



FORSKNINGSRAPPORT

2007:02

Roger Blomgren

Den onda, den goda och den nyttiga –

Kulturindustrin, filmen och regionerna

Den onda, den goda och den nyttiga -

Kulturindustrin, filmen och regionerna

Roger Blomgren

DEN ONDA, DEN GODA OCH DEN NYTTIGA - KULTURINDUSTRIN, FILMEN OCH REGIONERNA

Kontaktinformation

Roger Blomgren, Högskolan Väst, Institutionen för individ och samhälle, Avdelningen för socialpedagogik och sociologi, 461 86 Trollhättan

Tel: 0520 – 22 37 27, e-post: roger.blomgren@hv.se

Högskolan Västs forskningsrapporter finns tillgängliga på www.hv.se

Abstract

Blomgren, Roger (2007), *Den onda, den goda och den nyttiga - Kulturindustrin, filmen och regionerna. The Bad, the Good and the Useful - Cultural industry, film and the regions.*

This report focuses on the change that has taken place in the relationship between the state and the cultural industry in Sweden. From the beginning of the 20th Century, when film and popular music (jazz and later rock'n roll) were introduced in Sweden, to the 1990's the relationship between state and cultural industries has been one of distrust. Popular film and music were seen as having a damaging effect on society. Today, cultural industry is seen as a salvation for the society. Regions and local communities see it as an important industry for growth and welfare. My aim is to study this new trend by using an empirical example of the growth of a Swedish regional resource- and production centre called Film in West. It is a joint-stock company owned by the regional council, established in 1992. Today it has become a powerful actor in national film politics and about half of the total numbers of feature films produced in Sweden during the last ten years were produced in co-operation with Film in West.

The object is to explore the political processes behind the regionalisation of film production in Sweden since the early 1990s and forward. What can explain the transfer of power from central government and film production companies to regionally based institutions? The theoretical thesis is that ideas are important for change and create new forms of institution such as Film in West. Ideas can function as a mental map, or common framework of meaning. When policy entrepreneurs introduced the idea to see film as an instrument for regional and local development and economic growth and not as art policy, regionalisation become possible.

Keywords

Cultural industry, regional development, film production centres, institutional theory, art policy

Förord

Titeln - en parafraas på Sergio Leones film "den gode, den onde, och den fule"- beskriver hur film som verksamhet har behandlats och setts av det offentliga i ett historiskt perspektiv. Från det att film introducerads i slutet av 1800-talet dröjde det mer än femtio år innan film fick någon form av stöd från staten. Innan dess hade film setts som, i värsta fall, något ont som staten med hjälp av censur och nöjesskatt måste bekämpa. Film var ett nöje som producerades av en kulturindustri som endast hade vinst som måttstock på framgång. Det var först i slutet på 1950-talet som statsmakterna kom att betrakta film som en konstform jämförbar med teater och konst.

Bildandet av Svenska filminstitutet 1963 var startpunkten på en samlad svensk filmpolitik, då film som aktivitet institutionaliserades i en egen stiftelse. Stiftelsen byggde på ett avtal mellan bl.a. privata filmproducenter (kulturindustrin) och staten. I den kulturpolitiska debatten, främst under sena 1960- och 1970- talen var kritiken kraftig mot kulturindustrin och allt den stod för i den statliga filmpolitikens hägn.

Under 1990-talets mitt kom film som kulturindustri att lyftas fram som exempel på att denna typ av industri kan medföra nytta för regioner i form av tillväxt och ökad sysselsättning. Det var nyttoargument som kraftigt bidrog till de regionala filmproduktionscentrummens framväxt. I dagsläget är det vanligt att film lyfts fram som exempel upplevelseindustri. De kreativa och kulturella näringarna anses bidra till nytta i form av tillväxt och ökad sysselsättning, inte bara för kommuner och regioner utan även för nationen som helhet.

Vilka faktorer som gjort denna förändring möjlig är i fokus i denna studie. Västra Götalandregionen och Film i Väst fungerar som ett exemplifierande av den nya filmpolitiska ordningen i Sverige. Det skall dock poängteras att studien inte är en utvärdering av vare sig Västra Götalandsregionens filmpolitik eller Film i Västs verksamhet.

Studien har finansierats av Högskolan Väst och i ett inledande skede även av Västra Götalandsregionen. Jag vill tacka alla, ingen nämnd och glömd, som ställt upp på intervjuer och givit mig värdefull information om filmpolitik i allmänhet och regional filmpolitisk i synnerhet.

Uddevalla 2007 i maj

Roger Blomgren

Innehåll

ABSTRACT	1
FÖRORD.....	2
INNEHÅLL.....	4
INNEHÅLL.....	4
1 FRÅN STAT TILL REGION - DEN NYA FILMPOLITISKA ORDNINGEN	5
INLEDNING.....	5
PROBLEM – SYFTE: "POLITIK ÄR ATT VILJA...ELLER?"	7
TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER - FILMPOLITIK SOM EN INSTITUTIONELL ORDNING	10
ATT FÖRKLARA FÖRÄNDRINGAR - MISSION (I)MPOSSIBLE?	15
2 FILMEN I SVERIGE FRÅN EN ICKE STATLIG ANGELÄGENHET TILL ETT INSTITUTIONALISERAT POLITIKOMRÅDE 1909-1992	21
INLEDNING.....	21
FILMEN KOMMER TILL BYN	22
FILM SOM HOT OCH POPULÄRKULTUR – STATEN REAGERAR.....	24
ATT STOPPA KULTURINDUSTRIN – STATEN OCH FILMEN UNDER DE FÖRSTA 50 ÅREN	29
FILMPOLITIKEN INTRODUCERAS.....	33
SVENSKA FILMINSTITUTET – EN INSTITUTIONELL ORDNING STADSFÄST	38
SFI MELLAN KULTUR OCH KOMMERSIALISM.....	41
SAMMANFATTNING	49
3 FILMEN PÅ DEN REGIONALA ARENAN.....	51
INLEDNING.....	51
FILMEN OCH 1974 ÅRS KULTURPOLITISKA BESLUT	52
LANDSTINGEN TAR FILMEN TILL SITT HJÄRTA	56
FILMPRODUKTION BLIR EN REGIONAL ANGELÄGENHET	59
ATT SÖKA STÖD FRÅN STATEN.....	60
ATT HITTA ANDRA INSTITUTIONELLA ORDNINGAR - BLICKARNA RIKTAS MOT EUROPA	63
NYA FILMPOLITISKA VINDAR ÖVER SVERIGE – MED KULTURINDUSTRIN I TIDEN.....	67
REGIONER AGERAR - STATEN REAGERAR	71
VARFÖR SLOG IDÉERNA IGENOM JUST NU?	74
4 FILMEN I DEN REGIONALA TILLVÄXTENS OCH UPPLEVELSEINDUSTRINS ERA....	77
INLEDNING.....	77
FILM I VÄST – EN FRAMGÅNGSSAGA	77
TILLIT OCH SAMMANHÅLLNING	80
VAD SKAPADE LEGITIMITET OCH FÖRTROENDET FÖR REGIONAL FILM?.....	86
AVSLUTNING – EN HÅLLBAR ORDNING?.....	91
KÄLLOR OCH LITTERATUR.....	97
INTERVJUER OCH MUNTliga UPPLYSNINGAR.....	97
OFFENTLIGT TRYCK.....	97
INTERNET	97
ÖVRIGA KÄLLOR OCH LITTERATUR	98

1 Från stat till region - den nya filmpolitiska ordningen

Inledning

Någonting har hänt i svensk filmpolitik. Det har vuxit upp en mängd regionala filmcentrum, där den politiska landstingsnivån har engagerat sig i filmkulturella verksamheter. Filmpolitiken har fått en "regional dimension" (Svenska filminstitutet 2001).

Så sent som på slutet av 1980-talet var detta inte ens en tanke. Filmpolitiken var helt och hållet en nationell verksamhet i Sverige. Staten gav stöd till filmproduktioner genom stiftelsen Svenska Filminstitutet och de filmpolitiska målsättningarna implementerades av branschsammanställda organ på nationell nivå (se Blomgren 1998).

Genom att vara så nationellt samlad avvek filmpolitiken från den allmänna svenska kulturpolitiken. Där hade riksdagen i mitten av sjuttioalet beslutat om långtgående målsättningar för decentralisering, både i geografiskt och socialt hänseende. Kulturen skulle föras ut till en bredare befolkning och landstingen fick i uppdrag att skapa fasta regionala teaterinstitutioner, regionala bibliotek och regionala museer (se Prop. 1974:28).

Landstingen - den regionala nivån i svensk politik - hade dittills huvudsakligen haft ansvar för sjukvårdsfrågor. Sjukvårdsfrågorna dominerar fortfarande, men på sjuttioalet tillkom alltså ansvaret för regional kulturverksamhet. Landstingen bildade politiskt sammansatta kulturnämnder och regionala kulturförvaltningar som skulle genomföra besluten. Men filmfrågor definierades inte till den regionala kulturpolitiken. Filmpolitiken implementerades alltjämt genom Svenska filminstitutet i Stockholm och de stora filmproduktionsbolagen Sandrews och Svensk Filmindustri

tillsammans stod för huvudparten av distribution och visning av film.

Runt 1990 började denna ordning att förändras. Vissa landsting tog på egen hand initiativ till filmverksamhet av olika slag och inom några år hade regionala resurscentrum för film vuxit fram. Detta var inte en centralt beslutad utveckling, utan något som kom från den regionala nivån. Bakom det ökade intresset för regional filmverksamhet låg en kritik av stockholmskoncentrationen av all filmproduktion (SOU 1995:84, s. 452). De centrala aktörerna kunde bara bevittna vad som hände och det blev efterhand en anpassning av den statliga filmpolitiken till den nya regionala utveckling som hade ägt rum (SOU 1998:142). Riksdagen beslutade 1997 att införa ett statligt stöd till regional filmverksamhet, på samma villkor som till annan regional kulturverksamhet (Svenska filminstitutet 2001).

Det regionala engagemanget har till en stor del kommit att handla om filmproduktion och kultur som ett medel för att stärka regionens konkurrenskraft och ekonomiska tillväxt. Landstingen har på några håll byggt upp en regional organisation för att stödja kommersiella spelfilmsproduktioner. Syftet är att locka regissörer och filmproduktionsbolag till regionen för att spela in filmer, och därigenom skapa arbetstillfällen och dynamiska kluster. Filmproduktion har blivit en regionalpolitisk angelägenhet under drygt tio år. Det är intressant att konstatera att en liknande utveckling ägt rum i t.ex. Storbritannien, fast redan i mitten av åttiotalet. Där har lokalpolitiska och regionalpolitiska krafter byggt upp framgångsrika medieproduktionscentrum med avsikt just att stärka konkurrenskraften och tillväxten i regioner och städer med nedgång i traditionella näringar (Lewis 1990; McIntyre 1996).

I Sverige har denna utveckling efterhand kommit att stödjas också av staten. I 2000 års filmavtal slogs fast att minst 20 procent av Svenska filminstitutets medel ska användas till regionalverksamhet, inklusive regional filmproduktion (Prop. 1998/99:131, s. 51). Det var första gången stöd till regional verksamhet skrevs in i det centrala filmavtalet. Nu hade statsmakterna tillsammans med

filmbranschen givit legitimitet åt regionala filmproduktionscentrum, vilket även manifesterades i 2006 års filmavtal (Prop. 2005/06:3).

I dagsläget, några år in på 2000-talet, har regional filmproduktion lyfts fram som en viktig faktor i regionala tillväxtprogram för att stärka regionernas ekonomiska utveckling och tillväxt. Tillsammans med verksamheter som design, musik och turism är filmen en viktig del i den s.k. upplevelseindustrin som skall rädda Sverige och regionerna (se bla. Kulturrådet m.fl. 2005; Almquist, K., M. Engström & K. Olausson, red. (2000), KK - stiftelsen 2003; 2004). Filmproduktionsbolag och filmproducenter har från att under tidigare år ha betraktats som profitörer och spekulanter i dålig smak nu blivit regionernas räddare och kallas nuförtiden för kreatörer.

Denna studie handlar om vilka faktorer som möjliggjorde denna förändring av den svenska filmpolitiken. Även om det främst är den svenska regionala filmproduktionens flaggskepp Film i Väst (FiV) som kommer att tjäna som empiriskt exempel har denna studie inte till syfte att utvärdera deras verksamhet. FiV:s framväxt och verksamhet kommer att tjäna som ett framträdande fall för den nya filmpolitiska ordningen.

Problem - Syfte: "Politik är att vilja... eller?"

Olof Palme inleder boken "Politik är att vilja" med följande ord: "Politik - det är att vilja något. Socialdemokratisk politik det är att vilja förändringar därför att förändringar ger löfte om förbättringar, näring åt fantasi och handlingskraft, stimulans åt drömmar och visioner." (Palme 1968). Här saluförs tesen att bara det finns en politisk vilja är det möjligt att styra politiken dit man vill.

Denna positiva syn på politikens möjligheter att förändra samhället har dock falsifierats både inom samhällsvetenskaplig forskning och i offentliga utvärderingar. Tvärtom påvisas oftast motsatsen, nämligen att politiska intentioner är svåra och nära nog omöjliga att genomföra i praktiken. Att förändra politikens inriktning och

organisation har visat sig vara svårare än man tror (se. t.ex. Blomgren & Blomgren 2002; Blomgren 2004).

Detta kan i sin tur ha många olika orsaker. För att politiska reformer skall förverkligas krävs både klara mål och tillräckliga resurser. Det krävs dessutom att den som ska verkställa är välvilligt inställd till beslutet. Om verkställaren inte förstår innebörden i beslutet, inte ges tillräckliga resurser eller helt enkelt obstruerar är det knappast underligt om intentionerna med beslutet inte uppnås.

En värre motståndare än verkställarnas brist på engagemang är när samhällsutvecklingen inom vissa politikområden går i motsatt riktning än den som politikerna önskar. Att olika s.k. oönskade fenomen och beteenden inte går att stoppa, trots att man från politiskt ansvarigt håll önskar detta, finns det också åtskilliga exempel på. Alkoholpolitik är ett exempel. Trots åtskilliga offentligt finansierade kampanjer så dricker folk fortfarande för mycket alkohol. Ett annat exempel som ligger närmare denna studie utgörs av mediepolitiken. Detta politikområde ser idag helt annorlunda ut än för 20 år sedan. Trots försök av en del politiker att aktivt motarbeta inflödet av utländsk reklam-TV genom att föreslå förbud mot parabolantennor och trots att det fanns en majoritet i riksdagen som slöt upp kring idén om ett reklamfri TV sprang den tekniska utvecklingen iväg på egen hand. Idag ser sålunda mediemarknaden helt annorlunda ut än för tjugo år sedan, även att många politiker inte önskade sig denna utveckling.

Men trots detta händer det, om inte alltför ofta, att politiska reformer lyckas i förhållande till sina intentioner och att tröga politiska system förändras. Skapandet av den nya svensk arbetsmarknadspolitik är ett exempel som ofta lyfts fram (Rothstein 1986). Ett annat exempel, min tes, är förändringen av den svenska filmpolitiken som skett under de senare åren. Den har varit både genomgripande och gått förhållandevis fort.¹

¹ Vad som är mer anmärkningsvärt är att de nya regionala filmproduktionscentra var något som drogs igång i periferin och inte av centralt placerade aktörer.

Den svenska filmpolitiken är idag en annan än för tio år sedan. Regionaliseringen av filmproduktionsverksamheten har de facto inneburit en vertikal förskjutning av makt från centrum till periferi, och till regionala och lokala aktörer. Med regionalisering avses här överflyttande av politisk makt till regionala/lokala aktörer att genomdriva "nationell kulturpolitik". För den som vill studera svensk filmpolitik räcker det inte med att som tidigare endast studera riksdag och centralt placerade aktörers och organisationers agerande (se t.ex. Blomgren 1998). Förändringen har också lett till att man inte endast kan tala om en enhetlig svensk filmarena (marknad etc.) vilket tidigare var fallet. I dagsläget finns det tre mer professionella filmproduktionscentra som bedriver filmproduktionsverksamhet, med egna stödsystem och med stöd från Svenska filminstitutet (SFI).

Det finns således inte endast en arena att studera filmpolitik på i dagsläget. Nu måste en sådan studie inkludera såväl organisationer som aktörer på regional och lokal nivå. Samspelet mellan region/landsting, kommuner, lokalt näringsliv, politiker, intresseorganisationer och kommuner har blivit en ny viktig beståndsdel i den svenska filmpolitiken. Detta är i sin tur ett resultat av aktiva ansträngningar av regionala politiker, tjänstemän och entusiaster. I de regioner där det finns regionala produktionscentra har regionerna tagit den reella makten. De är inte beroende av t.ex. stöd från Kulturrådet som de regionala teatrarna.

I kvantitativa termer kan konstateras att svensk filmproduktion sedan några år tillbaka har ökat. Innan regionaliseringen producerades cirka 15 långfilmer i snitt. Efter 1999 har det legat på ca 30 st. per år för att år 2005 nå 43 producerade långfilmer (SFI 2005). Det finns även de som hävdar att den svenska filmens innehåll, när det gäller teman, orter och själva filmen har förändrats. Regionaliseringen har öppnat upp en ny våg för svensk film. Nya regissörer och filmproducenter har tack vare de nya filmproduktionscenter getts möjlighet att komma fram. När filmverksamheten var knuten till Stockholm var det en omöjlighet. (se t.ex. Björkman m.fl. 2002). Att svensk film nu fått ett regionalt ansikte och inte bara visar Stockholmsmiljöer har dock inte

inneburit att alla varit nöjda med den ordningen. Från Stockholmshorisont har det klagats över att regionala filmcentra eller som de också kallas "delfinansierarna" på vischan helst ger pengar till filmer fyllda med lantisar och sömniga småstäder" (DN 2005-01-23).

Jag avser dock inte att närmare fördjupa mig i frågan om filmerna, biobesökarna, eller det som i statvetenskapliga sammanhang kallas utfallet av politiken. Som statsvetare är forskningsfokus istället vänt mot de samhälleliga faktorer som påverkade regionaliseringen av filmpolitiken. Syftet är att ge ett bidrag till diskussionen om vilka faktorer som kan påverka samhälleliga förändringar (se t.ex. Rothstein 1986). Även om regionaliseringen av svensk filmpolitik inte är ett exempel på någon avgörande samhällsförändring i Sverige, vill jag hävda att filmpolitiken i och med filmens regionalisering inneburit ett paradigmskifte för den svenska filmpolitiken, framförallt beträffande filmens produktionssida.

Teoretiska utgångspunkter - Filmpolitik som en institutionell ordning

Jag vill med denna studie bidra till skrivandet av den svenska filmpolitikens historia samt nulägesituation. Jag vill också ge ett bidrag till diskussionen om hur nya politikområden skapas, stabiliseras och förändras, samt undersöka vilka faktorer som kan tänkas bidra till detta. Som jag i föregående avsnitt nämnde har forskning visat på svårigheter för reformatorer att förändra politikens inriktning. Detta kan i sin tur ha många olika orsaker. Ett svar kan, åtminstone delvis, sökas i implementeringsprocessen eller genomförandedet i politiken. Politiken upphör ingalunda när riksdagen har fattat beslut i en fråga. Den fortsätter, fast med andra medel (Pressman & Wildavsky 1984, s. 175). Också genomförandet av politik innehåller olika moment av förhandling och avvägningar, i synnerhet som de politiska besluten ofta är allmänt formulerade och precisering förväntas ske i senare led. Det är förklaringen till

varför storstilade politiska förhoppningar ofta grusas när de kommer till implementeringsledet i policyprocessen (ibid.).

Ett trivialt faktum som förklarar detta är att verkligheten inte ser ut som den folkstyrelse som beskrivs i grundlagen, nämligen att riksdagen utformar lagar som förvaltningen sedan skall genomföra i enlighet med de fattade besluten. Studier av empiriska förhållanden har visat att politiken istället utformas i ett komplicerat samspel mellan staten och olika typer av organisationer eller grupper (se t.ex. Rothstein 1992; Hermansson 1993; Öberg 1994; Daugbjerg 1998). Det finns också studier som visar att de formellt opolitiskt tillsatta förvaltningstjänstemännen har ett stort inflytande både över de politiska beslutens utformning och implementering (se t.ex. Ahlbäck 1999 och där angivna referenser). I praktiken ligger sålunda makten inte alltid hos de folkvalda.

Det behövs, som implementeringsforskningen visat, inte mycket för att genomförandet av ett politiskt beslut ska misslyckas. För att implementeringen ska bli framgångsrik krävs både klara mål och tillräckliga resurser. Det krävs dessutom att de som ska verkställa är välvilligt inställda till beslutet. Om verkställarna inte förstår innebörden i beslutet, inte ges tillräckliga resurser eller helt enkelt obstruerar är det knappast underligt om intentionerna med beslutet inte uppnås. I sin analysmodell över vad staten politiskt kan åstadkomma framhåller Bo Rothstein därför vikten av att studera såväl beslut som genomförande av beslut. Problem i genomförandefasen kan orsakas av brister i själva konstruktionen av det politiska åtgärdsprogrammet eller av brister ifråga om organiseringen av genomförandet.

Grundtanken är enkel, ett aldrig så välgenomtänkt åtgärdsprogram kommer att misslyckas om det anförtros åt en för genomförandet olämplig organisation. (Rothstein 1994, s. 86; jfr Sannerstedt 1997; Sabatier & Jenkins 1993)

Att organiseringen av politiken har stor betydelse för politikens utformning är en central tes i de s.k. institutionella teoribild-

ningarna. Även om de olika skolbildningarna sätter olika fokus på vad de avser som institution och vilka faktorer som är viktiga att studera så kan man enligt Peter Hall med institutionella faktorer avse "(t)he formal rules, compliance procedures, and standard operation practices that structure the relationship between individuals in various unit of the polity and economy" (i Thelen & Steinmo 1992, s. 2).² Dessa institutionella faktorer kan i sin tur, vilket påvisas i ovanstående citat, delas in i två delar. Dels har vi de formella regelsystemen som konstitutioner, valssystem, skattesystem, socialförsäkringssystem etc. Dels kan vi med institutionell förhållanden även avse informella, etablerade politiska ordningar, dvs. vad vi uppfattar som gemensam kultur, kollektiv identitet, tillhörighet, samt om vi känner förtroende för de politiska systemet (Pierre & Rothstein 2003, s. 7 ff.).³

Johan P Olsen och March Olsen menar att dessa institutionella faktorer i sin tur skapar sina egna inneboende normer bland de olika aktörer som är verksamma i olika typer av organisationer genom att de påverkar den s.k. lämplighetslogiken (logic of appropriateness). Det innebär att aktörerna agerar efter vad som anses vara normativt lämpligt. (March & Olsen 1989, s. 22).⁴ De institutionella arrangemangen avgör (a) who are the legitimate actors, (b) the number of actors, (c) the ordering of action; and to large extent, (d) what information actors will have about each other's intentions (Rothstein 1998, s. 146). På det filmpolitiska området kan vi således anta att

² Guy Peters skiljer ut sju olika institutionella skolbildningar; från "old institutionalism" där Aristoteles studie om olika styrelseskick är en startpunkt till nya institutionella skolbildningar som t.ex. narrative-, rational choice-, sociologisk- och historisk institutionalism (Peters 1999).

³ Det är, enligt min uppfattning ytterst svårt, för att inte säga omöjligt, att ta ställning till om de formella eller informella reglerna är de mest centrala eller viktigaste. Jag instämmer med Rothstein (2003) som skriver att institutioner existerar "i en kontinuerlig dimension som går från det formella, där de har betydelse för att skapa tydligare incitament, till informella där deras betydelse handlar om sociala normer" (ibid., s. 67).

⁴ March och Olsen skiljer mellan just lämplighetslogik och målorienterad logik (logic of consequentiality) vilket i korthet innebär att politiska handlingar förklaras med hjälp av egenintressen där individer ses som kalkylerande rationella varelser (ibid.).

politikens utfall och de enskilda filmaktörernas beteenden dels styrs av formella regler i form av filmavtalet och dels av informella regler som t.ex. den förhärskande synen på kvalitet. I fråga om det senare har synen på vad som är kvalitativt god film varit avgörande för vilka filmer som kunnat få statligt stöd (se Blomgren 1998).

Både bl.a. Rothstein (1998) och Pierson (2000) har visat att det skapas starka grupperingar som är intresserade av att förvara de existerande institutionella ordningarna. Strukturer som skapas inom olika politikområden kännetecknas ofta av hårt strukturerade regler, av både formell och informell karaktär. Dessa skapas redan när institutionen bildas, när t.ex. beslut tas om organisering, personal och regler. Dessa vägval eller turordningen för verksamheten har i sin tur ett stort inflytande för den framtida verksamheten. Ett begrepp som används för att beskriva detta är "stigberoende" (path dependency) vilket i korthet innebär att aktörerna tenderar att anpassa sina strategier till de rådande institutionella normerna vilket i sin tur leder till att de institutionella normerna i sin tur förstärks och blir svåra att bryta. Ju tidigare ett visst vägval sker i ett händelseförlopp desto större är sannolikheten att valet blir norm för de lösningar som senare söks (Lindvert 2002 s. 33; Peters 1999, s. 63).

De institutionella ramarna försvårar sålunda för en reformator att i praktiken genomföra de planerade politiska intentionerna. I studier inom de kulturpolitiska områdena, dit även filmen till viss del hör, har även dessa teser om svårigheten att för politiker styra politiken uppmärksammats. Speciellt är detta svårt om organisationer och myndigheter är motståndare. I en studie om den svenska teaterpolitiken bekräftas denna bild av Blomgren och Blomgren (2002). Efter 30 år konstaterades att 1974 års kulturpolitiska mål om decentralisering och ökad jämlikhet inom teaterområdet till övervägande del ännu inte uppfyllts.

En förklaring till detta är att det kulturpolitiska området befolkas av starka professioner, vilka ofta kan vara svåra att styra (Garne 1994). De kan liknas vid ett slags självstyrande republiker där professionen kräver att få sätta dagordningen och föreslå lösningar. Det är bara

professionen själv som kan ställa upp kvalitetskriterier för verksamheten och utvärdera den och politikerna blir lätt beroende av experterna. Kulturområdet gör enligt Garne samma anspråk på autonomi som forskningen. Värdet av kulturens eller konstens oberoende har i det liberala samhället åtnjutit stor legitimitet. Den goda kulturen ska inte bara vara ren och skär underhållning, utan även ha till uppgift att vara nyskapande, utmanande och samhällskritisk. Dessa egenskaper anses inte kunna kommenderas fram genom politiska beslut, och man ger sig ut på mycket hal is om man vill försöka styra verksamheten politiskt. Konstnärerna bör ges maximal frihet att själva forma verksamheten.

Liksom i forskarvärlden anses det bara vara konstnärerna själva som kan utvärdera den egna verksamheten. Politikerna är i den meningen utlämnade åt professionens åsikter och är förbjudna att gå in och styra (ibid., s. 103). Frågan om vilka kriterier som skall ställas upp för att en artefakt skall betraktas som konst och vem som skall bestämma över dessa kriterier har varit en omdebatterad fråga inom konst och kulturvärlden. Konstnärerna ser sig själva som garant för att det är kvalitet som produceras. Organisationerna eftersträvar autonomi i betydelse att som profession själva bestämma vad som är kvalitet och därmed skall belönas. Avgörandet i smakfrågan, om vad som är bra och dålig kultur, skall alltså helt ligga hos kulturproducenterna själva (Bennich-Björkman 1991; Blomgren 1998). Denna föreställning om värdet av en kollegial bedömning av konstverk har sociologen Pierre Bourdieu berört i en studie över konstnärernas inflytande över smaken (Bourdieu 1986, s. 206).

Den svenska kulturpolitiken har följdriktigt kännetecknats av en svag och mycket försiktig statlig styrning för att inte riskera att kränka kulturens autonomi. Lagstiftning förekommer bara undantagsvis, nu senast på biblioteksområdet, och de målsättningar för den statliga kulturpolitiken som anges i propositioner och riksdagsbeslut är mycket allmänt hållna. Det har lämnats till kulturprofessionerna själva att fylla politiken med ett konkret innehåll, och bestämma hur de statliga anslagen till verksamheten ska användas. Statlig film- och författarpolitik är exempel på

områden där de grupper som direkt berörs av den offentliga politiken också givits formellt inflytande över de politiska beslutens implementering. Det statliga filmstödet fördelades t.ex. fram till 1993 av organ där filmarbetarna och filmproducenterna själva hade representation, och samma sak gällde för författarstöd (se Blomgren 1998 för filmpolitik och Bennich-Björkman 1991 för författarpolitik). Det handlar i dessa fall om en korporativ organisering av politikens genomförandeled.

Kulturforskaren Sven Nilsson går så långt att han hävdar att kulturområdet befolkas av så kallade järntrianglar, dvs. mycket starka allianser mellan olika parter med gemensamma intressen av att etablerade strukturer inte rubbas. Enligt författaren är dessa särskilt starkt utvecklade kring de mest "prestigebärande institutionerna som kan mobilisera professionella intressen, medier och tunga politiska förespråkare när de utmanas" (Nilsson 1999, s. 415).

Att förklara förändringar - mission (i)impossible?

I ovanstående avsnitt har jag beskrivit hur institutionell teori kan förklara hur institutionella ordningar cementeras fast och blir svåra att förändra. Men trots detta händer det att politikområden förändras. Bo Rothstein kallar sådana tillfällen för formativa moment.⁵ Med detta menas att "centralt placerade politiska aktörer inte bara spelar spelet, utan också i grunden skriver om spelreglerna, dvs. de kan utforma de framtida politiska institutionerna, ibland t o m så att de själva kommer att ha fördel av reglerna." (Rothstein 1992, s. 17). Hypotesen är att i vissa *formativa moment* i den politiska historien kan strategiskt skickliga aktörer utforma de politiska institutionerna så att intresseorganisationerna

⁵ Andra begrepp som används för att beskriva förändringar är "critical juncture", "punctuated equilibria" eller "windows of opportunity" (Kjellgren 2002, s. 15).

och deras förhållande till staten kommer in i en positiv (eller negativ) utvecklingsspiral.⁶

Den empiriska utmaningen är att hitta de formativa moment. Den teoretiska utmaningen är att förklara hur besluten i dessa moment förändrat vad de enskilda aktörerna kommit att uppfatta som rationellt handlande (Rothstein 1992, s. 19 och där angivna referenser). Det leder oss in på frågan om vilka faktorer, eller s.k. oberoende variabler, som krävs för att förändra politikens utfall inom stabila och hårt segmenterade institutionaliserade områden. I ett renodlat aktörsperspektiv står individernas intentioner eller preferenser i centrum, och i det renodlade strukturperspektivet handlar det om exogena variabler på samhällsnivå. Inom institutionell teori blir frågan mer komplicerad. Detta anses av vissa författare som teorins akilleshäla. Teorin är bra på att förklara stabila institutioner och hur normer och värderingar vuxit sig starka inom institutionerna. Däremot finns betydande svagheter i att förklara förändringar (Rothstein 1998, s. 153; Lindbom 1995, s. 38 ff.; Thelen & Steinmo 1992, s. 15 ; Kjellgren 2002, s. 15).

En utväg ur detta dilemma, som lyfts fram från institutionellt inspirerade perspektiv, är att använda idéer som s.k. förklaringsvariabel (se. t.ex. Steinmo m.fl. 1992; Legro 2000; Berman 1998; Hall 1992). Idéernas funktion är att de kan ändra aktörers uppfattningar om vad som anses vara lämpliga lösningar av vad som är möjligt att göra, eller ändra på dvs. förändra den institutionella lämplighetslogiken. Individerna använder idéer och föreställningar som en typ av verktyg för att tolka världen. Nya idéer kan sålunda fungera som en katalysator, eller nya glasögon, som gör att samma "verklighet" eller fenomen tolkas på ett nytt sätt och att nya handlingsalternativ och lösningar som är lämpliga eller

⁶ Rothstein har även i sin avhandling *Den socialdemokratiska staten* visat hur den svenska arbetsmarknadspolitikens skapades som medvetet resultat av aktörerna att bygga nya institutionaliserade ordningar då man misslyckats med detta inom de redan etablerade institutionella ordningarna som länsstyrelsen representerade. De skolpolitiska reformerna misslyckande också kan hänföras till detta fenomen, men här försökte man i stället genomföra politiken inom ramen för redan etablerade institutionella ordningar (Rothstein, 1986; 1996).

möjliga därmed förändras (Karlsson 2003, s. 68; Rothstein 2003, s. 69). Detta i sin tur kan leda till att aktörer förändrar den institutionella utformningen (Karlsson 2003, s. 68).⁷

Förvaltningsforskare har visat att vissa idéer om det "bästa" sättet att organisera en verksamhet tenderar att få en stor spridning, låt vara att dessa idéer sedan anpassas till den aktuella miljön (Se t.ex. Montin 2002 och Premfors m.fl. 2003). New Public Managementidéer (NPN) är ett bra exempel på idéer som har haft stor genomslagskraft och påverkat den offentliga politikens organisering och inriktning. Denna förnyelseinriktning är inte längre föremål för lika stora ideologiska konflikter som när de presenterades i Sverige under 1980-talet. Tämmligen oberoende av politisk majoritet har det vuxit fram en ny filosofi för ledning av offentlig verksamhet. Konkurrens och valfrihet är inte lika ideologiskt laddade fenomen som under 1980-talet. (Montin 2002, s. 110). I denna studie är fokus inriktat på hur olika aktörer sett på film som kulturindustri⁸ och hur detta förändrats som ett resultat av att nya idéer introducerats.

Att idéer påverkar är ett vagt och ofarligt uttalande. För att ro hem tesen krävs för det första att man definierar och förklarar vad som avses med idéer. För det andra, vilket är den stora utmaningen, måste man hitta indikatorer på och kunna "mäta" eller påvisa på vilket sätt utfallet, i detta fall förändringen av den svenska filmpolitiken, är resultatet av idéer.

⁷ I den s.k. policynätverksdiskursen är föreställningar och idéer viktiga förklaringsfaktorer när det gäller att bestämma om policynätverkets styrka och inflytande. Sabatier m.fl. använder begreppet *advocacy coalition* för att kategorisera ett slags nätverk av aktörer från olika offentliga och privata institutioner på alla nivåer som förenas genom sina gemensamma föreställningar om policyteori (policymål, kausalförhållanden), värdeprioriteringar och värderingar av policyinstrument. Författarna menar att definitionens "föreställningar" är lättare att operationalisera än exempelvis "intressen", som annars brukar användas (Sabatier & Jenkins-Smith 1993, s. 28). Koalitionens gemensamma föreställningar kan vara olika starka beroende på vilken dignitet den aktuella frågan har. Sabatier menar att vi kan göra skillnad på de normativa kärnfrågorna (*deep normative core*), de kärnfrågor som rör policyn (*near policy core*) i sig och vad han kallar *secondary aspects*, dvs. instrumentella frågor som rör implementeringen (ibid).

⁸ En begreppsdiskussion om kulturindustri kommer att föras i kapitel två.

Idéer som begrepp är mångfasetterat och har ett brett spektra som kan avse allt från religioner, världsåskådningar ideologier till konkreta policyidéer av aktörers enskilda policyärenden (Karlsson 2003, s. 68). Berman (1998) skiljer ut tre olika nivåer eller plan av politiska idéer där den ena ytterpunkten utgörs av ideologier som "provide a mental framework within which human beings can order and understand the entire world in which they live" (ibid., 1998 s. 20). Ideologier kännetecknas av att de förklarar "allt" dvs. har svar på alla frågor om vad som är mänsklighetens problem och hur de bör lösas. Det är med andra ord föreställningar som inte är speciellt lämpade att använda som s.k. variabler i ett vetenskapligt sammanhang. Den andra ytterpunkten utgörs av "policypositions". Det är idéer som uttrycker konkreta önskemål och förslag, t.ex. att man är för statligt stöd till film, vilket ofta är uttryck av enskilda individers konkreta preferenser.

Om ideologier är för "ooperationaliserbara" eller för vaga att använda har sistnämnda idéer för lite substans för att vara intressanta som förklarande faktorer. Mittemellan dessa två återfinns det som Berman kallar "programmatic beliefs" dvs. "ideas lying between ideologies and policyposition - the middle range of ideas" (ibid., s. 21).⁹ Till skillnad mot ideologier förklarar inte dessa idéer "allt" utan är endast tillämpliga på "particular categories of human action. Within their specific domains, programmic beliefs provide guidelines for practical activity and for formulate responses to everyday problems." (ibid., s. 21). I denna studie utgörs sålunda "programmatic beliefs" av idéer om hur skilda aktörer ser på film som kulturindustri och dess relation till kulturpolitik och industripolitik. De är idéer som ligger på ett lägre abstraktionsplan än ideologier men på ett högre plan än specifika policypositioner. I analysen är sålunda föreställningar om vad som anses vara god och mindre god kultur eller skadlig kultur exempel på idéer som kan betraktas som en form av "middlerange level". Exempel på

⁹ Begreppet liknar det Peter Hall kallar "policy paradigm" vilket karakteriseras som: "a framework of ideas and standards that specifies not only the goals of policy and the kind of instruments that can be used to attain them, but also the very nature of the problems they are meant to be addressing" (Hall 1992, s. 279; se även i Legro 2000).

policyspecifika idéer är konkreta förslag till politiska beslut som framförs i filmpolitiska ärenden, t.ex. hur mycket stöd som bör ges till filmproduktion.

Det andra och mer prekära problemet är att idéer inte lever i ett vakuum, eller att det går att konstanthålla övriga variabler för att mäta idéers inflytande, vilket är en vanlig approach i naturvetenskaplig forskning. Det är mer komplicerat, om det överhuvudtaget är möjligt, att identifiera idéers inflytande över politikens form och innehåll. Problem blir att påvisa på vilket sätt idéer påverkar och förändrar den politiska spelplanen i formativ riktning. Utmaningen är att hitta detaljerade modeller för hur olika typer av *immateriella företeelser* framburna av politiska entreprenörer kan påverka en utvecklingsprocess. (Stensöta 2004, s. 22).¹⁰

Dels måste bärare dvs. aktörer som framför idéerna identifieras, dels möter idéer olika institutionella kontexter som i sin tur har en avgörande betydelse för om idéerna kan få fotfäste, eller förkastas. Hur institutionella arrangemang reagerar på idéer, dvs. att kartlägga hur idéerna transformeras och överförs i politiskt hanterbara termer och begrepp för de inblandade aktörerna är nästa utmaning att påvisa. Det gäller att förklara varför samma idé som lyckas få fotfäste i en bestämd institutionella ordning stöts bort, eller omformuleras i andra (se t.ex. Berman 1998, s. 33). Peter Hall har i sin forskning kring införandet av monetaristiska idéerna i England i slutet av 1970-talet kommit fram till att man måste ta hänsyn till både rådande omständigheter, den ekonomiska situationen men även

other highly political and all conditioned by the institutional framework within which policy was made and power over policy acquire. The mere existence of monetarist ideas did not ensure that they would be accepted by policymakers. The problem is to explain why

¹⁰ Eller för att tala med Berman: "They [idéer] influence politics only by acting through or on a particular political actor. If the researcher cannot clearly identify specific political actors holding particular ideas, then he or she should avoid an ideational explanation." (Berman 1998).

those ideas, rather than others, were taken up by key actors and why those actors, rather than others, were able to secure influence over policy (Hall 1992, s. 96).

Ett sätt att praktiskt hantera problemet är att fokusera på de idéer som finns i omlopp och som bildar en gemensam referensram som aktörerna kan förhålla sig till och att i detalj undersöka hur idéer, intressen och institutioner interagerar och hur olika idéer omvandlas i institutionella kontexter (Steinmo; Thelen och Longstreth 1992, s. 13).¹¹ Idéerna betraktas då varken som separata storheter eller som ett resultat av materiella intressen s.k. "oberoende variabler". (ibid., s. 23). Det är således viktigt att poängtera att idéer, enligt min mening, inte existerar i vakuum. För att de skall kunna ha rollen som "förändrare" av rådande institutionella förhållanden måste idéerna översättas till konkret politiska handling (policyidéer). Det är detta samspel i olika institutionella kontexter som är i fokus.

Sammanfattningsvis är således hypotesen jag driver att det s.k. formativa momentet i den nya svenska filmpolitiken är ett resultat av att nya idéer om filmens roll och karaktär introducerats och fått fotfäste. Mer specifikt kommer fokus att ligga på filmens roll som kulturindustri och hur detta har uppfattats och förändrats under årens lopp. Utmaningen blir sålunda att identifiera dessa tillfällen och söka "mäta" detta inflytande på den konkreta filmpolitiken, dvs. mekanismerna bakom regionaliseringen eller den nya institutionella ordningen av svensk filmpolitik. Det som skall belysas är förändringen av den svenska filmproduktionen, där vi idag har en situation där de regionala filmproduktionscentra är inblandade som medproducenter i den överväldigande delen av produktion av svensk spelfilm.

¹¹ Den metodologiska utmaningen enligt Weir är "how ideas become influential by scrutinizing the fit between ideas and policy and discerning how and why it changes over time. The way to do this is by tracking the development and path to influence that ideas and material interests take within the institutional context of policy-making." (Weir 1992, s. 188).

2 Filmen i Sverige från en icke statlig angelägenhet till ett institutionaliserat politikområde 1909-1992

Inledning

I kapitlet beskrivs och analyseras den svenska statliga filmpolitikens utveckling i ett historiskt perspektiv, från det första filmpolitiska beslutet år 1909 och fram till början av 1990-talet. Syftet är att i ett historiskt perspektiv beskriva och analysera såväl de formella som informella institutionella ramarna som skapats för den svenska filmpolitiken, med betoning på film som en kulturindustriell företeelse. Fokus i kapitlet ligger på att spåra upp de idéer som i olika historiska situationer och tidsåldrar påverkat filmpolitikens institutionella utformning.

Rent kronologiskt är kapitlet uppdelat i tre delar. Den först delen beskriver statens förhållningssätt gentemot film fram till slutet på 1940-talet. Karakteristiskt för statens förhållningssätt under den aktuella tidsperioden var att staten betraktade film och kulturindustrin som mer eller mindre hot mot den svenska befolkningen. Den andra delen tar upp filmpolitiken på 1950-talet, då det första filmpolitiska beslutet om stöd till filmen togs, och fram till Svenska Filminstitutets (SFI) bildande och organisatoriska utformning. Det är under denna period som idéer om statens filmpolitik föds och får sin konkreta institutionella utformning i SFI. Slutligen kommer jag att i breda penseldrag beskriva hur film som kulturindustri behandlats av stat och i debatten fram till 1990-talet på den statliga arenan, innan regionala produktionscentra får sitt genomslag i mitten av 1990-talet. Kapitlet ger sålunda en bakgrund och analys av idéer och institutionella ramar som både hindrat och främjat bildandet av de nya regionala filmproduktionscentra.

Filmen kommer till byn

Biograffilmens födelse brukar förläggas till Frankrike och året 1895, då bröderna Lumières kortfilm *Arbetarna lämnar fabriken* visades i Paris. Samma år öppnade bröderna den första biografen Cinématographe Lumière i staden (Waldekranz 1985, s. 177 ff.). Till Sverige filmen kom ett år senare då den första offentliga filmvisningen ägde rum i Malmö 1896. Filmen slog snabbt igenom. Att gå på bio blev ett populärt nöje. Förutom popularitet hos de breda massorna var ett annat kännetecken att denna nya kulturyttring frodades av egen kraft på marknaden.

Staten var med andra ord inte inblandad i denna verksamhet. Filmverksamhetens alla led från produktion, distribution och visning hade sin uppkomst som en kommersiell verksamhet och var/är ett exempel på "kulturindustri" eller kulturföretag, jämte t.ex. skivindustri och förlagsverksamhet. Enligt Björkegren (1994) karakteriseras kulturföretag av att det är företag som primärt säljer estetiska upplevelser, till skillnad från industriföretag som säljer fysiska produkter, tjänsteföretag som säljer tjänster samt kunskapsföretag som säljer kunskap (Björkegren 1994, s. 9). Den gemensamma nämnaren för kulturindustrin är just att de bygger på kommersiell basis och vänder sig till en masspublik (Lewis 1990, s. 51).¹²

Även om Bengt Idestam - Almquist i sin bok *Filmen som konst* från 1946 driver tesen att film är en konstnärlig kulturyttring, så uppstod inte filmen ur konsten.

Den moderna filmen skapades av uppfinnare och ingenjörer, inte av konstnärer. Edison och bröderna Lumière var tekniker och industriidkare, som sysslade

¹² Garnham definierar kulturindustri som "those institutions in our society which employ the characteristic modes of production and organisation of industrial corporations, to produce and disseminate symbols in forms of cultural goods and services generally, although not exclusively as commodities." (Garnham 1987, s. 26).

med mycket annat än film. De ville skaffa spridning åt sina apparater, men apparaterna var meningslösa och osäljbara utan film. Därför producerades film. Filmproduktionen var en sekundär företeelse, apparatproduktionen den primära. Konst tänkte ingen på. (ibid., s. 39).¹³

Varken till innehåll eller till funktion var filmen som fenomen något nytt. Filmen presenterade gamla underhållningstraditioner som musik, drama, farsor, trolleri. Det nya var att detta presenterades med ny teknik i både produktions-, distributions- och konsumtionshänseende. Film var/är tillsammans med skivindustrin, bok- och tidningsförlag, radio och TV exempel på det som kallas masskommunikation dvs. verksamheter som riktar sig till en stor, heterogen och spridd publik (McQuail 2000, s. 13 f.).

Filmen nådde en stor del av befolkningen i både geografiskt hänseende, ute på landsbygden kom det turnerande filmförevisningar, och i socialt hänseende. Det var den breda massan som gick på biograferna. Ett annat utmärkande drag för filmen var att den inte betraktades som en kulturyttring eller bildningsverksamhet utan som ett nöje, som man kunde roa sig med efter arbetets slut (ibid., s. 23 f.). Just detta faktum kommer, som jag beskriver i kommande kapitel, att spela en stor roll för hur filmverksamheten kom att behandlas av först statsmakterna och sedan av regioner och kommuner.

¹³ Detta kan också beskrivas utifrån marxistiska förtecken: "Filmen är det högkapitalistiska tidevarvets produkt. Dess uppfinning dateras till det 19:e seklets sista decennium. Den var resultatet av en sinnrik kombination av erfarenheter och uppfinningar inom fysiken, kemien, optiken och mekaniken." (Bächlin 1977, s. 10). Filmen är sålunda enligt detta citat en vara producerad av och under rådande produktionsförhållande.

Film som hot och populärkultur – staten reagerar

Statsmakterna intervenerade överhuvudtaget inte i filmverksamheten under de första åren utan ställde sig neutral. Det fanns ingen politisk spelplan eller regler för filmverksamhet. Marknaden själv reglerade verksamheten. Men efter några år in på 1900-talet började röster höjas för att staten borde ingripa. Det var i samband med de första spelfilmerna som "omoralen" började sprida sig i form av våld och sex (Liljedahl 1975, s. 15).

De tidigaste organiserade protesterna i Sverige mot filmen kan dateras till 1905. Då hölls det första opinionsmöten mot kinematografins¹⁴ urartning och barnens besök på kinematografer. I spetsen för protesterna stod lärare och föräldrar (ibid., s.110; Blomgren 1998, s. 36 f.). Kritiken mot biografifilmen från seklets början kan sammanfattas i följande punkter:

- Från *medicinskt* håll hävdades att flimrandet var skadligt för ögonen.
- Från *religiöst* håll sågs bion som ett allmänt sekulariserande hot mot kyrkans makt när det gällde normer och värderingar, bl.a. genom främjande av gudlöshet och uppmuntran till världsliga ting.
- Från *pedagogiskt* håll hävdades att biorepertoaren hade en dålig inverkan, i synnerhet på barn och ungdom (Reinholds 1987, s. 31).

Kritiken var något som statsmakterna tog till sig och riksdagens första filmpolitiska beslut blev att införa världens första statliga filmcensur 1911. I argumentationen kring beslutet kunde man finna hänvisning till om filmens skadliga påverkan på barn och ungdomars andliga och moraliska liv. I propositionen som föregick beslutet argumenterades:

Med hänsyn därtill att biografcensurens kanske största betydelse ligger däri, att den skall rädda det uppväxande

¹⁴ Kinematografi var dåtidens beteckning på biograf.

släktet från påverkan af dåliga biografbilder, och då afgörandet, huruvida en biografbild lämpar sig för barn, ofta är särdeles svår och ömtåligt, anse de sakkunniga därjämte vara högeligen önskvärdt, att granskningsmannen besitter pedagogiska erfarenheter. (Prop. 1911: 160, s. 17).

Statsmakternas första filmpolitiska beslut blev sålunda att med den statliga censurens hjälp stävja och hindra att den skadliga filmen inte längre skulle skada det uppväxande släktet i Sverige.¹⁵ Trots censuren fortsatte biografväsendet att breda ut sig lavinartat efter 1910 och förstärkte sin ställning som det populäraste folknöjet. Det var främst bland ungdomen som biobesöken var vanliga och detta upplevdes i vissa kretsar som ett hot mot mer bildande aktiviteter som folkbildning (Reinhold 1987, s. 36).

I riksdagen uppmärksammade riksdagsledamöter 1919 att censuren som medel för att komma tillrätta med "filmeländet" inte hade visat sig så verkningsfullt som förespråkarna hade hoppats på. Filmcensuren ansågs inte tillräcklig effektiv för att hindra filmens skadliga inflytande på ungdomen, eller för att citera en av motionärerna: "Det onda har djupare rötter och bör med andra medel än enbart lagstiftningsmedel bekämpas." (Mot. AK 1919:11).

Ett nytt medel för att bekämpa "ofoget" var att kommunalisera biograferna för att få kontroll över biografspredandet. Problemet var besläktat med rusdryckshantering och krävde liknande samhällelig organisering (Mot. 1919:11, s. 3).¹⁶ Även om inte

¹⁵ En liknade debatt som den filmen råkade ut för under de första åren på 1900-talet var debatten om Nick Carter litteraturen. Men till skillnad mot filmen infördes inte någon litteratursensur. Att det inte blev någon censur mot skadlig litteratur var, enligt Boëthius resultatet av att filmen betraktades som ett nöje och inte som en konstform. Litteraturen censurerade man inte så lätt – även om det var frågan om "smutslitteratur" (Boëthius 1989, s. 142).

¹⁶ Riksdagen avslög dock motionen (Prot. AK 1919:45, s. 64). Året därpå återkom krav i motioner om kommunalisering av biograferna (Mot. AK 1920:297) men blev även

motionen bifölls var kritiken mot biograferna och filmerna som visades där stark. Verksamheten byggde på att man lurade allmänheten och framförallt småfolket att slänga sina pengar på dåliga filmer. Bakom detta elände låg, enligt en riksdagsledamot, det enskilda kapitalet (Mot. AK 1929: 297, s. 2).

Även om inte kommunalisering av biograferna genomfördes hade staten andra verktyg för att, om inte stoppa filmen, markera mot filmen som icke god konst och det var att belägga den med nöjesskatt 1919. Skatten var konstruerad på det sättet att ju sämre "kulturvärde" desto högre blev skatten. I argumenteringen kring vilken nöjesskatt som skulle debiteras filmen framfördes från regeringens sida att tack vare filmcensuren så hade ändå filmen utvecklats till en högre kultiverad smak. Den kunde dock givetvis inte uppnå samma estetiska plan som konserter, opera, dramatiska och litterära föreställningar. Filmen kom nu inte att hamna längst ned på den kulturella skalan. Det gjorde cirkus som överhuvudtaget inte ansågs ha några kulturella värden (Blomgren 1998, s. 39).

Besluten och debatten i riksdagen var karakteristiska för samhällets inställning till film som övrig kulturindustriell verksamhet i början av det förra seklet. Det var dock inte enbart film som råkade ut för denna typ av kritik utan det gällde många av kulturföretagens produkter, som vid sidan av film även inkluderade bl.a. populärmusik, serietidningar och jazz. De betraktades som en fara, speciellt för ungdomen (se t.ex. Blomgren 1998; Boëthius 1989; Frykman 1988). I en riksdagsdebatt 1919 om ungdomens fritidsysselsättning var ett tema att ungdomens s.k. "defekt" hade sitt ursprung i konsumtion av populärkultur. Detta hade i sin tur lett till ökad ungdomsbrottslighet och att gamla hederskänslor hade utplånats. Nu var de dags att bekämpa dåliga nöjen och få ungdomarna över till bildade och fostrande nöjen för att därigenom skapa en "sund folkstam" (Mot. AK 1919:299, s. 11). Den stora boven i dramat var sålunda de "skrupelfria" företagsledarna i de olika kulturindustriella företagen.

denna avslagen med rösterna 152 för och 89 emot. Så nära kommunalisering av biografväsendet har vi därefter inte varit (AK prot. 1920 63:25, s. 50).

Debatten om filmens degenererande effekt fortsatte under 1920-talet. I fokus hamnade den amerikanska filmen där begreppet Hollywood blev synonymt med undermålig film. En riksdagsledamot utmålade den amerikanska filmen "som i allmänhet tillhör det mest själlösa och tarvliga, som kan påträffas". (Mot. AK 1929: 297, s. 2). I början av 1930-talet övertog de svenska s.k. pilsnerfilmerna, som gjorde stor succé på de svenska biograferna, den amerikanska filmens roll som de mest tarvliga och själlösa filmerna. Det var under detta decennium som skådespelare som Edvard Person och Thor Modén via filmduken blev rikskändisar. Det var även under denna period som svensk film upplevde sin glansperiod mätt i publiktillströmning. Totalt producerades då ca 230 filmer och varje svensk film sågs i snitt av ungefär en halv miljon åskådare (Qvist 1993, s. 20). De populäraste filmerna var framförallt olika typer av farsor som av sina kritiker anklagades för bl.a. sedeslöst innehåll och för att överhuvudtaget sakna konstnärligt uppsåt (se bl. a. Waldekranz 1986, s. 844; Furhammar 1991, s. 128). En av de mer infekterade och stormiga debatterna kom att gälla filmen *Pensionat Paradiset* som då framstod som den svenska filmhistoriens mest utskällda film. Författaren Vilhelm Moberg ansåg att filmen gett "en fasansfull möjlighet att reproducera dumhet och stupiditet i massupplaga" (Furhammar 1991, s. 128).

Debatten kring filmen nådde ända in i riksdagen. Ett antal motionärer krävde att statsmakterna nu borde agera, inte för att censurera dessa filmer, men för att höja den svenska filmens kvalitet och därigenom stoppa den tilltagande sedliga förflackningen i filmerna. Staten borde, enligt motionärerna, istället stödja filmer av god kvalitet och folkuppfostrande slag, och då främst genom att stödja skol- och bildningsfilm (Blomgren 1998, s. 41). I Riksdagen uttryckte en ledamot att staten borde stödja filmer "... som lyfte människornas, i synnerhet ungdomens tanke och fantasi" (Prot. AK 1937:31, s. 111). Detta var första gången som man från riksdagsledamöternas sida krävde att staten skulle stödja film, men det var inte för att filmen främst sågs som en god kulturyttring utan tvärt om för att man skulle stoppa den moraliska nedbrytningen av

medborgarna som tidigare filmutbud förde med sig. Motionerna blev dock avslagna.

Det var inte bara filmens degenererande effekt på medborgarna som debatterades under denna tidsperiod utan även andra populärkulturella yttringar som s.k. smutslitteratur, populärmusik och dans som också antogs leda till leda till moralens förflackning (jfr Frykman 1988; Olsson 1992). Den socialdemokratiska riksdagsmannen Arthur Engberg, sedermera ecklesiastikminister, uttalade sig i riksdagen 1928 om dåtidens populärkultur:

Se på jazzen, där det gamla konstnärliga, takter och steg intellektuellt beräknande dragen försvunnit till förmån för någonting, som jag skulle vilka karakterisera som fysiologiska skakningsprocesser! Vi ha en annan parallell. Vi se hur ute på landsbygden fiolen trängdes undan, hur den gamla, intelligens, konstnärlig tukt och gediget arbete förutsättande fiolmusiken fått maka åt sig för dragspelet med dess fattiga möjligheter att ge uttryck åt nyanser, med dess förfalskning av melodins egenart och sanning, med dess andel i skulden till att ute i svensk bygd de gamla goda danserna trängas tillbaka och få lämna plats för detta, som icke är dans, icke är konst, men rätt och slätt okultur. (Engberg 1945, s. 38 f.).

I riksdagen höjdes röster i slutet av 1930-talet om att det inte räckte att från talarstolen fördöma populärkulturella produkter utan staten borde i stället ta krafttag mot den s.k. populärkulturens utbredning. En ledamot ville se ingripanden mot "underhaltig film, offentlig dans, särskilt i förening med rusdrycksförsäljning samt den kriminellt betonade och pornografiska litteraturen som redan i skolåldern ofta på hemliga vägar når ungdomen" (Prot. FK 1938:206).

Debatterna i riksdagen resulterade i att en utredning under namnet *Ungdomskommittén* tillsattes 1939 och vars uppgift bl.a. var att "uppta frågan om de missförhållanden som förefanns inom det offentliga nöjeslivet och om botemedel därom" (SOU 1945:22, s. 7 f.).

I utredningens betänkande *Ungdomen och Nöjeslivet* (SOU 1945:22) diskuterades olika förslag på hur främst ungdomens utnyttjande av kulturindustriella produkter såsom film och dans kunde minskas eller stoppas. En av de stora bovarna som pekades ut var "kulturföretagarna" och deras jakt på vinst. Problemet skulle lösas "(o)m de privata vinstintressena bakom nöjeslivet försvunne, skulle det vara möjligt att låta de rena affärssynpunkterna träda i bakgrunden till förmån för de ungdomsvårdande" (ibid., s. 168). De som hade sin utkomst i dessa företag karakteriserades som hänsynslösa profitörer eller för att citera en remissinstans: "Bakom dessa står icke sällan ett kallt beräknande profitbegär, och deras bärighet är beroende av en stor publiktillströmning. Man utnyttjar reklamens och teknikens alla publikdragande medel." (ibid., s. 332).

Argumentationen i utredningen och i remissvaren var ett eko från tidigare års debatter om kulturindustrins negativa påverkan på framförallt barn och ungdom. Nu blev det inga direkta politiska resultat av utredningens arbete, men betänkandet sammanfattar synen på populärkulturen och kulturindustrin som fenomen under filmens första femtio år.

Att stoppa kulturindustrin - staten och filmen under de första 50 åren

För att återknyta till studiens syfte, nämligen att identifiera och förklara statens institutionella arrangemang gentemot filmen var den uttalade formella politiken under dessa år att med olika medel stoppa, eller att i alla fall göra det svårare för film som kulturindustri. Konkret fick detta sitt uttryck i institutionella ordningar som filmcensuren och nöjesskatten. Populärkultur ansågs hota medborgarna och speciellt ungdomens värderingar som samhället via skolan och kyrkan lärt ut.

I ett idéhistoriskt perspektiv kan dessa idéer härledas till kulturkonservativa föreställningar under 1900-talets första hälft där

det moderna samhället med dansen, filmen och masskulturen medfört en moralupplösning i samhället. Gamla värden såsom kristendom och respekt för fosterlandet ansågs hotade av det nya samhället. Statens uppgift var att genom kristendomsundervisning och kulturella insatser rädda medborgarna från ett moraliskt förfall. Staten skulle också genom censur och andra ingrepp förhindra att medborgarna fick ta del av det omoraliska. De kulturkonservativa ansåg sig vara väktare av det traditionella västerländska kultursamhället (Ljunggren 1992, s. 118 ff.). Dessa typer av idéer kan karakteriseras som paternalistiska och med detta avses då att det inte är själva kulturyttringen, i detta fall filmen som är i centrum i argumentationen, utan medborgarnas andliga fostran. Kulturyttringens uppgift kan ses som ett led i denna fostran, eller alternativt ses som ett hot mot denna fostran.

Samhällets reaktion mot filmen kan karakteriseras som ett exempel på det sistnämnda. Eftersom det fanns en existerande föreställning av det goda såväl som av det onda som varje medborgare bör omfatta, speciellt barn- och ungdom, blir statens uppgift att genom fostran och undervisning leda in medborgarna på den rätta vägen. Statens uppgift är således att både stödja verksamheter som frammanar goda egenskaper hos medborgaren samt att mota *det onda* i grind för att skydda medborgarna (ibid., s. 125).¹⁷

Men karakteristiskt för filmpolitikens första femtio åren var att ingen i riksdagen överhuvudtaget lyfte fram filmen som en konstnärlig yttring som staten borde stödja. Kulturföretagen och i detta fall filmverksamhet räknades således inte som en del av statens kulturpolitiska verksamhet. Stöd gavs till produktion och förevisningar av goda konstformer som opera, orkestrar, teater, dans och litteratur. Den socialdemokratiske ecklesiastikministern Arthur Engberg jämförde filmen med teatern som konstyttring och om filmens eventuella hot mot teatern och kom till följande slutsats:

¹⁷ Denna föreställning finns representerad i många politiska ideologier vilket i sin tur innebär att det goda och det onda kan variera beroende på från vilken ideologisk utgångspunkt argumentationen förs. Längre fram i kapitlet kommer vi att bekanta oss med vänsterpaternalistiska idéer.

Den mycket omtalade fara, som skulle hota teatern från filmens sida, är enligt min mening i högsta grad överdriven. Ty huru tekniskt fulländad filmen än må bli både i fråga om bild och ton, så kommer den dock städse att förbliva något av en kopia och reproduktion, något som mitt i all teknisk fulländning likvisst kommer att sakna det som ger en teaterföreställning dess säregna charme: mötet med verkliga människor, verkliga personligheter, som omedelbart smitta oss själva med sitt sätt att leva, röra sig, hava sin varelse och ge uttryck i minspel, tonfall och åthävor åt känslor, sinnesrörelser och tankar. Slikt ligger utanför filmens förmåga.(Engberg 1945, s. 115).¹⁸

Filmen kunde således inte konstnärligt mäta sig med te.x. "riktiga" konstnärliga yttringar som teatern. Att anse sig kunna definiera innebörden av god konst har rötter långt tillbaka i idéhistorien. En liberalt konservativ tänkare som Alexis De Tocqueville ansåg exempelvis att det i finkulturen finns en tidlös och universell skönhet (Reimer 1987, s. 7 ff.). Men även en modern marxistisk teoretiker som Herbert Marcuse hävdar att det finns "uppenbara" skillnader mellan dålig och god kultur:

¹⁸ Detta citat är ett exempel på en argumentation utifrån estetiska utgångspunkter. Där utgångspunkten var att teatern som kulturyttring anses objektivt bättre än filmen. En estetisk attityd innebär enligt Jerome Stolnitz en "disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone" (Stolnitz 1960, s. 35). Man ställer sig således opartisk till vilket syfte eller vilka värderingar en kulturyttring har. Kulturyttringen "i sig" har en storhet oberoende av vilket budskap som förmedlas. Det fanns i den sanna konsten en inneboende storhet i verket vilket film saknade. Stolnitz skiljer ut den estetiska attityden "disinterested in" från att ha en attityd som han kallar "interested in". Den senare attityden innebär att konstverket bedöms efter vilka syften och värderingar som de präglas av (ibid., s. 36). En film som *Pansarkryssaren Potemkin* kan dels bedömas från en estetisk attityd, där filmen som konstverk kan anses som god oberoende av de propagandistiska budskapen i filmen, dels ses enbart som en kommunistisk propagandafilm.

(G)enom hela konstens långa historia och trots alla skiftande smakriktningar, finns en måttstock som förblir konstant. Denna måttstock ger oss inte bara möjlighet att skilja mellan 'finlitteratur' och 'triviallitteratur', opera och operett, komedi och slapstick, utan också mellan god och dålig konst inom dessa genrer. Det finns en påvisbar skillnad mellan Shakespeares komedier och restaurationskomedin. (Marcuse 1981, s. 8).

I ovanstående argumentation blir således statens uppgift att stödja den kvalitativt goda kulturen så att den kan överleva då det finns en risk att marknaden slår ut det goda. Det är endast det lättsmälta och kommersiella som överlever på marknaden. Det "objektivt" goda kan helt enkelt inte konkurrera med det "objektivt" dåliga.¹⁹ De tyska marxisterna Adorno och Horkheimer (1977) ansåg t.ex. att industrialiseringen av kulturen var ett exempel på att konsten knöts till kapitalismens logik. Detta ledde i sin tur till att konstens sanna värde "försvann" och blev en vara i mängden av andra kommersiella varor (ibid. Se även Adorno 1997).

Vid denna tidpunkt ansågs inte vare sig filmen eller filmskaparna ha den konstnärliga kvaliteten, det var således inget som staten borde stödja. Det fanns en klart markerad gräns mellan den kommersiella kulturen och populärkulturen (Flew 2002, s. 184). I institutionella termer kan detta uttryckas som att det fanns en viss logik, vissa värderingar och idéer som strukturerade politikernas sätt att förhålla sig till film och det kulturpolitiska området. Filmen

¹⁹ Förutom att staten hade en roll stödja konstverket i sig kan samma typ argumentation utgå från konstnärerna som grupp. Marknaden förmår inte frambringa de goda värdena, eftersom konstnärerna i en marknadsekonomi tvingas tillfredsställa en masspublik i stället för att drivas av en inre skaparkraft (Bennich-Björkman 1991, s. 55). För de "goda konstnärerna" eller filmskaparna är därmed den fria marknaden av ondo därför att den styrs av konsumenter. "Att på fullt allvar hänvisa konstnärerna att försörja sig på den fria marknadens villkor innebär ju inget annat än att uppmuntra honom att avstå sin frihet, friheten att åstadkomma det värdefulla, det bästa han kan ge, att uppmäna att i stället producera vad folk vill ha, att göra honom till konsumenternas fånge på samma sätt som tillverkaren av polkagris." (Carlsson 1961, s. 14).

som kulturindustriell produkt var inte "välkommen" in i den kulturpolitiska sfären, där god konst och begrepp som kvalitet och estetik var det centrala. Tvärtom kunde kulturindustrins produkter ställa till stor skada för det uppväxande släktet och det var statens uppgift att hindra detta. Kulturfältet däremot var ett institutionaliserat politikområde. Staten skulle engagera sig och stödja det "sköna". I det socialdemokratiska kulturprogrammet från 1938 kopplades denna tanke till att medborgarna skulle få del av detta sköna:

Men det gäller icke blott att trygga medborgarnas tillträde till förvärvet av färdigheter och insikter. Det gäller även att skapa allmän delaktighet i de andliga skatter, som bildande konst, musik, teater och skönlitteratur representera. Det räcker icke med att dugliggöra sig för livets praktiska uppgifter. Människan vill också tillfredställa sin skönhetslängtan, sin konstnärliga åtrå, sitt behov av det som övergår tidens och rummens gränser. (Engberg 1945, s. 130).

Det fanns således inte en idémässig grogrund under filmens första femtio år att staten utifrån några konstpolitiska föreställningar borde stödja filmen, utan filmen sågs som ett hot. De idéer som under de första 50 åren av filmpolitisk debatt framfördes i riksdagen och därigenom satte dagordningen för institutionaliseringen satte inte filmens organisation och innehåll i fokus. Det var medborgarnas ve och väl som hotades av verksamheten. Idéerna var snarast att karakterisera som socialpreventiva.

Filmpolitiken introduceras

Bakgrunden till det första riksdagsbeslutet om att stödja den svenska filmen kom 1951 och kan förklaras av det faktum att svensk film efter år av framgångsrik verksamhet nu hade hamnat i ekonomiska svårigheter. Detta berodde bl.a. på ökade produktionskostnader och att konkurrensen från utländska filmer, framförallt

amerikanska, hade skärpts efter krigets slut. En annan bov som lyftes fram var den statliga nöjesskatten (SOU 1951:1, s. 22). Att man överhuvudtaget kunde producera svensk film under sådana förhållanden berodde på att de stora produktionsbolagen antingen var ägare till, eller nära lierade, med företag som drev biografrörelse. De tre stora - SF, Europafilm, och Sandrews - var exempel på företag som hade tagit igen på biografisidan vad de förlorat på produktionssidan. Produktionsbolag som däremot saknade egen distribution och egna biografer hade däremot gått i konkurs (ibid., s. 22). Läget ansågs så allvarligt av filmproducenterna att de 1950-1951 genomförde ett filmstopp. Det var således de s.k. "profitörerna", de svenska filmproducenterna som nu hotade att lägga ner produktionen av svensk film.

Beslutet 1951 innebar att en återbäring (restitution) av nöjesskatten i proportion till vad filmerna spelade in skulle utbetalas till producenterna av filmen. Detta skulle finansieras genom en återbetalning av nöjesskatten från staten till producenter av svensk spelfilm (Prot. FK 1951:25, s. 25 och AK 1951:25, s. 43). Beslutet som togs av den svenska riksdagen var utformat som generell restitution och kan betraktas som en typ av näringslivsstöd till de svenska filmproducenterna. Stödet som betalades ut sattes i proportion till biljettintäkterna. Det innebar att populära filmer som Åsa-Nisse fick stor del av stödet. Det fanns således inte något innehållsligt kriterium hos filmerna som borde premieras som i likhet med t.ex. stöd till litteratur, konst, teater etc. Statsmakten ställde sig med andra ord neutral till filmens innehåll, vare sig den var god eller mindre god (filmens censur tog hand om de onda). Motivet för statens filmpolitiska agerande var att skapa förutsättningar för att filmen skulle överleva som bransch. Man kan tolka detta som att filmpolitikens huvudsakliga uppgift var att ge företagarstöd till en hotad näring.

I likhet med andra svenska industriverksamheter som lantbruks-, varvs- eller skogsnäring var det viktigt att Sverige hade tillgång till svensk film. I debatten kring beslutet, eller i propositionen, framkom ingen kritik mot filmen som samhällsfarlig och ett hot mot moralen, som tidigare varit på dagordningen när man debatterat

svensk filmpolitik. Nu var filmen en näringsgren som hade blivit en svensk angelägenhet att skydda, så att vi som medborgare kunde fortsätta att se svensk film. Staten skulle däremot inte vara en smakdomare som bedömde filminnehållet. Per Edvin Sköld uttryckte i motiveringen till beslutet att "(f)ilmen har blivit en viktig kulturfaktor i vår tid. Det skulle innebära en föga lycklig utveckling, om det svenska inslaget på detta område skulle försvinna. För stora folkgrupper i vårt land har svensk film blivit en självklar tillgång." (Prop. 1951:142, s. 41). Medborgarna skulle därmed garanteras svensk film. Sedan var det upp till dem själva om de ville se Bergmans filmer eller Åsa-Nisse.

Det fanns dock riksdagsledamöter som kritiserade statsmakternas beslut. I samband med beslutet 1951 undrade Torsten Bengtsson (bondeförbundet) i riksdagens första kammare, "... om det inte de av kammarens ledamöter som nu kommer att rösta för ett stöd åt filmer utan kvalitetsbedömning, komma att ha lite obehagliga visioner av sådana filmer som Åsa-Nisse, 91:an Karlsson m. fl. i den klassen" (Prot. FK 1951:25, s. 6). I andra kammaren fanns samma opposition där en talare befarade att "(n)u skola vi således med allmänna medel understödja sådana filmer som 'Kastrullresan', 'Åsa-Nisse på jaktstigen', 'Motorkavaljerer', samt 'När Bengt och Anders bytte hustrur m.fl. filmer.'" (Prot. AK 1951:25, s. 117). Dessa kritiker ansåg att det statliga stödet i stället skulle gå till kvalitativt högtstående filmer, dvs. med samma argument som var ledande inom stödet till konsten (Blomgren 1998).

I förhållande till tidigare filmdebatter i riksdagen kan man med fog hävda att de nya idéerna om filmen som kulturindustri slagit rot. Det tillsammans med det nya institutionella arrangemanget kan karakteriseras som ett formativt moment. Film hade nu fått statlig legitimitet som kulturindustriell verksamhet, vilket skapade något gott för Sverige. Idéernas genomslagskraft kan förklaras av att filmen var populär hos de breda folklagren och hade fått en stor genomslagskraft som trivsselfaktor och inte som kulturyttring, eller skadlig faktor. Detta kom också till uttryck hos den dåtida finansminister Gunnar Strängs motivering, i en filmstödsproposition i slutet av 1950-talet: "De biografföretag varom här är

fråga är i allmänhet belägna på landsbygden och fyller där en inte oviktig uppgift som trivselskapande faktor." (Prop. 1957:66, s. 101). En kanske, viktig förklaring är att det var finansministrarna, Per Edvin Sköld och Gunnar Sträng och inte ecklesiastikministrarna som var ansvariga för filmstödsbesluten.

Förutom att filmindustrin fått en offentlig legitimitet är det under detta årtionde som filmen som konst får sitt genombrott i Sverige. Det fanns visserligen filmkritiker som Bengt Idestam-Almquist som redan 1946 publicerade boken *Film som konst* och där drev tesen att film hade lika stort kulturellt värde som andra kulturyttringar (Idestam-Almquist 1946). Men det är förts på 1950-talet som filmen får en officiell status som en konstnärlig yttring i den kulturpolitiska debatten.

Utanför Sveriges gränser hade festivaler för s.k. kvalitetsfilm i Venedig och Cannes kommit att uppmärksammas redan under 1940-talet. I Sverige hade filmstudiorörelser bildats där filmintresserade såg på "konstnärliga" filmer. År 1954 bildades exempelvis Sveriges förenade filmstudios (SFF). Filmtidningar som *Filmrutan* och *Chaplin* började utkomma i slutet av 1950-talet. Där kunde de filmintresserade läsa om de nya filmskaparna eller auteurerna i Europa och beklaga sig över den påstådda svenska filmens låga kvalitet. Det är under 1950-talet som spelfilmen får ett konstnärligt genombrott. I Frankrike slog den "nya vågen" igenom 1959, då filmerna *Till sista andetag* av Jean-Luc Godard och *De 400 slagen* av François Truffaut hade premiär. Kännetecknande för "nya vågen" var att man nu lämnade studion och gick ut i vardagen för att spela in filmerna. De gjordes med låg budget och billig rekvisita, vilket ledde till att många nya filmskapare fick chansen att göra filmer. I Sverige hade Ingmar Bergman hade slagit igenom på 1950-talet och var nu en av de ledande filmregissörerna. I början av 1960-talet stod hela världen i kö för att köpa hans filmer. Av de många utmärkelser han fick på filmfestivalerna kan nämnas att han både 1961 med *Jungfrukällan* och 1962 med *Såsom i en spegel* vann en Oscar för bästa utländska film (SOU 1973:53, 67 f. Se även Blomgren 1998).

De särskilt filmintresserade började nu kallas för "cineaster". Det betyder enligt Svenska Akademiens Ordlista 'filmkännare; filmbiten person'. Ordet används ofta som ett begrepp med normativ innebörd, för att poängtera att en riktig "cineast" är den som älskar den goda filmen. Det är ofta den "skolade" filmpubliken som är cineaster, t.ex. filmkritiker och de som är aktiva i filmklubbar. För dem är filmen en minst lika fin kulturyttring som teater, klassisk musik etc. Cineasterna satte med andra ord den "kvalitativt goda filmen" i centrum för argumentationen. Fokus var således inte all film utan den konstnärliga filmen. Cineasterna var kritiska mot den generella restitutionen av nöjesskatten. Staten borde, enligt cineasterna, endast ge ekonomiskt stöd till den goda filmen. De objektiva goda filmerna kunde inte klara sig utan samhällsstöd, hävdade man. Det var således med samma argument och idéer om som den statens övriga konstpolitiska ansvarstagande som nu även borde präglade den del av den filmiska verksamheten. Från cineasternas sida fanns det således en skepsis mot den kommersiella filmbranschen, men det fanns goda öar eller frön i den filmiska verksamheten som var värda att stödja och odlas. De mer utpräglade publikfriande, kommersiella filmerna borde däremot inte ha stöd (Blomgren 1998).

På det politiska planet kom statsmakterna under 1950-talet att öka stödet till filmbranschen, via sänkning av nöjesskatten. Denna linje drev branschen under hela 1950-talet i nöjesskattedebatterna. Men under slutet av 1950-talet och i början 1960-talet kom statens förhållande till filmen att präglas av de cineastiska tankegångarna och där stöd till film motiverades utifrån en mer kulturpolitisk retorik. Denna nya retorik slog igenom i 1962 års riksdagsbeslut som innebar att hela det statliga stödet betalades ut till filmer av god kvalitet. Den generella restitutionen hade nu övergetts av statsmakterna. Staten hade sålunda tagit intryck av den cineastiska argumentationen i sin syn på filmen. Enligt den dåtida ecklesiastikminister Edenman var ett mål att stödja konstnärliga filmer som annars inte hade överlevt på marknaden (Prop. 1962:62, s. 29). Det innebar att statens argumentation för att stödja filmen liknade de som var fallet vid statens stöd till opera, balett, teater. De

estetiska idéerna präglade nu statens institutionella arrangemang för filmpolitiken (se Blomgren 1998, s. 132).

Svenska filminstitutet - en institutionell ordning stadsfäst

Det fanns två olika idéstrukturer för hur statens institutionella filmpolitiska arrangemang borde se ut. Det ena var den cineastiska, där filmens roll som en kulturyttring framhölls. Den andra var att se film som en näringsgren (kulturindustri) i behov av industristöd och där innehållet, dvs. vad som producerades, var av underordnad betydelse. Trots skilda idéer har de dock en sak gemensamt och det var att staten borde ta ett ekonomiskt ansvar för att stödja filmen. Det var just föreningen av dessa två olika förhållningssätt som kom att prägla såväl de inledande tankegångarna, förhandlingarna mellan staten och filmbranschen, som det institutionella utformandet av Svenska Filminstitutet (SFI) 1963. I avsnittet kommer just kampen mellan dessa två idéstrukturer, via olika bärare, att närmare granskas. På detta sätt kan den svenska filmpolitiska institutionella uppbyggnaden via SFI 1963 karakteriseras; startpunkten för svensk filmpolitik genom att film då får en egen förvaltningsmyndighet.

När man beskriver grundandet av SFI är det omöjligt att förbigå Harry Schein. Från alla håll betonas hans personliga insatser för tillkomsten av SFI (se t.ex. Oldin 1970; Filmfront 70; Timm 2003). Han kan i detta sammanhang karakteriseras som en s.k. idébärare vars uppgift var att omvandla idéer att de kan passa in i rådande institutionella kontext. Harry Schein skrev 1962 debattboken *Har vi råd med kultur?* (Schein 1962), där han i ett kapitel om filmpolitik föreslog bildandet av ett filminstitut. Hans idé var att statsmakterna och branschen gemensamt skulle bilda en stiftelse som skulle finansieras genom en avgift på 10 procent av biljettpriserna där staten i gengäld skulle avskaffa nöjesskatten. Filminstitutet skulle sålunda bli självfinansierat (Prop. 1963:101, s. 32). Denna idé fick

gehör hos den socialdemokratiska regeringen och bl.a. Schein fick i uppdrag att inleda förhandlingar med filmbranschen att bilda SFI.

I förhandlingarna som föregick beslutet var parterna överens att stiftelseformen var lämpligast då den gav en relativ stor självständighet gentemot staten. Schein ansåg det viktigt att inget statsråd skulle ha något politiskt ansvar för stiftelsens verksamhet: "Den meningsfulla film som verksamheten skulle främja, skulle, enligt min uppfattning, alltid vara kontroversiell, politisk och moralisk." (Schein 1970, s. 20). Filminstitutet skulle med andra ord vara så autonomt som möjligt gentemot staten. Stiftelsens styrelse skulle bestå av åtta representanter. Fyra utsågs av filmbranschen; två av dessa skulle representera producenterna, en biografägarna och en filmuthyrarna. Staten skulle utse resterande fyra, varav en ordförande. Staten fick på detta sätt utslagsröst (Prop. 1963:101, s. 31). Denna konstellation av ledamöter motiverades med att det var av stort värde att representanter för alla intressenter kunde förena sig i avtalet (ibid., s. 18). Intressenter på filmens område var enligt regeringen de kommersiella bolagen och två folkrörelser, som också såg filmen som en inkomstkälla för sin verksamhet. Man kan jämföra detta med Författarfonden, som riksdagen tog beslut om 1954. Den hade till uppgift att fördela stipendier till författare. Där delade staten och representanter för författarna på styrelseplatserna (jfr. Bennich-Björkman 1991). I Författarfonden fanns ingen plats för andra intressenter på bokmarknaden såsom biblioteksfolk eller bokförlag. När det gällde filmbeslutet fanns det inte några representanter för filmarna, eller cineasterna, eller för den delen kommuner och landsting. Endast näringsintressena och då framförallt "kulturindustrin" och staten skulle genomföra filmpolitiken.

Det fanns en stor stötesten, nämligen frågan om kvalitetsstöd respektive allmän återbäring till producenterna dvs. de två idéerna som slagits mot varandra på 1950-talet. I förhandlingarna drev Schein sina cineastiska argument. "Den utgick från att staten endast skulle ha anledning att avveckla nöjesskatten om filmbranschen påtog sig ett ansvar för filmen som kulturfaktor." (Schein 1970, s.

15). För Schein var det främst kvalitetsfilmen som skulle få stöd. Ola Ellwyn från producentföreningen ville däremot att stödet skulle vara så generellt som möjligt. Staten skulle enligt producenterna inta en neutral ståndpunkt i smakfrågan. Branschen var inte direkt motståndare till att betala in 10 procent av avgifterna, men ville ha tillbaka den delen utan att staten skulle kunna bestämma vad som var "god" film; det skulle konsumenterna göra. Redan i Filmstödsutredningen (SOU 1959:2) hade Ellwyn i en bilaga kritiserat att nöjesskatten skulle användas som ett kulturpolitiskt instrument. Det hotade yttrandefriheten (ibid. , 141 ff.). Detta visar att Ellwyn även var rädd för att filmbolagens "konstnärliga frihet" skulle hotas av staten.²⁰

Vilka idéer var det som influerade den nya institutionella stödordningen för svensk filmpolitik? Svaret på den frågan ligger i hur filminstitutets medel skulle fördelas och vilka kriterier som uppsattes för att filmstöd skulle utgå. Inkomsterna till stiftelsen delades upp i fem olika fonder som skulle användas till att tillfredsställa både staten och branschen. Branschens krav på näringsstöd fick gehör genom den s.k. A-fonden, där 30% av avgifterna SFI fick in skulle utbetalas till samtliga producenter av svenska långfilmer i förhållande till spelintäkterna under året. Detta stöd motiverades av den förlust som uppkom genom bortfallet av nöjesskatteåterbäringen. Stödet innebar ett allmänt branschstöd, som låg nära producenternas krav. Om näringslivets intressen fick genomslag i A-fonden fick de cineastiska idéerna genomslag i B- och C- fonden som tillsammans utgjorde 35 % av avgifterna och bestod av kvalitetsbidrag till filmerna (Prop. 1963:101).²¹

²⁰ Scheins tolkning var att producentföreningen i själva verket förespråkade ett industristöd (Schein 1980, s. 349). Oliver Krems har en liknande slutsats: "Während die Branche eine möglichst grosse allgemeine Förderung anstrebte, bestand Schein auf einer primären Qualitätsförderung. Man einigte sich schliesslich auf einen Kompromiss: Die allgemeine Förderung sollte quantitativ der bis dahin praktizierten Rückerstattung entsprechen." (Krems 1988, s. 20).

²¹ Utdelningen av kvalitetsstöd skulle ske i form av efterhandsstöd till filmerna och när det gällde kvalitetsbedömning var representanterna utvalda på cineastiska grunder. Styrelsen skulle inte själv bestämma vilka filmer som hade dessa kriterier. Den uppgiften lades på en jury med stiftelsens direktör som ordförande samt sex väl

Riksdagen hade nu institutionaliserat en ny filmpolitisk ordning som gav SFI stor makt att själv utforma den konkreta filmpolitiken i Sverige. Kulturindustrin kom nu tillsammans med staten att bli en maktfaktor i den nya institutionella utformningen av statens filmpolitik. Denna ordning kom att skilja sig från de institutionella arrangemang inom den övriga kulturpolitiska verksamheten där staten hade det övergripande ansvaret. Det innebar att svensk filmpolitik från och med 1963 och framåt blev synonymt med SFI som fick rollen som statens verkställande i filmpolitiken. Även om staten och branschen reviderat avtal 1972, och skrivit om avtalen 1982, 1993, 1999 och 2005 har avtalen i princip varit upphängda på denna princip. De förändringar som skett inom avtalets ram är att statsmakterna gått in med mer ekonomiska stöd under årens lopp, samt att nya avtalspartner har tillkommit som TV och videobransch. Andra inomorganisatoriska förändringar har varit stödsystemens utformning från de principer som rådde vid starten och vem eller vilka som suttit i olika stödnämnder och beslutat om filmstöd. SFI har sålunda varit centralt och i princip enda makthavare i svensk filmpolitik fram till det att de regionala filmproduktionscentra kom igång med sin verksamhet i mitten av 1990-talen.

SFI mellan kultur och kommersialism

Eftersom avtalskonstruktionen hållit i över fyrtio år kan man vid en första blick tro att det funnits en bred konsensus kring reformen.

kvalificerade, oberoende filmbedömare (Prop. 1963:101, s. 38). Återstoden av avgifterna, 35 procent, skulle användas på följande sätt:

D-fonden: 5 % skulle användas till branschens gemensamma ändamål, till exempel PR-verksamhet i form av deltagande i filmfestivaler. E-fonden: 30 % skulle användas till "...artistisk och teknisk yrkesutbildning, undervisning och forskning inom filmens område, utbildning av filmpedagoger, verksamhet inom folkbildningsorganisationer och filmstudios, bevarande av filmer och material av filmhistoriskt intresse samt främjandet av verksamhet som sammanhänger med angivna ändamål. Vid den produktion, som kommer att ske i samband med yrkesutbildningen har stiftelsen att vinnlägga sig särskilt om produktion av kortfilm och barnfilm." (ibid., s. 34).

Kenne Fant som var filmdirektör på SF under 1960-talet uttryckte sig med följande positiva ord om filmreformen:

Filmindustrin är, som man ofta haft anledning att konstatera, någonting mellan industri och konst. Den har verkligen ett Janusansikte, vars ena halva karakteriseras av beslutsamhetens friska hy och den andra av den ekonomiska eftertankens kranka blekhet. Denna dubbelhet, som är filmens egen, ger den en särställning, och det var ytterst denna dualism mellan filmen som konst och industriprodukt, som man genom 1963 års filmreform ville upphäva. (Fant 1968, s. 14).

Förhoppningen att reformen skulle upphäva filmens "janusansikte" kom dock inte att infrias. Man hade hoppats på en svensk modell med samförstånd och kontinuitet eller för att uttryckt det i institutionella termer, att en enhetlig föreställning om filmpolitiken skulle skapa ett stigberoende (path dependency) Debatten om SFI och dess koppling till den kommersiella filmbranschen kom från andra delen av 1960-talet och framåt att vara en återkommande följetong i svensk film- och kulturpolitisk debatt, efter några år av "smekmånader" för svensk film. Den övergripande kritiken i den kulturpolitiska debatten mot SFI under årens lopp har just varit att den kommersiella filmbranschen funnits med som avtalspartner. Furhammar t.ex. noterade att filmdebatten som drog igång under senare delen av 1960-talet "stormade våldsammare och längre än någon kulturdebatt någonsin stormat i Sverige". (Furhammar 1991, s. 281).

Det har, som vi sett tidigare i kapitlet, sedan början av filmens verksamhet funnits en allmän kritik mot filmens som kulturindustriell företeelse och med vad detta förde med sig i form av omoral etc. Även från s.k. cineastisk sida, dvs. de som betraktade film som en kulturyttring fanns ett motstånd mot statens branschstöd under 1950-talet. De förespråkade i stället att endast kvalitetsfilmen skulle erhålla stöd. I riksdagen framfördes kritiken mot detta redan vid SFI:s bildande av kommunisternas ledare C. H. Hermansson. Han protesterade mot att släppa in privata krafter i

kulturpolitiken. Han ansåg att staten själv borde ta det kulturpolitiska ansvaret (Mot. FK 1963:684, likalydande i AK 1963:839). År 1967 återkom han i riksdagen och kritiserade utfallet av filmreformen. De farhågor som han påpekade redan 1963 hade nu besannats. C. H. Hermansson hade spått att reformens skulle innebära en ökad monopoliseringstendens inom filmproduktionen och att kvalitetsfilmen skulle drabbas, vilket automatiskt skulle leda till att enkel och billig smak kom att dominera över den konstnärliga filmen. I motionen konstaterades nu att "(r)iktigheten i denna analys har utvecklingen själv bekräftat genom att kommersialiseringen och monopoliseringstendensernas avigsidor starkt dominerat inom filmproduktion och distribution framför de positiva dragen". (Mot. AK 1967:312, s.13).

Ett vanligt förekommande tema i kritiken var att staten, läs SFI, var ett redskap för näringslivet och kulturindustrin i den filmpolitiska debatten i media och även i riksdagen från slutet av 1960-talet och framåt. Krav på att staten borde hantera filmen som en konstform och ensamt överta ansvaret för filmpolitiken var vanligt förekommande. Kritiken sammanföll med den allmänna radikaliseringsdebatten i slutet av 1960-talet. Den s.k. filmvänstern kom att utmåla SFI som den "privatkapitalistiska filmindustrins yttersta bålverk och Harry Schein som dess maktfullkomliga diktator" (Furhammar 1991, s. 282).²² En av kritikerna var Jan Myrdal som i likhet med många andra hävdade att det inte existerade någon filmpolitik utan endast en "industripolitik". SFI var en symbios mellan staten och kapitalet, och dess främsta uppgift var att göra en intern omfördelning av filmbranschens pengar. Detta faktum var att betrakta som en kulturpolitisk skandal (Myrdal 1967, s. 99 f.). Filmindustrin betraktades som en statsunderstödd kartellorganisation för biografteaterindustrin. Denna organisering var ett hot mot

²² Bakom SFI: s agerande kunde man spåra en maktfullkomlig Schein och ett institutionellt bygge som gett honom fria händer. "Det intressanta är inte hans handlingsätt som person utan, att filmavtalet inom sina ramar kan ge frihet för detta handlingsätt." Genom detta " ... visas funktionen av detta strategiskt viktiga 'kultur'-inrättning, SFI, inom det korporativa samhällets samarbete och lojalitet mellan socialdemokrati och storfinans." (Evert 1969, s. 240).

konstnärens integritet och autonomi. Myrdal ställde frågan "... om inte en statlig filmproduktion ger ett säkrare skydd för publikens berättigande krav och konstnärens arbete" (ibid., s.107).

Under 1970-talet krävde bl.a. den filmfackliga avdelningen av Teaterförbundet att SFI borde omorganiseras till en statlig kulturorganisation, där valda representanter för publikorganisationer och de filmfackliga representanterna skulle ha ett avgörande inflytande. Dessutom krävdes att de privatägda biografkedjorna skulle överföras i statens eller kommunens ägo (Wechselmann 1974). I riksdagen krävde t.ex. vpk att filmavtalet skulle sägas upp med motiveringen att "(e)n dynamisk kulturpolitik på filmens område kan endast drivas av ett filminstitut som frigjorts från branschintressen och marknadskrafternas spel och där de filmfackliga organisationerna får ett stort inflytande". (Mot. 1975:1928, s. 6).

Det var inte bara från s.k. radikala filmarbetare och vpk som kritik riktades mot SFI och dess knytning till den kommersiella filmbranschen. I 1972 års kulturpolitiska utredning föreslogs t.ex. att filmen borde ingå i det nybildade Kulturrådet. I utredningen andades en viss skepsis mot SFI med dess koppling till den kommersiella filmbranschen. Dess marknadsberoende var ett hot mot de kulturpolitiska målsättningarna. Film var en kulturaktivitet som var jämställd med andra kulturyttringar och staten borde ta ett större politiskt ansvar för filmen och organisatoriskt ansvara för den på samma sätt som övriga kulturyttringar (SOU 1973:66, s. 208). Utredningen föreslog att filmen tillsammans med teater, dans och musik borde inordnas i det nya kulturrådets ansvarsområde (ibid., s. 408).²³ Även om regeringen i propositionen (1974:24) inte kom att föreslå detta fanns det i riksdagen även en skepsis mot SFI.²⁴

²³ Liknande tankegångar framfördes i riksdagen av vpk där man gick så långt att man krävde att filmavtalet skulle sägas upp och att SFI skulle ombildas till en självständig statlig kulturorganisation. De krävde också att de privatägda biografkedjorna borde överföras i statens eller kommunens ägo (Mot. 1975:1928, s. 6).

²⁴ Från SFI: s och Harry Scheins sida poängterade man att staten inte skulle lägga sig i den praktiska filmpolitiken, utan i så hög grad som möjligt överlåta den till Filminstitutet. Ledamöterna i 1968 års filmutredning med Harry Schein i spetsen ställde sig helt avvisande till att knyta filmen till Kulturrådet. De ansåg att filmen inte

Kritiken mot kulturindustrin kom även att lyftas fram som ett övergripande kulturpolitiskt problem i samband med 1974 års kulturpolitiska beslut. I den nya statliga kulturpolitiken som riksdagen beslutade om formulerades åtta övergripande mål som skulle vägleda den övergripande kulturpolitiska inriktningen. Ett av målen var kampen mot kommersialismens negativa verkningar (Prop. 1974:24). Det innebar att kritiken mot filmindustrin som kulturindustri på ett mer principiellt och övergripande sätt nu kom att hamna i fokus.

Till skillnad från tidigare debatter om kulturindustrin på 1930 och 40-talen fanns det en principiell intressant skillnad eller kontext. Nu var kulturindustrin en av avtalspartnerna i filmpolitiken. Staten hade inom detta område legitimerat filmbranschen som en fullvärdig medlem inom svensk filmpolitik. En annan noterbar skillnad är att kritiken mot kulturindustrin och deras produkter allt sedan 1960-talet främst kom att levereras från den politiska vänstern. Fortfarande var fenomenet av "ondo" och statens uppgift var att med olika medel hindra det onda. Skillnaden i retoriken kunde dock skönjas. Under de första decennierna av 1900-talet kritiserades kulturindustrin och dess produkter för att leda till sedligheternas förfall och dålig moral, och att vara ett hot kristna värden (se tidigare i kapitlet). I kritiken mot kulturindustrin från 1960-talet och framåt användes ofta begreppet kulturimperialism och att kulturindustrins värderingar sågs som ett hot mot arbetarklassen och de svaga grupperna i samhället.

Nu var kulturindustrin en utlöpare av det kapitalistiska samhället och exemplen var många på hur kulturindustrins strävan efter profit ledde till elände. I en rapport från Barnmiljöutredningen SOU 1975: 38 kunde man exempelvis läsa:

hade något gemensamt med dans och teater. Därtill hade filmen ett stödsystem som reglerades via filmavtalet: "(p) å grund av filmens s speciella problem kan bidragsformerna och stödåtgärder som kulturrådet förespråkar inte generellt appliceras på filmområdet eller lämpligen handläggas av det nya kulturrådet" (SOU 1973:53, s. 160; se även Blomgren 1998, s. 98)

I ett kapitalistiskt samhälle är privata vinstintressen avgörande och dessa gör sig gällande också i förhållande till kulturen. Det betyder att den levande kulturen alltid har att kämpa mot sin kommersialisering. På barn- och ungdomskulturens område har vi de senaste decennierna sett såväl en ökad kommersialisering som en ökande kulturell utveckling, delvis i ömsesidig avhängighet: vinstintresserande privatföretag har tagit hand om kulturella yttringar och kulturarbetare har utvecklat sig i protest mot ett anonymt kommersialiserat samhälle... Det är inte bara kulturkommersiella krafter som en kulturpolitik har att ta hänsyn till. Privata vinstintressen medför inte bara den särskilda kulturens kommersialisering utan har också en avgörande betydelse för den allmänskulturella miljön: denna förlorar i sammanhang, överblick, allmän påverkan. (ibid., s. 19).

Den största boven av dem alla var, liksom på 1920-talet de amerikanska filmerna. Den amerikanska kommersiella filmindustrin kunde dock inte bara avfärdas som dålig smak utan den sågs som ett instrument för att sprida kulturimperialistiska värderingar:

Biograffilmutbudet eller Disneyfilmerna kan ibland förefalla menlösa till sin karaktär men är det inte. De ingår i högsta grad i den kulturimperialism som söker påtvinga oss bestämda mönster och uppfattningar. De saluför en hel livsstil inte bara genom filmen utan också genom den marknadsföring som kringgärdar dem och de kringprodukter som säljs i anslutning till filmen. (Mot. 1978/79:2301).

Ett konkret exempel som dåvarande vpk ledaren Lars Werner lyfte fram var den under 1970-talet populära discokulturen, vilket enligt Werner ledde till "att man vänjer in också förskolebarnen i en livsstil och ett kulturmönster som är passiviserande och inte

aktiverande, som är individcentrerat och inte kollektivt” (Mot 1978/79:2301). Detta berodde i sin tur på, enligt en socialdemokratisk riksdagsledamot att “(e)n betydande del av det kommersiella utbudet är präglad av mönster, schabloner och värderingar som är främmande för vår samhällssyn. Det gäller framförallt utbudet av angloamerikanska värden” (Mot. 1978/79: 607, s. 5).²⁵

Inte nog med att kulturindustrins produkter planerat marknadsförda amerikanska värderingar i Sverige. Nu hotade även den kommersiella kulturindustrin yttrandefriheten. ”Genom ett massivt likriktat och i många fall undermåligt utbud kan den reellt begränsa yttrandefriheten för kulturarbetarna, organisationer, och institutioner. Yttrandefriheten riskerar att endast kunna utnyttjas av de intressen som har kapital, inflytande och distributionsvägar för lönsamma insatser.” (Mot. 1978/79: 607, s. 5). Enligt socialdemokraten Tage Johansson m.fl. ledde kulturkommersialismen även till missbruksproblem, ökande brottslighet och kontaktlöshet mellan generationer. ”En av förklaringarna till detta förhållande är givetvis den massiva satsningen som de kommersiella krafterna gör på ‘information’ som inte bara försvinner utan ofta direkt motverkar samhällets och andra goda krafter strävan.” (Mot 19 77/78: 1529).

Även om kritiken främst riktades mot den amerikanska filmen fick även den svenska filmindustrins produkter sin släng av slev. Svenska filmer som i denna tidsålder fick klä skott för att vara kommersiella skadliga eller spekulativa var bl.a. Åsa-Nisse-filmerna. Eftersom Åsa Nisse var en seglivad företeelse, som producerades till slutet på 1960-talet, fick han sig nu även en skrapa i Gunilla Ambjörnssons bok *Skräpkultur åt barnen*. Hon noterade att det skrala utbudet av bra barnfilmer och matinéer i storstäderna 1967 bl.a. bestod av ”svenska fadäser” som Åsa-Nisse och *Tre dar i*

²⁵ Vpk förvarar det progressiva inhemska kulturarvet mot de imperialistiska monopolens nedbrytande krafter. ”Den socialistiska kulturkampen måste utvecklas på den proletära internationalismens grundvalar. Därför stödjer vpk också invandrarnas och de etniska minoriteternas kamp för att försvara och utveckla sitt eget kulturarv.” (Mot. 1976/77:965, s. 3).

buren (Ambjörnsson 1968, s. 61)²⁶ Även den svenska barnfilmen *Tjorven och Mysak* fick kritik för att den som film som spekulerade i "allmän trevlighet, sommarstämningar och ofrivilliga kallbad" (ibid., s. 72).

Under 1980-talets början kom videovåldet att hamn i fokus. Närmare bestämt kl. 21.35 tisdagen den 2 december 1980. Det var då man som TV-tittare i samhällsprogrammet *Studie S* kunde se scener från filmen *Motorsågsmassakern*, vilket kom att ge videovåldet ett ansikte. Efter programmet blossade en intensiv debatt upp i medierna. I riksdagen ställdes krav på att videofilmerna borde bli föremål för förhandscensur (Dahlquist 1998). Debatten kom att vara under hela 1980-talet. På 1990-talet övertog satellitkanalerna rollen som det stora hotet. Det fanns nya former att sprida skräpet som censuren inte kunde rå på. Bakgrunden till det onda var att filmen producerades av "profitörer", som endast hade vinsten framför sina ögon.

Den stora kampen mot kulturkommersialismen, som stod på sin höjdpunkt under 1970-talet, fick dock inte något större genomslag i konkreta beslut. Det mest märkbara resultatet var produktion av kartläggningar och rapporter producerade av Statens ungdomsråd, som t.ex. *Till varje pris. Debattinlägg om fritidens kommersialisering* (Statens ungdomsråd 1978), *Kila på bio. Köp en livsstil* (Breitenstein 1979), *Smockor och smek. Hotande läsning – om ungdomstidningar* (Jalakas 1980) och *Ej till salu* (Statens ungdomsråd 1981). Statens kulturråd publicerade rapporten "Fem forskare om kulturkommersialism" (Statens kulturråd 1982). Trots alla kampanjer fortsatte publiken att välja de kommersiellt "lättsmälta" produkterna framför det som kom att betraktas som kvalitetsfilm.

²⁶ Att se på Åsa-Nisse kunde, enligt Ambjörnsson leda till värre konsekvenser för "(d) en naturliga fortsättningen på Åsa-Nisse är Åsa-Nisse; den som vant sig att strykas medhårs i sina primitiva instinkter fortsätter naturligtvis att tycka James Bond och Kalle Anka är roligast." (Ambjörnsson 1968, s. 71).

Sammanfattningsvis kan noteras att film som industri i den kulturpolitiska debatten inte stod högt i kurs under denna tid. Trots att "kulturindustrin" kommit in i SFI styrelse fanns det fortfarande i den allmänna kulturpolitiska och filmpolitiska debatten inget "kulturellt" kapital, eller tillit till producenter av film. I grund och botten kunde man direkt hos många debattörer explicit och mellan raderna utläsa att filmproducenter var cyniska människor som kunde gå hur långt som helst för att öka sin profit. Kritiken var sålunda kraftig mot filmindustrins produkter. Analysen var att utan statliga ingrepp såsom censur, eller stöd till kvalitativt högtstående filmer, skulle filmindustrin enbart producera spekulativa och lågtstående filmer, ja rent av skadliga. Detta var ett tema som funnits med som en röd tråd sedan från början av 1900-talet.

Sammanfattning

I kapitlet har jag gett en historisk översikt över hur filmverksamhet, med tonvikt på dess roll som kulturindustriell företeelse, behandlats och debatterats fram till början av 1990-talet av statmakerna och i den allmänna debatten. Jag har velat visa på det historiskt institutionella arv som präglar den svenska filmpolitiken vilket påverkat den institutionella kontext som kom att utmanas i mitten av 1990-talet.

I kapitlet har jag lyft fram två saker som varit karakteristiskt för statens filmpolitiska institutionella arrangemang. De första femtio åren dominerades politiken av s.k. socialpolitiska preventionsidéer. Det gällde att skydda medborgarna mot kulturindustrins produkter. Statens formella institutionella arrangemang mot filmen var att med censur och i viss mån nöjesskatt hindra filmens utbredning. I riksdagsdebatterna hade filmen inte hög status och det byggde mycket på att filmverksamhet var synonymt med kultur- eller nöjesindustriell verksamhet, och inte konstnärlig verksamhet.

År 1951 får filmen för första gången statligt stöd som i princip kom att utformas som ett industripolitiskt branschstöd. Det kan i sin tur tolkas som att riksdagens majoritet kom att acceptera filmens kulturindustriella ben. Beslutet kom att utsättas för kritik under 1950 talet och början av 1960-talet från de grupperingar som nu lyfte fram filmen som en konstyttring. De ansåg att det var de kvalitativt goda filmerna och regissörerna/auteurerna som borde få statligt stöd och inte filmindustrin. Trots att bildandet av SFI 1963 främst kom att betraktas som en kulturpolitisk reform innebar den att även kulturindustrin blev en del av den institutionaliserade kulturpolitiken. Att ge kulturindustrin inflytande över statens filmpolitik har det varken funnits en legitimitet eller tillit till vilket visades i debatterna, främst under 1960- och 1970-talet.

Det är just denna "avskydda" kulturindustri som kommer att visa sig vara det köttben som är förklaringen till uppbyggnaden av de regionala filmcentra. Om detta handlar nästa kapitel om.

3 Filmen på den regionala arenan

Inledning

I ett historiskt perspektiv har det inte framförts krav från vare sig stat eller kommuner att filmen med offentliga medel skulle spridas ut i regioner och kommuner. Tvärtom var filmen av ondo och skulle stoppas. Under början av 1920-talet debatterades kommunalisering av biografer. Kravet var dock inte kulturpolitiskt, utan syftet var att få bukt de dåliga och skadliga filmerna som biograferna erbjöd. Idag är filmen en viktig motor för kommuner och regioner i deras tillväxtprogram. I kapitlet kommer vi att följa hur film som fenomen kom att involveras i landstingens och regionernas verksamhet och diskutera vilka faktorer som var avgörande för bildandet av de regionala produktionscentra för film som uppkom i mitten av 1990-talet. Den region som främst kommer att exemplifiera denna nya trend är Västra Götaland och genombrott som ledande filmproduktionscentrumet i Sverige. Där föddes Film i Väst (FiV).

Kapitlet inleds med en bakgrund, där jag kommer att diskutera filmens roll i förhållande till det kulturpolitiska beslutet 1974. Detta var bl.a. startpunkten för decentraliseringen av kulturpolitiken. Regionerna kom att få en starkare roll genom regionala teatrar och museer som kom att etableras. Filmen hade dock ingen plats i den regionala nyordningen. Det är först i början på 1990-talet som vissa landsting inkluderade filmen i sin kulturpolitiska verksamhet. Det skedde genom att man startade biografinventeringar och videoverkstäder för ungdomar. I ett antal landsting fanns det dock aktörer som ville gå ett steg längre och börja producera långfilmer. I den andra delen beskrivs detta arbete och vilka idéer och argument som gjorde detta möjligt.

Filmen och 1974 års kulturpolitiska beslut

Om 1963 är startåret för svensk filmpolitik kan 1974 års kulturpolitiska beslut betecknas som startpunkten för kulturpolitiken som ett övergripande politikområde. Det kanske viktigaste och synligaste resultatet av beslutet var stadfästandet av statens, regionens, och kommunens kulturpolitiska insatser och ansvarsområden, vilka fortfarande är rådande i svensk kulturpolitik. Den gemensamma ramen för den nya kulturpolitiken var bl.a. åtta övergripande mål och bland dessa fanns målet att kulturpolitiken skulle främja en decentralisering av verksamhet och beslutsfunktioner inom kulturområdet (Prop. 1974:28, s. 295).²⁷ Det var detta mål som kom att stå i fokus för implementeringen. Att med olika medel underlätta för medborgarna oavsett var de bodde i Sverige att få ta del av den offentliga kulturpolitikens frukter kom att bli en av de viktigaste målsättningarna i 1974 års kulturpolitiska beslut. Målet syftade till en ökad geografisk spridning av institutionernas verksamhet och en bredare förankring av beslut och ansvarstaganden (ibid., s. 298).

Från regeringens sida angavs att decentraliseringen både handlade om att redan befintliga institutioner genom turnéer skulle komma ut till befolkningen och att beslutsfunktioner skulle ges till regionala och lokala organ (ibid., s.174). Med decentralisering avsågs både en geografisk förskjutning av finansiering från enbart centrala institutioner i de största städerna till att stödja "uppbyggandet av självständig regional kulturverksamhet" (ibid., s. 174). Detta innebar en förskjutning av den politiska makten till andra organ. De konkreta åtgärderna för att förverkliga detta mål var bl.a. att rent organisatoriskt flytta de ansvariga beslutsfunktionerna inom

²⁷ De övriga målen var följande: Kulturpolitiken skall medverka till att skydda yttrandefriheten och skapa reella förutsättningar för att denna frihet skall kunna utnyttjas. Kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet. Kulturpolitiken skall möjliggöra konstnärlig och kulturell förnyelse. Kulturpolitiken skall garantera att äldre tiders kultur tas till vara och levandegörs. Kulturpolitiken skall främja ett utbyte av erfarenheter och idéer inom kulturområdet över språk- och nationsgränserna (ibid.).

kulturpolitiken till kommunerna, men framförallt till landstingen, som fick ansvaret för att bedriva kulturpolitik på lokal som regional nivå. 1970-talet kan karakteriseras som decentraliseringsårtionde i svensk kulturpolitik och det var då arbetet med att bygga upp länsteatrar, länsmuseum, länsmusikverksamhet tog sin början.

Statens uppgift var främst att formulera de övergripande målen. Rent organisatoriskt innebar beslutet att myndigheten Statens kulturråd bildades för kulturområdet. För kommuner och landsting blev det mest påtagliga resultatet av den nya kulturpolitiken att landstingen blev huvudman för länsteatrar, länsmuseum och länsmusiken. Film som kulturyttring kom dock inte att organisatoriskt institutionaliseras, vare sig inom det nybildade kulturrådets ram eller inom landstingens kulturpolitiska verksamhetsfält.

I föregående kapitel beskrev jag hur 1972 års kulturpolitiska utredning föreslog att filmen skulle bli en del av Kulturrådets verksamhet. Men regeringen nappade inte på det förslaget. Även om decentraliseringsmålet för filmen inte innebar att landstingen kom att involveras som aktörer hade statsmakterna och Filminstitutet under 1960-talet uppmärksammat att filmreformen hade "glömt" distributionssidan. Detta blev även en av huvuduppgifterna för 1968 års filmutredning (1973:53). För att nå ut med kvalitetsfilmen föreslog filmutredningen bl.a. ökade kommunala bidrag till lokala filmstudioföreningar (ibid., s. 82). Ett annat förslag var att införa fraktbidrag till kvalitetsfilmer i distributionsförbättrande syfte. Avsikten var att bidraget skulle vara till hjälp för biografer på långt avstånd från Stockholm, vilka hade betydligt större fraktkostnadsutgifter än Stockholmsbiograferna. Det skulle därvidlag ha en regionalpolitisk effekt (SOU 1973:53, s. 118).

Filmutredningens förslag kom inte att tas upp i 1974 års kulturpolitiska beslut. Den behandlades 1975 i propositionen *Den statliga kulturpolitiken, del två*, (Prop 1975:20), vilket var en tillämpning på bl.a. filmens områden av kulturpolitiska mål som

riksdagen beslutade om 1974. Där lanserade den dåvarande utbildningsministern Bertil Zachrisson ett förslag till visningsstöd, vilket skulle ges till Folketshusrörelsens biografier som hade god täckning i de flesta kommuner (ibid., s. 228). Förutom stödet till Folketshusrörelsen gavs också SFI bidrag till försök med distribution av långfilm i 16 mm format (ibid., s. 228). Filminstitutet hade i samarbete med Svenska Kommunförbundet och kulturnämnder i ett antal kommuner påbörjat försök med distribution av kvalitetsfilm under namnet "Bio 16". Införande av fraktstöd beslutade riksdagen om 1977. Den dåvarande borgerliga regeringen med dess folkpartistiska statsråd Jan-Erik Wikström föreslog att en försöksverksamhet med fraktstöd skulle inledas. I motiveringarna till förslaget konstaterade han att möjligheterna till att se god film var ojämnt fördelade över landet. Fraktkostnaderna var en av orsakerna till att biograferna inte vågade satsa på film, som kunde locka alltför liten publik (Prop. 1977/78:100, bil. 12, s. 73). För att erhålla fraktbidrag måste filmerna tillhöra den bästa tredjedelen av de filmer som varje år hade premiär i Sverige. Ansvaret för urvalet av de filmer som skulle fraktbefrias fick Statens biografbyrå (ibid.). Året därpå kom verksamheten att permanentas (Prop. 1978/79:100, bil. 12, s. 89 f.).

Under 1980 fortsatte man med statliga reformer för att förbättra distributions- och visningsledet för filmen i Sverige. I 1982 års filmavtal hade SFI även fått i uppgift att främja och sprida kvalitetsfilm. Institutet fick därmed ett större ansvarsområde (Blomgren 1998, s.108). Nya distributionsfrämjande förslag som skulle stärka biografledets ställning var paralleldistribution, dvs. filmerna skulle gå ut i fler upplagor samt att staten satsade pengar på att rusta upp biograferna (Prop.1986/87:100, bil. 10, s.433).

Det var således inte frågan om att decentralisera produktionsverksamheten som upplevdes som ett problem. Det hade inte heller framfört några sådana önskemål i den filmpolitiska debatten. Det handlade om spridning av kvalitetsfilm. Samma typ av argumentation som fanns på 1930-talet kan skönjas när det gällde att sprida den nationellt goda konsten. Nu drygt sjuttio år efter att

filmen gjort sitt inträde i denna församling av goda konster som den skulle spridas ut i landet. Genom att bilda folket med god konst skulle deras smak höjas. Skall man dra en parallell till övrig kulturpolitik kan det liknas vid de tre riksinstitutionerna Riksteatern, Riksutställningar och Rikskonserters uppgift, nämligen att sprida ut den centralt sanktionerade kulturen över landet.

Även om det fanns en statlig politik för att sprida kvalitetsfilm över Sverige, var detta inte något som kom att involvera landstingen i någon större utsträckning. Från deras sida hade man inte visat något större intresse att involvera filmen i sin verksamhet. Även om landstingen varit framträdande och drivande i formulerandet av den nya kulturpolitiken var det institutioner som länsteaterar och läns museer som man ville engagera sig i och inte i filmverksamhet (Se. t.ex. Blomgren & Blomgren 2002). I skriften *Landstingen i kulturpolitiken* från Landstingsförbundet från 1982 återfinns inte filmen som ett område som landstingen hade eller ämnade att engagera sig i (Landstingsförbundet 1982). Vid en genomgång av de regionala kulturpolitiska utredningarna från 1970-talet konstaterade utvärderaren Sven Nilsson att "filmfrågorna tilldrar sig inget större intresse i de regionala utredningarna. Ansvaret för läns-AVcentralen, stöd till filmvisning och projektbidrag till regional dokumentation på film tas dock upp i vissa utredningar." (ibid., s. 31). Inga krav på regionalisering av film framfördes således från landstingens sida. De krävde inte att filmen som konstform skulle regionaliseras, eller att man på något annat sätt skulle engagera sig i denna verksamhet.

På central nivå blev inte filmen om t.ex. musée- och teaterverksamhet etc. institutionaliserat i den nya kulturpolitiska organisationen. Den blev inte del av de decentraliseringspolitiska åtgärderna från statens sida. De institutionella betingelser filmen arbetade under och hur filmpolitiken organiserades från 1963 kan ses som förklaring. Från SFI:s sida arbetade man också aktivt emot att bli involverad i Kulturrådets verksamhet (SOU 1973:53, s. 160). För det tredje så var filmverksamhet också till stor del förknippad

med kulturindustriell och kommersiell verksamhet. Det var inte ett kulturpolitiskt prioriterat område.

Sammanfattningsvis finns det inte mycket som under 1970- och en bit in på 1980-talet talade för att landstingen skulle syssla med filmpolitik i vidare bemärkelse eller filmproduktion. Det fanns, som jag nämnt ovan, ett inte ringa antal faktorer som talade emot filmens intåg på det landstingskommunala kulturpolitiska planet.

Landstingen tar filmen till sitt hjärta

Det är först under 1980-talet som man kan se tendenser till att enskilda landsting börjar diskutera filmverksamhet som något som borde ingå i den övriga kulturpolitiska verksamheten. Det mer konkreta genomslaget kom i skiftet mellan 1980- och 1990-talet då enskilda landsting, ofta i samarbete med SFI, tog in film i sitt kulturpolitiska verksamhetsfält. Ett exempel på ett sådant landsting var Älvsborgs län.

I slutet av 1980-talet tog kulturnämnden i Älvsborgs läns landsting ett initiativ till att involvera film och massmedier i nämndens verksamhet. Den första aktiviteten blev att man 1990 antog ett massmediepolitiskt program. Detta program blev startpunkt för den kommande etableringen av Film i Väst (FiV). Det är därför intressant att närmare studera hur landstinget vid denna tid såg på filmverksamhet och vilken roll film borde ha i den framtida landstingskommunala kulturverksamheten.

I det massmediepolitiska programmet behandlades film tillsammans med TV, tryckeri, video och serietidningar. I fokus är mediernas eventuella påverkan/ickepåverkan på medborgarna och då främst på ungdomar och barn. Förhållningssättet framgår av rubriker som: Massmedier och påverkan, Massmedier och politisk påverkan, Ungdomskulturen och medierna, Massmedievåld och

påverkan. Kulturindustrin fick även en släng i programmet: "Det är sedan en helt annan femma att kulturindustrin utnyttjar det nya kommersiellt. Man suddar då gärna ut den kritiska potential som finns i nästan alla ungdomskulturella stilar och brygger ett svagare kaffe, som kan drickas av de flesta." (Älvsborgs läns landsting, 1990, s. 15).

Landstingets syn var således att medierna med rätt handledning kunde ha en positiv effekt och berika medborgarnas vardag. Ett konkret resultat av programmet blev att Älvsborgs landstings kulturnämnd 1991 beslöt att ge Alingsås kommuns fritidsförvaltning i uppgift att fungera som regionalt resurscentrum för de videoverkstäder som hade startats under året. Det var med det massmedieprogrammets målsättning att "stödja och initiera verksamhet som främjar människors eget skapande med massmedietekniker" (Älvsborgs läns landsting 1992) som var ledstjärnan i deras arbete. Att det inte handlade om att bedriva professionell långfilmsproduktion poängterades. "Vi har inte tolkat vårt uppdrag från kulturnämnden som att produktion av film har varit särskilt högt prioriterat för centret." (ibid.).

I början av 1990 tog SFI initiativet och startade ett utvecklingsarbete för att stärka filmens roll i det lokala kulturlivet i tre regioner: Västerbottens län, Örebro län och Gotlands län (SFI 1991/92). Året därpå hade arbetet utvidgats till att gälla hela landet. Rent konkret var arbetet inriktat på att inventera och lyfta fram det lokala intresset för film och för biografier. Det var landstingens kulturnämnd som i respektive län som tillsammans med SFI engagerade "film- och biografkunniga personer för att inventera och kartlägga intresset för film i länets alla kommuner (SFI 1992/93, s. 50).²⁸

²⁸ I Älvsborgs län sköttes kartläggningen av landstingets kulturförvaltning av utredningssekreteraren Tomas Eskilsson och mediepedagogen Helena Carlström, som arbetade vid Alingsås Videoverkstad (Carlström och Eskilsson 1992).

I SFI: s verksamhetsberättelse (SFI 1992/93, s. 50) kunde man nu läsa att det regionala intresset för satsningar på film ökat och en diskussion om filmens kulturpolitiska roll kommit i gång. Detta i sin tur var bl.a. en följd av biografinventeringarna (ibid., s. 50). I Västernorrland, Älvsborg, Bohuslän, Halland, Kalmar län samt på Gotland hade initiativ tagits till att arrangera visningsdagar, träffar med lokalt ansvariga för barn- och skolbioverksamhet samt seminarier och fortbildningsdagar (SFI 1992/93, s. 50). Dessa initiativ visar att filmen nu hade trätt i den landstingskommunala verksamheten.

Den offentliga filmpolitikens retorik och handling var styrd av två olika föreställningar eller idéer. En kulturpolitisk men också med ett stråk av näringslivspolitik där ett centralt motiv var stöd till en bransch som annars skulle hotas av undergång. Det var med kulturpolitisk retorik som statsmakterna motiverat stöd, och det var också klart uttalat när det gällde synen på de regionala filmpolitiska insatserna. Regional filmpolitik var en angelägenhet för kulturnämnderna i landstingen. I retoriken var det kulturpolitiska argument som lyftes fram som centrala för att landstingen skulle involvera sig i detta nya område. Det fanns heller inte tankar på att landstingen skulle producera långfilmer. Men vid denna tid hade frön sått hos vissa landsting att man inte nöjde sig med att vara ett resurscentrum för "glada amatörer". Man ville även producera professionella långfilmer. Ett exempel på en sådan målsättning står att finna i rapporten *Alltid på en söndag* skrivet av bl.a. Tomas Eskilsson:

För att förbättra svensk films ställning, förankring, bredd och nyrekrytering behöver regionala produktionsmöjligheter skapas. Det är skandal att landet bara är begåvat med en filmverkstad. Och Gissa var den ligger? (Carlström och Eskilsson 1992, s. 46).

Filmproduktion blir en regional angelägenhet

Det var således i början av 1990-talet som vissa landsting och län på allvar började engagera sig i filmpolitisk verksamheten. I Norrbotten med Film pool Nord (FpN) och med FiV i Älvsborg valde man dock att gå längre och även börja producera film. Det är också dessa två organisationer som, hitintills, kommit att bli de mest framgångsrika räknat i omsättning och filmproduktioner.

Det var Norrbotten som var först på plan med idén om ett regionalt produktionscentrum i början av 1990-talet. En arbetsgrupp bestående av representanter från länsstyrelsen, landsting och fria filmare som fanns i länet skulle utreda förutsättningarna för att bedriva filmproduktion i länet. Arbetet resulterade i ett utvecklingsprogram som länsstyrelsen presenterade 1991, där länet med offentliga medel skulle säkerställa resurser för kvalificerad filmproduktion. Det var således inte det s.k. traditionella kulturpolitiska fältet, dvs. landstingens kulturnämnd, utan länsstyrelsen som var drivande i bildandet av regional filmproduktion. År 1992 kom FpN att starta sin verksamhet med en budget på 2 miljoner kronor. Hela finansieringen var regional förutom 100 000 kr från SVT. Det ekonomiska stödet möjliggjorde en satsning på cirka 40 - kortfilmer (FpN 2002, s. 59).

FiV startade också sin verksamhet under 1992, då under namnet Västernfilm, och var knutet till landstinget i Älvsborgs län. Deras verksamhet var inte då inriktad på professionell filmproduktion. Men man började under detta år att knyta kontakter med Film pool Nord och deras arbete med filmproduktion. Avsikten var att möjliggöra ett liknande utveckling i Älvsborgs län om än i mindre skala (Älvsborgs läns landsting 1992). Året efter tar man namnet FiV och Bohuslandstinget blir delägaransvariga för verksamhet. Det är också under detta år som arbetet börjar med att skapa möjligheter för en professionell filmproduktionsverksamhet, genom att bl.a. dra upp riktlinjerna för en regional filmfond (FiV 2002, s. 17). De är

således från den regionala nivån som idén om egna filmproduktionscenter föds. Detta var, enligt Tomas Eskilsson, en generell trend att ett flertal regioner runt om i Europa oberoende och utan kännedom om varandra tog initiativ till att starta filmproduktionscentrum utan nationalstaternas välsignelse (Eskilsson 2004, s. 90).²⁹

Att söka stöd från staten

Att arbeta med filmproduktionsverksamhet är dock dyrbart och något som inte landstingen på egen hand upplevde sig kunna finansiera. En viktig pusselbit för att skapa en förändring var att försöka ändra det statliga filmstödet och försöka få statliga medel till regional filmproduktionsverksamhet. Det var således viktigt att ändra den centrala institutionella utformningen av spelreglerna för filmpolitiken. I filmavtalet som reglerat statens filmproduktionspolicy fanns inte medel avsatta till regional filmproduktion. Om inte avtalet gick att förändra fick man gå vid sidan av avtalet och vända sig till riksdagen. Tre kvinnliga riksdagsledamöter, Ewa Hedkvist Petersen, Berit Andnor och Inga-Britt Johansson, samtliga socialdemokrater, argumenterade i en motion från 1992 för att riksdagen nu borde besluta om att ge ekonomiskt stöd till film och medieverkstäder ute i landet. På så sätt skulle den professionella filmen utanför Stockholm utvecklas. Det var en rättvisefråga, enligt motionärerna, att "människor i landet oavsett var de bor, kan utöva olika konstformer. Detta måste när det gäller nya områden uppmuntras med hjälp av statliga insatser." (Mot. 1991/92:Kr247).

Filmproduktion var ett av dessa nya områden, där medborgare som ville syssla med detta var tvungna att flytta till Stockholm. I motionen hänvisas både till FpN:s regionala filmproduktionsverksamhet som nyss hade startat och Jämtlands medieverksamhet, där man nu vill gå vidare och utveckla filmverksamheten. Dessutom hade SFI vid denna tid sökt 5 miljoner för att bygga upp regionala

²⁹ Även om SFI redan i slutet av 1980-talet och i början av 1990-talet är involverade för att uppmärksamma landstingen på att inkludera film i sin verksamhet är det inte filmproduktion som lyfts fram som en central verksamhet.

filmverkstäder. (ibid). Riksdagen avslog dock motionen med utskottets motivering att den filmpolitiska utredningen pågick och skrivandet av filmpropositionen inte skulle föregripas (KrU26, Prot. 1991/92:98/99).

I betänkandet (SOU 1991:105) om den nya filmpolitiken nämndes inte med ett ord regionaliseringen av filmproduktion. Att utredningen inte tog upp detta uppmärksammades av remissinstanser som Göta Film, ett nytt Göteborgsbaserat filmproduktionsbolag och FpN. De var kritiska mot att man i utredningen inte tog upp problemet med den stora centreringsen av filmproduktion till Stockholm. Kritikerna krävde att staten med olika åtgärder borde stödja och utveckla den regional filmproduktion i Sverige (Prop. 1992/93:10, s. 48). Trots protesterna återfanns inte heller i regeringens proposition "Film- och videoavtalet och statens stöd till filmkulturell verksamhet" (Prop. 1992/93:10), några förslag till satsning på regional filmproduktion.

När nu filmavtalet inte inkluderade förslag om stöd till regional filmproduktion återkom Berit Andnor och Ewa Hedkvist Petersen med nya krav om att riksdagen borde ta ett beslut om att ekonomiskt stödja regional filmproduktionsverksamhet (Mot 1992/93: Kr1). Staten borde nu, enligt motionärerna, stödja de krafter i landet, exemplifierade av FpN och Jämtland som ville utveckla filmproduktion (ibid.). I motionen dras paralleller till den allmänna kulturpolitikens decentraliseringstendenser:

Under 70- och 80-talen var stödet till regionala kulturinstitutioner en viktig del av den statliga kulturpolitiken. Det statliga stödet var dessutom av avgörande betydelse för regionernas egna satsningar på kultur. Regionala kulturpolitiska insatser ses numera som självklara och viktiga delar av den samlade kulturpolitiken. Det finns nu skäl att den statliga filmpolitiken tar sikte på insatser på regional nivå. (ibid.)

Även socialdemokraternas kulturpolitiska talesman Åke Gustavsson hade i socialdemokraternas partimotion över den borgerliga

regeringens förslag till nytt filmavtal kritiserat regeringen för att inte stödja regionala filmverkstäder. De krävde att även produktion av film borde vara föremål för regionala satsningar och att de borde få del av de medel som tillförs film- och videoavtalet (Mot1992/93: Kr3). Även om kulturutskottet i sitt betänkande såg positivt på bl.a. FpN:s verksamhet, och ansåg att det var angeläget att det skapades förutsättningar för filmproduktion i regioner utanför Stockholmsregionen", (KrU 07 1992/93, s. 9) yrkade man avslag på motionärernas krav. Utskottet kunde bara konstatera "att frågan om fördelning av produktionsstödet i enlighet med film- och videoavtalet ankommer på Filminstitutets styrelse efter förslag från konsulenterna. Avtalet ger inte utrymme för en fördelning av produktionsstöd där produktionsort tillmäts betydelse för beslut om stöd." (ibid., s. 9). Riksdagen kom att följa utskottets mening (Prot. 1992/93: 419).

Riksdagen hade sålunda inte något inflytande över avtalets innehåll. Filmpolitik som område var, i detta fall, endast en fråga för regering och avtalsparterna. Det fanns inte, för det högsta beslutande organet i Sverige, någon möjlighet att ändra på den inriktningen av avtalet. Riksdagens dörr visade sig också vara stängd för dem som ville att statsmakterna skulle ge stöd till regional filmproduktionsverksamhet. Institutionellt var filmpolitiken ett segmenterat område i så motto att reglerna och aktörerna redan var definierade. Det fanns inte plats för vare sig nya regler eller aktörer.

Trots detta bakslag återkom Ewa Hedqvist Petersen och Berit Andnor med nya motioner (1993/95: Kr302; 1993/94: Kr282). De krävde ånyo att staten skulle ge specialdestinerat stöd till regional filmproduktion. Dessa två motionärer tog huvudsakligen upp och exemplifierade verksamheten i Norrbotten respektive Jämtland, varifrån de kom. Detta år fick man sällskap av västsvenska riksdagsledamöter (Anders Nilsson (s) m. fl.). Även Västsverige tas med som exempel på områden där regional filmproduktionsverksamhet har startats (Mot. 1993/94: Kr257). Även denna gång blev det avslag. Nu hänvisade kulturutskottet till den nyss tillsatta

kulturutredningen vars uppgift var att särskilt ägna sig åt decentraliseringsmålet (1993/94: KrU28, s. 8).³⁰

Det är riksdagsledamöter från de regioner där det bedrivs filmproduktionsverksamhet som nu blev aktiva för att omdirigera eller öka anslaget till den regionala nivån. Men de fick ge sig till tåls till kulturutredningen var klar och den efterföljande propositionen skulle behandlas. Ännu i mitten av 1990-talet hade staten fortfarande inte börjat stödja denna verksamhet. De argument som framförs i riksdagen påminner om de argument som landstingen använde under början på 1970-talet för att staten skulle regionalisera teatern mm (se tidigare avsnitt).

Filmverksamhet och nu filmproduktionsverksamhet är från denna horisont nu en kulturpolitisk verksamhet, som nu även borde inkluderas i den nationella kulturpolitikens decentraliseringsmål (Se t.ex. Mot 1992/93: Kr1). Filmverksamhet var nu från regional horisont ett politikområde som staten borde satsa på. I motionerna tas det inte upp någon kritik mot kulturindustrin som fenomen, dvs. innehållet i vad som produceras är således inte i fokus. Även om regionala riksdagsledamöter ansåg att statens decentraliseringspolitik skulle innefatta filmproduktion hade dock staten i detta läge passat frågan till kommande utredningar.

Att hitta andra institutionella ordningar - Blickarna riktas mot Europa

Även om staten genom bl.a. fraktstöd underlättat för medborgarna att se god film utanför Stockholms gränser var detta otillräckligt enligt regionala representanter i riksdagen. Nu krävdes att staten även skulle decentralisera produktionsledet i filmverksamheten. I en artikel i Göteborgsposten från 1994 konstaterades att av de 200

³⁰ I utskottets betänkande noterades att liknande verksamhet som fanns i Norrbotten också numera bedrivs i Jämtlans län vid Filmpool Jämtland i Östersund, i Kopparbergs län vid Filmpool Dalarna i Falun samt vid Västernfilm i Alingsås med en verksamhet som avser både Älvsborgs och Göteborgs och Bohus län (ibid., s. 7).

svenska filmer som spelats in under de senaste åren var sju av dem gjorda i Västsverige och en av de bidragande orsakerna till detta var att det inte finns något filmjobb i Västsverige. "Undra på att likhetstecknet stått så stadigt mellan filmproduktion och Stockholm." (GP 1994-10-17). Det var denna ordning som regionala intressen ville ändra på.

Som vi konstaterade i föregående avsnitt fanns det inga institutionella filmpolitiska förutsättningar på central nivå för regionaliseringsreformatorer att hitta. Medan debatten i riksdagen pågick och kulturutredningen arbetade att skriva sitt betänkande, fortsatte regionernas filmcentrum att på egen hand skaffa ekonomiska förutsättningar för att bedriva filmproduktion. Om det inte gick att få statligt stöd fick man nu vända sig till den egna regionen för att där finna pengar till egen filmproduktion. Den avgörande frågan i sammanhanget var med vilka argument man skulle använda för att få regionala och lokala aktörer att aktivt bidra med medel till filmproduktionsverksamhet.

Både i Norrland och på Västkusten hade man från FiV och FpN:s sida vänt sina blickar västerut och studerat den förändrade situationen i länder som England, Tyskland, och Frankrike för att där hämta inspiration och idéer. I detta avsnitt kommer vi att stanna upp för att studera vad som händer ute i Europa vilket i sin tur starkt kommer att påverka den svenska regionala filmproduktionens framväxt.

Det var under 1980-talet som filmen börjar uppmärksammas ute i Europa som exempel på kulturindustri och vad den kan föra med sig i positiv bemärkelse nu. I början av 1980-talet drev Girard (1982) tesen att den kommersiella kulturverksamheten kunde ha en positiv effekt på samhället. Han förfäktade att den traditionella kulturpolitiken hade misslyckats att nå de grupper som den traditionella kulturpolitiken hade som mål att nå. Det var i stället den kommersiella kulturindustrin som nådde sk. eftersatta grupper. Från ett demokratiskt perspektiv hade kulturindustrierna lyckats bättre än staten "far more is being done to democratise and decentralise culture with the industrial product available on the

market than with the products subsidised by the public authorities”(Girard 1982, s. 25). Detta var en totalt annorlunda retorik än den som under främst 1970-talet marknadsförts i bl.a. riksdagen. Då betraktades kulturindustrin till och med som ett hot mot demokratin (se kap. 2).

Det var dock inte den demokratiska aspekten som stod i förgrunden för den förändrade retoriken om film- och övriga kulturindustrin ute i Europa. Filmindustri kom i stället att ses som en viktig ekonomisk näringsgren med stora potentiella möjligheter att skapa tillväxt och ökad sysselsättning. Ett exempel är Storbritannien i mitten av 1980-talet, där argument framfördes för att stödja framväxten av kulturföretag i städer och regioner drabbade av ekonomisk kris. Problemet var inte att det var för lite kultur i dessa områden, utan arbetslöshet till följd av den traditionella tillverkningsindustrins nedgång. Lösningen på denna kris var att ändra de ekonomiska strukturerna i dessa städer. Kulturindustrierna blev med andra ord ett viktigt instrument för lokal och regional utveckling. Det var den lokala nivån som initierade och drev på denna utveckling (Lewis 1990, s. 135).³¹

Sheffield är exempel på en stad där en strukturomvandling av traditionell industriverksamhet mot kulturindustriell verksamhet skedde. År 1983 utvecklade Sheffield kommun, tillsammans med andra lokala aktörer, idén om att Sheffield skulle bli kulturindustriellt område. Detta visade sig vara ett framgångsrikt koncept. Kluster av kulturföretag bildades som producerade videos, musik, film etc. Ambitionen var att bli ett nationellt ledande kulturproduktionscenter (Lewis 1990, s. 136). Även på andra platser i Storbritannien, som Birmingham, Liverpool, Manchester, Bristol och Leicester har kulturföretag etablerats. Det har också bildats regionala samarbetsorgan, som the North East Media Development Council (McIntyre 1996, s. 126).

³¹ Idéerna föddes först i dåvarande Greater London Council (GLC) mellan 1981-1986. Kulturindustrin blev en viktig del av Londons industriella utvecklingsstrategi (McIntyre 1996, s. 223 f.). Enligt Lewis (1990 s. 135) visade strategin på betydelsen av kultur som en viktig industri för att utveckla städer.

Enligt McIntyre fanns under mitten av 1980-talet de flesta förutsättningar för denna radikala förändring i debatten om regionala/lokala kulturföretag i Storbritannien. Lokala politiker letade efter mekanismer och strategier för att förnya sin ekonomi samtidigt som det fanns en ändring i den traditionella industriella retoriken för ekonomisk utveckling. En liknande utveckling skedde i Australien. Kulturforskaren Tom O'Regan (2001) menar att kulturindustriernas aktörer där skapade ett eget sätt att tänka om sin verksamhet. Enskilda artister och representanter för bibliotek, botaniska trädgårdar, museer, gallerier, filmbolag och televisionsbolag slöt sig samman. De började se sig som medlemmar av en gemensam kulturindustrisektor, med gemensamma intressen gentemot politiker och statsmakten (O'Regan 2001, s. 18). De kom med nya argument för stöd till kultur; ekonomiska argument.

The argument here is that if culture in general and the arts in particular are to be seen as important, especially in policy terms in a world where economists are kings, they need to establish their economic credentials; what better way to do this than by cultivating the image of art as industry, bigger (in the Australian case, at least) than beer and footwear. (Throsby 2001, s. 111).

Vad vi ser är ett nytt argument om varför staten bör stödja filmverksamhet. De två argument som tidigare varit dominerande i svensk filmpolitik var dels det kulturpolitiska, där filmpolitiken skulle syfta till produktion av kvalitetsfilm, och dels att stödja branschen så att filmverksamhet som fenomen kunde överleva. Nu lyfts det fram ett tredje argument som betonar filmen och övrig kulturindustri som en verksamhet som skapar tillväxt och arbete dvs. - skapar nytta i samhället. Det kan tolkas som en utilitaristisk hållning, dvs. att staten skall stödja verksamheter som skapar lycka, i detta fall tillväxt och sysselsättning. Filminnehållet, eller strukturella förutsättningar för filmproduktion, är inte i fokus. Film ses i stället som ett medel eller instrument för överordnade mål och det var på regional och lokal nivå som dessa idéer hade sin främsta grogrund. Det var nu som den tidigare så hatade kulturindustrin gjorde sin comeback med ny retorik på scenen.

Nya filmpolitiska vindar över Sverige - med kulturindustrin i tiden

Det var i denna nya kontext med ny argumentationen om varför regioner och kommuner borde satsa offentliga medel på filmverksamhet som FpN och FiV: s retorik återfanns. FpN hämtar i början av 1990 talet inspiration från bl.a. Düsseldorf där medie- och filmindustrijobb ersatte traditionella industrijobb (FpN 2002 s.59). Även FiV som i början av 1993 startade en första kartläggning av de professionella möjligheterna att producera film påbörjade året därefter tillsammans, med Christer Nilsson på Göta Film och Gunnar Karlsson på Göteborgs Filmfestival, ett arbete med att skapa en västsvensk filmfond. Denna började sin verksamhet 1994.

Idén var att erbjuda delfinansiering för att på så sätt få igång filmproduktion i regionen. De som satsade pengar i den Västsvenska Filmfonden var Bohuslandstinget, Älvsborgs landsting, SVT Göteborg, Göteborg & Co, Länsstyrelserna i Göteborgs- och Bohuslän, Älvsborgs län och kulturnämnden och Göteborgs Stad. Verksamheten organiserades som en ideell förening med landstingen och Göteborgs Stad som medlemmar.³² Detta arbete var inspirerad av de tyska och fransk regionala filmsatsningar (www.filmivast.se/om/hist.htm).

Det fanns förhoppningar att med hjälp av fonden rucka på enväldet, dvs. att all film spelades in i Stockholm (GP 1994-10-17). Även i riksdagen uppmärksammas Västsvenska filmfondens verksamhet som ett exempel på en ny europeisk syn på filmproduktionens välsignelse för regionerna i en motion skriven av ledamöter från s, v, c, kds och fp som representerade Göteborg. Med filmproduktion kunde man, enligt motionärerna: 1) profilera en stad, en region som

³² I ekonomiska termer så satsade TV 1 miljon, Bohus- och Älvsborgs landsting (700 000), Göteborgs Kommun (500 000), länsstyrelserna i Göteborgs och Bohuslän, och Älvsborg (totalt 500 000), kulturarbetarförmedlingen (250 000) samt det näringslivsfinansierade Göteborg & Company (100 000).

en betydelsefull film-, media- och kulturproducent, 2) dra in pengar till regionen, 3) berika den svenska filmen, 4) attrahera kreativa människor att stanna kvar eller återvända som yrkesverksamma skapare, tekniker, skådespelare och administratörer i den region där de vuxit upp (Mot.1994/95:Kr241). Argumentationen var inspirerad av de nytto- eller utilitaristiska idéerna som präglade den nya synen på kulturindustrin. Den tidigare så, i vissa kretsar, förhatliga verksamhet, uppträdde nu i själva verket som räddare för kommuner i "nöd".

Vi ser nu hur aktörer på regional nivå på egen hand försöker att skapa en egen institutionell spelplan, där nya filmpolitiska aktörer var med och för första gången bidrog med pengar till filmproduktion då den statliga nivån inte kan användas.³³ Fondens verksamhet kom dock att avslutas 1996 av ekonomiska skäl då TV beslutade sig för att dra sig ur verksamheten och Göteborgs stad minskade sitt stöd (www.filmivast.se/om/hist.htm).³⁴

Även om just detta försök misslyckades fortsatte verksamheten för att få igång ett filmproduktionscentrum. En viktig strukturell öppning är när Sverige blir medlem i EU. I samband med detta började FiV 1995 arbetet med en strukturfondsansökan till EU-mål 2 tillsammans med Älvsborgs läns landsting och Trollhättans kommun. Syftet med mål 2 var att stimulera näringslivsutveckling i utsatta industri- och landsbygdsregioner och ett av målen var att bygga upp en ny industriell infrastruktur. Film blev nu en del av den nya industrin som skulle ersätta den "gamla" traditionella industrin. Syftet med ansökan var att, förutom skapa kapital till själva filmproduktionen, bygga upp tekniska resurser till efterarbete, ge etableringsstöd till långfilmsproducerade bolag och att på längre sikt bygga en egen studio. Från FiV:s sida var målsättningen att producera en till två långfilmer per år (ibid.)

³³ I mitten av 1990-talet fanns det förutom FiV beläget i Alingsås ytterligare fem s.k. filmpooler i Karlstad, Malmö, Östersund, Falun och Luleå. Men det fanns bara en fungerande filmfond och det var den västsvenska, men FpN var då i läge att bilda en till (SvD 1996-01-24).

³⁴ Under de två åren (1994 -1995) som fonden hade sin verksamhet stödde man två långfilmsprojekt och sju kortfilmsprojekt (www.filmivast.se/om/hist.htm).

I handling betydde detta att film nu lyftes fram som en industri vars syfte var att skapa ekonomisk tillväxt. I en debattartikel Göteborgsposten med rubriken "God affär satsa på regional film", utvecklades idéerna att lyfta fram film som en kulturindustri. I artikeln argumenterade debattörerna för att lokala skattepengar borde användas för att finansiera filmproduktion. Förutom att det skulle leda till kulturell utveckling och förnyelse, fanns det tungt vägande skäl i form av ökade skatteintäkter, fler arbetstillfällen och marknadsföring av kommuner/regionen. Avslutningsvis hävdade debattörerna att "[f]ilmproduktion är dessutom det viktigaste redskapet för att utveckla medieindustrin i en region. Därmed blir en satsning på filmen ett viktigt verktyg för att skapa ökad sysselsättning." (Eskilsson m. fl. 1996).³⁵ Detta har därefter varit viktiga argument för etablering som i retoriken för fortsatt satsning på regional filmproduktion.

Ansökan till EU mål 2 accepterades 1996 och påbörjades reellt 1997. Det var under detta år som FiV flyttade sin verksamhet från Alingsås till Trollhättan och Bohuslandstinget blir med som delägare. Det var ett övervägt beslut av Film i Väst att flytta verksamheten från Alingsås till Trollhättan. Organisationen bedömde att utvecklingspotentialen i Trollhättan var större. Det fanns mer intresse från kommunens sida och kommunen kunde erbjuda ändamålsenliga lokaler på ett nedlagt industriområde (Quentzer (2002-10-18). Att Trollhättan låg i ett Mål 2-område kan inte ha gjort saken sämre. Ekonomiskt kom EU:s strukturfond att stå för en tredjedel av intäkterna, Älvsborgs län och

³⁵ En av medförfattarna till debattartikeln Christer Nilsson har i intervju bekräftat tonvikten på denna typ av retorik: " ... inte minst genom Tomas försorg fick vi kunskap om att det fanns en parallell utveckling ute i Europa framförallt i Tyskland och Frankrike där regionala centra byggdes upp utifrån regionalpolitiska och regionalekonomiska synvinklar. Vi lärde oss att successivt att argumentera med de värden där man faktisk ställde regionala investeringar mot den sysselsättningsgrad som man fick genom dessa investeringar.... en viktig del i argumentationen var att visa att kultur kunde vara en för den ekonomiska utvecklingen en positiv faktor och inte bara en belastande faktor som man traditionellt uppfattar det som, det tror jag var några nyckelbegrepp som jag kommer ihåg det som Tomas hade upptäckt och som vi lärde oss att argumentera kring." (Nilsson 2003-05-08).

Bohuslandstinget för en tredjedel. SFI, Fyrstadskommunerna Vänerborg, Uddevalla, Lysekil och Trollhättan stod för närmare tjugo procent, resten skulle bäras av egna intäkter (Månadsjournalen 010123 s. 36).

Under 1997 kom de två första filmerna att produceras, *Sjön* och *Hela härligheten* men det är 1998 som blir det stora genombrottet, då åtta långfilmer kom att spelas in i Fyrstadsregionen med FiV som medproducent. Den film som främst kom att förknippas med detta genombrott blev *Fucking Åmål* (www.filmivast.se/om/hist.htm). Resten är historia. Ett år efter att verksamheten dragits igång var Stockholms dominans brutet:

Under de senaste tolv månaderna har produktionen av elva långfilmer helt eller till väsentliga delar förlagts till Västra Götalandsregionen. Det är tre gånger så många filmer jämfört med vad som spelades in i Västsverige under hela 1980-talet och dubbelt så många som under 1990-talets första hälft. För första gången är huvudstadens, Stockholms, dominans och monopol på filmproduktionens område brutet. (GP 1998-11-15).

I institutionella termer kan vi hävda att filmproduktionen har flyttat från den kulturpolitiska till den näringslivspolitiska arenan. Den regionala filmproduktionen har inte främst motiverats utifrån kulturpolitiska värderingar utan för att den skulle kunna bidra till den regionala ekonomiska utvecklingen. Från region och kommuner gick man in och satsade pengar i denna verksamhet. Utan att förändra den institutionella spelplanen, dvs. att förändra filmpolitiken från kulturpolitisk till näringslivspolitisk angelägenhet, hade det knappast varit möjligt att få kommuner och regioner att bidra med pengar.

Regioner agerar - staten reagerar

Ute i vissa regioner hade man, trots att staten inte bidragit med någonting, på egen hand lyckats bygga upp en filmproduktionsverksamhet. Hur såg man från statlig central nivå på verksamheten? Frågan om filmens plats i den regionala kulturpolitiken diskuterades i den parlamentariskt tillsatta kulturutredningen (SOU 1995:84), där den behandlades ur ett lokalt och regionalt perspektiv. I utredningen noterades att landstingen på egen hand börjat bygga upp regionala film- och mediecentra, som en slags motsvarighet till de fasta regionala kulturinstitutionerna på andra områden. Bakom det ökade intresset för regional filmverksamhet låg en kritik av stockholmskoncentrationen av all filmproduktion (ibid., s. 452). Utredningen föreslog att statliga medel skulle anvisas för att bygga upp filmproduktionsverksamhet på regional nivå, i syfte att öka den geografiska spridningen av filmproduktion. De statliga bidragen till den regionala nivån skulle fördelas av Filminstitutet och kopplas till regional eller lokal motprestation. Mottagare av bidragen kunde vara regionala filmproduktionsfonder och regionala film- och mediecentra (ibid., 58 f.).

Regional filmverksamhet blev ett av de nya områden som den socialdemokratiska regeringen ville satsa på. I den kulturpolitiska propositionen föreslog regeringen att medel skulle anvisas för utbyggnad av regionala resurscentrum för film och video (Prop.1996/97:3, s. 92). Dessa medel fick *inte* (min kurs.) användas till stöd för professionell långfilmsproduktion, utan skulle "främja ungas skapande med rörliga bilder och till att stärka den regionala strukturen och samordningen på filmområdet generellt" (ibid, s. 101). Riksdagens kulturutskott höll med: "(o)m resurscentrumen skulle använda statsbidraget för produktion av långfilm skulle bidraget till ett resurscentrum kunna förbrukas genom satsning på ett enda långfilmsprojekt." (KrU 1996/97:1, s. 101). Utskottet tillade dock att resurscentrumen borde vara oförhindrade att medverka i

långfilmsproduktioner, under förutsättning att finansieringen skedde på annat sätt än via de anvisade statsbidragen (ibid., s. 101).

Det fanns sålunda en viss skepsis mot de regionala filmproduktionscentrumens verksamhet. I den filmpolitiska debatten fanns röster som varnade för att regionaliseringen kunde föra med sig negativa effekter för svensk film. Lasse Svanberg kritiserade redan 1996 de regionala filmproduktionsförsöken vars verksamhet, enligt honom, skulle leda till en avprofessesionalisering av svensk filmkompetens i sin förlängning. Regionaliseringen av filmen utgjorde, enligt Svanberg, ett hot mot kvalitén och kunde ses som

den gryende trenden att med kulturpolitiska förtecken upphöja filmverkstadsverksamheten till den professionella sfären. Dvs att allt det där som bara borde betittas i klipprum eller i privata visningar plötsligt propsar på TV-visning, på filmkonuletbidrag, kanske t.o.m. EU-stöd, dvs uppfattningen att det är en *mänsklig rättighet* att få göra film som visas på bio eller i TV. (Svanberg 1996, s. 4)³⁶

Per Olof Enquist, utsedd av regeringen att utreda och komma med förslag till ett nytt filmavtal hade även han vissa dubier kring en alltför omfattande regionalisering, och därmed en eventuell uttunning, av filmproduktionsresurserna (SOU 1998:142, s. 115). Men han konstaterade samtidigt att tre regioner redan etablerat sig som produktionscentra: FiV, FpN och Film i Skåne/Syd, och att dessa hade haft betydande framgång i sitt arbete. Han föreslog därför att dessa tre regioner borde få särskilda anslag för en näringslivspolitik satsning på filmproduktion, som skulle kopplas

³⁶ Mot detta inlägg vände sig bl.a. informationschefen på SFI Jan-Erik Billinger och drar paralleller till populärmusiken och om vad som skulle ha hänt om källarbanden skulle ha setts som hot mot de etablerade banden. Som följd av utvecklingen var svensk populärmusik starkare än någonsin. Konkurrensen hade skärpt kraven och höjt kvalitén. "Och det är detta som kanske är svensk films nya möjlighet. När den unga orädda "entreprenörsgenerationerna", som inte räds de etablerade strukturerna eller byråkratins blanketter, träder fram utmanas etablissemanget." (Billinger, 1996, s. 48).

till regionalt och lokalt stöd på 1 miljon vardera för att bygga upp regionala filmproduktionscentra (ibid., s. 115).

I den filmpolitiska propositionen (Prop 1998/99:131) noterade kulturministern att satsningen på regionala resurscentrum hade lett till ett större regionalt engagemang för filmen som konststart och som tillväxtnäring. Detta hade inte minst framgått av de förslag till regionala tillväxtavtal som lämnats till regeringen i april 1999 där flera län hade pekat ut den regionala filmverksamheten som en viktig faktor för sysselsättning och tillväxt. Detta var första gången i filmpolitiska sammanhang som filmproduktionens betydelse för regional tillväxt och sysselsättning kom att betonas. Regeringen varnade emellertid också för faran med en alltför omfattande regionalisering av produktionsresurser, med hänsyn till utredarens analys (ibid. s. 29). I 2000 års filmavtal mellan staten och bl.a. filmbranschen, kom parterna överens om att stödja regionala produktionscentra. I avtalet 26 § stod nu att läsa:

Av de medel som under ett räkenskapsår inflyter till stiftelsen enligt 23 § skall minst 20 procent användas för till regional verksamhet. Stödet skall omfatta stöd till verksamhet vid regionala filmproduktionscentrum. För stöd till regional verksamhet krävs att bidrag lämnas från landsting, kommun eller annan huvudman med ett belopp som minst motsvarar det stöd som lämnas inom ramen för detta avtal. Det samlade stödet till regional filmproduktionscentrum får årligen uppgå till högst 3 miljoner kronor. (ibid., s. 51).

Det var första gången som stöd till regional verksamhet skrevs in i filmavtalet. Nu hade statsmakterna tillsammans med branschen givit legitimitet åt regionala filmproduktionscentra, även om stödet ännu inte var stort. Det vi ser är att staten anpassar sig till den nya filmpolitiska ordning som vuxit fram, snarare än aktivt styrt den dithän.

Varför slog idéerna igenom just nu?

En ny institutionell ordning vid sidan av den statliga filmpolitiken hade skapats i slutet av 1990-talet. Det hade uppstått ett sk. "formativt moment" där den filmpolitiska spelplanen omdefinierades. Som jag visat gick inte den befintliga filmpolitiska institutionella ordningen att förändra. Man kunde inte inom den befintliga institutionella ramen skapa utrymme för att regionalisera filmproduktionsverksamheten. De regionala politiska aktörerna övergav därför det projektet för att på egen hand skapa regional filmproduktionsverksamhet, oberoende vad staten "tyckte". Den nya regionala filmpolitiken ändrade således inte den centralt institutionaliserade ordningen. Istället skapades en ny filmpolitisk institution bredvid den statliga, men som utnyttjade de centrala ramarna för filmstöd.

Min tes är att en ny syn på kulturindustri som fenomen och dess roll i samhället nu fick genomslag på den regionala nivån. Det var detta som ändrade uppfattningen av vad som var filmpolitiskt gångbart hos regionala och lokala aktörer. Tidigare var de filmpolitiska motiveringarna förankrade i idéer som byggde på två hörnpelare. Det ena var filmen och dess kvalité och den andra var producenternas krav på stöd. På det regionala planet betraktades filmen som ett medel för regional och lokal tillväxt, sysselsättning mm. Liknande formuleringar fann vi tio år tidigare ute i Europa. Detta resonemang kom också att passa som hand i handsken för att få in filmen som alternativ sysselsättningsaktivitet inom ramen för EU:s mål 2 program.

I föregående kapitel visade jag på att kulturindustri som fenomen inte stått högt i kurs på den s.k. kulturpolitiska arenan. Den har utsatts för stark kritik under i princip hela 1900-talet. Det var dock genom att lyfta fram film som kulturindustriell verksamhet som man lyckades få landsting och kommuner att satsa på film. Regioner och kommuner stödde inte filmverksamhet för att det fanns för lite

filmkultur i regionen, utan för att det fanns för lite sysselsättning och tillväxt. En framgångsrik kulturindustri genererar skatteinkomster och arbete i det lokala samhället. Detta var ett nytt sätt att motivera satsningen på den tidigare så förhatliga kulturindustrin, som producerade skräp och främst såg som ett hot mot medborgarna och därför egentligen borde motarbetas.

Man måste emellertid även identifiera när och vad det är som gör att dessa idéer slår igenom i mitten av 1990-talet och på vilket sätt det sker. En viktig s.k. bakgrundsfaktor som kom att underlätta för dessa idéer är att Sverige går med i EU. Detta kan man se som att ett som s.k. policyfönster (Windows of opportunity) öppnas vilket ger möjlighet till handling för den aktör som förmår gripa ögonblicket.³⁷ Det finns därmed ett visst utrymme för strategiskt handlande (se Kingdon 1995). Sveriges inträde i EU och klassificeringen av Fyrstad som ett mål 2-område för EU:s regionala strukturfonder kan således i detta sammanhang betraktas som ett policyfönster.

Men för att den politiska fönsteröppningen ska resultera i en förändring krävs också en aktiv handling och "policy-entreprenörer". Möjligheter kan dyka upp lite då och då och de skicklige policyentreprenörerna är de som förmår ta tillvara på ögonblicket och "surfa med". Där kommer policyentreprenören in, som den kraft som har förmåga, kunskap och vilja att utnyttja denna politiska fönsteröppning och föra organisationen till framgång. Hur stor roll den skicklige policyentreprenören spelar är inte lätt att säga. Vad beträffar FiV vill många framhäva den nuvarande VDns betydelse.³⁸ Det är nästan så att man tror att FiV står och faller med denna enda person. Att Tomas Eskilsson var aktiv och drev idéerna om filmen som medel för att utveckla regionen har många verifierat.

³⁷ Kingdon (1995) har som ett alternativ mot den mer mot teorin om rationellt underbyggda politiska beslut laborerat med antagandet att problem, policylösningar, politik och aktörer flyter runt i en enda politisk urtidssoppa. "Much as molecules floated around in what biologists call the 'primeval soup' before life came into being, so ideas float around in these communities. Many ideas are possible, much as many molecules would be possible" (Kingdon 1995).

³⁸ Se t.ex. intervjun med två kommunföreträdare i Trollhättan i Filminstitutets skrift *Regionerna i centrum* (Svenska Filminstitutet 2001).

Ett mer manifest exempel på detta är tidningsartikeln från GP 1996. Ett annat faktum som styrker detta är att även andra landsting och regioner i Sverige vid samma tidpunkt hade möjlighet att söka EU-stöd för bl.a. filmverksamhet. Men det är där FiV hade sitt ursprung och sin verksamhet man lyckades bäst. Det var där som politikerna var mest lyhörda för de nya idéerna.

För att ett formativt moment skall inträffa bör sålunda många faktorer samverka. Idéer torde vara den viktigaste faktorn då introducerandet av film som en tillväxtnäring som förändrade de regionala och lokala politikerna perception om varför man borde stödja film. Men idéerna ska presenteras vid rätt tillfälle och av rätt person som politiker har förtroende för.

4 Filmen i den regionala tillväxtens och upplevelseindustrins era

Inledning

Den svenska filmpolitiken är idag (2007) en annan än för tio år sedan. Regionaliseringen av svensk filmproduktionsverksamhet har de facto inneburit en vertikal förskjutning av makt från centrum till periferi, till regionala och lokala aktörer. För den som vill studera svensk filmpolitik räcker det inte med att som tidigare endast studera riksdag och centralt placerade aktörers och organisationers agerande (se t.ex. Blomgren 1998). Regioner, kommuner och nya filmbolag har blivit viktiga aktörer i den svenska filmpolitiken. I kapitlet riktas fokus mot den nya ordningen och hur dessa nya aktörer argumenterar och resonerar om sitt engagemang i för dem en ny verksamhet. Avslutningsvis kommer jag att föra ett resonemang kring de idéer om film som kulturindustri som varit drivande i skapandet av den regionala filmpolitiska spelplanen, och om dessa idéers framtida hållbarhet. Har den nuvarande institutionella ordningen stabiliserats eller är det som vi ser bara en parentes?

Film i Väst - en framgångssaga

I början av 1990-talet spelades nästan all film in i Stockholm. Idag är läget annorlunda. Den överväldigande delen av svenska långfilmer, men även kort- och dokumentärfilmer³⁹, produceras utanför Stockholm. Det är framförallt tre regionala filmcentra som i dagsläget utmärker sig: FiV, FpN och Film i Skåne. Från år 2002 och fram till 2005 var de inblandade i medfinansiering av över hälften av alla svenska filmer (80 st.) som producerades under perioden.

³⁹ I en kartläggning över regionalt samproducerade kort- och dokumentärfilmer mellan 1997 till 2004 hävdas att de regionala filmorganisationerna i dagsläget har blivit outhärliga samarbetspartner vad beträffande svensk kort- och dokumentärfilm. Såväl SFI som SVT är beroende av de ekonomiska, personella och tekniska resurser som regionala organisationer erbjuder (Jonsson 2005, s. 2).

FiV var inblandad i 34 procent av alla samproduktioner, FpN i 13 procent och Film i Skåne i 6 procent (Dahlström 2005, s. 40).

Film i Skåne är minst, men sist på plan av dessa tre produktionscentra. I dagsläget samproduceras mellan en till två långfilmer där. Målet är att producera sju till tio svenska och internationella långfilmer per år. År 2004 startade arbetet med "Wallander-projektet", vilket omfattar produktion av 13 långfilmer, som blev klart 2006. Budgeten på 190 miljoner kronor gör det till Nordens dyraste filmprojekt (ibid., s. 54). FpN samproducerar tre till fem långfilmer per år där biosuccéer som *Grabben i graven bredvid* och *Så som i Himmelen* kan nämnas. Framförallt den sistnämnda har inneburit en ekonomisk succé och dragit in över 88 miljoner kronor i bruttointäkter.⁴⁰

Den tredje och det i särklass mest framgångsrika filmproduktionscentret är dock FiV, som under flera varit involverad i över hälften av alla långfilmsproduktioner i Sverige (10- 12 st. årligen) (Guerpillon år saknas, s. 13). Sedan starten 1992 har FiV varit samproducent för över 100 filmer (Dahlström m.fl. 2005, s. 53). Detta faktum innebär att FiV idag har ett stort inflytande över svensk filmpolitik. Redan 2001 kunde man i tidskriften *Film & TV* läsa att Tomas Eskilsson, vd för FiV, var Sveriges mäktigaste filmakthavare (*Film & TV* 2001/4, s. 15).

En faktor som bidrar till att så stor del av den svenska filmproduktionen genomförs ute i regionen heter pengar. Regionala resurscentra kan erbjuda filmproduktionsbolagen en mycket intressant medfinansiering. De nya finansieringskällorna har inneburit att det kommit mer pengar och fler uppdrag till svensk filmproduktion. Under 2003 omsatte de regionala centren 156 miljoner kronor (Guerpillon, s. 26).

⁴⁰ Detta innebär att trots att FpN endast var samproducent i 13 procent av filmerna var bruttointäkterna för filmerna dryga 211 miljoner kronor. Detta kan jämföras med FiV som stod för 37 procent av samproduktionerna och 237 miljoner kronor i intäkter (Dahlström 2005, s. 41).

Nya aktörer och nya ekonomiska resurser har varit en grundförutsättning för den, från regional synpunkt, lyckade regionaliseringen. De nya ekonomiska resurserna är, förutom produktionsbolagens egna insatser, nya statliga stöd, EU-fonder samt regionala och lokala bidrag. Ser man till EU:s stöd från olika regionala strukturfonder har FiV mellan 1998 och 2005, då dessa medel avvecklats i regionen, fått 90 miljoner kronor. FpN har fått 44 miljoner kronor. Detta skall ställas mot Film i Skåne som inte haft några EU-medel. EU-medlen har inneburit ett viktigt och avgörande tillskott för FiV:s och FpN:s möjlighet till verksamhetsutveckling (Dahlström 2005, s. 54 ff.).

Det stöd som betytt mest, och som i än högre utsträckning kommer att få ökad betydelse när EU-fonderna avvecklats, är de regionala och lokala ekonomiska bidragen. En yttlig jämförelse ger vid handen att den regionala andelen av finansieringen alltid har varit betydligt högre i Västra Götaland än i Norrbotten och Skåne. Såväl FiV som FpN och Film i Skåne får statligt stöd via Filminstitutet. Skillnaden är inte så stor, FiV får ungefär en miljon mer än de andra. Den regionala motprestationen har emellertid alltid varit större i Västsverige, vilket framgår av nedanstående tabeller.

Tabell 1. Regional motprestation till regionala filmproduktionscentrum

	Regional motprestation (mkr)				
	1997	1999	2001	2003	2005
Film i Väst	4,8	14,4	16,7	33,6	45,8
Filmpool Nord	1,4	2,9	5,0	5,5	5,0
Film i Skåne	0,6	1,1	4,7	6,4	11,5

(Källa: SFI 2001, Andersson - Greek 2004, s.12; SFI 2006, s. 48)

Vad som erbjuds filmproduktionsbolag är hjälp till medfinansiering av produktioner. Andel och villkor kan i och för sig variera från region till region. FpN föreskriver att maximalt 20 procent av projekten kan medfinanseras, vilket i sig handlar om 2-3 miljoner

kronor per film. Film i Skånes andel har (2003) rört sig med en insats runt en till två miljoner kronor. FiV erbjuder en finansiering på maximalt en tredjedel av ett filmprojekts totala budget. För den genomsnittliga svenska filmen har man bidragit med runt 3 miljoner kronor och för internationella produktioner är siffran runt sex miljoner (Andersson - Greek 2004, s. 16).

Det ställs krav för att bolagen skall få pengar. FiV ställer t.ex. som villkor för att filmen skall produceras i regionen att producenten skall bemanna ett kontor i regionen, att minst 50 procent av de anställda i produktionen ska hämtas från regionen samt att motsvarande 150 procent av den regionala insatsen skall spenderas i regionen av bolagen (ibid., s. 16 ff.).

Tillit och sammanhållning

Hur kan det komma sig att nästan hälften av alla svenska långfilmer idag spelas in i Västsverige? Varför kommer filmproduktionsbolag från Danmark och spelar in film i Fyrstad?⁴¹ Varför har det gått så bra för just FiV? En förklaring till detta är givetvis att man har jämförelsevis goda resurser att erbjuda. Men frågan kvarstår. Varför satsar man så mycket från regionalt och kommunalt håll i Västra Götaland på filmverksamhet? Hur har policyentreprenörer lyckats få politiskt ansvariga från regional såväl som lokal nivå att idag satsa över 45 miljoner kronor årligen i en för regionen helt ny verksamhet? Det är uppenbart att det finns en regional och lokal tillit till verksamheten som resulterat i en regional samling kring FiV.

I intervjuer med regionala politiker och tjänstemän har det poängterats att det på den regionala nivån finns en stor politisk enighet kring FiV (Nilsson 2003-05-08; Törsäter 2003-05-19; Johansson 2003-05-19; Petersson 2002-11-04; Lindskog 02-10-31).

⁴¹ Ett förhållande som f.ö. lett den danska regeringen att utreda möjligheterna till regionala filmproduktionscentrum även i Danmark, se "Undersøgelse af regionale filmfonde" från Kulturministeriet och Erhvervsministeriet, maj 2001.

Regionutvecklingsdirektören i Västra Götalandsregionen Bertil Törsäter sammanfattar dessa åsikter: "Det har i princip alltid funnits en enighet kring FiV. Alla är eniga. Det är FiV:s klokskap som har medverkat till detta. De förankrar och diskuterar med alla berörda parter och påvisar nyttan med sin verksamhet." (Törsäter 2003-05-19).⁴²

En viktig indikator på att det finns en stark legitimitet är att alla kommunerna i området ekonomiskt bidrar till Film i Väst. Det är förutom Trollhättan även Uddevalla, Vänersborg och Lysekil, samt några kommuner i norra Bohuslän och i Dalsland. Trollhättan står dock för en större del än de andra kommunerna. Det är intressant att dessa kommuner har beslutat att ge ekonomiskt stöd till medproduktion av kommersiella långfilmer. Det hör ju knappast till en primärkommuns traditionella område.⁴³ Detta är även något som Dahlström m.fl. (2005) uppmärksammat i en studie om film och regional utveckling. De noterar att regionens satsning och värdering av betydelsen av FiV blir extra tydlig när EU-stödet tar slut och man kompenserar detta bortfall från regionalt håll. Ett annat exempel på engagemang som varit gynnsamt för Film i Väst är det gemensamma uppdraget från kulturnämnden och region-

⁴² Andra exempel på att det finns en enighet är: "I stort politisk enighet i regionen och mellan involverade kommuner." (Nilsson 2003-05-08) Detta är ett exempel på lyckad kommunal samverkan." (Agneta Petersson 2002-11-04). "Det har varit en sammanhållning och det att det uppfattas som folkligt (inte korrekt men du förstår vad jag menar). Det är ingen nackdel att om du gjort en filminspelning i Dalsland att du har premiär där att folk känner att detta är något vi har betytt något för." (Kent Johansson 2003-06-03).

⁴³ Man kan inte säga att Västra Götaland är något bra exempel på regional identitet. Regionen är ny och det är en rent administrativ indelning utan historisk förankring. Som påpekas av Gren (2002) kommer en regional identitet förmodligen att utvecklas även i Västra Götaland, men det kan ta någon generation eller två. Idag känner sig medborgarna inte i första hand som västragötalänningar, utan de är fortfarande skaraborgare, västgötar, dalslänningar och bohuslänningar. Själva Fyrstadsområdet är ju inte heller någon naturlig region i medborgarnas medvetande, där den gamla länsgränsen går mellan Uddevalla/Lysekil på ena sidan och Vänersborg/Trollhättan på den andra. Den regionala identiteten borde vara starkare i Norrland, för att inte tala om Skåne. Finns det en regional sammanhållning kring Film i Väst är den knappast grundad på regional identitet. Detta är även något som noteras av Susanne Jonsson (2003, s. 9 f.).

utvecklingsnämnden. På det lokala planet finns det en tydlig samling kring Film i Väst i Trollhättan, både från politiker och från allmänhet (Dahlström 2005, s. 57).

Om regionala aktörer – politiker, förvaltningar, företag och organisationer – drar åt samma håll ökar möjligheterna för en framgångsrik filmproduktionsverksamhet. Annars riskerar effekten bli den rakt motsatta. Men om de regionala aktörerna är eniga om vikten av en regional filmproduktion och i vilken riktning den utvecklingen ska gå, borde det finnas ett betydelsefullt ekonomiskt och politiskt stöd för verksamheten. Det är åtminstone svårt att se hur en organisation som FiV skulle ha lyckats utan detta regionala engagemang. Uttryckt i institutionella termer har det utvecklats en s.k. lämplighetslogik som karakteriseras av tillit och förtroende för verksamhet bland kommuner, region och inblandade filmproduktionsbolag.⁴⁴ Med detta avses att offentliga och privata aktörer i regionen drar åt samma håll. De har en gemensam vision och syn på hur denna vision ska förverkligas. Robert Putnam (1996) kallar detta för socialt kapital och i sin studie av institutionell effektivitet och framgång för italienska regionstyrelser fann han att förekomsten av detta förklarade varför de norditalienska regionstyrelserna var så mycket effektivare än dem i söder. Den höga medborgarandan gav upphov till förtroende, normer för ömsesidighet och horisontella nätverk, dvs. socialt kapital (ibid., s. 201).⁴⁵

⁴⁴ I intervjuer med filmproducenterna Joakim Hansson för Sonet film, Christer Nilsson för Götafilm samt Lars Jönsson för Memphisfilm har de samstämmigt betonat ett förtroende för FiV och dess ledning.

⁴⁵ Den samhällsvetenskapliga forskningen har tidigare kritiserats för att den varit alltför fokuserad på nationalstatliga strukturer och hur dessa har utvecklats (Keating 2002, s. 202). Territoriet som en viktig faktor för ekonomisk och politisk utveckling framhålls i dag hos flera forskare. Det har visat sig att vissa regioner har bättre förutsättningar än andra regioner för ekonomisk utveckling. Robert Putnams (1996) studie av italiensk regionalpolitik utgör ett exempel på hur förutsättningar i form av socialt kapital skiljer sig åt mellan regioner, vilket i sin tur förklarar skillnaden i tillväxt och utveckling.

Göran Brulin (2002) menar att det sociala kapitalet är den faktor X som förklarar den ekonomiska framgången för ett område som Gnosjö. Att det har vuxit upp ett ekonomiskt kluster i Gnosjöregionen beror förmodligen på att det finns ett socialt kapital där, som underlättar samarbete och spridande av idéer. Detta fenomen kan man också finna i regionen, när det gäller FiV verksamhet. Det finns en stark legitimitet kring verksamheten.⁴⁶

Att det finns en regional och lokal enighet både mellan kommuner och inom regionen där olika partier samsas i kampen för regionens "bästa" är en generell trend inom den nya regionalpolitikens era. De regionala nivåerna har allt mer kommit att betraktas som autonoma politiska enheter. Att regionerna fått ökad betydelse och numera ser sig som självständiga enheter i förhållande till stat är i ett historiskt avseende någonting relativt nytt. Det innebär att det skapats en ny institutionell ordning och spelplan för bl.a. filmpolitiken. Begreppet "den nya politiken" används för att beskriva dessa förändringar av det politiska landskapet under senare år. Diskursen innehåller även begrepp som globalisering och nyregionalism. En central tanke är att den traditionella nationalstaten har förlorat en stor del av sin makt att bedriva politik enligt sina egna önskemål till regioner och andra nya aktörer (se t.ex. Heywood, Jones & Rhodes 2002, Keating 2002).

Keating (2002) hävdar att de europeiska staterna i dagsläget genomgår stora strukturella förändringar. Dessa är dels influerade ovanifrån i form av globalisering och av den europeiska integrationen, och dels nedifrån av regionala och lokala rörelser, av minoritetsrörelser samt av förändringar av marknad och det civila samhället. Det har bidragit till att förändra de traditionellt starka nationalstaternas möjlighet att bedriva politik efter egen vilja och tenderat att erodera den traditionella basen för politisk makt (se även Pierre 2000).

⁴⁶ FiV uppfattar sin verksamhet som en klustermotor men att den framgången man haft inte varit möjligt utan sin starka lokala/regionala folkliga och politiska förankring (Eskilsson 2004, s. 92).

Enligt Keating (2002) är ett kännetecken för den s.k. nyregionalismen den tilltagande regionala identiteten, som inneburit en ideologisk omsvängning, från betoning på politik som ett nationellt till ett regionalt projekt. På olika ställen i Europa ställs krav på mer autonomi för regionerna. Rika regioner i Spanien och norra Italien kräver en federal ordning. De vill ha självstyre för att slippa vara med att finansiera fattigare regioner. I Sverige har krav på en federal ordning inte kommit upp på den politiska agendan, men regioner och landsting har via bl.a. Landstingsförbundet krävt högre grad av autonomi vad beträffar exempelvis kulturpolitik och näringslivspolitik.⁴⁷ Kraven på större autonomi för regionerna har inneburit att nya politiska konstellationer bildats. Företagare och företagargrupporganisationer har i denna fråga blivit aktiva politiska deltagare speciellt på regional och lokal nivå. Den nya koalitionen mellan det offentliga och näringslivet har hittat sin gemensamma nämnare i krav på mer makt för den regionala politiska nivån på bekostnad av den statliga (ibid., s. 209). Det går numera en tydlig politisk konfliktlinje mellan staten och regionerna samt mellan olika regioner.⁴⁸

⁴⁷ På det kulturpolitiska området började Landstingsförbundet på 1990-talet driva kravet att statsbidragen till regional kulturverksamhet skulle gå till landstingen, som i sin tur skulle fördela dem på institutioner och grupper i regionen. I det system som rådde fördelades statsbidragen av Statens kulturråd direkt till de enskilda institutionerna och grupperna. Landstingen menade att kulturpolitik inte längre enbart kunde definieras som konstpolitik, utan att den borde betraktas som en del av den samlade regionala utvecklingspolitiken. På regional nivå kunde man anlägga ett helhetsperspektiv, och anpassa kulturpolitiken till vad som passade den enskilda regionens storlek, struktur, kulturella särart, resurser och ambitionsnivå (se Blomgren & Blomgren 2002). Därför borde den regionala folkvalda nivån få större inflytande över hur offentliga medel till kultur skulle fördelas. Makten över statsbidragen borde decentraliseras till regionerna själva, dvs. till landstingen. Statsbidragen borde lämnas till landstinget i form av en "påse med pengar" - en "kulturpåse" - över vars användning landstinget själv fick rätt att bestämma. Detta krav framfördes i samband med den stora statliga utredning om kulturpolitikens inriktning som blev färdig 1995 (SOU 1995: 84).

⁴⁸ Det har också kommit krav från den lokala nivån, där näringslivet och de politiska partierna varit aktiva för att skapa självständiga regioner. Forskare från olika discipliner som statsvetenskap, ekonomi, sociologi och geografi har nu börjat studera regioner (territorier) som en självständig och viktig kraft i ekonomisk, social och politisk utveckling. Nu är det t.ex. vanligt att betrakta regioner som en viktig faktor för näringslivsutveckling (se t.ex. Berglund & Holmberg 2000, s. 13) Frågor som tidigare

Filmpolitikens regionalisering kan på ett övergripande plan ses som ett resultat av denna förändring, nämligen att det i dagsläget existerar en ny territoriell dimension av politik, där regioner blivit en självständig politisk aktör vid sidan om de traditionella nationalstaterna (se Jones & Keating 1995; Keating & Laughlin 1997; Keating 1998; Keating 2002; Berglund & Holmberg 2000; Törnqvist 1998). Västra Götalandsregionen är ett typexempel på en ny regional organisation som konkurrerar med stat och andra regioner. Så har det också blivit inom området filmpolitik. Från centralt kulturpolitiskt håll har man uttryckt farhågor med att ge för mycket makt till regionerna. Dåvarande kulturministern Marita Ulvskog har inte velat se en alltför långtgående decentralisering av kulturpolitiken (intervju med Marita Ulvskog i *Aftonbladet* 991209).

Det finns en rädsla för att de nationella kulturpolitiska målsättningarna ska komma i skymundan, och att regionerna bara ska vilja använda kultur som medel för att främja regional tillväxt och sysselsättning, i stället för att t.ex. satsa på kvalitativt god barnteater. De regionala filmproduktionscentrumen står också i konkurrens till varandra. Både FpN och FiV har som målsättning att bli de största filmproduktionsregionerna i norra Europa. Regional filmverksamhet har sålunda blivit ett gemensamt kitt för regioner och kommuner att samlas kring i kampen för ökad regional och lokal autonomi. Detta är något som Dahlström m.fl. (2005) lyft fram som en viktig faktor som förklarar enigheten kring FiV i Västra Götaland (ibid., s. 57).⁴⁹

Den starka legitimiteten och tilliten för regional filmproduktion skiljer sig från den statliga filmpolitiken (se kap 2) som karakteriserades av inneboende institutionella motsättningar och

hanterades av staten via länsstyrelsen har numera delegerats till de nybildade regionerna och blivit en fråga för regionens egna valda politiker.

⁴⁹ Denna sammanhållning ligger nära det som Sabatier & Jenkins Smith (1993) lanserat som begreppet *advocacy coalition* vilket är en beteckning för ett slags nätverk av aktörer från olika offentliga och privata institutioner som på alla nivåer förenas genom sina gemensamma föreställningar om policyteori (policymål, kausalförhållanden), värdeprioriteringar och värderingar av policyinstrument (ibid., s. 28).

brist på legitimitet och sammanhållning bland såväl inblandade aktörer som producenter och filmarbetare som hos riksdagsledamöter. Varför har denna konflikt inte blommat upp på lokal och regional nivå? Vad är det för faktor/er som ligger bakom skapandet av enighet och förtroende för verksamheten?

Vad skapade legitimitet och förtroendet för regional film?

Hur skapas legitimitet och sammanhållning på regional och lokal nivå? En viktig för att inte säga avgörande faktor var idén att saluföra film som en ekonomisk nyttskapande verksamhet och tillväxtfaktor för region och kommuner. Detta banade i sin tur vägen för regionaliseringen av filmproduktion. FiV är ett talande exempel på en organisation som lyft fram dessa idéer för att skapa legitimitet för sin verksamhet, vilket i sin tur slagit rot hos kommunala och regionala aktörer. I intervjuer med politiker och regionala tjänstemän poängteras att tilliten för FiV grundas på vetskapen om att det flyter in pengar till kommun och region. En informant formulerade detta som att:

(d) et har funnits mod från kommunerna att engagera sig för att det flyter in pengar. FiV är synlig ute i kommunerna. Det är nyckeln till framgång, att informera och synas ute i kommunerna. Det blir konkret: Det är viktigt för FiV att visa exakt vad varje filmproduktion ger tillbaka till kommunerna i rena pengar, och det är ca hälften av de satsade pengarna från varje kommun som går tillbaka. Tomas Eskilsson är mycket noga med sådant pedagogiskt arbete mot kommunerna. (Lindskog 2002-10-31).

Detta framkom även hos fd. planeringsdirektören i Uddevalla Lars Björnelid: "FiV säger att ca 30 företag i Uddevalla jobbar mot FiV. Inspelningsorter för filmerna är oftast Uddevalla eller Vänersborg. Trollhättan har studios. Alla kan konstatera att det ger pengar till kommunerna." (Björnelid 2002-12-03). FiV betonar att deras

verksamhet är till gagn för tillväxt och sysselsättning går igen i FiV: s egen kartläggning *Film, TV och moderna medier i Västra Götaland* (FiV 2003). I en hänvisning till KK-stiftelsen ser man sin verksamhet som en motor för ett kluster:

På så sätt har ett kluster bildats med Film i Väst som motor och centrum för utvecklingen. Idag finns en kärna av ett tiotal filmproduktionsbolag i Trollhättan som tillsammans med SVT Drama i Göteborg utgör klustrets kärnföretag...Filmklustret är väl etablerat med tydliga och starka relationer till övriga aktörer i regionen som arbetar med rörlig bild. (FiV 2003, s. 6).

Offentligt satsade medel inom filmverksamhet fungerar, enligt FiV, som en multiplikatoreffekt, dvs. offentligt stöd till filmproduktion tenderar att generera mer pengar tillbaka till region och kommun än de satsade (ibid). Det är således nyttoaspekten med verksamheten som lyfts fram. Att satsa pengar på denna typ av verksamhet genererar tillväxt och är ett bra sätt att skapa arbetstillfällen i regionen.

Denna förändring av filmpolitiken är inte enbart ett svenskt fenomen. Det var denna typ av argumentation som vi såg framträda i bl.a. Storbritannien under 1980-talet, och där filmens kulturindustriella ben sattes i fokus vilket ledde till att lokala och regionala politiker öppnade plånböckerna för filmverksamhet. Kulturindustri(er) som begrepp blev således rumsrent, men i och för sig på en annan institutionell spelplan, dvs. som industripolitik istället för kulturpolitik. Samma tendens såg vi hända i Sverige tio år senare. Ett exempel på att kulturindustrins "nyttighet" allt mer kommit att institutionaliseras finner vi hos Dahlströms m.fl. (2005) studie om filmen som regional utvecklare i Norden. Filmbranschen definieras av författarna som en kreativ näring med en viktig roll för regional utveckling och tillväxt (ibid., s. 7 f.).

Förklaringen till att idéerna främst slagit igenom på regional nivå är, enligt Keating (2002), en ekonomisk omstrukturering där synen på ekonomisk utveckling och kopplingen till specifika territorier har

förändrats. Enligt den keynesianska ekonomiska teorin har inte regionala och lokala territorier någon självständig betydelse för den ekonomiska utvecklingen. Ekonomin betraktas som ett nationellt projekt och regioner och kommuner som en del i av den nationella ekonomiska politiken. Sverige är belysande exempel. Här finns en historisk tradition att betrakta regionerna som ett instrument för den statliga ekonomiska politiken, manifesterat av länsstyrelsens roll att verkställa och kontrollera att den nationella politiken genomförs på den regionala nivån. I ett europeiskt såväl som i ett svenskt perspektiv pågår emellertid i dagsläget en stark förändring från en top-downpolicy från nationalstaternas sida och en integrering av regionerna i den nationella ekonomin, till att ge regionerna en mer autonom roll. Keating menar att regionerna i Europa idag fått en nyckelroll för att driva ekonomisk utveckling och förändring (ibid, s. 206).

I Sverige har landsting/regioner och kommuner främst getts en större autonomi i frågor som rör lokal och regional utveckling samt inom arbetsmarknadspolitiken. Ett exempel på detta är de s.k. regionala tillväxtavtalen som riksdagen beslöt att inrätta 1998, där man inom regional-, närings-, arbetsmarknads- och utbildningspolitik kom att överlåta viss del av ansvaret till sju försökslän. En bärande tanke med reformen har varit att utnyttja de regionala och lokala förutsättningarna för att uppnå högre tillväxt och skapa fler arbetstillfällen (Dahlgren 2000, s. 115 ff.). En viktig faktor som förklarar denna förändring är det svenska EU-medlemskapet som har förändrat förhållandet mellan territoriell integration och regional tillväxt. Regionernas roll har där stärkts via bl.a. regionala fonder av olika slag (Hallin 1998, s. 10 f).

Enligt regeringen har numera kulturverksamhet en plats i det regionala tillväxtarbetet. I propositionen *En politik för tillväxt och livskraft i hela landet* (Prop. 2001/02:4), som riksdagen antog 2002, pekas just kulturpolitiken ut som exempel på ett betydelsefullt område för bl.a. regional utveckling. I en genomgång av kulturens plats i regionala tillväxtprogrammen genomförd av Statens Kulturrådet, Riksantikvarieämbetet, Riksarkivet och Svenska Filminstitutet, har det visat sig att nästan samtliga län i Sverige har

med kulturområdet i någon aktivitet. Drygt en fjärdedel av länen prioriterar kulturområdet för att öka länets attraktivitet och förbättra livsmiljön (Statens Kulturråd m.fl. 2005 s. 17). Vad Kulturrådet m.fl. noterade var att fler regioner lyfte fram bl.a. filmverksamhet som central verksamhet för näringslivsutveckling och tillväxt (ibid. s. 11). Slutsatsen, inte bara för filmverksamhet utan även inom andra konstnärliga områden, är att:

kulturen eller vissa delar av kulturen är ett viktigt medel för att uppnå utveckling inom andra verksamheter. Fokus flyttas från kulturens egna utvecklingsvillkor till kulturen som en del av och stöd till andra områden för att dessa skall växa. Detta tillvägagångssätt innebär ofta också en tydligare fokusering på ett eller ett fåtal kulturområden, exempelvis design eller kulturupplevelser. Det finns några län som använder sig av båda tillvägagångssätten. (Kulturrådet m.fl. 2005, s.18).

Det konstateras således att film numera fått en större roll än enbart kulturpolitisk och att argumentationen slagit igenom på fler konstnärliga områden. Det är numera ett vanligt sätt för regioner runt om i Sverige att använda kulturverksamhet som ett medel för tillväxt. Film kan numera även fungera som en turistmagnet, och det är något som man tar tillvara på i Skåne. Där har Wallanderfilmerna och filmen *De bästa av mödrar* lett till en ökning av turister som vill besöka inspelningsplatserna, vilket i sin tur innebär att mer pengar strömmar in till regionen (Film i Skåne 1/06).⁵⁰

Filmens betydelse som en verksamhet som genererar intäkter är idag ett huvudmotiv för de regionala och lokala offentliga

⁵⁰ Karin Johansson Mex på regional utveckling på Region Skåne skriver i en artikel i Film i skånes informationstidning om betydelsen av filminspelning när det gäller att marknadsföra region Skåne. Filmen *De bästa av mödrar* har medfört en ökning av 3 procent av utländska och 2 procent av svenska turister och Wallanderfilmerna beräknas öka av turismen mellan 4,2- 9,8 procent mellan åren 2006-2008. Detta i sin tur innebär ett värde mellan 308 och 724 miljoner kronor. Detta i beaktande att filmproduktionens budget på 194 miljoner kr. (Film i Skåne 1/06, s.5)

filmstöden. Även i den senaste filmpolitiska propositionen (2005/06:3) betonas att en inriktning av statens framtida insatser för filmen är att "verka för att svensk filmproduktion skall utgöra en dynamisk tillväxtbransch" (ibid., s 18) . Det är i ett "kulturpolitiskt perspektiv också angeläget att i de framtida insatserna för filmen också beakta tillväxtsaspekten" (ibid., s. 19). Citatet kan tolkas som att de nya idéerna slagit igenom i den statliga filmpolitikens retorik. Numera är således inte filmpolitik enbart en konstpolitisk angelägenhet utan i lika hög grad ett näringslivspolitiskt projekt.

Det är intressant att notera den totala frånvaron av debatt om kulturindustrins negativa verkningar. Vi såg i tidigare kapitel att debattens vågor gått höga kring kulturindustrin. Film var ett nöje för medborgarna och filmverksamhet tillsammans med jazz, nöjeslitteratur var en kulturindustri där, för att hårdra argumentationen, hänsynslösa profitörer lurade på främst barn och ungdomar skadliga produkter. Film var länge en icke önskvärd företeelse.

Enligt Adorno och Horkheimer är film ett talande exempel på vad som händer när kulturen industrialiseras. Konsten som knyts till kapitalismens logik, blir som vilken vara som helst. De specifika konstnärliga värdena upphävs (Adorno & Horkheimer 1977). Drivande i denna utveckling är kulturindustrins ledare, eller som det benämns i tidigare debatter, "profitörerna". Med Adorna och Horkheimers glasögon kan vi betrakta kulturindustrier som en kapitalistisk företeelse där kultur blev en vara bland alla andra varor. Denna syn överensstämmer med den syn på kulturindustri som vi har sett växa fram under det senaste decenniet. Däremot skiljer sig slutsatserna åt. Om Adorno m.fl. såg kulturindustrin som ett hot mot konsten ser man idag samma fenomen som en frälsning eller räddning för regioner och stater i ekonomisk kris.

Avslutning - en hållbar ordning?

Tesen jag drivit är att nya idéer var en viktig faktor för att förklara förändringen eller det s.k. formativa momentet i svensk filmpolitik. Idéerna har påverkat och ändrat aktörers uppfattningar om vad som anses vara möjligt att göra, eller ändra på dvs. att förändra den institutionella lämplighetslogiken. I fokus för denna studie har varit olika uppfattningar om filmens roll som industri eller kommersiell näring och hur det offentliga har förhållit sig till detta. Det är m.a.o. inte "verkligheten" som studerats utan hur olika aktörer valt att beskriva och argumenterat om film som ett kulturindustriellt fenomen.

Det är den förändrade synen, eller aktörernas perception, på den regionala kulturindustriella verksamheten som slagit igenom och varit drivkraften i både det s.k. formativa momentet och i stabiliseringen av den nya institutionella ordningen. Att se filmproducenter och deras verksamhet som ett positivt inslag i regioner har blivit allmänt accepterat. I FiV:s fall har det visats sig genom att partier, kommuner och inblandade aktörer dragit åt samma håll när det gäller att stödja deras verksamhet. FiV är i dag ett sammanhållande kitt för regionen i en tid där regionernas roll har fått ökad betydelse. Den nya institutionella ordningen verkar nu ha stabiliserats tack vare en stark lokal legitimitet och sammanhållning.

"Styrkan" med den nyttskapande argumentationen är att den är neutral till själva kärnverksamheten, dvs. inte fokuserad på filminnehållet. Frågor som huruvida film är underhållning eller konst och huruvida vilka filmer som bör ha stöd, är här sekundära. Fokus ligger i stället på att filmsatsningar skall ge ekonomisk återbäring. Det är lättare för skilda aktörer att enas kring denna typ av utilitaristiska mål. Det är svårare att ur ett regionalt perspektiv motivera behovet av stöd till filmbranschen för att den skall överleva som bransch, eller för att filmkvaliteten blir bättre. Ändras retoriken till att regioner och kommuner får ekonomisk nytta av

verksamhet är det lättare att skapa sammanhållning och legitimitet för stöd. En ytterligare faktor som förstärker enigheten, och som är kopplad till idén om starka ekonomiska regionala enheter, är den sk. "nyregionalismen". Den innebär att regionerna numera ser sig som centrala och viktiga politiska aktörer som både konkurrerar med andra regioner, nationellt och internationellt och ibland med statsmakten.

Om de utilitaristiska idéerna är neutrala till filminnehållet är de definitivt inte neutrala till resultatet av verksamheten. Filmverksamhet skall leda till tillväxt och därmed förhoppningsvis ökad sysselsättning. Det vore hypotetiskt möjligt att en situation kan uppkomma där regionalt filmstöd skapat stabila strukturer, genom att branschen fått stöd, vilket i sin tur resulterat i mer svensk film på biograferna. Det kan även leda till att filmens konstnärliga kvalitet höjs. Men om filmproduktion inte skapar tillväxt finns stor risk att den regionala legitimiteten för verksamheten drastiskt försämras och filmproduktionsverksamheten upphör som ett regionalt fenomen. Det innebär dock inte att filmproduktion som fenomen försvinner, utan att den återgår till att primärt vara en statlig angelägenhet.

I dagsläget är det dock inte något som talar för ett sådant scenario. Att se film som en kulturindustriell verksamhet har under de senaste tio åren förstärkts. Tillsammans med verksamheter som t.ex. marknadskommunikation, design, mjukvaror för dataspel och mode lyfts film fram som exempel på upplevelseindustri, kulturindustri, kulturella näringar (cultural industries) kreativa industrier, kreativa näringar (creative industries), entertainment industries och experience industry (se Dahlström m.fl. 2004). Det begrepp som fått störst genomslag i Sverige är upplevelseindustri. Enligt Stiftelsen för kunskap och kompetens (KK-stiftelsen), som lanserat begreppet, är upplevelseindustri en verksamhet som "omfattar människor och företag med ett kreativt förhållningssätt som har till huvuduppgift att skapa och/eller leverera upplevelser i någon form (i Nielsén 2006, s. 5).⁵¹

⁵¹ Dessa indelas i sin tur in i 13 olika delområden, där film/foto ingår med verksamheter som bl.a. mode, musik, design, mat och turism.

Upplevelseindustri, kreativa näringar och kulturella näringar marknadsförs idag som nya betydelsefulla sektorer och branscher för ökad tillväxt och sysselsättning i länder, regioner och städer. Enligt den nyligen presenterade studien *The economy of culture in Europe* (2006), initierad av EU-kommissionen, omsatte kulturella- och kreativa näringar i Europa 654 miljarder euro vilket kan jämföras med bilindustrins 271 miljarder euro. Tillväxttakt och sysselsättning inom sektorn är högre än inom andra branscher (ibid.). Världshandeln med kulturella varor och tjänster har under de senaste åren haft en exponentiell tillväxttakt. Mellan 1980 och 1998 ökade handeln med kulturella varor från 95 340 miljoner USD till 387 927 miljoner USD (KK-stiftelsen 2004, s. 29). Enligt en studie från KK-stiftelsen uppgick upplevelseindustrins produktionsvärde i Sverige till 4,7 procent av BNP år 2002 och andelen har varit växande sedan 1995 (ibid., s. 2).

I Sverige har ett antal utvärderings- och forskningsarbeten satt fokus på de kulturella- och kreativa näringarnas roll för regioner. I t.ex. rapporten *Kreativa näringar i Stockholmsregionen* från Regionplane- och trafikkontoret vid Stockholms läns landsting (Dahlström m.fl. 2004) framkom att sysselsättningen inom de kreativa näringarna i Stockholmsregionen ökade med i genomsnitt nästan 2,4 procent per år från 1997 till 2003. År 2003 var 39 600 personer sysselsatta inom de kreativa näringarna i regionen. Detta utgjorde 4,1 procent av den förvärvsarbetande dagbefolkningen i länet.⁵² I rapporten *Den kreativa sektorn*⁵³ och dess påverkan på Norrköpings tillväxt och sysselsättning från Regionförbundet Östsam (2006) kan man bl.a. läsa att sektorn omsätter runt tre och halv miljard per år. Tolv

⁵² Ser man till vilka delsektorer som haft den största tillväxten i arbetstillfällen konstaterades att tre fjärdedelar av nettotillväxten inom de kreativa näringarna hade anknytning till mjukvara för interaktiva fritids- och datortjänster – dvs. i datakonsultverksamheter och programvaruproduktion. De övriga nettotillskotten fanns i designbranschen, TV/radio och reklambranschen (ibid., 2004).

⁵³ I studien är det 21 verksamhetsfält som inkluderas inom den kreativa sektorn. Förutom mer traditionella verksamheter som foto, reklam litteratur mm inkluderas områden som sport, djur/natur, friluftsliv, turism och andlighet/själsliv (ibid.).

procent av de totala antalet arbetsställen i Norrköping kan relateras till sektorn och antalet anställda i sektorn är cirka 3000.

Sammantaget visar de regionala undersökningarna att näringarna spelar en viktig roll för regioner och kommuner. Detta är också något som verifieras i studien *Film och regional utveckling* av Dahlström m.fl. (2005), som är den första övergripande kartläggningen av koppling mellan film och regional utveckling i Norden (Dahlström red. 2005, s. 5). Utöver att näringarna ger ett direkt tillskott i form av t.ex. sysselsättning har de även indirekt betydelse genom att de bidrar till ökad besöksnäring i regionen vilket resulterar i fler hotellnätter, restaurangbesök och transporter. Regionerna kan även få positivare image som i sin tur attraherar besökare, tillflyttande och investerare (Dahlström m.fl. 2004 s. 11).

I Sverige är det framförallt KK-stiftelsen som på central nivå kommit att engagera sig i kulturella näringar eller upplevelseindustri, som man valt att kalla verksamheten. Sedan början av detta sekel har man producerat flera rapporter och genomfört konferenser om upplevelsenäringens betydelse för samhället (se t.ex. Almquist, Engström och Olausson 2000; KK-stiftelsen, 2003; 2004; Nielsén 2006; Fridlund & Furingsten 2006). Förutom KK - stiftelsen har t.ex. Verket för innovationssystem (VINNOVA) engagerat sig i upplevelseindustriella frågor, framförallt i relation till regionernas tillväxtarbete (Gustavsson 2004). Även myndigheter som Högskoleverket (2005) och AMS (2001) har i rapporter berört upplevelseindustrin från utbildnings- respektive från arbetsmarknads politiska perspektiv.

Även inom internationella organ som UNESCO och inom EU har frågan om de kulturella näringarna, eller kreativa näringar hög prioritet (se. t.ex. UNESCO odaterat; European Parliament 2003) I ett antal europeiska länder har studier genomförts på central såväl som på regional och lokal nivå. Det danska kulturdepartementets rapport "Danmarks kreative potentiale Kultur- og erhvervpolitisk redegørelse 2000" är ett exempel på denna nya trend. I Norge pågår ett liknande arbete med att lyfta fram kulturella näringar som en ny

tillväxtskapande verksamhet (se t.ex. Det Kongelige Kultur- och kyrkjedepartementet 2005).

Även på s.k. akademisk nivå har upplevelseindustri, kreativa näringar och kulturella näringar i ökad utsträckning blivit etablerade forskningsobjekt. Inom ett antal europeiska universitet har det inrättats speciella avdelningar och institut för forskning om kulturella näringar. Det är främst inom ämnen som national-ekonomi, företagsekonomi och kulturgeografi som forskning om kulturella näringars roll för regional utveckling ökat. Ett exempel på en gemensam nordisk forskningssatsning inom området är Nordiskt Innovations Centers (ett organ underställt Nordiska ministerrådet) nyligen genomförda forskningsprogram om kreativa näringar i Norden där det i dagsläget har publicerats sex forskningsrapporter (Nordic Innovation Centre (2006)).⁵⁴ Forskningen om de nya näringar har sålunda på ett nästan explosionsartat sätt ökat under den senaste tioårsperioden och det är främst forskning om de näringarnas roll som ekonomisk "mjölko" som dominerat litteraturen.⁵⁵

Richard Floridas (2002; 2004; 2005) studier är ett exempel på denna nya trend. I sin forskning har han studerat den sk. kreativa klassen, som man till övervägande del finner inom de kreativa näringarna och upplevelseindustrin. Enligt honom är den kreativa klassen viktig för att inte säga avgörande för den ekonomiska utvecklingen. Det är, enligt Florida, områden och städer med en hög andel av kreatörer, och då också kreativa näringar, som också har den största ekonomiska utvecklingen. En gemensam nämnare för kreativa näringar (kreatörer) av skilda slag att de är förknippade med

⁵⁴ I 2006 års konferens av *International Conference of Cultural Policy Research* (ICCP) presenterades ett 20-tal paper om kreativa och kulturella näringar från olika vetenskapliga perspektiv. Detta är en kraftig ökning sedan den första konferensen 1999.

⁵⁵ Detta skall sättas i relation till den tidigare forskningen om kulturindustrin där fokus var inriktad på att kartlägga kulturindustrins negativa verkningar.

aktiviteter som kan kopplas till det som benämns den nya ekonomin (Se t.ex. Assmo & Blomgren; Florida 2002; Cunningham 2001).

Idéer om att se film som exempel på en kreativ näring eller upplevelseindustri är sålunda inte bara en regional angelägenhet, utan har som ovan visats, haft stor internationellt spridning. Genomslaget för idéerna kan ses som en parallell till New Public Managementidéernas framgång i bl.a. de svenska kommunerna (Montin 2002). Frågan som i som dagsläget, lite tillspetsat uttryckt, diskuteras på konferenser och i rapporter är inte **om** de kreativa näringarna, upplevelseindustri mm. har någon ekonomisk inverkan och nytta utan **hur mycket** nytta i ekonomiska termer de har för stater regioner och kommuner.

Den nya filminstitutionella ordningen har stabiliserats i både formell och informell mening. Begreppet stigberoende eller "path dependency", vilket innebar att aktörerna anpassar sina strategier till rådande institutionella normer och värderingar, och som i sin tur förstärker de institutionella normerna, fångar på ett träffande sätt den utveckling jag beskrivit ovan. Att se film som en näring eller industri som kan skapa tillväxt och sysselsättning har sålunda till stor del segmenterats som en institutionell norm. Ett nytt formativt moment som skall ändra på detta faktum finns idag inte i sikte.

Källor och litteratur

Intervjuer och muntliga upplysningar

Agneta Petersson, Regionutvecklingssekretariatet, Avdelningen analys och uppföljning, Västra Götalandsregionen, 2002-11-04.

Bertil Törsäter, Regionutvecklingsdirektör, Västra Götalandsregionen 2003-05-19.

Christer Nilsson, producent, Götafilm 2003-05-08.

Hans Lindskog, Kanslichef på Fyrstadskansliet 2002-10-31.

Jan-Erik Billinger, SFI, Avdelningschef Cinematek & Dokumentation 2002-03-22.

Joakim Hansson, producent, Sonet Film 2003-12-10.

Jonny Nilsson, Regionråd, Västra Götalandsregionen 2003-05-08.

Kent Johansson, Regionråd, Västra Götalandsregionen 2003-06-03.

Kerstin Quenser, Kulturchef Västra Götalandsregionen 20002-10-18.

Lars Björnell, f.d. planeringschef i Uddevalla kommun, 2002-12-03.

Lars Jönsson, producent, Memphis film 2003-12-10.

Tomas Eskilsson, VD FiV 2003-05-29.

Offentligt tryck

Riksdagsprotokoll jämte bilagor.

Internet

FiV 2005-05-27
www.filmivast.se/om/hist.htm.

Nordic Innovation Centre (2006)
<http://www.nordicinnovation.net/article.cfm?id=1-834-716>

United Nations Educational, Scientific and Cultral Organization (UNESCO),
Culture, trade and globalization, questions and answers.
<http://www.unesco.org/culture/industries/trade/index.shtml>

European Parliament (2003), European Parliament Resolution on Cultural
Industries, http://encata.org/downloads/Report_Cultural_Industries.pdf.

Övriga källor och litteratur

Adorno, T. and M. Horkheimer (1977), "The Culture Industry: enlightenment as mass deception." i *Mass Communication and Society*. av J. Cussan et al., London: Edward Arnold, pp. 349-383.

Adorno, T. (1997), "Kulturindustri: en återblick" i Furulund, L och J. Svedjedal, *Litteratursociologi, Texter om litteratur och samhälle*. Lund: Studentlitteratur.

Aftonbladet 19990912, *Man får ju fundera om det är rätt fråga att avgå på. Marita Ulvskog blev överkörd i regeringen.*

Ahlbäck, S. (1999), *Att kontrollera staten. Den statliga revisionens roll i den parlamentariska demokratin*. Acta Universitatis Upsaliensis.

Almquist, K., M. Engström & K. Olausson, red. (2000), *Blandade upplevelser. En förstudie om svensk upplevelseindustris möjligheter, med förslag till åtgärder*. KK-stiftelsen.

Ambjörnsson, G. (1968), *Skräpkultur åt barnen*. Stockholm: Aldus/Bonnier.

Anderson-Grek, U. (2004), *Varför görs det så lite film i Stockholm-Mälardalen?* Mälardalens kulturutskott och Länsstyrelsen i Stockholms län.

Arbetsmarknadsstyrelsen (AMS), (2001), *Arbete för nöjes skull – Var finns jobben inom upplevelsenäringen?* Ura 2001:3.

Assmo, P. R. Blomgren (2002), "Film Production as Strategy for Regional Development – Mission (Im)possible?" *Paper presented at the Uddevalla Symposium 2002*, Research reports 03:01, University of Trollhättan/Uddevalla.

Bennich-Björkman, L. (1991), *Statsstödda samhällskritiker*. Stockholm: Tiden.

- Berglund, B. & I. Holmberg (2000), *Den regionala utvecklingen och politiken*. Institutet för regionalforskning (SIR), Rapport 118, Östersund: SIR.
- Berman, S. (1998), *The Social Democratic Moment. Ideas and politics in the Making of Interwar Europe*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Billinger, J. (1996), "Varför är du så ängslig, Lasse Svanberg?" i *Teknik och människa* (TM) nr. 145 5/96, s. 48.
- Björkegren, D. (1994), *Filmens företag*. Stockholm: Nerenius & Santénius.
- Björkman, S., H. Lindblad, & F. Sahlin (2002), *Fucking film: den nya svenska filmen*. Stockholm: Alfabeta Anamma.
- Blomgren, R. (1998), *Staten och filmen*. Hedemora: Gidlunds.
- Blomgren, A-M & R. Blomgren (2002), *Det ostyrbara pastoratet. Teaterpolitikens nätverk*. Forskningsrapport 02:03, Högskolan i Trollhättan/Uddevalla.
- Blomgren R. (2004), *Utvärdering av Norska Riksutställinger*. (opublicerat).
- Boëthius, U. (1989), *När Nick Carter drevs på flykten*. Södertälje: Gidlunds.
- Bourdieu, P. (1986), *Kultursociologiska texter*, i urval av Donald Broady och Mikael Palme. Stockholm: Salamander.
- Breitenstein O. & E. Wikander (1979), *Kila på bio. Köp en livsstil*, på uppdrag av en arbetsgrupp inom Statens ungdomsråd samt Barnfilmrådet. Stockholm: Liber förlag
- Brulin, G. (2002), *Faktor X. Arbete och kapital i en lokal värld*. Stockholm: Atlas.
- Bächlin, P. (1977), *Filmen som vara*. Stockholm: Bo Cavefors.
- Carlsson, L. (1961), "Maecenas socialiserad", *Konservativ framtidspolitik*, Föreningen Heimdal 1891-1961, s.9-14.
- Carlström, H och T. Eskilsson (1992), *Alltid på en söndag. Preliminär rapport om film- och biografssituationen i Älvsborgs län*. Landstinget i Älvsborgs läns kulturnämnd tillsammans med Svenska filminstitutet. April 1992.
- Cunningham, S. (2001), *From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications*. Creative Industries Research and Application Centre, Queensland University of Technology.

Dahlgren, B. (2000), "Regionala tillväxtavtal för samspel mellan uppifrån och nerifrån – Tulipanaros eller Kejsarens nya kläder"? i K. Haraldsson Kjell, *Tankar kring lokal och regional utveckling inför det nya årtusendet – antologi från forskarforum 1999*. Institutet för regionalforskning (SIR), Rapport 116, Östersund: SIR.

Dahlquist, U (1998), *Större våld än nöden kräver?: medievåldsdebatten i Sverige 1980-1995*. Umeå: Borea.

Dahlström, M. Å Pettersson & J.M. Steinke (2004), *Kreativa näringar i Stockholmsregionen*. Stockholm: Regionplane- och trafikkontoret. Stockholms läns landsting.

Dahlström M, m.fl. (2005), *Film och regional utveckling i Norden*. SFI och Nordregio.

Daugbjerg, C. (1998), *Policy Networks under Pressure. Pollution Control, Policy Reform and the Power of Farmers*. Aldershot: Ashgate.

Det Kongelige Kultur-och kyrkjedepartementet (2005), *Kultur og næring*, St.meld. nr. 22 (2004-2005).

DN 2005-01-23. *Filmbranschen överger storstan*.

Engberg, A (1945), *Tal och skrifter*, del III. Stockholm: Tiden.

Eskilsson, T. m.fl. (1996) "God affär satsa på regional film" *GP* 1996-08-14.

Eskilsson, T. (2004), "Att leda regionala utvecklingsprocesser." i Christensen L. och P. Keminsky (red), *Att mobilisera för regional tillväxt. Regionala utvecklingsprocesser, kluster och innovationssystem*. Lund: Studentlitteratur.

Evert, L. (1969), "Vidvinkel, Rekordåren 1966, 1967, 1968 möter 1969", i *Chaplin* 1969, nr. 6, s. 240-241.

Fant, K. (1968), *Svensk film på väg*. Stockholm: Pan/Norstedts.

Filmfront (1970), *Harry Schein – En viss tendens i svensk film*.

Film & TV 2001:4, *Svensk films makthavarlista 2001*. s.14-20.

Film i Väst (2002), *Film Factory, Film i Väst 1992-2002*.

Film i Väst (2003), *Film, TV och moderna medier i Västra Götaland*.

Film i Skånes informationsblad *Nyhetsblad* 1/06.

Filmpool Nord (2002), *Film över alla gränser. Filmpool Nord 1992-2002*. Luleå: Filmpool Nord.

Flew, T. (2002) "Beyond ad hoc: Defining Creative Industries", Conference paper. *Proceedings, Cultural sites, Cultural Theory, Cultural Policy*. The Second International Conference on Cultural Policy Research Te Papa, Wellington, New Zealand 23-26 January 2002. Pp. 181- 191.

Florida, R. (2002), *The rise of the creative class. And how it's transforming work. Leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.

Florida, R. (2004), *Locating global advantage: industry dynamics in the international economy*. Florida, R. & M Kenney (ed). Stanford California: Stanford University Press.

Florida, R. (2005), *The flight of the creative class: the new global competition for talent*. New York: Harperbusiness.

Fridlund G. och M. Furingsten (2006), *Internationalisering av svensk upplevelseindustri*. KK-stiftelsen.

Frykman, J. (1988), *Dansbaneeländet*. Stockholm: Natur och kultur.

Furhammar, L. (1991), *Filmen i Sverige*. Stockholm: Wiken.

Garme, C. (1994), "Kulturen –den ostyrbara republiken" i Leif Lewin (red.) *Politiskt ledarskap. Sex forskningsprojekt om konsten att leda ett land*. Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1994.

Garnham, N. (1987), "Concept of Culture: Public Policy and the Cultural Industries", i *Cultural Studies*, vol 1, no 1 pp.23-27.

Girard, A. (1982), "Cultural Industries: A Handicap or a New opportunity for Cultural Development?" in *Cultural Industries: A Challenge for the Future of Culture*. Paris: UNESCO, pp. 24-39.

Göteborgsposten (GP), 1994-10-17, *Göteborgs film- produktion en droppe i havet*.

Göteborgsposten (GP), 1998-11-15, *Stockholms dominans bruten*.

Gurpillion, O. (odaterat), *Filmen som näring och exportindustri. Steg 1. Utredning på uppdrag av Filmproducenternas Branschkansli i samarbete med Svenska Filminstitutet*. Opublicerad rapport.

Gustavsson, N. (2003), *Svensk forskning – rik på upplevelser*. VINNOVA Rapport VR 2004:07.

Hall, P.A. (1992), "The movement from Keynesianism to monetarism: Institutional analysis and British economic policy in the 1970s." i Steinmo, S., K. Thelen och F. Longstreth (eds) (1992), *Structuring Politics. Historical Institutionalism in Comparative Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hallin, G. (1998), *Det ouppklarade partnerskapet. Om svensk regionalpolitik, strukturfonderna och den territoriella utmaningen*. Institutet för regionalforskning (SIR), Rapport 108, Östersund: SIR.

Heywood, P. Jones, E. & M. Rhodes (eds) (2002) *Developments in West European Politics*. London: Palgrave.

Hermansson, J. (1993), *Politik som intressekamp*. Norstedts juridik: Stockholm.

Högskoleverket (2005), *Klassicism och bungyjump. Upplevelseindustrin och behovet av konstnärligt utbildade*. Högskoleverkets rapport 2005:40 R.

Idestam-Almguist, B. (1946), *Film som konst*. Stockholm: Natur och kultur.

Jalakas, I. (1980), *Smockor och smek: hotande läsning: om ungdomstidningar*. På uppdrag av en arbetsgrupp inom Statens ungdomsråd. Stockholm: LiberFörlag.

Jones, B. & M. Keating (eds) (1995), *The European Union and the Region*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

Jonsson, S. (2003), *Utveckling av den audiovisuella industrin*. En förstudie av Sussanne Jonsson på uppdrag av Filmpool Nord och Film i Väst.

Jonsson, S. (2005), "Regionernas roll i svenskt filmliv." Bilaga till Andersson-Greek, U (red) *Film och medier som kultur och näring, förslag till organisation av resurs- och produktionscentrum i Stockholms län och verksamhet 2006-2010*. Stockholms läns landsting, Kultur- och utbildningsförvaltningen (KN 2004/442).

Karlsson, L. (2003), *Konflikt eller harmoni?: individuella rättigheter och ansvarsutkrävande i svensk och brittisk sjukvård*. Göteborg: Centrum för forskning om offentlig sektor (CEFOS).

- Keating, M. & J. Loughlin (1997), *The Political Economy of Regionalism*. London: Frank Cass.
- Keating, M. (1998), *The New Regionalism in Western Europe*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Keating, M. (2002) "Territorial Politics and the New Regionalism" in Heywood et al. (eds) *Developments in West European Politics*, London: Palgrave.
- Kingdon, J. (1995), *Agendas, Alternatives and Public Policies*. New York: Harper Collins (College Publishers).
- Kjellgren, H. (2002), *Staten som informatör eller propagandist? Om statssyners betydelse för svensk informationspolitik*. Statsvetenskapliga institutionen Göteborgs universitet.
- KK-stiftelsen (2003), *Upplevelseindustrin i Sverige 2003. Statistik och jämförelser*.
- KK-stiftelsen (2004), *Upplevelseindustrin i Sverige 2004. Statistik*.
- Krems, O. (1988), *Schwedische filmpolitik der sechziger bis frühen achtziger Jahre*. Bochum: Studienverlag Dr. N Brockmeyer.
- Landstingsförbundet (1982), *Landstingen I kulturpolitiken*.
- Legro, J. W. (2000), "The Transformation of Policy Ideas." i *American Journal of Political Science*. Vol 44, No. 3 2000, s. 419-432,
- Lewis, J. (1990), *Art, Culture, and Enterprise – The politics of art and cultural industries*. London: Routledge.
- Liljedahl, E. (1975), *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt*. Stockholm: Proprius.
- Lindbom, A. (1995), *Medborgarskapet i välfärdsstaten*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Lindvert, J. (2002), *Feminism som politik: Sverige och Australien 1960-1990*. Umeå: Borea.
- Ljunggren, S-B. (1992), *Folkhems kapitalismen: högerens programutveckling under efterkrigstiden*. Stockholm: Tiden.
- March, J. G. & J.P. Olsen (1989) *Rediscovering Institutions*. New York: The Free Press.

- Marcuse, H. (1981), *Den estetiska dimensionen*. Göteborg: Röda bokförlaget.
- McIntyre, S. (1996), "Art and Industry: Regional Film and Video Policy in the UK", in A. Moran (ed) *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*. London: Routledge.
- McQuail, D (2000), *Masscommunication theory*. London: Sage.
- Montin, S. (2004), *Moderna kommuner*. Stockholm: Liber.
- Myrdal, J. (1967), *Fallet Myglaren*. Stockholm: Pan/Norstedt.
- Månadsjournalen 010123 "Drömfabriken c/o Trollhättan."
- Nielsén, T. (2006), *Funk. En tillväxtmodell för upplevelseindustrin*. KK-stiftelsen.
- Nilsson, S. (1999), *Kulturens vägar*. Malmö: Polyvalent.
- Oldin, G. (1970), *Har kulturen råd med oss*. Stockholm: Tiden.
- Olsson, H-E. (1992), *Staten och ungdomens fritid*. Lund: Arkiv.
- O'Reagan, T. (2001), "Cultural Policy: Rejuvenate or Wither." in *Professorial Lecture public lecture series 2001*. Brisbane:Griffith University.
- Palme. O. (1968), *Politik är att vilja*. Stockholm: Prisma.
- Peters, G. (1999), *Institutional theory in political science: the "new institutionalism."* London: Pinter.
- Pierre, J. (ed) (2000) *Debating Governance*. Oxford: Oxford University Press.
- Pierre, J & B. Rothstein (2003), "Välfärdsstat i otakt: om politikens oväntade, oavsiktliga och oönskade effekter" i Jon Pierre & Bo Rothstein (red) *Välfärdsstat i otakt: om politikens oväntade, oavsiktliga och oönskade effekter*. Malmö: Liber ekonomi.
- Pierson, P. (2000), "Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics". I *American Political Science Review*, vol. 95:2 (251-267).
- Premfors, R. m.fl. (2003), *Demokrati & Byråkrati*. Lund: Studentlitteratur.
- Pressman, J & A. Wildavsky (1973), *Implementation: how great expectations in Washington are dashed in Oakland*. Berkeley: University of California Press.

- Putnam, R. (1996), *Den fungerande demokratin*. Stockholm: SNS.
- Qvist, P-O. (1993), "Filmen i folkhemmet" i *Tvärsnitt 1992*, nr 1, s.19-31.
- Regionförbundet Östsam (2006), *Den kreativa sektorn*. Rapport 2006-03-14.
- Reimer, B. (1987), "Populärkultur och impopulär populärkultur", i Ulla Carlsson (red), *Forskning om populärkultur*. Göteborg: Nordicom.
- Reinholds J. (1987), *Filmindustri 1900-1975*. Lerum: Reinholds text & förlag.
- Rothstein, B. (1986), *Den socialdemokratiska staten*. Lund: Arkiv.
- Rothstein, B. (1992), *Den korporativa staten*. Stockholm: Norstedts.
- Rothstein, B. (1994), *Politik som organisation Vad bör staten göra? Om välfärdsstatens moraliska och politiska logik*. Stockholm: SNS.
- Rothstein, B. (1996), *The Social Democratic State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Rothstein, B. (1998), "Political Institutions: An Overview" i Goodin, R.E. & H-D. Klingemann(eds), *A New Handbook of Political Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Rothstein (2003), *Sociala fällor och tillitens problem*. Stockholm: SNS.
- Sabatier, P & H. Jenkins Smith (eds) (1993), *Policy Change and Learning. An Advocacy Coalition Approach*. Boulder: Westview Press.
- Sannerstedt, A (1997), "Implementering - hur politiska beslut genomförs i praktiken", i B. Rothstein (red.) *Politik som organisation*. Stockholm: SNS förlag.
- Schein, H. (1962), *Har vi råd med kultur*. Stockholm. Bonnier.
- Schein, H. (1970), *I själva verket*. Stockholm: Norstedts.
- Schein, H. (1980), *Schein*. Stockholm: Bonniers.
- SOU 1945: 22, *Ungdomen och nöjeslivet, Ungdomscommiténs betänkande del III*.
- SOU 1951: 1, *Statligt stöd åt svensk film*.
- SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjesskatt*.

SOU 1973: 53, *Samhället och filmen del 4.*

SOU 1973:66, *Ny kulturpolitik.*

SOU 1975: 38, *Barn: rapport från barnmiljöutredningen. Nr 8, Barnkultur.* av Almqvist S. och B. Isaksson.

SOU 1991: 105, *Filmproduktion och filmkulturell verksamhet i Sverige.*

SOU 1995: 84, *Kulturpolitikens inriktning.*

SOU 1998: 142, *Ny svensk filmpolitik – betänkande från Filmutredningen.*

Statens kulturråd (1982), *Fem forskare om kulturkommersialism.* Stockholm: Liber Förlag.

Statens Kulturråd, Riksantikvarieämbetet, Riksarkivet & Svenska Filminstitutet (2005), *Kulturen i tillväxtprogrammen – en innehållsredovisning.*

Statens ungdomsråd (1978), *Till varje pris: debattskrift om fritidens kommersialisering.* Stockholm: Liber förlag.

Statens ungdomsråd (1981), *Ej till salu: Rapportserien Till varje pris, slutrapport.* Stockholm: Liber förlag.

Steinmo, S., K. Thelen & F. Longstreth (eds) (1992), *Structuring Politics. Historical Institutionalism in Comparative Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stensöta, H. (2004), *Den empatiska staten: jämställdhetens inverkan på daghem och polis 1950-2000.* Statsvetenskapliga institutionen Göteborgs universitet.

Stolnitz, J. (1960), *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism.* Boston: Houghton Mifflin.

Svanberg, L. (1996), "Svanbergs sidor" i *Teknik och människa* nr 5/96. s.46-47.

Svenska Filminstitutet (1992/93), *Verksamhetsberättelse.*

Svenska Filminstitutet (2001), *Regionerna i centrum.* Stockholm: SFI.

Svenska Filminstitutet (2006), *Verksamhetsberättelse för 2005.*

Svenska Dagbladet (SVD), 1996-01-24. *Regionala fonder svensk films framtid – Filmproducenterna ute i landet hoppas att staten skall föra över pengar från centrala institutioner.*

The economy of culture in Europe (2006), Study prepared for the European Commission. (Directorate General for Education and Culture).

Thelen, K. & S. Steinmo (1992), "Historical institutionalism in comparative politics." i Steinmo, S., K. Thelen & F. Longstreth (eds) (1992), *Structuring Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Timm, M. (2003), *Dröm och förbannad verklighet: spelet kring svensk film under 40 år*. Stockholm: Bromberg.

Törnqvist, G. (1998) *Renässans för regioner*. Stockholm: SNS.

"Undersøgelse af regionale filmfonde", Kulturministeriet och Erhvervsministeriet, Danske regeringen, maj 2001.

Waldekranz, R. (1985), *Filmens historia Del 1, Pionjärtiden 1880-1920*. Stockholm: Norstedt.

Waldekranz, R. (1986), *Filmens historia Del 2, Guldåldern 1920-1940*. Stockholm: Norstedt.

Wechselmann, M. (1974), "Nej Harry Schein, det finns inget val!" i *Dagen Nyheter* 1974 07 25.

Weir, M. (1992), "Ideas and the politics of bounded innovation." i Steinmo, S. Kathleen T. & F. Longstreth (eds) *Structuring Politics. Historical Institutionalism in Comparative Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Älvsborgs läns landsting (1990), *Massmediopolitiskt program*. Kulturnämnden oktober 1990.

Älvsborgs läns landsting (1992), *Verksamhetsberättelse för regionalt resurscentrum för film och video*.

Öberg, P-O. (1994), *Särintresse och allmänintresse: Korporativismens ansikte*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

FORSKNINGSRAPPORTER UTGIVNA AV HÖGSKOLAN VÄST

2007

Johansson, Irène (ed.), 9th Uddevalla Symposium 2006, *Entrepreneurship and Development – Local Processes and Global Patterns*, Forskningsrapport 2007:01

Blomgren, Roger, *Den onda, den goda och den nyttiga – Kulturindustrin, filmen och regionerna*. Forskningsrapport 2007:02

2006

Uddevalla Symposium 2005, *Innovations and Entrepreneurship in Functional Regions*. Forskningsrapport 2006:01

Nilsson, A. Lena, *Hälsofrämjande strategier i skola, vård och omsorg: Delrapport III i forskningsprojektet Långtidsfrisk eller långtidssjukskriven*. Forskningsrapport 2006:02

Herrman, Margaretha, *Att förstå och förklara smärta. Sammanställning av en enkätundersökning där ungdomar från Lettland och Sverige medverkar*. Forskningsrapport 2006:03

Ringsby Jansson, Bibbi, Olin, Elisabeth, *Risk eller möjlighet? Om styrning och inflytande i mötet mellan unga med funktionshinder och välfärdssamhällets aktörer*. Forskningsrapport 2006:04

FORSKNINGSRAPPORTER UTGIVNA AV HÖGSKOLAN I TROLLHÄTTAN/UDDEVALLA

2001

Uddevalla Symposium 2000, *Entrepreneurship, Firm Growth and Regional Development in the New Economic Geography*. Forskningsrapport 01:01

Fredriksdotter Larsson, Ewa, Hedelin, Lisbeth, Gärlin, Tommy, *The Influence of Choice of Expert Advice on Smallbusiness Managers' Expansive Goals in Rural Sweden*. Forskningsrapport 01:02

2002

Uddevalla Symposium 2001, *Regional Economies in Transition*. Forskningsrapport 02:01

Mårdén, Björn, *Handledare i kamp mot arbetslöshet*. Forskningsrapport 02:02

Blomgren, Anna-Maria, Blomgren, Roger, *Det ostyrbara pastoratet: Teaterpolitikens nätverk*. Forskningsrapport 02:03

Mårdén, Björn, *Pragmatism som ett sätt att förstå arbetsintegrerat lärande*. Forskningsrapport 02:04

Bohlin, Margareta, Erlandsson, Soly, *Att leva i transithallen - En fenomenologisk studie om arbetssökande kvinnor med utländsk bakgrund och med funktionshinder*. Forskningsrapport 02:05

Nordqvist, Per, Perneman, Jan-Erik, *Församlingsintegrerat lärande - om nätbaserad utbildning inom Svenska kyrkan*. Forskningsrapport 02:06

2003

Uddevalla Symposium 2002: *Innovation, Entrepreneurship, Regional Development and Public Policy in the Emerging Digital Economy*. Forskningsrapport 03:01

Bandyopadhyay, Robi, *Modelling of the Flame Spraying Process*. Forskningsrapport 03:02

Grundén, Kerstin, *Arbetsintegrerat e-lärande vid Länsstyrelsen - utvärdering av ett pilotprojekt avseende diarieföring i Diabas*. Forskningsrapport 2003:03

Grankvist, Gunne, *Köpkriterier, Sociala Normer och Åsikter om Miljömärkta Matvaror*. Forskningsrapport 2003:04

Korp, Peter, *Hälsopromotion - en sociologisk studie av hälsofrämjandets institutionalisering*. Forskningsrapport 2003:05

2004

Uddevalla Symposium 2003: *Entrepreneurship, Spatial Industrial Clusters and Inter-firm networks*. Forskningsrapport 2004:01

Erlandsson, Soly, Bohlin, Margareta, *Personalansvarigas reflektioner kring jämställdhet, funktionshinder och etnicitet. En studie med beskrivande vinjetter som metod*. Forskningsrapport 2004:02

Jansson, Jennie, Theliander, Jan, *Kvalifikation och turordning vid uppsägning. Tendenser till förändringar i praxis inom ramen för LAS*. Forskningsrapport 2004:03

Sunnemark, Fredrik, Åberg, Martin, *How 'the Politics of Retrenchment' was Said and Done: Remodelling of Concepts and Roles in Swedish Welfare State Discourse*. Forskningsrapport 2004:04

Assmo, Per, *Creative Industry Cluster Growth in a Global Economy*. Forskningsrapport 2004:05

Herrman, Margaretha, *Ta på dig mössan! Om hur ungdomar förstår och förklarar förkylning*. Forskningsrapport 2004: 06

Herrman, Margaretha, *Kronogårdsprocessen – exempel på ett nytt sätt att lösa samhällsproblem?* Forskningsrapport 2004:07

2005

Uddevalla Symposium 2004: *Regions in competition and cooperation: Papers presented at the 7th Uddevalla Symposium 2004, 17 – 19 June, Fredrikstad, Norway*. Forskningsrapport

2005:01

Brülde, Bengt, *Långtidsfrisk eller långtidssjukskriven? Del 1: Översikt och bakgrund. Tänkbara förklaringar och förslag på åtgärder*. Forskningsrapport 2005:02

Herrman, Margaretha, *Långtidsfrisk eller långtidssjukskriven? Del II: En studie av långtidssjukskrivnas och långtidsfriskas erfarenheter*. Forskningsrapport 2005:03



ISSN 1653-459X

