmen *Quo Vadis?* Utan att ens ha sett filmen överger han de dittillsvarande produktionsprogrammen för 2-aktare och börjar som den förste i USA göra längre filmer. Här får han snabbt blodad tand. Under de närmast följande åren fullbordar han bl. a. sina båda, i filmhistorien klassiska och för utvecklingen av filmberättandet så betydelsefulla filmer *Nationens födelse* (1914) och *Intolerance* (1914–16).

Nationens födelse skildrar det amerikanska inbördeskriget i en stor, brokig fresk med bl. a. en rad historiska nyckelpersoner detaljerat och tidstroget gestaltade i en omgivning av brusande händelser och stormande lidelser. *Intolerance* är en episodfilm, som i fyra parallella handlingar spänner över 2 500 år av förföljelser och intolerans i mänsklighetens historia. Bägge filmerna var vardera över 3 timmar långa.

6.3 *Ett fullt utvecklat filmiskt språk*

Griffith har nu fullt utvecklat sitt formspråk: en långt driven visuell berättarteknik som arbetar med närbilder och mass-scener i överrumplande växlingar, djärva, dramatiskt laddade kameraåkningar och en spänning i de parallella händelseförloppen som skapats enbart genom klippningstekniken, dvs. med

rent "filmiska" medel.

Griffiths filmiska språk bygger på egenskaper som film har eller förmår renodla i högre grad än andra medier. Han hade i rent berättartekniskt avseende vid mitten av 1910-talet i själva verket redan nått så långt som det var möjligt med hans typ av filmer, innan den tekniska uppfinningen ljudfilmen nära 15 år senare öppnar nya och vidare möjligheter.

Men USA var inte alls ensamt i denna utveckling av filmspråket, även om just Griffiths bägge nämnda filmer efter hand kom att uppmärksammas över hela världen lika mycket för deras sätt att berätta sitt innehåll som för detta.

6.4 *Dansk film söker nya vägar*

Den danska filmen visar 1913 de första tecknen till visuell frigörelse genom att bryta sig loss från konventionella mönster och uttryck med Benjamin Christensens *Det hemlighetsfulla X*. Där mötte man inte bara intryck från den tidige Griffiths parallellklippning enligt principen "last minute rescue" utan en självständig, rent visuell gestaltning av berättelsens bärande grundelement.

6.5 *Den tyska stumfilmstilens förelöpare*

Den tyska filmen hade liksom den danska, svenska och övriga europeiska filmen dittills helt hållit sig till de konventionella berättarmönstren. I dessa spelade texterna en avgörande roll för förståelsen av handlingen, och de tablåartade situationerna blev i första hand illustrationer till på vita duken nyss lästa ord.

Men detta år, 1913, kommer den första tyska film som klart visar nya signaler: *Studenten från Prag*. I främst bildstilen och spelstilen pekar denna film, som skildrar en man som säljer sin spegelbild till djävulen, mot de begynnande expressionistiska strömningarna inom den tyska konsten. I konsekvens härmed är filmen berättad i en form, där de avgörande nyckelsituationerna och -bilderna fått en mycket markant visuell, ofta nästan visionär gestaltning.

Studenten från Prag av år 1913 (det fantastiska motivet spelas senare in på nytt flera gånger, för varje gång mindre fantasifullt) är en tidig men klar förelöpare till den expressionistiskt influerade, tyska stumfilmstil, som utvecklar sig i slutet av 1910- och början av 1920-talet och därvid driver det visuella ("filmiska") berättarspråket så långt att t. o. m. filmer utan en enda beledsagande text ser dagen. Mest känd av dessa är *Sista skrattet* (1924), vars rent visuella gestaltning av motiv, konflikt och karaktärer fick stor betydelse för den fortsatta utformningen av den bildmässigt slagkraftiga tyska filmstil, som ännu efter övergången till ljudfilm 1929 fortsätter att dominera den tyska filmproduktionen fram till 1933.

6.6 *Svenska reaktioner på impulserna . . .*

Men hur mycket av det, som händer på olika håll i världen, når Sverige och påverkar förhållandena inom svensk film?

6.6.1 . . . från USA

Griffiths bägge nämnda, stora filmer kom av olika skäl vardera tre år försenade till Sverige. Men hans tidigare filmer hade snabbt nått svensk publik. Om man kan tala om någon påverkan från Griffith på svenska filmskapare under 1910-talets första hälft gäller detta i första hand Stiller. Kanske har Stiller fått sin återkommande förkärlek för sensationsinslag och isolerade raffeleffekter från Griffith.

Men det är inte nödvändigt. Den sortens inslag hörde intimt samman med den gamla melodramteatern – Griffith hade själv fått dem därifrån. Stiller kan lika gärna ha fått dem direkt eller via de många dåtida, raffelbetonade filmer som under intrycket härav spelades in i snart sagt alla filmproducerande länder.

Griffiths sätt att bygga upp spännande finaler i sina filmer genom väl utarbetade, suveränt behärskade parallellklippningar av

bilder ur olika händelseförlopp förefaller däremot ha gått svensk film tämligen spårlöst förbi. Kanske därför att man under dessa år såg mer till filmernas innehåll än till deras form.

6.6.2 ... från Tyskland

De tyska filmerna under 1910-talet kom snabbt till Sverige. *Studenten från Prag* hade t. o. m. premiär i Stockholm tio dagar innan den fick sin officiella urpremiär i Berlin 22 augusti 1913.

Men dess markanta försök till rent visuell berättarstil gick spårlöst förbi i Sverige.

6.6.3 ... från Danmark

I Sverige följde man noga vad som hände inom dansk film. Även *Det hemlighetsfulla X* hade premiär i Stockholm tidigare än i hemlandet, en vecka före premiären i Köpenhamn 23 mars 1914.

Den filmen måste ha gjort starkt intryck på herrarna inom Svenska Bio, ty man kan konstatera hur bestämda bildeffekter, som den danska filmen introducerade, nästan omedelbart dyker upp i flera av bolagets nya filmer. Speciellt är Stiller snabb i att upprepa Benjamin Christensens skugg- och spegeleffekter i några filmer med kriminalmotiv. Men skuggor och spegelbilder förblir ännu hos honom mer eller mindre fristående, löst insatta dramatiska effekter, knappast uttryck för en visuellt genomtänkt och utarbetad berättarstil.

Man är fortfarande – i allt utom i tiden – långt ifrån den svenska filmens frigörelse från utländska förebilder, långt ifrån en svensk filmproduktion med egen profil och egen berättarstil.

7 Den svenska stumfilmskolan

Under 1916 kom både Victor Sjöström och Mauritz Stiller att av bl. a. personliga skäl grundligt tänka över sitt dittillsvarande filmarbete. För Sjöström låg en bitter personlig kris i botten, för Stiller hans än en gång fåfänga försök att mera kontinuerligt återknyta till tidigare teaterverksamhet. Men ur deras ömsesidiga kriser, som mer av en tillfällighet råkade komma samma år, utlöstes i bägges fall en frigörelseprocess, som i sig bar fröet till det fortsatta filmarbetet.

7.1 *En ny svensk produktionspolitik*

Sjöström och Stiller vände nu för flera år framåt teatern ryggen, men de vände också hela sin tidigare filmverksamhet ryggen. De ville inte längre kopiera eller efterlikna utländska, främst danska, förebilder. De anade en egen väg och de ville försöka hitta den, var för sig.

På denna punkt fick de ett inte helt oväntat, starkt stöd av Svenska Bios chef Charles Magnusson. Vad som 1916 händer är nämligen en markant, medveten förändring av hela produktionspolitiken. Man drar kraftigt ner antalet årliga inspelningar, överger de tidigare rafflande ämnena med deras schablonmässiga människoskildring och oftast verklighetsfrämmande mentalitet, koncentrerar sig på fullviktigare, mera genomarbetade manuskript och tar för inspelningen av dem större resurser i anspråk, inte minst i tid. Man söker en annan typ av ämnen för sina manuskript, och här blir nyckelordet för de närmaste åren: litterär. Man vill göra "litterär film" och därmed menar man att filmerna skall bygga på kvalitativt goda, litterära verk av erkända författare.

7.2 *Victor Sjöström*

För Sjöström går denna omställning snabbast och lättast. Redan hösten 1916 spelar han in *Terje Vigen* efter Henrik Ibsens episka dikt om dramatiska händelser i en dramatisk tid och miljö. Han spelar själv titelrollen och hela inspelningen är förlagd till yttre havsbandet.

7.2.1 Den svenska stumfilmskolans första film

Ämnet i Ibsens dikt passar Sjöströms handfasta regi och karaktärsteckning utmärkt. Trots att filmen *Terje Vigen* är berättad på ett ännu kvardröjande, konventionellt, tablåartat sätt med stark bundenhet till Ibsens verser, som utgör filmens texter, möter man här tydligt och dramatiskt starkt accentuerat det som skulle bli karakteristiskt för först Sjöströms, sedan Stillers filmer under de följande åren och komma att kallas "den svenska stumfilmskolan". Det senare är en betydligt riktigare och sakligare karakteristik än det onyanserade men tyvärr vitt spridda uttrycket "den svenska stumfilmens storhetstid".

7.2.2 Dess karakteristiska kännetecken

Vad är då karakteristiskt för den svenska stumfilmskolan och hur mycket av det finns redan i *Terje Vigen*?

Kortast kan det uttryckas så här: I dessa svenska stumfilmer spelar naturen på ett lyriskt-dramatiskt sätt med i ständig växelverkan med människorna. Filmerna lever i en atmosfär av intensivt samspel mellan människan och naturen omkring henne. Både det starkt romantiska och det ödesmättade hos naturkrafterna spelar med i och formar hennes liv och handlande.

Naturen blir symbolisk både för livets positiva krafter och för dess negativa, destruktiva, förgörande.

För att en film emellertid skall ha möjlighet att gestalta detta för hela den dramatiska utformningen avgörande grundmotiv, måste förutsättningarna härför finnas i manuskriptet och bortom det redan i manuskriptets underlag, det litterära verket. Då dög de "danska" författarna inte längre. Då krävdes diktare som förmådde teckna karaktärerna hos komplicerade människor och bygga upp en psykologiskt konsekvent genomförd handling, där människorna och deras konflikter intimt hörde ihop med deras miljö.

Allt detta finns redan i Ibsens dikt och – i princip – även i filmen *Terje Vigen*. Men det finns i ännu högre grad, konsekventare och mera medvetet genomfört, i Sjöströms följande film, *Berg-Ejvind och hans hustru* (1917). Den byggde på den isländske författaren Jóhann Sigurjónssons pjäs med samma namn. Där berättas en dramatisk historia om bittra öden i ett storslaget, ödesmättat landskap. Inspelningen av filmen skedde ungefär i höjd med trädgränsen uppe på Nuoljafjället vid Abisko i Lappland, en miljö som gav oavbruten dramatisk resonans åt filmens människor och deras öden.

7.2.3 Selma Lagerlöf som idégivare

Sjöström ägnar sig de närmast följande åren åt Selma Lagerlöf och hennes litterära värld. *Tösen från Stormyrtorpet* (1917) inleder den i fortsättningen med jämna mellanrum återkommande bonderomantiken inom svensk film. *Ingmarssönerna* I–II (1918) och dess fortsättning *Karin Ingmarsdotter* (1919) går med sin intima vardagston de enskilda människorna mer nära in på livet än fallet varit i hans tidigare filmer. Sjöström arbetar nu också friare i förhållande till Selma Lagerlöfs koncipiering och text och når därmed ökad visuell slagkraft.

Nu är han också mogen för sitt stora mästerverk, *Körkarlen* (1920), där Selma Lagerlöfs rika inre känslo- och fantasivärld gestaltats i ett bildspråk som ännu i dag starkt griper en åskådare. *Körkarlen* är den av Sjöströms filmer, som tack vare sin inträngande psykologi och skakande, visuella slagkraft före alla andra blivit klassisk.

7.2.4 Fotografen Julius Jaenzon

För bildspråket i *Körkarlen* svarade inte Sjöström ensam. Äran tillkommer i minst lika hög grad fotografen Julius Jaenzon. Det var hans förtjänst att så utomordentligt skickligt ha genomfört de för hela skildringens stämning och känslolägen viktiga, tekniskt mycket svåra och avancerade dubbelkopieringarna av dödskärran, som kör över land och vatten, och körkarlen-liemannen, som osynlig vandrar bland de levande.

Fotot i *Körkarlen* väckte ur både konstnärlig och teknisk synpunkt omedelbart stor internationell uppmärksamhet, och Julius Jaenzon överhopades med talrika utländska anbud om engagemang. Han förblev emellertid Svenska Bio, Sjöström och Stiller trogen.

För att förstå det smått sensationella i den av Julius Jaenzon tillämpade fototekniken måste man komma ihåg att det den gången var omöjligt i filmlaboratorierna att dubbelkopiera bilder. Effekten kunde endast nås i form av dubbelexponering i kameran. Man filmade (exponerade) alltså först den ena scenen, rullade sedan i mörkrum tillbaka filmen och exponerade den andra scenen på samma negativ. Därvid var exponeringsförhållandena och inte minst belysningen ("ljussättningen") av de olika scenerna avgörande

inte bara för det tekniska resultatet. Åskådarens upplevelse var direkt beroende av att dessa för hela skildringen så viktiga nyckelscener hade de rätta nyanserna i bildvalör och atmosfär. Att de dubbelexponerade scenerna i stor usträckning var spelscener, där personer ur de var för sig upptagna scenerna spelade mot varandra i ett intimt och känsligt samspel, gjorde det hela ytterligare vanskligt och komplicerat.

7.3 *Mauritz Stiller*

För Stiller gick omställningen och nyorienteringen mot litterära ämnen inte lika snabbt och lätt som för Sjöström. Kanske den inte heller kändes lika självklar och angelägen – Stiller hade alltid visat en tydlig dragning åt det sensationsbetonade i sina filmer. I vissa avseenden hade många av de "danska" manuskripten passat honom mycket bra.

7.3.1 Den sofistikerade komedin

Stiller slår först in på en annan väg: den sofistikerade komedin. I två filmer, *Thomas Graals bästa film* (1917) och *Thomas Graals bästa barn* (1918), skildrar han i älskvärt ironisk form den förälskade, resp. nygifte filmförfattaren Thomas Graal och hans vedermödor. Men dessa filmer blev ändå bara förstudier till *Erotikon* (1920), där han på ett den gången helt nytt sätt berättar den erotiska komedins klassiska förvecklingar.

Underfundigt och lekfullt och med ett suveränt behärskande av uttrycksmedlen ritar han i *Erotikon* upp en skenbar eller verklig (stryk det som ej önskas) otrohetshistoria, full av underförstådda eller lätt antydda sammanhang. Liksom man i en bok kan läsa "mellan raderna", är det meningen att man här skall ana eller förstå (stryk fortfarande det som ej önskas) vad som hänt "mellan bilderna". Stiller odlar här för första gången i film konsekvent antydningens fina konst. Kanske var det hela inte så visuellt skildrat, som man kunde vänta vid jämförelse med de filmer, som Stiller gör på ömse sidor om *Erotikon*. De vitsiga, ofta dubbeltydiga texterna i filmen spelar en inte oväsentlig roll i sammanhanget genom att locka till att läsa "mellan raderna", ana "mellan bilderna".

Stiller tog emellertid aldrig mer upp berättartekniken från *Erotikon*, trots att filmen blev en stor succé, inte minst i Tyskland. Max Reinhardt uttalade sig i översvallande ordalag om den, och den kände filmregissören Ernst Lubitsch har senare vittnat om vilket stort och varaktigt intryck filmen gjorde på honom, och hur han i den en dag kom att se förebilden och mönstret till sina amerikanska filmer på 1930-talet med deras senare så berömda sofistikerade berättarstil.

Erotikon kom aldrig att räknas till den svenska stumfilmskolans filmer. Kanske var den för glittrande och vitsigt osvensk för att passa in i raden av allvarliga, känslotyngda urladdningar mellan människor i nära kontakt med en romantisk, ödesdiger natur.

7.3.2 Från genre till genre . . .

Victor Sjöström, som både på scen och i film gärna spelat glada komediroller, senast den lättsinnige författaren Thomas Graal i Stillers bägge ovannämnda filmer, gjorde som filmregissör nästan uteslutande allvarliga filmer. Undantagen är få och mindre lyckade. Stiller kastade sig däremot till synes obesvärat från genre till genre, som om han ingenstans fann något definitivt gensvar för sina intentioner och sin skapande fantasi.

I ett konsekvent, hängivet och outtröttligt arbete gav Victor Sjöström den svenska stumfilmskolans filmer deras alltmera ökade psykologiska fördjupning, ofta speglad i ett uttrycksfullt och dramatiskt bildspråk. Men det var likväl Mauritz Stiller som skulle pressa dess visuella möjligheter längst och – ofta med uppoffrande av de fina psykologiska nyanserna – gestalta sina ämnen i ett kraftfullt, dramatiskt renodlat, visuellt språk, långt slagkraftigare än Sjöström förmådde.

Första gången detta skedde var i *Sången om den eldröda blomman* (1918) efter den finländske författaren Johannes Linnan-

koskis roman. I sin berättelseteknik stod den filmen mycket nära Sjöströms året före inspelade *Berg-Ejvind och hans hustru*. Här visade Stiller sin förkärlek för att utöver en oavbruten dramatisk växelverkan mellan människorna och naturkrafterna i deras primitiva obändighet införa rent sensationsbetonade element som en rafflande forsfärd.

Detta sistnämnda drag skulle återkomma gång på gång i hans följande filmer: en ny forsfärd i *Johan* (1920) efter finländaren Juhani Ahos roman, en förtvivlad kamp för livet i *Gunnar Hedes saga* (1922) efter Selma Lagerlöfs "En herrgårdssägen" eller den bekanta hetsjakten över isen med vargar i hälarna i *Gösta Berlings saga* (1923).

7.3.3 ... mot en renodlat visuell koncipiering

Den film, som mer än andra blivit uppmärksammad – av samtiden men i kanske ännu högre grad av eftervärlden – och där Stillers förmåga av kraftfull visuell gestaltning klarast, renast och utan överbetoning av yttre effekter kommer till uttryck, är *Herr Arnes pengar* (1919).

Filmen följer skenbart Selma Lagerlöfs berättelse. Händelseförloppet är oförändrat, den psykologiska linjen likaså. Men jämför man novellen och filmen närmare, skall man finna att de har var och en sin självständiga koncipiering, sin rytm, sin dramatiska kurva. De uppvisar två i grunden helt olika berättarmönster, två skilda konstnärliga temperament. Handlingsförloppet är detsamma, men spänningskurvorna är olika uppbyggda, vilket också är naturligt eftersom den ena är litterär och utnyttjar ordet, den andra filmisk och nästan uteslutande använder bilden.

Motivet har koncipierats för en rent visuell uttrycksform och sedan gestaltats för vita duken i enlighet härmed.

Herr Arnes pengar är Stillers konsekventaste och för hans fullt utvecklade berättarstil mest typiska film. Även här var Julius Jaenzon fotograf, det lyhörda och lojala men samtidigt självständiga och starkt personliga instrumentet för Sjöströms ambitioner och Stillers visioner. *Herr Arnes pengar* fängslar ännu i dag en åskådare och håller honom i ett starkt suggestivt grepp. Sjöströms *Körkarlen* och Stillers *Herr Arnes pengar* är de enda svenska stumfilmer som verkligen förtjänar att kallas klassiska.

Sedan finns inga fler. Mot alla de andra har tiden varit obarmhärtig.

7.4 *Den litterära idévärlden och dess filmiska gestaltning*

Selma Lagerlöf spelade med sin idévärld och sitt persongalleri av djupt mänskliga, psykologiskt komplicerade individer en avgörande roll för möjligheterna att förverkliga Sjöströms och Stillers från början "litterära" intentioner. Så länge hon inte insåg de efter hand alltmer djupgående skillnaderna mellan hennes litterära koncipieringar och filmens krav på en från orden fri, visuell koncipiering av stoffet, var hon nöjd med att i filmerna känna igen sina personer och händelseförloppen kring dem. Det var när Stiller mer eller mindre självrådigt började ändra i dessa avseenden, som hon opponerade sig, efter hand så kraftigt att hon slutligen gjorde allt som stod i hennes makt för att hindra att han fick spela in *Gösta Berlings saga*.

Stillers och Sjöströms filmer från dessa 1910-talets sista och 1920-talets första år togs över hela Europa emot som lysande exempel på filmens möjligheter att vidga sina dramatiska och psykologiska ämnessfärer, att driva de visuella uttrycksmedlen längre och därmed berika och nyansera filmspråket. Utlandet såg i den svenska stumfilmskolans filmer en konstnärlig fördjupning av filmen som uttrycksform och medium.

8 Första världskrigets slagskugga

Svenska Bio var under hela 1910-talet det ledande och tongivande svenska filmföretaget. Men det var långt ifrån det enda.

8.1 *Svenska Bios konkurrenter*

Redan under sina allra första år mötte Svenska Bio en efter hand ökande, ofta vildvuxen konkurrens inom landet. Den skånsk-danske biografägaren Frans Lundberg lät i dansk-svenskt samarbete 1909–12 spela in ett stort antal raffel-filmer, av vilka de flesta förbjöds i Sverige, när censuren infördes 1911. Hans stockholmske kollega, biografägaren och hästhandlaren N. P. Nilsson, "Häst-Nisse" kallad, filmade redan 1910–11 Strindberg och Elin Wägner. I Göteborg startade Hasselbladfilm 1915 en omfattande och mångsidig filmproduktion, och några år senare var ytterligare en rad bolag i gång. När Svensk Filmindustri bildades 27 december 1919, betydde det att Svenska Bios livskraftigaste och mest framgångsrika konkurrenter efter hand hade sugits upp i en gemensam storkoncern.

Denna 1910-talets blandade filmproduktion uppvisade både seriösa och mindre seriösa inslag. Filmer med visst litterärt underlag omväxlade med kalsongfarser och lustspel av enklaste slag.

De mera seriösa filmernas ämnen avvek hos dessa producenter dock sällan från dem som Stiller och Sjöström ägnade sig åt hos Svenska Bio fram till 1916. Ingen kunde bakom dessa filmer ana ett pågående blodigt världskrig och svåra umbäranden inom och utom Sverige.

8.2 *Svenska krigsfilmer*

Likväl hade redan före första världskrigets utbrott oron i Europa speglats i ett par filmer, inspelade av Svenska Bio. Georg af Klercker, en officer som tagit avsked och blivit först skådespelare, sedan regissör, ledde redan några år före krigsutbrottet inspelningen av två av honom själv författade filmer med aktuella militära ämnen: *Med vapen i hand* eller som den hette vid premiären *Sverige i krig eller Röda-Kors-systerns kärlek* (1912) och *För fäderneslandet* (1913).

Senare regisserade han för Hasselbladfilm i Göteborg några hurtiga filmer om den svenska neutralitetsvakten på västkusten, bl. a. *I kronans kläder* (1915) och *För hem och härd* (1917). De var dåtida "beredskapsfilmer" med tappra, beslutsamma män på post för Sverige. Filmerna var hopsnickrade efter samma naiva mall som skulle komma till riklig användning för de första filmerna om den svenska beredskapen under andra världskriget: Men kommer någon våra skär för nära . . .

8.3 *Efterkrigstiden på film*

Efterkrigstiden i Sverige, dock utan dess nöd och elände, mötte man egentligen bara i en enda film, *När millionerna rulla* (1924). Det var en klatschig äventyrshistoria om svartabörsjobbare och kristidsgulascher vid svensk-finska gränsen. Den berättade allt om gästerna på Haparandas stadshotell och deras svindlande affärer, ingenting om invalidtågen, svälten och flyktingskarorna österifrån.

De få filmer, som under dessa krigs- och efterkrigsår försökte spegla något av den bistra svenska verkligheten, klädde denna i en förförisk skrud av äventyr och romantik. Verkligheten var långt borta. Det var den dåtida filmens sätt att ge uttryck åt samhällets värderingar och livssyn.

8.4 *Historiska filmer*

Samma uppfattningar låg bakom den tidens relativt fåtaliga svenska filmer med historiska ämnen, bl. a. den stora och mycket dyrbara inspelningen av *Karl XII* (1924–25). Det var ett historiskt krönikespel i två delar om krigaren och hjältekonungen, patetiskt och chauvinistiskt. Kriget hade här trots första världskrigets bittra erfarenheter ännu kvar hela sin romantiska gloria av hjältedåd och de stora pojkarnas äventyr. Filmen var en blandning av historiska tablåer, ofta kopierade efter 1800-talets nationella historiemåleri, segern vid Narva eller liktåget över norska fjällen, samt korta, ohistoriska men folkkära anekdoter. Det var svensk historieskrivning efter ett mönster, som snabbt skulle visa sig föråldrat, och med en ideologi, som det för den svenska filmens del behövdes ett nytt världskrig för att definitivt ta död på.

9 Stumfilmtidens exportsituation

På stumfilmens tid var filmen mer internationell än den någonsin senare skulle bli.

9.1 *Stumfilmens beroende av texter*

Alla informationer till åskådaren, alla förklaringar och alla repliker av de uppträdande måste på stumfilmens tid meddelas genom i filmen insatta texter. När man importerade en film från utlandet, översatte man alltså dessa texter till sitt eget språk. Vad som inte passade i filmens handling med hänsyn till det egna landets politiska, religiösa eller sociala förhållanden gav man genom en text en annan, lämpligare innebörd. Personer, som var förälskade i varandra och uppträdde i erotiskt vågade scener, förklarades genom en text vara gifta med varandra. Det blev visserligen inte lika spännande för åskådaren, men censuren i det egna landet hade ingenting att invända. Samtidigt undgick man bekvämt t. ex. oäkta barn.

Ju mer en film bestod av kärleksscener eller andra känslomässiga eller upprörda inslag, ju mer den i första hand byggde på emotionella effekter, ju lättare var det att genom några få, i rätta ögonblicket inklippta texter kanalisera åskådarnas sympatier och reaktioner och därmed berättelsens dramatiska linje åt ett helt annat håll än filmens upphovsmän någonsin avsett.

Film var ju på många håll alltjämt en distributionsapparat för något som ännu inte hade en egen, oantastlig uttrycksform. Biografen distribuerade till sina åskådare bildberättelser, som för att rätt förstås och upplevas nästan alltid var beroende av förklarande och vägledande ord. Åskådarens upplevelser var beroende av samordningen mellan visuella och verbala uttrycksmedel.

Det sistnämnda gäller all stumfilm. Ända fram tills ljudfilmen kommer och med sina repliker fixerar ett bestämt, ofrånkomligt innehåll och sammanhang, är det förbluffande att iaktta hur även väl genomarbetade och som man trodde entydiga scener och sekvenser genom bara en enda text kunnat ges en helt annan innebörd än scenen hade vid filmens inspelning.

9.2 *Ett drastiskt exempel*

Det mest kända och drastiska exemplet på en sådan total förändring av sammanhanget är från 1920-talet. Ryssen S. M. Eisensteins sedermera så berömda film *Pansarkryssaren Potemkin* (1925), som skildrar ett historiskt välkänt myteri inom ryska svarta-havsflottan 1905, ansågs på många håll i världen innehålla så mycket revolutionärt sprängstoff att den blev förbjuden av censuren. Så var fallet i bl. a. Sverige. Men i några länder tilläts den, dock först sedan i ett av dessa länder den arkebuseringsscen av upproriska matroser, som i filmen blir signalen till myteriet, klippts ut från sin ursprungliga plats i filmens början och istället klippts in i slutet, föregånget av en text som tydligt klargör:

myteriet misslyckades och de upproriska arkebuserades. Punkt, slut, så går det med alla som sätter sig upp mot överheten!

Exemplet är egentligen groteskt, det visar samtidigt den ringaktning som uttrycksmedel som filmen fortfarande mötte på många håll i världen. Alltför många vägrade att i film se ett nytt medium, som arbetade på att hitta och utveckla egna uttrycksformer, ett eget språk. Film var fortfarande i officiella sammanhang ett nöje för "pigor och soldater".

9.3 *Exportmöjligheterna för svensk film*

Hela stumfilmtiden bjöd inte bara de stora utan även alla små filmländer obegränsade möjligheter till export av sina filmer. Världen låg under hela 1910- och 1920-talen öppen för den svenska filmen.

Redan när Svenska Bio beslöt sig för att flytta till Stockholm och expandera i stor stil, exporterade Sverige film till Danmark och Norge. Exporten dit fortsätter under hela stumfilmtiden och minskar egentligen först när ljudfilmen kommer och språkbarriären börjar verka. Redan några filmer ur 1912 års produktion når utanför Skandinavien, men först från och med 1913 har Svenska Bio en regelbunden export till England, Holland, Tyskland, Österrike, Finland och Ryssland och en mera sporadisk till Balkanländerna, Italien, Spanien, USA och Sydamerika. Enstaka filmer hittar även vägen till bl. a. Sydafrika, Japan, Australien och Nya Zeeland.

Den största marknaden utomlands har den svenska filmen i Ryssland, som fram till 1917 köper ett växande antal kopior av varje film, men även England är en stor köpare av svensk film.

9.4 *Svensk film blir ett begrepp utomlands*

Ekonomiskt betyder exporten av svensk film emellertid inte så mycket förrän under de sista åren av 1910-talet. Med *Berg-Ejvind och hans hustru* (1917) och *Sången om den eldröda blomman* (1918) börjar de stora inkomsterna flyta in. Men då har också efter kriget utlandsmarknaderna förändrats. England är kvar ungefär oförändrat, men Ryssland har helt fallit bort. Istället har Tyskland blivit en större marknad än förut, liksom Frankrike, som tidigare endast köpt svenska filmer mera sporadiskt. Även USA har ökat, men där har svensk film ända in på 1960-talet alltid haft svårt att hävda sig i större skala.

Men det var inte bara Sjöström och Stiller som gjorde film i Sverige under åren 1916–23, den svenska stumfilmskolans år. Hela tiden var en rik produktion igång av filmproducenter utanför Svenska Bio. Men med få undantag nådde deras filmer sällan utanför Skandinavien, trots att de hämtade motiv från Strindberg, Selma Lagerlöf och Bjørnstjerne Bjørnson eller tyska författare som Heinrich Heine och Fritz Reuter. Till de framgångsrika undantagen hörde *Synnöve Solbakken* och *Dunungen* (bägge 1919) samt en serie korta, tecknade filmer om *Kapten Grogg* på olika skämtsamma äventyr (1916–22), som tecknaren Victor Bergdahl gjorde i egenskap av fri producent och sedan sålde till Svenska Bio/Svensk Filmindustri, som distribuerade filmerna. De sistnämnda hade en stor och pålitlig marknad i bl. a. Västeuropa och Sydamerika.

Stiller och Sjöström spelade inte bara in filmer, som kom att räknas till den svenska stumfilmskolan med dess karakteristiska stil. Efter *Herr Arnes pengar* (1919) gjorde Stiller ett "avsteg" från "den svenska linjen" med *Erotikon* (1920), som dock internationellt blev ekonomiskt lika framgångsrik.

Sjöström hade mindre framgång, när han 1920–22 envist filmade originalmanuskript av Hjalmar Bergman eller spelade in *Klostret i Sendomir* (1919) efter den österrikiske författaren Franz Grillparzers berättelse. Men den sistnämnda filmen blev likväl tack vare den svenska filmens snabbt växande rykte i t. ex. Frankrike en lika stor framgång som den där samtidigt visade *Herr Arnes pengar*.

Charles Magnusson hade nått vad han redan från början föresatt sig. Svenska Bio,

"Swenska", "Swedish Biograph", "The Swenska", var ett begrepp långt utanför Sveriges gränser.

De långvariga ansträngningarna att bygga upp en internationell marknad för svensk film hade definitivt krönts med framgång. Vad gjorde det att filmerna under tiden blivit allt dyrare i inspelning. Pengarna strömmade ju in, utländska köpare stod i kö för att obesett förvärva bolagets nya filmer, ofta innan de ens var färdiga.

Och då tog plötsligt allt slut.

10 Exportmarknaden sinar

Utlandet hade inte bara uppmärksammat den svenska stumfilmskolans filmer, det hade i lika hög grad uppmärksammat dess skapare och nyckelpersoner.

10.1 *Utländska locktoner*

Efter framgången med *Körkarlen* var Victor Sjöström djupt besviken över mottagandet både i Sverige och utomlands av hans följande fyra filmer från 1920–22. Med bl. a. originalmanuskript av Hjalmar Bergman hade han i dem förgäves försökt orientera sig mot en internationell filmsmak. Nu följde han hellre locktonerna från Hollywood och fann också för flera år framåt sig tämligen väl tillrätta där.

Stiller lämnade Sverige ett år senare, på våren 1924 efter premiären på *Gösta Berlings saga*, som blev hans sista svenska film. Han sökte också större förhållanden för sig och sin nyupptäckta filmflicka Greta Garbo. Även de kom ett år senare till Hollywood, där Stiller inte alls fann sig tillrätta och Garbo blev en stor stjärna. Hon stannade, han återvände till Sverige och innan hans nya filmplaner hunnit ta form, dog han.

Svensk film förlorade med Sjöström och Stiller de två regissörer som jämte fotografen Julius Jaenzon var de skapande begåvningarna bakom den svenska stumfilmskolans filmer.

10.2 *Nya bedömningar*

Nya män hade nu fått inflytande inom ledningen för Svenska Bio, som efter sammanslagningen vid årsskiftet 1919–20 antagit namnet Svensk Filmindustri. Nya bedömningar gjorde sig samtidigt gällande. Man ville inte inse att de stora internationella framgångarna kommit tack vare att filmerna haft en egen, markant nationell prägel. Filmerna hade varit konsekventa i sitt fasthållande vid typiskt nordiska förhållanden, motiv och människor. De hade gett skildringen en för ämne, miljö och konflikter adekvat berättarstil.

Det gjordes några försök efter Sjöströms och Stillers avresa att återuppliva dessa motivkretsar och denna berättarstil. Men försöken var halvhjärtade och dömda att misslyckas.

Då griper man tillbaka till Selma Lagerlöf, vill återuppliva den "litterära" filmen och spelar 1925 in fortsättningar på Sjöströms *Ingmarssönerna* och *Karin Ingmarsdotter*.

10.3 *Sikte på internationell produktion*

Men framförallt lägger man nu upp vad man tror skall bli en bärkraftig, seriös, internationell produktion genom att i motivval och utformning sikta på en inte närmare definierad (eller definierbar) internationell filmsmak. Man engagerar en österrikisk scenarioskribent, Paul Merzbach, att tillsammans

med Stillers bägge manuskriptmedarbetare Gustaf Molander och Ragnar Hyltén-Cavallius författa, bearbeta och delvis även regissera manuskript med – som man hoppades – internationell slagkraft. Titlarna på de inspelade filmerna säger allt om ämnesvalen: *Damen med kameliorna* (1925), *Hon den enda* (1926), *Bara en danserska* (1926), *Hans engelska fru* (1926), *Förseglade läppar* (1927), *Parisiskor* (1927), *Synd* (1928) eller *Hjärtats triumf* (1929).

Det var ett krampaktigt försök att återuppliva "Erotik i Overklassen".

För huvudrollerna i dessa filmer, som ju alla var stumfilmer och därför oberoende av skådespelarnas nationalitet och språkförhållanden, engagerades mot höga gage internationellt kända filmskådespelare från hela Europa. Man försökte sig även i några fall på samproduktioner med utländska filmföretag.

Men ingenting lyckades.

Pretentiös, banal och tråkig blev denna påkostade svenska filmproduktion internationellt likgiltig. De personer, som kunde gett den karaktär och profil, var borta. Medan filmerna blev allt mindre svenska utan att istället bli något annat, sinade den ena exportmarknaden efter den andra.

Vad som samtidigt hände inom filmen runt om i världen under det för filmutvecklingen så vitala och stimulerande 20-talet gick Sverige nästan totalt förbi.

11 Inför en ny tid

Helt kunde naturligtvis inte filmens vitala 20-tal trots allt gå Sverige förbi.

Men dess inflytande gjorde sig gällande först senare, först när 20-talet var förbi och efter det att filmindustrin världen runt ställts inför de nya problem, som den tekniska uppfinningen ljudfilmen fört med sig.

11.1 *"Den viktigaste av alla konstarter"*

Det var på 20-talet som filmen som nytt medium för första gången ställdes under seriös debatt. Lenins ord från februari 1922 att för den unga sovjetstaten var filmen "den viktigaste av alla konstarter", sammanställda med det gamla kinesiska ordspråket att "en bild säger mer än tusen ord", deklarerade tydligt att nu rörde det sig inte längre om ett folknöje, ett inslag i förströelse- eller nöjesindustrin. Filmen hade möjlighet att spela en aktiv roll i samhället och dess omdaning. Filmen kunde bidra till att skapa den nya, socialt och politiskt medvetna sovjetmänniskan.

11.2 *Film som bärare av idéer*

Lenins ord lät sig snart tolkas i betydligt vidare bemärkelse. Under 20-talet blir allt vidare kretsar medvetna om filmens roll som bärare av idéer. Det var inte bara politiska ideologier, som fallet var i Eisensteins och Pudovkins ryska revolutionsfilmer från dessa år. I lika hög grad speglades sociala förhållanden i efterkrigstidens Europa i filmer från andra länder.

Svältens och inflationstidens mörka år ligger i bakgrunden i en hel rad tyska filmer från 20-talets första hälft. Den sociala osäkerheten och den politiska oron låter sig tydligt anas, dov och hotfull, bakom många andra tyska filmer från 20-talets slut.

Filmen var i Europa i full färd med att förvandlas. Det var inte längre bara fråga om en utvidgning av ämnen och motivkretsar och en utveckling av berättelseformer. Det var en förvandling av något, som dittills i första hand varit en distributionsapparat, till ett medium för omedelbarare och häftigare kommunikation människor emellan. Ett medium som samtidigt stod berett att efter långt sökande efter egna uttrycksformer, ett eget språk, hävda sig med en självständig formgivning, som gav det en självklar plats bredvid de traditionella konstarterna.

11.3 *Den teoretiska filmdebatten*

I början av 20-talet uppstod den första allvarliga teoretiska filmdebatten. Böcker och tidskrifter i Tyskland, Frankrike och England debatterade det nya mediet, ställde hårda krav på det, formulerade de första filmteorierna. De var ofta mycket snäva i sina gränsdragningar.

Först i början av 1930-talet nådde den debatten Sverige och mötte någon resonans.

11.4 *Den franska avantgarde-rörelsen*

De unga filmteoretikerna i Frankrike och Tyskland var ofta författare eller målare. De försökte också praktiskt förverkliga sina idéer i korta filmer, som de kallade avantgarde-filmer. Denna rörelse fick sin största omfattning och för framtiden viktigaste direkta betydelse i Frankrike, där den tryckte sin prägel på en hel generation blivande filmskapare, bland dem den kommersiella franska filmens ledande regissörer under 1930-talet.

Man experimenterade fritt och ohämmat i korta spelfilmer, surrealistiska bildfantasier eller dokumentärfilmer. De sistnämnda var ibland starkt socialt engagerande i skildringar från Paris' fattigkvarter. Men de kunde också vara motsatsen. Blänket i rännstenarna blev ibland en estetisk effekt istället för en proletär.

Avantgarde-rörelsens största betydelse låg i dess envisa hävdande av bilden som filmens viktigaste uttrycksmedel, den främste bäraren av skildringen och dess målsättning. Vad filmernas skapare ville att åskådaren efteråt skulle minnas av skildringen och behålla som sin upplevelse skulle ha fastnat på ögats näthinna och inte ringa som ord i örat.

Först i början av 1930-talet hade några av den franska avantgarde-rörelsens dokumentärfilmer uppmärksammats så pass i Sverige att Svensk Filmindustri lät de unga författarna Erik Asklund, Eyvind Johnson och Artur Lundkvist samt filmkritikern Stig Almqvist tillsammans försöka sig i samma genre med ett kvarter i Stockholm. Resultatet, *Gamla stan* (1931), blev varken lyckat eller fick någon efterföljd.

11.5 *De första svenska filmstudios*

Vid ungefär samma tid bildades efter utländska förebilder och på privata initiativ i Stockholm, Göteborg, Lund och Uppsala landets första – och länge enda – filmstudios för diskussioner och visning av experiment- och avantgardefilmer, som ju aldrig nådde de svenska biograferna.

Redan från början gjorde den svenska filmbranschen allt för att förlöjliga och motarbeta denna verksamhet.

11.6 *En länge okänd svensk*

Den franska avantgarde-rörelsen hade en avläggare i Tyskland. Där var även en svensk verksam, målaren Viking Eggeling. Han arbetade i flera år på en abstrakt, tecknad film, kallad *Diagonalsymfoni* (1923–25), fullbordad först omedelbart före hans död.

Filmen fick sin urpremiär vid en privat visning i Berlin i maj 1925. I Sverige visades den första gången 1958.

11.7 *Nya klippnings- och montageprinciper*

De första ryska revolutionsfilmerna, Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (1925) och Pudovkins *En moder* (1926), väckte ett enormt uppseende, när de nådde Västeuropa. Orsaken var inte i första hand ämnena utan filmernas form.

De var berättade i en helt ny teknik, en mosaik-teknik, som Eisenstein själv kallade ett "dialektiskt montage". Principen vid denna klippning, "montering", av de enskilda bilderna var att låta två bilder med var sitt helt olika innehåll, var sin emotionella "laddning", kollidera genom att klippa in dem omedelbart efter varandra. Ur denna plötsliga, bildmässiga och emotionella "kollision" uppstod då hos åskådaren ett intryck, som inte fanns i någon av de ursprungliga, enskilda bilderna. Tes bröts mot antites, som redan Hegel lärde, och resultatet blev en syntes. Sanningen blev, som Hegel också formulerade det, till i en situation.

Genom att medvetet välja de kolliderande bilderna efter förutbestämda principer kan man "kanalisera" kollisionens resultat i önskad riktning. Eller med tillämpning på dessa första filmer: genom att skildra förhållanden i det gamla Tsar-Ryssland med denna berättarteknik, kan man inte bara vinna åskådaren för revolutionens idéer, man kan t. o. m. få honom att känna spontan entusiasm över dess genomförande och seger. Filmens idé-

innehåll skapades alltså vid klippbordet.

Effekten hos detta ryska "montage", detta nya sätt att gestalta ett förlopp med rent "filmiska" uttrycksmedel, var så stort att Eisensteins film, i vilken principen var konsekventast genomförd, blev som ovan nämnts förbjuden på många håll i världen.

Till det lugna och fredliga Sverige kom Eisensteins "dialektiska montage" aldrig i sin renodlade form. (Först 1952 blev *Pansarkryssaren Potemkin* tillåten för offentlig visning.) Men principen att dela upp ett större sammanhang eller händelseförlopp i ett antal varandra inbördes snabbt avlösande växelbilder prövades likväl en gång i Sverige i början av 1930-talet, i filmen *En natt* (1931).

Försöket var halvhjärtat och resultatet blev därefter. De snabba bildväxlingarna blev ett självändamål, de fyllde inget djupare syfte i skildringen, kanaliserade ingen ideologi. Därmed blev de likgiltiga, omotiverade ornament i berättelsen och uppfattades också i filmen som fristående longörer.

11.8 *Dokumentärfilmens förnyelse*

I Amerika såg vid 20-talets början den första dokumentärfilmen av en helt ny typ dagen. Robert Flaherty hade 1920–21 under svåra yttre förhållanden filmat Hudson Bay-eskimåernas liv i *Nanook, köldens son*. Han hade skildrat deras hårda, dagliga kamp för att överleva i en hänsynslös natur.

Den filmen introducerade en princip för dokumentärfilmen, som skulle både bilda skola och i fortsättningen bli utslagsgivande för bedömningen: det gäller inte bara att skildra människorna i en miljö, det gäller att samtidigt sätta in dem i deras sociala sammanhang, skildra deras livsbetingelser, relationerna mellan dem och de förhållanden, under vilka de lever.

Detta var den gången något helt nytt. Främmande länder och folk var inte längre bara tacksamt pittoreskt stoff för resefilmer, de rymde på en rik, inre mänsklig dramatik.

Flahertys film visades – efter viss tvekan och motstånd från inflytelserika amerikanska film- och biografkretsar – över hela världen. Den bildade snabbt skola, fick efterföljare i många länder.

Till Sverige nådde Flahertys tankar först långt senare. Alf Sjöberg tar intryck av dem i sin första film, *Den starkaste* (1929), men det är Arne Sucksdorff som förverkligar dem i några av sina kortfilmer från 1940-talet.

11.9 *Ljudfilmen gör entré*

Vad som däremot kom snabbt till Sverige, lika snabbt som till andra länder utanför USA, var ljudfilmen. Den 6 oktober 1927 hade den första ljudfilmen premiär i New York.

Den tekniska uppfinningen att inte bara *se* skådespelarna röra sig utan nu även *höra* dem sjunga och tala blev en omedelbar publikframgång. Succén var t. o. m. så stor att den räddade det konkurshotade amerikanska produktionsbolaget från undergång och lät denna dess sista desperata satsning skapa möjligheten till en ny, lysande start.

Våren 1928 var allt motstånd brutet i USA, hela produktionen ställdes om till ljudfilm. Våren 1929 skedde detsamma i land efter land i Europa. En av de sista dagarna det året kom den första svenska ljudfilmen, *Säg det i toner*.

I samma snabba takt bytte biograferna världen runt ut sina gamla projektionsapparater mot moderna ljudfilmsprojektorer. Höga summor investerades och gav snabb utdelning, i Sverige liksom i andra länder. 1930-talets omfattande expansion på biograf- och distributionssidan var inledd.

12 1930-talet

Det svenska 30-talet är på filmens område en lycklig och aningslös tid. För landets biografägare är det en tid av branschmässig konsolidering och ökad ekonomisk expansion.

Oron runt om i världen når inte in i den svenska film- och biografvärlden. Ivar Kreuger, som några år tidigare förvärvat AB Svensk Filmindustri och 1928 tillsatt dess nye chef, begår självmord 1932, men ingenting förändras i filmpolitiken. Depression, social oro, stigande arbetslöshet, politiska omvälvningar, spanska inbördeskriget och andra 30-tals-krig må färga hotande stormmoln röda kring horisonten. Svensk film reagerar inte.

12.1 *Den samtida ryska, tyska och engelska filmen*

Runt om i världen har det på filmens område så vitala 20-talet avsatt betydande och för filmens framtid avgörande spår.

Den ryska filmen hann fullfölja sina teoretiska montage-idéer i flera uppmärksammade filmer. Sedan kom beskyllningarna för "formalism", och den dittillsvarande produktionen kvävdes av dekreten om "social realism".

Den tyska filmen övervann snabbt ljudfilmens barnsjukdomar och nådde en hög grad av visuellt expressiv uttrycksfullhet, en renodlad filmisk form, innan nazismens maktövertagande 1933 kvävde alla sådana tendenser som "entartete".

England genomför under 30-talet en realistisk kortfilmsproduktion i Flahertys anda och förmedlar i en rad filmer med sociala motiv en helt ny och sannare bild av den engelska vardagen, dess människor och deras liv.

12.2 *USA utvecklar en egen filmstil*

I USA leder olika strävanden i början av 30-talet fram till en mycket karakteristisk, realistisk berättarstil i film. Motiv ur gangstervärlden och andra kriminella eller sociala miljöer liksom den dokumentära serien "March of Time" bidrar till utformningen av denna specifikt amerikanska filmstil, korthuggen och hårdkokt som ett replikskifte av Hemingway. Denna berättarstil, uppenbart påverkad av samtidens amerikanska författare, präglar inte bara skådespelarnas uppträdande utan framför allt hur de skildrade situationerna uppfattas och återges, dvs. regi och foto. Dessutom har den naturligtvis fått en utomordentlig betydelse för utformningen av filmernas dialog.

Från de nämnda utgångspunkterna sprider denna nya, realistiska men samtidigt starkt stiliserade, "effektiva" berättarstil sig snabbt till andra ämnesområden inom amerikansk film. Griffiths och 20-talets amerikanska produktion hade aldrig burits av några medvetna, formella stilsträvanden. Nu hade USA för första gången fått en egen filmstil. Den skulle komma att dominera den amerikanska

filmen många år framåt och efter hand i Europa bli föremål för mer eller mindre lyckade försök att efterliknas.

Dit hörde även svenska försök, som dock inte lyckades bättre därför att de dröjde ända in på 50- och 60-talen.

12.3 *Den "svarta" franska filmen*

Frankrike hade en rik och mångsidig filmproduktion under hela 30-talet. Den speglade i en rad psykologiska skildringar de enskilda människornas oro och osäkerhet, deras fruktan för en hotande katastrof. Dessa filmer, vilkas mest karakteristiska företrädare var Marcel Carnés *Dimmornas kaj* (1938), *Hôtel du Nord* (1938), *Dagen gryr* (1939) och Jean Renoirs *Spelets regler* (1939), bars av en från, illusionslös ton av hopplöshet och oundviklig undergång. I flera fall var de t. o. m. öppet dödsbejakande. De var mer psykologiska än sociala skildringar mot en bakgrund av djupa, oövervinnliga motsättningar inom det franska samhället, vilket framställdes som inifrån sönderfrätt.

Det har sagts om denna "svarta" franska film från 30-talets mitt och slut att den tydligt lät ana det annalkande världskriget.

För dessa stämningar stod vid denna tid svensk film helt främmande. Men de psykologiska berättarmönstren i dessa, det slutande 30-talets franska filmer skulle så småningom anas bakom svenska filmer på 40-talet, speciellt i några av Alf Sjöbergs och Hasse Ekmans filmer liksom hos den unge Ingmar Bergman.

12.4 *Svensk film blir mer och mer provinsiell*

Svensk film ägnar sig under 30-talet åt en för enbart inhemsk konsumtion avsedd produktion. Den internationella marknaden har nu gått definitivt förlorad.

Det dröjer också bara några år så har den svenska filmen genomgående blivit provinsiell på ett sätt som knappast hänt någon gång tidigare i den utsträckningen, varken på 1910- eller 1920-talet.

Samtidigt förblir filmspråket outvecklat. Vad som hänt och händer utomlands i detta avseende går fortfarande svenska filmförfattare, -producenter och -regissörer totalt förbi.

Den ledande svenske filmregissören under 30-talet är Gustaf Molander, en gång Stillers manuskriptmedarbetare men nu långt borta från den tidens anda och uttryck. Ambitiöst varvar han seriösa filmer med lättare komedier. *Charlotte Löwensköld* (1930) efter Selma Lagerlöf, *Svarta rosor* (1931) efter Sigfrid Siwertz eller *Swedenhielms* (1934) efter Hjalmar Bergmans då mycket spelade pjäs omväxlade med inspelningar som *Vi som går köksvägen* (1932), *Kära släkten* (1933) eller *Ungkarlspappan* (1934), alla slitstarka publiksuccéer.

Halvhjärtat genomför Molander den tidigare nämnda *En natt* (1931), mera helhjärtat den patetiskt bitterljuva *Intermezzo* (1936) med paret Gösta Ekman–Ingrid Bergman i huvudrollerna. Den filmen kunde möjligen blivit en internationell framgång, men dessförinnan köper ett amerikanskt bolag in den med alla rättigheter och gör med den som underlag en engelskspråkig inspelning med Leslie Howard i Gösta Ekmans roll samt Ingrid Bergman. Den filmen blir under samma namn en världssuccé.

Gustaf Molanders filmer rörde sig i en luft- och doftlös värld, fjärran från svensk vardag. Deras personer var antingen teaterfigurer, som aldrig lösgjort sig från sitt litterära underlag, eller fantasiskapelser, som saknade varje rimlig motsvarighet i levande livet.

12.5 *Sociala problem i svensk 30-talsfilm*

Det var andra regissörer som svarade för vardagstonen i svensk film vid denna tid: Gustaf Edgren, Ivar Johansson, Sigurd Wallén, Per-Axel Branner, Schamyl Bauman. Sällan blev det väl några djupare grepp beträffande ämnen, även om man ibland inte kunde undgå att snudda vid olika problem i 30-talets svenska vardag.

Arbetslösheten bland ungdomen var moti-

vet för Ivar Johanssons *Uppsagd* (1933), men filmen fick förstås ett lyckligt slut med allas inordnande i den trygga, småborgerliga förnöjsamheten.

Per-Axel Branners *Konflikt* (1936) behandlade en strejksituation vid Götaverken i Göteborg, men i det avgörande ögonblicket blev den konflikten främst en symbolisk bakgrund till en i filmen vida viktigare erotisk konflikt hos varvschefen. Bägge konflikterna i filmen slutade naturligtvis "lyckligt".

En enda film avviker från de andra om också inte från mönstret: *Karl Fredrik regerar* (1933). Det är den folklige Gustaf Edgren som med en klar parallell till Per Albin Hansson och hans bana som politiker berättar om en svensk lantarbetare och hans väg från statarlängan och jordproletariatet till posten som landets jordbruksminister.

Filmen, där Sigurd Wallén med fina, nerdämpade medel spelar Karl Fredrik, ger samtidigt en bild av den svenska fackföreningsrörelsen och dess frammarsch vid denna tid. Men den bittra, politiska aggressiviteten i filmens upptakt, där den vräkte stataren spelar Internationalen i öronen på sin f. d. arbetsgivare och husbonde, hinner förflyktigas åtskilligt, innan filmen får sin happy end med försoning och handslag mellan de gamla antagonisterna. Slutet blir t. o. m. så lyckligt att den ena sidans son och den andras dotter gifter sig, och därmed är snabbt alla klassmotsättningar avklarade i folkhemmet. Svensk film var som synes fortfarande ett pålitligt ankare för alla borgerligt sinnade i landet.

De verkliga sociala problemen och de begynnande, djupgående förändringarna inom det svenska samhället under 30-talet kommer sålunda aldrig till uttryck i den samtida filmen. Denna står främmande för det samhälle som samtidigt håller på att ta form.

Först 30 år senare skulle det komma två svenska filmer som uttryckte vad så många den gången kände och upplevde: Bo Widerbergs *Kvarteret Korpen* (1963) om stämningarna 1936 inför nazismen i Tyskland och de arbetslösas mörka framtidsutsikter i Sverige samt samme regissörs *Ådalen 31* (1968) om reaktionerna kring de blodiga strejkkravallerna i Lunde 1931. Kanske behövdes tidsavståndet för att ge det rätta perspektivet åt dessa händelser, men måste det verkligen vara så långt?

12.6 *Den breda svenska produktionen*

Om återstoden av 30-talets omfattande svenska filmproduktion kunde man använda Hamlets ord: "Resten är tystnad". Men diskussionen i början av 1970-talet har varit högljudd kring många filmer från den tiden, sedan de nått en tvivelaktig, senkommen berömmelse i samband med visning i TV.

Det räcker inte att säga att dessa filmer, många till antalet och ofta mycket påkostade, var eskapistiska och blundade för samtid och omvärld. De sökte medvetet sina ämnen på den svenska humorns bakgårdar. Där frodades Sigurd Walléns knipslughet, Weyler Hildebrands buffelaktighet, Fridolf Rhudins lyteskomik, Thor Modéens fjanteri, Edvard Perssons köksfilosofi, Gideon Wahlbergs folklighet, andras fyllehumor.

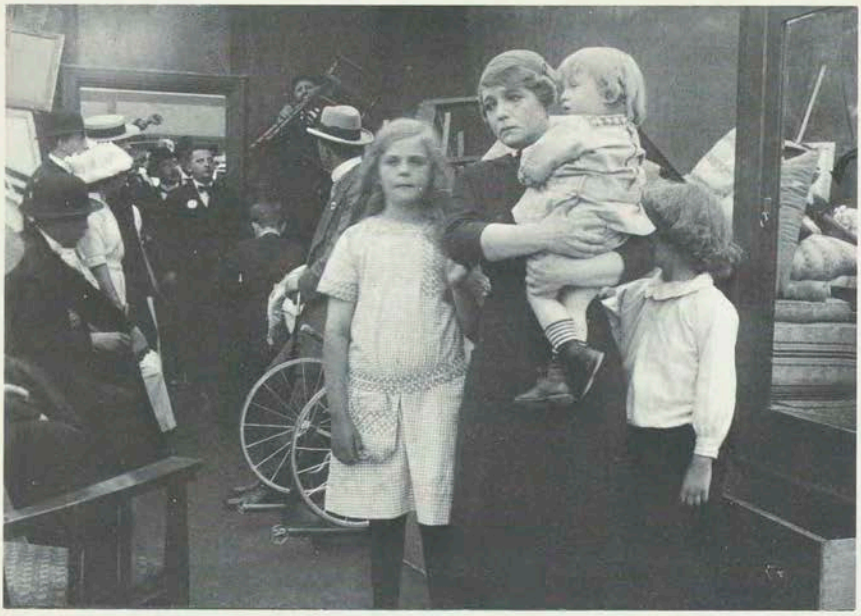
"Pilsnerfilm" kallades denna film ibland. "Buskisfilm" var ett annat uttryck som angav sambandet med de stockholmska friluftsteatrarnas folkkära repertoar i ljumma sommarkvällar med minst en satkäring i varje pjäs.

Men vad är då orsaken till 70-talets starka positiva publikreaktion inför dessa filmer, när de får en senkommen återvändo i TV?

Det uppenbart publikfriande i filmerna ligger i öppen dag. De är vänliga, slätstrukna och undfallande. De begär ingenting av sin publik. De är konsekvent och inte utan talang uppbyggda efter välkända och beprövade mönster med lyckligt slut för alla inblandade. De kommer inte med några överraskningar, de håller sin stil. De konserverar visserligen fördomar men de skämtar också kring dem. De andas en naiv, borgerlig förnöjsamhet på alla samhällsnivåer, men det är ingenting karakteristiskt för bara den svenska 30-talsfilmen. Åskådaren får skratta,

Victor Sjöström rasar mot havet i titelrollen i *Terje Vigen* (1916).

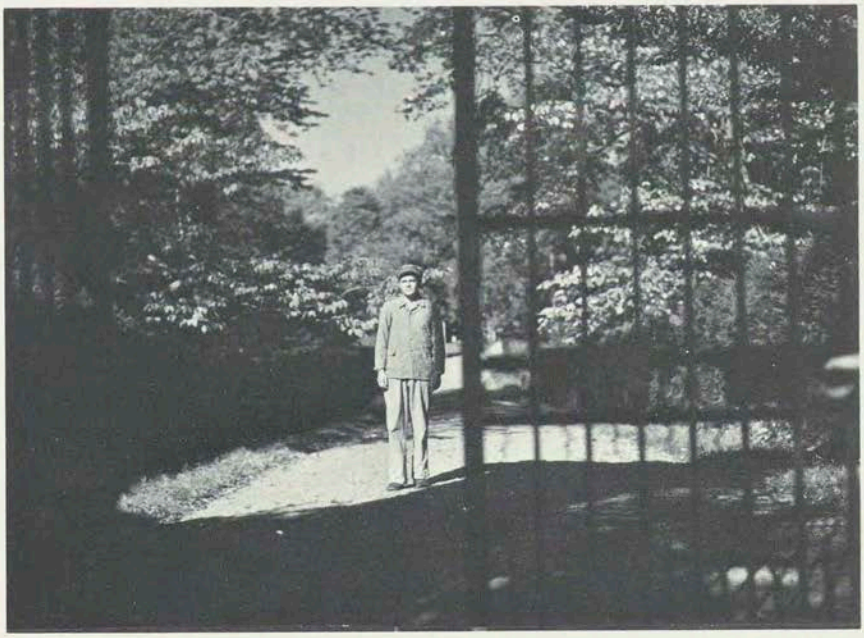
Den berömda slutscenen i Stillers *Herr Arnes pengar* (1919) med kvinnornas liktåg från det infrusna fartyget in mot land och snöstormen som bakom dem bryter upp "havets portar".



Den nyblivna änkan ser sitt hem skingras i *Ingeborg Holm* (1913). I titelrollen: Hilda Borgström.

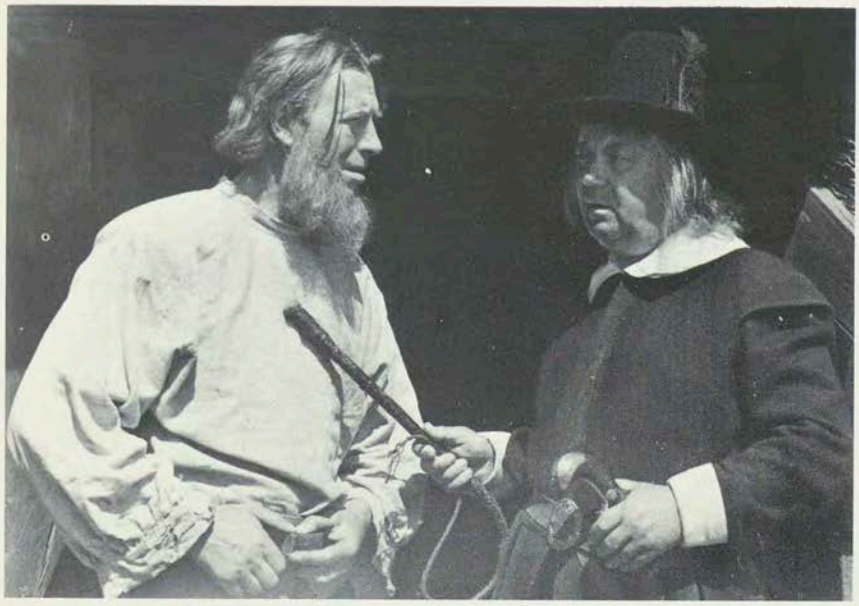
Godsägaren och statarna möts i *När ängarna blommar* (1946) efter en berättelse av Jan Fridegård. Fr. v. Hugo Björne, Birger Malmsten, Carl Ström.

Vräkta för sina politiska åsikters skull i *Karl Fredrik regerar* (1933). Som Karl Fredriks hustru Dora Söderberg-Carlsten.



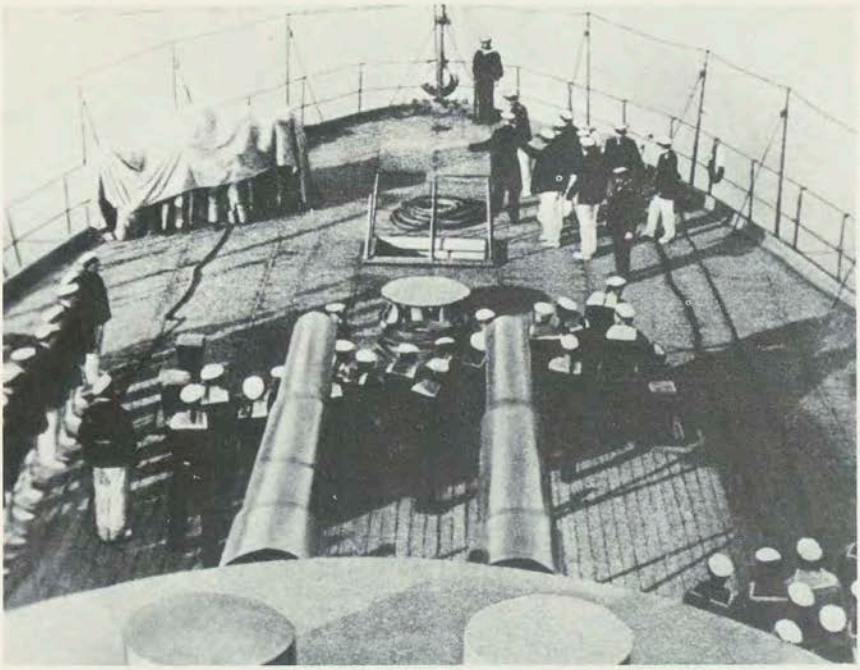
Lars Hård framför samhällets gallergrind. George Fant i titelrollen i Fridegårds och Hampe Faustmans *Lars Hård* (1948).

"Framåt, I gossar blå!" Gösta Ekman som krigarkung vid Fredrikshald i *Karl XII* (1924–25).



"Jag brukar hellre goda ord än pistoler, ålderman", säger fogden till bonden Jon Stånge i *Rid i natt* (1942) efter Vilhelm Mobergs roman. I rollerna Lars Hanson och Bullen Berglund.

Mest känd och omdebatterad av alla politiska filmer: ”Pansarkryssaren Potemkin”



Arkebuseringsscenen i Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (1925). Arkebuseringsplutonen står redo, flera av de dömda har fallit på knä under presenningen som kastats över dem. I filmen löser denna scen ut myteriet ombord, men på några håll i världen tilläts filmen för offentlig visning först när scenen från sin ursprungliga plats i filmens början flyttats till filmens slut: myteri lönar sig inte, de skyldiga blir ändå till sist arkebuserade.

Två kvinnor i dagens Sverige, Lena Nyman och Sonja Lindgren i Vilgot Sjömans *Jag är nyfiken – blå* (1968).

En förtvivlad intern tvingas iväg av polis i Johan Bergenstråhles *Baltutlämningen* (1970).

Aktuella ämnen får ofta en kontroversiell, ibland t.o.m. provokativ gestaltning

En provokatorisk intervju i *Jag är nyfiken – gul* (1967). Lena Nyman intervjuar en frälsningsofficer.

Joe Hill, ett svensk-amerikanskt arbetaröde, gestaltades av Thommy Berggren i titelrollen i Bo Widerbergs *Joe Hill* (1971), en film lika personlig och impressionistisk som Widerbergs politiska parafras *Ådalen 31* (1968).

En ny helig familj, gycklaren Jof, hans hustru Mia och deras son, på flykt undan pesten i *Det sjunde inseglet* (1956), en av de filmer som bröt isen internationellt för Ingmar Bergman. I rollerna: Bibi Andersson, Nils Poppe.

Harriet Andersson som den unga flickan i *Såsom i en spegel* (1960), en av Ingmar Bergmans stora internationella framgångar som bl. a. förskaffade honom en Oscar i Hollywood.

ibland åt tvivelaktiga lustigheter, ibland och oftare åt de uppträdandes missöden. Men skrattet är sällan elakt.

Därtill kommer naturligtvis det nostalgiska hos dessa filmer. De för med sig en fläkt av "den gamla, goda tiden", och de flesta TV-tittarna har för länge sedan glömt att den inte alltid var så god. En fläkt från en halvt förgäten, längesen svunnen tid, så fjärran från dagens svenska verklighet som möjligt.

12.7 *Film- och biografbranschen expanderar ekonomiskt*

Det svenska 30-talets stora produktion av bred underhållningsfilm på denna intellektuellt bekväma nivå var emellertid den ekonomiska realiteten bakom biografernas omfattande utbyggnad och investeringar fram till andra världskriget. Film- och biografbranschen kunde konsolideras, nå en stark inre struktur tack vare att alla parter dessa år tjänade stora pengar. Så stora pengar att en massmotion i Riksdagens andra kammare 1932 krävde införande av statlig nöjesskatt.

Biografägarna såg framtiden ljus och full av glada förhoppningar. Nya idéer för reklam och försäljning gav ökade biljettkassor. Amerikanska exploateringsmetoder lanserades t. ex. i och med att Fred Astaire-filmen *Flottan dansar* fick sin svenska premiär 1936 ombord på pansarbåten Sverige på Stockholms ström.

12.8 *"Svensk film en kulturfara!"*

Filmproducenterna höll också humöret uppe när i februari 1937 ett antal svenska författare och kritiker med Carl Björkman och Vilhelm Moberg i spetsen – och med starka krafter inom Folkbildnings-Sverige bakom ryggen – vid ett stort opinionsmöte i Stockholms konserthus gick till våldsamt angrepp mot den svenska filmen under stridsropet "Svensk film en kulturfara!" Det var Weyler Hildebrands fars *Pensionat Paradiset*, som fått indignationen att flöda över. Den fick symbolisera den grovt kommersiella sidan av den svenska filmproduktionen.

Några månader senare kunde man konstatera att striden egentligen endast gett till resultat att *Pensionat Paradiset* fått en totalt oförtjänt reklam och blivit en ekonomisk succé istället för det från början allmänt väntade fiaskot.

Samma år, 1937, kom den första motionen i riksdagen om statligt stöd åt svensk kvalitetsfilm. Den blev avslagen.

13 Svensk film under andra världskriget

Svensk film reagerar snabbt, när andra världskriget bryter ut. Inte för kriget utan för de nya ämnen och miljöer, som den militära beredskapen erbjuder.

13.1 *De första beredskapsfilmerna*

Snabbast reagerar den populäraste delen av den svenska filmproduktionen med sin breda, folkliga förankring. De slitstarka, konventionella ämnena och mönstren från 30-talets svenska folklustspel aktualiseras med några uniformer på äldre, korpulenta herrar i havsbandet och piffas upp med att berättelsens unge man ligger inkallad "någonstans i Sverige". Där träffar han förstås en annan flicka men återvänder fem minuter före filmens slut till sin ursprungliga, därhemma troget väntande, blonda brud. Filmerna hade alltså inte förändrats i något väsentligt avseende, fast de fått titlar som *Alle man på post, Kronans käcka gossar, Beredskapspojkar* eller *Hjältar i gult och blått* (alla från 1940) och åter blivit lika hurtiga som under första världskriget.

13.2 *Filmens insats i den andliga upprustningen*

Redan efter något år drar emellertid svensk film i mera påtaglig bemärkelse på beredskapsrocken och producerar filmer, som först speglar, sedan blir aktiva insatser i beredskapstidens andliga upprustning. Först sker det med aktuella ämnen i historisk förklädnad: *Rid i natt* (1942) efter Vilhelm Mobergs roman om frihetsanda och motståndsvilja, *Snapphanar* (1941) om frihetslängtan under främmande ok eller *General von Döbeln* (1942) om "ära, skyldighet och vilja".

När krigslyckan börjar vända ute i Europa och det går sämre för tyskarna, nämner man mer och mer sakerna vid deras rätta namn. *Det brinner en eld* (1943), *Lev farligt* (1944) och *Mitt folk är icke ditt* (1944) skildrar den tyska ockupationen i Norge, polisväldet, undertryckandet av det fria ordet och motståndsrörelsens verksamhet. *Excellensen* (1943) berättar om nazismens religionsförföljelser på kontinenten. *Den osynliga muren* (1944) skildrar den franska motståndsrörelsens sabotage- och attentatsverksamhet i det av tyskarna ockuperade Paris.

Samtidigt spelas in filmer, avsedda att öka förtroendet för den svenska beredskapen, allt enligt Per Albin Hanssons ryktbara paroll "Vår beredskap är god". En av de första av dessa var flygfilmen *Första divisionen* (1941).

Denna svenska film i beredskapsrock blev ett markant inslag på de svenska biograferna under andra världskriget. Men den dominerade på intet sätt produktionen. Denna hade 1943 stigit till 40–50 svenska spelfilmer per år, och majoriteten av dem utgjordes fortfarande av underhållningsfilm av 30-talstyp, oförändrat provinsiell till sin karaktär.

13.3 *Den övriga produktionen*

Kanske kunde man iaktta ett ökat inslag av seriösa ämnen eller i varje fall seriösa författare bakom ämnena inom den övriga produktionen: Strindberg, Kaj Munk, Hjalmar Bergman, Selma Lagerlöf, Hjalmar Söderberg, Sigfrid Siwertz, Olle Hedberg, Dagmar Edqvist, Gösta Gustaf-Janson eller Runar Schildt. Men denna produktion, inom vilken *Ett brott* (1940) efter Siwertz' pjäs länge ansågs ha signalerat en förändrad, mera seriös produktionsinriktning inom svensk film, blev inte så omfattande som väntat. Den seriösa produktionsinriktningen gällde för övrigt mer valet av ämnen än dessas utformning för film och deras filmiska formgivning.

De uppvägdes också gott och väl av en rad ädelpekoral som *Tänk om jag gifter mig med prästen* (1941), *Anna Lans* (1943), *Räkna de lyckliga stunderna blott* (1944) eller *Kungsgatan* (1943), den sistnämnda officiellt efter Ivar Lo-Johanssons bok om prostitutionen i Stockholm. Flera av dessa liksom andra samtida kolportagebetonade filmer lanserades på biograferna t. o. m. under yviga reklamfraser om socialt engagemang!

13.4 *Tecken på förnyelse*

De första tecknen på en förnyelse av den svenska filmen låter sig likväl skönjas under dessa år. Men förnyelsen ligger inte så mycket i de seriösa ämnena. Dessa skapar ingen "ny storhetstid", som några filmkritiker velat kalla den seriösa sidan av 40-talets filmproduktion. Förnyelsen ligger i koncipieringen och formen, i det filmiska berättandet, och representeras av några unga filmskapare, som nu gör sina första insatser.

Äldst och i alla avseenden bäst rustad av dem är Alf Sjöberg. Han står på gränsen mellan 30- och 40-talen men nu med större möjligheter än när han en gång stod på gränsen mellan 20- och 30-talen, just i brytningen stumfilm-ljudfilm.

13.5 *Den bristfälliga nyrekryteringen*

Svensk film har inte förrän på 1960-talet på allvar visat sig lyhörd för eventuella nya begåvningar. Få branscher har ända tills dess varit så konservativa i sin produktionspolitik och nyrekrytering. Man satsade hellre på något som man kanske inte väntade sig så mycket av men ansåg sig kunna lita på som gammalt och invant än på något nytt, spännande och ovisst.

Charles Magnusson var framsynt den gången han gav de i film oprövade Stiller och Sjöström fria händer och tillfälle att misslyckas, tills de lärt sig yrket och hittat en egen linje. Han och Svenska Bio blev rikligt belönade.

Hans efterföljare såg inte lika klart in i framtiden. Därför skedde praktiskt taget heller ingen nyrekrytering till den svenska filmen på produktionssidan vare sig under 20- eller 30-talet. Då är det heller inte förvånande att svensk films en gång så markanta profil snart hade suddats ut. De som under dessa år gjorde film i Sverige visade sig alla för korta i rocken.

Halvhjärtade försök till förnyelse eller – skulle vi säga i dag – till att "testa" nykomlingar gjordes några gånger. Den unge Eisenstein-entusiasten och regiassistenten vid inspelningen av *En natt* (1931), Gösta Hellström, sattes efter den filmen att göra en fars men dog innan den var färdig.

13.6 *Alf Sjöberg*

Två år tidigare, 1929, hade den unge skådespelaren Alf Sjöberg skickats i väg till norra Ishavet för att fungera som regissör och personinstruktör åt fotografen Axel Lindblom vid inspelningen av *Den starkaste*, en stum lågbudget-film med motiv från fångstlivet. Det var ett ämne med visst släktskap till Flahertys dokumentärfilm *Nanook, köldens son* åtskilliga år tidigare. Filmen varvade spelscener med dokumentära bilder från fångstlivet i Ishavet. *Den starkaste* fick också

sin styrka i berättelsens oavbrutna förankring i miljön: fångstskutans slutna värld, isarna, farorna och osäkerheten, männen i oavbruten kamp mot en ogästvänlig omgivning, naturens mäktiga drama i bakgrunden med oupphörliga, dramatiska accenter.

Den starkaste fick mycket erkännande, framförallt för sin bildmässiga karaktär, men den blev utan framgång hos publiken. Ingen producent var intresserad av att låta Sjöberg göra någon ny film.

Tio år senare hade Alf Sjöberg blivit en känd teaterregissör med stora framgångar och en egen artistisk profil. Men fortfarande hade han lika stora svårigheter att få göra film. När någon sommaren 1939 äntligen vågar satsa på honom, är det en privatperson, som finansierar hans första ljudfilm, *Med livet som insats* (1939).

I *Med livet som insats* mötte man mer eller mindre entusiastiska och halvsmälta reminiscenser från tysk, rysk och fransk film under 20- och 30-talen, gestaltade med en frenesi och expressiv bildkraft utan motsvarighet i den samtida, bildmässigt så tama svenska filmen.

Men publiken infann sig inte, och när Alf Sjöberg följande år ville göra en ny film, fick han åter lita till sin privatfinansiär. Sjöbergs andra film, *Den blomstertid . . .* (1940), med tydliga reminiscenser från fransk 30-talsfilm, hade större framgång. Den blev för honom inledningen till en regelbunden filmproduktion, som bland annat kom att omfatta *Himlaspelet* (1942) och *Hets* (1944), den senare efter Ingmar Bergmans originalmanuskript.

I och med den sistnämnda filmen var Alf Sjöberg – mer tack vare sin egen envishet än på grund av filmproducenternas spontana intresse och framsynthet – definitivt etablerad inom film med en egen, karakteristisk profil som frenetiskt bildbesatt filmskapare.

13.7 *Unga debutanter*

Andra unga män, som under 40-talets första år fick chansen att göra film, var Hasse Ekman, Hampe Faustman, Nils Poppe och Arne Sucksdorff.

Hasse Ekman debuterar 1940 med en av honom själv författad glad och lätt komedi, *Med dej i mina armar*. Men han visar sedan ett betydligt seriösare temperament i en rad filmer, av vilka *Ombyte av tåg* (1942) och *Vandring med månen* (1945) är minnesvärda för sina fina psykologiska stämningar i släkt med den franska 30-talsfilmens.

Hampe Faustman regisserar sina första filmer, en smula valhänt och utan att man ännu kan ana var hans egenart och styrka skall komma att ligga.

Nils Poppe presenterar en egen, mycket personlig komisk filmfigur i *Aktören* (1942) och *Pengar* (1945), av vilka han även regisserar den senare. Här är man fjärran från den konventionella svenska underhållningsfilmens farsfigurer och pajaskonster. Tyvärr skall förhoppningarna inte infrias. Poppe sugs in i den kommersiella produktionen. Där går hans begåvning snart vilse och hans egenart förlorad.

13.8 *Arne Sucksdorff*

Dokumentärfilmaren Robert Flaherty hade en gång inspirerat Alf Sjöberg vid arbetet med *Den starkaste* (1929), men någon annan påverkan från Flahertys idéer eller filmer kunde man då eller senare inte iaktta inom svensk film. I varje fall inte förrän Arne Sucksdorff blivit varm i kläderna.

Sucksdorff har samma svårigheter som så många före honom att få göra film. Sina första kortfilmer måste han finansiera själv och ännu flera år in på 40-talet, när Svensk Filmindustri står som officiell producent för dem, ligger en ekonomisk garantiförbindelse från familjen Sucksdorff i botten. Tack vare detta kan han emellertid ostört ägna den tid och det arbete han vill åt sina filmer, och där ligger säkert en stor del av förklaringen till deras internationella framgång.

Med början 1941 med *En sommarsaga* skriver, regisserar, fotograferar och klipper han nu varje år en egen kortfilm om ca 15 minuter.

I sina filmer tillvaratar Arne Sucksdorff de viktigaste av lärdomarna från Flaherty och omsätter dem i lyhörda, finstämda skildringar av svensk natur och svenskt djurliv. Med ett sällsynt känsligt öga iakttar han tålmodigt naturens skeden och skeenden och återberättar dem med djup inlevelse och ett lika känsligt kamera-öga.

13.9 *Magistrala fiaskon*

Men alla som gör film under dessa år lyckas inte. Krigsåren uppvisar två magistrala misslyckanden.

Den framgångsrike och okonventionelle teatermannen Per Lindberg hade gjort film redan 1922–23 och återkommit 1938 och 1939 med bl. a. *Gläd dig i din ungdom* (1938), som förgäves försökte bryta den dåtida sex-vallen. Nu fick han 1941 fria händer att experimentera med ett nytt formspråk och spela in två "avantgardistiska" spelfilmer, *I paradis* . . . och *Det sägs på stan*.

I dem omsatte han – tyvärr i alltför osmält form – intrycken från 20-talets ryska och 30-talets franska film. Bägge filmerna hade premiär i Stockholm samma kväll och bägge blev katastrofala publikfiaskon. Per Lindberg försvann definitivt ur den svenska filmen. De bägge filmerna var – innanför sin splittrade, söndertrasade och snåriga yttre form – mer teoretiskt osmälta och eklektiska än avancerade och djärvt nyskapande.

För det andra lika stora kritik- och publikfiaskot stod en världsberömd filmskapare, dansken Carl Th. Dreyer. Som flykting i Sverige under krigsåren erbjöds han av Svensk Filmindustri att göra en film.

Det blev *Två människor* (1944), en utpräglad lågbudget-film, inspelad i en provisorisk ateljé och med endast två skådespelare i hela filmen. Resultatet blev en tam, odramatisk film, där alla Dreyers svagheter som filmskapare kom till uttryck och inga av hans förtjänster.

Den våldsamt stimulerande verkan, som Dreyer i aktivt arbete i Sverige kunde haft på hela det dåtida svenska filmklimatet, hade man totalt missat. Skälet kan nu efteråt formuleras mera rakt på sak än som då var möjligt: producentens öppna misstroende mot honom, som bland annat ledde till att han inte fick de två skådespelare, han begärde, samt de övriga resurser, han behövde för att hans egenart och skaparförmåga skulle få komma till fullvärdigt uttryck.

14 Segrarnas och de besegrades film

Andra världskriget hade inte bara i Sverige aktivt påverkat filmproduktionen och stimulerat den i olika avseenden. Detsamma var fallet på flera andra håll i världen, främst i de krigförande och ockuperade länderna.

14.1 *England*

I England gjorde dokumentärfilmen på bred front en omfattande krigsinsats för att stärka motståndsviljan. Man väjde inte för att visa de förödande resultaten av tyskarnas "Blitz" mot London och brittiska industristäder. Det var det bästa av den realistiska traditionen från 30-talets dokumentärfilm som här kom till uttryck och visade sin inneboende styrka.

14.2 *USA*

USA hade under 30-talet byggt upp en realistisk tradition både i en egen filmstil och inom en ökande dokumentärfilmproduktion. I olika former togs den i anspråk först för förberedande av Amerikas inträde i kriget och sedan för stärkande av hemmafronten. Men detta skedde mer i spelfilmer med aktuella ämnen än i för de amerikanska biograferna avsedda dokumentärfilmer.

Den amerikanska spelfilmen hämtade under dessa år i stor utsträckning sina ämnen från kriget eller krigets förspel. Kvantitativt ökade Hollywood denna produktion ju längre kriget fortskred. Den skulle nå sin höjdpunkt under efterkrigsårens "kalla krig".

En omfattande, amerikansk filmserie från dessa år, *Why we fight* (1942–45), hade liksom ett antal i samma slagkraftiga dokumentära stil producerade propagandafilmer som t. ex. *Victory through air power* (1943) uppgiften att i slutna visningar informera och entusiasmera de amerikanska trupper som skulle sändas till olika krigsskådeplatser.

Bakom dessa utomordentligt gjorda filmer stod en hel rad av Hollywoods främsta filmproducenter och -regissörer med bl. a. Frank Capra och Anatole Litwak i spetsen.

Andra regissörer som John Ford, Alfred Hitchcock eller John Huston gjorde vid sidan härav självständiga insatser med dokumentärfilmer från olika krigsskådeplatser, ibland så ohöljt realistiska att de aldrig frigivits för offentlig visning inom USA. Dit hör bl. a. *The battle of San Pietro* (1944) från fälttåget i Italien om det ytterst blodiga amerikanska genombrottet av Gustav-linjen söder om Monte Cassino och *Let there be light* (1945) om i kriget psykiskt ohjälpligt skadade soldater, bägge regisserade av John Huston.

14.3 *Tyskland*

Krigsårens dokumentärfilmer från Tyskland var av rent konventionellt slag. Bara skenbart var de realistiska. Bilderna hamrade mekaniskt fram skjutande kanoner och rullande tanks. Man fick aldrig se några döda eller

skadade men desto fler trasiga och demoraliserade krigsfångar. Alla trupprörelser var framryckningar. När de allierades flygbomber trasade sönder Tysklands städer, fick man visserligen se ruinerna men alltid med heroiska förtecken.

Den tyska spelfilmen producerade under krigsåren både krigsfilmer med aktuella motiv, givetvis av heroisk typ, och rena underhållningsfilmer, komedier och t. o. m. operettfilmer. Men när kriget började gå dåligt för tyskarna, inskränktes de tidigare krigsfilmerna, och de "oförargliga", eskapistiska underhållningsfilmerna kom en tid att dominera. Fram till sista krigsåret: då fick det inte skrattas längre på tyska biografer. Då tog åter heroismen över, främst i krigsjournalerna, som var obligatoriska vid varje filmföreställning och redan tidigare svällt från de normala 12–15 minuterna till upp mot 40–45 minuter.

14.4 *Sovjetunionen*

Krigsårens ryska dokumentärfilmer skilde sig länge föga från motsvarande tyska. Även de var onyanserade i sitt betonande av det mekaniska kriget med massinsatser av kanoner och stridsvagnar. Först i reportagen från och efter striderna om Stalingrad fick de en mera individuell prägel: där nådde man både ryska soldater och tyska krigsfångar närmare in på livet.

Den tyska invasionen och det snabba framträngandet mot Leningrad och Moskva tvingade den ryska filmindustrin att snabbt evakuera vad den ville rädda av sin produktionsapparat. Under stora svårigheter och oavbrutna förseningar kom filmproduktionen så småningom igång igen. Eisenstein kunde borta i Kazakstans huvudstad Alma-Ata fortsätta arbetet på sitt stora historiska epos *Ivan den förskräcklige*.

14.5 *Frankrike*

Den franska filmproduktionen slogs snabbt sönder i och med den tyska invasionen 1940. Flera av Frankrikes ledande regissörer flydde och emigrerade senare till Hollywood. Men så snart som möjligt återupptog tyskarna den franska produktionen med de kvarvarande. Regissörer som Marcel Carné släpptes snabbt ut ur fånglägren och erbjöds arbete. Man t. o. m. uppmuntrade till inspelningar av ämnen av typisk 30-talsstil, närmast besläktade med den tidens "svarta" franska filmer. En hel rad sådana filmer, ofta med betydande artistiska förtjänster, kom också till stånd, visades i Frankrike och exporterades till bl. a. Sverige. Ingen av dem tilläts för visning i Tyskland.

14.6 *Danmark*

Danmark utvecklade under den tyska ockupationen en självständig kortfilmproduktion av mycket speciellt slag, präglad av äkta danskt "lune". I en rad filmer om till synes oskyldiga ämnen ur dansk vardag lade man in små, aktuella, ironiska effekter som i stor utsträckning gick de tyska makthavarna förbi. En upplysningsfilm om lantbrukarnas kamp mot de mer och mer utbredda parasitsvamparna, *Kornet er i Fare* (1944), handlade sålunda i själva verket om Danmark som tysk kornbod.

Andra världskriget stimulerade sålunda filmen i olika länder på högst olika sätt. Men ingenstans i de nämnda länderna medförde denna stimulans någon nyskapande verksamhet. Överallt fullföljde man äldre tankegångar, utvidgade tidigare ämnesområden och arbetade både inom spelfilm och dokumentärfilm i oförändrade uttrycksformer. Dessa utvecklade man skickligt mot ökad propagandistisk slagkraft eller varierade dem spirituellt som t. ex. i Danmark.

14.7 *Italien*

Ingenstans söker man helt nya vägar för att skildra det samhälle, de förhållanden och livsbetingelser, som ett världsomfattande krig håller på att vända upp och ner på. Ingenstans utom i Italien.

I det av kriget svårt sargade Italien samlas ett antal yngre filmskapare kring ett nytt

sätt att nu göra film. Deras rörelse kommer att kallas neorealismen, ny-realismen. De flesta av dem är fostrade i en även i Italien som självklar accepterad internationell filmtradition: att en film i yttre avseende skall vara tekniskt perfekt.

Nu står de mitt i en totalt sönderslagen inspelningsapparat. Det finns visserligen ateljéer men de har inga pengar att hyra dem för. Det är ont om råfilm eller finns bara sådan som redan fallit för åldersstrecket och när som helst riskerar bli slöjig. Det finns nästan ingenting kvar av de forna resurser som varit självklara vid varje filminspelning.

Men de vill göra film ändå. De har något att säga.

Bristen på alla tidigare nödvändiga tekniska resurser var den yttre sidan av deras situation. Den var viktig, men än viktigare var den inre.

De hade något att säga. De kände starkt att mitt i krigets slutskede, medan detta rullade norrut över den italienska stöveln, var det viktigt att hävda de oförstörbara, andliga och mänskliga värdena mitt i den värld av desperation, hopplöshet och förtvivlan, som omgav dem. Och de sa sig själva att kunde de det i sina filmer, så spelade den yttre tekniken ingen som helst roll.

14.8 *Neorealismen: verkligheten in på livet*

Under tio års tid, 1943–54, kom så ett antal filmer till, där allt koncentrerades på närhet till människorna, deras beteenden och reaktioner, deras vardagsliv och realiteterna i det. Nyckelordet till deras filmer blev: verkligheten in på livet.

Några av de sedermera mest kända filmerna av denna typ var *Rom, öppen stad* (1945), *La terra trema* (1948), *Cykeltjuven* (1948), *Umberto D.* (1952), *La strada* (1954). Regissörerna hette Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini.

Kriget var bakgrundsmotivet i några av filmerna, efterkrigstiden i desto fler. Arbetslöshet, likgiltighet och rättslöshet inför ett opersonligt, byråkratiskt samhälle var den fattiges lott. Ljuset i hans tillvaro kom inifrån honom själv, aldrig från omvärlden.

Dessa neorealistiska filmer var bara skenbart sociala filmer. De var någon gång politiska filmer, men det skedde sällan någon politisk kanalisering av de slutsatser, som en åskådare ofrånkomligt måste dra av människornas öden och de grå proletärmiljöerna.

Man berättade rätt och slätt om mänsklig gemenskap och värdighet, sedd med andra ögon än någon tidigare gjort i film, uttryckt på ett annat och omedelbarare sätt än tidigare skett i film.

I dessa filmer avstod man medvetet från den yttre, tekniska apparaten. Man sminkade inte skådespelarna. Man hade dålig tillgång på lampor för interiörtagningar. Bilderna fick bli som de blev, mörka, ojämna, suddiga, slöjiga, hoppiga i kameraåkningarna. Man arbetade i stor utsträckning med amatörer och eftersynkroniserade deras repliker, när tonfallen blev alltför onaturliga. Gratisstatister och passerande nyfikna åskådare tittade i kameran (tidigare en dödssynd vid all filminspelning) – det struntade man i. För sådana saker hade man inte råd att ta om en scen.

14.9 *Neorealismens betydelse*

De första neorealistiska filmerna mötte ingen förståelse i Italien. Först när de efter kriget kom till Frankrike, började de uppmärksammas.

I Sverige blev de – med mycket få undantag – föremål för ironiska, oförstående kommentarer: Inte får man göra film på det sättet!

Så djupt hade den konventionella uppfattningen om hur en film *skall* och *får* se ut trängt in hos svenska filmare och dagspressens kritiker. Man stirrade sig blind på den nonchalerade eller ofullgångna, yttre apparaten, kunde inte se in bakom den och tillgodogöra sig det nya och revolutionerande i detta sätt att uppfatta och återge verkligheten.

I sin auktoritetsbundna trångsynthet insåg alltför få att filmen, mediet, höll på att frigöra sig från en dominant, hårt styrande

teknisk apparat och att denna frigörelse betydde en samtidig frigörelse av filmspråket, möjligheten till skapande av en helt ny och mera närgången, filmisk berättarteknik.

Det var inte fråga om en utveckling av filmens uttrycksmedel, en utvidgning av gränserna för filmens språk. Det var fråga om en förvandling av mediet, en förvandling av uttrycksmedlen och språket.

Den italienska neorealismen ströps så småningom inifrån när den ekonomiskt så mycket starkare kommersiella italienska filmen väl återhämtat sig efter kriget. Den var det första, konsekvent genomförda försöket till upplösning av de dittills härskande, konventionella filmformerna.

Det var det första försöket, det skulle snart komma fler.

15 I gamla fotspår

Andra världskriget tog slut. Efterkrigstidens oro ökade. Det kalla kriget satte in. Svensk film trampade oförtrutet på i gamla fotspår.

Den svenska filmen hade under hela kriget stått vid sidan av filmutvecklingen i andra länder. Den hade inte undandragit sig sin beredskapsplikt och sin ekonomiskt lönande insats i den andliga upprustningen. Den hade speglat motståndsviljan inom landet och avskyn för företeelser i grannländerna. Detta hade skett både i den seriösa och i den mindre seriösa produktionen.

Publikframgångarna hade varit stora. Det hade varit gyllene tider för biografägarna.

15.1 *Den svenska produktionen krymper*

Den brett upplagda, svenska filmproduktionen börjar nu långsamt krympa. Från 40–50 långfilmer per år under 1943–47 minskar produktionen mer och mer för att mot 50-talets slut ligga kring 20–25 långfilmer per år och i början av 60-talet sjunka under 20 per år.

Då har man 1951 även upplevt ett filmstopp. De ledande svenska filmproducenterna kom överens om att inställa alla inspelningar det året för att därigenom utöva påtryckningar på statsmakterna med anledning av den höga nöjesskatten. En enda film fick dispens att spelas in: *Hon dansade en sommar*. Tack vare Ulla Jacobssons nakna bröst tog den utomlands in många miljoner.

Filmstoppet gav resultat: sänkt nöjesskatt och därutöver ett system för viss återbäring av nöjesskatt till producenten. Systemet var klart otillfredsställande för den ambitiösa och ofta ekonomiskt mindre framgångsrika delen av produktionen genom att det helt bortsåg från kvalitetssynpunkter, men det var sannolikt det enda den gången möjliga.

Filmproduktionen sätter 1952 igång igen i tidigare skala och efter oförändrade principer, vilket nu betyder ökad tonvikt på populära ämnen, som kan ge anledning till just ökad återbäring av nöjesskatt.

Ty snabbare än tidigare minskar nu antalet filmer med seriösa ämnen. Stigande kostnader och ett från 1956 markant vikande publikintresse medför antingen en ökad anpassning till tidigare prövade, ur publiksynpunkt som pålitliga bedömda ämnen eller en chansning på fler och fler, för varje gång allt öppnare och djärvare erotiska scener i filmerna.

15.2 *Televisionens genombrott i Sverige*

Till detta kommer televisionens snabba genombrott i Sverige med en för många biografer förödande verkan.

Televisionen introduceras i Sverige 1954, då börjar man sända en timme per vecka. År 1955 blir pionjäråret, medan 1956 blir genombrottsåret med dagliga sändningar fr. o. m. hösten. Följande år, 1957, sker en rent explosionsartad utveckling, som alla

landets biografer får kraftig känning av. Tre år senare, 1960, finns det över en miljon TV-licenser i Sverige.

15.3 *Produktionen under 1950-talet*

Det allra mesta av den svenska filmproduktionen under 50-talet trampar i upprepningens och tröttheten tecken vidare i de gamla fotspåren.

Ambitiösa litterära ämnen, uppletade hos Strindberg, Sigfrid Siwertz, Kaj Munk, Bjørnstjerne Bjørnson, Haldór Laxness, Harry Martinson, Elin Wägner eller Selma Lagerlöf, som man alltid envist gripit till i nedgångstider, närmast bekräftar den svenska filmproduktionens stelnade uppfattningar och otidsenliga karaktär.

Vad som hänt och händer på filmens område ute i Europa går svenska filmproducenter, -författare och -regissörer totalt förbi. Att detta gäller en äldre generations företrädare som Gustaf Molander är kanske mindre svårt att förstå.

Men det gäller även en rad yngre män som under dessa år får chansen att – ofta med betydande tekniska och ekonomiska resurser – göra film. Även om en eller annan av deras debutfilmer känns frisk och väcker omedelbara löften, lyckas ingen av dem i fortsättningen bryta dödläget inom filmproduktionen.

Som en bekräftelse på den alltjämt dominerande provinsiella karaktären hos svensk film kommer nu också med början 1947 och under hela 50-talet ett antal seriefigurer, bl. a. Kronblom, Biffen och Bananen, Janne Vängman, 91:an Karlsson och den slitstarkaste och mest signifikative av dem alla: Åsa-Nisse. Mellan 1949 och 1969 inspelas med kuslig precision en *Åsa-Nisse*-film om året, totalt 20 stycken.

De blir alla stora publikframgångar och utgör filmens svar på TV, dess försök att med den folkliga humorns hjälp hålla kvar de svikande åskådarskarorna.

15.4 *De nya filmskaparna*

Mitt i denna starkt provinsiella filmproduktion arbetar några av de filmskapare som debuterat tidigare och redan då mer eller mindre lyckats hävda en personlig egenart: Alf Sjöberg, Hasse Ekman, Arne Sucksdorff. Till dem kommer nu Hampe Faustman och Ingmar Bergman.

Viktigast av dem är den sistnämnde, Ingmar Bergman.

15.4.1 Ingmar Bergman

Carl Anders Dymling hade 1942 blivit chef för Svensk Filmindustri. Liksom några andra under 40-talet fick även Ingmar Bergman efter att under flera år ha prövats på olika sätt 1945 chansen att regissera en egen film. Men förstlingsverket *Kris* blev ett ekonomiskt fiasko, och då tog Dymling och SF genast sin hand från honom.

Åter kan man iaktta hur ledande och tongivande personer inom svensk film omedelbart tappar intresset för nykomlingar, när de inte som sömngångaraktiga naturbegåvningar genast är färdiga för mediet och uppfyller dess krav redan i sin första film.

Det blir hos en oavhängig producent och under ekonomiskt kalla stjärnor som Ingmar Bergman får göra sina närmast följande filmer. Han är ännu osäker, famlande och osjälvständig. Han söker sig fram och misslyckas åter ur ekonomisk synpunkt.

Men han är envis och en vacker dag har han lärt sig vad film är och hur ett ämne skall gestaltas för att få genomslagskraft även publikt. Då är han välkommen tillbaka till Svensk Filmindustri. Då ställs så småningom de stora resurserna till hans förfogande.

Ingmar Bergman har tidigare hävdat auteur-principen om fritt, självständigt, personligt skapande i sitt filmarbete, starkast i de egensinniga, en gång häftigt omdiskuterade och på många håll starkt nedvärderade *Fängelse* (1948) och *Gycklarnas afton* (1953). Det svåra ekonomiska bakslaget för bägge gjorde starkt intryck på honom.

Nu insåg han att utan förankring hos

publiken i form av ekonomisk framgång för filmerna skulle han aldrig få fortsätta att göra film efter eget huvud, dvs. med hävdande av just auteur-principen. Man skulle utnyttja hans tekniska kunnande för andra syften än hans egna, i andra filmer än dem han själv ville göra.

Efter de första filmårens osäkra sökande bland motiv, spelstilar och uttrycksformer skrev och regisserade Ingmar Bergman under 50-talets början några sofistikerade, erotiska komedier, *Kvinnors väntan* (1952), *En lektion i kärlek* (1953), *Kvinnodröm* (1954).

Nu utvecklar han idéerna från dem i en med suveränt handlag skriven och regisserad film kring ett erotiskt mönster i en ljus, svensk sommarnatt: *Sommarnattens leende* (1955). Där är denna sofistikerande berättarstil fullt utvecklad i fantasifulla bilder och i skådespelarnas av antydningar och hemliga samförstånd okynnigt glittrande replikskiften.

Då kommer det stora genombrottet för Ingmar Bergman. *Sommarnattens leende* får vid filmfestivalen i Cannes 1956 priset för bästa komedi.

Vägen till självständighet och konstnärlig frihet går för Ingmar Bergman via de internationella framgångarna. Efter *Sommarnattens leende* 1956 kommer de också tätt: juryns pris i Cannes 1957 för *Det sjunde inseglet*, kritikerpriset i Cannes och Guldbjörnen i Berlin, bägge 1958, för *Smultronstället*, regipriset i Cannes 1958 för *Nära livet*.

I början av 1960-talet får han som andre svensk och som förste regissör överhuvudtaget den amerikanska "Oscar" två år i sträck: 1961 för *Jungfrukällan*, 1962 för *Såsom i en spegel*.

Hela världen står i kö för att köpa hans filmer. Pengarna strömmar in till Svensk Filmindustri. Åter öppnar exportmarknaden sin vida famn.

Samtidigt har utlandet, i första hand Frankrike, fått upp ögonen för hans tidigare, "egensinniga" filmer, speciellt de bägge auteurverken *Fängelse* och *Gycklarnas afton*. Deras stora framgång just i Frankrike har senare satts i samband med att det var just under dessa år på 50-talet, som en rad kritiker och unga filmentusiaster i Paris förberedde det genombrott, som skulle komma att kallas "nya vågen" och där bl. a. hävdandet av filmskaparen som en fri, självständig konstnär, en auteur, stod i förgrunden.

Ingmar Bergmans starka hävdande av sin egenart gav sålunda så småningom resultat, för honom själv, för hans produktionsbolag och för Sverige som genom honom och hans filmer fick en världsomspännande publicitet, långt överlägsen all annan form av nationell PR-verksamhet.

Denna starka ställning har Bergman utnyttjat till att under 60-talet fullfölja ett personligt djupt engagerat filmskapande, där de tidigare lätta komediämnena gång på gång fått vika för bittra, hänsynslösa självuppgörelser och blottlägganden av människors innersta. Människans tro, tvivel, vånda och svikna förhoppningar har han gestaltat i ett stort mysteriespel om Guds röst och tystnad, trilogin *Såsom i en spegel* (1960), *Nattvardsgästerna* (1961) och *Tystnaden* (1962).

I senare filmer, formade närmast som kammarspel, har Bergman om också i mycket fri form anknutit till mänskligt och socialt brännande, psykologiska problem: individens identitet och omöjligheten i att inte reagera inför lidandet i världen i *Persona* (1965), konstnärens nedvärdering och förnedring i *Vargtimmen* (1966), krigets grymma, förödmjukande och meningslösa förstörande av alla mänskliga värden i *Skammen* (1967), människornas isolering och inbördes kontaktlöshet i *En passion* (1968), individens skyddslöshet och omöjligheten att nollställa sig inför en känsla i *Beröringen* (1971).

Ingmar Bergmans ställning i dag är i många avseenden unik. Vägen dit har varit lång och svår. Inte minst av honom själv har den krävt mer än av någon tidigare svensk filmskapare. Vad han betytt för svensk film både i Sverige och utomlands kan ännu inte överblickas.

Bara en sak är redan tydlig. Filmen är en hänsynslös konstart. För många unga, progressiva filmskapare världen runt represente-

rar Ingmar Bergman och hans senaste filmer ett passerat stadium. För dem trampar han vidare i gamla fotspår. De finner filmernas form konventionell och konservativ, deras ämnen alltför isolerat personliga och utan öppen och klart deklarerad kontakt med och ställningstagande till vår tids stora sociala och politiska skeenden.

Detta är inget nytt fenomen. Film liksom andra mot en bred publik orienterade uttrycksmedel är ständigt föremål för skiftande värderingar, när det gäller dess målsättning.

15.4.2 Alf Sjöberg

Ingmar Bergman är emellertid inte den ende, om även den främste, som ger profil och karaktär åt 50- och 60-talens svenska film i utlandets ögon. Dit hör redan före honom Alf Sjöberg.

Alf Sjöberg når sin största framgång när den av honom 1950 regisserade *Fröken Julie* följande år får Grand Prix vid festivalen i Cannes. Sjöberg hade byggt ut Strindbergs enaktare till en bred och fyllig skildring av miljön och personerna kring Julie. Han introducerade därvid en återblicksteknik med samtidigt spel på olika tidsplan och han berättade det hela i ett furiöst, starkt engagerat bildspråk.

Återblickstekniken hade Sjöberg hämtat från teatern, där han åren före arbetat med likartade gestaltningsformer vid sina föreställningar av Arthur Millers "En handelsresandes död" och T. S. Eliots "Släktmötet". Detta torde vara förklaringen till att denna teknik med samtidiga, förskjutna tidsplan trots framgången med *Fröken Julie* knappast fått någon efterföljd inom film.

Men förklaringen kan också vara att denna berättarteknik i själva verket hörde hemma i en tidigare konventionell filmform och bara var en utveckling eller variation av den, och att det var helt nya signaler som man på så många håll inom filmvärlden nu spanade efter.

Sjöberg regisserade flera filmer under 40-talets senare del och fram till mitten av 50-talet. Efter *Fröken Julie* uteblev emellertid framgångarna, hos både kritik och publik. Filmerna beskylldes för svulstighet i bildstilen, skådespelarna för groteskt överspel. Det var Alf Sjöbergs tidigare mindre märkbara svagheter som nu tagit överhanden. Ingen av filmerna mötte heller något större intresse utomlands.

Efter 1955 har Sjöberg bara vid enstaka tillfällen och med långa mellanrum sysslat med film. Även här har resultaten blivit omdiskuterade och de ekonomiska framgångarna har uteblivit.

Mer och mer besviken har Sjöberg varje gång återvänt till sitt teaterarbete, där han fortfarande har stora framgångar.

15.4.3 Hasse Ekman

Hasse Ekman, som i början av 40-talet knutit så stora löften vid sig som ambitiös och psykologiskt lyhörd filmskapare, infriar under 40-talets senare del alla löften och mer till i två nerviga, frenetiskt spelade och berättade filmer, *Banketten* (1948) och *Flicka och hyacinter* (1949).

Man har framförallt i den senare av dessa filmer med dess mörka intensitet och starka tonvikt på udda människor velat se influenser från det franska 30-talets "svarta" film.

Kritiken slösade lovord över bägge filmerna. Den första blev en publikframgång, den andra ett rejält fiasko.

Producenten och Hasse Ekman tappade då intresset för att fortsätta på den linjen. I bästa samförstånd återupptog de den lättare genre, som Ekman med stor framgång odlat vid några tidigare tillfällen. Där blev det nu åter publiksuccéer. Sedan kom Hasse Ekman aldrig mer ens i närheten av sina tidigare, ambitiösa filmer.

15.4.4 Arne Sucksdorff

Arne Sucksdorff hade fått blodad tand av framgångarna med sina kortfilmer. Även internationellt hade de efter hand fäst uppmärksamheten vid sig. Hans korta, lyriska poem om Stockholm, *Människor i stad*

(1946), fick 1949 som allra första svenska film överhuvudtaget en "Oscar" i Hollywood.

Sucksdorff fortsatte i Flahertys stil, kanske ännu mer romantiserande än mästaren efter hand låtit förleda sig till, lämnade kortfilmformatet och for först till Indien för *En djungelsaga* (1957), senare till Brasilien för *Mitt hem är Copacabana* (1964).

En svensk spelfilm, *Pojken i trädet*, som han 1960 stack emellan med, blev ett så stort publikfiasko och fann så föga förståelse hos kritiken att han sedan dess uppgett alla planer på att filma i Sverige. Sedan 1962 är han bosatt i Sydamerika.

15.4.5 Hampe Faustman

Hampe Faustman gjorde sina första filmer i början av 40-talet. Hans filmproduktion i fortsättningen var gles, ojämn och vildvuxen. Man hade svårt att få grepp om vad det var han sökte sig fram mot.

Då kommer plötsligt efter varandra tre mogna, väl genomarbetade filmer, som klart tecknar ut hans personliga, konstnärliga profil: *När ängarna blommar* (1946), *Lars Hård* (1948) och *Främmande hamn* (1948). Bakom de bägge första står berättelser av Jan Fridegård, bakom den sistnämnda Josef Kjellgrens pjäs "Okänd svensk soldat".

För första gången efter Victor Sjöströms socialt starkt engagerade *Ingeborg Holm* 1913 möter man här en medveten, av djup medkänsla och inlevelse buren skildring från svenska arbetarmiljöer: proletärförfattarna Fridegårds och Kjellgrens fattiga statare och anonyma sjömän.

Filmerna var starkt realistiska, förankrade i en bitter vardag, men samtidigt ömma, innerliga och lyhörda för mänsklig värme och värdighet.

De liknade i det avseendet just *Ingeborg Holm* men skilde sig påfallande från t. ex. 30-talsfilmen *Karl Fredrik regerar* med dess förljugna, lyckliga slut eller den film om statarproletariatet, *Bara en mor*, som Alf Sjöberg ett år senare (1949) trots Ivar Lo-Johanssons underlag lyckades svepa in i en romantisk atmosfär av pittoresk fattigdom och ögon som skimrade genom tårarna.

I *Främmande hamn* hade Faustman vidgat det proletära perspektivet internationellt. Den filmen bars av ett brinnande patos, ett pacifistiskt, nästan rödglödgat hat till allt vad krig heter och en kraftfullt genomförd, spontan appell till internationell solidaritet.

Hampe Faustman fick aldrig tillfälle att fullfölja linjen i denna produktion. Han förmådde inte hävda sig mot den kommersiella filmens krav. Mot hans fortsatta filmer är man mest barmhärtig, om man förtiger dem.

De sociala perspektiven på det svenska samhället har bara undantagsvis fått komma till uttryck inom den svenska filmen. Det hänger inte bara samman med dennas konventionella, starkt provinsiella karaktär. Det beror säkerligen även på att svensk film efter hand måst kämpa mot allt övermäktigare ekonomiska realiteter. I det läget chansar en filmproducent inte på ur publiksynpunkt så vanskliga ämnen som sociala skildringar eller kontroversiella motiv.

15.5 *Könsrollstänkandet inom svensk film*

I 20- och 30-talens svenska filmer var kvinnan en varelse som skulle locka och charma men för övrigt vara passiv. Hon skulle belägras och "erövras". Vad hon tyckte om den anryckande erövraren, en he-man i Clark Gable- eller Erroll Flynn-stil ur Hollywoods i svensk tappning något blekare sagovärld, frågade ingen efter.

Lyckan bestod i att bli förlovad och gift, och när hindren härför väl var undanröjda, slutade filmerna. Att det var först då som de verkliga problemen började, låtsades man inte om.

I filmerna berättades aldrig om två människor, som kände sig dragna till varandra och bägge ville ta konsekvenserna härav utan om en man som attraheras av en kvinna och utan att fråga efter vad hon tycker eller bry sig om hennes upprepade avvisanden fortsätter att försöka vinna henne. Just det: man-

nen *vinner* kvinnan. Som byte, belöning, trofé.

Sedan förväntades det att den unga damen bara skulle se glad och smickrad ut och tacka ja till friaren, när han väl övervunnit de yttre hindren. Men att dessa "yttre hinder" i själva verket var ovidkommande, eftersom de inte hade med henne och hennes känslomässiga gensvar att göra, det brydde filmerna sig sällan om.

Trots den samtidiga, allt livligare könsrollsdebatten och trots allt som parallellt härmed händer inom det svenska samhället, fortsätter i film efter film denna klara, ständigt oemotsagda nedvärdering av kvinnan. Hon tilltros inte samma roll som mannen. Hon är passiv där han är aktiv. Hon t. o. m. förväntas bli alltmer passiv ju aktivare han är. Det är sannerligen en dålig upptakt till något som är avsett att sluta med samband, samförstånd, samlevnad och samlag.

Detta könsrollstänkande präglar svensk film hela 40- och 50-talen samt större delen av 60-talet. Det saknas heller inte i Ingmar Bergmans tidigare nämnda, erotiska komedier från 50-talet, även om filmernas sofistikerade ton i viss mån kamouflerar det.

Vilka förändringar och förvandlingar det svenska samhället än undergått, socialt och politiskt ifråga om värderingar och beteenden, ligger den svenska filmen som spegel härav minst en generation efter i utvecklingen.

15.6 *Rasdiskriminering*

Endast i ett avseende har svensk film efter andra världskriget ärligt försökt spegla samhällets allmänt stadfästa värderingar. Det förekommer ingen rasdiskriminering i svensk film. Tidigare var det annorlunda. Redan Mauritz Stiller, som själv var av judisk härkomst, tecknade elaka porträtt av judar i flera av sina filmer från 1910-talet. Både då och senare förlöjligades judarna ständigt på grund av sitt utseende, brutna språk, yviga gester eller affärsmetoder. Ännu i *Pettersson och Bendel* från år 1933 är Pettersson den rågblonde, ärlige, lättlurade, store brumbjörnen och Bendel den lille, svarte, förslagne fifflaren. Även zigenare skildrades redan tidigt som lätt suspekta, mindervärdiga figurer, och *Bombi Bitt och jag* (1936) var bara en av de filmer, där tattare gärna kallades pack och fick framstå som kriminellt belastade.

Men i och med andra världskriget är allt detta förbi. När invandrarfrågor förekommer i svensk film på 60- och 70-talen, behandlas de ytterst seriöst som t. ex. i *Deserter USA* (1968) om de amerikanska Vietnam-desertörerna i Sverige eller *Jag heter Stelios* (1972) om grekiska invandrare och deras problem i det svenska folkhemmet.

Men rasfrågan är ett undantag.

15.7 *Filmen som bevarare av traditionella uppfattningar och fördomar*

Svensk film fortsätter hela 40- och 50-talen att slå vakt kring traditionella, konservativa uppfattningar och fördomar inom samhället. Samhället självt är statt i oavbruten förvandling, den speglas inte ett ögonblick i svensk film.

Långt in på 60-talet förblir svensk film en mäktig, pålitlig högborg för konservativa, troget samhällsbevarande, mot alla förändringar och "nymodigheter" ironiska krafter. Mycket av detta sker inte medvetet eller avsiktligt, det bara blir så genom tradition eller slentrian inom filmproduktionen. Men mycket bottnar också i producenternas ständigt underförstådda strävan att ekonomiskt återförsäkra sig hos biografpubliken. Det går i sin tur ut över allt verkligt brännbart och kontroversiellt och alla obekväma, på en del håll kanske förargelseväckande, radikala åsiktsyttringar.

16 Nya signaler

Första världskriget bröt på olika områden sönder en rad uppfattningar och kastade andra över ända. Andra världskriget gjorde det i ännu högre grad. Den franske författaren Jules Romains' ord från 1915, "Världen kan aldrig mer bli densamma", visade sig lika giltiga 1945.

16.1 *Filmen efter andra världskriget*

Detsamma gäller för filmen efter andra världskriget. Den kan inte stå kvar i de äldre konventionella uttrycksformerna, inte gå tillbaka till en gången tids uppfattningar och sätt att gestalta sina ämnen.

De nya åsikter, som nu kommer till uttryck, teoretiskt och efter hand även praktiskt, hävdar att det är inte de gamla berättelseformerna som skall utvecklas, inte de hittills dominerande filmstilarna som skall förfinas, göras känsligare och effektivare som instrument för berättelsen.

Tvärtom hävdar de att filmen måste söka sig helt nya, friare berättelseformer, fria från de konventionella formernas och mönstrens tvångströjor. Filmens framtid ligger inte i en utveckling utan i en förvandling.

Denna strävan mot nya, friare berättelseformer sker i olika länder på olika sätt och framför allt i olika takt. Därvid spelar de enskilda ländernas egen filmproduktion en avgörande roll. Men man kan efter hand allt tydligare urskilja vissa huvuddrag och gemensamma strävanden som så småningom skall mötas, förenas och befrukta varandra.

Motståndet mot dessa nya strävanden är överallt stort. Det är förankrat främst hos de mest kommersialiserade av filmproducenterna, alltså bl. a. i allt som begreppet "Hollywood" står för, men även i mycket hög grad hos den breda, internationella filmpubliken.

16.2 *Underhållningsmomentet inom film och TV*

Filmen och biografen är för den konventionellt inställda publiken fortfarande i första hand ett medium för upplevelse, underhållning och förströelse och först i andra hand ett forum för konstnärliga gestaltningar. Den vill ha upplevelser inne i biografens mörker, och den frågar inte efter hur dessa upplevelser kommit till stånd.

För den har filmen, som litteraturhistorikern Staffan Björck skriver, "övertagit en stor del av den funktion som 1800-talsromanen hade, den stillade mänsklighetens aptit på episk fabulering, fiktiva människor och situationer. För denna uppgift har filmen med sin enastående åskådlighet alldeles bestämda förutsättningar: dess förmåga till suggestiv miljöteckning eller att fånga snabba, upprörda förlopp, i vilkas häftiga växlingar ordet har svårt att hänga med."

Kan man hitta en bättre karakterisering av 60- och 70-talens påkostade, uppreklamerade, för en internationell publik producerade underhållningsfilmer i färg och vidfilmsfor-

mat med stereofoniska flerkanalseffekter eller av de senaste årens oändliga, dialogspäckade, melodramatiska följetongserier i TV?

Det är heller inte från denna ekonomiskt starka, distributionsmässigt världsomspännande filmproduktion, som de nya signalerna kommer.

16.3 *Arvet från den italienska neorealismen*

Den italienska neorealismens korta saga är ett exempel på hur svårt särpräglade, självständiga, egensinniga filmskapare alltid haft och kommer att ha, när de vill hävda sin personliga egenart.

Den italienska neorealismen sinade. Dess ledande filmskapare sögs tillbaka in i den kommersiella produktionen, gav vika för dess krav och fann sig väl tillrätta inom denna guldkantade produktion.

Men neorealismens idéer dog inte. De visade sig livskraftigare än någon trott. De mötte ett efter hand ökande gensvar på olika håll i världen. Unga filmentusiaster hade fått upp ögonen för neorealismens friare produktionsformer fjärran från ateljéer, teknisk perfektion och stjärnspel, dess ökade närhet till människorna, dess sätt att närma sig de sociala förhållandena bakom den psykologiska problematiken.

16.4 *Free Cinema och "diskbänksrealismen" i engelsk film*

Några unga engelsmän var de som snabbast reagerade aktivt. De slöt sig samman i en grupp som kallade sig "Free Cinema" och producerade dokumentärfilmer, utformade i klar opposition mot 30-talets engelska dokumentärfilmskola. Den, som en gång så envist försökte föra in vardagen och vardagsmänniskorna i film, beskylldes nu för att vara romantisk och osaklig. Verkligheten fick inte dramatiseras och tolkas så som där skett, verkligheten måste vara sig själv nog.

Detta var i sin tur ett senkommet eko från en egensinnig rysk dokumentärfilmare, Dziga Vertov, som redan på 20-talet hävdat detsamma men då för döva öron. Beskylld för "formalism" hade han snabbt försvunnit i kulisserna. Först i slutet av 50-talet skulle han få en senkommen upprättelse i sitt hemland.

De unga männen inom Free Cinema omsatte vid 50-talets mitt sina idéer i en rad kortfilmer. Men redan efter några år sögs de upp av den kommersiella engelska filmproduktionen i ett desperat försök av denna att hitta nya, bärkraftiga former efter en lång och svår downperiod.

De tog sina idéer med sig in i produktionen och så uppstod den typ av film, som kom att kallas "diskbänksrealismen". *Se dig om i vrede* (1959) var en av de första filmerna. Den byggde på John Osbornes då mycket spelade pjäs om en arg, ung man och blev redan genom sitt namn en symbol för den nya generationen inom engelsk film och dess opposition mot den tidigare produktionspolitiken.

Andra filmer med samma vardagsgrå, realistiska närhet till dagens ungdom och dess problem var *Lördag kväll och söndag morgon* (1960), *En doft av honung* (1961) efter Shelagh Delaneys pjäs eller *Långdistanslöparen* (1962). De ledande filmskaparna hette Tony Richardson, Karel Reisz och Lindsay Anderson.

Diskbänksrealismen, som mera var en genre än en stil, blev inte långlivad inom den engelska filmproduktionen. Publiken tröttnade snart och redan vid mitten av 60-talet hade genren sinat. Regissörerna sögs in i den kommersiella filmen.

Till tiden sammanfaller dessa engelska försök att förvandla filmen till ett lyhört instrument för skildringar ur vardagen och av ungdomens aktuella problem med en annan, även den av neorealismen inspirerad rörelse, den franska "nya vågen".

16.5 *Den franska "nya vågen"*

De ledande inom "nya vågen" kommer från två håll. De utgörs dels av kritiker och teoretiker kring den en gång häftigt militanta, teoretiska franska filmtidskriften Cahiers du Cinéma, dels av unga män och kvinnor,

som fått pröva sina krafter i kortfilmens anspråkslösare format. De senare var inte i första hand dokumentärfilmare, de berättade helst små psykologiska anekdoter eller skildrade korta, förbiglidande vardagssituationer. Nyckelordet för alla är återigen: närhet till verkligheten, koncentration på människor i vardagsliv och vardagsmiljöer.

Men den franska nya vågen har ingenting till övers för den engelska diskbänksrealismen. Nya vågens män och kvinnor griper tillbaka till det som de ser som det viktigaste hos neorealismen: den omedelbara närheten till mänskliga reaktioner och psykologiska mönster, de friare produktionsformerna och därmed ibland en skenbar teknisk nonchalans men oftare filmskaparens frihet att som konstnär, auteur, oantastad gestalta sitt ämne.

Till detta kommer i deras filmer en erotisk öppenhet och en logisk utveckling av filmens handlingsmönster som oftare leder till status quo och oförändrade förhållanden än till en (kanske ändå bara skenbar) happy end. Ibland leder den logiska utvecklingen till undergång, en frivilligt accepterad död.

Genombrottsåret för den nya vågen är 1959. Då färdigställs bl. a. de två filmer, som utan att vara de första likväl kommit att framstå som hela rörelsens karakteristiska galjonsfilmer: Jean-Luc Godards *Till sista andetaget* och François Truffauts *De 400 slagen* (en beklaglig felöversättning av originaltiteln *Les 400 coups*, som betyder ungefär "Allsköns rackartyg").

Den senare filmen får stora priset vid den franska filmfestivalen i Cannes det året, och därmed är nya vågen snabbt erkänd och etablerad.

Redan några månader senare är en stor, bred fransk filmproduktion i gång på nya vågens premisser. Före 1960 års utgång inspelas totalt 67 nya långfilmer. Under åren 1959–63 debuterar 170 nya franska filmregissörer. Ett stort antal av deras filmer når aldrig ens till premiär, ett ännu större antal blir konstnärliga eller ekonomiska fiaskon.

Ytterligare ett år senare, 1964, är allt slut. Det årets franska filmfestival i Cannes har med en liknelse från T. S. Eliot kallats "den grymmaste av festivaler". Där tog den konventionella, kommersiella franska filmen tillbaka alla sina förlorade positioner, samtidigt som publiken i Frankrike visat att den nu definitivt förlorat intresset för nya vågens naturligtvis mycket ojämna alster.

Av de 170 debutanterna stod en handfull kvar: de som från början förstått vikten av publikförankring för sina filmer och med bibehållen trohet mot sina idéer förmått genomföra och upprätthålla den. Godard ännu några år, men framförallt Truffaut, Claude Chabrol, Louis Malle, Robert Bresson, Agnès Varda, Jacques Demy, kanske några till. De hör sedan dess till de ledande och tongivande regissörerna inom den kommersiella franska filmproduktionen under 60- och 70-talen.

På några håll i världen mötte den franska nya vågen och dess idéer en omedelbar och stark resonans. Så var fallet i Västtyskland, några öststater och USA.

16.6 *Förhoppningar i Västtyskland*

Under slagordet "Papas Kino ist tot" gick en falang unga västtyska kritiker och regissörer till storms mot den konventionella tyska filmen. Ledare var Alexander Kluge, författare, filmregissör och den gången advokat i Västberlin. Kluge skrev och regisserade några filmer, det kom fram andra filmer också. Men ingen av dem övertygade helt om vad de nya signalerna innebar, intresset sinade.

De två västtyska filmskapare, till vilka man vid 70-talets början knyter de största förhoppningarna om en förnyelse av västtysk film, heter Jean Marie Straub och Volker Schlöndorff. Ingen av dem kommer ur Kluges falang. De har bägge fått sin skolning inom fransk film, Straub hos Robert Bresson och Jean Renoir, Schlöndorff som mångårig assistent till Louis Malle.

Utöver dem har under de allra sista åren den unge Rainer Werner Fassbinder blivit mycket uppmärksammad. Han är verksam inom både teater och film som författare, regissör och skådespelare och har i sina

pjäser och filmer på ett mycket personligt, ofta egensinnigt sätt försökt spegla markanta inslag i dagens västtyska samhälle och några av de tendenser som enligt hans uppfattning bidrar till dess ideologiska karaktär: våldet, både det fysiska och psykiska, och nedvärderingen av kvinnorna, intellektuellt och framförallt emotionellt, bägge företeelserna sådana de förekommer som självklara inslag i vardagen.

16.7 *Töväder i Polen och Tjeckoslovakien*

Inom öststaterna var man skeptiskt inställd till yttringar som neorealismen eller den nya vågen. De karakteriserades som "formalistiska" och uttryck för borgerlig dekadans. Man gjorde sitt bästa för att frysa ut dem.

Men i två öststater bröt nya vågen igenom denna officiella attityd. Det resulterade i ett visserligen kortvarigt men mycket markant töväder inom polsk och tjeckisk film.

I slutet av 50- och början av 60-talet arbetade en grupp lärare och elever vid polska filmhögskolan i Lodz under öppet deklarerat intresse för impulser utifrån, inte minst från Frankrike. En rad experimentfilmer av uppenbart "formalistisk" karaktär producerades inom skolan. Den mest kända och berömda av dessa elevfilmer var *Två män och ett skåp* (1958), skriven och regisserad av den unge Roman Polanski. När eleverna så småningom fick uppdrag inom den polska filmindustrin, följde flera spelfilmer, som var uppenbart influerade av nya vågen och dess idéer. Mest känd av dem är *Kniven i vattnet* (1962), Polanskis första långa spelfilm.

Inom den tjeckiska filmproduktionen skedde en likartad orientering mot västerifrån kommande idéer, dit – som närmare skall framgå nedan – inte bara nya vågens idéer hörde. Milos Forman och Jan Nemec var de främsta företrädarna för dessa strömningar. Men "Pragvåren" 1968 följs av en stark nedfrysning även för filmens del. Forman reste till Amerika och filmar nu där. Nemec emigrerade också men återvände. Alltjämt overksam inom tjeckisk film lever han i Prag.

Också i Polen drogs tyglarna åt. Polanski har sedan dess filmat i England och USA.

16.8 *Underground-filmen i USA*

Inom amerikansk film kan man inte iaktta några tecken på att den franska nya vågen och dess idéer påverkade den kommersiella produktionen, Hollywoods filmindustri. Men den nya vågen lockade istället fram och stimulerade den s. k. underground-filmen. Denna har sedan början av 60-talet tidvis varit mycket livlig och ägnat sig åt dels abstrakta, visuella experiment, speciellt i färg, dels socialt och politiskt färgad dokumentärfilm med udden riktad mot the establishment, de senaste åren ofta kring Vietnam-frågan och de färgades kamp för sina rättigheter. Någon betydelse för nyrekryteringen till den kommersiella amerikanska filmproduktionen har den av flera skäl inte haft.

16.9 *Reaktionerna i Sverige och inom svensk film*

Den italienska neorealismen utsattes i Sverige i början för spott och spe. Senare blev det annorlunda, och den sista för dess idéer och strävanden typiska filmen, *La Strada* (1954), mötte både erkännande av kritiken och intresse hos publiken. Men några spår inom svensk filmproduktion avsatte aldrig neorealismen.

De unga engelska dokumentärfilmarnas tidigare opposition inom "Free Cinema" mot den konventionella, enligt deras mening romantiska och romantiserande verklighetsförfalskningen i tidigare dokumentärfilm gick även Sverige och den svenska filmen förbi. Filmerna nådde inte svensk publik förrän långt senare, när det hela var överspelat. Däremot blev nästan alla de följande årens "diskbänksrealistiska" spelfilmer visade i Sverige, även om publikintresset, som var stort för Richard Burtons unge rebell i *Se dig om i vrede*, snabbt minskade.

Någon djupare påverkan på svensk film kan man inte heller här spåra. Den som

kommer närmast torde vara Bo Widerberg, som i *Kvarteret Korpen* rör sig med motiv på ett besläktat område.

I och med den franska nya vågens genombrott och den snabbt följande störtfloden av fransk film fick för första gången i filmens historia kritiker och teoretiker chansen att dels på allvar göra sig hörda, dels praktiskt förverkliga sina idéer och teorier. Deras filmer hade i Frankrike föregåtts av en häftig teoretisk debatt, och denna debatt hade – om också i mycket begränsad utsträckning – inte kunnat undgå att ge eko på andra håll i världen.

Ekot i Sverige var emellertid vagt och odeciderat. Framförallt väckte det ingen lust hos filmproducenterna att engagera kritikerna och teoretikerna i praktiskt filmarbete. Bo Widerberg var ännu bara en ensam ropande röst.

Åren kring 1960 var svensk films dittills mest markanta nedgångsår. Då såg allt mörkt och hopplöst ut. Ingen inom produktionen lyssnade heller efter signaler utifrån. Den kritiker, som försökte göra sig hörd, fann snart att han talade för döva öron. Bo Widerbergs framtidsperspektiv i hans bok "Visionen i svensk film" (1962) födde ingen entusiasm på producenthåll, bara för skams skull eller i en halvhjärtad förhoppning en lågbudget-baby i *Barnvagnen*, Bo Widerbergs debutfilm samma år.

Man kan heller inte påstå att den franska nya vågens filmer, även om många av dem drog mycket publik till de biografer, där de visades, väckte något större uppseende i Sverige. Inte heller de svenska filmproducenterna reagerade med något större intresse. Det enda, de uttalade sig uppskattande om, var att de var lågbudgetfilmer. Men i allt övrigt önskade de hålla sig kvar inom den konventionella filmproduktionens ämnesval, form och inspelningsteknik.

Den franska nya vågen avsätter alltså inga direkta, iakttagbara spår inom svensk filmproduktion. Den aktualiserar heller inga teoretiska problem, väcker ingen debatt och går produktionen och de aktiva, svenska filmskaparna överraskande omärkligt förbi.

Det är först flera år senare och då på andra vägar och i redan förvandlade former som den skall komma att påverka svenskt filmtänkande och därmed aktivt svensk filmproduktion.

17 Mot friare berättelseformer

Både neorealismen, diskbänksrealismen och den franska nya vågen ebbade ut var på sitt håll. Den kommersiella filmproduktionen, dess principer och värderingar återtog herraväldet. I öststaterna blev fältet åter fritt för den officiellt stadfästa "sociala realismen".

Men trots detta fick både neorealismen och dess efterföljare nya vågen en stor och avgörande betydelse för filmens framtid. Den fortsatta utvecklingen kom att innebära en oavbruten frigörelse från de konventionella filmiska berättar- och uttrycksformerna.

17.1 *Filmmediets förvandling*

Filmen undergår under 60-talet en förvandling, som spränger mediets dittills uppdragna och allmänt accepterade, tidigare ofta snäva, formella gränser.

1960-talet blir genombrottsdecenniet för filmens friare berättelseformer, som i sin tur blir nyckeln till filmens förvandling som medium.

Filmen strävar nu i högre grad än tidigare att bli ett medium för kommunikation mellan människor och därvid skapa åt sig nya, bredare, snabbare, effektivare uttrycks- och kontaktytor i umgänget mellan filmskaparen och hans publik. De nya berättelseformerna vill vidga dessa meddelelse- och upplevelseytor och skapa möjligheter till psykologiskt mera intima, lyhörda och inträngande gestaltningsformer och berättelsemönster.

17.2 *Filmens roll i samhället*

En av de viktigaste teserna från neorealismen och nya vågen var dess krav på att filmen skall gå verkligheten, samtidens verklighet, in på livet. Detta innebar – och det blev först efter hand fullt klart – en helt ny uppfattning om filmens roll i samhället. Filmen skall inte längre sitta mer eller mindre oåtkomlig på en piedestal, som en konstart, höjd över tidens vimmel och dagens frågor. Filmen skall först och främst fungera i och inom samhället. Men detta kan inte ske i någon större utsträckning utan ett sönderbrytande av de hittillsvarande produktionsformerna och framförallt det ekonomiska mönster, som på en gång är deras förutsättning och själv strävar att bevara dem.

Cinéma-auteur-principen med den ensamme, oberoende filmskaparen, författare, regissör, ibland även fotograf och filmklippare i en person, kan förverkligas först när den yttre tekniska apparaten blivit både billig och lätthanterlig. Den är det i dag tack vare enkla, lättskötta handkameror och bandspelare. Smalfilmsformaten, i första hand 16 mm, har i stor utsträckning accepterats som basmaterial vid inspelningar.

Filmkameran har därmed för filmskaparen blivit lika lätthanterlig och naturlig som arbetsredskap som skrivmaskinen är för en författare eller pensel och färger för en målare.

Konstarterna har närmat sig varandra.

Filmens på ekonomiska förutsättningar grundade exklusivitet är bruten.

Detta har vidgat filmens roll inom samhället. Det har öppnat vägar till nya produktionsformer och därmed till nya berättelse- och uttrycksformer.

Viktigast av dem är den uppfattning om stoffet och dess behandling, vilken brukar karakteriseras med den franska termen "cinéma-vérité".

17.3 *Cinéma-vérité-rörelsen*

Egentligen är cinéma-vérité ingenting nytt. Den en gång så nedvärderade och senare rehabiliterade, tidigare nämnde ryske dokumentärfilmaren Dziga Vertov var den förste som redan på 20-talet hävdade dess principer: verkligheten skall skildras utan kanalisering eller färgning, utan inlagda värderingar och inbyggda, öppna eller dolda slutsatser. De italienska neorealisterna upprepade kravet liksom Free Cinemas unga engelsmän och den nya vågens fransmän.

Cinéma-vérité: det var sanningen ute i samhället och inom det politiska livet, fångat av en filmkamera som varken vrakar eller väljer utan anonymt och opartiskt berättar om vad var och en kan se med egna ögon och höra med egna öron. Ty i dess principer ingick även direktinspelade, oförberedda intervjuer med anonyma människor i de skildrade sammanhangen.

Därvid arbetade man med samma intervjuteknik som TV: den intervjuade pratade i en obruten närbild så länge han hade något att säga. Växelbilder under hans tal förekom bara i undantagsfall. Personen, hans ansikte, uppträdande, röst, ord, personliga utstrålning var så viktiga att ingenting fick distrahera åskådaren–åhöraren, ingenting fick störa dennes omedelbara kontakt med den intervjuade och hans ord.

Den mest kände cinéma-vérité-filmaren och en av rörelsens förgrundsfigurer är fransmannen Chris Marker. Han har med denna teknik gjort en rad, i första hand politiska reportage från olika delar av världen. Ett av dem är en långfilm, *Sköna maj*, som skildrar Paris i maj 1962, den månad när inbördeskriget i Algeriet var slut men de Gaulle hade kvar uppgörelsen med sina rebelliska generaler och deras organisation OAS. Den filmen är ett närgånget reportage, späckat av intervjuer med fransmän av alla kategorier och även med algerier i Paris, som bl. a. säger för fransmännen i gemen ytterst obehagliga saker. Men det är samtidigt en levande och fantasifull film om Paris, staden som rymmer så oändligt mycket av konventionella värderingar och kontroversiella uppfattningar.

I den filmen kom Chris Marker en parisisk verklighet direkt in på livet. När cinéma-vérité-filmarna lyckas, når de också en hög grad av närhet till människorna. De får sina intervjuobjekt att öppna sig spontant, orädda och i ordval som ofta drastiskt belyser sammanhang och reaktionsmönster.

Men intervjuerna är långt ifrån allt. Kring dem måste man samtidigt bildmässigt bygga upp en social verklighet, som ger orden resonans och djupare mening. Eljest blir det hela verkningslöst.

Därmed har man emellertid också lämnat den omedelbara verklighetsskildringen. Den yttre ram, i vilken de spontana intervjuerna nu infogas, blir den bakgrund, mot vilken de får verka. Åskådaren tolkar inte längre de intervjuades ord förutsättningslöst och enbart utifrån personernas uppträdande utan i stigande grad i förhållande till en bestämd, nyss given social verklighet. Därför har dessa cinéma-vérité-reportage ofta inte bara tecknat en bestämd politisk situation utan fått karaktären av aggressiva inlägg i en aktuell, politisk debatt.

Många uppfattade cinéma-vérité-rörelsen som en bekräftelse på att det inte krävdes mer än en kamera och en bandspelare för att gå ut och skapa film. Rörelsen togs som intäkt för en nedvärdering av kvalitetskravet på film: det gällde ju främst att fånga det levande, brusande livet – detta var ju sig självt nog. Var bara ämnesvalet viktigt och väsentligt i dagens samhälle eller politiska liv, så spelade formen mindre roll. Filmen hade ju ändå alltid något väsentligt att säga.

Inte minst i Sverige har sådana synpunkter gjort sig hörda, mer eller mindre högljutt.

17.4 *Svenska motsvarigheter*

Vilgot Sjömans bägge filmer *Jag är nyfiken – gul* (1967) och *Jag är nyfiken – blå* (1968) har ofta framställts som representanter för svensk cinéma-vérité. Det är väl tvivelaktigt om den definitionen håller streck. Trots allt är de alltför noga planerade, och Sjöman styr hela tiden filmernas inriktning efter mycket bestämda, från början fastslagna linjer. Detsamma gäller Sjömans angrepp på fångvårdsmyndigheterna i filmen *Ni ljuger!* (1969).

Då motsvarar snarare en film som *Dom kallar oss mods* (1967) med dess oavbrutna närhet till en motsägelsefull tillvaro mera tankegångarna inom cinéma-vérité-rörelsen.

Men mera typisk är naturligtvis filmen *Den vita sporten*, som skildrade kravallerna i Båstad vid cupmatchen i tennis i maj 1968, där vad som verkligen skulle komma att hända aldrig kunde närmare förutses. Typiska är också de bägge filmer som gjordes om den långvariga gruvstrejken i Kiruna 1969–70. Den ena kallades rätt och slätt *Gruvstrejken 69/70*, den andra fick den mera patetiska och polemiska titeln *Kamrater, motståndaren är välorganiserad*.

Bakom dessa tre filmer stod som professionell kärna mer eller mindre försigkomna elever eller f. d. elever vid Svenska Filminstitutets dåvarande filmskola. Här spelade de ut sin opposition och latenta aggression i filmer som förverkligade både deras krav på friare berättelseformer och på mera samhällstillvända ämnen än filmskolan vanligen låtit dem syssla med.

17.5 *Motsvarigheter i andra länder*

I Frankrike och Tyskland gjordes en rad filmer av cinéma-vérité-typ i anslutning till studentoroligheterna vid universiteten i slutet av 60-talet.

I Amerika har 60-talets "långa heta sommar" och den allmänna oron i det amerikanska samhället och speciellt bland dess ungdom speglats i upprepade attacker mot the establishment i den filmproduktion, som redan långt tidigare med mer eller mindre rättvis karakterisering fått namnet "underground-film".

Gemensamt för dessa filmare från olika länder och med olika syften är deras starka politiska engagemang. Men de erkänner det sällan. De hävdar att deras filmer inte är färgade. De skildrar bara verkligheten på ett öppnare, friare, mer okonventionellt sätt än tidigare. De nedvärderar samtidigt gärna formen på bekostnad av innehållet.

17.6 *Semi-dokumentär film*

Som en sidoföreteelse till cinéma-vérité har under 60-talet utvecklat sig något som kallats semi-dokumentär film. Den vill i dokumentärfilmens skenbara form men utan användande av autentiska upptagningar, som i de flesta fall f. ö. saknas helt eller i erforderlig utsträckning, skildra ett historiskt förlopp eller sammanhang. Detta sker med helt och hållet nyinspelade bilder, som dock strängt iakttar kravet på absolut autenticitet vid rekonstruktionen.

I den semi-dokumentära filmen är det alltså egentligen fråga om spelfilm. Den har skådespelare i alla viktigare roller. Den arbetar med samma tekniska och ekonomiska inspelningsapparat som en konventionell spelfilm. Men den vill samtidigt hålla sig så nära det ursprungliga händelseförloppet som möjligt genom att t. ex. alla uppträder under "riktiga" namn. Filmens scener är dessutom, så långt det nu är möjligt, inspelade på de platser där de en gång ägt rum.

Inte heller den semi-dokumentära filmen var något nytt för 60-talet. Filmer av denna typ förekom redan på 30-talet i USA som inslag i dokumentärfilmserien "March of Time". Man rekapitulerade t. ex. efteråt i film polisens kamp mot dåtidens gangstervälde: allt var nyinspelat men det var autentiskt rekonstruerat.

Mest känd som typisk representant för semi-dokumentär film är *Slaget om Alger*

(1966). Den skildrade den förbittrade, oförsonliga kampen mellan algeriska FLN och fransmännen, sådan den fördes i Algers kasbah.

Filmen var helt och hållet inspelad i Alger, både uppe i kasbahns trånga, vindlande trappgator och nere i den s. k. europeiska delen av staden. Den följde det ursprungliga händelseförloppet noga och väjde varken för tortyr, brutalitet, attentat eller förräderi på någondera sidan. När kampen en dag var över och Algeriet var fritt, konstaterade filmen detta lugnt och sakligt, utan jubelord, frihetsfraser eller framtidsfanfarer. En bitter period var avslutad, det var allt. Den dokumentära stilen hölls in i det sista. Det dröjde ända in på 70-talet innan filmen tilläts för visning i Frankrike.

Slaget om Alger var regisserad av italienaren Gillo Pontecorvo och andra italienare har under senare år visat ett vitalt intresse för samhällskritiska eller politiskt speglande filmer. En av dem är Francesco Rosi, som i spelfilmen *Salvatore Giuliano* (1961) med den sicilianske banditledarens död som utgångspunkt försökte klarlägga maffiaspelet på ön. I krigsfilmen *Ingen mans land* (1970) återberättade han en grym episod från italiensk-österrikiska fronten under första världskriget. Senast har han i *Fallet Mattei* (1972) skildrat ett industriellt och politiskt maktspel på hög nivå, en av efterkrigstidens stora rättsaffärer och mysterier i Italien. Han arbetar i sina spelfilmer med samma semi-dokumentära stil som Pontecorvo gjorde i *Slaget om Alger* och ger dem därmed en autenticitet som ger stark resonans åt intensiteten i själva skildringen.

Ännu mer markant i detta avseende är den grekiske, numera naturaliserade franske filmskaparen Costa-Gavras, som i tre spelfilmer behandlat aktuella politiska konfrontationer i så närgången och kraftfullt kompromisslös form att ingen av filmerna kunnat visas i det land, vars förhållanden de skildrat. I *Z – han lever* (1968) skildrades omständigheterna kring mordet på den grekiske oppositionspolitikern Lambrakis i maj 1963. *Bekännelsen* (1970) återgav efter förre tjeckiske biträdande utrikesministern Artur Londons bok med samma namn om rättegången mot honom delar av den beryktade Slansky-processen i Tjeckoslovakien i november 1952. I sin hittills senaste film, *Gisslan* (1972), berättade Costa-Gavras lika fränt och närgånget om den amerikanske polisexperten Dan Mitrone, som skickats från USA till Uruguay och tillsammans med den brasilianske konsuln i Montevideo kidnappades av gerillaorganisationen Tupamaros sommaren 1970 samt varför han mördades, när den uruguayska regeringen vägrade utväxla honom mot politiska fångar.

17.7 *Svenska motsvarigheter*

Söker man en motsvarighet till den semi-dokumentära filmen inom svensk film, torde det närmaste bli *Baltutlämningen* (1970) om den omstridda utlämningen av 167 baltiska flyktingar till Sovjetunionen i januari 1946. Den filmen försökte på samma kyligt neutrala sätt och med samma dokumentära vinkling skildra ett tragiskt kapitel från svenska efterkrigsår.

Skillnaden mellan de bägge filmerna är emellertid uppenbar och ger samtidigt nyckeln till något väsentligt hos den semi-dokumentära genren. Kraven på inre spänning, dvs. ett engagerat intresse för människorna, deras handlande och inbördes relationer, är i en semi-dokumentär film minst lika stora som i en vanlig spelfilm. En filmpublik begär först och främst upplevelser och spänning, känslomässig stimulans. Först i andra hand frågar publiken efter ämnet och dess eventuella bakgrund.

Varken cinéma-vérité-filmen eller den semi-dokumentära har lättare att nå fram till en bred publik genom typen av ämnen. De når fram bara genom det sätt på vilket ämnet gestaltats, dvs. genom dess form. Kunskapen om den får man inte på köpet när man förvärvar en filmkamera och en bandspelare.

17.8 *Andra nya berättelse- och gestaltningsformer*

Cinéma-vérité-principen hänger samman med friare tekniska och ekonomiska produktionsförhållanden och har kunnat utvecklas tack vare och inom dem. Men man kan samtidigt iaktta hur även inom den konventionella, kommersiella filmindustrin nya berättelse- och gestaltningsformer kommit till uttryck under slutet av 50- och början av 60-talet.

Den viktigaste av dessa nya berättelseformer gäller sättet att gestalta människans situation, hennes psykologiska belägenhet.

Den franske filmregissören Alain Resnais var samtida till nya vågen men stod vid sidan av den. Den verklighet, han ville skildra i film, var ingen realistisk verklighet. Han sökte den psykologiska verkligheten hos sina gestalter, även när dessa var djupt förankrade i aktuella, sociala eller politiska förhållanden.

Hans film *Hiroshima, min älskade* (1959) är som en väldig vision av kärlekens landskap mot en hela tiden kusligt närvarande verklighet, den första atombomben och dess fruktansvärda verkningar.

I en följande film, *I fjol i Marienbad* (1961), berättar han om en tid som inte existerar, varken i det förgångna eller närvarande, en tid bortom själva tiden, där olika tidsplan oavbrutet skjuter in i varandra.

En senare film, *Den odödliga* (1963), är i första ögonblicket söndersplittrad och obegriplig. Men den blir enkel och glasklar för den som ser dess verklighet som en psykologisk verklighet, utspelad i en mans hjärna under bråkdelen av ett ögonblick, en timslång drömsekund: mannens fåfänga kvinnodröm, smärtsamt påtaglig, smärtsamt realistisk.

Resnais hade som medarbetare i flera av sina filmer den franske författaren Alain Robbe-Grillet, som inte bara skrivit utan även själv regisserat den ovannämnda *Den odödliga.*

17.9 *Skärvmönster och mångtydighet*

Resnais och Robbe-Grillet sökte med sitt sönderbrytande av tid och rum och av den yttre realistiska verkligheten ett sätt att bygga upp en ny, allmängiltigare, rent psykologisk verklighet med hela den variationsrikedom och mångtydighet, som livet självt bjuder på. Ingenting är entydigt, allt har både två och många fler sidor, allt talar på olika sätt till olika åskådare, möter olika resonansbottnar hos dem, får olika gensvar, når olika effekt.

Därför berättar de filmerna i ett "skärvmönster", blandar ögonblicksbilder med minnesfragment och låter allt tillsammans bilda en stor mosaik, där logiken är den psykologiska och inte den realistiska verklighetens logik.

De enskilda situationerna bildar inte ett pussel, där enhetliga drag snart låter sig urskiljas och innebörden, mönstret, till sist står klar och entydig. De faller istället över och kring varandra som skärvor från en sönderslagen yttre verklighet.

Robbe-Grillet har själv kommenterat det så här, fritt citerat: Jag vet ju inte om jag har alla bitar som behövs för att bilda ett mönster. Jag vet inte om det finns något mönster, inte om bitarna kan bilda något. Mönstret är förresten åskådarens angelägenhet, inte min, och kanske bara han kan hitta mönstret, för han har de bitar som fattas för mig.

Likartade karakteriseringar av strävanden inom 60-talets film kommer från andra håll.

Bo Widerberg låter i en av sina första filmer, *Kärlek 65* (1964), en av sina personer citera ett sådant uttalande, även det här fritt återgivet: I dag går det inte att göra en historia med början, mitt och slut. Man kan bara lägga skärvor ovanpå varandra och hålla dem mot ljuset. Kanske framträder då ett mönster, ett mönster som man kan ana sig till. Kanske är det sanningen.

Den tidigare nämnde tjeckiske filmskaparen Jan Nemec är kanske den som konsekventast, mest kristallklart och med störst – men personligen kortvarigast – framgång

förverkligat principerna om skärvmönster och psykologisk mångtydighet. Han har gjort det i de två filmerna *Nattens diamanter* (1965) och *Ett party och dess gäster* (1966).

Vad som händer i t. ex. den första av dem är enkelt och okomplicerat: två krigsfångar flyr från en tysk fångtransport under kriget, jagas och blir så småningom fast. Själva händelseförloppet är mycket lätt att följa, det är fyllt av en enkel stark, yttre spänning. Men ändå är ingenting klart och entydigt. Filmen har ett inre reaktionsmönster, som inte är lika lätt åtkomligt. Där spelar hela tiden associationerna fritt i konkreta bilder, som oavlåtligt motar undan varandra: kanske var det så, nej så eller kanske så.

Nattens diamanter har bl. a. flera olika slut, klippta in i varandra, skjutna in i varandra i berättelsen som olika tids- och handlingsplan. Slutet för de två flyende kan komma på så många olika sätt, så som deras flykt gestaltat sig, vill filmen säga. Det ena slutet är inte mer ologiskt än det andra, inte mindre tänkbart eller möjligt. Publikens sympatier skall inte bindas vid ett lyckligt eller olyckligt slut. Intresset skall inte kanaliseras mot "hur det går" utan mot det psykologiska mönstret bakom det yttre handlingsförloppet, mot hur två fångar upplever en förtvivlad flykt för livet.

Inom svensk film är det egentligen bara Bo Widerberg och Kjell Grede, som konsekvent arbetat med sådana impressionistiska skärvmönster, den förre främst i *Elvira Madigan* (1966) och *Joe Hill* (1971), den senare i *Harry Munter* (1969) och *Klara Lust* (1972). Men ingen av dem har vågat gå så långt i konsekvens och därmed också svårtillgänglighet som Resnais, Robbe-Grillet eller Nemec.

Denna skärvteknik är kanske inte enda sättet att i filmmediet gestalta komplicerade, svårfångade och svårformulerade psykologiska förlopp och situationer, människors ofta inflammerade livssituationer. Men i de ovannämnda franska och tjeckiska filmerna har denna teknik inneburit en kraftig utvidgning av mediets uttrycks- och gestaltningsformer.

17.10 *Avdramatiseringen*

Hand i hand med tendenserna till skärvmönster och kraven på mångtydighet i filmernas psykologiska mönster går under 60-talet strävanden till avdramatisering av stoffet. Det är i och för sig heller ingenting nytt, det hävdade inom teatern Bert Brecht redan på 30-talet, fast han då sällan spelades så.

Avdramatiseringen innebär att ett händelseförlopp visserligen skall skildra viktiga, väsentliga, "dramatiska" ting. Men det får inte gestaltas så att spänningen får övertaget och den därav framkallade suggestionen dövar andra reaktioner hos åskådaren.

Denna strävan mot avdramatisering gjorde sig redan tidigt gällande inom den franska nya vågen, främst hos J.-L. Godard. I några av sina tidigare filmer, bl. a. *Leva sitt liv* (1962), förde han avsiktligt in longörer för att bryta ner åskådarens eventuella känslomässiga engagement. Liksom Brecht ville han att åskådaren hela tiden skulle tänka klart inför vad han såg, aldrig låta sig ryckas med av attraktiva personers handlande eller spännande, yttre händelser.

Åskådaren får inte suggereras, inte känslomässigt dras in i skeendet på vita duken. Åskådaren skall stanna utanför, iaktta det kyligt och reflekterande, dra de nödvändiga (sociala eller politiska) slutsatserna av det. Själv spetsade Godard till hela frågan med orden: "En film är en film är en film".

Denna avdramatisering har blivit ett karakteristiskt drag för många filmer under 60- och början av 70-talet.

Mest konsekvent har kanske italienaren Michelangelo Antonioni genomfört principen i en rad djuplodande, psykologiska kvinnoskildringar, bl. a. *Natten* (1961), *Feber* (1962) och *Den röda öknen* (1964). Med avståndstagande från den yttre verkligheten, som i hans filmer bara blivit en i olika mening färgstark ram kring noga registrerade, komplicerade, inre förlopp, har han i sina kvinnogestalter sökt människan bortom all yttre verklighet, den ensamma, kontakt-

lösa, kontaktsökande människan i hennes ofta vanmäktiga isolering.

Så använd blir avdramatiseringen en viktig tillgång i filmberättandet, en av mediets nycklar till inträngande i och klarläggande av komplicerade psykologiska förlopp och reaktioner djupt inne i människan.

Men tyvärr har alltför många filmskapare i olika länder inte förmått ge sina filmer den nödvändiga, starka inre spänningen, när de samtidigt avstått från den yttre.

För Godards egen del ledde dessa tankegångar honom under 60-talets senare hälft in på ett filmiskt mycket ofruktbart blindspår. Mot en bakgrund av personliga konflikter sökte han i sina filmer förverkliga ett starkare och mera direkt och närgånget politiskt engagemang. Med dessa renodlat politiska filmer, bildmässigt asketiska intill torftighet men till brädden fyllda av tal, hamnade han i en konstnärligt totalt ofruktbar situation.

Den som i Sverige lyckats bäst torde vara Vilgot Sjöman i sina bägge *Nyfiken*-filmer (1967–68). Där inför han gång på gång metaeffekter som avdramatiseringsmedel: man får plötsligt se och höra själva inspelningsapparaten bakom den scen, som nyss visades. Kameran, Vilgot själv, fotografen och övriga medhjälpare, det tekniska snacket, nödvändigheten av en omtagning, allt detta bryter plötsligt av det kontinuerligt uppbyggda skeendet i filmen. Filmens flöde av bilder och dramatiska accenter bryts av, allt stannar upp av något för skeendet helt ovidkommande: en film är en film är en film.

18 Svensk film efter 1963

De två viktigaste händelserna inom svensk film vid 60-talets början är generationsväxlingen på bred front och filmreformens tillkomst.

18.1 *Generationsskiftet inom svensk film*

Generationsväxlingen kommer först. Den för nästan samtidigt fram de tre filmskapare, som skall bli de betydelsefullaste inom svensk film under de kommande åren: Vilgot Sjöman, Bo Widerberg och Jan Troell. Sjöman och Widerberg debuterar med långfilmer 1962, Troell arbetar då ännu med kortfilm men är samtidigt Widerbergs fotograf i dennes första spelfilm *Barnvagnen* (1962).

Det är intressant att iaktta hur detta generationsskifte inom svensk film i själva verket sker samtidigt med och oberoende av att den svenska filmproduktionen vid denna tid kämpar med stora ekonomiska svårigheter och ser sin framtid mörkare än någonsin. Nöjesskatten är fortfarande hög, biljettintäkterna minskar, konkurrensen från TV ökar. Filmreformen har ännu inte tagit fast form. Ingen kan ännu lita på att den verkligen blir av. I det läget satsar olika svenska filmproducenter på nya människor inom produktionen.

Nu kom filmreformen till stånd det följande året, 1963. Då var Vilgot Sjöman och Bo Widerberg i fullt arbete med de filmer som skulle innebära deras genombrott och definitiva etablering som filmskapare: Sjöman med *491*, Widerberg med *Kvarteret Korpen*. Troell arbetar i kortfilmformatet med markanta spelinslag: *Johan Ekberg* (1963), *Uppehåll i myrlandet* (1964). Hans första långfilm, *Här har du ditt liv* efter Eyvind Johnsons självbiografiska svit "Romanen om Olof", kommer 1966. Då var filmreformen väl etablerad och hade gett de svenska filmproducenterna erfarenheter.

18.2 *Filmreformen 1963*

Filmreformen och generationsväxlingen hänger samman på ett djupare sätt. Utan den förra hade den senare inte kunnat utvecklas så som skedde under de följande åren. Filmreformen skapade nya, ekonomiskt fördelaktigare ramar för svensk filmproduktion men den skapade framförallt ett bättre klimat för svensk film. Det innebar fortsatta, fria arbetsmöjligheter för Sjöman, Widerberg och Troell men också att en rad unga filmentusiaster och filmskapare på olika håll under de följande åren kunde debutera som spelfilmregissörer.

Till dem hörde författaren och filmkritikern Jörn Donner, TV-regissörerna Bengt Lagerkvist och Åke Falck (samtliga 1963), teaterregissören Stig Ossian-Ericson, TV-producenten Lars Forsberg, skämtaren Tage Danielsson, mångfrestaren Yngve Gamlin (1964), författaren Lars Görling, konstnären Peter Kylberg, TV-producenten Torbjörn

Axelman (1965), Jan Halldoff (1966), Kjell Grede, Stefan Jarl och Jan Lindqvist, Jonas Cornell, filmkritikern Stig Björkman, författaren Gösta Ågren (1967), Johan Bergenstråhle, skådespelarna Jarl Kulle och Allan Edwall, TV-producenten Lasse Forsberg (1968), Stellan Olsson, Claes Fellbom (1969), Roy Andersson och Per Berglund (1970). Flera av dessa var f. d. elever vid det i samband med filmreformens genomförande grundade Svenska Filminstitutets filmskola.

Många av dessa nya filmregissörer arbetar på grundval av egna originalmanuskript, men många väljer ämnen från 40-, 50- och 60-talsförfattare som Stig Dagerman, Sivar Arnér, Pär Rådström, Lars Forssell, Per Olof Sundman, Lars Ardelius, Bosse Gustafson eller P. C. Jersild. Först på 60-talet kommer några av de ledande 40-talisterna inom litteraturen äntligen till tals inom film: Dagerman med *Ormen* (1966) och *Bröllopsbesvär* (1964), Sivar Arnér med *Tvärbalk* (1966), Lars Ahlin i en kortfilm, *Väntande vatten* (1965).

Andra författare, som får leverera stoff till svenska 60-talsfilmer, är Gösta Gustaf-Janson och Agnes von Krusenstjerna, bägge då redan med ett avlägset, nostalgiskt skimmer kring sitt persongalleri. Samt naturligtvis Fritiof Nilsson Piraten och Vilhelm Moberg, två folkkära, drastiska berättare med djup förankring i det svenska kynnet.

Som barnfilmregissörer debuterar Olle Hellbom 1963 och Leif Krantz 1968.

Dessutom medförde 60-talets senare hälft ett ökat intresse från svensk sida för utländska samproduktioner, i första hand med franska producenter och regissörer, bl. a. J.-L. Godard, Alain Resnais, Robert Bresson och Agnès Varda, samtliga 1966.

Engelsmannen Peter Watkins och den amerikanska författarinnan Susan Sontag regisserade 1968–70 även filmer i Sverige i svenskt uppdrag och med svenska skådespelare i huvudroller.

Men denna ökade svenska filmproduktion på bred front med nya regissörer och nya ämnesområden visar sig också ha sina begränsningar. Av ett stort antal debutanter är det bara ett begränsat urval som förmår hävda sig på ett varaktigt sätt. Åter besannar sig den gamla iakttagelsen att Sverige är ett litet land och att dess personella resurser är begränsade. Men samtidigt får man också besannad iakttagelsen att det är nödvändigt med en bred, kontinuerlig filmproduktion med ambitiös målsättning som bas för att kunna nå toppresultat inom produktionen. Filmreformen 1963 gav möjlighet till en sådan svensk basproduktion. Den skapade ett bättre klimat för produktion av svensk spelfilm och därmed fick den sin verkliga betydelse som konstruktiv kulturpolitisk insats.

18.3 *1960-talets ledande filmskapare*

De i ett större sammanhang viktigaste svenska filmskaparna under 60-talet är inte många. Ingmar Bergman, fortfarande svensk films portalfigur i utlandets ögon, är självfallet en av dem. De tre som mer än andra markerar generationsskiftet inom svensk film hör också dit: Vilgot Sjöman, Bo Widerberg, Jan Troell. Som femte kommer några år senare en enda ur skaran debutanter i deras fotspår: Kjell Grede.

Bergman, Sjöman, Widerberg och Grede är typiska auteur-filmare i ordets ursprungliga mening. Troell var det också i början av sin filmbana. Men de har samtidigt haft en tekniskt högt utvecklad och ekonomiskt resursrik produktionsapparat till förfogande.

18.3.1 Ingmar Bergman

Ingmar Bergman är självfallet den mest betydande. Han arbetar under 60-talet vidare i sin tidigare, intimt närgångna, starkt personliga stil med lyhörd koncentration kring människorna. Alltsedan mitten av 50-talet har Ingmar Bergman i en följd av filmer visat att filmen som medium är mäktig samma djupdimensioner i människoskildringen som den moderna litteraturen och teatern.

Bergman börjar nu också mer medvetet orientera sig mot en internationell marknad utanför specialbiografernas trånga krets. Ett tydligt tecken härpå är filmen *Beröringen*

(1971). Den har den amerikanske skådespelaren Elliot Gould och två internationellt kända svenska skådespelare i de tre huvudrollerna, är i färg och helt inspelad på engelska. Den berättar dessutom en historia som torde få anses betydligt mera publikvänlig och internationellt lättillgänglig än många av Bergmans tidigare filmer.

Bergmans hittills senaste film, *Viskningar och rop* (1972), har i konsekvens härmed fått sin urpremiär i New York. Därmed vill man betona att den i första hand vänder sig till en internationell publik. Premiären i Sverige och den svenska publikens mottagande av filmen intresserar först i andra hand.

18.3.2 Vilgot Sjöman

Vilgot Sjöman har efter debuten 1962 fortsatt en filmproduktion, lika individuellt och personligt särpräglad som någonsin Ingmar Bergmans men fjärran från dennes strama bild- och berättarstil. Sjöman söker ofta ämnen med social anknytning och ger dem därvid gärna en kontroversiell utformning. Han driver även den sexuella öppenheten mycket långt.

18.3.3 Bo Widerberg

Bo Widerberg har också hållit fast vid sina i och med *Elvira Madigan* (1966) konsekvent utvecklade, impressionistiska berättarformer. Efter *Ådalen 31* (1968) har även han sökt och om också med svårighet funnit internationella kontakter för sitt fortsatta filmarbete. Bakom hans film *Joe Hill* (1971) ligger sålunda inte bara ett ämne från den amerikanska arbetarrörelsens tidiga kampår utan även ekonomiska insatser från och samarbete med ett amerikanskt distributionsföretag.

18.3.4 Jan Troell

Jan Troells stora insats under 60-talets senare del är de två helaftonsfilmerna efter Vilhelm Mobergs emigrantromaner, *Utvandrarna* och *Nybyggarna*, efter långa förberedelser inspelade februari 1969 till januari 1970 och med premiär resp. 1970 och 1971.

I dessa filmer har Troell helt underordnat sig Mobergs episka berättarstil. Mestadels håller han ett sävligt tempo i filmerna. Bara några gånger bryts detta i *Nybyggarna* av dramatiska accenter som törstvandringen i öknen, indianöverfallet eller masshängningen.

Bägge filmerna får genom sitt i jämförelse med romanerna begränsade omfång mindre möjlighet att spegla de sociala förhållanden i Sverige, som föranledde den omfattande utvandringen till Amerika. Detta torde bidra till den romantiserande ton, som vilar över filmerna. Emigrationens verkliga orsaker har förträngts till förmån för känslomättade eller drastiska situationer ur Mobergs romaner. Filmerna har dessutom ofta fått en lätt slöja av känslosamhet, som kanske är mer nostalgisk än realistisk och som torde spegla lyrikern Troells kynne mer än realisten Mobergs.

18.3.5 Kjell Grede

Kjell Gredes två filmer *Harry Munter* (1969) och *Klara Lust* (1972) är nämnda tidigare. Även Grede visar förkärlek för impressionistiska berättarmönster med plötsligt insatta, brutala punkteffekter. Bägge filmerna har en sådan chock-effekt i sin upptakt, den blir nyckeln till huvudpersonens fortsatta handlande och därmed en katalysator för berättelsens fortsättning.

Grede arbetar gärna även med amatörer och halvprofessionella skådespelare. Hans situationer är trots sin fasta uppbyggnad ofta påfallande avdramatiserade. Därigenom suddas ibland individuella skillnader ut och personer i biroller blir varandra egendomligt lika. Bildstilen är lyrisk och impressionistisk, fångad med en känslig, följsam kamera.

Alla de fem nämnda är som filmskapare djupt olika, även om deras sätt att berätta ibland ytligt förefaller tangera varandra. De väljer helt olika ämnen, intresserar sig för olika sidor av dem, bygger upp sina sekvenser och situationer olika och använder fram-

förallt instrumentet skådespelarna på helt olika sätt.

Men på en punkt är de lika: det djupa allvar och den starka medvetenhet, med vilken de arbetar. De är sanna auteur-filmare.

Den ende av de fem, som gärna löser upp sin berättelse i olika motivtrådar och sedan inte alltid knyter samman dem i slutet av filmen, är Kjell Grede. Både Bergman, Widerberg och Troell berättar strängt slutna historier. Dessa har en markant början, leder alla till ett bestämt slut. Sjöman är friare och öppnare för andra möjliga lösningar av det problem, hans film behandlar.

Kjell Grede är också den ende som verkligen lämnar fältet fritt för åskådarens reaktioner och tolkningar. För att rätt förstå varför den unge Harry Munter uppträder som han gör eller varför sökandet efter Klara Lust skapar detta egendomliga mönster av mänskliga kontakter, måste åskådaren ha egna bitar att bidra med till Kjell Gredes pussel – och då är det ju inte längre bara hans. Då har pusslet även blivit åskådarens.

Denna mångtydighet, till stor del öppen bara för den lyhörde, hör till de Gredeska filmernas finaste egenskaper och kommer säkert också en dag att allmänt betraktas så.

18.4 *Den erotiska öppenheten*

Gemensamt för alla fem är den mer eller mindre understrukna erotiska öppenheten i skildringen.

Denna erotiska öppenhet är inte alls någonting som svenska filmare introducerat, vilket många tycks tro. Den har tidigare förekommit sporadiskt t. o. m. i amerikansk film, och den svenska *Hon dansade en sommar* (1951) var på sin tid bara en isolerad företeelse.

Det var inom den franska nya vågen som den erotiska öppenheten blev ett markant, konsekvent upprepat motiv. Därifrån spred den sig med ny kraft och ny resonans ut över filmvärlden.

I Sverige var det Ingmar Bergman som definitivt bröt igenom "sex-vallen" med sina scener av vilt förtvivlade, erotiska kontakter i *Tystnaden* (1962).

Vilgot Sjöman tog ett stort steg vidare i sina *Nyfiken*-filmer (1967–68) med deras öppet lustbetonade, livsbejakande erotik mellan unga människor. Ännu längre drev Sjöman det i *Troll* (1972) med sjungande operasångare i grupp-sex. Men nu slog det mer eller mindre över i parodi på hela sex-genren. I varje fall kunde det knappast vara förargelseväckande längre.

18.4.1 Den spekulativa erotiska filmen

I spåren på denna, hos Bergman och Sjöman konstnärligt motiverade erotiska öppenhet följde en bred flod av först halv-, sedan helpornografiska filmer, där avsikten aldrig var annat än att skapa så stor sensation som möjligt för att spela in så mycket pengar som möjligt.

Denna spekulativa sexvåg inom film nådde i Sverige sin höjdpunkt 1968–69, stagnerade sedan och är 1973 under påfallande tillbakagång. Orsaken härtill är helt enkelt att den stora publiken tröttnat. När den första nyfikenheten på området väl blivit mättad, var sensationen med de tidigare inom film så strängt tabu-belagda orden och handlingarna också borta.

Den helpornografiska filmen har numera en så begränsad marknad i Sverige att varje långfilminspelning med denna spekulativa inriktning blivit ett ekonomiskt vanskligt företag. Samma utveckling kan iakttas utomlands, varför man i detta avseende heller inte längre kan lita till förväntansfulla exportmarknader.

Svensk film hade några år ett gediget internationellt rykte som producent av erotisk film. Men nu har flera länder glatt gått förbi Sverige, främst bland dem kanske Danmark och Västtyskland. Och som en frustande outsider kommer nu också USA galopperande.

18.5 *Svensk film och TV under 60-talet*

Ingen av 60-talets fem ledande svenska filmskapare kom till filmen via TV. Ingmar Bergman var redan för längesen etablerad, när TV kom till Sverige. De övriga fyra gjorde sina lärospån inom film och utvecklade där sina individuella särarter. Det var inom film som de skaffade sig rutin och tekniskt kunnande. Widerberg och Troell gjorde några korta, i sammanhanget betydelselösa filmer för TV i början av sin bana, Sjöman några kortfilmer senare när han för längesedan var etablerad.

När den breda vågen av debuterande filmregissörer vällde fram efter filmreformens tillkomst fick däremot flera TV-producenter och -regissörer upprepade chanser att göra film. Ingen av dem lyckades hävda sig inom film på ett personligt eller övertygande sätt. Klyftan mellan svensk film och TV kom att bestå även i det avseendet.

18.6 *Film och TV i USA*

Detta är så mycket mer anmärkningsvärt, när man granskar motsvarande förhållanden utomlands, i första hand i Amerika. Inom amerikansk film, från "Hollywood", har under hela 60-talet kommit även filmer, som på ett påfallande sätt skilt sig från den tidigare, konventionella amerikanska filmproduktionen.

Dessa filmer har rört sig med motiv, som förr skulle uppfattats som höggradigt kontroversiella och därmed högst olämpliga i en glättad, internationell produktion.

Ett sådant motiv är t. ex. den nya, helt förändrade synen på indianernas och de vitas roller under koloniseringen av Västern. Förhållandet hjältar–bovar är där omkastat: erövringen av Västern ses ur de förföljda, förfördelade, bedragna, ofta lömskt och meningslöst utrotade indianernas synvinkel. General Custer är inte längre den legendariske, tappre hjälten, som i spetsen för sina 212 man dör med stövlarna på vid Little Big Horn, utan en skrytsam, fåfäng, alkoholiserad överstelöjtnant med fråntaget befäl, som för egna hämndkänslors skull och mot uttryckliga order svekfullt anfaller fredliga indianer i ett reservat.

Västern-filmens populära och slitstarka motivkretsar är kanske det mest typiska ämnesområde, där Hollywoods nya signaler kommit till klart uttryck. Men Västern-ämnena är långt ifrån de enda, även om omvärderingarna där hittills varit mest iögonfallande.

Vad som emellertid är minst lika intressant som denna nyorientering inom Hollywoods höggradigt kommersiella filmproduktion är att helt nya filmförfattare, -producenter och -regissörer står bakom den. Dessa nya filmskapare är inte längre purunga, de har många och hårda läroår bakom sig, och de har nästan undantagslöst tillbringat dem inom amerikansk TV, inom kommersiell amerikansk TV.

Flera av Hollywoods i dag mest betydande regissörer hör till dem, bl. a. Sam Pekinpah, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Michael Ritchie och Robert Mulligan.

I TV har de lärt yrket, där har de skaffat sig filmrutin både produktionstekniskt och berättar- och regimässigt. Många har sysslat just med Västern-serierna i TV, skrivit, producerat, regisserat episod efter episod i de oändliga äventyrsserierna. Andra har fått sin rutin under arbetet med kriminalserierna.

TV med sin lilla bildruta i ett halvmörkt rum ställer speciella krav på en berättelse, som filmen med sin stora projektionsduk i en helmörk salong aldrig behövt ställa. I TV måste en historia berättas snabbt och glasklart, berättelsens puls måste hela tiden kännas stark och intensiv, annars sitter inte åskådaren kvar framför TV-apparaten eller kopplar han över till en annan kanal. När inte de enskilda bilderna i TV-rutans lilla format kan bli lika suggestiva i foto och ljussättning som det är möjligt på biografens stora duk, måste de i stället bli slagkraftiga och fängslande som situationer. Någonstans måste ju spänningen hela tiden vara förankrad.

Att lära sig berätta en historia i TV så att den oavbrutet fängslar åskådaren – det har

Hollywoods filmproducenter funnit är bästa skolan för en författare, producent eller regissör, som skall nå internationell framgång. Därför sker nästan hela Hollywoods nyrekrytering i dag bland TV-folk.

Även i England har under 60-talet flera av den kommersiella filmproduktionens mest personligt profilerade och både kritik- och publikmässigt framgångsrika regissörer rekryterats från TV.

I Sverige är detta ännu så länge inte möjligt. Svenska TV-producenter och -regissörer sysslar inte med det slags inspelningsverksamhet som ger den nödvändiga filmrutinen. De lär sig varken tempo, slagkraft i situationer, dramatisk uppbyggnad av händelseförlopp eller den lilla bildrutans absoluta krav på omedelbar klarhet i situationer, sammanhang och karaktärer.

18.7 *TV i Sverige*

Svensk TV är i dag inte ett dramatiskt utan ett episkt medium, när det inte helt enkelt är ett refererande och återberättande medium istället för ett gestaltande.

Man kan belysa förhållandet mellan svensk film och svensk TV även ur en annan synvinkel. Inom filmen i Sverige dominerar sedan några år vissa stiluppfattningar. De ledande filmskaparna arbetar var och en i sin bestämda, ofta starkt personliga stil. När de lyckats som bäst, har de också varit som mest stilmedvetna.

Något motsvarande finns inte inom svensk TV. Där härskar fortfarande en opersonlig, eklektisk stil, som tar sina intryck från olika, i sammanhanget till synes tillfälligt valda håll. Expressionistiska kameravinklar och bildeffekter blandas utan urskillning in i konventionella berättarmönster. Koncipieringen är sällan enhetlig, i varje fall inte för regissörens del, sällan även för fotografens. Ytligt effektsökeri som en ovanlig kameravinkel, en extrem närbild, en oändlig, dramatiskt omotiverad och därmed till funktionen odramatisk panorering, kameraåkning eller zooming fyller inga organiska funktioner i koncipieringen av ämnet och gestaltningen av det. Stil och stilisering förblir helt okända begrepp.

Bakom många svenska filmer känner man på ett positivt sätt dess upphovsmans person och – ofta – hans personlighet. Detta är praktiskt taget aldrig fallet inom svensk TV, och likväl lägger TV genom sitt oberoende av publik och publikframgång betydligt mindre hämsko på producenten/regissören än filmen i praktiken gör. En filmskapare, som några gånger misslyckats med att fånga publikens aktiva intresse, finner snart att han saknar alla möjligheter att fortsätta att göra film. En TV-producent/regissör löper sällan sådana risker. Får hans alster rimligt beröm av kritiken, spelar publiken ingen roll. Han har fortfarande förtroendet att trampa vidare i samma fotspår.

18.8 *Kommersiell och icke-kommersiell filmproduktion*

Den ambitiösa svenska filmproduktionen i början av 70-talet får, som tidigare nämnts, sin karaktär av fem, ovan närmare karakteriserade filmskapare. Men vid sidan av dem arbetar även andra ambitiösa filmare, om också med växlande framgång. De arbetar både med spelfilmer, dokumentärfilmer och semi-dokumentära filmer av både kommersiell och icke-kommersiell[1] karaktär.

Därvid är det markant hur sociala och politiska ämnen alltmer börjar tränga in både i den kommersiella, för biograferna avsedda filmproduktionen och i ännu högre grad i den produktion, som även söker andra distributionsvägar.

Det ligger en ofrånkomlig politisk bedömning i botten i filmen *Dom kallar oss mods* (1967) med dess bittra klarspråk.

Spelfilmen *Made in Sweden* (1968) innehöll ett hårt, öppet angrepp på familjen

[1] Icke-kommersiell är ett oegentligt uttryck. I och med att varje filminspelning av vad slag det vara må kostar pengar, strävar dess producent också efter att få in minst så mycket att ekonomisk förlust inte uppstår. Men i brist på bättre uttryck står det här för produktion, som inte i första hand är avsedd för biografvisning.

Wallenberg och dess roll inom svenskt näringsliv.

Vilgot Sjömans övervägande semi-dokumentära *Ni ljuger!* (1969) var ett inte mindre fränt angrepp i klartext på de svenska kriminalvårdsmyndigheterna och deras agerande.

Spelfilmen *Misshandlingen* (1968), regisserad av Lasse Forsberg, var en hård attack mot den svenska mentalsjukvården. Den med honom ibland förväxlade Lars Forsberg gav i spelfilmen *Jänken* (1969) en frän bild av en komplicerad social och politisk problematik i dagens svenska samhälle. Dit kan även räknas Öyvind Fahlströms *Du gamla, du fria* (1971), ett stort upplagt försök till en modern samhällssatir, som publikmässigt slog totalt slint.

Dessa filmer, de intressantaste ur en större produktion, var producerade för biograferna och visades även där, med skiftande resonans hos publiken.

Filmer som de tidigare nämnda, övervägande dokumentära *Rekordåren 66/67/68* (1969), *Deserter USA* (1968) och *Den vita sporten* (1968) innehöll lika fräna polemiska angrepp mot aktuella samhällsförhållanden: kommunalpolitikernas mygel i Stockholm, de amerikanska desertörernas tillvaro i Sverige, oroligheterna kring Rhodesias deltagande i tennistävlingarna i Båstad. De nämnda filmerna nådde visserligen offentligheten via biograferna men kom att senare nå en betydligt större publik genom visningar i annan form, främst TV.

Den omfattande, inflammerade gruvkonflikten i Kiruna för några år sedan speglades i två längre dokumentärfilmer, *Gruvstrejken 69/70* (1970) och *Kamrater, motståndaren är välorganiserad* (1970), två svenska representanter för cinéma-verité. Bägge var starkt polemiska. Även om de vid något tillfälle visades som ordinarie biografprogram, nådde de sin publik främst genom visningar utanför de kommersiella biograferna.

Dokumentär- eller semi-dokumentär-filmer av denna typ med socialt och politiskt engagemang och polemisk karaktär var endast undantagsvis möjliga att producera före filmreformens tillkomst 1963. Sedan dess kan de som alla andra svenska filmer under vissa förutsättningar konkurrera om produktionsbidrag, kvalitetspremier, förlustutjämningsbidrag m. m.

Sålunda erhöll bl. a. följande filmer kvalitetspremier från Svenska Filminstitutet: Lars Westmans cinéma-verité-betonade *Sanningen om Båstad* (1968), vilken i betydligt skarpare form än *Den vita sporten* behandlade omständigheterna kring Rhodesias deltagande i tennisturneringen och därför avböjdes för visning av Sveriges Radio. Stig Björkmans *Nej* (1969), som handlade om värnpliktsvägran. Den av medlemmar i sammanslutningen Filmligan kollektivt producerade *Almarna i Kungsträdgården* (1971), som i häftigt polemisk form angrep myndigheternas likgiltighet för den stockholmska miljön. Den sistnämnda filmen fick t. o. m. det årets högsta kvalitetspremie för kortfilm, 60 000 kronor.

Flera av de ovannämnda filmerna nådde sin verkan mer genom en oavbruten närhet till ämnet än genom utpräglade filmiska berättaregenskaper. Direktinspelade intervjuer av den typ som förekommer i TV utgjorde dominerande inslag i de dokumentära avsnitten i filmerna.

Man kan göra en jämförelse med en av den franska nya vågens förgrundspersoner, den tidigare behandlade Jean-Luc Godard. Efter stora, snabba framgångar 1959 och de närmast följande åren gled han mer och mer bort från sin och nya vågens utgångspunkter mot en alltmer avdramatiserad filmstil, som i sin formella torftighet snart upplevdes som konstnärligt totalt ointressant. Så starkt lät han efter hand de politiska ämnena dominera sina filmer, så ointresserad var han av att genom en intressant, suggestiv filmform ge dem möjlighet att fängsla och påverka åskådarna i största möjliga utsträckning.

Kanske kan Godard stå som en typisk representant för 60-talets unga, politiskt hårt engagerade, starkt tidsmedvetna filmskapare, för vilken förkunnelsen, budskapet, är det enda väsentliga. Men med den ökade politiseringen av filmerna och deras ämnen behöver inte nödvändigtvis följa en torftig filmform:

ändamålet adlar inte medlen.

Eisenstein nådde en gång sin förkrossande, filmiska verkan i *Pansarkryssaren Potemkin* (1925) genom att in i detalj ge den en dialektisk uppbyggnad. Att dialektiskt analysera ett problem, klarlägga dess sammanhang och sedan återge det i film är vad som skett i en ny svensk film, *Viggen 37 – ett militärplans historia* (1973). Den är en från, halvannan timme lång debattfilm i dokumentär- och intervjufilmens form om flygplanet Viggen och de 30 miljarder, som det kostar. Bakom filmen står en grupp fria filmskapare, som fått hjälp med finansieringen av Dramatiska institutet och Konsthögskolan. Filmen *Viggen 37* är ett utomordentligt skickligt prov på mediet films slagkraft, när det utnyttjas som politisk pamflett och i samma aggressiva, politiska syften som skedde i t. ex. *Rekordåren 66/67/68* eller *Kamrater, motståndaren är välorganiserad.*

18.9 *Nya distributionsformer*

Samtidigt har på ett naturligt sätt utvecklats egna distributionsformer för den icke-kommersiella filmproduktionen.

De nya distributionsformerna arbetar ofta under helt andra förhållanden än de konventionella biograferna. Filmerna visas i 16-mm-kopior i samlingslokaler, som inte är inredda speciellt för filmvisning. Projektionsapparaten är lätt flyttbar och innebär i sig ingen större investering. Själva distributionen av filmerna sköts av speciella "smalfilmsfirmor". Till dessa distributörer hör FilmCentrum i Stockholm, som förfogar över ett antal svenska och utländska filmer, de flesta kring aktuella ämnen med sociala och politiska perspektiv.

18.10 *Filmens förvandling som medium*

Med friare produktionsförhållanden och förenklade distributionsförfaranden har filmen i dag för många förvandlats till ett medium för information och debatt, polemik och konfrontation, ett modernt massmedium för kommunikation mellan människor.

Detta har samtidigt haft en följdverkan, som många betecknar som mindre önskvärd. Det har medfört en uppluckring av kvalitetskravet och en tydlig tendens att bedöma en films värde uteslutande efter *vad* den behandlar och inte även efter *hur* den behandlar sitt ämne. Man undervärderar formen på bekostnad av innehållet och inser inte att form och innehåll är funktioner av varandra, att ett innehåll kräver en adekvat form för att nå fram med sitt ärende, sitt budskap.

Filmen har i dag som medium förvandlats till ett mer direkt och närgånget kommunikationsmedel än tidigare människor emellan. Men det beror inte bara på de nya och friare produktions- och distributionsformerna. Det beror även i hög grad på att filmen på flera områden inom samhälls- och kulturlivet har trängt in i det allmänna medvetandet starkare än förr. Film är i dag en del av det allmänna kulturlivet.

18.11 *Breddningen av det seriösa filmintresset*

Filmdebatten på 30-talet avsatte till att börja med inga djupare, varaktiga spår. Ambitiösa filmtidskrifter dog snabbt och tyst, kvävda i den kommersiella filmindustriens strupgrepp. De redan tidigt bildade filmstudios kämpade långt in på 50-talet med betydande svårigheter och ett kompakt motstånd från den svenska filmbranschens sida. Först när detta motstånd brutits och filmstudiorörelsen kunde spridas över hela landet, skapades en annan, mera varaktig grund för en kontinuerlig, seriös filmdebatt. Den grunden finns idag, ytterligare förstärkt av en växande rad mindre biografer för kvalitetsfilm. Även denna breddning av det seriösa filmintresset runt om i landet kan räknas till resultaten av filmreformen 1963.

18.12 *Humor – är det fult det?*

Ser man tillbaka på svensk film under de gångna 75 åren, finner man att i ambitiösa

sammanhang är det ständigt allvarliga ämnen som behandlas i filmerna. Minnesvärda filmer från gångna år är nästan alla tragiska.

En film med allvarligt ämne, som misslyckas i så måtto att den inte förmår engagera sin publik, behandlas av kritiken och den ansvarskännande publiken likväl med största respekt, bara greppet på ämnet är ambitiöst. Sedan må resultatet vara hur tamt, ofullgånget eller ointressant som helst.

För en humoristisk film har det alltid varit värre. Lättast för komedier, svårare för lustspel, nästan hopplöst för farser. Ty här räcker det inte med att filmen ifråga är ambitiöst gjord inom sin genre – och ingen genre är sämre än den andra. Det räcker inte heller med att den är rolig. Den måste vara både ambitiös, rolig och utmärkt bra gjord för att vinna respekt och nå erkännande.

Till de fem ovan närmare behandlade filmskapare, som gett sin karaktär åt 60-talets och det begynnande 70-talets svenska film, bör man också räkna paret Tage Danielsson–Hasse Alfredson. I en efter hand allt säkrare och mera medvetet genomförd berättarstil har de utvecklat en vänlig, fantasifull humor, som nått sina finaste resultat i *I huvet på en gammal gubbe* (1968), *Äppelkriget* (1971) och *Mannen som slutade röka* (1972).

Det är filmer som berättar om vardagslivets inbyggda komik, det löjliga i vardagens konkreta, skarpt iakttagna, vänligt återgivna situationer. Men samtidigt finns där i sagans, fabelns eller den sköna skrönans form ett konkret, nog så medvetet och allvarligt samhällsengagemang inflätat.

I huvet på en gammal gubbe ger en lustig, vitsig men djupt under leendena bitter och skrämmande bild av åldrandets ensamhet och vemod.

Äppelkriget mynnar med Evert Taubes ord ut i en appell för riktigare miljövård, och *Mannen som slutade röka* tecknar i slutet en paradisisk tillvaro för den som definitivt övervunnit tobakens frestelser.

Man kan fråga sig om inte detta sätt att ställa brännande sociala nutidsproblem under debatt är minst lika ambitiöst, seriöst och effektivt som många tidigare ansträngningar inom svensk film att i patetiska tongångar behandla allvarliga samhällsproblem. Det är sannerligen inte heller lättare.

19 Filmen och det svenska samhället

Under de i runt tal 75 år som filmen existerat som medium har den över hela världen oavbrutet förändrats och förvandlats.

I Sverige gick denna process långsammare än på flera andra håll. Först i början av 60-talet skedde en radikal omvärdering av filmens roll inom det svenska samhället.

19.1 *Filmen lockar ökande publik*

Filmen, den "levande bilden", stiger fram som en exklusiv hobby, en teknisk kuriositet, tror dess konstruktörer. Men uppfinningen ligger i tiden. Den inte bara utvecklas samtidigt på olika håll i världen, den visar sig också genast ha en dragningskraft på breda publiklager, som är lika överraskande som övertygande.

Denna breda folkliga förankring kom att redan från början prägla mönstret för filmens sociala och ekonomiska förhållanden även i Sverige. Nedvärderad av samhällets kulturbärande skikt men oemotståndligt lockande ur kommersiell synpunkt utvecklades filmen tack vare sin starka, omedelbara attraktionskraft på en bred publik snabbt till ett uppskattat folknöje. Hos många människor med deras då för tiden vanligen torftiga kontakter utanför de egna trånga arbets- och bostadsmiljöerna skapade de overkligt flimrande filmbilderna deras främsta kontakter med främmande länder och andra sociala förhållanden. Biografens halvt ogripbara drömvärld fyllde på ett attraktivt och för fantasin stimulerande sätt ut en stor del av den hårt arbetande befolkningens snävt tilltagna fritid.

Kringresande filmförevisare lockade stora publikskaror och fasta biografer öppnades i ständigt ökande omfattning. Filmförevisare och biografägare blev i samhället ekonomiskt välsedda yrken av samma nobla art som framgångsrika hästhandlare, eleganta cirkusdirektörer eller fördomsfria tivoliarrangörer. En ny näringsgren växte fram, redan från början mer intresserad av den ekonomiska framgången än av sitt sociala anseende.

19.2 *Biografernas expansion och differentiering*

De fasta biografernas antal ökade snabbt. Någon kontinuerlig statistik över deras antal och olika slag finns inte förrän fr. o. m. 1936. Dessförinnan går det inte att skilja ut biograferna efter det antal föreställningar, som de ger per vecka. Utan en sådan differentiering låter sig inte biografens roll inom samhälls- och nöjeslivet preciseras.

De allra flesta biografer, betydligt mer än hälften av alla, ger nämligen inte mer än högst tre föreställningar per vecka på den ort, där de etablerats. Man får alltså en helt snedvriden bild av verkliga förhållandet, om man låter dessas stora antal dominera statistiken över totala antalet biografer i Sverige. De biografer, som finns i städer och på större

Tabell 1 Antalet biografer i Sverige.
I samtliga klasser medräknas ej barnmatinéer.

År	Klass I	Klass II	Klass III	Klass IV	Klass V	Klass VI	T
	Biografer med minst 14 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 8–13 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 4–7 ordinarie föreställningar per spelvecka. (Från 1.7.1963 är klassen uppdelad i två grupper, därför att biografer med mer än 5 föreställningar per vecka är avgiftspliktiga till Svenska Filminstitutet.)	Biografer med 1–3 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 1–2 ordinarie föreställningar i månaden	Biografer, som endast ger enstaka föreställningar, t. ex. vid helger	
1919							
1930							1
1936	288	85	173	833	200	62	1
1937	310	87	185	908	230	63	1
1938	332	91	180	971	298	35	1
1939	356	98	208	1 071	264	52	2
1941	393	128	267	1 033	212	29	2
1942	395	130	276	1 038	237	41	2
1943	398	138	301	1 103	196	40	2
1944	404	137	317	1 173	177	36	1
1945	406	148	340	1 250	170	37	2
1946	409	148	343	1 343	173	25	2
1947	407	163	360	1 343	168	21	2
1948	403	156	373	1 395	138	24	2
1949	406	160	377	1 395	127	19	2
1950	402	174	381	1 479	96	17	2
1951	400	175	373	1 517	93	19	2
1952	401	176	382	1 518	87	19	2
1953	406	179	355	1 446	105	13	2
1954	410	184	361	1 423	103	13	2
1955	413	189	370	1 436	80	13	2
1956	415	187	373	1 421	80	12	2
1957	425	186	368	1 405	82	11	2
1958	429	187	269	1 487	75	8	2
1959	431	192	268	1 416	64	5	2
1960	434	191	265	1 447	60	6	2
1961	403	199	261	1 414	57	7	2
1962	391	183	259	1 385	52	5	2
1963	380	160	242	1 350	52	5	2
1964	367	115	263	1 318	53	9	2
1965	352	105	261	1 221	50	7	1
1966	348	102	248	1 109	41	7	1
1967	339	90	243	1 011	44	6	1
1968	338	83	239	899	34	9	1
1969	338	77	230	847	25	10	1

Siffrorna inom klass IV och V speglar inte den verkliga nedgången, då under 1960-talet ett antal biografer i s verket upphört med sin verksamhet betydligt tidigare än de officiellt lagts ned.

Ny klassindelning av biograferna fr. o. m. 1.1.1970.

År	Klass I	Klass II	Klass III	Klass IV	Klass V	To
	Biografer med 14 eller fler ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 6–13 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 5 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 4 ordinarie föreställningar per spelvecka	Biografer med 3 eller färre ordinarie föreställningar per spelvecka	
1970	331	113	69	109	861	1
1971	322	100	80	105	767	1
1972	307	93	76	95	780	1
1973	300	85	81	88	761	1
30/6 1973	293	83	78	88	756	1

Uppgifterna för 1936–39 och 1941–73 ställda till förfogande av Filmägarnas Kontrollbyrå AB, Stockholm.

orter och ger minst två föreställningar per dag, utgör bara en sjättedel av samtliga biografer. Dessutom finns ett växlande antal biografer, som ger antingen 4–7 eller 8–13 föreställningar per vecka, och slutligen tillkommer ett stort antal biografer som bara ger en eller två föreställningar i månaden samt ytterligare ett tidigare inte oväsentligt antal som bara ger enstaka föreställningar. Statistiken måste alltså differentieras efter de olika biograftyperna för att kunna ge en verklighetstrogen bild av biografverksamhetens omfattning i stad och glesbygd.

Tillgängliga uppgifter (1940 saknas helt) återfinnas med den angivna, fr. o. m. 1970 något förändrade differentieringen i tabell 1.

Från tidigare år föreligger endast enstaka "punktuppgifter". Av en porträttmatrikel för 1920 över svenska film- och biografmän framgår att Stockholm år 1919 hade 75 fasta biografer med sammanlagt 23 310 åskådarplatser, vilket utgjorde drygt 5,6 % av stadens dåtida befolkning. Göteborg hade 17 biografer med 6 038 platser, Malmö 12 biografer med 3 706 platser och totala antalet biografer i städerna var 425 med sammanlagt 136 523 åskådarplatser. Antalet biografer på landsbygden och i municipalsamhällen var 278 med 70 408 platser. Totala antalet fasta biografer i Sverige var alltså 703 stycken. Till detta kom sedan 1 028 ambulerande biografer över hela landet.

Platser som Djursholm, Sigtuna, Östhammar, Mariefred, Trosa, Gränna, Nora, Krylbo eller Skanör och Falsterbo var helt hänvisade till dessa sistnämnda ambulerande "tältbiografer".

Tio år senare finns bara en totalsiffra tillgänglig för hela landet. År 1930 fanns det enligt en då utgiven matrikel för svenska biografer och deras ägare totalt 1 719 biografer.

Ytterligare sex år senare, när den i tabell 1 återgivna, differentierade statistiken börjar, är totalantalet 1 641 biografer. Därefter stiger antalet snabbt några år, därpå långsammare för att 1952 nå toppsiffran 2 583 för totala antalet biografer i Sverige. Sedan börjar antalet minska. På 60-talet sjunker siffran i allt snabbare takt. År 1973 är totala antalet biografer 1 315, dvs. långt under motsvarande siffror för både 1930 och 1936.

För städer och större platser är antalet biografer nästan oförändrat under hela 40- och de första åren av 50-talet och når sin absoluta topp 1960 för att sedan allt snabbare sjunka. År 1936 finns det 288 biografer i Sverige med minst 14 föreställningar per vecka (2 föreställningar per dag). År 1960 nås toppsiffran 434 biografer. Den 30 juni 1973 har antalet sjunkit till 293 biografer, alltså endast obetydligt mer än 1936.

19.3 *Biografernas ägare*

De enskilda biografägarna har länge utgjort den största gruppen inom biografbranschen. Även om de ledande svenska filmproduktionsbolagen i väsentlig utsträckning baserade sin ekonomiska stabilitet på omfattande biografkedjor i Stockholm och landsortens städer och större samhällen, förblev antalet sådana biografer relativt litet: 25–30 % av biograferna i enskild ägo eller 10 % av totala antalet biografer.

Först när man räknar med biografernas platsantal, blir siffrorna annorlunda och avslöjar då att kedjornas biografer, till vilka då även bör räknas Folkets Husföreningarnas Riksorganisations distriktskedjor, helt dominerar såväl Stockholm som landsortens städer och större samhällen.

De olika kategorierna biografägare fr. o. m. 1936, som är det tidigaste år för vilket en differentierad statistik föreligger, återfinnas i tabell 2. Även här saknas all statistik för 1940. Fr. o. m. 1970 är kategoriindelningen något förändrad, men siffrorna är fortfarande väl jämförbara.

19.4 *Besöksfrekvensen på biograferna*

Någon kontinuerlig statistik över växlingarna i besöksfrekvensen jämte de totala biljettintäkterna på samtliga svenska biografer finns inte förrän fr. o. m. 1956 (tab. 3). Däremot föreligger sådana uppgifter för de större städerna under ett flertal år, även om

Tabell 2 Biografägare i Sverige

År	Klass I	Klass II	Klass III	Klass IV	Klass V
	Enskilda personer	Privata aktiebolag	Folkets Hus-föreningar	Nykterhets-föreningar	Andra föreningar eller sammanslutningar. (Fr. o. m. 1949 är militärbiografernа ej medräknade.)
1936	402	55	98	66	30
1937	409	59	101	62	31
1938	409	65	108	64	38
1939	423	66	112	65	37
1941	409	81	118	65	49
1942	412	87	133	65	49
1943	415	89	149	70	53
1944	420	92	148	69	57
1945	416	91	167	80	89
1946	419	95	194	87	101
1947	434	93	204	94	138
1948	433	93	213	102	145
1949	413	94	188	113	74
1950	406	94	198	127	81
1951	401	91	172	147	87
1952	391	90	175	150	92
1953	357	91	188	157	91
1954	368	91	191	182	88
1955	361	96	186	185	96
1956	350	94	188	193	101
1957	344	92	186	195	112
1958	334	99	183	205	124
1959	339	101	182	211	135
1960	335	100	184	217	137
1961	326	99	179	217	136
1962	323	99	143	217	133
1963	304	98	108	215	110
1964	297	98	93	215	102
1965	267	92	84	200	92
1966	243	93	78	190	85
1967	226	86	58	174	74
1968	202	78	57	168	54
1969	188	77	52	159	41

Ny kategori-indelning av biografägare fr. o. m. 1.1.1970 med jämförelsesiffror från tidigare år.

År	Klass I	Klass II	Klass III	Klass IV	T
	Enskilda	Aktiebolag	FHR:s distrikts-kedjor	Folkets Hus-, godtemplar-, bygdegårds- och övriga föreningar	
1955	361	96	13	454	9
1960	335	100	13	525	9
1969	188	77	8	244	5
1970	182	77	8	240	5
1971	173	73	7	235	4
1972	175	64	7	220	4
1973	159	61	7	220	4

Uppgifterna för 1936–39, 1941–58 och 1960–73 ställda till förfogande av Filmägarnas Kontrollbyrå Stockholm. Uppgifterna för 1959 hämtade ur Statistisk årsbok för Sverige.

Tabell 3 Besöksfrekvensen på de svenska biograferna 1956–1973

Kalenderår/ spelår	Antal besökare (i miljoner)	Biljett-intäkter (i miljoner kronor)	Besök per invånare
1956	78,2	177,3	10,7
1957	76,0	188,5	10,3
1958	60,0	170,0	8,1
1959	56,0	130,0	7,5
1960	55,0	124,0	7,3
1961	54,0	117,0	7,2
1962	50,0	120,0	6,6
1963	39,5	138,0	5,2
1963–64	39,6	138,5	5,1
1964–65	38,2	154,4	4,9
1965–66	37,1	164,6	4,8
1966–67	35,4	179,5	4,5
1967–68	32,6	180,4	4,2
1968–69	30,4	172,9	3,8
1969–70	28,2	175,0	3,5
1970–71	26,0	178,2	3,2
1971–72	26,7	198,6	3,3
1972–73	22,9	188,8	2,8

Uppgifterna för kalenderåren 1956–63 ur Statistisk årsbok för Sverige, för spelåren 1963–73 ur Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelser.

ingen absolut fullständighet finns. För Stockholm fr. o. m. 1920 (tabell 4 a), för Göteborg fr. o. m. 1921 (tabell 4 b), för Malmö fr. o. m. 1945 (tabell 4 c) samt för tiden 1/1 1950–30/6 1963 (den dag då nöjesskatten upphörde) även för ytterligare sju städer: Helsingborg, Örebro, Uppsala, Västerås, Borås, Jönköping och Solna. Fr. o. m. spelåret 1964–65 ingår Solnas siffror i uppgifterna för Stockholm.

Möjligheterna att via nöjesskatteinbetalningarna nå fram till approximativa siffror för den tidigare, årliga besöksfrekvensen på biograferna är ytterst begränsade. Endast ett sådant försök har gjorts. Det utfördes av Statistiska centralbyråns utredningsinstitut och gällde budgetåret 1953/54. Resultatet blev att man beräknade antalet biobesökare för den angivna tiden till ca 70 miljoner.[1]

Tio år senare har denna siffra sjunkit till under 40 miljoner, vilket framgår av tabell 3. För spelåret 1963/64 redovisas 39,6 miljoner besökare, och de följande åren minskar antalet kontinuerligt. Spelåret 1970/71 är man nere i 26 miljoner besökare. För spelåret 1971/72 redovisas en mindre uppgång, den första reella sedan 1956. Men sedan sjunker siffrorna igen.

Tabell 4 a Besöksfrekvensen på biograferna i Stockholm 1920–1973

Kalenderår/ spelår	Antal besökare (i miljoner)	Biljett-intäkter (i miljoner kronor)	Besök per invånare
1920	8,0	9,3	19,0
1921	6,7	7,4	16,0
1922	6,4	6,0	15,2
1923	6,6	6,2	15,3
1924	6,6	6,2	15,0
1925	6,4	6,1	17,0
1926	6,6	6,3	14,5
1927	6,7	6,5	14,6
1928	7,2	7,0	15,3
1929	7,3	7,3	15,1
1930	7,9	8,0	15,8
1931	7,9	7,8	15,5
1932	7,6	7,3	14,6
1933	7,5	7,2	14,4
1934	8,0	7,5	15,1
1935	9,0	8,7	17,0
1936	10,3	9,6	19,1
1937	10,6	10,1	18,9
1938	12,0	11,5	21,1
1939	12,6	12,1	21,7
1940	11,9	–	20,2
1941	12,3	–	20,5
1942	13,1	–	21,5
1943	14,5	–	23,0
1944	14,6	–	22,5
1945	15,4	–	23,0
1946	13,4	–	19,4
1947	15,2	–	21,7
1948	14,2	–	20,0
1949	14,4	–	19,7
1950	14,0	–	18,9
1951	14,3	–	19,1
1952	14,3	–	18,8
1953	14,9	–	19,3
1954	14,8	–	19,0
1955	15,3	–	19,4
1956	16,8	–	21,3
1957	14,2	–	17,5
1958	12,2	–	15,3
1959	10,5	–	13,0
1960	10,0	–	12,4
1961	9,8	–	12,2
1962	8,8	–	11,0
1/1–30/6 1963	3,9	–	9,8
1963–64	(Statistik saknas)		
1964–65	8,8	42,5	11,3
1965–66	8,6	45,8	11,3
1966–67	8,1	48,9	10,5
1967–68	7,4	47,4	9,7
1968–69	6,9	47,2	9,2
1969–70	6,2	45,1	8,4
1970–71	6,1	47,3	8,2
1971–72	6,0	51,1	8,3
1972–73	5,3	49,8	7,6

Uppgifterna för kalenderåren 1920–63 ur Statistisk årsbok för Stockholms stad, för spelåren 1964–73 ur Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelser.

[1] Publicerat i Statens offentliga utredningar 1956: 23, sid 202–212, senare kommenterat i 1959: 2, sid 63.

Tabell 4 b Besöksfrekvensen på biograferna i Göteborg 1921–1973

Kalenderår/ spelår	Antal besökare (i miljoner)	Biljett-intäkter (i miljoner kronor)	Besök per invånare
1921	2,0	–	9,5
1922	1,8	–	7,8
1923	1,9	–	8,3
1924	2,0	–	8,7
1925	1,8	–	7,8
1926	1,9	–	8,3
1927	1,9	–	8,3
1928	2,0	–	8,3
1929	2,1	–	8,8
1930	2,2	–	9,2
1931	2,1	–	8,4
1932	2,1	–	8,4
1933	2,2	–	8,8
1934	2,5	–	9,6
1935	2,8	–	10,8
1936	3,2	–	12,3
1937	3,5	–	13,0
1938	3,9	–	13,9
1939	4,0	–	14,3
1940	4,1	–	14,6
1941	4,0	–	14,3
1942	4,4	–	15,2
1943	4,7	–	16,2
1944	5,1	–	17,0
1945	5,6	–	17,5
1946	5,2	–	15,8
1947	6,0	–	18,2
1948	5,6	–	16,5
1949	5,7	–	16,3
1950	5,6	–	16,0
1951	5,8	–	16,1
1952	5,9	–	16,4
1953	6,2	–	16,8
1954	6,1	–	16,5
1955	6,2	–	16,3
1956	6,6	–	16,9
1957	6,5	–	16,7
1958	5,7	–	14,3
1959	4,6	–	11,5
1960	4,4	–	11,0
1961	4,1	–	10,0
1962	3,8	–	9,3
1/1–30/6 1963	1,6	–	7,8
1963–64	(Statistik saknas)		
1964–65	3,6	14,8	8,6
1965–66	3,6	17,3	8,6
1966–67	3,4	19,2	8,1
1967–68	3,0	18,2	6,8
1968–69	2,7	17,3	6,0
1969–70	2,5	17,3	5,5
1970–71	2,4	18,6	5,3
1971–72	2,4	20,3	5,3
1972–73	2,2	19,8	5,0

Uppgifterna för kalenderåren 1921–63 ur Statistisk årsbok för Göteborg, för spelåren 1964–73 ur Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelser.

Tabell 4 c Besöksfrekvensen på biograferna i Malmö 1945–1973

Kalenderår/ spelår	Antal besökare (i miljoner)	Biljett-intäkter (i miljoner kronor)	Besök per invånare
1945	2,6	–	15,3
1946	2,8	–	15,6
1947	2,9	–	16,1
1948	2,7	–	14,2
1949	2,8	–	14,7
1950	2,7	–	14,2
1951	2,8	–	14,0
1952	2,9	–	14,5
1953	3,0	–	15,0
1954	3,0	–	14,3
1955	3,2	–	15,2
1956	3,3	–	15,7
1957	3,1	–	14,1
1958	2,9	–	13,2
1959–64	(Statistik saknas)		
1964–65	1,6	7,0	6,7
1965–66	1,6	8,2	6,4
1966–67	1,5	8,6	6,0
1967–68	1,4	8,9	5,4
1968–69	1,3	8,3	5,3
1969–70	1,2	8,6	4,4
1970–71	1,1	8,9	4,2
1971–72	1,2	9,8	4,6
1972–73	1,1	9,6	4,3

Uppgifterna för kalenderåren 1945–58 ur Statens offentliga utredningar 1959: 2, s. 64–65, för spelåren 1964–73 ur Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelser.

19.5 *Biografernas biljettpriser*

Biografernas biljettpriser ansågs länge låga. Det var billigt att gå på bio.

Före 1 juli 1940 var biljetternas genomsnittspris kr 1: 10. Sedan satte ökningarna in, tillfälligt hejdade av prisstoppet i början av 50-talet. Av tabell 5 framgår hur genomsnittspriset långsamt stiger för att 1951 överskrida 2 kronor. Under hela 50-talet och början av 60-talet ligger genomsnittspriset mellan 2 och 3 kronor. Spelåret 1964/65 passerar man 4-kronorsstrecket och sedan sker ökningen i snabb takt. Spelåret 1967/68 är genomsnittspriset för hela landet kr 5: 53. Fem år senare, spelåret 1972/73, har det stigit till kr 8: 25.

19.6 *Den svenska spelfilmproduktionen*

Efterhand som antalet filmförevisningar och biografer under de första åren av 1900-talet

Tabell 5 Biografernas biljettpriser 1940–1973

Tidsperiod	Genomsnittligt biljettpris	Genomsnittlig nöjesskatte-procent	Konsumtions-prisindex (1931=100)	Konsument-prisindex (1949=100)
Före 1.7.1940	1,10	10,0	100–121	–
Fr. o. m. 1.7.1940	1,30	18,5	121–147	–
Fr. o. m. 16.3.1942	1,50	20,0	147–160	–
Fr. o. m. 2.2.1948	1,95	37,3	160–190	–
1951–56	2,20	38,2	190–226	117–139
1956–57	2,40	38,8	226–236	139–145
1957–59	2,50	38,0	–	145–153
1959–60	2,50	33,0	–	153–159
1960–63	2,50	25,0	–	159–175
1963–64	3,50	(Nöjesskatten avskaffas fr. o. m. 1.7. 1963)	–	178
1964–65	4,05	–	–	184
1965–66	4,44	–	–	195
1966–67	5,06	–	–	206
1967–68	5,53	–	–	212
1968–69	5,69	–	–	217
1969–70	6,21	–	–	225
1970–71	6,85	–	–	243
1971–72	7,45	–	–	261
1972–73	8,25	–	–	277

Uppgifterna om biljettpriser och skattesatser t. o. m. spelåret 1957–58 hämtade ur Statens offentliga utredningar 1951: 1, sid 57, 1956: 23, sid 97–98 och 1959: 2, sid 67, samt för perioden 1958–63 ur 1973: 16, Filmutredningens delbetänkande nr 3, sid 17, tabell 2.1, Biografnöjesskattens storlek m. m. under perioden 1919–1963. Uppgifterna för perioden 1963–73 är hämtade ur Svenska Filminstitutets verksamhetsberättelser. För spelår är fr. o. m. 1963–64 angiven den per 31/12 gällande siffran för konsumentprisindex.

ökar i takt med ett växande filmintresse hos den stora allmänheten uppstår i Sverige liksom på övriga håll i världen ett behov av inhemsk spelfilm. Svensk film visar sig redan tidigt betydligt mer attraktiv för den svenska publiken än utländsk film. Den biograf som inte med någon så när regelbundenhet kan tillhandahålla sin publik svensk film hamnar snart i ett definitivt underläge.

Redan från början står också biografbolag och biografintressen bakom produktionen av svensk film. Under 1900-talets första årtionde är det en vildvuxen flora av svenska filmer. I och med Svenska Bios tillkomst och medvetna produktionspolitik skapas för 10- och 20-talen ett slags "rikslikare" för svensk spelfilmproduktion. Svenska Bio/Svensk Filmindustri med egna inspelningsateljéer och då ännu funktionsdugliga områden i anslutning till dem för exteriörupptagningar förblir dock länge den dominerande svenska filmproducenten, stödd på en växande kedja premiär- och andrahandsbiografer i Stockholm och större landsortstäder.

Först när Europa Film på 30-talet etablerat sin biografkedja i landsorten, Svenska Förenade Biograf AB, ger sig bolaget på allvar in i produktionen av svensk film och inreder egna inspelningsateljéer. Samma är förhållandet med Anders Sandrew, som först när han byggt upp en biografkedja i Stockholm och försiktigt börjat etablera en motsvarighet i landsorten, i början av 40-talet hyr lediga utrymmen för inspelningsverksamhet och börjar producera svensk film.

Svensk Filmindustri och Europa Film dominerade den svenska filmproduktionen under 30-talet. Men bredvid dem frodades en rad mindre bolag. Några av dem som Irefilm hade egna, mindre inspelningsateljéer. Andra hade kontinuerligt samarbete antingen med de stora produktionsbolagen eller med fristående biografägare och mindre biografkedjor i landsorten, som genom ett system av förhandsgarantier möjliggjorde inspelningsverksamheten. Av dessa fria producenter, som ibland uppgick till 10–15 stycken, blev det endast Terrafilm under den energiske Lorens

Marmstedt och Wiwe-Film som kom att göra några bestående insatser inom svensk filmproduktion.

På 40-talet görs ett storstilat försök att samla spridda biografägarintressen i landsorten i ett nytt bolag, Lux Film, senare omdöpt till Kungsfilm. Bolaget har i början stora ekonomiska framgångar, men snart blir svårigheterna för ett filmbolag utan egen biografkedja övermäktiga.

Företrädare för den svenska arbetarrörelsen gör även ett försök att med det stora antalet rent kommersiellt drivna Folkets Hus-biografer över hela landet som stabiliserande bakgrund själva producera svensk spelfilm. Folkets Hus-biograferna hade på många håll i landet redan tidigare med sina överskott på biografverksamheten fått finansiera lokal verksamhet på olika kulturområden. Nu ville man samla dessa resurser för en svensk filmproduktion som var meningsfull för arbetarrörelsen.

Man övertar Svenska AB Nordisk Tonefilm, ursprungligen svenskt dotterbolag till det danska företaget, låter början av namnet falla bort och startar olika inspelningar men finner snart att ambitionen betydligt överstiger förmågan. Nordisk Tonefilms nye chef, politikern Karl Kilbom, siktade mot en ideologiskt styrd, kvalitetsmässigt högtstående filmproduktion med ämnen ur arbetar- och bondeklassen. Han tänkte sig t. o. m. ett slag att varannan film skulle spela i industriarbetarmiljö och handla om dess problem, varannan på landsbygden med problemen där som motiv.

Detta var i själva verket första gången som den svenska arbetarrörelsen visade något aktivt, positivt filmintresse.

Men det hela strandade snart, inte minst därför att man oavbrutet sneglade åt möjligheterna till ekonomisk framgång och därför gång på gång gjorde eftergifter för de tidigare så hårt kritiserade "kommersiella" synpunkterna inom svensk spelfilmproduktion. Filmerna från den svenska landsbygden, som skulle gestalta dess problem, blev i första hand inspelningar av några av Sven Edvin Saljes populära romaner, och de filmer, som spelade i industrimiljöer, lyckades aldrig bryta sig loss ur konventionella handlings- och berättelsemönster.

Några valfilmer, ett antal dokumentär- och kortfilmer blir det enda som på ett mera påtagligt sätt speglar de nya ägarintressena. Likartat är förhållandet med Filmo, nuvarande Föreningsfilmo, ett av folkrörelserna startat distributionsbolag. Det producerar likväl 1946 i trohet mot originalets anda en spelfilm med motiv från en proletär arbetarmiljö: *När ängarna blommar*, byggd på Jan Fridegårds berättelse "En natt i juli".

Den svenska filmproduktionen har under årens lopp varit utsatt för stora variationer, vilket framgår av tabell 6. Men siffrorna är inte i alla avseenden jämförbara. Det är först i mitten och slutet av 10-talet som spelfilmerna får sin sedermera dominerande längd, motsvarande 1 1/2 timmes visningstid eller mera. Dessförinnan är de genomgående kortare. Detta måste man ha i minnet, när man ser siffror som 41 spelfilmer för år 1912 eller 39 för 1916, medan åren på ömse sidor uppvisar ett betydligt lägre genomsnitt.

Efter kortare svackor med 8 filmer för 1918 och 10 för 1922 stiger produktionen något för att åter sjunka under senare hälften av 20-talet och 1929 nå bottensiffran 7 svenska filmer det året. På 30-talet sker en långsam återhämtning, varpå produktionen under 40-talets första hälft stiger till över 40 filmer per år. Sedan sjunker den årliga siffran åter till en för svenska produktions- och distributionsförhållanden mer realistisk nivå, en nivå där man inte genom utbudet konkurrerar ihjäl sig själv eller varandra.

Sverige kan ju i detta avseende inte jämföras med de "stora" filmländerna USA, Indien eller Japan. USA:s filmproduktion går genom ett effektivt distributionssystem ut över hela världen. Indien och Japan har genom sina höga befolkningssiffror oerhört mycket större avsättningsmöjligheter inom det egna landet än en svensk film någonsin kan räkna med.

Inte heller öststaternas film- och biografförhållanden är jämförbara med svenska förhållanden. Där sker en stark, politiskt medve-

Tabell 6 Den svenska spelfilmproduktionen, angiven efter filmernas premiårår

Kalenderår	Antal spelfilmer	Kalenderår/ spelår	Antal spelfilmer
1897	1	1941	34
1907	1	1942	34
1909	3	1943	43
1910	6	1944	41
1911	15	1945	43
1912	41	1946	34
1913	21	1947	43
1914	20	1948	36
1915	22	1949	34
1916	39	1950	23
1917	20	1951	28
1918	8	1952	25
1919	14	1953	30
1920	20	1954	34
1921	18	1955	34
1922	10	1956	34
1923	19	1957	30
1924	20	1958	26
1925	17	1959	17
1926	15	1960	20
1927	12	1961	15
1928	12	1962	16
1929	7	1963	18
1930	14	1964	20
1931	20	1963–64	18
1932	22	1964–65	23+1
1933	27	1965–66	18+1
1934	22	1966–67	20+5
1935	20	1967–68	23+4
1936	28	1968–69	32+2
1937	22	1969–70	22+2
1938	28	1970–71	13+7
1939	30	1971–72	17+2
1940	36	1972–73	14

De adderade siffrorna anger svensk-utländska samproduktioner.

ten styrning av både produktions- och distributionsapparaten, som bl. a. tar sig uttryck i att en ursprungligen för biograferna producerad film plötsligt av politiska skäl istället kan få sin premiär på bästa sändningstid i TV och därmed omedelbart nå ut med sin förkunnelse till praktiskt taget hela folket.

19.7 *Samhällets första reaktion: censur*

Filmen har under de gångna 75 åren förvandlats från ett enkelt tidsfördriv till en nöjes- och förströelseindustri av stora mått och samtidigt utvecklats till ett medium för masskommunikation. Som sådant har den ofta uppvisat egenskaper som samtidigt gjort den till ett konstnärligt medium.

Denna snabba utveckling har inte heller det svenska samhället stått likgiltig eller overksam inför. Samhället har reagerat både positivt och negativt. Dess tidigaste reaktion var negativ: införandet av censur för filmvisningar.

Det statliga organet för denna censur instiftades 1911 under namnet Statens Biografbyrå. Alltsedan tillkomsten har denna institution och dess verksamhet tydligt präglats av samhällets officiella värderingar i första hand i moralfrågor men även vid åtskilliga tillfällen i politiskt avseende.

Censurinstitutionens bedömningar visade sig från början gälla inte bara de granskade filmernas innehåll utan tog lika mycket hänsyn till vilken publik, filmerna vände sig till, och försvarades alltid med att film vänder sig dels till en bred publik (läs: ur de lägre samhällslagren), dels till en ungdomlig och därför okritisk publik. Mot denna bakgrund låter sig mycket i censurinstitutionens handlande ses, som under årens lopp väckt diskussion och häftig opposition.

Den första filmcensuren var en överhetscensur, en förmyndarcensur. Samhället ansåg det nödvändigt att i moraliskt avseende skydda det enkla folket mot "dåliga" inflytanden. Respekten för överheten måste upprätthållas och folkets moraliska renhet bevaras – tidens dubbelmoral var förbehållen de styrande kretsarna. Därför blev också i våra ögon rätt oskyldiga erotiska antydningar i filmerna ofta föremål för ingripande med saxen. Likaså var man mycket snabb att reagera med totalförbud eller avsevärda klippningar, när brottsskildringar kunde uppfattas som stimulerande till efterföljd eller på ett instruktivt sätt visade hur brottsliga handlingar utfördes, t. ex. hur man genom kopiering förfalskade en namnteckning.

Den mera direkta politiska censuren fick under lång tid knappast någon framträdande roll i Sverige, även om den ryska revolutionsfilmen *Pansarkryssaren Potemkin* totalförbjöds på 20-talet. Det var först under andra världskriget, som en rad filmer av olika ursprung förbjöds, oftast lika mycket med hänsyn till "rikets förhållande till främ-

mande makt" som för att skydda svenska folket mot den i filmerna förekommande politiska propagandan. Då hette det att filmcensuren värnade om vår frihet, neutralitet och andliga försvarsberedskap.

Efter andra världskriget har filmcensurens bedömningar genomgående blivit mer nyanserade. Man har varit lyhördare för konstnärliga värden hos de granskade filmerna än tidigare då sådana hänsyn endast undantagsvis tagits och då med sval entusiasm.

I mitten av 50-talet inrättades det s. k. filmgranskningsrådet. Det var ett rådgivande organ vid sidan om själva censurmyndigheten. Det skulle obligatoriskt tillkallas och rådfrågas bl. a. i de fall, där totalförbud eller allvarligare ingrepp i en film var aktuella. Rådet skulle verka som en demokratisk insyn i och kontroll av det interna arbetet inom filmcensuren. Ibland biträdde rådet censurens förslag, ibland gick det emot dem. Ofta följde regeringen, hos vilken under 60-talet många ärenden överklagades, rådets rekommendationer, några gånger inte.

En rådgivande och på sina håll opinionsbildande funktion har utövats också av barnfilmkommittén, bildad 1947. Den har ägnat sig åt en mera närgången granskning av de filmer som fallit inom de olika åldersgränserna för barntillåtna filmer och kontinuerligt utfärdat rekommendationer, som publicerats i dagspressen.

Sedan 1972 har censuren ytterligare ett rådgivande organ, barnfilmnämnden. Den består av bl. a. barnpsykologisk och barnpsykiatrisk expertis och ersätter filmgranskningsrådet när det gäller film som skall visas för barn.

Efter hand som den erotiska frigjordheten ökade i Sverige, speglades detta även i filmcensurens arbete: man ingrep endast i alltför flagrant sadistiska eller provokativa sammanhang. Istället höjdes röster allt allmännare för en rent mentalhygienisk censur: det gällde dels att skydda det uppväxande släktet, varvid differentierade åldersgränser kom till användning, dels att skydda samhället och speciellt dess ungdom mot våldsromantiken och alla stimulanser åt det hållet. Censuren inriktade sig på att i första hand bekämpa den framvällande internationella vågen av s. k. underhållningsvåld.

Parallellt med denna förändring av filmcensurens verksamhet, efter hand bekräftad av ändrade formuleringar i dess instruktion, växte sig kravet på ett avskaffande av censuren allt starkare. Filmcensurutredningen föreslog 1969 att censur skulle avskaffas för vuxna och ersättas med en särskild ansvarighetslagstiftning i likhet med vad som gäller för pressen och radio/TV. I slutet av 60-talet väntade man också allmänt ett hävande av filmcensuren, i varje fall för vuxna.

Men utredningen lades på is. Tiden ansågs tydligen inte mogen. Utredningens förslag överlämnades till massmedieutredningen att fogas in i dess bedömningar, förslag eller rekommendationer.

19.8 *Nöjesskatten*

Censuren var samhällets första, snabba, negativa reaktion inför filmens explosionsartade utveckling. Nöjesskatten var den andra.

Filmen och biografverksamheten ansågs länge böra beskattas betydligt hårdare än andra nöjesföreteelser. I jämn takt steg nöjesskatten på biografföreställningar för att i slutet av 40-talet utgöra nära 40 % av biljettpriset (tabell 5). Då kom en reaktion. Ännu en filmutredning tillsatttes för att bena upp problemen. De svenska producenterna demonstrerade genom att etablera "filmstopp" under hela 1951.

Den första sänkningen av nöjesskatten kom inte förrän 1959, men därmed var den utveckling inledd som skulle leda till 1963 års filmreform och nöjesskattens definitiva avförande från alla filmdiskussioner.

19.9 *Filmen som politisk propagandafaktor*

Men samhället har inte bara reagerat negativt inför filmens utveckling som medium. Filmens starka dragningskraft på en bred publik och alldeles speciellt på den ungdomliga delen av denna har gjort det naturligt för samhällen av olika social och politisk typ att

efter hand mer eller mindre aktivt engagera sig i filmsammanhang.

De mest tydliga exemplen härpå finner man hos diktaturregimer. Lenins tidigare citerade yttrande om filmen som den viktigaste av alla konstarter låg som en politisk doktrin bakom en rad ryska filmer från 20-talet, som glorifierade revolutionens nödvändighet och framgång. Många av dessa filmer blickade emellertid då mera bakåt än framåt. De oerhörda inrikespolitiska problem av ekonomisk och social art, som den unga sovjetstaten samtidigt brottades med, kom mindre till uttryck i filmerna än de ärorika revolutionsveckornas entusiastiska yra. Först senare kom filmer som speglade den nya tiden och arbetet på att bygga upp ett nytt, socialistiskt samhälle.

Det nazistiska Tyskland kallade däremot 1933 omedelbart filmindustrin under sina hakkorsfanor. De tyska filmbolagen fick noggranna direktiv av Goebbels: dels en förledande, om så behövdes t. o. m. förljugen, eskapistisk produktion av ren underhållningskaraktär, dels en aktuell, politiskt medveten med ämnen ur människornas samtid och vardag. Den senare kunde gärna kläs i patetisk, historisk dräkt i form av med nutiden parallella företeelser ur Preussens ärorika förflutna. Det sistnämnda gällde inte minst ämnen som apostroferade ledargestalten och dennes historiska mission genom att skildra ledarens avgörande roll i ett historiskt kritiskt skede.

Många av de på detta sätt producerade filmerna uppvisade stora konstnärliga förtjänster. Inte minst var den artistiska teknik intressant och suggestivt fängslande, med vilken Leni Riefenstahl i stora dokumentärfilmer skildrade partidagarna i Nürnberg 1934 och olympiska spelen i Berlin 1936.

Bägge de nyssnämnda produktionslinjerna för spelfilm utvecklades efter hand konsekvent i det nazistiska Tyskland. Ännu under de sista åren av andra världskriget var den eskapistiska filmproduktionen igång lika intensivt som den produktion, som direkt propagerade för "det tusenåriga riket" och dess oundvikliga seger i ödeskampen.

Av senare europeiska företeelser är väl den östtyska filmproduktionen under 50- och 60-talen mest typisk. Där speglas i nästan varenda film – både långfilm och kortfilm – mer eller mindre öppet den latenta, inre spänningen mellan de bägge tyska staterna liksom DDR:s kritiska attityd gentemot en rad företeelser i Västtyskland och Västberlin.

När det kalla kriget satte in i slutet av 40-talet, underlät Hollywoods filmproducenter inte att liksom under andra världskriget spegla USA:s utrikespolitiska bedömningar och attityder i en rad spelfilmer, som i lätt förklädnad försvarade USA:s uppträdande som "världspolis".

Det är alltså inte bara i länder med ett auktoritärt styrelsesätt, som filmen fått karaktär av politisk propagandafaktor. I Sverige har förhållandet kanske varit mindre påfallande under mellankrigstiden. Men under andra världskriget var den s. k. beredskapsfilmen ett markant, publikt mycket uppskattat och ekonomiskt framgångsrikt inslag i biografrepertoaren.

Därvid betyder det mindre om filmproducenterna aktivt slutit upp kring samhällets officiella politik av idealistiska skäl eller därför att de varit lyhörda för vad som just då var kommersiellt fördelaktigt. Ty filmen har – i varje fall i Sverige – knappast någon gång varit före sin tid. Den har propagerat för något som redan varit allmänt accepterat. Ingen svensk spelfilm har ännu byggt någon barrikad.

På andra håll, t. ex. i Polen i slutet av 50-talet och i Tjeckoslovakien vid mitten av 60-talet, kunde man iaktta en annan, intressant reaktion. När det där liksom i övriga öststater kännbara politiska trycket på filmproduktionen började lätta, utlöste detta en omedelbar reaktion på bred front. Ett väldigt uttrycksbehov var ackumulerat, och i bägge länderna visade filmskaparna en tidigare inte anad vitalitet. I Polen följdes denna efter några år av en allmän "uttunning", utan att den politiska överheten behövde ingripa. I Tjeckoslovakien hann man som bekant aldrig så långt.

Detta plötsligt utlösta, ackumulerade uttrycksbehov, som gällde både filmernas innehåll och berättarstil, påminner om den italienska neorealismens första år efter fascismens fall. Även då visade filmskaparna en stark och rikt individualiserad vitalitet. Att neorealismen likväl så småningom dog kvävningsdöden berodde på de av den kommersiella filmen brutalt hävdade ekonomiska marknadskrafterna.

I tider av inre oro och spänning eller efter statskupper reagerar de gamla eller de nya makthavarna snabbt inför filmen som påverkningsmedel. Samtidigt som man i ökad utsträckning utnyttjar filmen för den egna propagandan etablerar man omedelbart en strängare censur över den. Ty, som den kände, kontroversielle filmskaparen Luis Buñuel en gång formulerat det, "filmen är ett utsökt och farligt vapen i händerna på en fri människa".

19.10 *Filmen som konstnärligt medium*

Filmen har som medium utvecklats under en oavbruten spänning mellan praktiska och kommersiella produktionsförhållanden och konstnärliga intentioner och strävanden. Mediet film är för sin existens beroende av att vara en produkt med mycket stora ekonomiska och tekniska resurser till förfogande. Men samtidigt förlorar det i sin egenskap av direkt kommunikationskanal mellan människor aldrig karaktären av en form för konstnärlig gestaltning.

Krafterna bakom denna mediets utveckling i konstnärligt avseende började verka tidigt. Som alltid i konstnärliga sammanhang var det från början enskilda, starka personligheter som angav riktlinjerna. Kring och bakom dem slöt efter hand fler och fler upp ur olika läger: kritiker, teoretiker, estetiker, målare, seriösa författare, regissörer. Parallellt med de första praktiska filmexperimenten, som främst syftade till att utvidga filmens formspråk, började en långsamt växande filmdebatt kring filmens estetiska och psykologiska funktioner och verkningar i dagspress och tidskrifter, snart även i böcker och publikationer enbart ägnade dessa frågor.

Allteftersom debatten utvecklades undergick den samtidigt en skärpning i ett bestämt avseende. Den fick sin udd riktad mot den kommersiella filmindustrin, och den blev därvid ett tacksamt, ofta lätt inflammerat debattämne, inte minst i Sverige.

När ett antal kritiker och författare vid det tidigare omtalade Konserthusmötet i Stockholm 1937 gick till storms mot den svenska filmproduktionen under fältropet "Svensk film en kulturfara!", vände de sig i första hand mot den totala avsaknaden av alla konstnärliga ambitioner inom denna produktion. Detta var den verkliga innebörden, även om angreppet på de flesta håll kom att uppfattas främst som en protest mot smaklösheten och den låga underhållningsnivån hos den svenska film, som utlöst aktionen: *Pensionat Paradiset*.

Långt senare, i början av 70-talet, följde ett motsvarande angrepp på TV, som med en Åsa-Nisse-film som utlösande faktor beskylldes för samma likgiltighet inför sin publik och samma brist på konstnärligt ansvar.

Men då hade den tidigare estetiskt inriktade filmdebatten samtidigt förlorat mycket av sin ursprungliga karaktär. Framförallt hade sociala synpunkter trängt in i den och börjat dominera den. Debattörerna, som nu i viss utsträckning hörde hemma i andra läger än tidigare, hävdade att även i konstnärlig form hade filmen som massmedium andra och betydligt viktigare aspekter än de estetiska. Och att när estetiska förtjänster inte förelåg, var dessa andra bedömningar ännu viktigare och nödvändigare.

19.11 *Den politiska debatten i film*

Ännu fram till åren efter andra världskriget präglade estetiska och konstnärliga synpunkter den svenska filmdebatten. Men den fortskridande förändringen och förvandlingen av filmen som medium och den därvid ökande medvetenheten om de ekonomiska och kommersiella krafterna bakom den internationella filmproduktionen och -distributionen

förde efter hand in filmdebatten på nya områden.

Under 50- och 60-talen förändras gradvis uppfattningen om filmens roll och funktion inom samhället. Statsmakternas tidigare genomgående negativa attityd börjar luckras upp. Den offentliga filmdebatten börjar röra sig över en bredare front.

En av orsakerna till denna förändrade attityd är givetvis insikten om de starka kommersiella och därmed politiska krafterna bakom i första hand den amerikanska filmproduktionen.

I de flesta länder, bl. a. Sverige, distribuerar de amerikanska produktionsbolagen sina filmer genom egna inhemska dotterbolag. Bakom dessas huvudmän, de amerikanska filmbolagen, står mäktiga internationella finansintressen, i dag bl. a. några av USA:s största banker, försäkringsbolag och oljeföretag. Det som styr den amerikanska filmproduktionen i stort och distributionen av dess produkter i t. ex. Sverige är alltså ekonomiska och politiska bedömningar på en internationell nivå, där det amerikanska storkapitalet har avgörande inflytande.

Under 60-talets sista år och början av 70-talet har Sverige upplevt en offentlig filmdebatt, som gång på gång gett prov på en politisk aggressivitet av tidigare okänt slag. Debatten har snabbt blivit politiskt inflammerad, och t. o. m. enskilda filmrecensioner har ofta fått en starkt politisk färgning.

Denna skärpning av filmdebatten motsvaras av ett allmänt ökat politiskt inslag i den allmänna kulturdebatten.

Filmens ökade roll inom den politiska debatten har även gett utslag inom svensk filmproduktion. En rad filmer från slutet av 60-talet och början av 70-talet har en klart utsagd politisk tendens, vill i första hand vara inslag i en aktuell, politisk debatt.

I sådana sammanhang har man hört uttryck som "kvalitet är ett politiskt begrepp", varmed vanligen menats att kvalitetsbegreppet är ett borgerligt värderingsbegrepp och därför inte relevant i den politiska kampen. Viktigare än konstnärliga egenskaper hos en film eller bara ett "snyggt" hantverk är – enligt dessa kritiker – filmernas ärende och förkunnelse.

Detta är ett farligt resonemang och verkligheten bekräftar det. De allra flesta svenska filmer med politisk målsättning och av mer eller mindre ren dokumentärtyp har inte gett några påtagliga politiska resultat. Filmerna har beskrivit, återberättat eller rapporterat politiska förhållanden men sällan uppvisat egenskaper, som därutöver förmått engagera åskådaren. Därför har filmerna heller inte annat än tillfälligt och kortvarigt kommit att påverka den aktuella politiska debatten.

Men därför har dessa filmer självfallet inte saknat betydelse. De har var på sitt sätt och inom sina ämnesområden bidragit till att öka medvetandet om att människan hör hemma i ett samhälle, att hon inte kan isolera sig utan måste fungera i ett större, socialt sammanhang.

Detta gäller genomgående de kortfilmer som via biograferna nått offentligheten. Men den icke obetydliga produktion av politisk debattfilm, som skett inom folkrörelserna och aldrig varit avsedd för annat än interna visningar och som diskussionsunderlag i politiska ungdomsklubbar, inom nykterhetsrörelsen eller på fackföreningsmöten, har ofta på ett markant sätt berikat den där förda politiska debatten.

Genom sin starkare suggestion i framställningen och åskådarens därav beroende ökade engagemang har emellertid i detta avseende spelfilmer av typen *Jag är nyfiken*, *Ådalen 31*, *Harry Munter* eller *Här har du ditt liv* alldeles uppenbart haft en långt mera djupgående och varaktig verkan hos åskådaren, när det gällt att göra honom medveten om strukturen inom dagens svenska samhälle. Dessa spelfilmer har dessutom setts av mångdubbelt fler människor än de dokumentära eller halvdokumentära filmer, där det politiska budskapet varit det primära. *Nyfiken*-filmerna var i grund och botten starkt politiska filmer, fast många åskådare såg förbi det och stirrade sig blinda på deras ursinniga attacker mot de erotiska tabubegreppen.

19.12 *Film och TV efter 1956*

Fram till 1956 ökade filmintresset i Sverige kontinuerligt. På biograferna nådde besöksfrekvensen det året toppen av sin kurva. Biljettpriserna var ännu förhållandevis låga. Ett visst produktionsstöd med återbäring av nöjesskatt fungerade. TV var ännu ingen konkurrent. Den svenska film- och biografbranschen såg trots ökande kostnader ljust på framtiden.

Då kom TV i ett explosivt genombrott. Det var som om ett länge ackumulerat behov plötsligt fick fritt utlopp.

Verkningarna gick omedelbart ut över biografverksamheten. Besökssiffrorna sjönk kraftigt, på sina håll katastrofartat. Hela film- och biografbranschen kom i gungning.

Resultaten lät inte vänta på sig. Den ena biografen efter den andra lades ner, olika snabbt inom olika kategorier av biografer, vilket framgår av siffrorna i tabell 1.

En omläggning av filmproduktionen skedde också efter hand. Man siktade mer medvetet och direkt än tidigare på filmer av populär och brett folklig karaktär. "Svårare" filmer, som vände sig till en mer kvalificerad publik och därför kunde väntas ha ett smalare publikunderlag, försvann ur produktionen.

Även biografernas repertoar hade känning av samma bedömningar: exklusiva utländska filmer med begränsat publikunderlag fick svårare än förr att få sättning på både Stockholms- och landsortsbiografer och nådde därmed automatiskt en ännu mindre publik än tidigare. Efter hand inköptes de också i mindre utsträckning än tidigare för distribution i Sverige. Den svenska biografrepertoaren blev ensidigare och torftigare.

Med det vikande publikunderlaget följde också stigande biljettpriser och försök till rationaliseringar på en rad områden. De stora och dyrbara filmateljéerna började avvecklas – inte bara i Sverige utan runt om i världen – och därmed var dödsstöten given åt den kontinuerliga filmproduktion, vars huvuduppgift av många ansågs vara att hålla ateljéerna och deras personal sysselsatta året runt. Alltför många filmer – i Sverige liksom överallt annars, kanske mest markant i Hollywood – hade spelats in därför att filmbolagets dyra ateljéer och fast anställda skådespelare och tekniska personal plötsligt ingenting hade att göra och bara drog kostnader.

19.13 *Strukturförändringen inom den svenska filmproduktionen*

Parallellt med biografbranschen undergick i Sverige nu även filmbranschen en genomgripande strukturförändring. Dess resultat visade sig framförallt inom filmproduktionen. De gamla inspelningskollektiven löstes upp och många beklagade under dessa övergångsår att erfarna filmtekniker för alltid försvann åt andra håll, samtidigt som allt fler filmproducenter vände ateljéerna ryggen och accepterade en förenklad teknisk inspelningsapparat.

De producerade spelfilmerna var nu inte längre på samma sätt som förr beroende av andra, dominerande, kommersiella faktorer. Varje film blev föremål för ett eget, fristående förberedelse- och inspelningsarbete istället för att utgöra ett led i en industriell produktionskedja.

Detta medförde ökad konstnärlig frihet för filmernas upphovsmän, främst regissören och alldeles speciellt när han samtidigt var filmens författare. Denna ökade frihet för filmskaparen, som hör samman med den långsamt verkande, efter hand genomgripande strukturförändringen inom svensk film, medförde att många filmer från 60- och början av 70-talet i högre grad än tidigare blev uttryck för individuella konstnärstemperament. Den utomlands länge diskuterade och ofta förverkligade auteur-principen, där filmskaparen helt trycker sin individuella prägel på det färdiga verket, hade i Sverige tidigare representerats endast av Ingmar Bergman. Nu fick denne i detta avseende flera svenska kolleger.

Även detta bidrog till att på ett meningsfullt sätt föra in filmen i dagens kulturdebatt.

19.14 *Filmen och ungdomen*

Filmen visade sig redan från början attraktiv för stora, breda folklager. Den utvecklades snabbt till ett massmedium. Den bröt de avlägsna bygdernas isolering: den föreställning som filmen spelade upp för åskådarna där var exakt densamma som publiken i världens stora kulturella centra fick se. Många människor fick genom filmen sina första inblickar i sammanhang och förhållanden bortom och utöver dem själva. De blev påverkade, på både gott och ont, av filmernas anda, de uppträdande skådespelarnas attityder, umgängesformer, tonfall, sätt att klä sig, röra sig, umgås.

Många åskådare hade kanske svårt att frigöra sig från denna vita dukens "skuggvärld". De flydde in i en eskapistiskt rosenskimrande drömvärld på biografen, som Harry Martinson en gång i "Den förlorade jaguaren" kallade för "de livsfegas käraste kapell". Speciellt gällde väl detta ungdomen, som ännu var oerfaren och okritisk. Ungdomens engagemang i film och bio var starkare än de äldre generationernas, den var mer utsatt för och accepterade spontanare filmens suggestiva verkan i biografens mörker. Den mötte i filmen intensivare upplevelser än i något annat medium.[1] Det är därför naturligt att för många unga människor ingick regelbundna biobesök på ett självklart sätt i deras normala liv och vardag. Detta gällde inte bara ungdomen i städerna utan i kanske ännu högre grad ungdomen på landsbygden och speciellt i isolerade glesbygder. Det efterlängtade och med jämna mellanrum återkommande biobesöket fick något rituellt över sig. "De livsfegas käraste kapell" blev verkligen ett tempel för de troende.

Det är svårt att säga i vilken utsträckning de regelbundna biobesöken hos ungdomen skapade lust till andra kulturella aktiviteter som att gå på teater, när det någon enstaka gång var möjligt i närmaste större stad, eller att bryta sin andliga isolering genom att i större utsträckning läsa tidningar, delta i folkbildningsarbete eller låna även seriös litteratur på sockenbiblioteket. Men det är väl rimligt att anta att motsatsen i varje fall inte var fallet.

I dag är väl problemet inte längre detsamma som förr. Landsbygdens isolering är definitivt bruten. Bilen har förkortat alla avstånd. Charterflyget har krympt vår värld. TV låter världens ledande statsmän liksom de stora konstnärerna stiga in som gäster i våra vardagsrum. I samma ögonblick som Nixon eller Willy Brandt gör ett uttalande i en världspolitisk fråga, har varenda människa över hela jorden möjlighet höra det ur hans egen mun. Samtiden serveras på en bricka, varje morgon dukad på nytt.

19.15 *Filmen och kulturlivet*

Alla är idag överens om att filmen har en funktion inom samhället och kulturlivet. Därmed hör mediet film också hemma i samhällets bedömningar och långsiktiga planeringar för kulturlivet.

Men film får därvid inte fattas i alltför snäv bemärkelse. Film är allt som berättas med de uttrycksmedel, som mediet utvecklat under en 75-årig tillvaro.

Film i TV är sålunda mycket mer än gamla svenska spelfilmer, som upplever en tvivelaktig renässans hos tittarna. Film i TV är även alla för TV:s egen räkning inspelade reportage-, dokumentär- eller spelfilmer. Därtill kommer t. ex. alla journal- och kortfilmer, som tidigare visats på biograferna och i olika sammanhang återkommer i TV.

Men TV har distributionsmässigt sina begränsningar. TV skapar sällan samma sug-

[1] Detta förhållande illustreras på ett markant sätt av en erfarenhet, som en av filmutredningens medlemmar, Kjell Grede, berättat. Hans film *Harry Munter* hade premiär i december 1969 och sågs då och under följande år av närmare 140 000 människor i Sverige. Under denna tid fick Kjell Grede omkring 400 brev från olika personer i hela landet, som sett filmen. Breven var starkt personligt färgade av det sätt på vilket filmen för brevskrivaren aktualiserat hans egen situation. Två år senare visades filmen i TV och sågs därvid av mångdubbelt fler människor. Efter den visningen fick Grede sammanlagt endast 4 brev från personer, som sett filmen i TV. I så hög grad bestämde distributionsformen åskådarnas engagemang och styrkan i deras upplevelse av filmen.

gestion och intensitet i upplevelsen, som sker i mörkret på en biograf. Spelfilmen är beroende av denna form av upplevelse hos åskådaren, den bygger primärt på den. Tillerkänner man spelfilmen ett egenvärde, måste man därför även tillerkänna biografen samma värde. Det kan inte vara till gagn för mediet film att dess effektivaste distributionskanal stryps.

Film och TV är med varandra nära besläktade media för kommunikation, om inte syskon så i varje fall kusiner. De har samma publik och de syftar i stor utsträckning mot samma mål. Filmpolitiken och TV-politiken kan inte utan vidare skiljas åt. Bägge måste bedömas utifrån för dem gemensamma värderingar inom kulturpolitiken.

Filmen i vidaste bemärkelse, som viktigt medium i dagens samhälle, kan inte – som så ofta tidigare skett – stå främmande för samhällets oavbrutna förändringar och förvandlingar. Det är angeläget att i filmen speglas dagens åsikter, attityder och värderingar inom samhället istället för gårdagens beteendemönster och fördomar.

Lika viktigt är att en levande kulturdebatt även har utrymme för en meningsfull och kvalificerad filmdebatt.

Från att tidigare ha varit och ännu på många håll fortfarande vara enbart en distributionsapparat för något som koncipierats i en annan form har för filmen skapats egna, självständiga uttrycksformer och utvecklats ett eget "filmiskt" språk. Filmen har därmed accepterats som en ny konstart, jämbördig med övriga konstarter.

Ju mer filmens språk utvecklats, ju snabbare har filmens förvandling som medium skett. Denna förvandling har inte bara gällt uttrycksformer, berättelsestilar, produktions- och distributionsförhållanden utan i lika hög grad filmens funktion inom samhället och kulturlivet.

I dag är filmen ett mångsidigt, högt utvecklat och differentierat medium för snabb, närgången, effektiv kontakt mellan människorna och verkligheten omkring dem. Filmen har blivit ett smidigt och slagkraftigt instrument för gestaltningen av den moderna människans situation och villkor.

III Utredningen

1 Filmbranschens struktur

1.1 *Inledning*

Som framgår av Bo L. Eklunds branschundersökning, redovisad i utredningens tredje delbetänkande (SOU 1973: 16),[1] intar de s. k. integrerade bolagen – SF, Sandrews och Europa Film – en central plats i den svenska filmbranschen.[2] De svarar för ca 30 % av den totala svenska filmproduktionen. De äger och kontrollerar, helt eller delvis, 227 biografer. Av dessa är 220 s. k. avgiftspliktiga biografer vilket motsvarar 54 % av landets samtliga avgiftspliktiga biografer. De integrerade bolagen svarar vidare för en inte obetydlig del av filmimporten. Vid sidan av de amerikanskägda bolag som bedriver filmuthyrning i Sverige är de också de största filmuthyrarna.

Tyngdpunkten hos de integrerade filmbolagen ligger traditionellt i deras biografrörelse. I likhet med förhållandena utomlands bidrog sålunda till den svenska filmproduktionens utveckling att biografägarna hade behov av film och fann det ändamålsenligt att själva prȍducera film för de egna biograferna.

De integrerade bolagen är starkt representerade i alla branschorganisationer: producenternas, filmuthyrarnas och biografernas. Företag representerade i producenternas och filmuthyrarnas organisationer kan därigenom komma att agera för ekonomiska intressen som företräds även av dessa organisationers motpart, biografägarna.

Mot denna bakgrund är det ingen tillfällighet att biografägarna intar en mycket stark ställning i branschens organisationer.

Den skisserade uppbyggnaden av filmbranschen har bidragit till en betydande brist på flexibilitet i marknadsföringen och i branschens interna och externa ekonomiska relationer. Branschens struktur har dessutom bidragit till att en rad regler införts som i praktiken varit starkt konkurrensbegränsande.

1.2 *Utredningens överväganden*

1.2.1 Filmhyressystemet

En fråga som diskuteras särskilt utförligt i Eklunds branschundersökning är storleken av den s. k. filmhyran, dvs. biografägarnas ersättning till filmägarna. Genom biografledets starka dominans i det svenska filmlivet har det lyckats biografägarna att maximera filmhyran så att den inte i något fall överstiger 50 % av biljettintäkterna.

Filmhyran uppgår f. n. i genomsnitt till 40 %. Eklund menar att 60 % vore riktigare med hänsyn till parternas prestationer.

[1] Det bör observeras att Eklunds undersökning sträcker sig fram bara till mitten av 1971.

[2] Om det inte sägs annat avses i detta betänkande med "filmbranschen" de organisationer som med staten träffat det s. k. filmavtalet, dvs. Sveriges biografägareförbund, Folkets Husföreningarnas Riksorganisation (FHR), Föreningen Våra Gårdar, Sveriges filmuthyrareförening u. p. a. och Föreningen Sveriges filmproducenter.

Filmhyresproblematiken gäller inte bara filmhyrans höjd. Frågan är betydligt mera komplicerad. Redan filmhyrans konstruktion med ett uttag i procent på inspelade belopp har inneburit bundna relationer mellan branschens olika led vilket bl. a. torde ha försvårat rationaliseringar. Man har emellertid inte ansett sig nationellt kunna i grunden ändra ett system som är internationellt accepterat. Härvid har även upphovsrättsliga aspekter spelat in.

Maximeringen av filmhyran har gynnat biografledet på bekostnad av både svenska och utländska filmägare. I vissa andra länder har man framgångsrikt bekämpat ett sådant system. I Sverige däremot har man inte kommit till rätta med det. De starka biograforganisationerna har motsatt sig varje försök att spränga det s. k. filmhyrestaket.

Många gånger har biografdriften samband med fastighetsägande. Filmproduktionen har också, i varje fall tidigare, i vissa fall kommit att ekonomiskt gynna ägarna till de fastigheter i vilka biograflokalerna finns.

Det stela filmhyressystemet har medfört också andra olägenheter. Det har medverkat till bristen på konkurrens inom filmbranschen. En uppluckring av systemet skulle sannolikt ha lett till ökad konkurrens om filmer och biografer, möjligen också till mera decentraliserad och målgruppsinriktad marknadsföring. Risken för en kulturell monopolsituation skulle ha blivit mindre.

I varje fall i historiskt perspektiv kan filmhyrestaket sålunda betecknas som olämpligt både från kulturpolitisk synpunkt och med hänsyn till näringsfriheten. Vid bedömning av filmhyresproblemet i dag bör man emellertid ta hänsyn till andra faktorer.

Branschundersökningen visar att en stor del av de svenska biograferna går med förlust. Inom några år kommer sannolikt alltfler att inte längre vara räntabla. En höjning av filmhyran skulle påskynda nedläggningen av biografer. Samtidigt skulle bara en mindre del av högre filmhyra komma den svenska filmen till godo. Det mesta kan väntas tillfalla utländska filmägare. Större intäkter för svensk filmproduktion genom ökad filmhyra som en följd av biografnedläggning torde därför inte uppväga nackdelen från kulturpolitisk synpunkt av att ytterligare biografer försvinner.

Före 60-talet kom största delen av den svenska filmproduktionens intäkter från filmhyra i Sverige. Exportintäkterna var små. I dag är situationen helt annorlunda. De svenska filmhyrorna svarar f. n. bara för en mindre del – ca 30 % – av den svenska filmens totala intäkter. Mycket kommer från filminstitutets olika fonder, en betydande del från utlandet. Därmed reduceras filmhyresfrågans betydelse för den svenska filmproduktionens ekonomi.

Tidigare har filmhyressystemets olämpliga utformning inte uppmärksammats tillräckligt. Om man då vidtagit åtgärder för att säkerställa marknadshyror borde åtgärderna haft påtagligt gynnsamma effekter. I dag är situationen annorlunda. Från kulturpolitisk synpunkt är det viktigt att motverka nedläggningen av biografer. Den svenska filmproduktionens ekonomi kräver inte heller att man rubbar det i Sverige traditionella filmhyressystemet. Från de synpunkter utredningen har att företräda finns därför inte anledning att föreslå att statsmakterna ingriper i detta system.

Utredningens ståndpunkt i detta hänseende avviker från vad Eklunds undersökning ger vid handen.

Eklund menar att en större filmhyra skulle leda till en mera "prestationsanknuten" fördelning av biljettintäkterna mellan biografägare och filmägare. En sådan ändring skulle medföra nedläggning av ett större antal biografer. Nedläggningen skulle troligen i många fall medföra välbehövliga förbättringar av lönsamheten för återstående biografer på nedläggningsorten och minska småbiografernas belastning på distributionsapparaten, därmed också deras kostnader.

Från strängt företagsekonomisk synpunkt är Eklunds resonemang kanske korrekt så länge man accepterar nuvarande distributionsformer och branschrelationer. Möjligen underskattar han dock den kumulativa effekten av de nämnda åtgärderna. En ökad

nedläggning av biografer minskar, i varje fall i viss utsträckning, det totala antalet biografbesök. Färre biografer ger också ett mindre filmutbud med de konsekvenser detta har för filmproduktion och filmimport.

Det avgörande argumentet mot Eklunds tankegångar är dock enligt utredningens mening kulturpolitiskt. En ökad nedläggning av biografer kan leda till att t. o. m. tätorter på flera tusen innevånare helt berövas möjligheter till biografbesök i själva tätorten.

Eklund förenklar också verkligheten när han polemiserar mot det fiktiva i den valfrihet som ligger i att konsumenten får välja mellan tre "krigsfilmer" i stället för två – för att ta fasta på hans exempel i medvetande om att han med "krigsfilm" menar en mer eller mindre värdelös film.

Många av de konstnärligt mest intressanta filmerna är udda filmer som aldrig skulle visas på biografer om dessa i sin helhet sköttes på bästa möjliga sätt från företagsekonomisk synpunkt. Deras chans att nå en publik ligger ofta i en företagsekonomiskt olämplig överskottskapacitet hos svenska biografer.

Detta gäller visserligen knappast mindre orter där marknadskrafterna inte räcker till för att tillfredsställa kvalitetsambitioner. Utredningen har emellertid lagt fram förslag – i första delbetänkandet – om olika stödinsatser för att här åstadkomma det som marknadskrafterna inte klarar upp. Förekomsten av lokaler för filmvisning är en förutsättning för att sådana stödinsatser skall bli meningsfulla.

1.2.2 Filmbranschens situation

Filmhyressystemet är bara ett av många uttryck för konkurrensbegränsningen inom filmbranschen. Det är inte utredningens sak att granska dessa problem från näringsfrihetspolitisk synpunkt. Många av branschens konkurrensbegränsande regler har f. ö. mildrats successivt under 60-talet eller avskaffats helt. Mycket talar för att denna utveckling kommer att fortsätta och slutföras utan särskilda åtgärder från statsmakternas sida.

Av olika skäl finns det anledning att kommentera de integrerade bolagens effekt på filmbranschens arbetsformer.

Den stora maktkoncentration som här skett är utan tvekan en nackdel. Samtidigt bör emellertid framhållas den styrka som ligger i koncentrationen. Den har bidragit till inte bara att öka den ekonomiska effektiviteten utan även att överhuvudtaget hålla den svenska filmproduktionen vid liv. Sverige är ett litet land och det torde vara orealistiskt att här ha samma system som i vissa större länder med många enskilda filmproducenter och en ofta tämligen fri biografmarknad.

Nackdelarna med de integrerade bolagen markeras emellertid starkt av de osmidiga branschrelationerna. Det finns alltför många fasta relationer mellan kunder och leverantörer år efter år oberoende av enskilda filmers attraktivitet. Konkurrensen mellan filmuthyrarna om biografer eller mellan biografer om filmer är obetydlig.

Distributionssystemet är alltså stelt. Den som i dag vill etablera en biograf kan ibland ha svårt att få tag på publikattraktiv film. Med tanke på biografbranschens dåliga ekonomiska situation – den låga etableringsgraden – är detta dock en nackdel av mindre betydelse.

Ofta kan det också vara svårt för en fri producent eller en nyetablerad filmuthyrare att få sin film satt på en lämplig biograf, låt vara att film som uppfattas som attraktiv inte har några svårigheter att bli satt på biograferna.

Relativt få filmer varje år bedöms dock från början med säkerhet vara mycket attraktiva för publiken. Den angivna nackdelen blir därför i praktiken ändå aktuell när det gäller mera svårbedömbara filmer. Sådana har betydligt lättare att komma i distribution om de lanseras inifrån, dvs. inom de traditionella relationerna i filmbranschen, än utifrån av oberoende filmproducenter eller nya filmimportörer.

Man kan alltså med skäl rikta kritik mot den svenska filmbranschens struktur, främst bristen på konkurrens och flexibilitet. Detta

kan medföra bristande effektivitet, inte minst i filmuthyrarledet.

Det anförda har med all tydlighet illustrerats i branschundersökningen. Det finns många små distributionsföretag. Den fysiska och kamerala hanteringen av film är emellertid densamma. Mycket talar för att besparingar skulle kunna uppnås genom rationalisering. En rationaliseringsprocess är också på gång, bl. a. genom fusionering mellan vissa amerikanskägda filmuthyrningsföretag.

Distributionen är ineffektiv även från vissa andra synpunkter. Särskilt beaktansvärt är att Sverige i förhållande till totala antalet biobesök har ett ovanligt stort antal biografer. De flesta av dessa ger bara någon eller några föreställningar per vecka. Från företagsekonomisk synpunkt sker alltför många filmdistributioner i samband med biografvisningar vars bruttointäkter inte ens täcker kostnaderna för den fysiska hanteringen av filmen.

Mot detta står dock kulturpolitiska fördelar. Det gäller i synnerhet glesbygden i vilken tillgång på film och själva existensen av en biograf är beroende av en filmdistribution, den må vara aldrig så tvivelaktig företagsekonomiskt sett.

1.2.3 Förstatligande

Ett stort antal av dem som svarat på en enkät bland filmarbetare som utredningen utfört i samråd med kulturrådet (redovisad i delbetänkande 3)[1] föreslår förstatligande av filmen. Förslagen tar sikte på, bl. a., filminstitutet, filmindustrin, hela filmbranschen och ett "statligt filmverk som garanterar filmarbetarna en årslön av dräglig storlek". Några av dem som yrkar på förstatligande menar att makten över produktions- och distributionsbesluten därigenom skulle överföras till filmarbetarna och deras fackliga organisationer.

Enligt utredningens mening är filmlivets förstatligande inte ett mål i sig. Det är ett medel som kan och bör användas om det är ändamålsenligt för att uppnå vissa redovisade mål.

Som framhållits tidigare måste vid utformning av filmpolitiken hänsyn tas till flera huvudmål delvis skilda från varandra, t. ex. produktion av värdefull svensk film, import av värdefull utländsk film, en effektiv distribution av god film med särskild tyngdpunkt på motverkande av socialt eller geografiskt betingade orättvisor. Hit hör också utbildning i film/tv-kunskap samt konstnärligt, kommunikationstekniskt och ekonomiskt nyskapande på filmens område.

Ett förstatligande av filmbranschen torde inte automatiskt medföra att man uppnår nämnda filmpolitiska huvudmål. Inte ens om begreppet "förstatligande" uppfattas i mera bildlig bemärkelse, inkluderande t. ex. kommunägda eller organisationsägda filmföretag, finns anledning att tro på en sådan automatisk lösning av filmproblemen.

Det kan vara missvisande att hämta exempel från de socialistiska länderna. De politiska förutsättningarna för deras filmliv skiljer sig starkt från vad som gäller i Sverige. Av intresse är dock de stora inbördes skillnaderna mellan dessa länders filmliv. Skillnaderna visar att samma former av ägande kan leda till helt olika resultat.

Mera relevant är jämförelser med närliggande länder. I t. ex. Norge finns både kommunägda biografer och ett statligt produktionsbolag. De skilda formerna för ägande tycks dock inte i och för sig ha resulterat i sådana skillnader i arbetssätt att det uppkommit väsentligt annorlunda eller bättre produktions- eller visningsförhållanden än i Sverige.

En av anledningarna till de uppfattningar som råder bland filmarbetare om effekterna av ett förstatligande av filmlivet synes vara att de föreställer sig att staten i en sådan situation skulle fungera som instrument för bara deras intressen. En statlig filmproduktion innebär emellertid inte i och för sig att ansvaret för denna produktion överförs till

[1] Filmarbetarnas synpunkter på arbetsmöjligheterna för dagens filmarbetare samt förslag och idéer till hur de skall kunna förbättras redovisas i en särskild promemoria utgiven av filmutredningen och kulturrådet. (Stencil, 1973.)

filmarbetarnas fackliga organisationer. I ett förstatligat filmliv representerar staten inte bara filmarbetarna utan främst konsumenterna.

Avgörande för valet av medel är de mål man önskar uppnå. Vad beträffar äganderätten till företagen inom filmbranschen är det rimligt att analysera ägandets funktion i förhållande till de uppställda målen. En sådan "funktionssocialistisk" modell har tillämpats i allt större utsträckning inom filmpolitiken. Utredningens olika förslag bygger vidare på denna metod.

Sålunda har produktionen av värdefull biograffilm stimulerats genom filminstitutets olika stödsystem. Stimulanseffekten förstärks genom statliga anslag till institutets H-fond. Effekten kan bli ändå starkare om utredningens förslag i detta slutbetänkande om en integrerad film/tv-politik realiseras.

Utredningen har vidare föreslagit olika insatser för att främja distribution av värdefull film. Stödåtgärder till import av värdefull utländsk film har utredningen ansett böra vidtas först sedan statsmakterna tagit ställning till formerna för distributions- och visningsstödet.

Vissa av utredningens förslag föreslås genomförda inom det kommersiella filmsystemet eller i samverkan med filmbranschen. Andra förslag avser åtgärder och verksamhet vid sidan om filmbranschen.

Som framhålls nedan i kap. 2 fungerar filminstitutet i praktiken som en statlig kulturinstitution. Styrelsen utses i sin helhet av Kungl. Maj:t. Staten ger anslag till olika delar av institutets verksamhet och kan till anslagen knyta villkor av olika slag. Genom ändringarna 1972 i filmavtalet är filmarbetarnas inflytande säkerställt på centrala punkter.

Mot bakgrund av den angivna situationen anser utredningen att samhällets engagemang i filmlivet bör utvecklas successivt, på de punkter där behovet är störst och effekten av åtgärder mest påtaglig. Filmbranschens produktions- och distributionsapparat är förhållandevis liten, ekonomiskt bräcklig och tekniskt delvis föråldrad.

Som framgått tidigare är också branschens struktur otillfredsställande i många hänseenden. Olägenheterna är emellertid enligt utredningens mening från kulturpolitisk synpunkt inte av sådan art att de motiverar särskilda ingripanden från statsmakternas sida i de traditionella branschrelationerna.

I stället för förstatligande av den gamla filmbranschen förordar utredningen ökat samhällsengagemang i icke-kommersiell filmverksamhet under former som säkerställer mångfald, decentralisering, nyskapande och medinflytande från alla berörda parter.

Ett samhällsstöd till filmen bör inte utformas generellt och därmed bidra till att konservera en otillfredsställande struktur. Som framhålls även i kap. 4 nedan bör samhälleliga stödåtgärder, efter redovisade principer, utformas selektivt. Målet är att öka mångfalden i filmlivet. Insatserna skall tillgodose kulturpolitiska, inte näringspolitiska syften.

Utredningen har i sina tidigare betänkanden lämnat ett antal förslag som utformats i enlighet med denna övergripande princip. Samma princip ligger till grund för 1963 års filmreform och de ändringar i avtalet mellan staten och filmbranschen som genomfördes 1972.

1.2.4 Produktion

När det gäller produktionen av film har mångfalden ökats genom filminstitutets egen produktion och de större produktionsmöjligheter som getts andra än de traditionella filmproducenterna, i första hand filmarbetarna själva. Institutets nyinrättade G- och H-fonder som är avsedda att byggas ut successivt är instrument för denna politik.

De åtgärder för att stimulera produktionen av barnfilm och kortfilm som utredningen tar upp i de två första delbetänkandena bör också nämnas. I fråga om t. ex. kortfilm föreslås att staten ställer medel till förfogande för en försöksverksamhet med produktion av framför allt fri kortfilm: dels en centralt initierad produktion, dels produktion av typen filmverkstad.

Betydelse i detta sammanhang har även utredningens förslag i fråga om förhållandet mellan filmproduktionen och tv. I det första delbetänkandet föreslås – främst av arbetsmarknadsskäl – statsbidrag till Sveriges Radio för produktionsutläggning till svenska filmproducenter. I detta slutbetänkande förordas en inordning av tv i filmavtalssystemet genom avgiftsbeläggning av biograffilmsvisning i tv, till nytta för inte minst filmproduktionen.

Utredningen vill slutligen här hänvisa till det som framhålls nedan i kap. 4 om behovet av ett väsentligt ökat statsstöd under 70-talet till hela filmområdet.

1.2.5 Filmvisning

De förslag som lagts fram i utredningens första delbetänkande syftar till att öka mångfalden också i biografledet. Det gäller bl. a. åtgärder för att förbättra barnfilmens situation.

För att främja visning av kvalitetsfilm i landsorten föreslås vidare ekonomiskt stöd från kommunerna och staten under en försöksperiod på fem år för etablering och driften av biografer eller andra lokaler på olika platser i landet för visning av sådan film. Lokalerna skall – enligt vad utredningens majoritet förordar – utrustas med hjälp av statliga bidrag. Sedan skall det bli kommunernas sak att ekonomiskt garantera verksamheten i lokalerna.

Mot sistnämnda förslag har två av utredningens ledamöter reserverat sig. De menar att en breddning av den lokala filmrepertoaren sker bäst genom ett visningsgarantisystem där kommunen ger biografägare ekonomiska garantier för visning av sådan film som av kommersiella skäl inte skulle komma till orten. För kommunernas kostnader skall utgå statsbidrag.

Utredningens förslag i denna del har ännu inte föranlett några åtgärder från statsmakternas sida. Det bör dock framhållas att den s. k. Bio-Kontrast-verksamheten numera utvecklats och vunnit betydande framgångar på ett 70-tal ställen i Sverige.

Förslagen utgår från att ansvaret för att människorna i en kommun har tillgång till lokaler i tillräcklig omfattning för kulturaktiviteter och kulturinstitutioner i första hand åvilar kommunen själv. Det är ytterst kommunen som har att både planera och fatta avgörande beslut i sådana frågor. Detta förutsätter ett motsvarande kommunalt ekonomiskt ansvar. Det finns ingen anledning att tro att kommunerna skulle vilja minska sina insatser inom kulturområdet.

I kommunerna finns ett stort antal lokaler som används eller kan komma att användas för kulturell verksamhet. Det är bibliotek, museer, konsthallar, teatrar, konserthus, studielokaler, biografer m. m. Hit hör också många lokaler inom andra verksamhetsområden, såsom skolor, sociala institutioner, idrottsanläggningar, fritids- och ungdomsgårdar, allmänna samlingslokaler m. m.

Kommunala biografer finns i ett fåtal kommuner. Flera kommuner subventionerar emellertid biografer eller planerar att införa sådan subvention. I många kommuner finns kommunala lokaler där det är möjligt att visa biograffilm, även om det inte förekommer regelbundna visningar i dag. Skolor, ungdoms- och fritidsgårdar, samlingslokaler m. m. är däremot ofta mindre lämpliga härför genom sin utformning och otillfredsställande utrustning.

I sitt första delbetänkande rekommenderar utredningens majoritet kommunerna och föreningslivet att bygga eller inreda en typ av mindre lokaler – med ca 100 platser – för visning av kvalitetsfilm. Lokalen bör helst vara inrymd i en byggnad med besläktade institutioner, t. ex. Folkets hus, ett museum, ett bibliotek, ett allmänt kulturhus, en bygdegård, en folkhögskola etc. De tekniska förhållandena bör vara fullgoda.

Dessa rekommendationer bör i dag kunna vidgas och i det väsentliga gälla filmvisningsverksamhet överhuvudtaget på det lokala planet. På sikt finns det skäl att utgå från betydande förändringar i biografväsendet. Något tillspetsat kan sägas att biografens traditionella uppgift varit att tjäna pengar genom att visa film. Framtidens biograf bör

enligt utredningens mening ha en funktion med tyngdpunkt inom kulturlivet. Biograffilmen bör ingå som en naturlig del av den kultur som människor har tillgång till.

Det är kommunerna som ytterst har ansvaret för att det finns möjligheter att visa film i orten, i anständiga lokaler. De måste se till att biografen, i vidare bemärkelse den kollektiva filmupplevelsen, inordnas i de kultur-, fritids- och nöjescentra eller andra anläggningar av samlingslokaler som skapas. Filmen skall alltså – likaväl som teater, musik, konst, bibliotek etc. – förankras i kommunernas kulturliv, inte vara en exklusivt kommersiell aktivitet vid sidan om. Genom en sådan förankring motverkas risken för att enskilda biografkedjor skapar en lokal kulturell monopolsituation.

Filmlokaler måste också vara av hög klass i fråga om teknisk apparatur, sikt, akustik och ljudisolering. Många gånger kan de som sagt med fördel vara mindre än de flesta biografer är f. n. De skall vara bekväma. Självfallet bör de vara utrustade för visning av både 16 och 35 mm film.[1]

Utredningen förordar att man vid planering och byggande av samlingslokalanläggningar tar hänsyn till behovet av filmvisning av tekniskt god kvalitet. Möjligheter till filmvisning bör finnas också i ytterstadsområden av viss storlek och i glesbygdsområden.

Lokaler för filmvisning som sålunda ingår i en anläggning av samlingslokaler kan komma i åtnjutande av det statliga samlingslokalstödet. Sådant stöd kan vara av betydelse såväl när det gäller att bygga nytt som att rusta upp gamla lokaler.

Bådadera är aktuellt i dag. De svenska biograferna är i regel ganska stora, arbetskrävande och omoderna, ofta med omkring 500 sittplatser. De är byggda för en äldre tids biobesöksfrekvens. I genomsnitt utnyttjas de inte till mer än ca 15 %. Redan på grund av sin storlek är sådana biografer ogästvänliga och ödsliga.

En del biografer är också obekväma och nerslitna. Den tekniska utrustningen, bild- och ljudåtergivningen, är ofta miserabel.

Som framgår av utredningens tredje delbetänkande (avsnitt 6.2.5) befinner sig samtidigt en stor del av biograferna i ett prekärt ekonomiskt läge och är direkt nedläggningshotade. I många fall saknas företagsekonomiska möjligheter att åstadkomma en nödvändig förnyelse eller modernisering.

Detta understryker ytterligare det angelägna i att kommunerna med hjälp av de instrument som kan stå till buds ser till att det finns tillgång till ändamålsenliga filmlokaler i kommunen. Det kan som nämnts vara fråga om att bygga nya lokaler eller att modernisera eller nyinreda befintliga, även att förnya inventarier och teknisk utrustning. Bättre biografer bör vara ägnat att motverka den sjunkande biobesöksfrekvensen.

För att aktivera filmverksamheten i kommunerna räcker det emellertid inte med bra filmlokaler. Lika viktigt som lokalernas standard är många gånger intresset och kunskapen hos de människor som har det direkta ansvaret för verksamheten.

Det är inte sagt att sådana tillgångar bäst står att finna inom kommunens egna organ. Många lokaler ägs av föreningslivet. Om kommunen står som ägare till en filmlokal behöver det inte innebära att kommunen själv svarar för driften av lokalen. Tvärtom torde engagemang och yrkeskunskap tas tillvara bättre om lokalerna genom de lokala kulturnämnderna får disponeras av dem som är verksamma på området, inom föreningslivet – främst de samlingslokalägande organisationerna – och filmlivet. Utredningen förordar att så sker i största möjliga utsträckning.

Paralleller till ett system av det slaget finns på teatersidan. Även inom biografvä-

[1] En del filmföretag i Sverige har börjat satsa på små automatiserade biografer (75–150 platser) som kan inrymmas i bl. a. traditionella biograflokaler. Exempel på den nya satsningen är två Sandrews-biografer i Stockholm, Grand, tidigare en stor biograf med 700 platser, nu två biografer om 300 resp. 100 platser och en studio om 40 platser, samt Victoria, "Sveriges första fyrlingbio". Nämnas kan också en försöksverksamhet med kassettbiograf som enligt uppgift SF kommer att starta inom kort.

sendet finns exempel på liknande arrangemang.[1]

Riksdagen har nyligen beslutat en reformering av det statliga samlingslokalstödet. I samband därmed beslöts bl. a. att en delegation för samlingslokaler inom bostadsstyrelsen skall leda ett utvecklingsarbete i fråga om samlingslokalers funktion.[2]

Utredningen förordar att denna delegation utarbetar normer för filmlokalers beskaffenhet och utrustning. Om särskilda medel behövs härför bör sådana ställas till förfogande. I den närmare planeringen och utformningen av lokalerna bör de som förutsätts disponera dem ta del.

Filmlokaler bör kunna upplåtas för andra ändamål när de inte används för filmvisning. När detta inte är möjligt kan ofta en gemensam lokalisering med annan verksamhet vara lämplig. Som kulturrådet påpekar kan man härigenom dels få en överströmning av deltagare mellan olika aktiviteter och stimulera en samordnad verksamhet, dels nå ett högt och därmed ekonomiskt fördelaktigt nyttjande av lokalerna. (Jfr utredningens överväganden angående samhällsstödda filmlokaler i det första delbetänkandet.)

Som ett alternativ till ovan förordade system för finansiering av biografbeståndets upprustning har inom utredningen förts fram tanken på att tillskapa ett speciellt kreditstöd, i form av t. ex. en särskild statlig lånefond, för just detta ändamål. Man har hänvisat bl. a. till det danska filmstödet.

Det finns en hel rad olika statliga bidrag till byggnader o. d. som kan användas för kulturverksamhet. I fråga om filmlokaler torde, förutom samlingslokalstödet, lotterimedelsbidrag och ev. bidrag av arbetsmarknadsskäl ligga närmast till hands.

Lotterimedlen kan utgöra en viktig möjlighet till finansiering av vissa typer av kulturlokaler. Bidrag beviljas ur behållningen av särskilda lotterier som ordnas till förmån för konst, teater och andra kulturella ändamål. F. n. delas 4–5 milj. kr ut årligen. Filmändamål har tillgodosetts bara i undantagsfall.

Det danska filminstitutet – som f. n. finansieras huvudsakligen med biljettavgifter, om några år helt med skattemedel – kan bevilja lån eller lånegaranti för inredning eller modernisering av biografer samt för anskaffning, förnyelse eller modernisering av biografers inventarier och tekniska utrustning. Däremot har institutet inte möjlighet att ge lån för att bygga nya biografer.

Utredningen anser inte att det finns skäl att vid sidan om de stödformer som redan finns – eller kan tänkas komma till stånd i anledning av utredningens förslag i det första delbetänkandet – föreslå en speciell finansieringskälla enbart för upprustning av biografer utan speciell inriktning eller andra sådana filmlokaler. Förslagen ovan, som utgår från samlingslokalstödet, anknyter naturligt till grundtankarna i utredningens förslag i det första delbetänkandet om samhällsstöd till lokaler för kvalitetsfilmsvisning. Förslagen bör också vara ägnade att stimulera kommunernas engagemang för biograffilmen och den lokala filmpolitiken överhuvudtaget.

Av det sagda framgår att utredningen inte heller finner anledning att förorda det danska systemet.

När det gäller lotterimedel vore det önskvärt att sådana kom till större användning för filmändamål. En stor del av medlen går till uppförande och restaurering av teater- och konsertlokaler eller anskaffande av utrustning till sådana lokaler. Kommunerna, föreningslivet och filmbranschen borde utnyttja denna möjlighet att få bidrag till utgifter av engångskaraktär också inom biografområdet.

Förr eller senare kommer med all sannolikhet frågan om en subventionering av biograferna från det allmännas sida att aktualiseras, inte minst vad avser biljettpriserna. Biografen kommer även i detta

[1] Stockholms kommun äger de fastigheter som inrymmer Oscarsteatern och Folkan. Oscarsteatern arrenderas f. n. av Sandrews, Folkan av Europa Film. – I Västerås har kommunen en motsvarande uppgörelse med SF i frågan om driften av en biograf.

[2] Jfr samlingslokalutredningens betänkande SOU 1971:92, prop. 1973:1, bil. 13 pp. E7–E8, CU 1973:10.

hänseende att likställas med t. ex. teatern.[1]

En subventionering av biljettpriserna kommer emellertid att medföra betydande förändringar av de traditionella ekonomiska relationerna mellan filmägare och biografägare. Subventioneringen måste därför utformas så att man inte rubbar den ekonomiska basen för filmproduktion. Filmägaren, producenten, i sista hand upphovsmännen, måste få den ersättning som tillkommer dem. Annars produceras inga filmer.[2]

1.2.6 Distribution

Fraktstöd

När det gäller det egentliga distributionssystemet har utredningen övervägt frågan om fraktstöd till filmen.

Transportstöd utgår f. n. i olika former. För att främja de regionalpolitiska strävandena att utveckla näringslivet i Norrland och övriga delar av det allmänna stödområdet infördes sålunda 1970 ett statligt transportstöd. Det syftar till att minska de kostnadsmässiga olägenheter som följer med långa avstånd inom stödområdet och omfattar järnvägs- och lastbilstransporter. Stödet utgår i form av bidrag i efterskott till företagens fraktkostnader.

Statligt stöd utgår vidare – alltsedan 1961 – till olönsam busslinjetrafik på landsbygden. Bidragsgivningen avser sådan linjetrafik som ingår i en preciserad lokal eller regional trafikförsörjningsplan.

1973 beslöts vissa riktlinjer för kommersiell service i glesbygder. Statsbidrag skall bl. a. kunna utgå till glesbygdskommuner som reducerar hushållens fraktkostnader vid hemsändning av varor.

Frågan om en utjämning av fraktkostnader på bensin och olja har tagits upp i bl. a. ett flertal motioner i riksdagen. Näringsutskottet framhöll 1973 att frågan borde aktualiseras i det fortsatta arbetet med en regionalpolitisk planering inom transportsektorn.

Även presstödet kan nämnas i sammanhanget. I bidrag till samdistribution fick pressen 20 milj. kr i statsbidrag 1972. Bidragen betalas till tidningar som ordnat gemensam utkörning och utbärning.

Den övergripande principen för filmfrakternas utformning är att biografen skall svara för kostnaderna. Undantagsvis kan filmuthyraren få bestrida en del av frakten.[3]

Man kan skilja mellan två olika distributionsformer för biograffilm. I det ena fallet ingår filmen i en distributionskedja, dvs. den första biografen får filmen från filmuthyraren och vidarebefordrar den senare till en annan biograf som i sin tur sänder filmen till en tredje, osv. Den första biografen får betala frakten både från filmuthyraren och till den andra biografen. För övriga biografer i kedjan utgår bara en frakt, nämligen frakten till nästa biograf i kedjan.

Den andra distributionsformen innebär att biografen beställer en film av filmuthyraren till vilken filmen returneras vid speltidens slut. Biografen betalar frakten i båda riktningarna.

En dominerande del av all filmdistribution sker som kedjedistribution. Detta har betydelse för uppskattningen av de totala filmfrakterna i landet. Den omständigheten att en biograf är belägen långt från Stockholm behöver inte betyda att dess fraktkostnader stiger i relation till avståndet från Stockholm.

[1] Jfr kulturrådets betänkande (s. 511). Rådet avvisar ett omedelbart generellt avskaffande av entréavgifterna vid teater- och musikinstitutionernas reguljära föreställningar och konserter. Det ifrågasätts om det verkligen är marknadslagarna som skall bestämma kostnaderna för biobesök när de inte gör det för andra likartade arrangemang. Upplevelsen av god film är från kulturpolitisk synpunkt inte mindre önskvärd än teaterupplevelsen.

[2] I sitt första delbetänkande framhöll utredningen att biljettpriserna i de lokaler för kvalitetsfilm som föreslogs i princip skulle vara desamma som på andra biografer. Om lägre priser togs ut skulle filmhyra ändå utgå på belopp som motsvarade priserna på andra biografer.

[3] Mellan filmuthyrarföreningen och SJ föreligger en överenskommelse enligt vilken SJ betalar s. k. forslingsbidrag – sammanlagt 60 000–70 000 kr om året – till föreningens ledamöter för transport av filmer från Stockholms centralstation, vilket normalt åvilar SJ men som föreningen åtagit sig genom en egen åkare.

För framför allt biografkedjorna gäller att goda förutsättningar föreligger att hålla nere fraktkostnaderna genom en konsekvent genomförd kedjedistribution mellan särskilt de egna biograferna. Även en mycket avlägset belägen biograf kan få låga fraktkostnader, t. ex. vid försändelser mellan två närliggande platser som Boden och Luleå. Biografen kan emellertid åläggas av filmuthyraren att sända filmen från t. ex. Boden till Uppsala och får då betala hela frakten. En beordring i motsatt riktning däremot innebär att Uppsalabiografens fraktkostnader begränsas till vad frakten kostar mellan Uppsala och Stockholm.

Hur beordringarna sker i realiteten varierar starkt även om man alltid söker få ner fraktkostnaderna så mycket som möjligt. Generellt kan sägas att biografer långt från Stockholm har ett ogynnsammare läge än biografer nära Stockholm. Den omfattande användningen av kedjedistribution medför dock att olikheterna i fraktbetingelser reduceras i någon mån. Fraktkostnadernas höjd kan vidare variera starkt både mellan olika biografer på samma plats och mellan skilda år för en och samma biograf.

På grundval av bl. a. material som Eklund redovisat i utredningens tredje delbetänkande (avsnitt 6.2.3) har utredningen uppskattat de totala fraktkostnaderna för biografer utanför Stockholm till omkring 3 milj. kr om året. Utredningen har därvid utgått från ett antal biografer utanför Stockholm av 335 till filminstitutet avgiftspliktiga samt 941 icke-avgiftspliktiga, varav 171 klassificerade i klasserna III och IV och återstående 770 i klass V. Utredningen har vidare räknat med en årlig genomsnittlig fraktkostnad av 2 500 kr för dels de avgiftspliktiga biograferna, dels de icke-avgiftspliktiga i klasserna III och IV samt 500–1 500 kr för de icke-avgiftspliktiga biograferna i klass V.

Ett fraktstöd till filmen kan enligt utredningens mening fylla tre uppgifter. Det kan vara till hjälp för sådana biografer som ligger på långt avstånd från Stockholm. Det får då en regionalpolitisk effekt. Det kan vidare vara till hjälp för små biografer hos vilka fraktkostnaderna utgör en relativt stor post på grund av täta programbyten. Stödet blir där ett selektivt biografstöd. Det kan slutligen begränsas till vissa filmer och får då karaktären av ett selektivt distributionsstöd.

Fraktstöd kan utformas på olika sätt. De två huvudalternativen är generellt fraktstöd och selektivt fraktstöd.

Fördelen med ett generellt stöd är att det är enklare att administrera jämfört med ett selektivt. Själva urvalet förutsätter dessutom beslut som kan bli kontroversiella.

Om stödet i de båda alternativen skall bli lika stort per filmexpedition blir ett generellt stöd naturligtvis dyrare än ett selektivt. Om i stället de totala kostnaderna för fraktstöd förutsätts vara lika stora i båda alternativen blir stödet per filmexpedition på motsvarande sätt lägre när stödet är generellt än när det är selektivt.

I valet mellan olika former av fraktstöd har utredningen inte enbart att väga den administrativa enkelheten i ett generellt stöd mot de ekonomiska fördelarna hos ett selektivt.

Utredningens uppdrag ligger – återigen – i första hand på det kulturpolitiska planet, inte på det regionalpolitiska. Det är i och för sig rimligt att med hjälp av t. ex. billigare kommunikationer göra insatser för delar av landet som är ekonomiskt missgynnade på grund av sitt geografiska läge. Filmfrakten spelar i detta sammanhang en obetydlig roll. Det är fraktpolitiken i stort som bör vara bestämd av regionalpolitiska bedömningar och som då får styra även filmfrakterna. Frågor av detta slag bör emellertid enligt utredningens mening behandlas i annat sammanhang.

Vid bedömning av frågan från kulturpolitisk synpunkt bör hänsyn tas till att en stor del av filmutbudet i landsorten består av film av låg kvalitet. Det finns inte anledning att allmänna medel satsas för att underlätta visning av sådan film, t. ex. renodlade spekulationer i våld eller pornografi. Samtidigt talar kulturpolitiska skäl för både ett selektivt biografstöd och ett selektivt distributionsstöd.

Av utredningens tredje delbetänkande framgår att småbiograferna tvingas till täta programbyten på grund av ett alltför litet publikunderlag. Ju tätare programbytena är desto större blir biografernas fraktkostnader. Dessa biografer brottas med betydande ekonomiska svårigheter. Repertoaren är otillfredsställande. Ofta är de det enda biografalternativet på orten. Den kulturpolitiska effekten av en otillfredsställande repertoar blir därför särskilt påtaglig.

Genom ett selektivt fraktstöd, begränsat till mera värdefulla filmer, skulle enligt utredningens mening effektiva insatser kunna göras med relativt små medel.

Urvalet av filmer får inte göras för snävt. Kvalitetsbegreppet bör tillämpas i vid bemärkelse och innefatta bl. a. hyfsade underhållningsfilmer utan alltför stora konstnärliga ambitioner. En analys av filmrepertoaren ger vid handen att ett fraktstöd bör omfatta ca en tredjedel, dock högst 40 %, av de filmer som premiärsatts på svenska biografer.

Utgår man från en total filmfraktkostnad per år av ca 3 milj. kr och begränsar fraktstödet till nämnda andel av filmerna kan man ge total fraktfrihet åt alla filmer av någorlunda bra kvalitet för en årlig kostnad av ca 1 milj. kr.

Det första året bör man emellertid räkna med dubbla beloppet. Många bra filmer distribueras med ett mycket begränsat antal kopior. Kopiebristen medför att mindre biografer – för vilka fraktstödet är avsett i första hand – inte får tillgång till filmerna förrän något år efter deras premiär. Urvalet bör därför vid starten avse inte bara filmer som har premiär därefter utan även filmer som haft premiär året dessförinnan.

Utredningen förordar ett fraktstöd till film av det slag som nu angetts. Stödet bör avse frakter i landet i dess helhet, alltså även inom Stor-Stockholmsområdet. Med nuvarande filmutbud skulle det bli de 100 bästa årligen som kom i fråga för stöd.

Som framhållits tidigare är det primära syftet med fraktstödet inte regionalpolitiskt utan kulturpolitiskt. Stödet är avsett att bli särskilt attraktivt för mindre biografer och för platser där det finns bara en biograf. Repertoaren är där särskilt otillfredsställande. Samtidigt är fraktkostnaderna för dessa biografer ofta lika stora som eller större än biografernas andel av biljettintäkterna. Ett selektivt stöd skulle därför för dessa biografer innebära att en bra film som kan erhållas fraktfritt blir mera attraktiv än en film som belastas med 100 % fraktkostnader även om den sistnämnda filmen kan väntas locka en något större publik.

Stödet skall sålunda kunna medföra en påtaglig förbättring av filmrepertoarens kvalitet just på de platser i landet där behovet av en sådan förbättring är störst.

Det bör t. v. avse endast 35 mm och 70 mm film. Fraktkostnaderna för film i de formaten är särskilt betungande. Filmerna är tunga och skickas av tidsskäl alltid som ilgods.

Utredningen har övervägt att inkludera även 16 mm film, i varje fall 16 mm långfilm. För denna film betyder emellertid fraktkostnaden inte så mycket. Den skickas som postpaket till förhållandevis låga kostnader. 16 mm distributionen avser också i dag till stor del sådant som instruktionsfilm, organisationsfilm o. d. där det är svårt att göra ett urval. Utredningen har därför stannat för att 16 mm film f. n. inte bör ingå i stödsystemet. När en distribution av 16 mm långfilm i större skala blir aktuell får frågan om fraktstöd för sådan film tas upp på nytt.

En avgörande fråga vid ett selektivt fraktstöd är urvalet av de filmer som skall komma i åtnjutande av stöd. Denna verksamhet bör enligt utredningens mening förankras på det lokala planet. De lokala resurserna skall utgöra grunden. Verksamheten bör utformas så att den svarar mot behov och önskemål som kommit till uttryck genom lokal aktivitet.

I sitt första delbetänkande föreslår utredningen som nämnts vissa åtgärder för att främja visningen av kvalitetsfilm i landsorten. Lokala programråd skall enligt förslagen bestämma program för visningen. De skall också arbeta för att öka intresset för

kvalitetsfilmen som konstnärligt och samhällsengagerande uttrycksmedel. I detta syfte bör de ordna studier, diskussioner och kontaktverksamhet med bl. a. skolan och föreningslivet.

I programråden föreslås ingå företrädare för skolväsende, kulturnämnd, filmstudios samt bildnings- och ungdomsorganisationer. Publiken skall själv kunna föreslå en eller flera företrädare.

Förslaget till fraktstöd kan ses som en del av ett åtgärdspaket avsett att främja visningen av kvalitetsfilm i landsorten. Det ligger därför nära till hands att urvalet av filmer som skall få detta stöd överlåts till de lokala programråden. Dessa får i sin tur förutsättas delegera urvalet till en särskild arbetsgrupp e. d., gemensam för programråden.

I många fall torde valet av filmer vara självklart. Man bör emellertid räkna med åtskilliga gränsfall. Arbetsgruppen får då sammanträda, se filmerna och fatta beslut.

De totala kostnaderna för ett sådant urvalsarbete uppskattar utredningen till ca 50 000 kr per år. De administrativa detaljerna med urvalsarbetet – sammankallning av programrådens delegater, filmvisning etc. – bör kunna handläggas av filminstitutet som också bör svara för arvoden till delegaterna och ersättning för deras kostnader.

Utredningens förslag i det första delbetänkandet har som nämnts ännu inte föranlett några åtgärder från statsmakternas sida. När så sker kan det ta tid innan verksamheten når avsedd omfattning.

Ett fraktstöd av den typ utredningen föreslår skulle emellertid kunna genomföras i ett slag och få effekt omgående. För att uppnå detta föreslår utredningen följande administration av fraktstödet i avvaktan på att programråden inrättas.

En särskild nämnd – filmfraktnämnden – inrättas att ha huvudansvaret för fraktstödet under övergångstiden. Den praktiska handläggningen av fraktstödsfrågorna under samma tid överlåts till filminstitutet.

Frågans begränsade ekonomiska betydelse skulle i och för sig medge en enklare handläggning av ärendena, helt inom filminstitutet. Med hänsyn till vikten av en breddad och fördjupad filmdebatt och för att undvika en ovidkommande maktdiskussion (jfr avsnitt 2.4.1) har utredningen emellertid stannat för ifrågavarande alternativ.

I centrum för filminstitutets verksamhet står i många hänseenden kvalitetsfilmen. Institutet är det centrala organet för filmkulturen i Sverige – genom produktionsstödet, forskning, information och dokumentation. Institutet stödjer filmstudiorörelsens visning av kvalitetsfilm. Det har i sin personalorganisation anställda som har till uppgift att se och registrera film. Utredningen föreslår i sitt första delbetänkande att institutet skall delta i administrationen av samhällsstödet till kvalitetsfilmsvisning.

Den betydande erfarenhet filminstitutet sålunda har av frågor som rör kvalitetsfilm samt institutets resurser inom området bör enligt utredningens mening tillvaratas i detta sammanhang. Utredningen föreslår alltså att filmfraktnämnden delegerar fraktstödsärendenas handläggning till institutet.

Genom filmfraktnämnden skall olika intressegrupper få möjlighet till insyn i verksamheten. Nämnden bör dra upp de allmänna riktlinjerna för filminstitutets befattning med fraktstödet och se till att dessa följs.

Filmfraktnämnden bör få en direkt förankring i de viktigaste grupperna av intressenter. Utredningen föreslår att nämnden skall bestå av fem ledamöter. Av dessa bör en utses av vardera biografägarförbundet, filmuthyrarföreningen och Sveriges Förenade Filmstudios, en av Svenska teaterförbundet och Svenska musikerförbundet tillsammans samt en av Folkets Husföreningarnas Riksorganisation (FHR) och Föreningen Våra Gårdar tillsammans. Ledamöterna bör själva inom nämnden utse ordförande.

Vad gäller filminstitutets handläggning av ärendena bör urvalet av filmer som kommer i fråga för fraktstöd göras av personal inom institutet som styrelsen utser härför. Någon ny tjänst för ändamålet behöver inte komma i fråga.

Urvalet bör ske successivt varje år, alltef-

ter filmernas premiärsättning. Filmerna bör bedömas var för sig: varje film som är kvalitativt värdefull skall i princip vara fraktfri.

Uppgift om att en film förklarats stödberättigad bör lämnas senast en vecka efter filmens premiär i Sverige. Besked bör dock kunna ges redan före denna tidpunkt på begäran av vederbörande filmuthyrare. Biografägarna kan också lämpligen informeras av filmuthyraren om vilka filmer som kommer i åtnjutande av fraktstöd.

Fraktstödet bör för enkelhetens skull utbetalas genom ett restitutionsförfarande enligt följande.

I fråga om stödberättigade filmer bör biografägaren dra av fraktkostnaden från den filmhyra för visningen av filmen som erläggs till filmuthyraren. Biografägarna uppgör f. n. kassarapporter som underlag för dels avräkning till filmägarna, dels filminstitutets kontroll av inbetalning av biografavgifterna. Varje månad överlämnar filmuthyrarna kopior av kassarapporterna till bl. a. institutet. I detta sammanhang skulle filmuthyraren kunna göra en sammanställning över fraktkostnader som dragits av från filmhyresbeloppen. Institutet skulle med stöd härav utbetala fraktkostnaden till filmuthyraren.

Det bör ankomma på filminstitutet att utfärda de närmare bestämmelser, som kan behövas, för institutets handläggning av ärendena.

Filminstitutets avgöranden i fraktstödsärenden bör kunna hänskjutas till filmfraktnämnden. Utredningen föreslår sålunda att filmägaren eller annan sakägare skall ha rätt att få ett avslagsbeslut av institutet underställt nämnden. Nämnden i dess helhet har då att ompröva beslutet.

För en sådan omprövning av filminstitutets beslut bör utgå en viss avgift enligt regler som filmfraktnämnden bestämmer.

Kostnaderna för det föreslagna fraktstödet bör finansieras med statsanslag till filminstitutet.

Smalfilm

Under remissbehandlingen av utredningens två första delbetänkanden har ett stort antal remissinstanser framhållit att satsningen på smalfilm borde vara större än vad utredningens förslag innebär. Framför allt understryks behovet av 16 mm film i olika sammanhang, nedkopiering av 35 mm spelfilm till 16 mm osv. Man vill ha fler 16 mm kopior bl. a. i skolor och filmstudios. Även för barnfilmsarbetet rekommenderas en större inriktning på smalfilm.

Utredningen har berört smalfilm i olika hänseenden i de båda första delbetänkandena. En del förslag till åtgärder har också lagts fram.

I det första delbetänkandet framhålls att lokaler för kvalitetsfilmsvisning bör vara utrustade med både 35 mm och 16 mm projektorer. Man redovisar önskemål från filmstudiorörelsen om 16 mm kopior av kvalitetsfilmer. De väsentligaste förslagen gäller statligt stöd för produktion och import av barnfilm i smalfilmsformat.

I det andra delbetänkandet föreslås statligt stöd för nedkopiering av 35 mm biograffilm till 16 mm film för användning i skolorna samt stöd för framställning av 16 mm visningskopior för den högre utbildningen och forskningen. De föreslagna filmverkstäderna rekommenderas teknisk utrustning för produktion i 8 och 16 mm. I fråga om distribution av kortfilm hänvisas i första hand till smalfilmsutredningens förslag.

Utöver hänvisning till det som utredningen sålunda föreslagit eller rekommenderat vill utredningen starkt understryka att behovet av 16 mm film med säkerhet kommer att öka i framtiden. Det gäller även utanför de områden som berörs av utredningens förslag, inte minst för biograffilmen.

Med 16 mm problematiken sammanhänger hela frågan om en icke-kommersiell distribution av film – 35 och 16 mm – vid sidan om de kommersiella biograferna.

I avd. II ovan framhålls hur sociala och politiska ämnen alltmer tränger in i både den kommersiella filmproduktionen avsedd för

biograferna och, i ändå högre grad, den produktion som söker också andra distributionsvägar. Det nämns filmer, en del av dem mer eller mindre dokumentära, som "Dom kallar oss mods", "Ni ljuger!" "Den vita sporten" och "Gruvstrejken 69/70", alla med socialt och politiskt engagemang och polemisk karaktär. Dessa och en rad andra filmer av samma slag visades i en del fall som ordinarie bioprogram men nådde i vissa fall sin publik främst genom visningar utanför de kommersiella biograferna.

Filmen har överhuvudtaget fått ökad betydelse som instrument för information och debatt, polemik och konfrontation, en utveckling som varit tydlig sedan flera år tillbaka i åtskilliga länder utanför Europa och andra delar av världen. Denna utveckling har befordrats av nya och friare produktions- och distributionsformer, däribland visning av filmer i 16 mm kopior även i lokaler som inte är avsedda speciellt för filmvisning. Man syftar till att få direkt kontakt med publiken utan att anlita de vanliga distributionsmedlen.

Den tekniska utvecklingen på filmområdet kan komma att ytterligare bredda bl. a. de nuvarande distributionsförhållandena. Hit hör t. ex. 8 mm filmens utveckling samt de ökade möjligheterna att kopiera ner 35 mm film till 16 eller 8 mm av god kvalitet för en bredare distribution till t. ex. skolor, filmklubbar eller organisationer, för framtiden även i andra sammanhang. På längre sikt kommer de nya AV-medierna in i bilden. (Jfr avsnitt 4.3.3 nedan.)

Utredningen anser det väsentligt att man finner nya vägar för distribution av film vid sidan av de konventionella eller kommersiella distributionskanalerna. Alla möjligheter härför bör prövas. Det har redan sagts att framtidens biograf alltmer kommer att visa film i 16 mm format, dvs. traditionell biograffilm som smalfilm. Smalfilmen kan medföra betydande vinster i distributionsledet. Den är också en förutsättning för att visa film i andra lokaler än den traditionella biografen.

På distributionsområdet har förslag lagts fram också av smalfilmsutredningen. (Ds U 1972:9). Utredningen har för sin del inte tagit ställning till dessa. Det bör emellertid understrykas att en smalfilmsdistribution naturligtvis ingalunda är begränsad till undervisningsfilm och s. k. fri svensk kortfilm.

1.2.7 Import

Syftet med de samhällsinsatser som görs för att främja produktion, distribution och visning av film är i första hand att göra god film tillgänglig för en så stor allmänhet som möjligt. Därmed aktualiseras frågan om det totala filmutbudet i Sverige. Ju mindre den kommersiella filmbranschen blir desto mindre blir de ekonomiska förutsättningarna för import av sådan värdefull film som inte bedöms vara attraktiv kommersiellt. Sådan film importeras också i allt mindre utsträckning.

Filmproduktionen i hela världen befinner sig i en konstnärligt intressant, vital och omfattande utveckling. Samtidigt reduceras och försvåras alltmer den svenska importen av dessa ofta udda filmer. Det beror främst på de höga exploateringskostnaderna i samband med lanseringen av utländsk film i Sverige: kostnader för kopior, översättning, textning, reklam etc. Tv som är mycket mera av massmedium än biograffilmen kan inte fylla dessa luckor, inte ens om den lade om sin filmpolitik i mera seriös riktning.

På sikt är det därför enligt utredningens mening ofrånkomligt att samhällets insatser inom filmområdet vidgas till att omfatta även stöd av import av värdefull utländsk biograffilm. Ett sådant importstöd ingår i flera utländska stödsystem.

Utredningen avstår från att lämna konkreta förslag till utformningen av ett system till stöd för import av utländsk film. (Här bortses från import av barnfilm som behandlats i utredningens första delbetänkande.) Tiden kan inte anses mogen härför. Förslag på området är avhängiga av åtgärder från statsmakternas sida som kan komma i fråga med anledning av utredningens två första

delbetänkanden och betänkandet om smalfilmsdistributionen.

Först när klarhet vunnits om de instrument som kommer att användas för distribution och visning av film utanför den traditionella filmbranschen blir det möjligt att skaffa de erfarenheter som behövs för att fastställa om dessa instrument eller något annat – den kommersiella filmbranschen eller filminstitutet – kan och bör användas i organisationen av samhällsstödd filmimport.

2 Filminstitutet

2.1 *Filmreformen*

Som redovisats i olika sammanhang i utredningens delbetänkanden träffades 1963 avtal mellan staten och representanter för filmbranschen,[1] det s. k. filmavtalet, varigenom filminstitutet bildades med uppgift att verka för ändamål inom filmens område. En förutsättning för avtalet var att nöjesskatten för biografföreställningar upphörde. Statsmakterna fattade beslut härom våren 1963. Avtalet ändrades 1968 och 1972.

Enligt filmavtalet skall filminstitutets verksamhet finansieras med avgifter motsvarande 10 % av bruttobiljettintäkterna vid de större biograferna. De inflytande medlen skall användas så som anges i det följande. Vid redogörelsen har hänsyn tagits till ändringarna 1968.

Före 1972 års ändringar skulle 20 % av de inflytande medlen fördelas mellan samtliga producenter av svensk biograffilm i förhållande till filmens bruttobiljettintäkter under året (A-fonden). 20 % (B-fonden) skulle användas för kvalitetsbidrag till svensk film att delas ut årligen av en särskild jury. 2 % av medlen skulle användas för premiering av kortfilm. C-fonden tillfördes årligen 10 % av avgifterna. Medlen skulle användas för utjämning av förlusten på svenska långfilmer som var berättigade till kvalitetsbidrag.

D-fonden – till vilken 5 % av avgifterna avsätts – används för gemensamma branschändamål och E-fonden – 30 % – för filminstitutets egen förvaltning samt ett flertal icke-kommersiella filmändamål eftersatta fram till 1963, såsom artistisk och teknisk yrkesutbildning, undervisning och forskning inom filmens område samt åtgärder för att bevara filmer och material av historiskt intresse m. m. Resterande 15 % (F-fonden) används till produktionslån och produktionsgarantier för svensk biograffilm. Fonden tillkom vid avtalsrevisionen 1968 genom en reduktion av procentandelarna för A- och C-fonderna.

Filminstitutets styrelse bestod före 1972 av åtta ledamöter, varav Kungl. Maj:t utsåg hälften, inkl. ordförande, och filmbranschens organisationer[2] de övriga ledamöterna.

1972 genomfördes betydande ändringar i filmavtalet. De gällde filminstitutets ledningsorganisation och dispositionen av avgifterna till institutet.

Antalet ledamöter i filminstitutets styrelse reducerades till mellan tre och fem. Hela styrelsen utses av Kungl. Maj:t. Vid sidan av styrelsen inrättades ett förvaltningsråd för att förstärka inflytandet på och insynen i institutets förvaltning. Förvaltningsrådet består av 30–40 personer utsedda av filmbranschen, de fackliga organisationerna på filmområdet samt andra organisationer som

[1] Beträffande uttrycket "filmbranschen" se s. 109 not 2.
[2] Beträffande filmbranschens organisationer se s. 109 not 2.

berörs av institutets verksamhet. Styrelsen utser hälften och filmbranschen den andra hälften av de organisationer som skall inbjudas att utse representanter i rådet.

Förvaltningsrådet består nu av 30 personer. På inbjudan av filmbranschen ingår med vardera en representant Filmbranschens samarbetskommitté, FHR, Våra Gårdar, filmproducentföreningens kortfilmssektion, Europa Film, Sandrews, SF, Filmägarnas kontrollbyrå och institutionen för teater- och filmvetenskap vid Stockholms universitet samt med vardera två representanter biografägarförbundet, filmuthyrarföreningen och filmproducentföreningen.

På inbjudan av styrelsen ingår filminstitutets personal, teaterförbundets avdelning för filmfotografer, ljudteknikerföreningen, teaterförbundet, barnfilmkommittén, Dramatiska institutet, Svenska institutet, Sveriges Förenade Filmstudios, folkbildningsförbundet, SÖ och kommunförbundet med vardera en person samt filmregissörsföreningen och Sveriges Radio med vardera två personer.

Förutom ledningsorganisationen avsåg avtalsrevisionen som nämnts en omdisposition av fonderna. B-fonden (kvalitetspremierna) skall i fortsättningen gå bara till långfilm. Fonden reduceras f. ö. till 10 % av biljettintäkterna. En ny fond – G-fonden – som också skall motsvara 10 % av intäkterna är avsedd att finansiera filminstitutets egen produktion: 70 % skall avsättas för långfilm, 30 % för kortfilm. Slutligen bildades ytterligare en fond, H-fonden, för förhandsstöd till svenska långfilmer. Stödet har formen av selektiva produktionslån och/eller produktionsgarantier. Medlen skall fördelas lika mellan två produktionsfonder (H1 och H2) ledda av var sin fondstyrelse.

Filminstitutets styrelse utser ordförande – utan rösträtt – gemensam för båda H-fondstyrelserna. Fondstyrelsen i övrigt för H1 utgörs av fem ledamöter av vilka filmbranschen utser fyra och filmregissörsföreningen en.

Fondstyrelsen för H2 utgörs förutom ordförande av fem ledamöter. Av dem utser filmbranschen samt produktions- och inspelningsledarföreningen vardera en, filmregissörsföreningen två samt teaterförbundets avdelning för filmfotografer och filmljudteknikerföreningen tillsammans en.

I anslutning till avtalsändringen beslöt riksdagen ett statsbidrag på 767 000 kr till H-fonden. Såsom förutsattes vid avtalsändringen fördubblades beloppet för budgetåret 1973/74 och kan komma att fördubblas ytterligare en gång budgetåret 1974/75.

Filmavtalet gäller t. o. m. juni 1983. Staten har dock rätt att säga upp avtalet vid brott mot detta. Branschorganisationerna kan frångå sina förbindelser om staten återinför nöjesskatt eller annan skatt av en likartad karaktär.

Filmreformen 1963 är en avgörande händelse i den svenska filmens historia. Genom avvecklingen av nöjesskatt på biografföreställningar och grundandet av filminstitutet befriades filmbranschen från en specialskatt som inte åvilade andra kultursektorer. Samtidigt skapades förutsättningar för en konstnärlig vitalisering av den svenska filmproduktionen.

Från statsmakternas sida underströks att filmreformen inte var en näringspolitisk reform utan en kulturpolitisk. Det primära syftet var att rädda, inte den svenska filmbranschen utan den svenska filmen som efter tv:s genombrott och därav föranledd minskning – med ungefär hälften – av biografbesöken kommit i ett ekonomiskt prekärt läge.

Det karakteristiska med reformen – och samtidigt i någon mån en nyhet inom kulturpolitiken – var att en stor del av stödet till en kulturprodukt, producerad och marknadsförd under kommersiella villkor, fick inte bara generell utan även selektiv utformning. Stödet fungerade som ett ingrepp i ett system som tidigare helt styrts av marknadskrafterna.

Här åsyftas kvalitetsbidragen som den särskilda juryn delar ut till svenska biograffilmer. Med skattemedel finansierade kvalitetspremier hade visserligen utgått tidigare under en kortare tid – 1960–1963. Det rörde sig emellertid om ganska små belopp –

sista året sammanlagt 1,5 milj. kr. Beloppet fördelades på biograffilmer och kortfilmer av en av regeringen tillsatt nämnd. De var, som premier, välkomna för dem som fick dem men påverkade inte produktionens inriktning.[1]

Juryn disponerade över mångdubbelt större belopp och kunde därigenom direkt stimulera produktion av konstnärligt värdefull svensk film. Marknadskrafterna sattes inte ur spel. Men de kompletterades med en – ekonomiskt effektivt verkande – konstnärlig kvalitetsstimulans.

2.2 *Filminstitutets verksamhet 1963–1973*

Filmreformens främsta syfte var att stimulera den svenska filmens utveckling. Den viktigaste uppgiften för filminstitutet är också att främja en värdefull svensk filmproduktion. Vid sidan härav har institutet bedrivit en omfattande verksamhet inom andra delar av filmområdet i enlighet med avtalets bestämmelser.

År 1964 startade sålunda filminstitutets *filmskola* för utbildning av regissörer, fotografer och ljudtekniker, året därpå även produktionsledare. Utbildning av det slaget hade inte förekommit i Sverige tidigare. Några av dem som passerat filmskolan har bidragit till den svenska filmens förnyelse under senare delen av 60-talet.

Filmskolan avvecklades 1970. Den uppgick då i det nybildade statliga Dramatiska institutet för utbildning inom film, teater, radio och tv. Filminstitutet bidrar emellertid till finansieringen av filmutbildningen vid Dramatiska institutet.[2]

Efter filminstitutets tillkomst möjliggjordes även *akademisk filmutbildning*. På förslag av institutet inrättades en professur i filmforskning vid Stockholms universitet. Institutet står för lönekostnaden för professorn.

Filminstitutet övertog de relativt blygsamma Filmhistoriska samlingarna och byggde ut dem till ett *cinematek* av betydande omfattning, även internationellt sett. Cinematekets verksamhet omfattar i huvudsak bibliotek, bild- och klipparkiv, filmrestaurering, filmarkiv och filmvisningar.

Filmhistoriska samlingarnas bibliotek på ca 3 000 band har utökats till sammanlagt nära 20 000 volymer. Det finns över 200 filmtidskrifter från hela världen i biblioteket. Detta tjänstgör i stor utsträckning som studie- och forskningsbibliotek åt Teater- och filmvetenskapliga institutionen. Det betjänar också press, radio och tv samt den filmintresserade allmänheten.

Bildarkivet är ett av världens största. Klipparkivet innehåller flera miljoner tidnings- och tidskriftsklipp fördelade på nära 20 000 titlar.

Ett viktigt och kostnadskrävande arbete utförs för räddningen och restaureringen av svensk film. Film producerad före 50-talets början består av s. k. nitratcellulosa med begränsad livslängd. Filmmaterialet är dessutom lättantändligt och explosivt. Dessa egenskaper hos nitratcellulosa har medfört att en stor del av den svenska filmen från dess början fram till 1952 gått förlorad för alltid. Desto angelägnare är det att rädda det som finns kvar från ytterligare förstörelse och bevara det åt framtiden för forskning och undervisning och som kulturhistoriskt material.

Räddningsarbetet sker genom restaurering av äldre material och omkopiering till det nya mera beständiga filmmaterialet acetatcellulosa. Kostnaderna för ett sådant räddningsarbete beror på utgångsmaterialets beskaffenhet men varierar mellan 5 000 och 25 000 kr för en svartvit biograffilm av normal längd.

Något hundratal svenska kortfilmer och biograffilmer har räddats under de ca tio år filminstitutet bedrivit denna verksamhet. Men medan räddningsarbetet pågår förstörs filmer. De som behöver restaureras uppskattas till närmare 600. Härtill kommer ca 200 som man saknar kopior på.

[1] Ett stödsystem föreslogs 1956 av nöjesskatteutredningen (SOU 1956: 23). Det ledde inte till några åtgärder från statsmakternas sida.

[2] Utredningen återkommer till Dramatiska institutet nedan i kap. 4.

De räddade svenska filmerna förvaras i ett särskilt filmarkiv. I arkivet deponeras även vissa utländska filmer. Från utländska filmägare och filmarkiv förvärvar filminstitutet klassisk utländsk film. Kostnaderna för svart-vita filmkopior belöper sig till ett par tusen kr per styck.

Filmarkivet har byggts ut successivt. Det omfattar nu ca 5 000 svenska och utländska filmer (kortfilmer och långfilmer). Tillgången till arkivet är en väsentlig förutsättning för undervisning om film och ändå mer för filmforskning. Dessutom utgör det en viktig bas för cinematekets filmvisningsverksamhet. Denna bedrivs i det s. k. filmhuset i Stockholm (jfr nedan) inom en filmklubb med över 12 000 medlemmar. Filminstitutet visar varje år ca 500 olika filmer för medlemmarna i klubben (två om dagen, sex dagar i veckan under ca 45 veckor).

Visningsverksamheten planeras med hänsyn tagen till de grundläggande utbildningsbehoven hos bl. a. Dramatiska institutet samt Teater- och filmvetenskapliga institutionen. Genom sitt filmutbud har filmklubben också blivit ett både kvalitativt och kvantitativt betydelsefullt inslag i Stockholms allmänna kulturliv.

På grund av depositionsvillkor som gäller för filmarkiv får filmerna i regel visas bara inom filminstitutets egna lokaler. Med vissa filmer driver institutet emellertid filialverksamhet i Göteborg och Umeå.

Utom ramen för filmklubben bedriver filminstitutet *filmvisningsverksamhet i landsorten*. Bakgrunden härtill är den ofta otillfredsställande kommersiella filmrepertoaren i landsorten, främst utanför storstäderna och universitetsstäderna.[1] Sedan 1964 har institutet varje år distribuerat värdefulla utländska filmer till olika platser i landet. Under flera år var det 14 filmer på 28 platser. Sedan ett par år tillbaka är det av ekonomiska skäl begränsat till 12 filmer på 24 platser. F. n. överväger man andra former för verksamheten.

Syftet med denna har inte varit att tillfredsställa landsortens behov av sådan värdefull film som inte kan distribueras kommersiellt där. Därtill är institutets resurser för små. Institutet har snarare velat pröva nya icke-kommersiella eller halvkommersiella distributionsformer. Därigenom banades väg för bl. a. Folkets Husrörelsens Bio-Konstrastverksamhet och utredningens förslag om kvalitetsfilmsvisning i landsorten.

Filminstitutet lämnar vidare ekonomiskt *stöd till filmstudiorörelsen*. Även härigenom bidrar institutet till ökad visning av värdefull film och till seriösa filmstudier.

På olika sätt har filminstitutet drivit, deltagit i eller finansierat *annan icke-kommersiell filmverksamhet*, bl. a. en stor del av den filmforskning som förekommit i Sverige, liksom utgivningen av litteratur om film.

En viktig del av filminstitutets verksamhet ligger på *informationssidan*. Institutet utger tre tidskrifter, månadstidskriften C h a p l i n som med sin upplaga av 8 000 exemplar är en av världens största seriösa filmtidskrifter, T e k n i s k t m e d d e l a n d e som informerar om film, biograf och tv-teknik och annan audivisuell teknik samt, på engelska och franska i sammanlagt ca 5 000 exemplar, F i l m i n S w e d e n som för utlandet redovisar uppgifter om svenska filmer och filmare. Till informationsverksamheten får även räknas kurser, seminarieverksamhet, anordnandet av utländska filmmanifestationer i Sverige och svenska filmmanifestationer i utlandet, statistik, m. m.

Filminstitutet har – med egna medel och lån på den allmänna kreditmarknaden, sammanlagt ca 50 milj. kr – finansierat och byggt *Filmhuset*. Ca 30 % av byggnaden disponeras av filminstitutet, bl. a. för dess filmateljéer. Resterande 70 % är till självkostnadspris uthyrda till och disponeras av en rad statliga institutioner med besläktad verksamhet, däribland Teater- och filmvetenskapliga institutionen, Dramatiska institutet, Statens dansskola, Drottningholms teatermuseum och Dansmuseet.

I filminstitutets verksamhet ingår även viss *filmproduktion*. Institutet har engagerat sig

[1] Beträffande filminstitutets landsortsvisningar se vidare utredningens första delbetänkande, avsnitt 3.1.

både i egna produktioner och i filmer samproducerade med andra producenter. Engagemanget har gällt både långfilmer och kortfilm.

2.3 *Filminstitutets ställning och ekonomi*

På grundval av de erfarenheter som samlats sedan 1963 har som nämnts staten och filmbranschens organisationer 1972 genomfört betydande ändringar i 1963 års filmavtal. Det reviderade avtalet gäller t. o. m. juni 1983. Ännu är det uppenbart för tidigt att utvärdera ändringarna.

Utredningen utgår från att avtalet kommer att löpa t. o. m. juni 1983. I varje fall finns f. n. ingen anledning att föreslå ändringar i avtalet. Det har efter långvariga förhandlingar nyligen ingåtts mellan staten och filmbranschens organisationer. Ändring på enstaka punkter kan naturligtvis komma att aktualiseras under avtalstiden.

Med hänsyn till filmbranschens ekonomiska problem som utförligt redovisats i utredningens tredje delbetänkande kan man emellertid anta att branschens möjligheter att finansiera filminstitutets verksamhet kommer att vara starkt försämrade vid avtalstidens utgång 1983. Om branschen då skulle säga upp avtalet eller begära att det omprövas – t. ex. i det avsnitt som reglerar branschens ekonomiska bidrag till institutets verksamhet – inträder en ny filmpolitisk situation. Utredningen förutsätter att regeringen mot slutet av 70-talet genom en särskild utredning prövar formerna för institutets ställning i det svenska filmlivet efter avtalstidens utgång mot bakgrund av erfarenheterna under 70-talet.

Om alltså filminstitutets ställning inte skall behöva föranleda särskilda åtgärder under 70-talet kommer betydande uppmärksamhet att behöva ägnas institutets ekonomi. Institutets grundläggande problem är ekonomiska och betingade av institutets finansieringsform, den 10-procentiga avgiften av biljettintäkterna och de sjunkande besökssiffrorna på biograferna. Den uppbyggnad av institutet som skett utan tillskott av statsmedel möter nu en situation i vilken kostnaderna för en oförändrad verksamhet överstiger intäkterna.

Fram till slutet av 60-talet var det möjligt att administrera filminstitutet så att de löpande kostnaderna understeg löpande intäkter. Det kapital som därigenom ackumulerades och dess avkastning uppgick så småningom till över 10 milj. kr. Dessa medel utgör institutets eget kapital i filmhuset.

Mot slutet av 60-talet blev löpande kostnader och intäkter lika stora. Detta balansläge uppnåddes inte genom en nämnvärd vidgning av filminstitutets verksamhet utan genom minskning av institutets intäkter som en följd av nedgången av besöksfrekvensen på biograferna. Under 70-talets första år har balansen kunnat upprätthållas bara genom särskilda statliga åtgärder.

Sålunda har Kungl. Maj:t tillmötesgått institutets begäran om nedsättning av dess bidrag till finansieringen av Dramatiska institutet enligt avtal mellan filminstitutet och staten. Anledningen härtill var vissa initialsvårigheter på Dramatiska institutet, som medförde att filmundervisningen där inte kunde genomföras i avsedd omfattning, men också filminstitutets ekonomiska problem.

Vidare tilldelades filminstitutet 1973 ett statsanslag av lotterimedel på en halv milj. kr för restaurering av äldre svenska filmer. Syftet med det anslaget är emellertid inte att ersätta de insatser, som på området görs av institutet, och därigenom avlasta institutets ekonomi. Anslaget förutsätter oförminskade insatser från institutets sida och har till syfte att påskynda räddningsarbetet.

Filminstitutets ekonomi under 70-talet beror liksom hittills i första hand på biografernas besökssiffror. Skulle utvecklingen bli densamma som under 60-talet – och mycket tyder på det – kommer institutets realintäkter att sjunka successivt. En sådan utveckling kan mötas genom minskning av kostnaden för verksamheten och därmed verksamhetens omfattning och/eller genom statliga stödåtgärder.

I tidigare delbetänkanden har utredningen föreslagit en rad nya åtgärder som borde

genomföras av filminstitutet och finansieras genom särskilda statsanslag. I regel har det avsett verksamhet av annat slag än sådan som institutet drivit hittills.

Filminstitutet måste även vid oförändrad verksamhet räkna med ökade kostnader som en följd av allmän kostnadsstegring och löneökning. Minskningen av besöksfrekvensen på biograferna resulterar även vid ökade biljettpriser i minskade realintäkter.

Under verksamhetsåret 1972/73 var minskningen av besöksfrekvensen så stor att biografavgifterna till filminstitutet sjönk med 6 % jämfört med 1971/72. Under samma tid ökade institutets lönekostnader med 7 % trots ett oförändrat antal anställda.

Det ökade gapet mellan kostnader och intäkter kan i någon mån täckas genom det kapital som filminstitutet samlade i sitt uppbyggnadsskede. Större delen av detta kapital är emellertid bundet i institutets fastighet.

Under de angivna förutsättningarna kommer filminstitutet inte att kunna bibehålla nuvarande ambitionsnivå för verksamheten.

2.4 *Utredningens överväganden*

2.4.1 Debatt kring filminstitutet

Efter filmreformen 1963 har filminstitutet spelat en betydande roll i det svenska filmlivet. Om arten och storleken av denna roll har rått delade meningar i den allmänna filmdebatten.

En del av meningsbrytningarna torde bero på själva konstruktionen av filminstitutet enligt filmavtalet 1963. Avtalet innebar att representanter för staten och den kommersiella filmbranschen ingick i ett system där intressemotsättningar av olika slag var inbyggda, mellan statliga intressen och branschens, mellan branschorganisationerna inbördes. Misstro mötte från dem som saknade insyn och inflytande över systemet, t. ex. filmarbetare och andra som berörs av produktionsbesluten. Vissa grupper har menat att institutet drivit en alltför passiv filmpolitik, andra att institutet varit alltför ambitiöst och gett sig in på områden – kommersiella eller icke-kommersiella – där det inte har att göra.

Filminstitutets bildande väckte förväntningar och krav i olika hänseenden inom det svenska filmlivet, krav som inte alltid kunnat uppfyllas. Det har, särskilt under senare år, berott på försämrade ekonomiska förutsättningar för verksamheten. Men många gånger på den ram för insatser som filmavtalet utgjort. Institutet tycks ibland ha uppfattats som ett organ som, liksom andra kulturpolitiska organ, fördelar anslag till filmändamål. I själva verket anges gränserna för institutets möjligheter att verka och för filmreformens verkningar överhuvudtaget i gällande filmavtal.

Det ligger i sakens natur att det uppkommer spänning, debatt och kritik kring en sådan institution. Filminstitutets konstruktion och bakgrunden till dess tillkomst – filmavtalet och 1963 års filmreform – har bäddat härför.

En hel del av de påtalade bristerna i det system som filminstitutet representerar har täckts genom revisionen av filmavtalet 1972 och det statliga filmstöd som utgår sedan dess. Ytterligare bristområden kommer att täckas om utredningens förslag i tidigare delbetänkanden och detta betänkande realiseras.

Debatten kring filminstitutet fortgår emellertid. Den rör förhållanden som makt, medinflytande, demokrati. Det finns anledning att något ytterligare beröra denna debatt.

Filminstitutet kritiseras alltjämt för att ha för stor makt. Utredningen tar till att börja med upp denna maktdiskussion.

Den dominerande delen av filminstitutets verksamhet avser cinematek – dvs. omkopiering, restaurering och arkivering av svenska filmer, förvärv och arkivering av utländska filmer, filmvisningsverksamhet främst i Stockholm men även i Göteborg och Umeå, filmdokumentation (bibliotek, bild-, klipp- och affischarkiv), m. m. – försöksverksamhet med visning av konstnärligt värdefull film i landsorten, informationsverksamhet

och publicistisk verksamhet.

Maktdiskussionen har inte gällt dessa filminstitutets *centrala funktioner*. De som är berörda av dem – framför allt studenter, filmforskare, massmedierna och den filmintresserade allmänheten – har inte uttryckt något större intresse att "få makt över" institutet. Önskemål därom har framförts främst från vissa yngre filmarbetare. De har emellertid i regel visat litet intresse för cinemateket etc.

När man diskuterat filminstitutets makt har man i stället, i regel underförstått men ofta uttryckligen, menat makten över filmproduktionen och filmpolitiken i allmänhet.

Filminstitutets befattning med *filmproduktion* gäller – vid sidan om egentliga produktionsbeslut – dels det ekonomiska stödsystem som är inbyggt i filmavtalet, dels institutets egen produktion.

Filminstitutets befattning med stödsystemet är i regel av kameral eller expeditionell natur och sker i enlighet med filmavtalet. Den är oberoende av hur institutets styrelse är sammansatt eller av enskilda styrelseledamöters uppfattning. Någon kritik har inte heller framförts på denna punkt.

Även när det gäller filminstitutets egen insats i filmproduktionen är institutet bundet av filmavtalet. Under tiden 1963–1972 har institutet deltagit i produktionen av i genomsnitt en à två svenska biograffilmer om året, motsvarande mindre än 10 % av det totala antalet svenska biograffilmer. I de flesta fall har institutets insats varit begränsad till rollen av passiv delfinansiär i samproduktion med professionella filmproducenter. Varken produktionsbeslut eller ansvar för produktionen har legat hos institutet. Det har bara deltagit i finansieringen, inte i vinstsyfte utan för att få produktionen genomförd.

Filminstitutets egen medverkan i den svenska filmproduktionen har alltså hittills varit kvantitativt marginell. Det bör dock framhållas att de filmer i vars produktion institutet deltagit knappast kommit till stånd utan institutets medverkan. Filmernas konstnärliga kvalitet har legat över genomsnittet för den övriga svenska filmproduktionen, att döma av den kvalitetsbedömning som görs enligt filmavtalet av den särskilda juryn.

Efter avtalsändringen 1972 är läget annorlunda på produktionssidan. Ändringen innebär bl. a. att filminstitutet hädanefter kan disponera 10 % av biografavgifterna för filmproduktion. Av dessa 10 % reserveras ca 30 % för kortfilmsproduktion och återstående 70 % för biograffilmsproduktion. Som framhållits tidigare är det för tidigt att utvärdera avtalsändringens effekt.

Genom avtalsändringen har filminstitutets bidrag till kortfilm blivit något högre än hittills och utgår enbart som produktionsstöd. Utredningen har i sitt andra delbetänkande lagt fram förslag till olika stödåtgärder på kortfilmsområdet. De angivna åtgärderna kan ses som ett tillmötesgående av kraven på ökat stöd för kortfilm vilka inte kunnat tillgodoses hittills inom ramen för filmavtalet.

När det gäller biograffilmsproduktion har man beräknat att filminstitutet skall kunna göra två tre lågbudgetproduktioner om året med de medel som efter 1972 års avtalsändring reserveras för biograffilmsproduktion. Om institutet reserverar medel helt eller delvis för samproduktion med kommersiella filmproducenter eller kollektiv av filmarbetare kan antalet möjligen bli större.

Filminstitutets plats i den svenska biograffilmsproduktionen torde emellertid t. v. fortsätta att vara tämligen marginell. I sin produktionsplanering kommer institutet att i väsentlig utsträckning vara hänvisad till de nyinrättade H-fonderna. Dessas styrelser består som nämnts av representanter direkt utsedda av filmbranschens och filmarbetarnas fackliga organisationer.

Diskussionen kring filminstitutet har berört inte bara makten över institutet och över produktionsbesluten utan även makten över *filmpolitiken*. Man har menat att institutet ensidigt inriktat sin verksamhet på kommersiell biograffilm och därmed förbisett andra betydande och eftersatta områden av filmlivet. Institutet borde uppfatta olika produktions- och distributionsformer som

jämställda och värda samma kulturella och ekonomiska stöd.

Som utredningen återkommer till i det följande har utredningen förståelse för denna kritik. Utredningen vill emellertid till att börja med erinra om att ca en tredjedel av biografavgifterna till filminstitutet används för icke-kommersiella ändamål.

Begreppet "kommersiell film" är f. ö. ganska oklart. Det används ibland för filmer som görs i vinstsyfte, ibland för filmer som uttrycker eller propagerar för kommersiella värderingar, ibland för filmer som helt eller i huvudsak produceras och/eller distribueras inom ett kommersiellt system. Ofta menar man med kommersiell film sådan film som nått en stor publik. Ibland används beteckningen för filmer bara därför att de visas på biograf eller mot ersättning.

Ordet "kommersiell" är också värdeladdat. Det är emellertid nödvändigt att göra skillnad mellan å ena sidan filmer som görs uteslutande i vinstsyfte och filmer, som kommer till av andra, kulturpolitiskt angelägna motiv, och visar sig gå med vinst. Det kan erinras om att böcker utgivna av enskilda förlag eller artiklar skrivna i tidningar utgivna av tidningsföretag inte karakteriseras som "kommersiella" i ordets negativa bemärkelse.

Oavsett det system inom vilket en film produceras och distribueras är naturligtvis god hushållning ett värde i sig. Att hålla produktionskostnaderna vid låg nivå och sträva efter att återvinna dem är heller inte "kommersiellt" i mera negativt laddad mening.

Att nå stor publik med en film är vidare något som eftersträvas inte bara av kommersiella intressen utan även av upphovsmännens önskan att kommunicera med så många som möjligt.

Filminstitutets uppgift enligt filmavtalet är att främja konstnärligt värdefull film. Det är i och för sig inte uteslutet att konstnärligt värdefulla filmer uttrycker eller propagerar för kommersiella värderingar. Utredningen kan dock inte finna att stödet till svensk film styrs av värderingar av det slaget. Ledamöterna i juryn och i styrelserna för H-fonderna utses inte efter sådana överväganden.

Att två tredjedelar av biografavgifterna till filminstitutet används som stöd till filmer producerade inom ett kommersiellt system är naturligt så länge finansieringen av stödet kommer från samma system. Därmed blir emellertid inte *stödet* kommersiellt. I och med att resurser från de kommersiellt styrda marknadskrafterna disponeras efter icke-kommersiella kvalitetssynpunkter medför stödsystemets utformning tvärtom en partiell avkommersialisering av det kommersiella systemet.

Systemet är emellertid inte avkommersialiserat – i fråga om vare sig produktionsformer eller distributionsformer. Utredningens olika förslag innebär bl. a. en satsning på att erbjuda alternativ till det kommersiella filmlivet.

Den tidigare konstruktionen av filminstitutets styrelse har sannolikt bidragit till att institutet ibland uppfattats som ett "kommersiellt" organ för den "kommersiella" filmbranschen. I och med att styrelsen numera helt utses av Kungl. Maj:t och institutets ledning därför motsvarar vad som är normalt för statliga kulturinstitutioner borde denna anledning till missförstånd vara undanröjd.

Från en speciell synpunkt finner utredningen att kritiken mot filminstitutets relativt starka inriktning på biograffilm är motiverad. Denna kritik bör dock inte riktas mot institutet.

1963 års filmreform – liksom ändringarna i filmavtalet 1972 – kom till som en följd av förhandlingar mellan staten och filmbranschen. I och med att branschen var förhandlingspart gjorde dess intressen sig gällande vid förhandlingarna. I förhandlingsresultatet 1963 är därvid filminstitutets s. k. A-fond av särskilt intresse. Från denna fond utgick ett generellt stöd till alla svenska filmer i proportion till biljettintäkterna. Stödet blev därigenom kommersiellt till innebörd och effekt. Det motverkade inte utan förstärkte de kommersiella marknadskrafterna.

Kritiken av filmreformens och filminstitu-

tets alltför ensidiga inriktning på biograffilm avspeglas i direktiven till utredningen. Utredningens olika förslag i de två första delbetänkandena innebär ett tillmötesgående av kritiken på olika punkter, en utbyggnad av filmreformen. Även i de riktlinjer för den framtida filmpolitiken som skisseras i detta slutbetänkande är önskemålen beaktade.

Med hänsyn till att biograffilm inom filmens område är av så stor betydelse borde kritiken egentligen uttryckas så: 1963 års filmreform gav inte tillräckligt utrymme för annan verksamhet inom filmområdet än biograffilmen. Att krav eller önskemål i den riktningen inte förelåg eller aktualiserades på den tiden är emellertid i dag mera av historiskt intresse.

Åtskilliga andra synpunkter och krav på filminstitutet och den svenska filmpolitiken har förekommit i de senaste årens offentliga debatt.

Ett krav har varit att filminstitutets stöd till svensk film skulle omkonstrueras med en förskjutning mot förhandsstöd. Vidare borde staten lämna direkta anslag till filmproduktion. Dessa synpunkter får numera anses tillgodosedda, dels genom ändringarna i filmavtalet 1972 som innebar att A-fonden avvecklas helt fr. o. m. juli 1974, dels genom de direkta statliga anslag till filmproduktion som utgår fr. o. m. budgetåret 1972/73. Från juli 1974 kan stödet till svensk film inte på något sätt anses ha "kommersiella" effekter.

Från en del håll har i debatten hävdats att filmarbetarnas fackliga organisationer borde vara representerade i filminstitutet. Det nuvarande tvåpartsavtalet mellan staten och filmbranschen borde alltså revideras så att även de filmfackliga representanterna blir avtalsslutande part. Till detta vill utredningen framhålla följande.

Filminstitutets styrelse utgjordes ursprungligen av fyra ledamöter utsedda av Kungl. Maj:t och fyra utsedda av filmbranschen varav två av filmproducentföreningen, en av biografägarförbundet och en av filmuthyrarföreningen. Avtalsändringen 1972 medförde ändrade ledningsfunktioner. Styrelsen består nu av fem ledamöter och två suppleanter, alla utsedda av Kungl. Maj:t. I styrelsen ingår personer verksamma inom såväl filmbranschen som filmarbetarnas fackliga organisationer. De är inte utsedda främst för att tillvarata organisationernas intressen utan för att i ledningen för institutet skall finnas erfarenhet och kompetens från dessa områden.

F. n. återfinns i styrelsen direktören i filmarbetarnas huvudorganisation, teaterförbundet, som ordinarie ledamot och ordföranden i filmregissörernas förening som suppleant. En ordinarie ledamot och en suppleant är chefer för större filmbolag. I styrelsen har filmarbetarna alltså nu lika stark ställning som filmbranschens representanter.

Även i förvaltningsrådet är filmarbetarnas organisationer starkt representerade. I styrelserna för H-fonderna – vilka numera svarar för det väsentliga stödet till svensk filmproduktion – har dessa organisationer exakt samma ställning som filmbranschens representanter.

Så länge filmavtalet är begränsat till frågan om disposition av de medel som flyter in genom biografavgifter är det enligt utredningens mening rimligt att statens motpart är filmbranschen. Med den praxis som gäller för den fria arbetsmarknaden i Sverige har filmarbetarnas fackliga organisationer till uppgift att försöka genomdriva sina krav och önskemål i rent fackliga frågor genom regelrätta förhandlingar med arbetsgivarparten, filmbranschen.

I den mån filminstitutet – på grund av utredningens förslag eller av andra skäl – förvaltar andra medel än sådana som inflyter genom biografavgifter är det naturligt att vid sidan om filmbranschen även andra berörda parter får göra sig gällande. Redan nu är filmarbetarna representerade i styrelserna för H-fonderna vilka delvis finansieras med statliga medel. Ett annat exempel är utredningens förslag i kap. 3 nedan om en samordnad film/tv-politik vari förordas en förstärkt representation för Sveriges Radio i institutets olika organ. Ytterligare exempel finns i

utredningens tidigare delbetänkanden.

I sådana och likartade fall är det naturligt att de berörda kreativa krafterna engageras i de beslutande organen. Som utredningen framhållit i delbetänkande 2 (avsnittet om stöd till kortfilm) kan det emellertid inte vara riktigt att utformningen av filmpolitiken helt överlåts åt producentintressena eller deras organisationer. Det skulle f. ö. strida mot praxis vid förvaltningen av allmänna medel eller för administrationen av offentliga institutioner. Önskemål av detta slag som förekommer ofta inom filmområdet uttrycks bara i undantagsfall – och har aldrig accepterats – inom andra delar av kulturområdet.

Utredningen vill understryka att de allmänna intressena, främst konsumentintressen, inte får tillmätas mindre betydelse än producentintressena.

Vissa förslag som förekommit i debatten kring filminstitutet har gått ut på att en mera intim samverkan borde etableras mellan film och tv. Man menar bl. a. att tv borde ekonomiskt bidra till stödsystemet för svensk film. Större satsningar på filmens visnings- och distributionsled är andra krav. Många önskemål gäller filmarbetarnas arbetsmarknadssituation och utbildningen av filmarbetare, inte minst vidareutbildning.

Samverkan mellan film och tv bör enligt utredningens mening kunna förbättras om utredningens förslag nedan i kap. 3 realiseras. Detsamma gäller filmens visnings- och distributionsled om förslagen i utredningens första delbetänkande genomförs och de allmänna riktlinjerna för filmpolitiken i detta slutbetänkande följs. Frågorna om utbildning etc. av filmarbetare berörs i kap. 4 nedan.

Kritiska synpunkter och krav på filmpolitiken – huvudsakligen de som redovisats ovan – framfördes 1970 i en skrivelse till utbildningsministern av fem filmarbetarorganisationer med instämmande av den fackliga organisationen. Uttalandet, det s. k. sjupunktsprogrammet, åberopas fortfarande i den offentliga debatten, bl. a. i remissyttranden över utredningens delbetänkanden. Som framgått av genomgången av kritiken torde önskemålen i sjupunktsprogrammet i väsentlig utsträckning ha tillgodosetts eller beaktats eller kommer att tillgodoses om utredningens förslag genomförs.

Filmpolitiken utformas av statsmakterna. Det är deras sak, inte filminstitutets, att fastställa inriktningen för denna politik. Filminstitutet verkställer de filmpolitiska besluten.

2.4.2 Utredningens rekommendationer

I sitt första delbetänkande uttalade utredningen att de förslag som redovisades i betänkandet utgick från filminstitutet som självständig institution. Utredningen hade för avsikt, framhölls det, att i sitt slutbetänkande göra en mera detaljerad granskning av institutets problem, inte minst mot bakgrund av att institutets resurser på grund av de sjunkande biobesökssiffrorna starkt urholkades samtidigt som anspråken på dess verksamhet ökade. Att utredningen i delbetänkandet utgick från institutet som självständig institution innebar alltså inte att utredningen tog någon slutlig ståndpunkt till institutets framtida ställning eller konstruktion i det svenska filmlivet.

F. n. tvingas filminstitutet att successivt inskränka sitt verksamhetområde. Inte minst rör detta distribution av kvalitetsfilm, räddning och restaurering av äldre svenska filmer samt den filmforskning som drivs utanför universiteten.

Samtidigt ökar kraven på en vidgning av verksamheten. Härför åberopas inte minst kulturpolitiska skäl.

Utredningen instämmer i dessa krav. Filmrestaurering är *ett* område som kräver ökade insatser.[1] Vidare kan ökade resurser fordras för filmproduktion om produktionens ekonomiska villkor försämras ytterligare för de svenska filmproducenterna.

Betydelsefullt är också att bevara och

[1] Allmänna arkiveringsproblem sammanhängande med bild- och ljudupptagningar utreds f. n. av dataarkiveringskommitten. (Jfr riksdagsberättelsen 1973 s. 288.)

utveckla de produktionsmöjligheter som finns i filmhuset. De flesta svenska filmateljéer har lagts ned. Det är en genomgående trend i västvärlden att filmateljéerna har svårt att klara sig på en ekonomiskt fri marknad.

Vissa produktionstillgångar är emellertid nödvändiga för att bevara en värdefull svensk filmproduktion. Utredningen anser att filminstitutet bör behålla sina ateljéer och produktionsfaciliteter och hålla dem i gott stånd. Ateljéerna bör liksom hittills inte enbart stå till institutets förfogande utan också kunna hyras av andra.

Filminstitutet bör vidare ha ett övergripande ansvar som icke-kommersiellt serviceorgan för investering i tekniska nyheter på filmområdet. Produktionsapparaten i Sverige är för liten och de svenska filmföretagen för små för att företagen vart för sig skall kunna svara härför i tillräcklig utsträckning. Produktionen hotas att bli akterseglad av en snabb teknisk utveckling. Riskerna är inte bara tekniska eller ekonomiska utan också påtagligt kulturpolitiska; såvida inte utredningens förslag (i delbetänkande 2) genomförs om ändrade tullbestämmelser vid inlåning från utlandet av filmteknisk apparatur.

I sammanhanget bör nämnas även den forskning inom filmens område, däribland tekniskt utvecklingsarbete, som inte tillgodoses inom universitetens ram men kan få stöd genom filminstitutets resurser. Av betydelse för denna verksamhet är bl. a. att institutets bibliotek, klipparkiv och annan filmdokumentation ges möjlighet att följa med i utvecklingen.

Den viktiga frågan om informationsverksamhet måste också beröras. Betydelsen härav har påpekats från många håll, bl. a. i remissyttranden över utredningens delbetänkanden. Man har krävt ökade resurser för mera och bättre information både om filminstitutets aktiviteter och om film överhuvudtaget, kvalitetsfilm i första hand men även barnfilm, m. m. Bättre information om filmarbetarnas ekonomiska och institutionella förhållanden tycks också vara påkallad.

I det system för visning av kvalitetsfilm som utredningen föreslagit i sitt första delbetänkande förutsätts PR- och informationsverksamhet av olika slag som anges närmare i betänkandet, bl. a. i filminstitutets regi. Kostnaden härför skall täckas med statsbidrag.

När det gäller barnfilm föreslås i betänkandet att barnfilmkommittén ges ökade resurser för att kunna utvidga sin granskning av barnmatinéprogrammen på biograferna. Det föreslås också statsbidrag till filminstitutet för publicering i pressen av kommitténs reaktioner i fråga om matinéfilm.

Beträffande information om kortfilm hänvisar filmutredningen i sitt andra delbetänkande till smalfilmsutredningens förslag i detta hänseende. I uppgifterna för den "filmcentral" som smalfilmsutredningen föreslår ingår bl. a. information, främst inom utbildningssektorn. Om en sådan filmcentral inrättas bör dess resurser dock kunna utnyttjas även för information om fri kortfilm, framhåller filmutredningen. Realiseras inte smalfilmsutredningens förslag anvisas en annan lösning.

Kulturrådet pekar i sitt huvudbetänkande på det ökande behovet av information om kulturutbudet. Information och kommunikation mellan producenter och publik måste intensifieras och förbättras. Inte bara det traditionella utbudet utan också uppsökande verksamhet och den ökade satsningen på fri skapande verksamhet motiverar detta.

Information och annan publikkontakt måste givetvis i huvudsak tas på lokal nivå, framhåller kulturrådet. Särskilda samarbetsorgan föreslås. Viss typ av stöd för det lokala arbetet, t. ex. informationsmaterial, bör dock lämnas av länsinstitutionerna och centrala organ. För sådan aktivitet skall landstingen svara.

Informationsfrågor behandlas också av 1969 års radioutredning i dess betänkande Radio i utveckling (SOU 1973: 8). De förslag som där läggs fram gäller bl. a. utbildning och samhällsinformation i radio och tv, därmed också kulturinformation.

Utredningen anser att frågorna kring information om film är av stor betydelse. De

har inte uppmärksammats tillräckligt hittills. Det är inte så att kulturell kvalitet utan vidare säljer sig själv.

Den seriösa filmens problem torde i själva verket i viss utsträckning vara ett informationsproblem. Filmer som väl svarar mot utredningens kriterier på kvalitetsfilm (jfr delbetänkande 1, s. 10) får många gånger inte så stor publik som de skulle förtjäna. Man bör därför överväga om inte en större del av de resurser som satsas på utbudet av värdefull film skall inriktas på information om detta utbud och andra åtgärder för marknadsföringen.

Utredningens förslag om samhällsstöd för spridning av kvalitetsfilm i landet syftar bl. a. till att bredda publikunderlaget för sådan film. Ökade resurser att informera om utbudet främjar detta syfte. Om man vill bredda och aktivera publikintresset utanför kretsen av redan intresserade bör en höjning av filmutbudets kvalitet alltså följas av en riklig, slagkraftig och lätt åtkomlig information. Den information som ges f. n. uppfyller inte dessa krav. Den behöver breddas.

Informationen om film, kontakten med publiken, skulle kunna förbättras inte minst i fråga om massmediernas bevakning av området. I kap. 3 nedan har utredningen framhållit hur t. ex. en bred information i tv om filmens verkliga värde och sändning av kvalitetsfilmer i tv skulle kunna bidra till att öka intresset för sådan film. Filmkritikens ansvar att ge allmänheten en allsidig överblick över filmsituationen kan vidare inte nog understrykas liksom behovet av en breddad och vitaliserad filmdebatt överhuvudtaget. Filmarbetare skulle också kunna engageras i större omfattning i marknadsföringen för att stimulera filmintresset.

Det som sagts gäller även barnfilm. Mycket talar t. ex. för att information om sådan film i mån av resurser sätts in också utanför matinéfilmsområdet. Här kommer även 16 och 8 mm filmen in i bilden.

Vad gäller den administrativa sidan av filminformation är det enligt utredningens mening naturligt att någon form av synkronisering kommer till stånd mellan filminstitutets insatser på informationsområdet och den informationsverksamhet på lokalt och regionalt plan som kulturrådet föreslår i sitt betänkande. (Till frågan om filmens kulturpolitiska administration i övrigt återkommer utredningen i kap 4.)

Utredningen framlägger i detta och tidigare betänkanden en rad förslag som i praktiken innebär, bl. a., att filminstitutet kommer att täcka allt större områden utanför den traditionella kommersiella filmbranschen, såsom barnfilm, film- och tv-undervisning, kortfilm, filmsamarbete med tv m. m. Arbetet på det sålunda vidgade verksamhetsfältet föreslås ske under demokratiska former för insyn och medbestämmanderätt av berörda parter.

Mot bakgrund av det anförda anser utredningen att filminstitutet bör få resurser att fullfölja och bygga ut sin verksamhet till gagn för det svenska filmlivet. Utredningen förordar att staten under 70-talet successivt utvecklar ett stöd till institutet.

Filminstitutets ekonomi bör förstärkas i första hand genom att institutet befrias från betalningsskyldighet för sådana aktiviteter som måste anses vara helt statliga angelägenheter och därför bestridas uteslutande med allmänna medel. Hit hör Dramatiska institutet och professuren i filmforskning.

Filminstitutets betalningsskyldighet till Dramatiska institutet, som gäller utbildning inom filmområdet, har som nämnts nyligen blivit nedsatt, till 0,5 milj. kr om året – ca 10 % av de medel filminstitutet disponerar för sin egen verksamhet – t. o. m. budgetåret 1974/75. Enligt utredningens mening bör staten därefter överta hela det ekonomiska ansvaret för filmutbildningen vid Dramatiska institutet. Motsvarande utbildning för andra konstområden finansieras i regel med allmänna medel.

Professuren i filmforskning tillkom sedan filminstitutet föreslagit att en professur skulle inrättas och erbjudit sig att stå för lönekostnaden. Flera hundra studenter bedriver varje år studier i filmvetenskap. Behovet av professur är alltså väl dokumenterat. Mot denna bakgrund anser utredning-

en att institutet bör befrias från betalningsskyldighet till professuren, f. n. ca 100 000 kr om året. Professuren fyller som synes en viktig funktion och bör självfallet bestå. Ansvaret bör dock även här i sin helhet åvila staten.

Räddningsarbetet med äldre filmer befinner sig i ett oförändrat kritiskt läge. Sedan filminstitutet började sin verksamhet 1963 har institutet anslagit ca 2,7 milj. kr till sådant arbete. En snabb och radikal ökning av de ekonomiska resurserna är emellertid nödvändig om den äldre svenska filmen skall kunna räddas.

Enligt uppgift räcker statsanslaget 1973 på 0,5 milj. kr till att restaurera 30–50 av de 600 filmer det gäller. Utredningen förordar att staten ökar sitt stöd för räddningsarbetet till 1,5 milj. kr om året under de närmaste fem åren. Det skulle innebära att arbetet kan slutföras.[1]

I kap. 3 nedan föreslår utredningen att avgifter skall utgå för långfilmsvisning i tv. En viss del av dessa avgiftsmedel förutsätts gå till den icke-kommersiella delen av filminstitutets verksamhet. Om förslagen realiseras minskar i motsvarande mån behovet av statligt stöd till institutets verksamhet överhuvudtaget, oavsett om stödet utgår i form av direkta statsbidrag eller genom att samhället övertar vissa av de verksamheter som f. n. finansieras av institutet.

Filmen har hittills nästan inte förekommit alls i den statliga kulturbudgeten. Förtur inom kultursektorn bör ges med tanke härpå.

[1] Jfr "Räddning av den äldre nordiska filmen", skrift utgiven av de nordiska filmarkiven 1972.

3 Biograffilmen och tv

3.1 *Inledande synpunkter*

Innan utredningen går närmare in på frågan om biograffilmens förhållande till tv kan det vara skäl att försöka precisera begreppen "film" och "tv".

Till att börja med finns det en teknisk skillnad. Tv är ett elektroniskt medium. Mycket av det som distribueras elektroniskt genom tv är emellertid producerat som film. Här åsyftas inte bara biograffilmen. Många aktuella tv-program inspelas på film. Det gäller även åtskillig s. k. tv-teater som i fråga om produktionsmetoder ofta är varken tv eller teater utan i all praktisk bemärkelse film. Som exempel kan nämnas Ingmar Bergmans "Fårö dokument", "Riten" och "Scener ur ett äktenskap".

För tv-tittaren är det ofta omöjligt att avgöra om det han eller hon ser på tv har producerats som film eller elektroniskt på tape eller om det rör sig om ett s. k. liveprogram som sänds samtidigt som det produceras. För tv-tittaren rör det sig i samtliga fall om rörliga bilder.

Även produktionstekniskt håller gränserna mellan film och tv på att suddas ut. Man har t. o. m. börjat producera biograffilm elektroniskt.

I vissa situationer och under vissa förutsättningar har tv-kameran en del fördelar framför filmkameran, främst ekonomiskt. Scener som genom tv-kameror tagits upp på tape överförs från tape till film och kan distribueras som vanlig film. Vissa TRU-program föreligger även som smalfilm och distribueras via AV-centraler.

Det finns betydande skillnader mellan film och tv i fråga om uppspelningstekniken. Filmduken är större än tv-rutan. Tv-rutan har en fast form medan filmduken medger olika förhållanden mellan bildens bredd och höjd. Filmbilden är i regel skarpare. Färgen är ofta bättre återgiven.

Den viktigaste skillnaden mellan film och tv ligger emellertid i tittarens situation. Filmpubliken utgörs i regel av ett kollektiv i ett mörkt rum, skyddat för störningar av olika slag. Den upplever bilder som oftast är förstoringar av verkligheten. Tv ser man ensam eller i mindre grupper. Rummet är inte alltid mörkt, störningar i form av samtal, telefon etc. förekommer. Verkligheten förminskas i regel i tv-bilden.

Effekten av ett budskap bestäms inte bara av budskapets innehåll och form utan även av mottagarens situation. De skillnader som därvid gäller mellan film och tv är av stor betydelse. Enligt många fackmän upplevs film på en biograf ofta på ett mera emotionellt sätt. Biograffilmen är, för att använda medieteorins terminologi, ett "varmt" medium. Tv upplevs med större distans, kallare.

Det finns även betydelsefulla praktiska skillnader mellan biografbesök och tv-tittande. Inte minst de besvär och kostnader som är förenade med biografbesök resulterar i krav på viss längd av biograffilm. På tv är

det enkelt att titta. Tv har därför mycket större variationsmöjligheter i fråga om programlängd.

Medvetandet hos programproducenter om dessa skillnader mellan film och tv och deras praktiska innebörd kan resultera i skillnader när det gäller programutformningen. Det finns ett filmspråk likaväl som ett tv-språk, besläktade med varandra men ändå med påtagliga skillnader. Det kan illustreras med tre exempel.

Det första gäller spektakulära masscener. Sådana utgör ofta visuellt starkt attraktiva inslag i biograffilmen, inte minst i de olika vidfilmsformaten. Men de kommer i regel inte till sin rätt på den lilla tv-rutan. Närbilden är tv: s starkaste medel.

En annan skillnad är tidsramen. Biograffilmsproducentens möjligheter begränsas av biografernas traditionella programtider. Tv-producenten har mycket större möjligheter. Man kan återigen illustrera problemen med de tre Bergman-filmerna som nämndes nyss. "Fårö dokument" är en dokumentärfilm på ca en timme. Den blev ett uppskattat tv-program men hade knappast kunnat göra sig gällande publikt på biograferna.

"Riten", en film på ca en och en halv timme, visades i Sverige enbart i tv men exploaterades utomlands med framgång på biografer. "Scener ur ett äktenskap", slutligen, är en film med en sammanlagd längd av nära fem timmar, dvs. alldeles för lång för att visas på biograf men utomordentlig just för tv genom det för tv gynnsamma seriesystemet.

En tredje skillnad har att göra med filmpublikens storlek och sammansättning jämfört med tv-publikens. Biografpubliken är mera homogen än tv-publiken, inte minst i fråga om åldersgrupperingen där 17–23-åringarna dominerar. Många konstnärligt betydelsefulla filmer vänder sig från början till en speciell publik, speciell i fråga om filmkunskap, utbildningsnivå, kulturella och politiska engagemang.[1]

Tv-publiken är också väsentligt större än filmpubliken, nära nog synonym med hela folket. Därför ställs större krav på klarhet och enkelhet vid utformningen av program. Ett avancerat bildspråk kan i ett visst sammanhang vara en tillgång på biograf men en belastning i tv.

Det finns inom konsten ett klart samband inte bara mellan form och innehåll utan även med distributionsmediet. I lyckliga fall lämpar sig ett konstverk lika väl för flera medier, en dikt t. ex. för läsning i en bok eller i en tidning eller för högläsning, en pjäs för läsning, för levande teater, för rörliga bilder. Ofta utformas emellertid ett konstverk för *ett* medium, primärmediet. Det kan distribueras även på annat sätt, genom sekundärmedier, men då i regel på viss bekostnad av den konstnärliga upplevelsen.

Det är inte många tv-program som gör sig gällande på biografer. Ingmar Bergmans "Riten" är ett undantag. Det finns även andra. Det förekommer en omfattande filmproduktion i USA avsedd för tv-visning där och i större tv-länder. I vissa länder, främst sådana där tv ännu inte slagit igenom, visas sådana filmer på biografer. De har dock svårt att hävda sig mot vanliga biograffilmer.

Omvänt visas biograffilmer ofta i tv. De tillhör i själva verket de vanligaste och mest populära programmen. Man bör dock inte vilseledas av deras framgång i tv. De är i regel mycket påkostade jämfört med vanliga tv-produktioner i fråga om både konstnärliga medarbetare och visuell rikedom. För sådana filmer förblir tv ändå ett konstnärligt sekundärmedium – om än distributionstekniskt vida överlägset biograferna.

De skisserade skillnaderna mellan film och tv bör inte undanskymma den nära släkt-

[1] En auktoritativ undersökning, publicerad i Los Angeles Times 1973, angående den amerikanska filmpublikens sammansättning bekräftar att biopubliken är ung. Undersökningen visar emellertid också att biobesöksfrekvensen är betydligt högre hos bättre utbildade än hos sämre utbildade.

Detta antyder en intressant ändring. Naturligtvis finns det fortfarande en stor och okvalificerad publik som går på enkla vålds- och sexfilmer. Ett ökande antal bättre utbildade tycks dock attraheras av den i förhållande till tv mera differentierade filmrepertoaren på biograferna. Det finns inga skäl att tro att förhållandena i Sverige är annorlunda därvidlag än det som synes gälla USA.

skapen mellan de båda medierna. De kan och bör ge varandra ömsesidig, konstnärlig stimulans och utgör inte minst en gemensam arbetsmarknad för många tekniska och konstnärliga yrkesgrupper.

Med hänsyn till att den totala filmproduktionen avsedd för tv är så mycket större än filmproduktion för biografvisning utgör tv den helt dominerande arbetsmarknaden. Den erbjuder för många filmarbetare normal anställningstrygghet. Produktionen av biograffilm däremot är en mycket liten och ytterligt osäker arbetsmarknad. Bara ett begränsat antal filmarbetare kan kontinuerligt försörja sig genom sådant arbete.

Trots det tycks biograffilmen för många filmarbetare innebära en större lockelse än filmproduktion för tv. Flera faktorer kan därvid vara av betydelse. Några av dem är traditionella. Biograffilm har fortfarande en något glamourbetonad social status som tv anses sakna. En framgångsrik svensk biograffilm når en väsentligt större utländsk publik än svenska tv-program.

Vissa arbeten betalas bättre vid produktion av biograffilm än vid produktion av tv-program. De ekonomiska, tekniska och personella resurser man lägger ner på en biograffilm är ofta större en de som disponeras vid produktion av tv-program. Dessa resurser utgör även en konstnärlig stimulans. Många torde slutligen uppleva att biograffilmen ger större individuella uttrycksmöjligheter.

De angivna förhållandena är inte statiska. Den fortgående minskningen av biografpubliken kan i någon mån reducera biograffilmens attraktion på filmarbetarna. Numera ägnas också biograffilmen relativt mindre intresse i massmedierna. Samtidigt ägnas tv allt större uppmärksamhet. För filmarbetare som i första hand vill kommunicera med så stor publik som möjligt, främst i det egna landet, blir tv ett alltmera lockande medium.

3.2 *Biograffilm i tv*

Biograffilm är ett vanligt inslag i tv-repertoaren. Det är svårt att få ett exakt grepp om dess omfattning och betydelse. Under rubriken "film" i Sveriges Radios (SR) programstatistik ryms inte bara äldre biograffilm utan också vissa andra tv-program som producerats i filmform. Rubriken täcker dock inte alla program producerade i sådan form. Nyssnämnda tre Bergman-filmer återfinns sålunda under rubriken tv-teater.

Utredningen har tagit del av en särskild sammanställning över biograffilmens plats i tv-repertoaren. Sammanställningen som gjorts av Filmbranschens samarbetskommitté visar att biograffilmsvisningar ökat kraftigt i svensk tv efter kanalklyvningen.

Om man bortser från filmvisningar som förekom i slutet av 1969 i den nystartade tv 2 kanalen visades det året sammanlagt 74 biograffilmer. 1971 visades i båda kanalerna sammanlagt 242 filmer (115 i tv 1, 127 i tv 2) och 1972 247 filmer (105 i tv 1, 142 i tv 2). Det rör sig alltså om mer än en tredubbling.

Utredningen har också tagit del av material som skaffats från tv-bolagen i vissa länder i Europa om antalet biograffilmer som visades 1970/71/72 samt sändningstiden för dessa. Av uppgifterna framgår bl. a. att visning av biograffilm har exceptionellt stor omfattning i Sverige i förhållande till de övriga nordiska länderna. Danmark visade 1971 i en kanal 92 filmer, Finland i två kanaler 140 filmer förutom 73 filmer i reklam-tv. Norge visade i en kanal 64 filmer.

Av andra länder kan nämnas Frankrike som 1970 visade ca 380 biograffilmer i tre kanaler och Italien som visade 100 biograffilmer i två kanaler. De högsta biograffilmssiffrorna visar engelsk tv (nära 700) och tysk (drygt 600). I Grekland och Spanien televiseras i stort sett lika många biograffilmer som i Sverige.

En närmare analys av filmutbudet i svensk tv visar en fördelning mellan länderna som framgår av tabell 3.1.

Amerikanska filmer intar som synes den största platsen i repertoaren, i synnerhet i tv 1. Tv 2 visar påtagligt fler svenska filmer än tv 1. Filmutbudet från övriga länder är markant större i tv 2 än i tv 1. Av intresse är

Tabell 3.1

Filmernas ursprungsland	1969		1971 och 1972				Summa	
	Tv 0		Tv 1		Tv 2			
	Antal	%	Antal	%	Antal	%	Antal	%
Sverige	9	12	22	10	37	14	68	12
USA	19	26	108	49	80	30	207	37
England	7	9	29	13	43	16	79	14
Frankrike	7	9	16	7	28	10	51	9
Sovjetunionen	5	7	15	7	7	3	27	5
Italien	5	7	5	2	6	2	16	3
Övriga	22	30	25	12	68	25	115	20
	74	100	220	100	269	100	563	100

att filmutbudet från USA var lägre och från övriga länder högre 1969, dvs. när det fanns bara en tv-kanal. I stort sett motsvarar fördelningen på de olika länderna vad som gäller den kommersiella biorepertoaren, med något fler svenska och något färre amerikanska filmer.

Biograffilmer är som nämnts mycket attraktiva inslag i tv-repertoaren. Av en undersökning 1972 av publik- och programforskningsavdelningen vid SR angående bl. a. förändringar i tv-konsumtionen 1969–1971 framgår att filmtittandet ökat mest av alla programkategorier, från knappt två timmar 1969 till två timmar 41 minuter 1971 (motsvarande nästan 40 % av hela tv 2-tittandet). Under samma tid minskade det totala tv-tittandet med ca 10 %.

Som framhölls inledningsvis är statistiken otillräcklig med hänsyn till att den även avser annan film än biograffilm. Den sistnämnda dominerar dock helt.

En mera detaljerad statistik begränsad till biograffilm är av större intresse. Material som kan bearbetas för detta ändamål har tagits fram genom Filmbranschens samarbetskommitté. Det gäller sammanlagt elva månader under 1971, hela 1972 och de fyra första månaderna 1973 samt omfattar 186 biograffilmer under slumpvis valda perioder av en tid då sammanlagt 570 filmer torde ha visats. Urvalet innesluter sålunda ca en tredjedel av det totala materialet och bör därför vara tämligen representativt (tabell 3.2).

En jämförelse mellan tv 1 och tv 2 ger vid handen att tv 1 lockar en större publik till sina filmer än tv 2. Sammanställningen visar också att amerikanska filmers publikgenomsnitt motsvarar genomsnittet för hela biograffilmspubliken. Svenska filmer har nästan dubbelt så stor publik som genomsnittspubliken. Filmer från övriga länder har betydligt mindre än hälften av genomsnittet.

Det vore av intresse att jämföra denna biograffilmspublik med publiken för andra tv-program. Det är dock svårt att göra en sådan jämförelse meningsfull, inte bara därför att det döljer sig stora variationer bakom genomsnittssiffrorna för filmerna från de olika länderna utan främst därför att attraktivitet hos andra program – som går i den ena kanalen medan den andra visar en biograffilm – varierar ändå starkare.

En undersökning av de 16 svenska biograffilmer som visades i tv under de fyra första månaderna 1973 ger vid handen att filmerna i genomsnitt hade en publik motsvarande 85 % av sändningstillfällets totala tv-publik. Resterande 15 % såg alltså program i parallellkanalen. Publikens storlek varierade för de olika filmerna från 57 % till 98 % med medianvärdet 90,5 %.

Statistiken ger ingen upplysning om biograffilmsrepertoarens kvalitet. Från tv-ledningarnas sida hänvisas till SR:s direktimport av värdefulla filmer och till de speciella kvalitetsvisningarna på sen kvällstid. Sammanställningen i tabell 3.3 kan vara av intresse i detta hänseende.

Om man jämför tv 1 och tv 2 visar det sig

att tv 2 i detta speciella avseende har såväl större ambitionsnivå som större framgång än tv 1. Filmer av den typ som redovisas i tabell 3.3 utgör dock en rätt liten andel – mindre än 20 % – av hela antalet filmer. Den publik de når är obetydlig i jämförelse med tv:s totala biograffilmspublik. Det bör vidare understrykas att sammanställningen i tabellen inte ger en helt rättvisande bild. Otvivelaktigt förekommer filmer av värde även bland "övriga filmer".

En jämförelse med den kommersiella filmbranschens utbud och publik visar det oaktat en lägre ambitionsnivå hos tv i fråga om utbudet av värdefulla filmer och en väsentligt lägre publikandel i relativa tal för sådana filmer. Eftersom tv:s biograffilmspublik kan beräknas vara 25–30 gånger större än publiken på biograferna är dock tv:s publiksiffror i absoluta tal stora även för mera udda program, jämfört med biografsiffrorna. Med tanke på tv:s överlägsna distributionsteknik är publiksiffror på ett par hundratusen tittare ändå förvånansvärt låga, inte minst med hänsyn till att sådana publiksiffror ingalunda är ovanliga på biografer vid visning av kvalitetsfilm.

Från filmbranschens sida hävdas att tiderna för biograffilmsvisning i tv i regel kolliderar med de biotider som är traditionella i Sverige. Det hänvisas till att man i många länder – däribland Norge – träffat avtal om att biograffilmer i tv skall visas först efter kl. 21.

En sammanställning av visningstiderna i tv för de biograffilmer som analyserats genom samarbetskommitténs försorg framgår av tabell 3.4.

En jämförelse mellan tv 1 och tv 2 visar här att tv 2:s visningstider kolliderar med både 7- och 9-föreställningarna på biograferna i mycket större utsträckning än tv 1:s. Det gäller inte bara i fråga om antalet filmer utan även filmernas publikattraktivitet.

För 179 av de 186 filmer som analyserats föreligger undersökningar om publikens åldersfördelning.

9–24 år	35 %	Per årsgrupp	2,3
25–44 år	31 %	" "	1,6
45–79 år	34 %	" "	1,4

För 156 av filmerna föreligger en mera detaljerad åldersfördelning.

9–14 år	15 %	Per årsgrupp	3,00
15–24 år	20 %	" "	2,00
25–44 år	30 %	" "	1,50
45–64 år	25 %	" "	1,25
65–79 år	10 %	" "	0,70

Som framgår minskar tittandet på biograffilm i tv med stigande ålder. Detta gäller även filmkonsumtionen på biograferna.

En särskild analys har gjorts för den lägsta åldersgruppen, 9–14-åringarna. Den visar att 43 % av dessa hade sett de filmer vars visningstider i tv slutade efter kl. 21, 20 % dem som slutade efter kl. 22 och 13 % dem som slutade efter kl. 23.

Av tidigare analyser har framgått att biograffilmsvisningarna i tv når en stor del av befolkningen, i genomsnitt 1,3 milj. människor. Svenska filmer når i genomsnitt nära 2,5 milj. människor, nära en tredjedel av hela folket, nära 40 % av den potentiella tv-publiken.

9–14-åringarnas filmkonsumtion är mer än dubbelt så stor som genomsnittet. Genomsnittligt ser över tre fjärdedelar av alla barn i denna åldersgrupp svenska filmer som visas i tv. Det är anmärkningsvärt att nära hälften av dessa barn inte lägger sig före kl. 21, att ca 20 % av dem inte lägger sig före kl. 22 och att så mycket som 13 % – motsvarande 10 % av alla svenska barn mellan 9–14 år – är uppe till kl. 23 och senare när svensk biograffilm visas i tv.

Att de flesta av dessa filmer är barnförbjudna på biograferna tillhör delvis en annan problematik. Ändå är förhållandet av intresse även i detta sammanhang. En analys av biograffilmsvisningarna i svensk tv kan inte begränsas till filmutbudet utan måste vidgas till filmkonsumtionen och dess kulturpolitiska betydelse.

Tabell 3.2

		Tv 1					Tv 2					Summa				
		Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P
Totala antalet filmer		72	100	143	100	1,44	114	100	186	100	1,15	186	100	329	100	1,29
Därav från	Sverige	14	19	49	34	2,52	21	18	69	37	2,38	35	19	118	36	2,44
	USA	38	53	75	53	1,44	34	30	55	29	1,15	72	39	130	39	1,29
	Frankrike	11	15	11	8	0,72	14	12	11	6	0,58	25	13	22	7	0,65
	England	2	3	1	1	0,36	20	18	35	19	1,22	22	12	37	11	1,22
	Övriga länder	7	10	5	4	0,50	25	22	17	9	0,50	32	17	22	7	0,50

T = Totala antalet tittare i milj., multiplicerat med filmernas längd i tim.
P = Antalet tittare i milj. per film.

Tabell 3.3

	Tv 1					Tv 2					Summa				
	Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P
Originalimport	4	6	1	1	0,14	12	11	6	3	0,36	16	9	7	2	0,29
"Nattbio"	3	4	2	1	0,14	13	11	5	3	0,22	16	9	7	2	0,20
Övriga filmer	65	90	140	98	1,55	89	78	175	94	1,44	154	82	315	96	1,47

T = Totala antalet tittare i milj., multiplicerat med filmernas längd i tim.
P = Antalet tittare i milj. per film.

Tabell 3.4

	Tv 1					Tv 2					Summa				
	Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P	Antal	%	T	%	P
Filmer slut före 18.45	13	18	19	13	1,01	8	7	8	4	0,72	21	11	27	8	0,93
Filmer slut före 20.45	7	9	19	13	1,95	7	6	8	4	0,79	14	8	26	8	1,30
Filmer börjar efter 21.15	21	29	25	18	0,65	25	22	18	10	0,50	46	25	44	13	0,72
Övriga filmer	31	44	80	56	1,30	74	65	152	82	1,73	105	56	232	71	1,59

T = Totala antalet tittare i milj., multiplicerat med filmernas längd i tim.
P = Antalet tittare i milj. per film.

3.3 *Tv:s negativa inverkan på biograffilmen*

Som framgått tidigare försämrades från slutet av 60-talet förutsättningarna för den svenska filmproduktionen.[1] Produktionen tidigare under 60-talet uppgick efter filmreformen 1963 till i genomsnitt ca 24 filmer om året. Under spelåret 1970/71 premiärvisades bara 13 filmer helt finansierade i Sverige. Den nedåtgående tendensen bröts tillfälligt 1971/72, dock inte mer än att den totala produktionsvolymen – innefattande också film som samproducerats med utlandet – var i stort sett oförändrad jämfört med föregående år. Under spelåret 1972/73 har nedgången fortsatt.

En av orsakerna till att produktionen inskränkts är den internationella filmkrisen vilken medfört att möjligheterna till exportintäkter försämrats avsevärt. Den viktigaste orsaken till produktionsminskningen ligger emellertid i nedgången i biobesöksfrekvensen i Sverige.

Besökssiffrorna vid biograferna började att minska i samband med tv:s genombrott i mitten av 50-talet. Nedgången har fortsatt även efter filmreformen. I förhållande till 1962 uppvisar spelåret 1972/73 en minskning med ca 50 %.

Det bör observeras att tendensen inte är unik för svenskt vidkommande. Minskningen har i regel varit kraftigare i industriländer med väl utbyggda tv-system, som t. ex. USA, Storbritannien, Västtyskland och Japan.

Den främsta orsaken till publikbortfallet får fortfarande sökas i tv:s utbredning och ökade programutbud. En jämförelse med förhållandena i vissa andra länder visar sambandet mellan tv och nedgången i biobesöksfrekvens.[2]

Utredningen vill i detta sammanhang hänvisa till vad som angetts ovan om biograffilmsutbudet i fransk och italiensk tv. Detta utbud bör jämföras med utvecklingen av biobesöksfrekvensen i dessa länder. I båda länderna minskar biobesöken. Minskningen är dock mycket starkare i Frankrike än i Italien samtidigt som man i Frankrike televiserar nära fyra gånger fler filmer än i Italien.

Det har också sitt intresse att de europeiska länder där biograffilmsvisningar i tv är störst, Storbritannien och Västtyskland, även brottas med de största problemen inom biograffilmen. Besöksfrekvensen på biograferna i dessa länder har gått ner mer än i några andra europeiska länder. I England har filmproduktionen i stor utsträckning övertagits av amerikanska filmföretag, i Västtyskland har den aldrig hämtat sig efter kriget.

Tv konkurrerar framför allt som fritidsaktivitet. Den har starkt påverkat livsmönstret hos de flesta människor i vårt land redan därigenom att de tillbringar en stor del av sin fritid – i genomsnitt mer än två tvimmar om dagen – framför tv-apparaten. Ofta sker det på bekostnad av andra fritidssysselsättningar. Främst gäller det socialt och kulturellt eftersatta grupper.

Tv:s framgång kan säkert inte ensam vara orsaken till biograffilmens stora publikbortfall. Även andra faktorer kan tänkas ha medverkat, såsom förändringar i det sociala beteendemönstret, bättre bostadsstandard, bilismen, missnöje med biorepertoaren, m. m. Men att tv haft en avgörande betydelse är uppenbart.

Biobesök är f. ö. inte det enda som minskat till följd av tv. Filmstudiorörelsens medlemsantal sjönk sålunda drastiskt både när tv slog igenom och vid tv 2:s start hösten 1969.

Även idrottstävlingar o. d. har förlorat publik. Men man kan utgå från att den traditionella filmkonsumtionen på biograferna drabbats i särskilt stor utsträckning. Det beror sannolikt både på att tv och biograffilm är två olika former av samma medium – rörliga bilder – och på att biograffilmen är ett så betydande och uppskattat inslag i tv-repertoaren.

Den kontinuerliga nedgången av biobesöksfrekvensen har lett till att antalet biografer minskat. För att motverka inkomst-

[1] Uppgifterna i detta avsnitt om utvecklingen efter filmreformen 1963 är huvudsakligen hämtade från prop. 1972: 36.

[2] Jfr utredningens tredje delbetänkande (SOU 1973: 16) s. 254.

minskningarna till följd av vikande publikunderlag har biljettpriserna höjts kraftigt. Härigenom har bruttobiljettintäkterna kunnat öka med ca 30 % under de senaste åtta nio åren, trots nedgången i besöksfrekvens. Ökningen kompenserar dock inte de allmänna kostnadsstegringarna.[1] För filminstitutets del har den angivna utvecklingen medfört försämrade ekonomiska förutsättningar för verksamheten.

3.4 *Tv:s möjligheter för biograffilmen*

Som framgår av det föregående har filmen mer än någon annan kulturverksamhet fått offra sin publik för tv. Men tv innebär också positiva möjligheter för filmen.

Tv:s styrka ligger främst i aktualitet, omedelbarhet, information, reportage, debatt. Direktsändningen – autenticiteten och samtidigheten – är dess företräde framför allt. Tv är också ett pedagogiskt instrument. De angivna funktionerna kan betyda mycket för att minska människors isolering, höja allmänbildningen och skapa större medvetenhet.

Tv skulle t. ex. kunna göra mycket för information om film. En bred information i tv om filmens verkliga värde skulle kunna påverka såväl produktionen av svensk film som importen av utländsk film och biografernas repertoar i positiv riktning. En förutsättning torde dock vara att program av typ "Filmkrönikan" ges en mera målmedveten inriktning.

Det är uppenbart att tv kan spela en mycket stor roll som kulturförmedlare, i vissa fall en dominerande. Utan tvekan är tv den största, viktigaste och mest effektiva kanalen för filmdistribution. Den når ut till ett mycket stort antal människor oavsett bostadsort och social miljö. Just därför är innehållet i tv-utbudet av stor kulturpolitisk betydelse.

För många människor är tv den enda möjligheten att se film överhuvudtaget. Det kan gälla människor i glesbygd, sjuka och handikappade. Eller dem som är intagna för vård av olika slag.

Tv kan också många gånger ha betydelse som komplement till biografen, kvalitativt sett. När det gäller framför allt glesbygder men även mindre tätorter där det kanske finns bara en eller två biografer bör man utgå från att människors behov att se kvalitetsfilm inte kan tillgodoses på biografsidan – trots olika stöd- eller stimulansinsatser.

Skillnader finns mellan långfilm som visas på biograf och sådan film i tv: det kan som nämnts gälla tv-bildens sämre tekniska kvalitet eller intensiteten i upplevelsen av en långfilm som ofta kanske inte är lika stark i tv som på biografen. Men det är ett pris man får betala när fördelarna av en omfattande distribution av värdefull film blir tillräckligt stora. Tv är i de nämnda fallen under alla förhållanden ett viktigt substitut för biografen.

En annan viktig filmfunktion som tv kan fylla är att berika det totala filmutbudet med utländska kvalitetsfilmer. Det kan avse filmer utanför den västerländska kulturkretsen, t. ex. afrikanska, sydamerikanska, indiska, östeuropeiska. Eller udda, konstnärligt avancerade filmer. Filmer av detta slag – kulturpolitiskt viktiga – visas sällan inom det kommersiella biografsystemet. Detsamma gäller nordiska filmer.

Genom en ambitiös filmrepertoar i tv kan förståelsen och intresset för god film öka hos allmänheten och därmed komma till nytta för filmen även utanför tv.

3.5 *Utredningens överväganden*

3.5.1 Sveriges Radios biograffilmsvisning

SR är en självständig institution. Företaget har en i radiolagen och avtalet mellan staten och SR grundad skyldighet att slå vakt om radio/tv-verksamhetens integritet i förhållande till myndigheter och organisationer. Denna självständighet innebär först och främst ensamrätt att avgöra vilka program som skall sändas.

[1] Index för biobiljettpriser 1971 är 290 med 100 som bas för år 1954. Med samma jämförelsegrund har konsumentprisindex under denna tid ökat från 100 till 210.

Enligt avtalet med staten skall programutbudet vara varierat. Programmen skall bl. a. skänka "god förströelse och underhållning".

SR söker också i sin programpolitik för tv att åstadkomma ett mångsidigt utbud. Man är lyhörd för opinionen och angelägen att tillfredsställa olika intressen. Den begränsade medelstilldelningen och därav följande begränsade sändningstid försvårar emellertid möjligheterna att förverkliga denna strävan.

Det gör att många i och för sig berättigade förslag och önskemål ofta inte kan tillgodoses. Ibland kan också helt naturligt olika uppfattningar hos förslagsställare och SR om tolkningen av radioavtalet eller de programpolitiska riktlinjerna vara anledning till att krav eller synpunkter på programpolitiken inte beaktas.

På filmens område har emellertid läget enligt utredningens uppfattning blivit ohållbart. Utredningen vill särskilt fästa uppmärksamhet på ett par områden av SR:s politik när det gäller visning av biograffilm i tv, nämligen filmrepertoarens inriktning och repertoarens omfattning.

Ibland har SR gjort ganska ambitiösa satsningar och visat intressanta filmer som annars kanske inte kommit till den svenska publikens kännedom. Inköpspolitiken synes dock i alltför stor utsträckning få styra repertoaren. Ett stort inslag av de filmer som visas är inte bara banal förströelse utan ofta av uppenbart underhaltigt värde, produkter av den kommersiella filmbranschen när den är som sämst.

I den allmänna debatten riktas stark kritik mot filmrepertoarens avarter när de presenteras på biograferna. Det kan inte vara rimligt att ställa mindre krav på SR. Med tanke på det ansvar som följer med SR:s ensamrätt att sända tv-program och dess oberoende av kommersiella intressen bör det tvärtom kunna ställas större anspråk på kvaliteten i tv.

Något tillspetsat kan problemet formuleras så att tv främst med hjälp av biograffilmen urholkar de ekonomiska förutsättningarna för biograffilmens fortsatta existens. I ett långsiktigt perspektiv innebär detta att man sågar av i varje fall en av de grenar man sitter på. Det kan visserligen hävdas att det inte spelar någon roll för SR om man köper filmer eller gör filmerna själv. Otvivelaktigt blir det dock billigare för SR att köpa filmer som exploaterats på biograf.

Kanaldelningen inom tv syftade bl. a. till en kvalitetshöjande stimulerande tävlan. Den har i stället ofta inneburit en benägenhet för kortsiktiga, med kommersiellt tänkande besläktade ställningstaganden, en intern konkurrens om tittarsiffror ungefär som i andra massmedier, men utan deras direkt kommersiella beroende. Denna interna tävlan har fått till följd, bl. a., att många kulturpolitiskt tvivelaktiga program nått de största tittarsiffrorna. Från kulturpolitisk synpunkt är kanalkonkurrensen alltså ändå ofördelaktigare om den mäts i tv-konsumtion än om den mäts i tv-utbud.

Det statistiska material angående biograffilmsvisningar i tv som redovisas i avsnitt 3.2 illustrerar den "kommersiella" karaktären i verksamheten – trots att denna inte är kommersiell i formell betydelse. Det gäller inte bara det förhållandet att inköpspolitiken i alltför stor utsträckning får styra repertoarpolitiken, såväl inom biograffilmssektorn som beträffande denna sektors plats i den totala repertoaren. Det finns även andra likheter mellan tv:s biograffilmsvisningar och den kommersiella filmbranschen, t. ex. repertoarens fördelning på filmer från olika länder och kvalitetsfilmens förhållandevis ringa andel i den totala repertoaren. På dessa områden är tv i själva verket ofta mera "kommersiell" än den kommersiella filmbranschen.

Tidpunkten då ett program visas i tv är av stor betydelse för storleken av den publik som programmet når. Mot denna bakgrund finner utredningen det anmärkningsvärt att tv:s satsningar på kvalitet i biograffilmsrepertoaren i regel sker vid sådana tidpunkter att en stor del av tv-publiken, för att inte säga den största, utesluts redan från början.

Om filmvisningarna i tv styrdes av kulturpolitiska värderingar skulle denna politik förändras radikalt. Filmer vars visning be-

döms vara kulturpolitiskt angelägen skulle då sändas på tider lämpliga från publiksynpunkt. På just denna för tv-visningar centrala punkt överensstämmer repertoarpolitiken inte med de allmänna kulturpolitiska strävandena efter mångfald och kulturell utjämning. En motsvarande politik inom den kommersiella filmbranschen skulle innebära att t. ex. udda kvalitetsfilmer släpptes ut på biograferna bara på högsommaren.

En programpolitik av det angivna slaget är enligt utredningens mening inte heller i linje med de riktlinjer för verksamheten som statsmakterna fastställt. Med tv:s dominerande ställning som kulturförmedlare följer ett särskilt kulturpolitiskt ansvar. SR beaktar inte detta tillräckligt när det gäller biograffilmsrepertoaren.

Omfattningen av filmvisning i tv, visningsdagar, visningstider och repertoarpolitik har klart kulturpolitiska aspekter. En bristande samordning mellan filmvisning i tv och filmvisning utanför tv kan på sikt leda till att man undanröjer möjligheterna för biografer, folkets hus, bygdegårdar och andra förenings- eller samlingslokaler i stora delar av landet utanför tätorterna att visa film.

SR:s nuvarande politik kan också leda till produktionsmonopol för SR. Ett sådant kan inte ta hand om alla kreativa filmarbetare. Som utredningen framhållit redan i sitt första delbetänkande är det viktigt att slå vakt om det kreativa filmlivet även utanför SR. Utredningen lade i betänkandet fram förslag som skulle leda till ökad utläggning av produktioner, i enlighet med riktlinjer som angetts i uttalanden av riksdagen. Från SR:s sida har man vid olika tillfällen förklarat sig intresserad av att öka andelen utläggningar. Så har dock inte skett i nämnvärd utsträckning.

Konsekvenser av det slag som nu nämnts rimmar illa med de kulturpolitiska mål som bl. a. kulturrådet ställt upp.

Utredningens förslag syftar i första hand till att ge så många människor som möjligt tillfälle att se bra biograffilm, inte till att understödja biografägare. Filmbranschens inställning till filmpolitiken styrs naturligt nog i stor utsträckning av kommersiella intressen. Särskilda samhällsåtgärder är inte motiverade för att tillfredsställa intressen av det slaget. Rent kulturpolitiska överväganden måste vara avgörande – låt vara att sådana överväganden kan komma att gynna också kommersiella intressen.

En jämnare fördelning av filmvisningsverksamhet över landet bör anses vara en väsentlig kulturpolitisk uppgift. Den står i god överensstämmelse med samhällets kulturpolitiska strävanden i övrigt och med förslag av utredningen såväl i de båda första delbetänkandena som i kap. 1 ovan.

3.5.2 En samordnad film/tv-politik

Som nämndes nyss föreslog utredningen i sitt första betänkande att bidrag skulle utgå till SR för produktionsutläggning till svenska filmproducenter. Förslagen syftade till att öka mångfalden i tv:s programutbud samt till att lösa de enskilda filmarnas – utanför SR – akuta sysselsättningsproblem. Utredningen tog fasta på den akuta krisen inom svensk filmproduktion med bl. a. bristande sysselsättning för många filmare. En snabb insats ansågs nödvändig.

I enlighet med vad som ställdes i utsikt i betänkandet återkommer utredningen nu med långsiktiga förslag i fråga om förhållandet mellan filmproduktionen och tv, med tyngdpunkten på kulturpolitiska intressen. Dessa förslag är inte bundna vid det existerande kommersiella systemet.

Av Eklunds analys av den svenska biograffilmsbranschen, redovisad i utredningens tredje delbetänkande, framgår att läget inom filmbranschen är kritiskt i flera avseenden. Såväl filmproduktion som biografverksamhet och filmuthyrning visar under senare år svag lönsamhet. För en stor del av biograferna är resultaten så dåliga att de är direkt hotade av nedläggning. Filmproduktionens ekonomiska problem är också stora.

1972 års ändringar i filmavtalet hade bl. a. till syfte att öka stabiliteten i produktionen.

Som redovisas i kap. 2 innebär avtalsrevisionen att två nya fonder för selektivt

förhandsstöd till produktionen av svenska långfilmer (H-fonderna) bildas genom att den nuvarande ersättningen till svenska filmproducenter i förhållande till bruttobiljettintäkterna (A-fonden) successivt trappas av för att helt upphöra fr. o. m. budgetåret 1974/75. Vidare reduceras andelen avgifter som är avsedda för kvalitetsbidrag. En del av de medel som friställts på detta sätt skall användas för filminstitutets egen produktion av såväl långfilm som kortfilm.

Av kap. 2 har framgått att riksdagen i anslutning till avtalsändringen beslöt ett statsbidrag på drygt 0,7 milj. kr till H-fonderna, att – som förutsattes vid ändringen – beloppet fördubblades för budgetåret 1973/74 och kan komma att fördubblas ytterligare en gång budgetåret 1974/75.

Avtalsändringen och det nya statliga stödet bör medföra en förbättring av den svenska filmproduktionens situation. Ändå finns det anledning till farhågor för produktionens ekonomi.

Om besöksfrekvensen vid biograferna i Sverige och utomlands fortsätter att vika – vilket är troligt – minskar ytterligare såväl filminstitutets möjligheter till stödinsatser som de kommersiella intäkterna både i Sverige och genom export. I så fall kommer de statliga och andra medel som står till buds inte att räcka till som ekonomisk plattform för att säkerställa en svensk filmproduktion av den omfattning den haft efter filmreformen 1963 fram till slutet av 60-talet, eller 20–25 filmer om året.

Det kommer alltså att krävas ytterligare insatser redan för att trygga den nuvarande ekonomiska basen för filmproduktion, ändå mer för att vidga den. Annars finns risk för att en betydande konstnärlig tradition på filmområdet går till spillo och att tekniska och personella resurser skingras. De berörda yrkesgrupperna kan få än större sysselsättningssvårigheter.

En möjlighet till insatser är ökade direkta statsanslag till H-fonderna eller på annat sätt. En annan är att söka åstadkomma någon rimlig form av samexistens mellan filmbranschen och tv, innebärande att tv engagerar sig till förmån för en vitalisering av filmlivet, framför allt genom att delta i finansieringen av svensk filmproduktion. Mycket talar för att det sistnämnda är att föredra från allmän filmpolitisk synpunkt. Naturligtvis bör det ena inte utesluta det andra.

Tv är *ett* distributionsmedel, biografen ett annat. Båda kan distribuera samma film. Men effekten från tittarens synpunkt varierar starkt med sättet att distribuera. Tv:s och biograffilmens företrädare borde vara angelägna att etablera ett för båda parter fruktbart samarbete i fråga om filmproduktion och filmvisning. En ömsesidig påverkan föreligger utan tvekan mellan de båda medieformerna liksom ett ömsesidigt beroende. Tv använder film; och sprider film dit biografen inte når. Det finns därför enligt utredningens mening naturliga skäl att eftersträva en samordnad film/tv-politik.

En sådan politik bör syfta till att motverka de olägenheter som nämnts tidigare samt stimulera till ett konstnärligt, ekonomiskt och tekniskt nytänkande genom att riva konstlade gränser mellan medieformerna och utnyttja gemensamma resurser.

Förhållandet mellan biograffilmen och tv har reglerats på olika sätt i olika länder, främst genom avtal mellan parterna. Filmrepertoarens omfattning i tv, tidpunkten för visning av filmerna och andelen inhemsk långfilm hör till de områden som reglerats avtalsmässigt.

Ett typexempel utgör det avtal som ingåtts mellan det franska tv-bolaget ORTF och den franska filmmyndigheten Centre Nationale de la Cinématographie. ORTF har i avtalet förbundit sig att maximera biograffilmsvisningarna till 10 % av den totala sändningstiden, att inte visa biograffilm under veckoslut och att hålla andelen fransk biograffilm uppe vid minst 50 %. Även för det italienska tv-företaget finns stipulerat att andelen inhemsk biograffilm skall utgöra minst 50 %.

Helt annorlunda förhåller det sig i "små" filmländer som Danmark och Norge. Där får högst 5 resp. 12 inhemska biograffilmer sändas i tv per år. I Danmark har också det

totala antalet biograffilmer maximerats, till 100 per år, en kvot som f. ö. inte utnyttjas helt.

Speciella visningstider för biograffilm har avtalats eller reglerats i Norge – efter 21.15 – Finland – mestadels sen kvällstid – och Italien – 20.30–23.30.

I åtskilliga länder, bl. a. Västtyskland och Belgien, föreligger avtal om att en bestämd tid skall förflyta mellan en biograffilms biografpremiär och visningen i tv. Även andelen repriser av populära biograffilmer finns reglerade i vissa länder, däribland Västtyskland och Danmark.

I flera fall – även här kan ORTF-avtalet utgöra ett typexempel – föreligger mellan filmbransch och tv-företag inte bara överenskommelser om filmrepertoarens sammansättning etc. och ersättning för visningsrättigheterna utan också ramavtal om samarbete på produktionssidan. ORTF-avtalet förutsätter sålunda direkta ekonomiska bidrag från tv-företaget till den franska filmproduktionen, även till produktionsfaciliteter.

I Västtyskland har regeringen nyligen föreslagit en ändring i filmstödslagen 1967 (*Filmförderungsgesetz*) som innebär att biograffilm som visas i tv beläggs med en avgift, 10 000 DM för värdefulla filmer ("Prädikatsfilme") och 20 000 DM för andra filmer.

De regionala tv-bolagen har motsatt sig förslaget och i stället presenterat ett utkast till avtal mellan det västtyska filminstitutet, på ena sidan, samt tv-bolagens organisation (ARD) och västtyska tv 2 (ZDF), på den andra. Avtalet går ut på att genom samproduktioner och projektfrämjande åtgärder få fram "kvalitativt högtstående tyska filmer" och därigenom åstadkomma ett rikare programutbud för både biograferna och tv.

För att möjliggöra sådana samproduktioner skall ARD och ZDF tillsammans under de närmaste fem åren satsa sammanlagt 34 milj. DM. Samproducerade filmer skall först visas uteslutande på biograferna, i 18 månader.

ARD och ZDF skall enligt avtalsförslaget stödja filmen också genom att i förväg köpa tv-rättigheterna för planerade filmprojekt som avser kvalitetsfilmer. För detta ändamål skall de vardera avsätta 1 milj. DM årligen. Dessa medel, totalt 2 milj. DM, skall användas till delfinansiering av kvalitetsfilmer. Det beräknas möjliggöra sammanlagt minst tio sådana filmer om året.

Också i Sverige har förekommit om inte formella avtal så ändå vissa överenskommelser mellan tv och filmbranschen.

Redan 1960 förekom sålunda överläggningar mellan SR och svenska filmproducenter om samverkan för produktion av film och tv.

Frågor om visning av svensk och utländsk biograffilm i tv reglerades tidigare av en samarbetsnämnd i vilken från filmbranschens sida ingick representanter för biografägare och filmproducenter. Överenskommelserna hade karaktären av "gentlemen's agreement"[1] och konfirmerades per brev. T. o. m. 1968 var det avtalat att SR fick visa ca 75 långfilmer per år varav högst 15 svenska. Det var också överenskommet att fyra eller fem av de svenska filmerna skulle visas i samband med – de då ofta biofria – julafton, juldagen, långfredagen, påskdagen och midsommardagen. Fram till 1967 innefattade uppgörelsen också ett avtal om minimipris.

1967 träffades en principöverenskommelse mellan SR och filminstitutet om de yttre formerna för samproduktion mellan SR och svenska filmproducenter av biograffilm. Överenskommelsen byggde på principen att de samproducerade filmerna först skulle exploateras på biografmarknaden och därefter – 18 månader efter biopremiären – visas i tv. Dispens kunde lämnas under vissa betingelser, innebärande kortare visningstid på biograferna.

På den tiden det bara existerade en tv-kanal fanns en ökande förståelse från tv:s sida för behovet av överenskommelser av det här slaget. Tillkomsten av den andra tv-kana-

[1] Definition på "gentlemen's agreement": A gentlemen's agreement is an arrangement which is not an agreement, between two persons neither of whom is a gentleman, with each expecting the other to be strictly bound while he himself has no intention of being bound at all." (Anonym engelsk domare.)

len och därmed kanalkonkurrensen parat med bristande samordning i filmbranschens uppträdande försvårade emellertid det samförstånd som hade börjat etableras. I det nya läget har det inte varit möjligt att träffa avtal om lämpliga samarbetsformer. Det har inte ens gått att få i gång förhandlingar.

Vid samtal som utredningen haft med ledande befattningshavare i SR har utredningen fått den bestämda uppfattningen att det är företagsledningen likgiltigt om den svenska filmproduktionen "lever eller dör": man anser sig inte ha anledning att slå vakt om svensk biograffilm eller svensk film utanför tv överhuvudtaget. Man uppfattar det som en fördel att i tv kunna utnyttja svenska filmer av olika slag så länge sådana finns att tillgå och uppskattas av tittarna. Men man känner inte något ansvar för att svensk film skall fortleva även utanför tv: skulle den dö ut finns alltid andra metoder och möjligheter att sända svenska filmprogram i tv.

Å andra sidan har SR i sitt remissyttrande till utredningens första betänkande anfört att man "anser det angeläget att det i vårt land finns en omfattande och rikt differentierad filmproduktion" och att "det finns goda möjligheter till ett vidgat samarbete mellan televisionen och filmen". Detta är enligt utredningens mening en god utgångspunkt för utredningens överväganden rörande biograffilmen och tv i en situation där filmproduktionen blir allt mindre omfattande och differentierad samtidigt som samarbetet mellan tv och filmbranschen i stort sett inte vidgas, på vissa områden t. o. m. minskar.

Däremot är utredningen skeptisk mot det konkreta samarbetsförslag som skisserats i SR:s remissyttrande. Förslaget går ut på att ett särskilt anslag beviljas filminstitutet att fördelas bland svenska filmproducenter som önskar producera film för tv. Om SR är intresserad av ett projekt bör enligt förslaget denna produktion genomföras och ersättas med dels anslaget från institutet, dels en ersättning från SR som motsvarar vad SR normalt betalar för hyrd utländsk produktion, dels slutligen genom exportförsäljning som skulle handläggas av SR.

Det är i och för sig naturligt att SR är intresserad av svenska filmer, särskilt om priset är fördelaktigt och rätten till försäljning av filmerna till utlandet ingår. SR:s förslag är emellertid inte konstruktivt när det gäller att finna former för samarbete mellan tv och filmen. Om det bara var fråga om att med skattemedel säkerställa svensk filmproduktion kan detta ske utan att gå omvägen över SR och ytterligare öka SR:s konkurrenskraft i förhållande till filmen – genom att utländska program ersätts med svenska.

3.5.3 Förslag till åtgärder

Den nuvarande situationen på film/tv-området kräver enligt utredningens mening kraftfulla åtgärder för att stärka sambandet mellan biograffilmsproduktionen och tv. Hittills förda förhandlingar mellan filmbranschen och SR har inte lett till några praktiska resultat. Risk finns för ett dödläge i relationerna som kan ytterligare undergräva basen för den konstnärligt värdefulla biograffilmsproduktionen.

Det förefaller inte möjligt för parterna att uppnå en kulturpolitiskt acceptabel lösning av relationerna mellan film och tv. Ett statligt ingripande är därför enligt utredningens mening motiverat. Ett sådant kan i princip ske på två sätt. Kungl. Maj:t kan föranstalta om att förhandlingar upptas mellan SR och berörda parter på filmområdet. Frågan kan också lösas lagstiftningsvägen.

Utredningen anser att i första hand en frivillig överenskommelse bör eftersträvas. En sådan bör inbegripa inte bara de kulturpolitiska aspekterna utan även element som mer exklusivt berör enbart filmbranschen och SR. Möjligheten att i sammanhanget stimulera till en uppgörelse med insats av skattemedel bör inte uteslutas. Om en överenskommelse som är godtagbar från allmänna synpunkter inte kan uppnås bör tillgripande av lagstiftningsåtgärder övervägas.

I det följande skisseras en ordning som kan tjäna som utgångspunkt för ett förhandlingsuppdrag, alternativt särskild lagstiftning.

En förhandlingsuppgörelse bör som sagt omfatta såväl de kulturpolitiska delarna som kommersiella frågor. En sådan uppgörelse kan inte undgå att involvera filminstitutet. Det ligger därför nära till hands att institutet får i uppdrag att föra förhandlingarna.

Syftet med de föreslagna åtgärderna bör vara att stimulera till en kvalitativt bättre filmrepertoar än f. n. Åtgärderna skall stärka den svenska filmkulturen.

Utredningen går för sin del inte in på den kommersiella sidan av relationerna mellan tv och filmbranschen och avstår från att diskutera t. ex. minimipriser för visningsrätten. De föreslagna åtgärderna har inget element av tilläggsersättning till de enskilda producenterna för visning av deras filmer i tv utöver vad de kan förhandla sig till. Inte heller vill utredningen gå in på maximering av biograffilmsvisningar i tv till viss andel av den totala sändningstiden, eller liknande bestämmelser, såsom skett i det franska ORTF-avtalet.

De ekonomiskt grundläggande riktlinjerna för en fruktbärande samordning bör enligt utredningens mening hämtas i 1963 års filmavtal. Detta är visserligen formellt ett avtal mellan staten och filmbranschen. Avtalet träffades emellertid i samband med avvecklingen av nöjesskatten. De avgifter som branschen enligt avtalet erlägger till filminstitutet – motsvarande 10 % av bruttobiljettintäkterna vid de större biograferna – och som används till stöd för svensk filmproduktion och finansiering av olika icke-kommersiella filmändamål kan till sin praktiska effekt uppfattas som en särskild "filmskatt" för filmändamål.

Det ligger något oegentligt i att filmbranschen betalar "filmskatt", dvs. en avgift för visning av film på biografer, när tv som har mycket större filmpublik än biograferna är befriad från motsvarande betalningsskyldighet. Om tv med sin betydande filmpublik betalade avgifter i samma utsträckning som filmbranschen, att användas för i stort sett samma ändamål, skulle en radikalt förbättrad situation uppkomma för den svenska biograffilmen och svenskt filmliv överhuvudtaget.

En inordning av tv i filmavtalssystemet torde alltså lämpligen ske genom att visning av biograffilm i tv beläggs med en visningsavgift, i likhet med vad som föreslagits i Västtyskland (se s. 148 ovan). Olika alternativ kan tänkas för storleken av sådana avgifter liksom för sättet att beräkna dem.

En analogi med biografavgifterna är långsökt. Man kan inte utan vidare jämföra 10 % av biografernas biljettintäkter med 10 % av licensintäkterna totalt eller med den del av dem som belöper på filmvisningar i tv. Man kan inte heller utan vidare jämföra tv:s väldiga filmpublik med biografernas publik. En fast avgift – motsvarande t. ex. STIM-avgiften – kan i och för sig bidra till att lösa vissa finansieringsproblem inom biograffilmen men påverkar inte tv:s egen filmpolitik.

Avgiften bör utgå på alla filmer som haft biografpremiär – i Sverige eller utomlands, även filmer samproducerade med tv – eller har sådan premiär utomlands inom ett år från visningen i svensk tv.

Förslagsvis bör avgiften uppgå till i genomsnitt ca 60 000 kr per film. Genom att ange ett genomsnittsvärde markerar utredningen det önskvärda i att avgiften differentieras[1] och därigenom rimligtvis bör kunna befordra kvaliteten och aktualitetsvärdet i tv:s filmrepertoar, förhoppningsvis också få bottenskiktet att försvinna.

En annan effekt av ett sådant avgiftssystem torde vara att det totala biograffilmsutbudet i tv minskar något. Med tanke på att en så stor del av filmutbudet bara är fyllnadsgods är detta i och för sig ingen nackdel.

Det är inte möjligt att närmare beräkna hur mycket avgifterna skulle inbringa. Om man utgår från omfattningen av biograffilmsvisning i tv de senaste åren – omkring 250 filmer per år – skulle man kunna räkna med ca 15 milj. kr om året. En avgiftsbeläggning kommer emellertid sannolikt att leda till en viss nedgång i antalet filmvisningar. Differen-

[1] Jfr det västtyska lagförslaget.

tiering av avgiften bidrar också till en minskning av avgiftsmedlen. Dessa torde därför komma att uppgå till mindre än 10 milj. kr om året.

De riktlinjer som angetts utgör bara exempel. Kommer konstruktiva förhandlingar till stånd kan riktlinjerna behöva modifieras för att tillgodose parternas synpunkter och önskemål. Ett system kan komma att konstrueras efter en annan modell och med delvis andra effekter. Systemet bör dock vara avgiftsbundet och utformas efter de angivna huvudprinciperna. Det bör vara ägnat att medföra de effekter som nämnts med bibehållen självständighet för SR.

De medel som inflyter bör i princip disponeras enligt vid varje tidpunkt gällande filmavtal. Det vore emellertid rimligt om man vid en förhandling observerade möjligheten att medlen även kan utgöra underlag för ett mera utbyggt system av samproduktioner mellan SR och filmen. En förutsättning härför är att upphovsmännens organisationer medverkar till att filmer som i viss utsträckning finansieras med allmänna medel kommer en så stor publik som möjligt till godo. Ett samproduktionsalternativ skulle göra uppgörelsen mera tilltalande från SR:s synpunkt. (Jfr västtyska ARD:s och ZDF:s förslag till samproduktionsavtal, s. 148 ovan.)

Genom en överenskommelse av detta slag vidgas finansieringsbasen för svensk biograffilmsproduktion. F. n. utgörs denna bas främst av kommersiella intäkter från biografexploatering, i Sverige och utomlands, stöd från filminstitutet och anslag från staten.

Med hänsyn till sjunkande besöksfrekvens på biograferna måste man utgå från att de kommersiella biografintäkterna kommer att minska under 70-talet. Mot denna bakgrund är en vidgning av finansieringsbasen av väsentlig betydelse för att säkerställa svensk biograffilmsproduktion fram till 80-talet.

Om en ordning som den skisserade kommer till stånd måste SR få en annan och centralare ställning i det svenska filmlivet. De föreslagna förhandlingarna bör därför också gälla frågan om förstärkt representation för SR i filminstitutets olika organ.

SR finansieras med mottagaravgiftsmedel som årligen tilldelas företaget av Kungl. Maj:t. En visningsavgift som påläggs SR kommer naturligtvis att innebära en viss fördyring. Om företaget inte får motsvarande kompensation måste denna tas ut i form av t. ex. kortare sändningstid eller ökat intag av billiga utländska program. Det kan ifrågasättas om en kulturpolitiskt motiverad reform – som visserligen på sikt innebär ett antal goda program för SR – skall ske till priset av lägre programstandard f. ö.

Utredningen är medveten om att det angivna arrangemanget *kan* ha dessa konsekvenser. En viss kompensation till SR för avgifterna synes därför motiverad. Denna kan utgå av mottagaravgiftsmedel, den kan också utgå av skattemedel.

Utredningens förslag innebär sammanfattningsvis att all visning av biograffilm på biografer och i tv skall vara belagd med avgift. Den avgiftsplikt som redan finns för biograferna utsträcks alltså till att gälla även SR. Avgiftsmedlen används till stöd av svensk filmproduktion och icke-kommersiella filmändamål. Syftet är också att befordra kvaliteten i det totala tv-filmutbudet.

De avgiftsmedel som inbringas blir till nytta för SR både direkt och indirekt. Förutsättningarna för samproduktioner m. m. förbättras och en stor del av filminstitutets verksamhet kommer SR till godo i ändå högre grad än hittills. SR förutsätts genom de föreslagna åtgärderna få den centrala ställning i det svenska filmlivet som bör ankomma på ett företag som är vår utan motstycke största producent och distributör av film.

4 Filmen och samhället

4.1 *Samhällsstöd till film*

I utredningens tredje delbetänkande redovisas vissa utländska filmstödssystem. Jämfört med statliga kulturpolitiska insatser på andra områden är filmstödet av relativt sent datum. Någon större omfattning fick det inte förrän på 50- och 60-talen. Ett viktigt undantag är Italien som hade ett utvecklat filmstödssystem redan mot slutet av 30-talet.

Motivet för statliga insatser på den traditionellt kommersiella sektor som filmindustrin utgör har i regel varit att trygga en inhemsk filmproduktion. Avvägningen mellan de näringspolitiska, arbetsmarknadspolitiska och kulturpolitiska motiven är olika i olika länder. På kontinenten och i Storbritannien aktualiserade den ökade marknadsandelen nordamerikansk biograffilm efter andra världskriget olika statliga insatser för direkt filmstöd och/eller skattelättnader för biograffilm. Den avgörande drivkraften för statliga åtaganden inom filmsektorn var emellertid den kraftiga nedgång i biobesöken som utan undantag följde på tv:s utbredning i de aktuella länderna.

Det är svårt att göra exakta jämförelser mellan olika länders ekonomiska relationer till det nationella filmlivet. Filmstödets utformning, t. ex., skiftar starkt. Vissa gemensamma element kan dock konstateras.

Principiellt skiljer sig inte svenska statens ekonomiska relationer till filmen från vad som gäller i många andra länder.

Redan innan nöjesskatt infördes i Sverige i slutet av 10-talet och under många år därefter uppfattades filmen som ett lämpligt skatteobjekt. Även i andra länder hade man länge en sådan syn på filmen.

Anledningen härtill var inte enbart fiskal. Mycket talar för att det inte bara var filmens stora attraktionskraft på en bred publik utan även dess relativt ringa sociala status[1] som gjorde att den ansågs lämplig som skatteobjekt.

Insiktsfulla personer uppfattade visserligen redan på 20-talet filmen som en konstart i nivå med andra konstarter. Social status grundas emellertid inte på enskilda insiktsfulla röster utan på ett – svårmätbart men påtagligt – tvärsnitt i samhällets etablissemang, främst dess opinionsbildande krafter.

Det är alltså sannolikt inte någon tillfällig-

[1] Beträffande kulturella aktiviteters sociala status, jfr ett uttalande av professor Stig Strömholm i Ord och Ton, STIM under 50 år 1923–1973 (s. 26):

Det är en trivial iakttagelse att en intressegrupps möjligheter att vinna gehör för sina anspråk på samhällets skydd står i direkt förhållande till gruppens allmänna sociala situation. Att medeltidens föraktade "lekare", som i vissa svenska landskapslagar direkt utpekas som en pariaklass, skulle ha vunnit gehör för krav på en "utövande konstnärers rätt" är – även bortsett från rättstekniska och andra förhållanden, som gör en sådan idé till en uppenbar anakronism – redan med hänsyn till gruppens status en orimlighet. Enstaka gynnade elitgestalter, hovskalder eller hovkapellmästare, eller sådana modebildningar som förmått förnäma och inflytelserika amatörer eller mecenater att skänka glans åt verksamheten, kan påverka den samhälleliga värderingen av konstnärlig eller litterär aktivitet.

het att nöjesskatt utgick även på teater, att skatteprocenten var lägre på teater och avvecklingstiden snabbare än för film samt att ingen nöjesskatt utgick på t. ex. litteratur. En bidragande orsak till dessa förhållanden kan vara att teatern tillmättes högre social status än filmen men – på grund av teaterns spektakulära inslag – lägre status än litteraturen. De religiösa gruppernas negativa inställning till filmen kan också ha medverkat.

I de flesta länder har nöjesskatten på filmen avvecklats successivt. I Sverige skedde den slutliga avvecklingen i samband med 1963 års filmreform. Det tog i Sverige längre tid att avveckla nöjesskatten än i flera andra länder.[1]

När nöjesskatten avskaffades och filmreformen genomfördes uppfattades detta av många som ett definitivt erkännande från statsmakternas sida av filmen som samhälls- och kulturföreteelse. Denna reaktion var på sätt och vis förhastad. Avvecklingen av nöjesskatten innebar i princip bara en nollställning av de ekonomiska relationerna mellan staten och filmen. Några stödinsatser med skattemedel, jämförbara med samhällets åtgärder inom kulturområdet i övrigt, ingick inte i reformen.[2]

Filmreformen 1963 begränsades emellertid inte till en nollställning av de ekonomiska relationerna mellan samhället och filmen. Reformen innehöll väsentliga konstruktiva element, främst genom inrättandet av filminstitutet och utformningen av ett stödsystem för den svenska filmproduktionen, finansierat genom biografavgifter till institutet. De konstruktiva inslagen i reformen genomfördes på initiativ av statsmakterna. Att filmen kunde överleva och t. o. m. utvecklas i ett så litet land som Sverige utan stöd med allmänna medel vittnar gott om principerna för reformen och effekterna av denna.

Kvar står dock att reformen var konstruktiv bara i fråga om de administrativa principerna för filmpolitiken men inte beträffande aktiva ekonomiska stödinsatser från samhällets sida.

Först med budgetåret 1972/73 kan man tala om ett aktivt stöd med allmänna medel till svensk filmproduktion. Som nämnts tidigare utgick för detta budgetår ett statsanslag på drygt 0,7 milj. kr till filminstitutets nyinrättade s. k. H-fonder. För budgetåret 1973/74 har ca 1,7 milj. kr anslagits för samma ändamål.

Inte förrän tio år efter filmreformen lämnar alltså samhället ett nettostöd till filmen. Stödet är emellertid så obetydligt i förhållande till såväl filmens betydelse i samhället som behovet av stöd att det fortfarande inte går att säga att filmen är jämställd med annan kulturverksamhet.

Det är naturligtvis inte bara fiskala hänsynstaganden eller filmens sociala status som spelat in i detta sammanhang. Det finns också ett klart samband mellan filmens behov av stöd samt filmbranschens allmänna ekonomi och räntabilitet.

Tv: s genombrott anses allmänt ha varit av avgörande betydelse för filmbranschens ekonomiska kris. Mycket talar för att detta är riktigt. I grunden är emellertid filmens ständigt ökade behov av stöd av allmänna medel en följd av ekonomiska lagar som gäller hela kultursektorn, inte bara filmen.

Det är en generell erfarenhet att ekonomiska aktiviteter som främst omfattar tjänster, t. ex. utbildning, sjukvård, rättsväsende etc., präglas av mycket snabba kostnadsstegringar. Som förklaring anges ofta såväl bristande effektivitet i den offentliga förvaltningen som det ständigt växande antalet människor som tar tjänsterna i anspråk.

Kraftig kostnadsökning är emellertid inte begränsad till den offentliga sektorn. Sådan förekommer även inom den privata. Kostnadsökningar för de nämnda tjänsterna torde i första hand få hänföras till arten av deras teknologi.

Det industriella arbetet kännetecknas av en fortlöpande höjning av produktiviteten. Inom tjänstesektorn är det av olika skäl svårt

[1] Beträffande nöjesskatten på biografföreställningar och dess avveckling se vidare utredningens tredje delbetänkande, avsnitt 2.2.2.

[2] Före 1963 fick filmbranschen ett begränsat ekonomiskt stöd från staten. Det var delvis bundet till nöjesskatten.

att genomföra en sådan höjning. En stråkkvartett av Mozart, beräknad att ta en halv timme, fordrar helt enkelt sammanlagt två arbetstimmar. Den kan inte rationaliseras. Produktiviteten kan höjas bara genom att man spelar stycket snabbare eller låter färre än fyra personer bilda kvartett. En produktivitetshöjning av detta slag medför emellertid en försämring av produkten.

Två amerikanska ekonomer, W. Baumol och W. E. Oats, har uttryckt problemet på följande sätt:

> I en ekonomi där en sektor ständigt släpar efter de övriga i produktivitetsstegringens takt måste kostnaden för produkterna i den sektorn ständigt stiga i förhållande till kostnadsnivån inom resten av ekonomin; och denna stegring kommer att vara oupphörlig och kumulativ.

Det finns olika metoder att möta detta problem. *En* möjlighet är att upphöra med verksamheten eller försämra dess kvalitet. Ett sådant alternativ bör enligt utredningens mening vara uteslutet inom kultursektorn.

Ett annat alternativ är att vissa tjänster helt eller delvis omvandlas till obetalda amatöraktiviteter. Carylon Bell säger i "Macro economics of unbalanced growth" (American Economic Review, september 1968) att "de icke-professionella framgångsrikt tagit över rakning".

Otvivelaktigt finns även inom kultursektorn ett starkt ökande inslag av icke-professionell verksamhet. Kulturrådet ställer sig i sitt betänkande (SOU 1972:66) mycket positivt till denna utveckling och menar att den bör stödjas av allmänna medel. Utredningen utgår från att kulturrådets ställningstagande i första hand grundas på ideologiska skäl och inte ekonomiska. Den icke-professionella verksamheten anses vara av värde i och för sig men inte som ersättning för den professionella.

Ett tredje alternativ att möta kostnadsstegring är ökade anslag av allmänna medel.

4.2 *Vissa utbildnings- och arbetsmarknadsfrågor*

Som berörts tidigare redovisas i utredningens tredje delbetänkande en undersökning som utförts av utredningen i samråd med kulturrådet rörande filmarbetarnas arbets- och inkomstsituation. I undersökningen ges vissa synpunkter på utbildnings- och arbetsmarknadsfrågor.

Undersökningen bygger på en enkät till dels ca 400 fritt arbetande filmare, dels ett urval om ca 300 medarbetare vid Sveriges Radio (SR) som huvudsakligen arbetade med filmproduktion.

I anslutning till enkäten gavs tillfälle att ge synpunkter på arbetsmöjligheterna samt komma med förslag eller idéer till hur dessa skulle kunna förbättras. Kulturrådet avser att i sitt kommande betänkande redovisa en närmare bearbetning av dessa synpunkter.

Frågan om *utbildning av filmarbetare* upptar stort utrymme i svaren på filmarbetarenkäten. Man går framför allt in på utbildningens omfattning samt vidareutbildning. Utbildningens innehåll berörs också.

Utbildning av filmarbetare sker f. n. framför allt vid det statliga Dramatiska institutet (DI).[1] Viss utbildning förekommer också inom SR.

DI utbildar personal för produktion av program för teater, film, radio och tv. Utbildningen avser regi, bild- och ljudteknik, scenografi, maskering och administration. Institutet meddelar också sådan allmän produktionsteknisk utbildning i de nämnda medierna som behövs för yrkesverksamhet av annat slag.

Utbildningen omfattar allmän linje, administrativ linje, bildteknisk linje, ljudteknisk linje, scenografilinje och maskeringslinje, alla tvåårigа. Utbildningen på allmänna linjen avser dels regi- och producentutbildning, dels allmän produktionsteknisk utbildning som är utformad som en särskild ettårig

[1] Dramatiska institutet började sin verksamhet 1970. Dess styrelse består av ordförande och åtta andra ledamöter. Ordförande och sju ledamöter utses av Kungl. Maj:t, en ledamot av filminstitutet.

lärokurs inom den allmänna linjen. Till den allmänna produktionstekniska utbildningen skall tas minst 16 studerande årligen och till de tvåårigа utbildningslinjerna minst 30.

Utbildningen av filmarbetare vid SR är en intern personalutbildning. Den omfattar bl. a. kurser i tv-produktion och produktionsteknik, filmklippning, grund- och vidareutbildning på det ljudtekniska området samt filmtekniska kurser.

En synpunkt som återkommer ofta i enkätsvaren är att det utbildas för många filmarbetare. Staten borde se till att det inte utbildas fler än marknaden kan tillgodogöra sig. Det kunde ske genom att dimensionera utbildningen vid DI så att tillgång och efterfrågan på arbetskraft blev bättre balanserad. DI borde inte släppa ut stora kullar elever varje år på ett område med mycket osäkra och begränsade arbetsmöjligheter. Det borde räcka med en omgång vart tredje år.

Man anser också att utbildningen av filmarbetare är alltför splittrad som den sker i dag: på DI och SR. Tanken på någon form av filmakademi som har både teori och praktik på schemat har förts fram i sammanhanget. I varje fall borde ett samarbete komma till stånd mellan de olika utbildande institutionerna.

Jämsides med sådana och liknande synpunkter på utbildningens omfattning krävs en ökad vidareutbildning av utövande filmarbetare att träda i stället om nyrekryteringen minskas. Vidareutbildningen borde ta sikte främst på filmtekniker, hävdar många. Elektronteknik, tv-teknik o. d. borde ingå. Utbildningen kunde ske inom DI eller utanför, i form av kurser eller på annat sätt.

När det gäller innehållet i den nuvarande utbildningen framhålls bl. a. att den borde göras mångsidigare för alla. Regi, foto, ljudredigering etc. skulle kunna integreras. Undervisningen borde breddas så att den kunde komma även massmedieundervisningen i skolorna till godo. Laboratorieutbildning efterlyses vidare. Det uppges att sådan utbildning inte förekommer överhuvudtaget f. n.

Bakgrunden till utredningens förslag i det första delbetänkandet om statsbidrag till SR för svensk programproduktion utanför SR var de enskilda filmarbetarnas akuta sysselsättningsproblem. Av filmarbetarenkäten framgår att det fortfarande råder en akut kris inom svensk filmproduktion med bl. a. bristande sysselsättning för många filmare.

Yrkesutbildningen på filmområdet faller i och för sig utanför utredningens uppdrag. Utredningen har därför begränsat sig till att redovisa ovanstående synpunkter från filmarbetarhåll. Vissa av de framförda kraven, främst i fråga om vidareutbildning, synes i någon mån ha tillgodosetts genom en del ändringar sedan 1970 i DI:s verksamhet. Mot bakgrund av filmarbetarnas nuvarande villkor anser utredningen emellertid att den framförda kritiken motiverar att man ser över såväl utbildningen vid DI som utbildningsfrågorna i övrigt.

I ett stort antal av svaren i filmarbetarenkäten kommer man in på förhållandet mellan *filmproduktionen och tv*. Vissa av de frågor som berörs är av speciellt intresse för arbetsmarknadsproblemen.

Den första har att göra med laboratoriesidan. Film är dyrt att framställa. De stora kostnaderna ligger inte minst på laboratoriearbetet. Den producent som har egna laboratorier står starkare än andra.

SR har ett eget internt laboratorium. Någon mervärdeskatt behöver inte betalas till tv på leveranser från detta laboratorium. Privata laboratorier, producenter och fotografer måste däremot debitera SR mervärdeskatt vid leveranser till SR. Detta innebär, framhåller man, att utomstående producenter etc. inte har möjlighet att konkurrera på lika villkor med SR:s egna produktioner.

Utredningen vill för sin del tillägga att det bara är rent bokföringsmässigt som SR:s egna produktioner på detta sätt blir billigare än utlagda produktioner. Från samhällets synpunkt är det en helt fiktiv besparing. Däremot är det angivna förhållandet ägnat att ytterligare stärka SR:s produktionskapacitet på bekostnad av utomstående

producenter.

En annan fråga av intresse som tas upp är förhållandet mellan tv:s programutbud och filmarbetarnas arbetsmöjligheter. Alltsedan tvåkanalssystemets start 1969 har det skett en förskjutning i tv-utbudet från informativa program till mera underhållningsbetonade, av typen "Halvsju", "Sveriges magasin", olika estradprogram o. d. Förskjutningen återfinns i ändå större omfattning i tv-konsumtionen. Tittandet på informationsprogram har minskat kraftigt i jämförelse med enkanalstiden.

Den angivna tendensen i tv:s programutbud påverkar arbetsmarknaden för filmarbetarna. De som vill syssla med informativ eller dokumentär film får sina arbetsmöjligheter reducerade. Man kräver därför att dokumentärfilmen skall återfå sin plats i tv liksom överhuvudtaget program för minoritetsintressen.

Inte heller de frågor som berörts sist ingår i utredningens mandat. Samhället har emellertid självfallet ett ansvar för både utbildningsfrågorna och arbetsmarknadsfrågorna. De är viktiga områden att ta hänsyn till vid utformning av den allmänna filmpolitiken.

4.3 *Utredningens överväganden*

4.3.1 Fördelning av samhällsstöd till filmen

Resonemanget i avsnitt 4.1 utmynnar i två frågeställningar: efter vilka principer skall ökade anslag med allmänna medel utgå till filmen och hur stort är behovet av allmänna medel?

I likhet med kulturrådet anser utredningen att filmen bör ses som en kulturaktivitet jämställd med andra. Samhället – stat och kommun – måste ta sitt ansvar för filmen liksom det gör för annan kulturverksamhet.

Staten bör i första hand bidra med centrala insatser, t. ex. stöd för filmproduktion och filmimport. Kommunala insatser bör syfta till att säkerställa tillgång på god film inom kommunen. En sådan verksamhet kan underlättas av staten genom stimulansbidrag av olika slag.

Frågan om kommunernas engagemang i kulturpolitiken ligger f. n. i stöpsleven med anledning av kulturrådets förslag i dess huvudbetänkande. Förhandlingar i saken har förekommit 1973 mellan företrädare för staten och kommunförbunden. Utredningen har under sådana förhållanden inte anledning att gå närmare in på saken. Vikten av lokal förankring – att bygga på grundval av de skiftande lokala förutsättningarna – och ett informellt samarbete mellan kommun, föreningsliv och kulturarbetare bör dock framhållas.

Enligt utredningens mening bör samhällets stöd till filmen utgå efter samma principer som gäller för t. ex. statsbidrag på kulturområdet i övrigt. Generella metoder förekommer inte vid sådan bidragsgivning. Den är selektiv.

Den kommersiella filmbranschen är för liten för att arbetsmarknadsskäl skall motivera generella metoder för att säkerställa dess framtida existens med nuvarande struktur. Att filmen bör jämställas med andra konstarter skall vidare inte skymma att filmbranschen, i likhet med t. ex. boktryckeribranschen, framställer ett stort antal produkter som inte är av sådant värde att de bör stödjas med allmänna medel – vilket är ofrånkomligt om stödåtgärderna är generella.

Filmbranschens struktur är också i vissa avseenden ineffektiv. (Jfr utredningens tredje delbetänkande.) Det kan inte vara riktigt att ge samhällsstöd till sådan verksamhet en generell utformning.

Utredningen anser alltså att samhällsstöd till filmen bör fördelas med omsorgsfulla selektiva metoder, efter redovisade principer. Syftet bör vara att på filmens område stimulera till en mångfald konstnärliga och ekonomiska insatser samt nyskapande, insatser som bygger på demokratiskt förankrade beslutssystem och full insyn i verksamheten.

Med selektiva metoder menas här inte bara val som har att göra med filmproduktion utan också val av metoder o. d.: om man skall stödja produktion eller distribu-

tion, var stödåtgärder bör sättas in för att ge bästa effekt osv. Det är filmen som en del av kulturområdet som skall stödjas, inte en viss branschstruktur.

I vissa sammanhang har som argument mot ökade statliga stödåtgärder framhållits att den starka minskningen av besökssiffrorna på biograferna gör filmen alltmer ointressant som kulturfaktor. Utredningen avvisar en sådan argumentering. Trots den starka minskningen av biobesöken uppgår de fortfarande till ca 23 milj. om året, eller nästan tio gånger fler än teaterbesöken.

Man bör ingalunda bortse från kvantitativa effekter vid utformning av kulturpolitiken. Mycket talar för att sådana effekter blivit alltför litet beaktade. Det gäller inte minst filmområdet. Större delen av biopubliken består ju f. ö. av ungdomar i åldrarna 17–23 år, alltså en mycket viktig grupp att nås av samhällets kulturpolitik. Det är enligt utredningens mening ett ytterligare skäl för samhället att göra större insatser för filmen.

Kvantitativa synpunkter, som t. ex. besöksfrekvens, får emellertid inte styra det kulturpolitiska tänkandet. Kvalitativa aspekter måste förbli en central styrningsfaktor, hur svårt det än kan vara att mäta sådana.

Utredningen talar som nämnts med avsikt om samhällets ekonomiska relationer till *filmen,* inte till filmbranschen. 70-talets filmpolitik bör inte först och främst knytas till den kommersiella filmbranschen. I tidigare delbetänkanden har utredningen föreslagit en rad åtgärder inom filmområdet som helt eller delvis faller utanför filmbranschen i begreppets trängre bemärkelse.

Många av de föreslagna åtgärderna har utredningen velat ge karaktären av försöksverksamhet. Därav följer att resultaten av verksamheten bör studeras innan samhället binder sig för en mera långsiktig politik.

Den nya kommunikationsteknologin, för filmens del i första hand videogram och kabel-tv, kommer på sikt med säkerhet att ytterligare vidga det område som bör täckas av samhällets filmpolitik. (Jfr avsnitt 4.3.3.) Denna nya teknologi liksom den försöksverksamhet av olika slag som utredningen föreslagit kan redan vid slutet av 70-talet komma att medföra en ytterligare förskjutning av tyngdpunkten inom filmpolitiken från den traditionella filmbranschen till andra sektorer av filmlivet.

Men man skall inte överge tio fåglar i handen för en i skogen. F. n. och under i varje fall de närmaste åren torde en inte oväsentlig del av samhällets filmpolitiska åtgärder komma att sättas in på den traditionella filmbranschen. Samtidigt bör efterhand en allt större satsning ske på strävanden och initiativ utanför branschens ram och nya former prövas.

4.3.2 Samhällets utgifter för filmstöd

I avd. V återfinns en sammanställning av de förslag som utredningen lämnat. En summering av kostnaderna för att genomföra förslagen ger betydande belopp enbart för de mest akuta områdena. Till dessa belopp bör läggas följdkostnader som redovisats enbart kvalitativt när de av tekniska skäl varit svåra att beräkna.

En sådan kostnadssummering ger ingen uppfattning om storleken av det samhällsstöd till filmen som behövs. Om en försöksverksamhet visar sig meningsfull och framgångsrik kommer den att skapa ökade och genom försöksverksamheten välmotiverade behov av ytterligare stödinsatser. Därtill kan fogas att besökssiffrorna på biograferna sannolikt kommer att fortsätta att sjunka under 70-talet. Slutligen måste man ta i beräkning den ekonomiska mekanism som redovisats tidigare och som medför "oupphörliga och kumulativa" kostnadsstegringar inom filmsektorn.

Vissa möjligheter till produktivitetsstegring inom denna sektor skall inte underskattas. Produktionen av en film kan inte – lika litet som distributionen – utan vidare jämföras med framförandet av en stråkkvartett. Det vore emellertid illusoriskt att utgå från att filmen kan frigöra sig från de ekonomiska problem som gäller tjänstesektorn i stort.

Den sammanlagda effekten av eftersatta behov inom filmområdet – vilka behandlats i utredningens betänkanden – sjunkande besökssiffror på biografer samt kostnadsstegringar inom kultursektorn motiverar enligt utredningens mening att filmen under 70-talet får ett stöd från statens sida som successivt kan växa till 16–20 milj. kr om året. Beloppet är beräknat i 1973 års penningvärde. Det innefattar inte filmstöd som kanaliseras genom SR.

Härtill kommer ökade insatser på de lokala och regionala planen. Även i landstingens överväganden på kulturområdet måste filmen beaktas.

Utredningen har i det första delbetänkandet föreslagit kommunala insatser i fråga om driften av samhällsstödda lokaler för kvalitetsfilm samt beträffande filmstudios och barnfilm. Lokalfrågor tas upp också i kap. 1 ovan. I det andra delbetänkandet redovisas förslag om film- och tv-undervisning. Även dessa föranleder kommunala utgifter.

Till sistnämnda frågor och vissa andra kommunala satsningar som föreslås återkommer utredningen i tabell V.2.

4.3.3 Filmens kulturpolitiska administration

Förslagen till kulturverksamhetens framtida organisation

Kulturrådet behandlar i sitt betänkande Ny kulturpolitik[1] frågan om den långsiktiga inriktningen av de statliga åtgärderna på kulturområdet samt samspelet mellan statliga, kommunala och andra insatser. Till området hänförs bl. a. de konstnärliga uttrycksformerna samt medier för kommunikation såsom press, radio och tv.

Olika frågeställningar rörande kulturverksamhetens framtida organisation, lokalt, regionalt och centralt, diskuteras i betänkandet. Vissa rekommendationer ges härför.

Förutom en ökad spridning av den kulturella verksamheten ser kulturrådet det som angeläget att fler människor får möjlighet att medverka i planeringen och i de beslut som fattas. Rådet förutsätter att kulturnämnder inrättas både i kommunerna och vid landstingen. Som kontaktorgan mellan nämnderna och föreningslivet och andra intressenter rekommenderar rådet att särskilda samarbetsorgan bildas. Samarbetsorganen bör även kunna svara för samordning av turnéverksamhet, information och publikarbete samt en planering av den uppsökande verksamheten för att olika delar av kommunen/länet och olika grupper skall kunna nås bättre.

Kulturrådet föreslår ändringar också av den centrala administrationen för kulturfrågor. Ett nytt departement för bl. a. kulturärenden föreslås bli inrättat.

Under departementet skall ett centralt organ inrättas för rådgivning, utredning och statsbidragsprövning. Det centrala organet – i betänkandet kallat det nya kulturrådet – skall även ha ett direkt ansvar för statens insatser inom teater, musik, film, litteratur, konst samt musei- och utställningsverksamhet. Utanför ansvarsområdet faller bl. a. radio, tv och press.

Det centrala motivet bakom förslaget om det nya kulturrådet är att öka insynen och inflytandet från bl. a. folkrörelser, kulturarbetarorganisationer och kommunrepresentanter i fråga om de statliga kulturinsatserna.

Rådet skall följa utvecklingen också inom den privat drivna delen av kulturområdet. I sina bedömningar och förslag till statliga åtgärder skall man utgå från situationen på kulturområdet som helhet. Rådet skall också svara för viss informationsverksamhet av praktiskt samordnande slag i kulturpolitiska frågor.

Det föreslås att det nya organet organiseras med bl. a. en styrelse på 15 ledamöter, tre nämnder med vardera 10 ledamöter samt ett kansli. Alla ledamöterna skall utses av Kungl. Maj:t[2].

Styrelsen skall avgöra frågor av större betydelse. De tre nämnderna föreslås få följande ansvarsområden: 1. teater, dans, film och musik, 2. litteratur och bibliotek,

[1] Proposition på grundval av betänkandet väntas bli avlämnad till vårriksdagen 1974.

[2] Förslagen har framlagts i kulturrådets betänkande. De har sedermera överarbetats och redovisats i en departementspromemoria (Ds U 1973: 9).

3. konst, museer och utställningar. Kansliet skall bereda ärendena, m. m.

Nämnderna skall ha både rådgivande och beslutande uppgifter. De skall var och en inom sin sektor fördela de anslagssummor som Kungl. Maj: t ställer till förfogande.

Arbetsuppgifterna inom kansliet föreslås fördelade på tre arbetsenheter efter sin art: utredningsenheten, sekretariatsenheten och administrativa enheten. Sekretariatsenhetens uppgift – att fungera som sekretariat åt styrelsen och nämnderna – har ansetts motivera att dela upp den i fyra arbetsgrupper som svarar mot styrelsens och nämndernas ansvarsområden. Den arbetsgrupp som knyts till nämnden för teater, dans, film och musik skall enligt förslagen i väsentliga avseenden ta över arbete som f. n. ligger på teater- och musikrådets kansli.

Genom arbetsgrupperna skall sekretariatsenheten kunna tjäna som en naturlig kontaktpunkt mellan det nya kulturrådet och "fältet", dvs. olika institutioner och andra intressenter. Dess uppgifter sägs innebära att kunskaper och erfarenheter rörande praktisk verksamhet på olika kultursektorer bör vara företrädda bland enhetens personal. Den personalorganisation som föreslås för enheten upptar dock inte någon befattningshavare med kunskap om film.

Nya audivisuella medier

Utredningens förslag i de båda första delbetänkandena bygger på nuvarande förhållanden på det tekniska området. Den tekniska utvecklingen ansågs inte göra de investeringar eller andra åtgärder som då föreslogs föråldrade.

När det gäller utformningen av filmens kulturpolitiska administration måste emellertid tas hänsyn till den nya kommunikationstekniken, för filmens del i första hand videogram och kabel-tv. Som utredningen framhållit i annat sammanhang kan, bl. a., denna teknologi redan vid slutet av 70-talet komma att medföra en ytterligare tyngdpunktsförskjutning inom filmpolitiken från den traditionella filmbranschen till andra sektorer av filmlivet.

Den tekniska utvecklingen på tv-området har hittills gått utomordentligt snabbt. Det finns anledning tro att den kommer att fortsätta i minst samma takt. Den reser en rad betydelsefulla kulturpolitiska problem.

Som nämnts är det framför allt videogram[1] och kabel-tv som är av intresse. De kan öppna möjligheter för ett långt mera differentierat utbud än det som eterburen tv kan ge. I utvecklingen ligger också risker som motiverar att samhället följer denna med uppmärksamhet.

Kabel-tv: s möjligheter har hittills inte uppmärksammats mycket i Sverige. Medan eter-tv är ett medium för den stora publiken är kabel-tv mediet för förhållandevis mindre grupper. Genom att en kabel kan utnyttjas för ett stort antal kanaler begränsas möjligheterna att sända huvudsakligen bara genom resurserna att göra program. Kabeln öppnar möjligheter till tvåvägskommunikation. Mottagarapparaten kan alltså användas för att kommunicera med en programcentral.

Kabel-tv kan ge ytterligare stimulans till den regionala kulturverksamheten. Utbudet i tv skulle kunna bli mera mångsidigt och kampen om programtiden minska. Å andra sidan kan kabel-tv ge den koncentrerade bebyggelsen, där det blir billigast att lägga ut kablar, en privilegierad ställning på bekostnad av glesbygdsområdena.

Utvecklingen i fråga om videogram har under senare år väckt stor uppmärksamhet. Det går ännu inte att överblicka vilken betydelse de kan få. I slutet av 60-talet trodde många på en explosionsartad utveckling. Denna överdrivna förväntan övergick i motsvarande besvikelse i början av 70-talet. Den tekniska utvecklingen pågår emellertid samtidigt med en successiv inbrytning i marknaden och öppnande av nya marknader.

Fortfarande är det svårt att förutse i vilken riktning utvecklingen kan komma att

[1] Gemensamt för videogram är att de i olika form har lagrat bilder och ljud som på ett enkelt sätt kan spelas upp. Det finns många olika slags videogram. Hit hör t. ex. kassett-tv, bildskivan och super-8.

gå. Men man kan utgå från att den kommer att påverka såväl omfattningen som arten av produktion och distribution av rörliga bilder.

Utredningens rekommendationer

I kulturrådets betänkande behandlas filmen helt perifert med hänvisning till filmutredningens pågående arbete. Även radio, tv och press behandlas summariskt.

Enligt kulturrådet skall som nämnts den nya centrala organisationens ansvarsområde innefatta film, men inte radio och tv, pressen och de nya audivisuella medierna. Filmfrågor förutsätts bli handlagda av en nämnd som också skall ha ansvaret för teater, dans och musik.

Utredningen kan inte finna en sådan ansvarsfördelning ändamålsenlig. I kap. 3 har utredningen föreslagit en samordnad film/tv-politik. Den skall bl. a. gå ut på att tv inordnas i filmavtalssystemet och att SR får en annan och centralare ställning i det svenska filmlivet. Syftet med de föreslagna åtgärderna är att stimulera till en kvalitativt bättre filmrepertoar än f. n., att stärka den svenska filmkulturen.

Behovet av en samordnad film/tv-politik är redan nu högst påtagligt. Det kommer att accentueras ändå mera i samband med en introduktion av de nya audivisuella medierna, videogram och kabel-tv. Det är svårt att överblicka betydelsen av dessa, på gott och ont. Men de kan komma att dominera bilden om ett tiotal år. En hög beredskap från samhällets sida är nödvändig för att kunna ingripa om utvecklingen skulle skada påtagliga samhällsintressen.

Som också framhålls i utredningens remissyttrande över departementspromemorian angående det nya kulturrådets organisation visar redan det som nu sagts att filmen på det centrala planet intimt hör ihop med de övriga massmedierna. Självfallet har också film enbart som medium mycket mer gemensamt med tv, radio, pressen och de nya audivisuella medierna än med teater, dans och musik.

Härtill kommer att filmen har ett eget stödsystem, reglerat i filmavtalet. På grund av filmens speciella problem kan bidragsformer och stödåtgärder som kulturrådet förespråkat inte generellt appliceras på filmområdet eller lämpligen handläggas av det nya kulturrådet.

Ett exempel på det sistnämnda är det kortfilmsstöd som utredningen föreslagit i sitt andra delbetänkande. Detta stöd föreslår utredningen skall handläggas av styrelserna för dels de s. k. H-fonderna, dels filminstitutet, med hänsyn bl. a. till de olika styrelseledamöternas personkännedom. De skall anställa de producenter som skall svara för arbetet.

Det är alltså inte fråga om s. k. projektstöd utan om ett personligt och kontinuerligt producentarbete för vilket fordras tillgång till en filmteknisk och filmadministrativ apparat. Vidare är att märka att bara en tredjedel av stödet skall utgå med statsanslag medan resterande två tredjedelar betalas av filminstitutet i enlighet med gällande filmavtal. Stödet kan således inte skötas av en nämnd, såsom kulturrådet föreslagit i sitt remissyttrande över utredningens andra delbetänkande.

Utredningen har inte möjlighet att i det slutskede av utredningsarbetet vari utredningen befinner sig ta ställning till kulturrådets förslag i hela dess vidd angående kulturverksamhetens framtida organisation såvitt förslagen kan ha betydelse för filmlivet. Vad gäller den centrala organisationen förordar utredningen emellertid att filmen inte skall ingå i det nya kulturrådets ansvarsområde, om massmedier av typen tv, radio och de nya audivisuella medierna faller utanför. Skulle dessa massmedier ingå bör de föras ihop med filmen till ett ansvarsområde.

Kulturrådet har avgett vissa förslag i fråga om kontakt mellan olika politiska organ, styrelser, nämnder, föreningar och andra på de lokala och regionala planen. Utredningen har inte heller här möjlighet att gå in på någon detaljgranskning beträffande filmens roll i sammanhanget.

När det gäller den lokala kulturorganisationen vill utredningen emellertid hänvisa till

de rekommendationer som getts i kap. 1 om kommunernas ansvar för att det finns möjligheter att visa film i orten: filmen skall förankras i kommunernas kulturliv. Utredningen förutsätter att dessa rekommendationer beaktas när det gäller att utforma kulturrådets intentioner på det lokala planet, även om filmen inte skulle komma att ingå centralt i det nya kulturrådets ansvarsområde.

Att utredningen avvisar tanken på att filmen skall ingå i detta ansvarsområde i den form som kulturrådet förordat betyder alltså inte att filmen för den skull skall ställas utanför den föreslagna kulturpolitiska administrationen på det lokala planet. Tvärtom vill utredningen starkt betona att filmen hör hemma i de lokala kulturnämndernas kompentensområde, kommunernas ansvarstagande, och de olika lokala organ för bl. a. samråd och samordning som kan tänkas komma till stånd om kulturrådets förslag realiseras.

Också regionalt bör filmen ha sin plats, i den mån särskilda samarbetsorgan kommer att införas på länsplanet eller kulturverksamheten där i övrigt regleras.

IV Sammanfattning av slutbetänkandet

I slutbetänkandet drar utredningen upp allmänna riktlinjer för 70-talets filmpolitik. På vissa punkter föreslås konkreta åtgärder. De gäller bl. a. fraktstöd till film, filminstitutet samt förhållandet mellan film och tv.

Följande huvudmål anges för filmpolitiken: *att* säkerställa och stimulera produktionen av god svensk film, *att* säkerställa och stimulera import av god utländsk film, *att* förbättra distributions- och visningsmöjligheterna för god film särskilt när socialt eller geografiskt betingade orättvisor föreligger, *att* stimulera konsumtionen av god film, bl. a. genom förbättrad utbildning och information, *att* stimulera konstnärligt, kommunikationstekniskt och ekonomiskt nyskapande inom filmens område.

Det betonas att filmpolitiken bör verkställas genom demokratiskt förankrade beslutsprocesser.

Betänkandet inleds med en översikt av den svenska filmens utveckling av docent Gösta Werner. Den sätter in den svenska filmen i ett internationellt sammanhang.

I betänkandet tar utredningen vidare upp den undersökning angående filmbranschens ekonomiska struktur som gjorts av universitetslektorn Bo L. Eklund, filminstitutets ställning i det svenska filmlivet, biograffilmens förhållande till tv samt de ekonomiska relationerna mellan samhället och filmen i ett större perspektiv. Slutligen redovisas bl. a. vissa frågor som rör utbildning av filmarbetare samt filmens kulturpolitiska administration.

Filmbranschens struktur

I sin redovisning av branschundersökningen påpekar utredningen den centrala plats som de s. k. integrerade bolagen – SF, Sandrews och Europa Film – intar. De svarar för ca 30 % av den totala svenska filmproduktionen, äger och kontrollerar ett stort antal biografer, svarar för en inte obetydlig del av filmimporten och är bland de största filmuthyrarna.

Denna uppbyggnad av filmbranschen har bidragit till en betydande brist på flexibilitet i marknadsföringen och i branschens ekonomiska relationer. Den har också medfört en rad regler som varit starkt konkurrensbegränsande.

I branschundersökningen diskuteras bl. a. storleken av den s. k. filmhyran, dvs. biografägarnas ersättning till filmägarna. Genom biografledets starka dominans i det svenska filmlivet har det lyckats biografägarna att maximera filmhyran så att den inte i något fall överstiger 50 % av biljettintäkterna.

Detta har gynnat biografledet på bekostnad av filmägarna. Det har medverkat till bristen på konkurrens inom branschen.

Branschundersökningen visar att en stor del av de svenska biograferna går med förlust. Högre filmhyra skulle påskynda nedläggningen av biografer. Samtidigt skulle bara en mindre del av höjningen komma den svenska filmen till godo. Det mesta skulle tillfalla utländska filmägare.

Från kulturpolitisk synpunkt är det vik-

tigt att motverka nedläggningen av biografer. Den svenska filmproduktionens ekonomi kräver inte heller att man rubbar filmhyressystemet. Från de synpunkter utredningen har att företräda anser sig utredningen därför inte ha anledning föreslå att statsmakterna ingriper i detta system.

Samhällets engagemang i filmlivet bör utvecklas successivt på de punkter där behovet är störst och effekten av åtgärder mest påtaglig. I stället för förstatligande av filmbranschen – som föreslagits på en del håll – förordar utredningen ökat samhällsengagemang i icke-kommersiell filmverksamhet under former som säkerställer mångfald, decentralisering, nyskapande och medinflytande från alla berörda parter.

Ett samhällsstöd till filmen bör enligt utredningen inte utformas generellt och därmed bidra till att konservera en otillfredsställande struktur, utan selektivt. Insatserna skall tillgodose kulturpolitiska, inte näringspolitiska syften.

När det gäller produktionen av film har mångfalden ökats genom filminstitutets egen produktion och de större produktionsmöjligheter som getts andra än de traditionella filmproducenterna, i första hand filmarbetarna själva.

Filminstitutets nyinrättade G- och H-fonder som är avsedda att byggas ut successivt är instrument för denna politik. Utredningen hänvisar också till sina tidigare förslag med syfte att stimulera produktionen av barnfilm och kortfilm samt få till stånd ökad produktionsutläggning från Sveriges Radio till svenska filmproducenter.

Vissa av utredningens förslag syftar till att öka mångfalden i biografledet. Det gäller bl. a. åtgärder för att ytterligare förbättra barnfilmens situation och främja visning av kvalitetsfilm i landsorten.

På sikt finns det skäl att utgå från betydande förändringar i biografväsendet. Biografens traditionella uppgift har varit att tjäna pengar genom att visa film. Framtidens biograf bör enligt utredningen ha en funktion med tyngdpunkt inom kulturlivet. Biograffilmen bör ingå som en naturlig del av den kultur som människor har tillgång till.

Det är kommunerna som ytterst har ansvaret för att det finns möjligheter att visa film i orten, i anständiga lokaler. Kommunerna måste se till att biografen, i vidare bemärkelse den kollektiva filmupplevelsen, inordnas i de kultur-, fritids- och nöjescentra eller andra anläggningar av samlingslokaler som skapas. Filmen skall alltså – likaväl som teater, musik, konst, bibliotek etc. – förankras i kommunernas kulturliv, inte vara en exklusivt kommersiell aktivitet vid sidan om.

När man planerar och bygger samlingslokalanläggningar skall man alltså enligt utredningen ta hänsyn till behovet av filmvisning, av tekniskt god kvalitet. Möjlighet härtill skall finnas också i ytterstadsområden och glesbygdsområden.

Inom det egentliga distributionssystemet föreslår utredningen *fraktstöd*, som en komplettering av de tidigare förslagen om samhällsstödd visning av kvalitetsfilm ute i landet.

Av branschundersökningen framgår att småbiograferna tvingas till täta programbyten på grund av ett alltför litet publikunderlag. De brottas med betydande ekonomiska svårigheter, inte minst på grund av betungande fraktkostnader. Repertoaren är otillfredsställande. Ofta är de det enda biografalternativet i orten.

Utredningen förordar fraktstöd för värdefulla filmer i vidaste bemärkelse. Det föreslås omfatta ca en tredjedel av de filmer som premiärsatts på svenska biografer. Med utgångspunkt härifrån och en sammanlagd filmfraktskostnad av ca 3 milj. kr om året innebär förslagen total fraktfrihet åt alla filmer av någorlunda bra kvalitet för en årlig kostnad av ca 1 milj. kr. Med nuvarande filmutbud skulle det bli de 100 bästa filmerna varje år som kom i fråga för stöd, t. v. bara 35 mm och 70 mm film.

Urvalet av filmer som skall få fraktstöd skall göras av de lokala programråd som utredningen föreslagit skall bestämma program för kvalitetsfilmsvisning i landsorten. Programråden förutsätts delegera urvalet till en särskild gemensam arbetsgrupp e. d.

En särskild nämnd – filmfraktnämnden – som förankras i de viktigaste grupperna av intressenter skall ha ansvaret för fraktstödet till dess programråden inrättats. Den praktiska handläggningen av fraktstödsfrågorna under samma tid delegeras till filminstitutet. Filminstitutets avgöranden skall kunna överklagas hos filmfraktnämnden.

Kostnaderna för stödet skall t. v. finansieras med statsanslag till filminstitutet.

Utredningen understryker att behovet av *16 mm film* med säkerhet kommer att öka i framtiden inte minst för spelfilmen. Alla vägar bör prövas för distribution av film vid sidan av de konventionella eller kommersiella distributionskanalerna.

Framtidens biograf kommer alltmer att visa film i 16 mm format. Smalfilmen kan medföra betydande vinster i distributionsledet. Den är också en förutsättning för att visa film i andra lokaler än den traditionella biografen.

På sikt måste enligt utredningen samhällets insatser inom filmområdet vidgas till att omfatta även stöd av *import* av värdefull utländsk film överhuvudtaget, inte bara av barnfilm som utredningen föreslagit tidigare. Importstöd ingår i flera utländska stödsystem.

Filminstitutet

Filminstitutet tvingas f. n. att successivt inskränka sitt verksamhetsområde. Inte minst rör detta distribution av kvalitetsfilm, räddning och restaurering av äldre svenska filmer samt filmforskning utanför universiteten.

Samtidigt ökar kraven på en vidgning av verksamheten, framför allt av kulturpolitiska skäl. Utredningen instämmer i dessa krav. Filmrestaurering är *ett* område som kräver ökade insatser. Vidare kan större resurser fordras för filmproduktion om produktionens ekonomiska villkor försämras ytterligare för de svenska filmproducenterna.

Filminstitutets ateljéer och produktionsfaciliteter är av betydelse för filmproduktionen. Filminstitutet bör också fortsätta att ha ett övergripande ansvar som icke-kommersiellt serviceorgan för investering i tekniska nyheter på filmområdet, anser utredningen. För filmforskningen utanför universiteten är det viktigt att filminstitutets bibliotek, klipparkiv och annan filmdokumentation ges möjlighet att följa med i utvecklingen.

Information om film har enligt utredningen stor betydelse. Om man vill bredda och aktivera publikintresset utanför kretsen av redan intresserade bör en höjning av filmutbudets kvalitet följas av en riklig, slagkraftig och lätt åtkomlig information. Den information som ges f. n. uppfyller inte dessa krav.

Detta gäller också barnfilm. Mycket talar enligt utredningen för att information om barnfilm sätts in också utanför matinéfilmsområdet. Här kommer även 16 och 8 mm film in i bilden.

Utredningen hänvisar till en rad av sina förslag som innebär att filminstitutet kommer att täcka allt större områden utanför den traditionella kommersiella filmbranschen. Det gäller områden som barnfilm, film/tv-undervisning, kortfilm, filmsamarbete med tv, m. m.

Sammanfattningsvis förordar utredningen att filminstitutet får resurser att fullfölja och bygga ut sin verksamhet till gagn för det svenska filmlivet. Det föreslås att staten under 70-talet successivt utvecklar ett stöd till filminstitutet, till att börja med genom att överta institutets betalningsskyldighet för Dramatiska institutet och professuren i filmforskning samt genom ökade bidrag – på sammanlagt 7,5 milj. kr – så att arbetet med räddning av äldre svenska filmer kan slutföras.

Filmen har hittills nästan inte förekommit alls i den statliga kulturbudgeten. Förtur inom kultursektorn bör ges med tanke härpå.

Biograffilmen och tv

Det finns en nära släktskap mellan film och tv: den ömsesidiga, konstnärliga stimulans de kan och bör ge varandra samt inte minst den gemensamma arbetsmarknad de utgör för

många konstnärliga och tekniska yrkesgrupper.

Biograffilm är ett vanligt inslag i tv-repertoaren. Efter kanalklyvningen 1969 har den nästan tredubblats. I förhållande till de övriga nordiska länderna har visning av biograffilm i svensk tv exceptionellt stor omfattning.

Biograffilmer är också mycket attraktiva program i tv. Filmtittandet har ökat mest av alla programkategorier under senare år.

Från slutet av 60-talet har den svenska filmproduktionen minskat. Det beror enligt utredningen framför allt på nedgången i biobesöksfrekvens. I förhållande till 1962 uppvisar spelåret 1972/73 en minskning med ca 50 %.

Den främsta orsaken till publikbortfallet är enligt utredningen tv:s utbredning och ökade programutbud. En jämförelse med förhållandena i vissa andra länder bestyrker detta. Nedgången har lett till att antalet biografer minskat.

Tv innebär emellertid också positiva möjligheter för filmen, framhåller utredningen. Den kan spela en stor roll som kulturförmedlare, i vissa fall en dominerande. För många människor är tv den enda möjligheten att se film överhuvudtaget. Det kan gälla människor i glesbygd, sjuka och handikappade. Eller dem som är intagna för vård av olika slag. Tv kan också många gånger – i t. ex. glesbygder – ha betydelse som komplement till biografen, kvalitativt sett.

Sveriges Radio söker i sin programpolitik för tv att åstadkomma ett mångsidigt utbud. Den begränsade medelstilldelningen och därav följande begränsade sändningstid försvårar emellertid detta.

På filmens område har läget blivit ohållbart. Utredningen fäster uppmärksamhet särskilt på filmrepertoarens inriktning i tv och på repertoarens omfattning.

Med tanke på det ansvar som följer med Sveriges Radios ensamrätt att sända tv-program och dess oberoende av kommersiella intressen bör det enligt utredningen kunna ställas stora anspråk på kvaliteten i tv. Ett stort inslag av de filmer som visas f. n. är emellertid inte bara banal förströelse utan ofta av uppenbart underhaltigt värde, produkter av den kommersiella filmbranschen när den är som sämst.

Omfattningen av filmvisning i tv, visningsdagar, visningstider och repertoarpolitik har enligt utredningen klart kulturpolitiska aspekter. Bristande samordning mellan filmvisning i tv och filmvisning utanför tv kan på sikt leda till att möjligheterna undanröjs för biografer, folkets hus, bygdegårdar och andra förenings- eller samlingslokaler i stora delar av landet utanför tätorterna att visa film. Sveriges Radios nuvarande politik kan också leda till produktionsmonopol för Sveriges Radio. Konsekvenser av detta slag rimmar illa med samhällets kulturpolitiska mål.

Om besöksfrekvensen på biograferna i Sverige och utomlands fortsätter att vika – vilket är troligt – minskar ytterligare såväl filminstitutets möjligheter till stödinsatser som filmintäkterna både i Sverige och genom export. I så fall kommer de medel som står till buds inte att räcka till för att säkerställa en svensk filmproduktion av den omfattning den haft efter filmreformen 1963 fram till slutet av 60-talet: 20–25 filmer om året.

Det kommer alltså att krävas ytterligare insatser redan för att trygga den nuvarande ekonomiska basen för filmproduktion, ändå mer för att vidga den. Annars finns risk för att en betydande konstnärlig tradition på filmområdet går till spillo och att tekniska och personella resurser skingras. Filmarbetarna kan få ändå större sysselsättningssvårigheter.

Tv:s och biograffilmens företrädare borde vara angelägna att etablera ett för båda parter fruktbart samarbete i fråga om filmproduktion och filmvisning. Det finns många skäl att eftersträva en samordnad film/tv-politik. En sådan politik skall syfta till att motverka de nuvarande olägenheterna samt stimulera till ett konstnärligt, ekonomiskt och tekniskt nytänkande genom att riva konstlade gränser mellan de båda medieformerna och utnyttja gemensamma resurser.

För att på sikt säkerställa både den

svenska biograffilmens existens och en konstruktiv samexistens mellan film och tv krävs enligt utredningen ett statligt ingripande. I första hand gäller det att få till stånd en frivillig överenskommelse. Om en sådan inte kan uppnås, godtagbar från allmänna synpunkter, bör tillgripandet av lagstiftningsåtgärder övervägas.

Utredningen skisserar en ordning som kan tjäna som utgångspunkt för ett förhandlingsuppdrag, alternativt lagstiftning.

En förhandlingsuppgörelse bör omfatta såväl de kulturpolitiska aspekterna som kommersiella frågor. Det ligger nära till hands att filminstitutet får i uppdrag att föra förhandlingarna. Syftet är att stimulera till en kvalitativt bättre filmrepertoar än f. n., att stärka den svenska filmkulturen.

Riktlinjerna för en samordning bör hämtas i 1963 års filmavtal. De avgifter som branschen enligt avtalet erlägger till filminstitutet – motsvarande 10 % av bruttobiljettintäkterna vid de större biograferna – kan till sin praktiska effekt uppfattas som en särskild "filmskatt" för filmändamål. Det ligger något oegentligt i att filmbranschen betalar en sådan skatt när tv med sin väsentligt större filmpublik är befriad från betalningsskyldighet.

Om tv betalade avgifter i samma utsträckning som filmbranschen, att användas för i stort sett samma ändamål, skulle en radikalt förbättrad situation uppkomma för det svenska filmlivet. Finansieringsbasen för svensk biograffilmsproduktion skulle vidgas, produktionen förhoppningsvis säkerställas fram till 80-talet och kvaliteten i det totala filmutbudet förbättras.

Tv bör alltså enligt utredningen inordnas i filmavtalssystemet. Det sker genom att visning av biograffilm i tv beläggs med visningsavgift. Biografernas avgiftsplikt utsträcks till tv.

Avgiften för tv skall utgå på alla filmer som haft biografpremiär – i Sverige eller utomlands, även filmer samproducerade med tv – eller har sådan premiär utomlands inom ett år från visningen i svensk tv.

Avgiften föreslås till i genomsnitt ca 60 000 kr per film. Det är önskvärt att den differentieras, för att befordra kvaliteten och aktualitetsvärdet i tv:s filmrepertoar, kanske också få bottenskiktet att försvinna.

Om man utgår från antalet biograffilmer i tv de senaste åren och en viss nedgång i antalet på grund av avgifterna räknar utredningen med att en avgiftsbeläggning skall kunna inbringa upp till 10 milj. kr om året.

De medel som inflyter skall disponeras i enlighet med filmavtalet, alltså till stöd för svensk filmproduktion och icke-kommersiella filmändamål. Medlen skall också kunna utgöra underlag för ett mera utbyggt system av samproduktioner mellan Sveriges Radio och filmen.

Om den föreslagna ordningen kommer till stånd måste Sveriges Radio få en annan och centralare ställning i det svenska filmlivet, bl. a. förstärkt representation i filminstitutets olika organ.

En viss kompensation till Sveriges Radio för avgifterna är också motiverad. Den skall kunna utgå av mottagaravgiftsmedel eller av skattemedel.

Filmen och samhället

Det svenska *samhällets ekonomiska relationer till filmen* skiljer sig inte från vad som gäller i många andra länder. Först med budgetåret 1972/73 kan man tala om ett aktivt stöd med allmänna medel till svensk film, om än obetydligt i förhållande till såväl filmens betydelse i samhället som behovet av stöd.

Utredningen anser att filmen bör ses som en kulturaktivitet jämställd med andra. Samhället – stat och kommun – måste ta sitt ansvar för filmen liksom det gör för annan kulturverksamhet. Staten bör i första hand bidra med centrala insatser, t. ex. stöd för filmproduktion och filmimport, kommunerna med att säkerställa tillgång på god film inom kommunen. Det är filmen som en del av kulturområdet som skall stödjas, inte en viss branschstruktur.

Biobesöken uppgår f. n. till ca 23 milj. om året, nästan tio gånger fler än teaterbesöken.

Större delen av biopubliken består av ungdomar i åldrarna 17–23 år, en viktig grupp att nås av samhällets kulturpolitik. Det är ett ytterligare skäl för samhället att göra större insatser för filmen.

Den nya kommunikationsteknologin, för filmens del i första hand videogram och kabel-tv, kommer enligt utredningen på sikt att ytterligare vidga det område som bör täckas av samhällets filmpolitik. Den nya teknologin liksom den försöksverksamhet av olika slag som utredningen föreslagit kan redan vid slutet av 70-talet medföra en ytterligare förskjutning av tyngdpunkten inom filmpolitiken från den traditionella filmbranschen till andra sektorer av filmlivet.

Den sammanlagda effekten av eftersatta behov inom filmområdet – vilka behandlats i utredningens betänkanden – sjunkande besökssiffror på biografer samt kostnadsstegringar inom kultursektorn motiverar enligt utredningen att filmen under 70-talet får ett stöd från statens sida som successivt kan växa till 16–20 milj. kr om året, exkl. det stöd som kanaliseras genom Sveriges Radio.

Härtill kommer ökade insatser på de lokala och regionala planen. Även i landstingens överväganden på kulturområdet måste filmen beaktas.

Utredningen föreslår vidare att man ser över vissa *utbildningsfrågor* inom filmområdet, bl. a. utbildningen vid Dramatiska institutet.

Filmens kulturpolitiska administration, i relation till kulturlivet i övrigt, berörs avslutningsvis.

Enligt vad kulturrådet föreslår skall den nya centrala kulturorganisationens ansvarsområde innefatta film, men inte radio och tv, pressen och de nya audivisuella medierna. Filmfrågor förutsätts bli handlagda av en nämnd som också skall ha ansvaret för teater, dans och musik.

Utredningen anser inte denna ansvarsfördelning ändamålsenlig och hänvisar bl. a. till förslaget om en samordnad film/tv-politik. Behovet av en sådan samordning är redan nu påtagligt. Det kommer att accentueras ändå mer i samband med introduktionen av videogram och kabel-tv.

De senare medierna kan komma att dominera bilden om ett tiotal år. En hög beredskap från samhällets sida är nödvändig för att kunna ingripa om utvecklingen skulle skada påtagliga samhällsintressen.

Utredningen förordar att filmen inte skall ingå i det nya kulturrådets ansvarsområde om massmedier av typen tv, radio och de nya audivisuella medierna faller utanför. Skulle dessa massmedier ingå bör de föras ihop med filmen till ett ansvarsområde.

När det gäller att utforma kulturrådets intentioner på det lokala planet förutsätter utredningen att man beaktar dess rekommendationer om filmens förankring i kommunernas kulturliv, även om filmen inte skulle komma att ingå centralt i det nya kulturrådets ansvarsområde. Filmen hör hemma i de lokala kulturnämndernas kompetensområde, kommunernas ansvarstagande, och de olika lokala organ för bl. a. samråd och samordning som kan tänkas komma till stånd om kulturrådets förslag realiseras.

Också regionalt anser utredningen att filmen skall ha sin plats, i den mån särskilda samarbetsorgan kommer att införas på länsplanet eller kulturverksamheten där i övrigt regleras.

V Sammanställning av utredningens förslag

Samhällsstödda biografer[1,2]

Statliga stimulansbidrag under t. v. fem år till inredning och utrustning av biografer och andra lokaler för visning av kvalitetsfilm.

Kommunalt stöd till driften av sådana lokaler.

Serviceuppgifter för FHR och filminstitutet.

Lokala programråd.

Filmstudios[1]

Ökat kommunalt stöd.

Statliga studiecirkel- och föreläsningsbidrag.

Barnfilm[1]

Barnfilm för biografvisning:

Statliga produktionslån under t. v. tre år.

Statliga lån under t. v. tre år för dubbning av importerad film.

Statliga intäktsgarantier under t. v. fem år för matinévisningar.

Vidgad granskningsverksamhet av barnfilmkommittén under t. v. fem år.

Ökad information om barnfilm under t. v. fem år.[3]

Barnfilm i smalfilmsformat:

Statliga bidrag under t. v. fem år för produktion.

Statliga bidrag under t. v. fem år för import och teknisk bearbetning.

Samarbete mellan tv och andra importörer av barnfilm.

Ökade kommunala insatser för barnfilmsverksamhet i bl. a. daghem, lekskolor och fritidshem.

Undervisning om barn och film införs i grundutbildningen för förskollärare m. fl.

Fortbildningskurser vid filminstitutet om barn och film.

Katalogisering av barnfilm.[3]

Serviceuppgifter för filminstitutet.

Film- och tv-undervisning[4]

Undervisningens innehåll och omfattning:

SÖ utarbetar läroplanssupplement för film/tv-undervisningen, ett för grundskolan och ett för gymnasieskolan.

Försöksverksamhet under tre år med film/tv-undervisning inom specialundervisningen, förskolan och fritidshemmen.

Ökat studiecirkelarbete kring film och tv. Samarbete på området mellan studieförbun-

[1] Betänkande 1 (1970).

[2] Folketshusrörelsens försöksverksamhet "Bio Kontrast" startade visning av kvalitetsfilm på åtta olika platser samma år (1970) som utredningens förslag om samhällsstödda biografer lades fram. Numera bedrivs "Kontrast-verksamhet" på ett 70-tal ställen i landet.

[3] Numera föreligger också smalfilmsutredningens förslag 1972 (DsU 1972:9) som innefattar bl. a. katalogisering av barnfilm.

[4] Betänkande 2 (1972)

den, folkhögskolor, bibliotek och filmstudios.

Undervisningsformer och arbetssätt:

En konsulenttjänst för film/tv-undervisningen inrättas vid filmcentralen, alternativt SÖ. Konsulenten svarar för bl. a. framställning och distribution av informationsmaterial.

På varje skola en lärare som har ansvaret för samordning av film/tv-undervisningen. Möjligheter öppnas att inrätta arvodestjänster som huvudlärare i ett ämne plus ett ämnesövergripande moment.

Hjälpmedel:

Statliga bidrag för nedkopiering årligen av tio 35 mm spelfilmer till 16 mm film.

Statliga bidrag för anskaffning av excerpter (filmantologier) och stödmaterial till filmer: dels ett engångsbidrag för import och versionering av ett 20-tal utländska excerpter samt inköp av stödmaterial till dessa, dels ett årligt bidrag för framställning av två svenska excerpter och för import av tre utländska excerpter.

Filmhyra och andra kostnader i samband med utnyttjande av film för film/tv-undervisning samt biografvisningar som ingår i undervisningen anses som läromedelskostnad.

Teknisk utrustning för praktiskt filmarbete i skolor m. m. anskaffas. Läromedelsförteckningar upprättas för bl. a. skolornas utrustning i denna del.

Ändringar i bestämmelserna om tull vid införsel av film och av inspelningsapparatur för film och tv.

Lärarutbildning:

Studiegångar utarbetas för film/tv-undervisningen vid lärarhögskolorna.

En alternativ filmpedagogisk studiegång inrättas i ämnet filmvetenskap inom A1-kursen.

Meritvärderingsbestämmelserna för intagning till lärarhögskola ses över: filmvetenskap räknas som s. k. stödjande ämne till flera ämnen i tjänsten än svenska; m. m.

Pilotkurser i film/tv-kunskap för lärare.

Studieledarkurser i film/tv-kunskap för lärare.

Tjänstledighet med B-avdrag för studier i filmvetenskap (grundkurs A1) samt litteraturvetenskap: Drama-teater-film (grundkurs A4).

Årlig fortbildningskurs i film/tv-kunskap för universitetslärare.

Film/tv-kunskap skrivs in i studieplanerna för utbildning av förskollärare, fritidspedagoger och speciallärare.

Högre utbildning och forskning:

Filmarkivens problem utreds.

Åtgärder vidtas för att rädda från förstörelse de filmer som är särskilt värdefulla för undervisning och forskning och används mest.

Statliga årliga bidrag under tio år för framställning av 16 mm visningskopior av sammanlagt 100 svenska filmer av nämnda slag.

Statligt engångsbidrag för teknisk utrustning för filmvetenskap.

Filmvetenskap får en årlig anslagstilldelning som motsvarar musikvetenskapens.

Statliga bidrag under fem år för inlåning till Sverige av sådana utländska kvalitetsfilmer som inte förekommer på den kommersiella repertoaren och inte heller är deponerade i filminstitutets filmarkiv på sådana villkor att de får visas i studentfilmstudios.

Studentfilmstudios' bibliotek och ev. samlingar i övrigt inordnas i lokala institutions- eller universitetsbibliotek. Det ekonomiska ansvaret för biblioteken överflyttas på universiteten.

Statliga årliga bidrag till studentfilmstudios, som bedriver aktiv filmbiblioteksverksamhet, för att trygga bibliotekens bestånd.

Kortfilm[1]

Centralt initierad produktion:

Statliga bidrag under fem år för produktion av kortfilm.

Administrativa uppgifter för filminstitutet.

Regional produktion:

Statliga bidrag och bidrag från Sveriges Radio under högst fem år till centraler av typ filmverkstad för produktion av kortfilm. Produktionscentralerna förläggs till Sveriges Radios s. k. resurscentraler i sju distriktshuvudorter.

Statligt engångsbidrag för teknisk utrustning i filmverkstäderna.

Distribution:

Om smalfilmsutredningens förslag genomförs utnyttjas de möjligheter till distribution, information etc. som kan bli en följd härav. Särskild personal för verksamheten förutsätts. Om smalfilmsutredningens förslag inte genomförs löses distributionsfrågorna etc. i annan ordning. En särskild filmkopiebank kan därvid, bl. a., bli aktuell.

Filmbranschens struktur[2]

Filmen förankras i kommunernas kulturliv. Biografen, i vidare bemärkelse den kollektiva filmupplevelsen, inordnas i kultur-, fritids- och nöjescentra eller andra anläggningar av samlingslokaler: vid planering och byggande av sådana anläggningar tas hänsyn till behovet av filmvisning. Möjligheter till filmvisning också i ytterstadsområden av viss storlek och glesbygdsområden.

Delegationen för samlingslokalfrågor inom bostadsstyrelsen utarbetar normer för filmlokalers beskaffenhet och utrustning. Statliga bidrag härför om det behövs.

Fraktstöd för värdefull film.

På sikt: statliga bidrag för import av värdefull utländsk spelfilm.

Filminstitutet[2]

Successivt ökat statligt stöd till filminstitutet för att institutet skall kunna fullfölja och bygga ut sin verksamhet för det svenska filmlivet, i första hand genom att staten dels övertar institutets betalningsskyldighet för Dramatiska institutet och professuren i filmforskning vid Stockholms universitet, dels lämnar bidrag till filmrestaurering.

Filmen och tv

Bidrag till Sveriges Radio för produktionsutläggning till svenska filmproducenter under en begränsad försökstid motsvarande en ökad sändningstid av minst 100 timmar.[3]

Sveriges Radio betalar avgifter till filminstitutet för all visning av biograffilm i tv. Avgifterna fördelas enligt gällande filmavtal.[2]

Filmen och samhället[2]

Samhällets stöd till filmen fördelas med selektiva metoder, efter redovisade principer, med syfte att stimulera till en mångfald konstnärliga och ekonomiska insatser och nyskapande på filmens område.

70-talets filmpolitik knyts först och främst till filmen som en del av kulturområdet, inte till den kommersiella filmbranschen eller en viss branschstruktur.

Utbildningen av filmarbetare ses över.

[1] Betänkande 2 (1972).
[2] Slutbetänkandet.
[3] Betänkande 1 (1970).

Tabell V. 1 Beräknade statliga utgifter i anledning av utredningens förslag. Tkr.[1]

	Årliga utgifter				
	Första året	Andra året	Tredje året	Fjärde året	Femte året
Samhällsstödd kvalitetsfilmsvisning					
Stimulansbidrag till inredning och utrustning av biografer och andra lokaler för kvalitetsfilm (150 000 kr per lokal). Under försöksperioden beräknas 50 bidrag utgå	1 100	1 300	1 500	1 700	1 900
Serviceverksamhet:					
FHR	536	536	536	536	536
Filminstitutet	376	376	376	376	376
Fraktstöd för värdefull film	1 000	1 000	1 000	1 000	1 000
Summa	3 012	3 212	3 412	3 612	3 812
Filmstudios					
Studiecirkelbidrag	70	70	70	70	70
Föreläsningsbidrag	30	30	30	30	30
Summa	100	100	100	100	100
Barnfilm					
Barnfilm för biografvisning:					
Produktionslån. Nettoutgift	1 500	–	–	–	–
Lån för dubbning av importerad film. Nettoutgift	900	–	–	–	–
Intäktsgarantier för matinévisningar (150 kr per visning)	350	375	400	425	450
Vidgad granskningsverksamhet av barnfilmkommittén	60	60	60	60	60
Ökad information om barnfilm	150	150	150	150	150
Barnfilm i smalfilmsformat:					
Bidrag för produktion	500	500	500	500	500
Bidrag för import och teknisk bearbetning	100	100	100	100	100
Fortbildningskurser vid filminstitutet om barn och film samt studiematerial	230	230	230	230	230
Katalogisering av barnfilm	30	30	30	30	30
Serviceuppgifter för filminstitutet	366	366	366	366	366
Summa	4 186	1 811	1 836	1 861[2]	1 886[2]
Film- och tv-undervisning					
Försöksverksamhet under tre år med film/tv-undervisning inom specialundervisningen, förskolor och fritidshem	135	135	135	–	–
Bidrag för framställning under tio år av 16 mm visningskopior av svenska filmer	50	50	50	50	50
Bidrag för inlåning under fem år till Sverige av utländska kvalitetsfilmer	25	25	25	25	25
Bidrag för import och versionering av utländska excerpter samt inköp av stödmaterial till dessa	500[3]	–	–	–	–

[1] Utgifterna uttryckta i det penningvärde som gällde när resp. betänkande avlämnades.
[2] Exkl. produktionslån och dubbningslån till barnfilm.
[3] Engångsutgifter som kan fördelas på flera år.

forts.

	Årliga utgifter				
	Första året	Andra året	Tredje året	Fjärde året	Femte året
Bidrag för teknisk utrustning för filmvetenskap	145[1]	–	–	–	–
Konsulenttjänst för film/tv-undervisningen	80	80	80	80	80
Bidrag för nedkopiering årligen av tio 35 mm spelfilmer till 16 mm film	50	50	50	50	50
Bidrag för framställning av svenska excerpter och import av utländska excerpter	160	160	160	160	160
Pilotkurser i film/tv-kunskap för lärare	90	90	90	90	90
Studieledarkurser i film/tv-kunskap för lärare	90	90	90	90	90
Fortbildningskurser i film/tv-kunskap för universitetslärare	30	30	30	30	30
Årlig anslagstilldelning till filmvetenskap motsvarande musikvetenskapens, kostnadsökning	350	350	350	350	350
Bidrag för att trygga beståndet av studentfilmstudios' bibliotek	45	45	45	45	45
Administrativa uppgifter för filmcentralen	45	45	45	45	45
Summa	1 795	1 150	1 150	1 015	1 015
Kortfilm					
Bidrag för centralt initierad produktion	1 750	1 750	1 750	1 750	1 750
Tre producenter, lön och resor	300	300	300	300	300
Kontorspersonal	80	80	80	80	80
Allmänna kontorsomkostnader	190	190	190	190	190
Merkostnad för marknadsföring	100	100	100	100	100
Bidrag för regional produktion i sju orter, årlig driftskostnad 150 000 kr per ort, hälften härav täcks med statsbidrag[2]	530	530	530	530	530
Bidrag för teknisk utrustning i filmverkstäder	700	–	–	–	–
Summa	3 650	2 950	2 950	2 950	2 950
Filminstitutet					
Staten övertar helt filminstitutets kostnad för Dramatiska institutet	500	500	500	500	500
Staten övertar filminstitutets kostnad för professuren i filmforskning	100	100	100	100	100
Filmrestaurering	1 500	1 500	1 500	1 500	1 500
Summa	2 100	2 100	2 100	2 100	2 100

[1] Engångsutgifter som kan fördelas på flera år.
[2] För återstoden förutsätts SR svara.

Förslag till åtgärder för vilka kostnaden inte går att beräkna utan särskild utredning

Undervisning om barn och film införs i grundutbildningen för förskollärare m. fl.

Möjlighet att inrätta arvodestjänster i ett ämne plus ett ämnesövergripande moment

Filmhyra och andra kostnader i samband med utnyttjande av film för film/tv-undervisning samt biografvisningar som ingår i undervisningen anses som läromedelskostnad

Tjänstledighet med B-avdrag för studier i filmvetenskap m. m.

Film/tv-kunskap skrivs in i studieplanerna för utbildning av förskollärare, fritidspedagoger och speciallärare

Utredning av filmarkivfrågan

Studentfilmstudios' bibliotek och ev. samlingar i övrigt inordnas i lokala institutions- eller universitetsbibliotek. Det ekonomiska ansvaret för biblioteken överflyttas på universiteten.

Filmstöd som kanaliseras genom Sveriges Radio[1]

Engångsbidrag, 20 milj. kr, till Sveriges Radio för produktionsutläggning till svenska filmproducenter, motsvarande en ökad sändningstid av minst 100 timmar

Bidrag till Sveriges Radio motsvarande viss del av avgifter för visning av biograffilm i tv som Sveriges Radio erlägger till filminstitutet.

Tabell V. 2 Utredningsförslag som förutsätter ekonomiska insatser av kommunerna[2]

Samhällsstödda biografer

Kommunalt stöd till driften av sådana lokaler.

Filmstudios

Ökat kommunalt stöd.

Barnfilm

Ökade kommunala insatser för barnfilmsverksamhet i bl. a. daghem, lekskolor och fritidshem.

Film- och tv-undervisning

Möjlighet öppnas att inrätta arvodestjänster som huvudlärare i ett ämne plus ett ämnesövergripande moment

Filmhyra och andra kostnader i samband med utnyttjande av film för film/tv-undervisning samt biografvisningar som ingår i undervisningen anses som läromedelskostnad

Teknisk utrustning för praktiskt filmarbete i skolor m. m. anskaffas. Läromedelsförteckningar upprättas för bl. a. skolornas utrustning i denna del

Filmare eller andra filmkunniga utanför skolan anlitas som handledare för fritt valt arbete eller eljest i film/tv-undervisningen.

Filmbranschens struktur

Filmlokaler inordnas i kultur, fritids- och nöjescentra eller andra anläggningar av samlingslokaler: vid planering och byggande av sådana anläggningar tas hänsyn till behovet av filmvisning. Möjligheter till filmvisning också i ytterstadsområden av viss storlek och glesbygdsområden.

[1] Under förutsättning att stödet inte anses kunna bestridas med mottagaravgiftsmedel.

[2] Med hänsyn till att kommunernas värdering och ambitionsnivå på ifrågavarande område torde variera starkt, därmed också deras kostnader i anledning av utredningens förslag, har utredningen inte ansett det meningsfullt att söka beräkna storleken av kostnaderna.

Tabell V. 3 Beräknade statliga utgifter för filmändamål (milj. kr) i 1973 års löne- och prisnivå[1]

	Anslag 1973/74	Första året	Andra året	Tredje året	Fjärde året	Femte året
Visning av kvalitetsfilm[2]	0,1[3]	2,4	2,6	2,8	3,0	3,3
Fraktstöd	–	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
Filmstudios	–	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1
Barnfilm[4]	0,1[5]	4,8	2,1	2,1	2,2	2,2
Film/tv-undervisning[6]	–	1,9	1,2	1,2	1,1	1,1
Kortfilm	–	3,9	3,1	3,1	3,1	3,1
Filminstitutet						
H-fonden[7]	1,7	3,4	3,4	3,4	3,4	3,4
Filmrestaurering	0,5[8]	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5
Övrigt[9]	–	0,6	0,6	0,6	0,6	0,6
Summa	2,4	19,6	15,6	15,8	16,0	16,3

Härtill kommer filmstöd som kanaliseras genom Sveriges Radio: produktionsutläggning, 22 milj. kr, samt bidrag till visningsavgifter.[10]

[1] Sammanställningen innefattar inte bidrag till smalfilmsdistribution. Denna fråga har behandlats av kulturrådet (centrumbildningarna) och smalfilmsutredningen. Vidare bör observeras att hänsyn måste tas till kommunala kostnader, inte minst för kvalitetsfilmsvisning och film/tv-undervisning (tab. V.2), när det gäller att jämföra samhällets totala ekonomiska insatser för olika filmändamål.

[2] Exkl. kostnad för utarbetande av lokalnormer.

[3] Avser stöd till FHR:s försöksverksamhet.

[4] Kostnaden för att införa undervisning om barn och film i grundutbildningen för förskollärare m. fl. ingår inte. Den kan inte beräknas utan särskild utredning.

[5] Avser stöd till barnfilmkommittén.

[6] Följande åtgärder kan inte kostnadsberäknas utan särskild utredning:

Möjlighet att inrätta arvodestjänster i ett ämne plus ett ämnesövergripande moment.

Filmhyra och andra kostnader i samband med utnyttjande av film för film/tv-undervisning samt biografvisningar som ingår i undervisningen anses som läromedelskostnad.

Tjänstledighet med B-avdrag för studier i filmvetenskap m. m.

Film/tv-kunskap skrivs in i studieplanerna för utbildning av förskollärare, fritidspedagoger och speciallärare.

Utredning av filmarkivfrågan.

Studentfilmstudios' bibliotek och ev. samlingar i övrigt inordnas i lokala institutions- eller universitetsbibliotek. Det ekonomiska ansvaret för biblioteken överflyttas på universiteten.

[7] Under förutsättning av oförändrad biobesöksfrekvens.

[8] Lotterimedelsbidrag.

[9] Filminstitutets kostnad för Dramatiska institutet och professuren i filmforskning.

[10] Under förutsättning att utgifterna inte anses kunna bestridas med mottagaravgiftsmedel.

Reservationer

1. *Av herrar Åqvist och Lindgren*

Vår reservation avser endast fraktstödet. Vi delar visserligen majoritetens ställningstaganden i fråga om principerna för fraktstödets utformning men vi är inte helt ense med majoriteten i fråga om det administrativa handhavandet av urvalsfrågorna.

Med hänsyn till att det får anses röra sig om en försöksverksamhet och i avbidan på inrättande av lokala programråd anser vi att den administrativa apparaten bör göras så enkel som möjligt. Vi kan därför inte tillstyrka att en särskild filmfraktnämnd inrättas.

I stället bör urvalet och administrationen i dess helhet kunna anförtros åt filminstitutet. Det får ankomma på filminstitutets styrelse att dra upp riktlinjerna för den interna handläggningen av ärendena. Filminstitutet har självfallet möjlighet att här liksom eljest utnyttja extern sakkunskap, sålunda även i den form som den tilltänkta filmfraktnämnden får anses representera.

Filminstitutets beslut i fraktstödsärenden bör inte kunna överklagas till någon instans utanför filminstitutet. Ärendenas ringa beskaffenhet och karaktären av försöksverksamhet motiverar nämligen inte i nuläget någon särskild instansordning. Däremot skall naturligtvis beslut att inte lämna fraktstöd alltid kunna omprövas internt inom filminstitutet.

2. *Av herr Bengtson*

Fraktstöd

När det gäller det egentliga distributionssystemet har utredningen övervägt frågan om fraktstöd till filmen.

Nu utgående fraktstöd

Transportstöd utgår för närvarande i olika former av vilka här endast skall nämnas ett par som kan anses ha relevans i sammanhanget. För att främja de regionalpolitiska strävandena att utveckla näringslivet i Norrland och övriga delar av det allmänna stödområdet infördes 1970 ett statligt transportstöd. Det syftar till att minska de kostnadsmässiga olägenheter som följer med långa avstånd inom stödområdet och omfattar järnvägs- och lastbilstransporter. Stödet utgår i form av bidrag i efterskott till företagens fraktkostnader.

Någon kvalitetsmässig åtskillnad på vilka varor som erhåller fraktstöd göres icke. Stödet kan sålunda utgå även på lyxvaror eller på varor som skulle kunna betecknas som onyttiga eller rent av skadliga.

1973 beslöts vissa riktlinjer för kommersiell service i glesbygder. Statsbidrag skall bl. a. kunna utgå till glesbygdskommuner som reducerar hushållens fraktkostnader vid hemsändning av varor. Det göres ej någon åtskillnad på vilka som erhåller stödet.

Även presstödet kan nämnas i sammanhanget. I bidrag till samdistribution fick pressen 20 milj. kr i statsbidrag 1972. Bidragen betalas till tidningar som ordnat gemensam utkörning och utbärning. Dessa bidrag utgår givetvis utan hänsyn till de befordrade tryckalstrens kvalitet eller kulturvärde.

Fraktstöd för film

Fraktkostnadernas höjd kan variera starkt både mellan olika biografer på samma plats

och mellan skilda år för en och samma biograf. På grundval av bl. a. material som Bo Eklund redovisat i utredningens tredje delbetänkande (avsnitt 6.2.3) har utredningen uppskattat de totala fraktkostnaderna för biografer utanför Stockholm till omkring 3 milj. kr om året. Utredningen har därvid utgått från ett antal biografer utanför Stockholm av 335 till filminstitutet avgiftspliktiga samt 941 icke-avgiftspliktiga, varav 171 klassificerade i klasserna III och IV och återstående 770 i klass V. Utredningen har vidare räknat med en årlig genomsnittlig fraktkostnad av 2 500 kr för dels de avgiftspliktiga biograferna, dels de icke-avgiftspliktiga i klasserna III och IV samt 500–1 500 kr för de icke-avgiftspliktiga biograferna i klass V.

Ett fraktstöd till filmen kan fylla två uppgifter. Det kan vara till hjälp för sådana biografer som ligger på långt avstånd från Stockholm. Det får då en regionalpolitisk effekt. Det kan vidare vara till hjälp för små biografer hos vilka fraktkostnaderna utgör en relativt stor post på grund av täta programbyten. För vissa mindre glesbygdsbiografer kan fraktkostnaden rent av ha avgörande betydelse för biografens fortsatta existens.

Fraktstöd kan utformas på olika sätt. De två huvudalternativen är generellt fraktstöd och selektivt fraktstöd.

Fördelen med ett generellt stöd är att det är enklare att administrera jämfört med ett selektivt. Själva urvalet förutsätter dessutom beslut som kan bli kontroversiella.

Om stödet i de båda alternativen skall bli lika stort per filmexpedition blir ett generellt stöd naturligtvis dyrare än ett selektivt. Om i stället de totala kostnaderna för fraktstöd förutsätts vara lika stora i båda alternativen blir stödet per filmexpedition på motsvarande sätt lägre när stödet är generellt än när det är selektivt.

Hur bör ett fraktstöd utformas?

Ett fraktstöd bör utformas så att det blir administrativt enkelt. I förhållande till filmens och biografernas totala ekonomiska omfattning är fraktstödet en liten del och det kan inte vara befogat att för denna sak använda en relativt dyrbar och omfattande administration. Systemet bör givetvis utformas så, att det medverkar till största möjliga jämlikhet mellan alla medborgare oavsett bostadsorten.

Kritik mot utredningsmajoritetens förslag

Förslaget lider enligt min uppfattning väsentligen av tre brister.

1. Det kommer att verka mycket ojämnt beroende på biografens geografiska belägenhet.
2. Det blir administrativt tillkrånglat och dyrbart.
3. Det kan ge utrymme för en centralistisk ensidighet i bedömning av vilka filmer som skall få fraktstöd.

Större delen av Sveriges befolkning bor i tättbebyggda områden. För denna befolkning får fraktstödet ringa betydelse dels därför att fraktkostnaden i förhållande till visningstiden blir ringa, dels därför att fraktkostnaden på grund av de kortare avstånden inte har samma betydelse som för glesorten. Utredningsmajoritetens kulturpolitiska pekpinne riktar sig sålunda väsentligen mot den mindre del av Sveriges befolkning som bor i glesbygd eftersom den genom de mycket längre visningsperioderna och därav följande lägre fraktkostnad per visning får ganska ringa betydelse i de stora tätorterna. Det är förvånande att utredningsmajoriteten konstaterar att "filmutbudet i landsorten består av film av låg kvalitet".

Är inte filmutbudet i Stockholm till stor del av låg kvalitet? Enligt min uppfattning kan utredningsmajoritetens förslag ur jämlikhetssynpunkt icke accepteras.

En av de allvarligaste invändningarna mot utredningsmajoritetens förslag är att det blir administrativt dyrbart och krångligt. Enligt förslaget ligger det nära till hands att urvalet av filmer som skall få detta stöd överlåts till de lokala programråden. Dessa får i sin tur förutsättas delegera urvalet till en sär-

skild arbetsgrupp e. d. gemensam för programråden. Detta förutsätter att minst en representant för varje programråd måste samlas till ett möte i varje fall en gång per år för att utse denna arbetsgrupp vilket kommer att medföra onödiga kostnader. Därefter kan arbetsgruppen behöva se upp till 300 filmer per år eftersom det ur objektiv synpunkt är nödvändigt att se alla filmer för att kunna urskilja vilka som bör ha fraktstöd. Även denna procedur kommer att innebära avsevärda kostnader.

Då emellertid förslaget om programråd ännu inte föranlett någon åtgärd från statsmakternas sida föreslår utredningens majoritet en annan form för administration av fraktstödet i avvaktan på att programråden inrättas. Enligt detta förslag skall urvalet av filmer som kommer i fråga för fraktstöd göras av personal inom filminstitutet som styrelsen utser. Ett sådant arrangemang anser jag synnerligen betänkligt ur demokratisk synpunkt. Att låta en större eller mindre icke definierad grupp eller kanske bara en person göra ingripanden i ett så betydelsefullt massmedium som filmen kan enligt min uppfattning ur demokratisk synpunkt icke accepteras.

Utredningsmajoriteten föreslår att uppgift om att en film förklarats stödberättigad bör lämnas senast en vecka efter filmens premiär i Sverige. Då 100 filmer årligen skall få fraktstöd är detta arrangemang mycket svårt att genomföra. Om t. ex. ett 80-tal medelgoda filmer erhåller fraktstöd under första halvåret kan det tänkas att ett 50-tal filmer av mycket hög klass presenteras under andra halvåret men i så fall är det endast 100 totalt som kan få fraktstöd.

Filminstitutets avgöranden skall enligt utredningsmajoritetens förslag kunna överklagas hos en filmfraktnämnd. Utan att närmare ingå på denna fråga vill jag både ur juridisk och administrativ synpunkt anmäla allvarliga betänkligheter mot ett sådant arrangemang. Eftersom filminstitutet är en stiftelse där beslut kan överklagas i vanlig ordning kan knappast en sidoordnad nämnd också fungera som överklagandeinstans.

Utredningens majoritet föreslår att endast 35 och 70 mm film skall kunna komma i fråga för fraktstöd. Då det både ur produktions- och distributionskostnadssynpunkt är önskvärt med en övergång till 16 mm film bör även denna kunna få fraktstöd. Detta kommer kanske att kunna påskynda den distributionsekonomiskt mycket billigare 16 mm filmens användande som biograffilm. 16 mm råfilm är två och en halv gång dyrare än 35 mm råfilm. Dessutom kan 16 mm filmer postbefordras till billigare fraktsats och troligtvis snabbare till småplatser utan järnväg. Om 16 mm filmen inte får fraktstöd kan fraktstödet medverka till att gamla 35 mm projektorer bevaras i stället för att biografer utrustas med 16 mm utrustning.

En av de allvarligaste invändningarna mot utredningsmajoritetens förslag är att det utgör ett försök till inskränkning av det fria konsumtionsurvalet på vissa orter. Det måste vara stötande att en eller några få personer på filminstitutet i Stockholm skall genom fraktstödet kunna påverka vilken film befolkningen i t. ex. Bengtsfors, Ystad eller Haparanda skall se medan denna påverkan i ytterst ringa utsträckning kan gälla för filmer som visas i Stockholm. Den kulturpolitiska effekten av utredningsmajoritetens förslag kan också betvivlas eftersom många filmer av låg kvalitet tyvärr får stor publik oavsett vilka åtgärder som företages.

Som en sammanfattning av vad jag anfört om utredningsmajoritetens förslag vill jag framhålla att förslaget är ur demokratisk, juridisk, administrativ och kostnadssynpunkt icke acceptabelt.

Förslag till fraktstöd

Ett fraktstöd bör enligt min uppfattning utformas administrativt enkelt och så att det inte föranleder kontroversiella bedömningar. Fraktstödet är icke av den karaktären och omfattningen att det bör användas för kulturpolitiska strävanden. Sådana kan främjas på ett betydligt bättre sätt bl. a. genom att reservationens förslag i utredningens betänkande del 1 genomföres.

Med anledning av vad som ovan anförts föreslår jag

att ett fraktstöd med 50 procent av fraktkostnaden utgår på all distribuerad 16, 35 och 70 mm film,

att fraktstödet administreras i form av ett restitutionsförfarande som handhaves av filminstitutet.

Särskilda yttranden

1. *Av herrar Grede, Göransson, Palm och Schein*

I direktiven till utredningen har riktlinjerna getts för utredningens arbete. De bedömningar utredningen gjort och de förslag till åtgärder som lämnats i dess olika betänkanden borde tillsammantagna enligt vår uppfattning utgöra ett gott underlag för utformningen av en framtida filmpolitik vilken inplaceras i ett större samhälleligt kultursammanhang.

Under utredningsarbetet har det emellertid enligt vår uppfattning blivit uppenbart att filmfrågorna i vissa avseenden inte kan lösas isolerat utan bör ses i ett större sammanhang än som täcks av utredningens mandat. Här åsyftas i första hand det som i den allmänna debatten kallas kulturkommersialismen, dvs. det förhållandet att väsentliga sektorer inom kulturområdet utsätts för en hårdnande kommersialisering, vilket bl. a. tar sig uttryck i en stark koncentration av kapital och makt till enskilda företag.

I remissyttranden över kulturrådets betänkande har understrukits att denna fråga inte ägnats tillbörlig uppmärksamhet. Frågan har också aktualiserats i riksdagen. Vi åsyftar därvidlag Sture Palms m. fl. motion till vårriksdagen 1973 om utredning av maktkoncentrationen inom den kommersiella kultursektorn. Filmutredningen har i sitt remissyttrande i princip tillstyrkt bifall till motionen, vilket också blev riksdagens beslut.

I november 1973 tillkännagavs att Dagens Nyheters AB köpt det största svenska filmbolaget, AB Svensk Filmindustri. Med hänsyn till att utredningen då praktiskt taget slutfört sitt arbete har denna ur mediapolitisk synpunkt betydelsefulla händelse inte beaktats i betänkandets text. Enligt uppgift från såväl Dagens Nyheter som Svensk Filmindustri berör köpet inte bara filmområdet utan även nya audivisuella medier såsom kabel-tv och videogram. Det förhållandet att viktiga sektorer av litteraturområdet, veckopressen, dagspressen, filmen och i framtiden kabel-tv och videogram kontrolleras av samma ägargrupp är ägnat att inge stark oro, inte minst med hänsyn till återverkningarna på opinionsbildningen.

Stora delar av detta frågekomplex faller utanför utredningens mandat. En närmare analys av frågan hade dessutom medfört försening av utredningens arbete och därmed försening av genomförandet av de för den svenska filmpolitiken angelägna förslag som framläggs i detta betänkande.

Vi vill emellertid genom detta uttalande understryka dels anledningen till att konsekvenserna av Dagens Nyheters köp av Svensk Filmindustri inte behandlas närmare i detta betänkande, dels vikten av en analys av kulturkommersialismens problem, inte minst ägandeförhållanden och därmed sammanhängande monopoliseringstendenser, samt genomförandet av åtgärder som kan visa sig påkallade därav från kulturpolitiska och mediapolitiska synpunkter.

2. *Av herrar Bengtson och Lindgren*

Filmutredningen 1968, som arbetat under fem år, har nu slutfört sitt arbete i enlighet med de direktiv som givits. Under de år utredningen arbetat har åtskilliga händelser inträffat som aktualiserat massmedias,

inklusive filmens roll i samhället. Det ligger inte inom filmutredningens mandat att utreda dessa omfattande problem men det torde vara på sin plats att i ett särskilt yttrande påvisa att dessa frågor bör ägnas stor uppmärksamhet.

Centralisering och maktkoncentration kan utgöra en fara för demokratin och även för det fria kulturutbudet. Tidningsdöden har i viss mån kunnat motverkas genom presstödet som därigenom medverkat till större allsidighet inom tidningsvärlden.

Dagens Nyheters inköp av det största svenska filmbolaget, Svensk Filmindustri, är en företeelse som bör beaktas.

Olika gruppers starka intresse för kabel-TV, videogram och andra distributionsvägar för masskommunikation är uppenbart och även dessa medel bör uppmärksammas så att en fri och allsidig information upprätthålles.

Det mest dominerande inslaget på massmediaområdet är dock radio–TV, som genom programutbudets volymmässiga och tidsmässiga omfattning står i en helt annan betydelseklass än andra massmedia.

Ett kalenderår räknar något mindre än 8 800 timmar. Sveriges Radios programår är betydligt större. Från den 1 juli 1971 till den 30 juni 1972 sändes 17 444 timmar ljudradioprogram över tre kanaler och 4 274 timmar television över två kanaler – skolradio, utlandsprogram och annan statsfinansierad verksamhet på området oräknade. Det ger sammanlagt nära 22 000 timmar – dvs. ungefär två och en halv gång så lång programtid som det finns timmar på året och uppskattningsvis sex gånger så många timmar som en vanlig människas fritid omfattar. Det är självklart att en programverksamhet av denna väldiga storleksordning nödvändigtvis måste ge upphov till kritik, debatt och diskussion.

Då det avtal mellan staten och Sveriges Radio som reglerar programverksamheten löper ut vid halvårsskiftet 1977 bör även Sveriges Radios fortsatta verksamhet och eventuella ändringar i radioavtalet övervägas.

Vi anser således att alla former av maktkoncentration och monopol, vare sig de är av enskild eller statlig karaktär, måste noggrant uppmärksammas för att motverka ensidighet i kulturutbudet.

Bilaga 1 Utredningens direktiv

I de beslut som statsmakterna fattade år 1963 i syfte att förbättra villkoren för den svenska filmkulturen ingick en fullständig avveckling av nöjesskatten. Som motprestation förband sig filmbranschen i ett särskilt avtal (filmavtalet) att utge en avgift till den samtidigt grundade stiftelsen Svenska filminstitutet. Avgiften som utgår med 10 % av biljettintäkterna vid visning av biograffilm avses medföra en kvalitativ och kvantitativ förstärkning av den svenska filmproduktionen. Därjämte skulle avgiften möjliggöra en rad ytterligare åtgärder inom filmens område såsom teknisk och artistisk yrkesutbildning, forskning, uppbyggnad av filmarkiv och filmbibliotek m. m.

Stödet till den svenska filmproduktionen, vilket motsvarar 65 % av avgifterna till filminstitutet, kan ses som en intern resursomfördelning inom den svenska filmbranschen. Övriga 35 % av avgifterna kommer på ett mer indirekt sätt branschen till godo.

Genom filmavtalet på vilket 1963 års filmreform grundar sig angavs i stort sett gränserna för Svenska filminstitutets möjligheter att verka och för reformens verkningar i övrigt.

Krav på en vidareutbyggnad av filmreformen har rests i den allmänna debatten. I motioner till 1968 års riksdag (I: 614 och II: 789, I: 623 och II: 776 samt II: 431) har förslag väckts om utredningar rörande möjligheten att från statens sida främja visning av kvalitetsfilm vid kommunalt stödda biografer, rörande centrala initiativ i syfte att främja barnfilmklubbsverksamhet och rörande utvidgning av filmstudiorörelsen.

Ett betydande problem som sedan länge uppmärksammats är distributionen av film utanför de största städerna. Vidare har förutsättningarna för import och distribution av utländsk kvalitetsfilm i allmänhet bedömts vara ogynnsamma. Filminstitutets möjligheter att härvidlag göra en insats är ytterst begränsade. Distributionen bestäms i väsentlig utsträckning av importörernas och biografägarnas bedömning av de olika filmernas kommersiella möjligheter.

Filmstudiorörelsen och särskilt studentfilmklubbarna har med visst ekonomiskt stöd från filminstitutet försökt att ge sina medlemmar en komplettering till den kommersiella filmrepertoaren men de har därvid tvingats arbeta under mycket begränsade villkor såvitt avser bl. a. visningstider, visningslokaler och tillgång på film.

Mot denna bakgrund har önskemål framkommit bl. a. i framställningar från Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening om nya distributionsvägar, bl. a. icke-kommersiella av samhället stödda biografer. På försöksbasis har en sådan biograf redan kommit till stånd i Gävle.

Frågan om filmdistributionen berör också den i läroplanerna för olika skolformer upptagna filmundervisningen. Denna kommer att ställa anspråk såväl på tillgång till värdefull och för ändamålet passande film som på lämpliga visningslokaler.

Ett annat väsentligt distributionsproblem föranleds av kortfilmens situation. Kortfilmen får f. n. inte någon andel av biografernas biljettintäkter. Det finns ingen tillräcklig kommersiell motivering för vare sig distributörer eller biografägare att visa kortfilmer. Produktionen av svenska kortfilmer har visserligen stimulerats genom filminstitutet, men resurserna härför är begränsade. Kortfilmerna kan f. n. nå en större publik i huvudsak endast genom televisionen och även denna väg är av formella och innehållsmässiga skäl öppen för endast ett begränsat urval filmer.

Förutsättningarna för den svenska filmproduktionen har påtagligt förbättrats genom 1963 års filmreform. Intresset inriktas nu naturligen på kvarstående problem på detta område. Dessa sammanhänger huvudsakligen med att produktionen i hög grad är begränsad till ett fåtal bolag som även äger stora biografkedjor och hos vilka gränsen mellan köpar- och säljarintressena blir relativt obestämd. Den ekonomiska tyngdpunkten i vissa av dessa bolag ligger i biografdriften. Den svenska biografrörelsen har vissa överenskommelser om filmhyror som begränsar filmproducenternas möjligheter att få den andel av biljettintäkterna från visningarna som eljest skulle kunnat tillfalla dem.

En anledning till den starka koncentration som kännetecknar den svenska filmproduktionen är den utveckling som skett i riktning mot allt större

variationer i fråga om det kommersiella resultatet. Allt fler filmer går med allt större förlust, medan vinsterna på de framgångsrika filmerna ökar kraftigt. Detta är ett uttryck för att filmpubliken blivit mer selektiv i sina filmvanor. Man går på bio för att se en viss film – inte bara för att gå på bio.

En omfattande kontinuerlig filmproduktion kan under dessa förhållanden ge god räntabilitet. För den enskilde producenten och för bolag med liten produktion är däremot sannolikheten av betydande förluster på ett eller flera filmprojekt stor och de finansiella verkningarna besvärande. De stora producenterna kan utjämna riskerna.

Dessa problem har uppmärksammats av Svenska filminstitutet som i mars 1968 inlämnat förslag till Kungl. Maj: t om ändring av filmavtalet. Förslaget, som innebär att institutet skall verka för en riskutjämning genom generella topplån till svenska spelfilmer, har godkänts av Kungl. Maj: t och träder i kraft den 1 juli 1969. De belopp som genom viss omdisponering av institutets fonder för restituering av medel till producenterna blir tillgängliga för nämnda ändamål kan dock endast ge en tämligen begränsad effekt. Förslaget förutsätter inte någon ökning av filminstitutets inkomster.

Samtliga här berörda frågor liksom även samspelet mellan produktionen av film för biografvisning respektive TV påverkas i hög grad av organisationen av och förhållandena i den svenska filmbranschen. Förslag att komma till rätta med problemen som berörts förutsätter en kartläggning och bedömning av filmbranschens ekonomiska struktur.

Jag finner det därför motiverat, att särskilda sakkunniga tillkallas för att verkställa en sådan undersökning samt att mot bakgrund av undersökningsresultatet utarbeta förslag till lösning av de problem som förut berörts.

Biograffilmen belastas f. n. inte med omsättningsskatt. Övergången från omsättningsskatt till mervärdeskatt aktualiserar emellertid en rad för filmbranschens ekonomi betydelsefulla problem genom att mervärdeskatten blir mer generell.

Störst intresse tilldrar sig givetvis frågan om mervärdeskatt i framtiden skall komma att omfatta filmen eller ej. Det undantag som gjorts för nöjesområdet (inklusive filmen) har i prop. 1968: 100 om mervärdeskatt, som i denna del godkänts av riksdagen, sagts icke böra betraktas som definitivt.

De sakkunniga bör därför i sitt arbete utan ställningstagande i skattefrågan söka bedöma konsekvenserna i olika hänseenden för filmområdet av en sådan beskattning.

Bilaga 2 Filmavtalet

Nedan återges lydelsen av avtalet den 6 mars 1963 angående bildandet av stiftelsen Svenska filminstitutet, efter ändringar i avtalet 1972 och 1973.

Avtal

Mellan svenska staten samt Sveriges Biografägareförbund, Folketshusföreningarnas Riksorganisation, Föreningen Våra Gårdar, Sveriges Filmuthyrareförening u. p. a. och Föreningen Sveriges Filmproducenter (organisationerna nedan gemensamt kallade filmbranschen) har denna dag träffats följande avtal.

1 §

Staten och filmbranschen bilda genom detta avtal en stiftelse, benämnd Svenska Filminstitutet.

2 §

Stiftelsen skall ha till ändamål

att främja värdefull svensk filmproduktion,

att stödja artistisk och teknisk utbildning liksom undervisning och forskning inom filmens område,

att direkt eller i samarbete med folkbildningsorganisationer och filmstudios sprida kunskap om filmen,

att medverka till bevarandet av filmer och material av filmhistoriskt intresse,

att verka för internationellt samarbete i här berörda avseenden,

att inom och utom Sverige vid behov företräda filmens intressen,

samt att i övrigt verka för ändamål inom filmens område.

Stiftelsen skall förvalta de avgifter, som inflyta till följd av detta avtal, samt de medel, som tillfalla stiftelsen genom dess verksamhet eller eljest, allt för de ändamål som i denna paragraf sägs.

3 §

Stiftelsens verksamhet ledes av en styrelse. Vid styrelsens sida finnes ett förvaltningsråd.

Styrelsen skall bestå av tre till fem ledamöter med två suppleanter, utsedda av Kungl. Maj:t som tillika utser styrelsens ordförande och fastställer bestämmelser för styrelsen utöver vad som stadgas i detta avtal.

Styrelsens ledamöter och suppleanter skola utses för en tid av högst tre år i sänder.

Vid förfall för ordföranden inträda ledamöterna som ordförande i den ordning de utsetts.

Därest styrelseledamot eller suppleant avlider eller entledigas under den tid för vilken han blivit utsedd, skall för den återstående tiden i hans ställe ny ledamot eller suppleant utses i den ordning ovan sägs.

4 §

Stiftelsens styrelse skall ha sitt säte i Stockholm.

5 §

Styrelsen äger utse verkställande direktör och anställa erforderlig personal i övrigt. Verkställande direktör må vara ledamot av styrelsen, dock ej dess ordförande. Styrelsen skall bestämma löner och övriga anställningsvillkor, utfärda erforderliga instruktioner samt årligen fastställa en budget för verksamheten.

6 §

Det åligger ordföranden att tillse, att styrelsesammanträde hålles då så erfordras. Framställer verkställande direktör eller minst två styrelseledamöter begäran om sammankallande av styrelsen, skall denna begäran efterkommas. Kallelse till sammanträde skall, där ej hinder möter, utsändas senast två veckor före sammanträdet.

7 §

Styrelsen är beslutför, då minst två tredjedelar av ledamöterna dock minst tre eller deras suppleanter äro närvarande. Såsom styrelsens beslut gäller den mening, varom de flesta röstande förena sig. Vid lika röstetal gäller den mening som biträdes av ordföranden vid sammanträdet.

8 §

Vid styrelsens sammanträden skall föras protokoll. Protokoll justeras av den eller dem som styrelsen därtill utser.

9 §

Styrelsen äger handla å stiftelsens vägnar i förhållande till tredje man samt att företräda stiftelsen inför domstolar och andra myndigheter. Styrelsen äger ock förordna en eller flera personer inom eller utom styrelsen att med samma behörighet företräda stiftelsen. Sådant förordnande må när som helst av styrelsen återkallas.

9 A §

Förvaltningsrådet är ett rådgivande organ till stiftelsens styrelse. Förvaltningsrådet består av 30–40 personer, utsedda för en tid av minst ett, högst tre år av filmbranschens, filmarbetarnas och andra av stiftelsens verksamhet berörda organisationer.

9 B §

Styrelsen utser i samråd med filmbranschen senast i mars varje år de organisationer som skall inbjudas att låta sig representeras i förvaltningsrådet.

9 C §

Ledamot i stiftelsens styrelse eller verkställande direktör får icke vara ledamot i stiftelsens förvaltningsråd.

9 D §

Särskilt viktiga ärenden avgöres av styrelsen efter förvaltningsrådets hörande. Styrelsen må vidare inhämta förvaltningsrådets synpunkter i andra ärenden av större betydelse.

9 E §

Förvaltningsrådet utser en jury enligt de riktlinjer som anges i en till detta avtal fogad Bilaga 2.

9 F §

Förvaltningsrådet sammanträder minst två gånger om året. För granskning av stiftelsens verksamhetsberättelse sammanträder förvaltningsrådet senast två veckor efter berättelsens färdigställande. Förvaltningsrådet avger snarast därefter utlåtande över granskningen

till Kungl. Maj: t. Förvaltningsrådet sammanträder vidare så snart förslag till budget för stiftelsens verksamhet föreligger.

9 G §

Förvaltningsrådet skall sammanträda på kallelse av styrelsen. Till sammanträde skall kallas jämväl då minst sex ledamöter av förvaltningsrådet så begära. Kallelse till sammanträde skall, där ej hiner möter, utsändas minst två veckor före sammanträdet.

Vid förvaltningsrådets sammanträden skall styrelsen närvara. Till förvaltningsrådets sammanträde skall, där ej hinder möter, utsändas minst två veckor före sammanträdet.

Vid förvaltningsrådets sammanträden skall föras protokoll. Förvaltningsrådet utser inom sig ordförande samt ett beredningsutskott om fyra personer.

10 §

Stiftelsens räkenskapsår skall vara den 1 juli–den 30 juni. För granskning av styrelsens och verkställande direktörs förvaltning och räkenskaper utser Kungl. Maj: t årligen två revisorer jämte suppleanter, av vilka en revisor och en suppleant utses inom förslag av Föreningen Sveriges Filmproducenter. En av revisorerna, liksom suppleanten för denne, skall vara auktoriserad revisor. Senast den 1 november skall berättelse över nästföregående räkenskapsårs förvaltning jämte räkenskaper överlämnas till revisorerna vilka ha att senast den 1 december till styrelsen och förvaltningsrådet avgiva revisionsberättelse.

11 §

Stiftelsens verksamhetsberättelse skall senast den 15 januari överlämnas till Kungl. Maj: t, filmbranschen och förvaltningsrådet. Kungl. Maj: t beslutar huruvida ansvarsfrihet skall beviljas.

12 §

Stiftelsen är undantagen från tillsyn enligt lagen den 24 maj 1929 om tillsyn över stiftelser.

13 §

Kungl. Maj: t fastställer ersättning till styrelsens ordförande samt övriga ledamöter och suppleanter ävensom till revisorer och suppleanter för dessa. Kungl. Maj: t fastställer vidare ersättning till ledamöter i förvaltningsrådet.

14 §

Filmbranschen förbinder sig att verka för efterlevnaden av detta avtal. Organisation, som är bunden av avtalet, är pliktig att söka förmå sina medlemmar att följa avtalets bestämmelser.

15 §

Anordnare av biografföreställning skall till stiftelsen erlägga en avgift, motsvarande tio procent av bruttobiljettintäkten vid föreställning. Med sådan intäkt avses bruttoinkomst enligt »Allmänna bestämmelser vid filmleveranser», fastställda av Filmägarnas Kontrollbyrå Aktiebolag. Filmhyra skall icke utgå på den del av intäkten som motsvarar avgiften.

16 §

Avgift skall icke utgå för biografföreställning på fast visningsställe, där enligt det av Filmägarnas Kontrollbyrå Aktiebolag förda registret utöver barnmatinéer ges högst fem föreställningar per vecka.

Med barnmatiné avses föreställning, som tager sin början senast klockan 17 och vid vilken tillämpas väsentligt nedsatta biljettpriser för barn.

Ha biografföreställningar anordnats på sådant sätt, att rätt till avgiftsbefrielse enligt vad nu sagts skulle föreligga, och har detta skett i syfte att kringgå avtalets bestämmelser, må stiftelsen, efter hörande av biografägaren och dennes organisation, besluta, att avgiftsbefrielse icke skall äga rum.

För visning av film, som på sätt nu gäller före den 1 juli 1963 förklarats vara ägnad att tjäna vetenskapligt ändamål eller upplys-

nings-, undervisnings- eller uppfostringssyfte, skall avgift icke utgå.

17 §

Avgifterna skola av vederbörande anordnare av biografföreställning direkt redovisas och inbetalas till stiftelsen för redovisningsperioder av lämpligt antal och lämplig längd, dock minst sex perioder per år, enligt regler, som fastställas av stiftelsen efter samråd med filmbranschen. Redovisningen skall ske på formulär, som fastställes av Filmägarnas Kontrollbyrå Aktiebolag. För redovisning och inbetalning av avgiftsmedlen skola i övrigt tillämpas de av Kontrollbyrån fastställda allmänna bestämmelserna vid filmleveranser. I dessa bestämmelser skall införas stadgande, att underlåtenhet att betala avgift likställes med underlåtenhet att betala filmhyra. Detta stadgande får icke under avtalstiden ändras utan stiftelsens godkännande.

Från berörda biografägare skall snarast genom Kontrollbyråns försorg införskaffas och till stiftelsen överlämnas förbindelse att betala avgift enligt detta avtal och att låta stiftelsen genom auktoriserad revisor granska hans räkenskaper såvitt gäller avgiftsredovisningen. Förbindelsen skall ha den lydelse som framgår av Bilaga 1. Biografägare, som underlåter att avge sådan förbindelse, skall avstängas från filmleverans. Sker detta ej sedan begäran därom framställts av stiftelsen, är vederbörande filmuthyrare skyldig att gentemot stiftelsen svara för de avgifter, som därefter belöpa på föreställning vid vilken av honom uthyrd film förevisas.

Till anordnare av biografföreställning som under år 1962 med tillämpning av gällande regler helt eller delvis erhållit befrielse från nöjesskatt med hänsyn till behållningens användande för välgörande eller allmännyttigt ändamål, skall stiftelsen, i den mån anordnaren icke eljest erhåller kompensation för bortfall av denna förmån, återbetala den erlagda avgiften för föreställningen. Talan må icke föras mot stiftelsens beslut i detta hänseende.

Stiftelsen äger genom auktoriserad revisor granska Kontrollbyråns räkenskaper såvitt avser redovisningen av avgifterna.

18 §

1. Med beaktande av övergångsbestämmelserna under 2 punkt i denna paragraf skall stiftelsen fördela de för varje år redovisade avgifterna på följande sätt:

A. (Utgår).

B. 10 procent av avgifterna användes för kvalitetsbidrag till svenska långfilmer enligt de riktlinjer, som anges i en till detta avtal fogad Bilaga 2.

C. (Utgår).

D. 5 procent av avgifterna användes för vissa för branschen gemensamma ändamål, såsom gemensam public-relationsverksamhet inom och utom Sverige, filmfestivaler och andra representativa arrangemang. Filminstitutet och filmbranschen skall efter eget beprövande disponera 35 procent vardera härav för ändamål som nu sagts, medan 30 procent disponeras gemensamt av filminstitutet och filmbranschen för stöd åt svensk film utomlands.

E. 30 procent av avgifterna användes, sedan kostnaderna för stiftelsens förvaltning bestritts, för främjande av verksamhet, som sammanhänger med i 2 § angivna ändamål.

F. 15 procent av avgifterna användes för att genom generellt verkande produktionslån och/eller produktionsgarantier stödja produktionen av svenska långfilmer.

Närmare bestämmelser om ordningen härför fastställas av stiftelsen i samråd med Föreningen Sveriges Filmproducenter.

G. 10 procent av avgifterna användes för stiftelsens produktion av svensk film. Härav skall cirka 70 procent användas för produktion av svenska långfilmer.

H. 30 procent av avgifterna användes för att genom selektiva produktionslån och/eller produktionsgarantier stödja produktionen av svenska långfilmer enligt de riktlinjer som anges i en till detta avtal fogad Bilaga 3.

I den mån de för visst år redovisade avgifterna icke tagits i anspråk enligt vad som nu sagts skola kvarstående medel för

samma ändamål föras i ny räkning.

Film anses som svensk under förutsättning

a) att producenten är här i landet bosatt svensk medborgare eller svenskt bolag eller annan svensk sammanslutning eller institution,

b) att filmens produktion finansieras uteslutande med svenskt kapital,

c) samt att den svenska insatsen av artistiska medarbetare är av påtaglig betydelse.

Såsom långfilm anses film som har en visningtid motsvarande minst 2 000 meter i 35 mm format och är avsedd för normal biografpremiär med normal biografexploatering enligt av stiftelsen i samråd med Föreningen Sveriges Filmproducenter fastställda normer.

Filmer med en längd understigande 2 000 meter i 35 mm format (eller motsvarande i andra format) erhåller reducerade bidrag enligt punkt B här ovan. Reduktionen skall uppgå till två promille för varje meter understigande 2 000 meter i 35 mm format (eller motsvarande i andra format).

2. Vid tillämpning av bestämmelserna under 1 punkt gäller följande:

Under tiden 1 juli 1972–30 juni 1973 avsättes endast 15 procent till H-fonden. Under denna tid skall 15 procent av avgifterna utbetalas till producenterna av de svenska långfilmer, som under samma tid visats i Sverige, med fördelning dem emellan i direkt proportion till de bruttobiljettintäkter som därvid uppkommit för dessa deras filmer. Närmare bestämmelser om ordningen härför fastställas av stiftelsen i samråd med Föreningen Sveriges Filmproducenter.

Under tiden 1 juli 1973–30 juni 1974 avsättes 20 procent till H-fonden, medan 10 procent utbetalas på sätt som angivits i föregående stycke.

Från och med den 1 juli 1974 avsättes 30 procent till H-fonden på sätt som angivits under 1 punkt.

19 §

Stiftelsens produktion av svensk film enligt 18 § G skall ske under förutsättning att produktionen har en klart konstnärlig inriktning samt att stiftelsens åtaganden sker på fullt affärsmässiga grunder och efter prövning av de ekonomiska, tekniska och personella resurserna för produktionens genomförande.

Den omständigheten, att en film finansierats på sätt som i denna paragraf sägs, skall icke utgöra hinder för bidrag till filmen enligt 18 § 1 punkt B, F och H samt 2 punkt.

20 §

A. Film, som tillkommit i samverkan mellan svenska och utländska intressen, s. k. samproducerad film, skall i enlighet med vad nedan stadgas likställas med svensk film vid tillämpningen av 18 § under förutsättning dels att den svenska kapitalinsatsen uppgår till minst 25 procent av produktionskostnaden för filmen, dels att den svenska insatsen av artistiska medarbetare på sätt i andra eller tredje stycket sägs funnits vara av påtaglig betydelse.

Producent äger av styrelsen erhålla förhandsbesked, huruvida den tillämnade svenska insatsen av artistiska medarbetare i viss planerad film motsvarar vad enligt första stycket förutsättes för att filmen skall kunna likställas med svensk film. Förhandsbesked, enligt vilket en planerad samproducerad film i detta hänseende uppfyller kraven för likställighet med svensk film, är bindande under förutsättning att de villkor, som stiftelsen anger i sitt beslut, uppfyllas.

Har förhandsbesked icke begärts eller är producent icke nöjd med erhållet förhandsbesked, må producenten, sedan filmen färdigställts, senast en månad före premiären i Sverige underställa filmen den jury som enligt Bilaga 2 har att fördela i 18 § 1 punkt B avsedda medel. Förklarar denna jury den svenska insatsen av artistiska medarbetare vara av påtaglig betydelse, skall filmen, under förutsättning tillika att den svenska kapitalinsatsen av stiftelsen prövas motsvara vad i första stycket stadgas, vid tillämpningen av 18 § likställas med svensk film.

Stiftelsen har att efter den utredning genom auktoriserad revisor eller på annat sätt, som stiftelsen finner erforderligt, fastställa den svenska kapitalinsatsen och den totala produktionskostnaden.

Bidrag till samproducerad film enligt 18 § 1 punkt B samt 2 punkt beräknas som om denna vore svensk. Vid utbetalningen reduceras dock bidraget med den andel av det framräknade beloppet, som belöper på den utländska kapitalinsatsen.

B. Film, som tillkommit i samverkan mellan den svenska televisionen och svenska filmproducenter och är avsedd att först exploateras på biograferna för att därefter, dock tidigast 18 månader efter biografpremiären, visas i TV, skall likställas med samproducerade filmer enligt 20 § vad avser utbetalning av bidrag enligt 18 § 1 punkt B, varvid således bidragen reduceras med den andel av det framräknade beloppet, som belöper sig på televisionens kapitalinsats.

Därest biografexploateringen av sådan film avslutas inom en avsevärt kortare tid än 18 månader, må dispens från adertonmånadersregeln lämnas av stiftelsen efter framställan av filmens producenter, därest det visas att ytterligare biografexploatering rimligen ej kunnat äga rum.

C. På den svenska filmproducentens andel av produktionskostnaderna för samproducerad film enligt denna paragraf punkt A och B utgår oavkortade bidrag enligt 18 § 1 punkt F och H.

D. Mot stiftelsens eller juryns beslut enligt denna paragraf må talan icke föras.

21 §

Detta avtal träder i kraft den 1 juli 1963 under förutsättning

att Kungl. Maj:t godkänner avtalet,

att nöjesskatten för biografföreställningar upphör senast från och med den 1 juli 1963,

att anordnare av biografföreställning vid taxering till inkomstskatt medges avdrag för avgift till stiftelsen,

att avtalet undertecknas av samtliga fem branschorganisationer och av Filmägarnas Kontrollbyrå Aktiebolag samt

att de av Kontrollbyrån fastställda allmänna bestämmelserna vid filmleveranser före den 15 mars 1963 ändrats i enlighet med vad som föreskrivits i 17 §.

I och med avtalets ikraftträdande inträder stiftelsen i de rättigheter och skyldigheter som enligt avtalet tillkommer stiftelsen, såsom om denna varit avtalsslutande part.

22 §

Avtalet skall gälla till och med den 30 juni 1983.

Staten må före avtalstidens utgång uppsäga avtalet till omedelbart upphörande, om filmbranschen bryter mot avtalet.

Filmbranschen må till omedelbart upphörande uppsäga avtalet, om nöjesskatt för biografföreställningar återinföres eller om annan skatt av väsentligen samma karaktär och effekt införes eller om mervärdeskatt lägges på filmhyror eller försäljningen av biografbiljetter.

Uppsäges icke avtalet senast två år före utgången av avtalstiden, förlänges avtalet automatiskt med fem år för varje gång.

Uppsägning från filmbranschens sida vare ej gällande med mindre den undertecknats av minst tre av de fem branschorganisationerna.

23 §

Uppsäges avtalet till upphörande vid avtalstidens utgång, skola de avgifter som redovisas för de två sista åren av avtalstiden, användas enligt bestämmelserna i avtalet.

Har avtalet upphört att gälla, må Kungl. Maj:t förordna, att stiftelsen skall träda i likvidation. I sådant fall har Kungl. Maj:t tillika att utse en likvidator. Stiftelsens tillgångar, med undantag av de för de två sista avtalsåren redovisade avgifterna, tillskiftas staten att användas för stiftelsens allmänna ändamål.

Förordnas ej om likvidation, skall stiftelsen bestå, till dess Kungl. Maj:t annorlunda förordnar. Stiftelsens tillgångar, med undan-

tag som i föregående stycke sägs, skola i sådant fall alltjämt förvaltas av stiftelsen för dennas allmänna ändamål. Därvid är dock stiftelsen ej längre bunden av avtalets regler rörande fördelningsprinciper.

24 §

Stiftelsens styrelse må besluta om ändring av bestämmelserna i 18–20 §§ samt Bilagorna 2 och 3. För giltighet av sådant beslut kräves godkännande av Kungl. Maj:t och av Föreningen Sveriges Filmproducenter.

Beslut om annan ändring av bestämmelserna i detta avtal fattas av stiftelsens styrelse. För giltigheten av sådant beslut kräves att styrelsen därvid varit fulltalig och att beslutet godkännes av de fem branschorganisationerna. Beslutet skall för att bliva gällande fastställas av Kungl. Maj:t.

25 §

Tvist angående tolkningen eller tillämpningen av detta avtal eller därur härflytande rättsförhållanden skall avgöras genom skiljedom enligt nu gällande svensk lag.

Detta avtal har upprättats i sju likalydande exemplar, av vilka staten tagit ett och filmbranschen sex.

Stockholm den 6 mars 1963.

För DEN STATLIGA FÖRHANDLINGSDELEGATIONEN
Krister Wickman
N. Erik Åqvist
Roland Pålsson

SVERIGES BIOGRAFÄGAREFÖRBUND
Sven Håkansson *Eric A. Pettersson*

FOLKETSHUSFÖRENINGARNAS RIKSORGANISATION
Arne Elmgren

FÖRENINGEN VÅRA GÅRDAR
Sigurd Hagström

SVERIGES FILMUTHYRAREFÖRENING u. p. a.
Sven Nygren *William Bendtz*

FÖRENINGEN SVERIGES FILMPRODUCENTER
G. Scheutz *B. Juberg*

FILMÄGARNAS KONTROLLBYRÅ AKTIEBOLAG
William Bendtz *Sven Nygren*

Bilaga 1 till filmavtalet: Förbindelse

Enligt avtal mellan staten samt Sveriges Biografägareförbund, Folketshusföreningarnas Riksorganisation, Föreningen Våra Gårdar, Sveriges Filmuthyrareförening u. p. a. och Föreningen Sveriges Filmproducenter, vilket avtal träder i kraft under förutsättning att nöjesskatten för biografföreställningar avskaffas, skall anordnare av biografföreställningar på fast visningsställe, där förutom barnmatinéer ges mer än fem föreställningar per vecka, till stiftelsen Svenska Filminstitutet erlägga en avgift motsvarande tio procent av bruttobiljettintäkten vid föreställningen. Stiftelsen må genom auktoriserad revisor granska räkenskaperna såvitt gäller avgiftsredovisningen. Filmhyra skall ej utgå på denna avgift. Avgiften skall alltså vara avdragsgill vid filmhyresberäkningen på samma sätt som den hittillsvarande nöjesskatten. Vidare skall avgiften enligt avtalet vara avdragsgill vid taxering till inkomstskatt. Underlåtenhet att redovisa och/eller betala avgift likställes med underlåtenhet att betala filmhyra. Undertecknad åtager sig härigenom gentemot stiftelsen att under den tid avtalet är i kraft inbetala avgift enligt avtalet och i övrigt följa avtalets bestämmelser.

Bilaga 2 till filmavtalet

1. Enligt det avtal, till vilket denna bilaga är fogad, har stiftelsen Svenska Filminstitutet

bildats för att främja den svenska filmens konstnärliga utveckling.

2. Enligt avtalet tillföres stiftelsen vissa avgifter.

3. Av dessa avgifter skall 10 procent användas för kvalitetsbidrag till svenska långfilmer.

4. Bedömning av vilka filmer som kvalificeras för bidrag åligger en jury av filmsakkunniga, bestående av tolv välkvalificerade filmbedömare jämte tre suppleanter, med angivande av den ordning i vilken dessa skall inträda.

5. Före utgången av varje verksamhetsår väljer stiftelsens förvaltningsråd de sakkunniga för följande verksamhetsår. Vid val av sakkunnig skall varje ledamot i förvaltningsrådet i omvänd nummerföljd ange samma antal kandidater som valet avser. För varje kandidat summeras de ordningsnummer han erhållit, och de kandidater, för vilka därvid de högsta summorna fastställts, förklaras valda. De som erhållit de lägsta summorna bland de valda kandidaterna är valda som suppleanter. Mellan kandidater med samma summa avgör lotten.

6. Stiftelsens styrelse adjungerar en ordförande till juryn. Han skall leda juryns sammanträden men äger icke deltaga i juryns beslut.

7. (Utgår).

8. Juryn sammanträder på kallelse av ordföranden. Vid sammanträdet skall föras protokoll över juryns beslut. Protokoll skall justeras av samtliga närvarande sakkunniga.

9. För juryns beslut kräves deltagande av tio sakkunniga.

10. Sakkunnig må ej deltaga i bedömningen av en film, därest minst fyra av de övriga sakkunniga prövar omständighet föreligga som är ägnad att rubba förtroendet till hans opartiskhet.

11. Juryn skall bedöma kvaliteten av filmer utan att fästa avseende vid filmens produktionskostnad eller ekonomiska resultat.

12. Stödsystemets syftemål är icke att dirigera filmkvaliteten i någon bestämd riktning. Det är tvärtom angeläget att undvika likriktning av smak. Kvalitetsbegreppet måste fattas i dess vidaste bemärkelse för att möjliggöra en fri utveckling av den svenska filmkonsten.

13. Avgörande för kvalitetsbedömningen kan således bli en rad av varandra tämligen oberoende faktorer, såsom förnyelse av filmens uttrycksmedel och formspråk, angelägenhetsgraden i filmens ärende, intensiteten eller fräschören i dess verklighetsuppfattning eller samhällskritik, graden av psykologisk insikt och andlig nivå, lekfull fantasi eller visionär styrka, episka, dramatiska eller lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos film. Ingen genre skall i och för sig äga företräde framför någon annan. Sålunda skola t. ex. komedier, tecknade filmer, barnfilmer och dokumentärfilmer bedömas efter sina förutsättningar på samma sätt som dramatiska spelfilmer.

14. Ehuru kvalitetsbedömningen i första hand skall baseras på det färdiga reslutatet, skall viss hänsyn tagas även till ambitionerna bakom filmens tillkomst i den mån de påtagligt svara mot de intentioner som skola ligga till grund för bedömningen, även om resultatet av olika skäl icke svarar mot ambitionerna.

15. Juryn skall bedöma filmer i enlighet med bestämmelserna i avtalets 18–20 §§.

16. Vid bedömandet huruvida den svenska insatsen av artistiska medarbetare i samproducerad film är av påtaglig betydelse skall såsom juryns beslut gälla den mening, varom de flesta förena sig. Vid lika röstetal avgör lotten.

17. (Utgår).

18. Varje sakkunnig har att åsätta varje till bedömning föreliggande film ett poängvärde inom skalan 0–5. Som ledning för de sakkunniga gäller att 0 poäng åsättes film ej värd särskilt bidrag, 1 poäng film av värde från några av de i punkterna 12–14 angivna synpunkterna, 3 poäng mycket god film och 5 poäng film av utomordentlig betydelse. Sakkunnig är oförhindrad välja poängvärden liggande mellan 0 och 1, 1 och 3 respektive 3 och 5.

19. För varje film skall bestämmas ett genomsnittligt poängvärde. Härvid skall bortses från ett av de lägsta och ett av de högsta av de av de sakkunniga åsatta poängvärdena. Kvalitetsbidrag kan endast utgå till film, som efter sådan beräkning uppnått 0,5 eller högre genomsnittspoäng.

20. Producent bör senast den 30 juni anmäla av honom framställd film för kvalitetsbedömning. Det står emellertid juryn fritt att även utan sådan anmälan verkställa kvalitetsbedömning.

21. Juryns arbete skall slutföras i september månad för de under föregående verksamhetsår premiärvisade filmerna.

22. Det för kvalitetsbidrag disponibla beloppet fördelas av stiftelsen så, att varje bidragsberättigande film erhåller bidrag i förhållande till sin genomsnittspoäng.

23. Vid beräkningen av kvalitetsbidraget till varje film gäller dock de spärregler dels att ingen film tilldelas mera än 20 % av det disponibla beloppet, dels att ingen film tilldelas mera än vad som svarar mot filmens produktionskostnad.

24. Om spärregel enligt 23 punkt träder i tillämpning, skall spärrat belopp fördelas på övriga bidragsberättigande filmer i proportion till deras genomsnittspoäng.

25. (Utgår).

26. Stiftelsen skall bestämma films produktionskostnad med ledning av en av en revisor kontrollerad beräkning enligt anvisningar som fastställas av stiftelsens styrelse och Föreningen Sveriges Filmproducenter.

27–30. (Utgår).

31. Mot juryns eller stiftelsens beslut enligt bestämmelserna i denna bilaga må talan icke föras.

32. Kvalitetsbidrag utbetalas till producenten senast två veckor efter det att de blivit fastställda.

Bilaga 3 till filmavtalet

1. Enligt det avtal, till vilken denna bilaga är fogad, har stiftelsen Svenska Filminstitutet bildats för att främja den svenska filmens konstnärliga utveckling.

2. Enligt avtalet tillföres stiftelsen vissa avgifter.

3. Av dessa avgifter skall viss andel enligt avtalets 18 § 1 punkt H användas för att genom selektiva produktionslån och/eller produktionsgarantier stödja produktionen av svenska långfilmer.

4. Stödet skall utgå under förutsättning att produktionerna har en konstnärlig inriktning och att de ekonomiska, tekniska och personella resurserna för produktionens genomförande föreligger.

5. Stödet skall icke styra produktionerna i en viss konstnärlig riktning, ej heller ge företräde åt någon eller några sådana riktningar framför andra. Stödsystemet syftar till en fri konstnärlig utveckling av svensk långfilm under bibehållandet av filmens karaktär som massmedium, dvs. dess inriktning mot en stor publik.

6. Det enligt 3 punkt eller eljest disponibla beloppet fördelas lika på två produktionsfonder, H 1 och H 2. Varje fond ledes av en fondstyrelse. Sammankallande för fondstyrelserna är en av stiftelsens styrelse utsedd person, som tillika är fondstyrelsernas ordförande, dock utan rösträtt.

7. Fondstyrelsen för produktionsfonden H 1 utgöres, förutom ordförande, av fem ordinarie ledamöter och tre suppleanter. Av dem utser filmbranschen fyra ordinarie ledamöter och två suppleanter. Filmavdelningen inom Svenska teaterförbundet utser en ordinarie ledamot och en suppleant.

8. Fondstyrelsen för produktionsfonden H 2 utgöres, förutom ordförande, av fem ordinarie ledamöter och fyra suppleanter. Av dem utser filmbranschen en ordinarie ledamot och en suppleant, filmavdelningen inom Svenska teaterförbundet tre ordinarie ledamöter och två suppleanter och Föreningen produktions- och inspelningsledare en ordinarie ledamot och en suppleant.

9. Ledamöter och suppleanter i fondstyrelserna får icke samtidigt vara ledamöter av stiftelsens styrelse eller dess förvaltningsråd.

10. Ledamöter och suppleanter i fondstyrelserna utses senast i mars varje år för ett år i taget.

11. Ledamot i fondstyrelse är jävig vid behandlingen av en ansökan om produktionslån och/eller produktionsgaranti för ett projekt i vilket han har ekonomiska eller andra intressen. Vid jäv inträder suppleant, utsedd av den som utsett den jävade.

12. Ersättning till ledamöter och suppleanter i fondstyrelserna fastställes av stiftelsens styrelse och bestrids med resp. fondmedel.

13. Produktionslån må beslutas av fondstyrelserna under förutsättning att dessa förvissat sig om att säkerhet för projektens genomförande och lånens återbetalning föreligger.

14. Vid sidan om produktionslån och/eller produktionsgarantier må fondstyrelserna besluta om särskilda anslag för utarbetande av underlag till filmproduktionsprojekt, s. k. projektstöd.

15. Kostnaderna för fondstyrelsernas förvaltning bestrids med resp. fondmedel.

16. Stiftelsen svarar för att av fondstyrelserna beslutade utbetalningar genomföres samt för redovisningen av återbetalningar av utlämnade produktionslån. Kostnaderna härför bestrids med medel ur E-fonden.

17. De båda fondstyrelserna får icke besluta om produktionslån och/eller produktionsgarantier till samma filmproduktion. Det åligger ordföranden i de båda styrelserna att kontrollera att denna bestämmelse efterföljs.

18. Envar fondstyrelse har att varje år avge berättelse för nästföregående verksamhetsår. Berättelserna överlämnas senast den 1 november till stiftelsens styrelse och förvaltningsråd.

19. Närmare bestämmelser om fondstyrelsernas förvaltning skall fastställas av stiftelsens styrelse i samråd med Föreningen Sveriges Filmproducenter.

Statens offentliga utredningar 1973

Kronologisk förteckning

1. Litteraturen i skolan. U.
2. Högskolan. U.
3. Högskolan. Sammanfattning. U.
4. Fastighetstaxering. Fi.
5. Museerna. U.
6. Data och näringspolitik. I.
7. Trygghet i anställningen. In.
8. Radio i utveckling. U.
9. Fortsatt uppsökande verksamhet för cirkelstudier inom vuxenutbildningen. U.
10. Reklam III. Ställningstaganden och förslag. U. (Utkommer senare)
11. Reklam IV. Reklamens kostnader och bestämningsfaktorer. U.
12. Försöksverksamhet med yrkesteknisk högskoleutbildning. U.
13. Snyltningsbrott och sjukförsäkringsmissbruk. Ju.
14. Mål och medel i skogspolitiken. Jo.
15. Kommunal planering och detaljhandel. H.
16. Samhället och filmen. Del 3. U.
17. Teknisk översyn av studiemedelssystemet. U.
18. Styrelserepresentation för bankanställda. Lagteknisk översyn. Fi.
19. TRU: s försöksverksamhet 1967—1972. U.
20. Varudeklaration — ett medel i konsumentpolitiken. H.
21. Svensk ekonomi fram till 1977. Fi.
22. Utsökningsbalk. Utsökningsrätt XII. Ju.
23. Bättre överblick över lagar och andra bestämmelser. Ju.
24. Boendeservice 7. In.
25. Unga lagöverträdare III. Ju.
26. Lag och rätt i grundskolan. Ju.
27. Sanering III. In.
28. Styrelserepresentation för anställda i statliga myndigheter. Fi.
29. Järn- och metallmanufakturindustrin under 70-talet. I.
30. Järn- och metallmanufakturindustrin under 70-talet. Bilagor. I.
31. Revision av vattenlagen. Del 3. Vattenförbud. Ju.
32. Vägtrafiken — kostnader och avgifter. K.
33. Ränta och restavgift på skatt m. m. Fi.
34. Flygvapnets befäl. Fö.
35. Kriminologisk forskning. Ju.
36. Miljövårdens informationssystem. Förslag och motiv. Jo.
37. Miljövårdens informationssystem. Statskontorets förstudie. Jo.
38. Personal för krigsmaktens förvaltningsverksamhet. Fö.
39. God inkassosed. Ju.
40. Civilförsvarsförmåner. Fö.
41. Forskning för utveckling. U.
42. Utbildning av lärarutbildare. U.
43. Budgetreform. Fi.
44. Budgetreform. Bilagor. Fi.
45. Budgetreform. Stabiliseringspolitiska bilagor. Fi.
46. Budgetreform. Den statliga budgetens regionala effekter. Fi.
47. Högskolornas förvaltning. U.
48. Skolans regionala ledning. U.
49. Unga lagöverträdare IV. Ju.
50. Bostäder 1974—76. In.
51. Skadestånd V. Ju.
52. Turism och rekreation i Sverige. Jo.
53. Samhället och filmen. Del 4. Slutbetänkande. U.

Statens offentliga utredningar 1973

Systematisk förteckning

Justitiedepartementet

Snyltningsbrott och sjukförsäkringsmissbruk. [13]
Utsökningsbalk. Utsökningsrätt XII. [22]
Bättre överblick över lagar och andra bestämmelser. [23]
1956 års klientelundersökning rörande ungdomsbrottslingar. 1. Unga lagöverträdare III. [25] 2. Unga lagöverträdare. IV. [49]
Lag och rätt i grundskolan. [26]
Revision av vattenlagen. Del 3. Vattenförbund. [31]
Kriminologisk forskning. [35]
God inkassosed. [39]
Skadestånd V. [51]

Försvarsdepartementet

Flygvapnets befäl. [34]
Personal för krigsmaktens förvaltningsverksamhet. [38]
Civilförsvarsförmåner. [40]

Kommunikationsdepartementet

Vägtrafiken — kostnader och avgifter. [32]

Finansdepartementet

Fastighetstaxering. [4]
Styrelserepresentation för bankanställda. Lagteknisk översyn. [18]
Svensk ekonomi fram till 1977. [21]
Styrelserepresentation för anställda i statliga myndigheter. [28]
Ränta och restavgift på skatt m. m. [33]
Budgetutredningen. 1. Budgetreform. [43] 2. Budgetreform. Bilagor. [44] 3. Budgetreform. Stabiliseringspolitiska bilagor. [45] 4. Budgetreform. Den statliga budgetens regionala effekter. [46]

Utbildningsdepartementet

Litteraturen i skolan. Separat bilagedel 4 till litteraturutredningens huvudbetänkande. [1]
1968 års utbildningsutredning. 1. Högskolan [2] 2. Högskolan. Sammanfattning. [3] 3. Försöksverksamhet med yrkesteknisk högskoleutbildning. [12] 4. Högskolornas förvaltning. [47]
Museerna. [5]
Radio i utveckling. [8]
Fortsatt uppsökande verksamhet för cirkelstudier inom vuxenutbildningen. [9]
Reklamutredningen. Reklam III. Ställningstaganden och förslag. [10] (Utkommer senare) Reklam IV. Reklamens kostnader och bestämningsfaktorer. [11]
Filmutredningen. 1. Samhället och filmen. Del 3. [16] 2. Samhället och filmen. Del 4. Slutbetänkande. [53]
Teknisk översyn av studiemedelssystemet. [17]
TRU: s försöksverksamhet 1967—1972. [19]
Forskning för utveckling. [41]
Utbildning av lärarutbildare. [42]
Skolans regionala ledning. [48]

Jordbruksdepartementet

Mål och medel i skogspolitiken. [14]
Miljökontrollutredningen. 1. Miljövårdens informationssystem. Förslag och motiv. [36] 2. Miljövårdens informationssystem. Statskontorets förstudie. [37]
Turism och rekreation i Sverige. [52]

Handelsdepartementet

Kommunal planering och detaljhandel. [15]
Varudeklaration — ett medel i konsumentpolitiken. [20]

Inrikesdepartementet

Trygghet i anställningen. [7]
Boendeservice 7. [24]
Sanering III. [27]
Bostäder 1974—76. [50]

Industridepartementet

Data och näringspolitik. [6]
Metallmanufakturutredningen. 1. Järn- och metallmanufakturindustrin under 70-talet. [29] 2. Järn- och metallmanufakturindustrin under 70-talet. Bilagor. [30]

Anm. Siffrorna inom klammer betecknar utredningarnas nummer i den kronologiska förteckningen.

Nordisk udredningsserie (Nu) 1973

Systematisk förteckning

1. Kommunalt samarbete över de nordiska riksgränserna.
2. Nordiskt kontaktmannamöte i Mariehamn.
3. Varudeklarasjonssamarbeid i Norden.
4. Den nordiska allmänheten och det nordiska samarbetet 1973.
5. Nordisk miljöskyddskonvention.
6. Nordisk pedagogisk specialutbildning för fysioterapeuter.
7. Nordiskt samarbete på arbetsmedicinens område.
8. Övergripande mål för konsumentundervisning i skolan.

Allmänna Förlaget

ISBN 91-38-01577-3