

Vägen till filmavtalet – Harry Scheins filmpolitiska aktivitet innan 1963

Per Vesterlund

PEER REVIEWED ARTICLE

Per Vesterlund

University of Gävle, Sweden. Per Vesterlund (PhD) is senior lecturer in Cinema Studies. He has amongst other things co-edited *Citizen Schein* (2010) and *Svensk television en mediehistoria* (2008). He is at present working on a research project on Harry Schein and his role in the Swedish film and media politics. E-mail: Per.Vesterlund@hig.se

English abstract

Harry Schein (1924–2006) is without question one of the most influential Swedish film and media politicians. His most famous achievement was the major Swedish film reform of 1963, when the state and the film industry came to an agreement on the financing and administration of a new film subsidy. The process that preceded the Swedish film reform of 1963 was longer and more complex than is usually noted. In the article this process is described and investigated through two interwoven narratives: one deals with the institutional and cultural conditions that preceded the reform, the other with the role of Harry Schein in the process. This is accomplished in the article by focusing on Harry Schein's own writings and activities in the area of film politics from 1946 to 1962; the time when the film reform was initiated.

Keywords: Film politics, labour movement, art-film, film subsidy, Harry Schein, network theory, media history

«Statens filmutredning har lyckats begrava experimenterande kortfilm i ett hav av tystnad». ¹ Få skulle nog gissa på Harry Schein, den kontroversielle ordföranden och verkställande direktören för Svenska Filminstitutet (SFI), som upphovet till detta inledande citat. Lika lite skulle nog följande rader ses som sannolika från samme Scheins penna: «Det föreligger en allvarlig risk att filmproduktionen kommer att koncentreras hos de ateljé- och biografägande storbolagen och att mindre, oberoende producenter och initiativtagare outsiders inte kommer att se några möjligheter att producera film». ² Nu är det heller inte «Harry Schein» – i bemärkelsen den väl kände, avskydde, fruktade, beundrade, föraktade, stenrike och arrogante filmdirektören från de svenska rekordarens kulturdebatter – som uttalar sig i dessa citat. Det är en 26-årig vattenreningsingenjör, nybliven filmkritiker i *BLM* och radikal socialdemokrat med umgänge i modernistiska konstnärskretsar som skriver. Och talar; båda citaten är hämtade från manus till anföranden i samband med formerandet av det upprop mot statens filmpolitik från ett antal regissörer och företrädare för arbetarrörelsen som Schein med flera ledde våren 1951.

Att Harry Scheins insatser i den svenska filmpolitiken har varit uppmärksammade är knappast någon överdrift. Som verkställande direktör och ordförande för SFI under åren 1963–1978 var han lika mycket en offentlig celebritet som en osynlig makthavare. Han avskyddes av många för vad man såg som hans egenmäktiga styre av svenskt filmliv. Han kom att kritiseras för sitt samröre med socialdemokratiska toppar, för sin elitistiska konstsyn, för sin njugghet mot dokumentärfilm och experimentfilm, eller för sitt samspel med den kommersiella filmbranschens största bolag. ³ Det intressanta med de två inledande citaten är följaktligen att de skulle kunna ha varit skrivna av någon av hans många belackare under 1960- eller 1970-talet. Scheins styvmoderliga sätt att förhålla sig till kortfilm, dokumentärfilm och experimentfilm är väl dokumenterade, likaså den kritik som riktades mot honom för att gå de stora filmbolagens ärenden. Faktum är ju att hans avgång från SFI 1978 kom att föregås av en massiv offentlig kritik från Sveriges filmregissörer för vad som sågs som en hotande kartellbildning mellan institutets egen produktionsavdelning och de tre stora filmbolagen Svensk Filmindustri, Sandrews och Europafilm.

Citaten aktualiserar följaktligen ett antal frågor: Var detta Harry Scheins egentliga synpunkter? Förändrades hans sätt att värdera filmkulturell praktik? Är det helt enkelt så att makten korrumpierar; eller ska man se den filmpolitik han bedrev efter filmreformen 1963 som pragmatiska eftergifter för att över huvudtaget få till stånd avtal med filmbranschens företrädare? Det är frågor som i viss mån rymmer sina egna svar – naturligtvis kan man läsa in både maktlystnad och pragmatik i den förändring hos Schein som tycks så uppenbar. Och vad Harry Schein egentligen själv tyckte framstår väl som en alltför naiv fråga – allt är väl ändå bara diskurser, i synnerhet vad gäller en maktspelare som Schein som ju själv ofta kom att sjunga just inkonsekvensens lov i sitt senare skriftställarskap?

Ofrånkomligt utmanar dock de två citaten så smått bilden av såväl Schein som av den långa process som ledde fram till filmreformen och inrättandet av SFI, då det avtal mellan filmbransch och stat slöts där nöjesskatten på film ersattes av en avgift på varje biografbesök att förvaltas av en stiftelse vars främsta uppdrag skulle vara att administrera stöd till svensk biografiffilm och till filmkulturella ändamål. Under åren skulle denna svenska filmpolitik komma att kritiseras för sitt världsfrånvända omhuldande av så kallad kvalitetsfilm, för sitt stöd till vänsterorienterade filmare, för sitt motarbetande av samhällsorienterad film, för en borgerlig konstsyn, för en mediemässigt allt mer otidsenlig fokusering på biografen; för juryns, producenternas eller filmkonsulenternas (filmstödet administration har varierat) godtyckliga maktutövning. Filmreformens eventuella idéinnehåll har i den offentliga debatten självfallet (av goda skäl) oftast diskuterats utifrån den genomförda

filmpolitiska praktiken. Den har dessutom inte så sällan personifierats; filminstitutets första decennier har betraktats som synonyma med Harry Schein. Inte minst därför är det intressant att vända tillbaka till just hans roll i den intensiva och utsträckta debatt som fördes innan filmreformen blev verklighet.

Den filmpolitik som bedrevs av SFI under Scheins ledning har i nationellt filmhistoriska sammanhang framställts både i termer av elitism och som pragmatisk. Roger Blomgren har exempelvis i *Staten och filmen: svensk filmpolitik 1909–1993* beskrivit Scheins kvalitetspolitik som ett exempel på en «perfektionistisk» ståndpunkt. (Blomgren, 1998, 59f), med vilket han avser ambitionen att förorda offentligt stöd till kultur med målsättningen att styra kulturens innehåll i en viss riktning. En sådan styrning kan vara moraliskt eller politiskt orienterad, Blomgren menar att det i den scheinska filmpolitiken snarast var den goda smaken som var målet. Denna eventuella perfektionism till trots har andra forskare å andra sidan på olika sätt lyft fram inkonsekvenser i kvalitetsstödet utformning. Anders Marklund har exempelvis pekat på vagheten i filmavtalets kvalitetsdefinitioner. (Marklund, 2010. s. 241). Pelle Snickars har framhållit dubbelheten i Scheins kvalitetsbegrepp då det präglas av både brist på precisering och av ensidig högkulturell fokus. (Snickars, 2010. s. 175f) Cecilia Mörner har pekat på hur Schein själv anpassade sin definition av värdefull film efter den historiska situationen – i det tidiga 1960-talet var Bergman norm för konstnärliga värden, under revoltåren kom dock även Schein (trots sina kontroverser med filmvänsstern) att förespråka samhälleligt värdefull film. (Mörner, 2000, s. 52).

Jag kommer i denna artikel inte att diskutera filmavtalet eller filmpolitiken efter 1963. Istället kommer jag att ge en översikt av den offentliga debatt kring film, och särskilt stöd till filmproduktion, som fördes under de två decennier som föregick filmreformen. Framför allt kommer Harry Scheins filmpolitiska insatser i offentligheten (och i kulisserna) under dessa år att belysas. Detta motiveras inte bara av det pragmatiska faktum att artikeln är skriven inom ramen för ett forskningsprojekt om Scheins verksamhet i film och mediepolitik. De stora linjerna i svensk filmpolitik är relativt väl belysta, inte minst genom Roger Blomgrens nämnda bok där både den bedrivna politiken och den offentliga debatten förtjänstfullt analyseras. Personperspektivet Schein tillför inte bara en kulturhistoriskt biografisk dimension, dessutom utgör ju den extrema personifieringen av Schein i diskussionen om svensk filmpolitik en anledning att (för att uttrycka sig basalt) fundera över vem han var. Eller mer preciserat – att dels undersöka de nätverk och kontexter där filmreformens mest centrala gestalt agerade, dels undersöka det filmpolitiska idéinnehållet i artiklar, brev, föredrag och andra texter från Scheins penna från den tid då han ännu inte var synonym med den svenska filmpolitiken.

Filmpolitik

Man kan på ett övergripande plan iakttä ett smärre antal centrala aspekter av begreppet filmpolitik. Att använda (och införa) lagligt stöd för att reglera och kontrollera offentliga filmvisningar; för att censurera delar av vissa filmer; eller för att rent av förbjuda särskilt kontroversiella titlar, är den äldsta formen av filmpolitik. Denna praktik är snart sagt lika gammal som filmmediet självt. Efter att i början ofta ha varit en lokal polisiär företeelse centraliserades under 1900-talets första decennier regleringen av filmvisningar genom politiska beslut i en rad länder, i Sverige så tidigt som 1911 då Statens biografbyrå grundades. Filmcensuren kom snart att flankeras av en annan filmpolitisk praktiker – filmpropagandan och upplysningsfilm. Under mellankrigstiden skulle mediets uppgift i propaganda bli allt mer frekvent. Filmen tjänade nu i större eller mindre utsträckning alla de ideologiskt sett olika totalitära regimer som etablerats i världen, men den användes lika gärna i

demokratiernas allmänna val eller i de moderna välfärdsstaternas olika kampanjer. Men filmmediet blev ju snart också en kommersiell faktor att räkna med. En lukrativ bransch utgjorde å ena sidan en inkomstkälla för staten. Skatten på filmindustrins vinster reglerades länge gärna inom punktskatters ram, i Sverige var exempelvis den så kallade nöjesskatten på biografernas biljettintäkter periodvis så hög som 33 %. Branscher kan dock å andra sidan även uppleva problem av olika slag. Många europeiska länder kom på olika sätt (och av olika skäl) också att ekonomiskt stödja nationell filmproduktion.

Man kan således vid 1900-talets mitt identifiera ett par övergripande strategiska kluster när det gäller filmpolitik. Å ena sidan etableras en kategori av ingrepp från offentliga institutioners sida som har med filmers innehåll att göra – antingen manifesterat i restriktioner av innehållet i form av förbud eller censur, eller i styrning av filmers innehåll i ideologiskt syfte. Å andra sidan kan vi iakttä ingrepp som har med ekonomi att göra – antingen i form av skatteuttag från biografier och filmindustri, eller i form av stöd till filmbranschens olika aktörer. Men man kan också dela in på ett annat sätt. Nöjesskatt och censur kan bägge betraktas som hämmande åtgärder gentemot filmbranschen, medan subventioner till filmindustrin (oavsett bedömningsprincip) ju tvärtom utger stöd för filmen.

Harry Scheins filmpolitiska insatser måste relateras till denna tradition av filmpolitiska åtgärder. När han 1946 började uttala sig offentligt i filmpolitiska frågor var dessa olika typer av restriktioner och högst aktuella i den svenska filmpolitiken. Genom Statens biografbyrå utfördes sedan 1911 en förhandsgranskning av all film som avsågs att visas offentligt. Antalet filmer producerade för politiskt bruk hade eskalerat under den senaste tioårsperioden, inte minst genom arbetarrörelsens aktiviteter på filmområdet. (Blomberg, 2007; Vesterlund, 2007) Nöjesskatten hade belastat biografernas ekonomi – och därmed hela filmbranschen – sedan 1919. När det gällde stöd till filmbranschen fanns det ännu inget etablerat system, och filmbranschen hade upplevt en högkonjunktur under krigsåren, men röster hade redan under 1930-talet höjts för att sanera filmutbudets kvalitet genom stöd till god filmkonst och frågan var ännu i högsta grad aktuell i offentligheten.

Harry Schein engagerar sig i filmpolitiken

Det som tidigt utmärker Harry Scheins filmpolitiska intresse är hans envetna fokus på frågor om politisk styrning av ekonomiskt stöd till film, samt hans lika envetna avvisande inställning till filmpolitiska lösningar med renodlat innehållsmässigt fokus. Han är visserligen som filmkritiker uppenbart fascinerad av filmers politiska betydelse, här är den berömda essän om westernfilmer «Den olympiske cowboyn» från 1954 ett gott exempel, och i sina tidiga texter är han också väldigt kritisk mot vad han ser som förljuget i den kommersiella filmbranschens berättelser. Men det är lika tydligt att han anser att denna politiska betydelse inte ska styras. Filmers politiska innehåll ska analyseras, diskuteras och gärna kritiseras, och filmer kan lika gärna få en stor betydelse i opinionsbildningen, men dessa egenskaper hos filmer är inget som ska styras politiskt.

En resa till USA som representant för vattenreningsföretaget MIBIS våren 1946 synes vara ett startskott för Harry Scheins filmintresse. När han under sommaren skriver reseberättelser från USA för *Aftontidningens* räkning handlar ett par av dessa om Hollywood. Vid sitt besök i Los Angeles kom Schein att träffa företrädare för såväl filmbolag som för filmarbetarnas fackföreningar. Hans allra tidigaste artiklar i ämnet har således snarare karaktären av reportage än av debattinlägg. Otvetydigt är det dock så att hans sympatier i dessa artiklar ligger i ett tydligt vänsterperspektiv. En artikel med namnet «Amerikanskt dilemma» tar upp filmindustrins påverkan på den amerikanska

litteraturmarknaden. (Schein, AT 25/7 1946) I «Amerikansk religion» beskrivs Hollywoods förljugenhet och ytlighet; ett «massneurosens centrum». (Schein, AT 1/8 1946) I artikeln «Amerikanska kulisser» beskriver han slutligen hur den amerikanska filmens demokratiska ansikte från krigsåren snabbt var på väg att förändras:

De som arbetar i dessa branscher känner sig absolut inte stå under något tvång, och därför tillbakavisar de upprört varje antydning om att det måste vara så och så med deras frihet. Förklaringen är att de just tack vare sin ofarlighet och sina «rätta» åsikter blivit anställda och att ofriheten i själva verket ligger i det förhållandet att regissörer, film- och radioförfattare med opassande åsikter inte alls får något arbete, hur bra deras kvalifikationer än är. Och skulle det hända ett missöde från arbetsgivarens sida, repareras det snabbt. (Harry Schein, «Amerikanska kulisser» *Aftontidningen*, 2/8 1946)

Han berättar om imperialism, antisemitism och om «negerhets», och om en radiojournalist som blir «blacklisted» efter ett reportage om Titos Jugoslavien. Han avslutar «Hollywood befinner sig inte långt från fascismen. Och steget från ett fascistiskt Hollywood till ett fascistiskt Amerika är kortare än många tror». (Schein, AT 2/8 1946)

Den 3 oktober 1946 formulerar så Harry Schein, ännu inte 22 år fyllda, för första gången offentligt ett filmpolitiskt förslag. Det sker i ett föredrag på Klubb 44 i Stockholm, där ämnet för kvällen är «Filmen och verkligheten». Kontexten är inte ointressant. Klubb 44 var en sammanslutning skapad 1944 av bland andra litteraturkritikern Arne Häggqvist, och kan beskrivas som en radikal och modernistisk diskussionsklubb inspirerad av kontinental förebilder. En tidig programtext beskriver föreningen som en «principiellt aggressiv institution» som «mycket hellre tilltalar sin publik med spydigheter än med artigheter». (*Klubb 44*, 1944, s. 3) Dess verksamhet verkar snarare ha legat i linje med trettioalets unga lyrik och prosa än förbådat den fräna pessimistiska fyrtioalets som stod för dörren. Bland de tongivande medlemmarna kan man se namn som Artur Lundqvist, Karl Vennberg, Jan Fridegård och Verner Aspenström; från film och scen märks namn som Karl Gerhard, Ingmar Bergman och George Fant i medlemsmatrikeln från sammanslutningens första årsskrift från 1944. Schein deltog sedan starten i föreningens möten och han hade redan 1945 medverkat med en egen presentation i en pannediskussion om pornografi. (Häggqvist, 1944, s. 132ff) Harry Schein hade alltså vid sidan av sitt socialistiska engagemang – han var sedan 1943 medlem i *Clarté* – också en manifest tillhörighet i en krets som skulle kunna ses som modernistisk eller rent av avantgardistisk. Hans medlemskap i Svensk experimentfilmstudio under efterkrigsåren stärker ytterligare hans plats i detta nätverk. En tredje kontext är ingenjörens – med näringslivet och naturvetenskapen som noder. Dessa tre nätverk – modernismen, politiken och industrin – är som vi ska se inte oväsentliga för de filmpolitiska idéer Schein kommer att torgföra, det är inte heller hans identitet som flykting från nazismens Österrike med judiskt påbrå.

Scheins anförande är långt (23 maskinskrivna sidor) och yvigt. Större delen av föredraget utgörs av en beskrivande – men tämligen tendentiös – genomgång av filmindustrins tillkortakommanden vad gäller såväl trovärdig verklighetsskildring som konstnärlighet. Schein försvarar sig vid politiskt denna tidpunkt ännu till uttalat socialistiska ideal men när det gällde att föreslå en lösning på problemet med undermålig film iakttog han dock redan här en viss pragmatism: «I det långa loppet, – om man nu skall räkna med utopiska tidsperioder, tror jag naturligtvis att filmindustrin liksom allt annat kommer att drivas och förvaltas av folket. Men tillsvidare saknar det ju större aktualitet». (Schein, 1946, s. 20) Den statliga sovjetiska kulturpolitiken ser han inte som någon förebildlig lösning. Han kombinerar sin skepsis mot den med en kritisk släng mot Dramatens samtida ledning: «vem

garanterar att vi inte få en fru Brunius som chef för en socialiserad filmindustri». Nej, istället för det rena förstatligande av filmbranschen, som borde legat nära till hands för en socialist, tänker han sig att man bör sträva efter att skapa en situation där «det skall vara lönande för filmbolagen att producera god film och att det analogt skall vara ekonomiskt riskabelt att spela in dålig film». (Schein, 1946, s. 20) Praktiskt går det förslag han presenterar i sitt tal ut på att i ett första led flytta uttaget av nöjesskatt från biograferna till produktionsbolagen, samt att i ett andra led gradera nöjesskatten i tre nivåer. En låg skattesats skulle införas för riktigt bra filmer, en oförändrad sats skulle kvarstå för medelmåttiga filmer, en höjd skattenivå skulle slutligen belasta bokslutet för de sämsta filmerna. Genast iakttar Schein naturligtvis ett problem vad gäller bedömningen av denna föregivet goda film. Vem ska göra en bedömning? Ett tjänstemannavälde skulle innebära en sorts socialism, och därför möta kritik i det ännu demokratiskt marknadsekonomiska Sverige. Bättre då att sätta tillit till en politiskt fristående krets av sakkunniga. I ett överstruket parti av föredraget talar han om hur en särskild «filmriksdag» beslutar «med riksdagens arbetsätt». (Schein, 1946, s. 22) Det överstrukna begreppet riksdag byts ut mot «jury», en jury bestående av filmkritiker, biografägare, representanter för filmbolagen och en majoritet av lekmän «vars enda kvalifikationer är medelmåttig (sic!) intelligens och allmän tolerans så att man inte riskerar att en bra film fördöms därför att den inte motsvarar vederbörande individs personliga åsikter». (Schein, 1946, s. 23)

I sitt föredrag på Klubb 44 presenterade Harry Schein ännu ett filmpolitiskt förslag. Detta var också ägnat kvalitetshöjning, men varken genom ekonomiska subventioner eller genom ingrepp i innehållet. Det Schein helt kort föreslog var istället ett förbud mot angrepp på filmers innehåll från opinionsskapande institutioner: «alltså någon lag som garanterar att den stora massan inte utsättes för direkta negativa påtryckningar.» (Schein, 1946, s. 21) Med opinionsskapande institutioner verkar Schein i första hand ha avsett religiösa samfund och politiska sammanslutningar. Han ville med förslaget förhindra sådana opinionsyttringar som sökte påverka den allmänna smaken i en mindre tolerant riktning. Hollywoodbesöket hade gett inblick i hur innehållet i amerikansk film till viss del styrdes av de koder för framställningen av kontroversiella motiv (exempelvis sexualitet) som branschen själv reglerade. Den katolska kyrkans inflytande över dessa koder – och tillämpningen av dem – hade påtalats för Schein av bland andra filmregissören Frank Capra. Han hade också fått liknande vittnesmål om hur vänsterorienterade åsikter motarbetades. För den antiklerikalt orienterade Schein måste Capras berättelser om dessa förhållanden naturligtvis ha framstått som stötande, inte minst mot bakgrund av det mer specifikt personliga agg han efter uppbrottet från Wien hyste gentemot just katolicismen. Och även för den vid denna tid ännu socialistiskt övertygade Schein torde vittnesmålen från Hollywood ha upprört.

Detta andra filmpolitiska förslag framstår inte bara som orealistiskt, det har också intressanta paradoxala kvaliteter. Värnandet om konstnärlig frihet för filmen gentemot en föregivet intolerant opinion innehåller ju ett tydligt liberalt inslag, men det förordade förbudet mot opinionsbildning från vissa aktörers håll står samtidigt i motsats till yttrandefriheten. Å ena sidan utgör förslaget alltså ett närmast extremt exempel på Scheins motvilja mot all form av påverkan på innehåll i kulturprodukter, å andra sidan exemplifierar det lika tydligt hans övertro på storslagna politiska regleringar. Harry Schein uttryckte sent i livet hur hans ungdomliga naivitet sammanhängde med den uttalade vänsterposition han då omfattade. Dels när det gällde möjligheterna att genomföra stora reformer, dels vad avsåg de intellektuella värderingar som ledde honom till övertygelsen om den sociala ingenjörskonstens välsignelse. I ett radioprogram 1990 där han blickar bakåt mot sin ungdoms kulturpolitiska visioner heter det exempelvis: «som ung ingenjör med en kamrersjäl föreställde jag mig att det här var ju vettigt och rationellt, att vi planerar och agerar.»⁴

Harry Scheins förslag om ett förbud mot opinionsbildning framstår i efterhand kanske varken som vettigt eller rationellt, och inte heller förslaget om hur man med ekonomiska medel skulle kunna reglera konstnärlig kvalitet verkar i en tillbakablick som motiverat sett mot just 1946 års ännu relativt välmående filmbransch. Under krigsåren utmärktes ju den svenska filmindustrin av en stabil ekonomi, inte minst på grund av den sinande tillgången på film från den krigförande eller ockuperade omvärlden. Det svenska folket gick mycket på bio, och en större del av utbudet än någonsin var av svensk produktion. Också Scheins utfall mot filmutbudets kvalitet kan framstå som relativt omotiverat med avseende på den historiska tidpunkten. Många svenska filmkritiker hade sedan några år snarare pekat på samtiden som en ny storhetstid för den svenska filmen efter det utskällda 1930-talet, än som någon nedgångsperiod. Alf Sjöberg hade återkommit från teatern och gjort filmer som *Himlaspelet* (1942) eller *Hets* (1944). Bara inom några få år hade unga regissörer som Hasse Ekman, Erik «Hampe» Faustman och Ingmar Bergman debuterat. Allt fler verk ur den svenska litteraturen filmatiserades. Det producerades alltså fler svenska långfilmer än någonsin tidigare under 1940-talets mitt.⁵ Och enligt många kritiker var filmerna också bättre än på länge.

Men Scheins utspel skedde inte i ett vakuum. På de svenska tidningarnas ledarsidor var kvalitetsorienterat stöd till filmproduktion en fråga som med viss frekvens hade förts under något år, efter att ungdomsvårdskommitténs betänkande *Ungdomen och nöjeslivet* hade presenterats 1945. (SOU 1945:22) Där förordades stöd till god biografilm, främst med tanke på ungdomens väl och ve. Man ville utmana Hollywood och den dåliga smaken med kulturellt mer värdefull film. Dessa tankar återkom hos flera av pressens politiska kommentatorer. Dessutom pläderade många mer specifikt för stöd till produktion av barnfilm, vilket filmbolagen annars tenderade att se som en för osäker ekonomisk affär. Men frågan diskuterades också utan specifik hänvisning till barn och unga. När en ledare i *Expressen* i november 1945 gavs rubriken «Svensk filmkris» var det inte ekonomiska aspekter som avsågs, man riktade helt i sig på dominansen av lustspel och fars i svensk filmproduktion och förordade statligt stöd som ett medel för «att få loss filmkonsten ur den konstnärliga stagnation i vilken den hamnat». (*Expressen*, 26/11 1945) I *Aftontidningen* gick man ett par månader senare längre i en ledare rubricerad «Filmen reaktionär». Här är det främst arbetarrörelsen och inte staten som åläggs ansvar, och inte primärt genom produktionsstöd utan genom studiecirklar och forskning: «känner man giftets art kan man skydda sig». (AT 20/1 1946)

Tanken på kvalitetsstödet tar form

Under de närmaste åren började Harry Schein etablera sig som filmskribent, enligt hans egna minnen med 1946 års hollywoodresa som enda merit inom filmfältet.⁶ Som föregiven filmexpert började han dock läsa in sig på filmämnet och kom snart att introducera utländsk filmlitteratur på kultursidorna. Han publicerade ett par artiklar i *Biografbladet* med tankar om filmbransch och politik. En av dem var en kortare variant av föredraget på Klubb 44 medan den andra, «Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustriens sociala och politiska bakgrund» hade sin bakgrund i ett nytt Hollywoodbesök och beskrev åter svartlistningens USA. I artikeln diskuterar Schein hur olika intressen – filmbolagen, fackföreningarna, religiösa grupper, de politiska partierna – kämpar om makt och inflytande över Hollywood. Schein själv idealiserar de radikala fria intellektuella rösterna i deras kamp mot egennyttan och bigotteri i drömfabriken. (Schein, *Biografbladet*, 1947)

Schein kom också snart att ytterligare utveckla sina egna tankar om filmpolitiska åtgärder för svensk del. Hösten 1947, ett år efter föredraget på Klubb 44, publicerade den unge ingenjören en artikel i Socialdemokratiska tidskriften *Tiden* med namnet «Vertikalmonopol och smakförskämning». Här

har tankarna från föredraget ett år tidigare utvecklats. Ännu en gång diskuterade han hur en differentierad nöjesskatt kunde fungera som en kvalitetshöjande faktor för filmindustrin. Retoriken har dock blivit än mer marxistiskt orienterad i denna artikel. Det primära målet sägs nu vara att bryta filmproduktionens monopolistiska struktur. Schein pekar i artikeln på hur det intima sambandet mellan producent, distributör och biograf utgör «ett nästan fullkomligt maktkomplex, vars ändamål är att sälja en mindervärdig vara för ett oskäligt pris». (Schein, 1947, *Tiden*, s. 302) Schein föreslog nu flera olika modeller med målsättning att göra det på samma gång «lönande för producenten att spela in god film» samt riskabelt att «spela in dålig film». (Schein 1947, *Tiden* s. 306) Ett offentligt ägt biografväsende, statliga produktionsbolag eller filmproduktion i LO:s, KF:s eller ABF:s hägn var förslag som togs upp i artikeln. Det i Scheins ögon mest realistiska förslaget var dock att bibehålla den privata filmproduktionen, men att låta reglera branschens produktionspolitik med den differentierade nöjesskatten, vilken skulle administreras av en statlig filmnämnd.

Scheins modell med den differentierade nöjesskatten byggde fortfarande på tre kvalitetsnivåer. De allra bästa filmerna skulle få en sänkt skatt, medan de sämsta filmerna skulle få en höjd skattesats. Denna höjda skattesats skulle sättas på en nivå så att den dels kunde finansiera hela den aktuella skattereformen, dels dessutom kunde finansiera även andra filmkulturella ändamål. Utgångspunkter för resonemangen i artikeln var bland annat tidigare förslag till filmpolitiska regleringar, vilka enligt Schein hade utgått från den felaktiga premissen att frågan gällde ett generellt stöd till svensk filmproduktion, inte specifikt till god filmproduktion, samt en aviserad generell höjning av nöjesskatten från statsmakterna.

Vid sidan av de tekniska diskussionerna om administrationen av det ekonomiska reformarbetet är artikeln intressant då den också visar den unge Scheins politiska preferenser. Ett kursiverat stycke pekar ut riktningen: «men har vi egentligen råd att tillåta en sådan andlig jättemakt att parasitera på samhället när den istället så verksamt kunde hjälpa oss att utveckla det?» (Schein, 1947, *Tiden*, s. 304) Den andliga jättemakten är självfallet den kommersiella filmindustrin. Dels är dess produkter undermåliga, menar Schein, dels har man genom bland annat nyetableringskontrollen för biografier skapat en monopolstruktur som utestänger mindre kommersiella alternativ. Schein exemplifierar med hur smalfilmen inte tillåts bli den konstnärliga kraften den skulle kunna bli genom att visningen av den reglerats med «7 korta paragrafer [som] åstadkommit en hundraprocentig kontroll och bromsar utvecklingen genom att döda utnyttjandet av smalfilm i Sverige.» (Schein, 1947, *Tiden*, s. 303) Tjugo år senare skulle Schein själv komma att kritiseras hårt för samma sak, för att låta Filminstitutet stödja den kommersiella filmbranschen och för att kringkära de fria filmarnas möjligheter att visa sina filmer offentligt.

Filmen i politiken – ett tecken i tiden

Harry Scheins artikel i *Tiden* 1947 verkar inte ha lett till någon större debatt. Ekonomiskt stöd till film var ju heller ingen egentlig nyhet. Redan under 1930-talet hade ett par motioner i riksdagen presenterat förslag om offentliga subventionssystem för att råda bot på biograffilmens konstnärliga och moraliska brister. Frågan hade också redan utretts offentligt vid ett par tillfällen. Den första statliga offentliga utredningen av ekonomiskt stöd för film hade i sitt betänkande 1942 diskuterat hur en standardhöjning av den nationella filmen kunde understödjas med statens bistånd.⁷ Utredningen föreslog inrättandet av en «statens filmnämnd», ett organ för administration av ett stöd ur en särskild «filmfond» till spelfilm av nationellt och kulturellt värde. Även i 1945 års betänkande från ungdomsvårdskommittén, *Ungdomen och nöjeslivet*, hade ju föreslagits «statligt stöd åt god svensk

spelfilm».⁸ Ingen av dessa två utredningar resulterade dock i att sådant stöd infördes. Därtill ansågs filmbranschen alltför välmående och ett kvalitetsinriktat filmstöd alltför svårhanterligt.

Harry Schein var alltså långt ifrån först med att förordade ett offentligt ekonomiskt stöd till filmproduktion. Det nya i hans förslag var snarare den rent tekniska lösningen av frågan i en sorts skatteväxlingsmodell. Han föreslog ju inte att offentliga medel skulle skjutas till som bidrag till produktion av den goda filmen, snarare skulle den mindre goda filmen göras olönsam för att locka producenterna att satsa på andra typer av projekt. En annan skillnad är att det moraliserande tonläge som till viss del präglade de tidigare förslagens utrop för nationell samling i filmfrågan inte alls var lika uttalat i Scheins artiklar och föredrag. I hans förståelse av konstnärlig kvalitet var innehållet av underordnad betydelse, medan tidigare förslagsställare ibland haft som uttalat mål att råda bot på filmens sedliga förflackning.

Harry Scheins filmfokus riktades nu under ett par år mer mot filmkritiken än mot filmpolitiska frågor. Den offentliga diskussionen om filmmediet kom dock att bli ett hett ämne under de närmast följande åren. Men delvis med andra förtecken än de Schein hade haft. Under åren kring 1950 framställdes filmen också som något mer än enbart en ny potentiell medlem i de sköna konsternas exklusiva familj. Mediet betraktades dessutom som en samhällspolitisk maktfaktor av vikt. Mängder av artiklar om filmmediets pedagogiska förmåga att effektivisera industri och utbildning, eller om dess potentiella värde som spridare av nationell kultur publicerades. Detta är något som görs tydligt i samhällsorienterade fora över hela linjen. Scheins idéer skulle dock komma utvecklas ytterligare i en artikel av annan skribent, Bengt Rösiö. I en liten artikel betitlad «Staten och filmen» betecknar Bengt Rösiö mediet som «den modernaste av konstarterna, den som har de största möjligheterna och den som har den utan jämförelse största sociala räckvidden». (Rösiö, 1949, s. 415f) Rösiös artikel är intressant då den tar upp en tråd som arbetarrörelsens kulturutredning *Arbetarrörelsens kulturuppgifter* ett par år tidigare lagt ut – frågan om ett samlat statligt filmstöd. Detta är förvisso en fråga som åren runt 1950 debatteras flitigt i samband med diskussionerna kring eventuell restitution av nöjesskatten. Rösiös artikel utmärker sig dock genom att teckna en modell av ett svenskt filminstitut, en modell som har märkbara likheter med det institut som 14 år senare ser dagens ljus. Rösiö tänkte sig en institution som samarbetade med andra aktörer – som Tekniska museets samlingar eller biografbyrån. Kärnan utgjordes naturligtvis av ett kvalitetsinriktat stöd till filmproduktion, här fanns en barnfilmsjury, en förlagsverksamhet och en verksamhet riktad mot skolorna. Rösiö hämtade god hjälp från utländska förebilder som Statens filmråd i Danmark, Filminstitutet i Prag eller British Film Institute.

Även Rösiös artikel var publicerad i socialdemokratiska *Tiden*. Något som knappast ska ses som en slump då det framför allt var i arbetarrörelsens olika diskussionsfora som diskussionerna om filmpolitik fördes. Under fyrtiotalets andra hälft etableras här en livlig (framför allt) sociologisk diskussion kring filmmediet. Det görs i rörelsens dagspress som *Aftontidningen* och *Morgontidningen*. Det görs i böcker, som i C J Björklunds *Kampen om filmen: en studie i filmens sociologi* (1945) eller i Elsa Brita Marcussens böcker och artiklar om filmens sociala kraft, eller i tidskrifter som *Tiden*, SSU:s *Frihet* eller ABF:s *Fönstret*. Att Centralförbundet för socialt arbete låter sin årsbok för 1949 heta *Filmen och samhället* är således en händelse som ser ut som en tanke. I den finns flera exempel på hur man vid tiden kunde tänka kring filmens plats i samhället. I Olle Wedholms inledningskapitel kan man läsa om hur filmen för närvarande inte har «den positivt fostrande inverkan som den skulle kunna ha, om den handhades med mindre cynism och med större ansvarskänsla för medmänniskor». (Wedholm, 1950, s. 46) I Elsa Brita Marcussens artikel «Filmen i Norden» beskrivs de norska kommunala biograferna med försiktigt gillande då inkomsterna från dem har «använts för att

understödja skiftande sociala och kulturella ändamål, men dessvärre i alltför liten utsträckning till stöd för den konstnärliga och pedagogiska filmen.» (Marcussen, 1950, s. 54)

Konst och pedagogik som de bägge sidorna av filmens janusansikte, således. Om man såg på filmen ur ett idealt perspektiv. För å andra sidan fanns ju också i sinnevärlden den onda kommersen att kontrastera den potentiellt goda fostrande filmen mot. Ett mål besläktat med pedagogiken var propaganda, ett begrepp med något mer pejorativa konnotationer men ännu inte riktig så illa sett som det skulle komma att bli. I dessa filmskribenters visioner talades inte lika mycket om ren propaganda, men gränsen mellan politisk opinionsbildning och den sociala upplysning som man såg som en uppgift för filmen var suddig. Arbetarrörelsen kom också genom de två filmbolagen Filmö och Nordisk Tonefilm att på ett mer handfast sätt ge sig in i filmbranschen. Filmö hade startat redan 1938 på initiativ från en socialdemokratisk filmkommitté där representanter från SAP, SSU, kvinnoförbundet och LO ingick. (Blomberg, 2007) Nordisk tonefilm var initialt ett danskt distributionsbolag som Svenska folkbiografer införskaffade, men som 1948 också började producera film. De två bolagen ansvarade naturligtvis för socialdemokratins valpropaganda och fackföreningarnas informationsfilmer, men upplät också sina ateljéer för annan film. Organisationer som HSB, offentliga företag som Stockholms spårvägar eller myndigheter som Socialstyrelsen anlätade ofta dessa bolag. Både retoriken med vilken den svenska välfärdsstaten föddes och den praktik med vilken välfärden operationaliserades speglas följaktligen i filmerna från Filmö och Nordisk tonefilm. Dessutom gjorde man långa spelfilmer för kommersiellt biografbruk – främst visade på de salonger som härbärgerades av Folkets Hus-rörelsen – och egna filmprogram med nyhetsjournaler. Informationsstrategi, nyhetsförmedling och kulturpolitiska ambitioner; allt fick plats i arbetarrörelsens filmverksamhet. Folkhemmet och filmmediet red ännu på en gemensam moderniseringsväg åren efter kriget. Det massiva filmintresset hos arbetarrörelsen kan nog delvis förklaras genom den modernitet som filmen vid denna tid ännu stod för. Genom att informera med film visade man sig vara ett med tidsandan, och lika modern var ambitionen att ge biopubliken en bättre och sundare filmproduktion. Och kanske kan även Harry Scheins uppflammande filmintresse förstås i ljuset av hans engagemang i Socialdemokratiet. Men då måste man bortse från att hans egna filmpolitiska visioner markant bröt av från de som generellt präglade arbetarrörelsen.

Kris i filmbranschen

Arbetarrörelsens ofta tämligen instrumentella syn på filmens roll i samhället – en film i pedagogikens, i den sociala upplysningens eller i industrins tjänst – skilde sig en hel del från de tankar som Harry Schein hade torgfört kring en film fri från krassa marknadsintressen och oåtkomlig för påverkande ideologisk opinionsbildning. Schein hade i sina filmpolitiska inlägg inte preciserat några strategier för att låta filmen göra nytta i politiken eller för samhället, hans filmpolitiska visioner handlade snarare om att låta politiken göra nytta för filmen. Om filmen som en konst och inte som ett verktyg. Det är också påfallande hur lite Schein framöver kom att delta i dessa diskussioner om filmens samhällsrelaterade uppgift. Hans fora blev främst *BLM* – högkulturens högborg – och inte arbetarrörelsens tidskrifter. Han skrev om biografernas spelfilm, ibland om experimentfilm – inte om industrins eller upplysningskampanjernas filmer, aldrig om barnfilm och ytterst sällan ens om kommersiellt visade dokumentärer.

Det skulle dock komma nya tillfällen och motiv för att ta upp även Harry Scheins särskilda filmpolitiska intresseområden. Den nyss så välmående svenska biografbranschen skulle komma att drabbas av problem. Den redan höga nöjesskatten höjdes ytterligare 1948. Samtidigt ökade importen av utländsk film snabbt efter kriget. Även om biografbesöken stadigt ökade, för att så småningom

nå rekordhöga 78 miljoner besök år 1956, minskade andelen svenskproducerad film på biograferna både i kvantitet och i popularitet. Ett år in i det nya decenniet stängde filmateljéerna temporärt som en protest mot skatten. Aktioner mötte både uppmärksamhet och viss sympati i offentligheten. I det tiotal ledarartiklar i svensk dagspress som i juli och augusti 1950 kommenterade det aviserade filmstoppet finns ett relativt samstämmigt beklagande över sakernas tillstånd i svensk film. Beskrivningarna av det olyckliga tillståndet varierade dock, liksom inriktningarna på de lösningar som förordades. Talande är att två artiklar med den identiska rubriken «Den ihjälbeskattade filmen» presenterade diametralt motsatta positioner. Den borgerliga *Göteborgs handels och sjöfartstidning* föreslog den 31 juli helt sonika en sänkt nöjesskatt för att bättra på filmbolagens ekonomi och därmed möjliggöra en kvalitetshöjning. (GHT, 31/7 1950) I *Norrländska socialdemokraten* förordade man under samma (medvetet stulna) rubrik snarare en styrning av filmernas innehåll, medan man såg ateljéstoppet som ett regeringsfientligt inlägg i valdebatten snarare än som ett genuint uttryck för ekonomisk kris i branschen. (NSD 3/8 1950)

Nya sätt att stödja filmbranschen i denna kris hade dock redan börjat diskuteras när filmstoppet kom, en offentlig utredning hade tillsatts i början av sommaren. I det betänkande om filmstöd som presenterades vid nyåret 1951 föreslogs att en viss del av nöjesskatten skulle föras tillbaka till branschen i proportion till inspelade intäkter. Enligt förslaget reserverades återbäringen till publikt framgångsrika filmer. Denna modell för filmstöd blev mycket omdiskuterad, både på ledarsidorna och bland svenska filmarbetare. Många politiska kommentatorer välkomnade visserligen förslaget, man trodde branschens aktörer i och med den ekonomiska förstärkningen själva nu skulle ombesörja en kvalitetshöjning. (*Aftonbladet* 21/1 1951; *SvD* 22/1) Andra ledarskribenter fruktade dock snarare en kvalitetssänkning. *Aftontidningen* skrev: «Nu går verkligen 'Åsa Nisse på jaktstigen' – bytet är statens kassakista.» (AT 20/1, 1951) *Morgontidningen* anknöt: «Skickas Åsa-Nisse för ofta på jaktstigen, blir det för många skräckfilmer, då har filmproducenterna missbrukat allmänhetens förtroende och bör få klara sig utan understöd.» (MT, 22/1 1951) Även regissören Erik «Hampe» Faustman frågade sig i en artikel i *Aftontidningen* i april 1951 huruvida samme Åsa-Nisse nu skulle få kulturstöd. (Faustman, 1951) Filmerna om Åsa-Nisse blev alltså ett talande exempel på det många såg som felkonstruerat i denna nya stödpolitik. Inte bara mot bakgrund av hur just dessa filmers stora popularitet stod i extra stark kontrast mot filmkritikens låga värdering av dem. Åsa-Nisse var dessutom ett exempel på lågt produktionsvärde då filmerna om honom var ytterst billiga att spela in. Genom det nya stödet kunde en kraftig divergens mellan investerade medel och utbetalda bidrag uppstå, något som tacksamt illustrerades med hänvisning till Åsa-Nisse.

Faustman hade några veckor tidigare medverkat i ett utrop tillsammans med ett antal andra regissörer. Det var Harry Schein och vapendragaren Krister Wickman som organiserade en grupp av filmskapare och andra röster från den kulturella offentligheten, vilka tillsammans uppvakade finansdepartementet. I en lång artikel i *BLM* våren 1951, «Staten och filmen», delgav också Schein offentligt sin kritik mot filmutredningen och filmstoppet. Dels visar han sin misstro mot branschens beskrivning av en ekonomisk kris för filmen, dels visar han sitt missnöje med filmutredningen. I artikeln ventilerar Schein dessutom sin besvikelse över den Socialdemokratiska regeringens (och finansministerns) oförmåga att diskutera det förslag till kvalitetsbedömning som man hade presenterat.

Uppropet hade undertecknats av filmregissörerna Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Hampe Faustman, Hasse Ekman, Arne Sucksdorff, Gösta Werner och Gunnar Skoglund. Vid sidan av dessa välkända filmare tillkom femton tunga namn från arbetarrörelsen och kultureliten. Förutom Schein och Wickman märks bland andra Nationalmuseums överintendent Otte Sköld och Gunnar Hirdman

från ABF bland undertecknarna. Ansvar för att skriva inlagan hade anförtrotts Schein, Sucksdorff och Ivar Öhman som var chefredaktör för *Folket i Bild*.

Man hade flera invändningar mot det förslag som utredningen hade förordat, och som innebar att 20 procent av statens andel av nöjesskatten skulle föras åter till filmbolagen. De monopolistiska tendenserna i filmbranschen riskerade att förstärkas genom att utredningen ville verka för en produktionsbegränsning, menade uppropsförfattarna. En koncentration till storbolagen kunde därför förutspås. Man vände sig också mot att specifikt stöd till experimentfilm och kortfilm inte omfattades av utredningen och att dessa filmer dessutom missgynnades av det föreslagna stödet, då en minimilängd för de filmer som kunde komma i åtnjutande av återbäringsstöd hade föreslagits. Slutligen kritiserade uppropsförfattarna bristen på kvalitetsdiskussion i utredningen av filmstödet. I uppropet förordade man tre förändringar. Först och främst pekade man på hur staten inte borde uppmuntra utan istället «stävja monopolistiska (sic!) tendenser inom filmen.» För det andra menade man att kortfilm och experimentfilm borde «få sina berättigade krav tillgodosedda». För det tredje formulerade man sig om kvalitet: «om statligt stöd ska utgå, detta i någon form bör göras beroende av kvalitetsbedömning».⁹

Scheins aktiva roll i detta upprop är intressant dels då hans fokus på ekonomisk omfördelning som filmpolitisk fråga än en gång understryks. Men det är också närmast frapperande hur en del formuleringar i inlagan till finansdepartementet å andra sidan nästan ordagrant också pekar fram mot den kritik han själv skulle komma att drabbas av under sin tid på SFI under det sena 1960-talet. Den styvmoderlighet med vilken filmreformen (det vill säga Schein) förhöll sig till kortfilmen (såväl experimentfilm som dokumentärer) kom ju att bli en ständig konflikthärd. Likaså skulle många kritiska (vänster)röster komma att utmåla Filminstitutets samverkan med de stora filmbolagen SF, Sandrews och Europafilm som en monopolistisk kartellbildning, och som en frukt av Harry Scheins maktspel. Kritik av just detta slag skulle till och med komma att bli en viktig del av bakgrunden till Scheins avgång 1978.

Men än så länge var det bara 1951 och Harry Schein var fortfarande en radikal bland radikaler, eller i alla fall en socialdemokrat. Av de femton icke-filmare som skrev under uppropet titulerades alla utom Otte Sköld och Stellan Arvidsson (ordförande i Sveriges författarförening) med olika poster inom arbetarrörelsen. Det var inte bara filmkonstens främsta företrädare som agerade mot filmutredningen, även SAP:s kulturkommitté, ABF, LO, KF:s tidning *Vi*, Socialdemokratiska studentklubben och det rörelseägda filmbolaget Filmo stod bakom uppropet. Både det konstnärliga och det socialdemokratiska stödet för detta upprop mot den föreslagna filmpolitiken var alltså massivt.

Det långa femtiotalet

Någon frukt bar dock inte denna 1951 års aktion. Harry Schein har senare i olika sammanhang berättat om hur man blev närmast bortmotade vid besöket på finansdepartementet, där han, Sucksdorff och Öhman inte ens fick träffa finansminister Per Edvin Sköld.¹⁰ Ett huvudargument som användes gentemot de protesterande var kvalitetsbegreppets subjektivitet. Det gick inte att bygga statliga subventioner på en så relativ grund som smak, tycks man ha menat. Vilket var ett argument som skulle komma att få Harry Schein att söka finslipa sitt tänkande kring kvalitet.

Under det följande decenniet skulle den svenska filmpolitiken komma att präglas av just det marknadsorienterade branschstöd som 1951 års utredning föreslagit, och som regissörsupppropet

kritiserat. Biografernas publik fortsatte att växa under några år, och den svenska filmindustrin fortsatte att producera film. Det intensiva intresset för film som samhällsfaktor – och som konststart – som är så tydligt åren runt 1950 tycks dock ha avtagit i det nya decenniet. Ambitiösa tidskrifter om filmkonsten som *Biografbladet* lades ned. Diskussionerna om filmen som samhällspolitiskt verktyg tystnade och av de två filmbolag som arbetarrörelsen drivit försvann Filmo från den kommersiella marknaden.

Det skulle också dröja tills Harry Schein på andra sätt än med kritikerns distans närmade sig frågan om den svenska filmpolitiken igen. Hans mest uppmärksammade film- och kulturpolitiska utspel under 1950-talet var artikeln «Konst och trädgårdsskötsel» i *Tiden* sommaren 1955, där han framför allt kritiserade den socialdemokratiska kulturpolitiken i stort. Här får Nordisk tonefilm en kritisk släng: «*Bara en mor* filmades av SF och *Hon dansade en sommar* av arbetarrörelsens eget filmbolag. Den förra filmen är inte bara oändligt mycket bättre än den sistnämnda – den är även socialt ambitiös och ärlig i motsats till den reaktionärt borgerliga pigberättelsen som utgjorde bakgrunden till fröken Jacobssons numera världsberömda anatomi.» (Schein, 1955, s. 355) Scheins vänder sig i artikeln främst mot den politisering och instrumentalisering av kulturen som han ser präglade både arbetarrörelsen och den nationella kulturpolitiken. Åter är det värnandet om konstnärliga värden som för Schein bör utgöra kulturpolitikens huvudsyfte. Ekonomiska stödinsatser borde därför vara dess främsta verktyg, inte styrning av konstens innehåll eller diskussioner om dess nytta. Ytterligare en av artikelns många exemplifieringar hämtas från filmens värld: «Sveriges främsta filmregissörer, ett större antal i kulturlivet verksamma socialdemokratiska partimedlemmar, Svenska Filmsamfundet, dvs. filmkonstens minoritet, yrkade på en restitution av nöjesskatt efter kvalitetsbedömning. Regeringen och riksdagen handlade demokratiskt och hjälpte Åsa-Nisse.» (Schein, 1955, s. 361) Schein hade inte glömt det tillbakavisade förslaget från 1951, för vilket han tagit en så aktiv roll. Även om artikeln i *Tiden* är koncentrerad på att diskutera kulturfrågor ur ett mer generellt perspektiv, ges de bägge filmexemplen centrala roller av Schein för att illustrera hur välmentade demokratiska mål gör konsten otjänster. Konsten är inte demokratisk till sin natur, det är en devis Schein ska återkomma till genom åren. Snarare ser han den som ademokratisk; kulturens (det vill säga konsternas) funktion i samhället säkras på bästa sätt genom offentligt ekonomiskt stöd, men man bör samtidigt låta dem skapa sina egna normer och värdesystem, tycks Schein mena.

Peter Duelund har beskrivit den moderna skandinaviska kulturpolitiken genom en uppdelning i två faser. Scheins diskussion i denna artikel anknyter på sätt och vis till den första fas som Duelund lägger under åren 1960–75. Denna period präglas enligt Duelund av en demokratisering av kulturen – goda kulturprodukter ska spridas och stödjas för människornas bästa. (Duelund, 2008) Hos Schein finns samma värnande om konsternas kvalitet, men inte värnandet om befolkningen. Den ademokratiska konsten tycks för Schein vara sig själv god nog, dess värde definieras inte av nyttoaspekter. Läst genom en kultursociolog som Pierre Bourdieu skulle man kunna se det som att han här vill freda konstens fält och dess symboliska kapital från externt inflytande. Scheins agerande är logiskt med utgångspunkt i Bourdieu. En kritiker med hög status värnar om sitt kulturella kapital, och vill självfallet också skydda det fält där det kan utgöra en gångbar valuta. Läst mot en kantiansk tanketradition skulle man istället å andra sidan kunna se Scheins resonemang som uttryck för ett värnande om ett omdöme, snarare än som en (medveten eller omedveten) strategi för att skydda symbolisk makt och smakhierarkier. Det är i sådana fall sakkunskapens och den estetiska omdömeskraftens värde han vill bevara, inte den kulturella hegemoni som ger honom en maktposition.

Oavsett genom vilken teoretisk lins man betraktar Scheins resonemang – ur den bourdieuska eller ur den kantianska – var dessa diskussioner relativt fruktlösa för filmens vidkommande vid denna

tid. Kvalitetsstöd till film skulle visserligen återkomma som diskussionspunkt både i riksdag och offentlighet då och då under 1950-talet, men inte med Schein som någon drivande kraft. Argumentet mot ett stöd på andra grunder än inspelade kassor var hela tiden detsamma som efter uppropet 1951 – man kan inte mäta kvalitet. Dessutom var filmbranschens ekonomiska tillstånd ännu relativt stabilt, trots nöjesskatten. De svenska biografernas samlade publik har aldrig varit större än vid 1950-talets mitt, år 1956 räknade man in över 78 millioner biobesökare i landet. Snart vände dock biograffilmens medvind. Rekordåret 1956 var också tidpunkten då svenskarna introducerades för ett nytt medium, vars snabba genomslag kom att drastiskt påverka filmmediets publika förutsättningar. Rörliga bilder tappade inte sin attraktionskraft men med televisionen kom en ny konkurrerande medial plattform till biografen. Redan 1960 hade biografpubliken minskat till 55 miljoner, samtidigt som antalet tv-licenser samma år redan översteg millionen. Räknat i biljettintäkter framstår minskningen ännu mer dramatisk. År 1956 hade de uppgått till 177,3 miljoner i intäkter, 1960 hade de minskat till 124 miljoner. (SOU 1973: 53, s. 97)

Ändå förändrades det ekonomiska stödet till film knappt under dessa år. En ny offentlig utredning hade visserligen tidigt initierats för att utvärdera 1951 års stödform, vilken bara var tänkt att löpa över en treårsperiod. I betänkandet *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.* 1956 diskuterades kvalitetsfrågan mer ingående än i föregående utredning. Enligt utredningens förslag skulle 75 procent av stödet till filmproduktion fördelas enligt tidigare princip, men man föreslog också att en fjärdedel av den totala restitutionen skulle användas för särskilda ändamål. Dels skulle premier till särskilt högtstående långfilmer delas ut, dels föreslog man nu statligt stöd till filmkulturella ändamål (barnfilm och filmstudiorörelse) samt till kortfilm. (SOU 1956: 23, s 123ff) Förslagen i betänkandet vann inte fullt gehör. Istället kom samma modell för produktionsstöd till långfilm som klubbats igenom 1951 att fortlöpa till och med 1959. En ny utredning skulle vidare utreda kvalitetsstöd. *Filmstöd och biografnöjesskatt* hette denna utrednings betänkande från 1959, där man på nytt föreslog att en del av stödet skulle öronmärkas för «premierung av en från alla synpunkter önskvärd långfilmsproduktion». (SOU 1959: 2, 133ff) Dessutom skulle en del av stödet gå till forskningsändamål, exportfrämjande åtgärder samt till produktion av barn- och kortfilm.

Nu godtogs plötsligt samma förslag som tre år tidigare ratats. Finansminister Gunnar Sträng förordade till och med en ökning av filmstödet i förhållande till utredningens förslag och anslog i maj 1960 en miljon kronor till god svensk film. I den efterföljande riksdagsdebatten väcktes endast krav på än större stöd till filmproduktionen.¹¹ År 1962 utökade sedan riksdagen utan föregående utredning ytterligare det belopp som reserverades för så kallad kvalitetsfilm från en till en och en halv miljon kronor. (Blomgren, s. 58) Man började alltså i början av 1960-talet att med små steg närma sig en filmpolitik med inslag från Harry Schein idéer. Han hade inte synts i debatten under några år, men han var inte överksam. Han verkade snarare i det fördolda. Krister Wickman var fortfarande en nära frände och hans fanns numer på Finansdepartementet, där han 1959 hade blivit statssekreterare. I januari 1960 skrev Schein ett detaljerat brev till Wickman där han förklarade hur han såg på filmpolitiken. Han anger i brevet sju punkter som han menar att Wickman ska verka för. För det första att reservera «ett anslag på 1,5 miljoner kronor för kvalitetsstöd åt svensk film», för det andra att anslå medel till TV för beställningar av film från filmindustrin. Om inte TV skulle få detta anslag skulle istället ett belopp säkras för konstnärlig kortfilm och dokumentär menar Schein och tillägger att «ordet konstnärlig bör framhävas mycket starkt, så att man ej använder detta anslag till vanliga upplysningsfilmer och dylikt, som rimligen bör bekostas direkt av de institutioner, vars uppgift det är att sprida den aktuella upplysningen.» Övriga punkter i brevet avser internationalisering, «filmakademisk verksamhet», samt olika förbehåll för återbäringen av nöjesskatt beroende på de övriga åskandenas resultat. En punkt i brevet avser specifikt barnfilm,

till vilken Schein menar att det «trots opinionen» inte bör utgå stöd, då han «aldrig förstått varför skattebetalarna ska finansiera barns söndagsnöje». Den sjunde och sista punkten handlar om filmcensuren. Schein menar här att Statens biografbyrå och den kvalitetsnämnd som ska hantera stödet till den särskilt värdefulla filmen kan «mer eller mindre [slås] ihop till ett enda organ». Dess uppgift skulle dock förändras då Schein vill väcka frågan om «den roll censuren överhuvudtaget spelar i ett demokratiskt samhälle», han betonade dock att han inte här menade censurverksamhet för barn.¹²

Schein ville alltså liberalisera censuren av film, öka stödet till produktionen av film samt också styra detta produktionsstöd till särskilda filmer. Hans argument var nu nära halvtannat decennium gamla, sedan 1946 hade han återkommande pläderat för likartade idéer. Liberala ideal gällande all styrning av innehåll kombinerade med en samhällsplanerande ambitionen att ändå styra filmers kvalitet. Underförstått hade alltså kvalitet för Harry Schein inget med specifika ämnen eller särskilda typer av motiv att göra. Men i detta brev framkommer också tydligt hur kvalitet – i alla fall vid denna tid – för Schein är en ren vuxenfråga. Barnens behov av film tillgodosågs redan av televisionen, dessutom var barnfilm enligt Scheins brev till Wickman «tvivelaktig underhållning av tvivelaktigt värde».¹³ Däremot skulle barn omfattas av innehållsmässiga regleringar då han menade att censurmyndigheten skulle fortsätta att bedöma filmers lämplighet för olika åldersgrupper. Schein betraktade följaktligen filmpolitiska insatser på ett helt annat sätt när det gällde barn – dels skulle inga direkta anslag utgå till barnfilm, å andra sidan skulle den yngre delen av publiken omfattas av de innehållsmässiga restriktioner som han annars ville ifrågasätta.

Den svenska filmens stora äventyr?

Den biografvisade filmen var alltså ett medium på nedgång åren runt 1960. Nu var detta inget specifikt svenskt fenomen, televisionens effekter på filmindustrin visar likartade mönster över hela västvärlden vid denna tid. I den svenska välfärdsstaten gick dock tv-boomen kanske relativt fort i jämförelse med en del andra länder. Dessutom tappade svensk film publikandelar på hemmaplan jämfört med framför allt Hollywood. De svenska filmbolagen hade inte producerat så få långfilmer sedan de sista stumfilmsåren runt 1930 som man gjorde nu. År 1961 hade 17 svenska filmer biografpremiär, året efter lika få. Fem år tidigare hade som en jämförelse hela 51 filmer från svenska filmbolag gått upp i inhemska salonger. Ännu idag hör åren just efter 1960 till de allra minst produktiva vad gäller svensk långfilmsproduktion. De svenska filmbolagen kom inte heller att samverka med televisionen, vilken byggde upp en egen produktionsavdelning.

Samtidigt ökade dock paradoxalt nog intresset för svenska filmer utomlands. Eller – rättare sagt – Ingmar Bergman befäste under just dessa annars för svensk film så magra år sin internationella status. Vid Cannes-festivalen 1956 hade *Sommarnattens leende* prisbelönats, under de följande åren fortsatte framgångarna med bland annat två Oscarsstatyetter för bästa utländska film med *Jungfrukällan* 1961 och *Såsom i en spegel* 1962. Harry Scheins första publicerade inlägg i den offentliga filmpolitiska debatten sedan 1955 kom också att tematisera dessa bergmanska framgångar. «Varför inte göra film också för New York?» löd rubriken till en artikel av Schein i *Expressen* våren 1960. Scheins tanke var inte primärt att aktivt från svenskt håll slå sig in i den amerikanska filmbranschen. Snarare var det en medvetenhet om en ny globalisering han uttryckte, en biograffilmens globalisering som Ingmar Bergmans överraskande (och oplanerade) framgångar väl kunde illustrera. I artikeln, vilken var den andra i en serie om tre från hans penna om den svenska filmens kris och filmmediets samtidiga pånyttfödelse, iakttog han en fundamental förändring i medielandskapet. Filmpubliken

var på väg att förändras i och med televisionens genombrott, menade Schein. Och detta inte bara till förfång för filmen. En ny urban välutbildad medelklasspublik över västvärlden utgjorde nu en publik väl så stor som den svenska publik som såg inhemsk populärfilm. Den svenska standardproduktionen med lustspel och «färgad trettiotalsbusk» skulle aldrig nå utanför Sveriges gränser, det publika stödet för sådan film stannade i den relativa majoritet av biografbesökarna inom landet som lät sig underhållas av de nationella stereotyperna. Bergmans filmer kanske sågs av färre svenskar, däremot uppskattades de av en världsvid publik; av ett antal minoriteter i olika språkområden som var för sig aldrig skulle komma att utgöra några egna majoriteter någonstans, men som sammanräknade var en väl så köpstark grupp som en liten nations majoritet. Det vill säga Bergmans filmer samlade globalt sett en större publik än vad de provinsiella underhållningsfilmerna gjorde i Sverige, menade Schein. Lustspelen var naturligtvis en otänkbar exportvara, däremot gav exporten av Bergmans filmer (vars svenska publikintäkter fick de att gå jämt upp) en ren vinst.

Vad hade då televisionen med det hela att göra? Jo, genom TV hade biograf-filmen fått ett nytt fönster. Äldre TV-visad kvalitetsfilm kunde förfina filmsmaken, program som filmkrönikan (i Sverige, och liknande utomlands) kunde ge smakprov på ny film och därmed skapa en nyfikenhet. Men framför allt hade den breda publiken börjat stanna hemma: «Genom att överta majoritetsberoende, den glanslösa smakförskämningen, medelmåttornas kaffereps-sladder från filmen har televisionen i sista hand stimulerat den internationella filmkonsten». (Schein, *Expressen* 12/5 1960) Den nya «kräsna» (Scheins ordval) biografpubliken var mindre och den hade andra krav; den inte bara möjliggjorde en global marknad för kvalitetsfilmer på biograf, den skulle till och med göra dem till lönsamma affärer.

Scheins kvalitetsfilmspolitik handlade alltså inte längre enbart om att inrätta ett ekonomiskt stöd till särskilt värdefull film. En lika central aspekt var nu löftet om ekonomisk vinst på samma värdefulla film. Ett antal decennier senare skulle journalisten och internetgurun Chris Anderson mynta begreppet «Long Tail» som benämning på en i viss mån likartad följd av ett mediehistoriskt brytningsskede, men med radikalt andra förtecken. I Andersons diskussioner från 2006 om hur Internet möjliggör en allt större kulturell pluralism är «den långa svansen» de mängder av produkter som i den virtuella världen kan lagerhållas – som filer eller som fysiska bärare – i en helt annan skala än i den konsumtionskultur som präglats av traditionella medier och fysiska butiker. Det är hos Anderson de nya medierna, och inte de gamla, som tillhandahåller och distribuerar denna långa svans av kulturprodukter. För Anderson är kvalitetsfrågan egal, snarare prisar han uppkomsten av en medialt betingad marknad där precis varje kulturprodukt har i alla fall några potentiella köpare. Det är inte längre den solenna «hiten» som genererar de största pengarna till musikindustrin argumenterar Anderson, det är all annan musik, alla andra filmer eller alla andra böcker som i det digitaliserade samhället sammantaget blir lönsammast. Han exemplifierar med säljandet av digital musik. Visserligen står enstaka musikstycken för proportionellt sett stora andelar av nedladdningar över nätet, men det är å andra sidan så att alla de mindre populära låtarna tillsammans utgör en väl så stor marknadsdel som de allra populäraste. (Anderson, 2007, s. 30 ff) Poängen för Anderson 2006 är, precis som det var för Schein 1961, att en förändring i massmediala praktiker och tekniker medför att hittills små eller tidigare obefintliga publikers tillsammans kan utgöra en inte obetydlig inkomstkälla för medieindustrin.

Det finns alltså högst intressanta likheter mellan Schein och en sentida mediedebattör som Anderson, samtidigt är kontrasten mellan dem kanske än mer talande. Den kan rent bokstavigt beskrivas i det närmast banala motsatsparet kvalitet och kvantitet. För Chris Anderson är det idag kvantiteter som frigjorts genom den nya tekniken – till både medieindustrins och publikernas

fromma. Allt kan göras tillgängligt och allt kan inbringa pengar. Lagerhållning blir billig och konsumenten blir omätlig. Ur Harry Scheins synpunkt var det snarare kvaliteter som frigjordes när populärkulturens masspublik delvis växlade in sina gamla biografbesök i nytt TV-tittande. Mindre omfattande men mer kräsna biopubliker skulle komma att välja filmer mer omsorgsfullt, förutspådde han. Anderson fokuserar alltså 2006 på den bredd och det ekonomiska utfall som nya medier kan tillhandahålla, medan Schein på sin tid snarare var orienterad mot den ett gammalt mediums – biografens – förändrade funktion i kulturlivet.¹⁴ Likväl var det ekonomiska utfallet för filmbranschen en bärande del i hans argumentation

En förutsättning för att svenska filmbolag skulle kunna njuta denna goda cigarr var naturligtvis först och främst att dessa internationellt gångbara kvalitetsfilmer alls producerades. Det var förstås här Scheins artikelserie från 1960 hade sin funktion; åter var det tankar om offentligt stöd till filmproduktionen han ville lansera. Hans incitament var dock lite annorlunda den här gången än 1946/1947 respektive 1951. Dels befann sig filmbranschen nu i ett annat läge, dels var hans egen position annorlunda och inte minst hade hans ideologiska retorik förändrats sedan sist. Den marxistiska jargong som bitvis präglat hans tidigare inlägg i frågan var borta. Bitska utfall mot filmbolagens profit och vinstmaximering var i och för sig kanske inte lika relevanta att applicera på filmindustrin nu i dess aktuella ekonomiska situation, men den nedslipade vänsterretoriken uttryckte nog också en ändring hos Schein själv vad gällde politiska preferenser. Och även hans egen ekonomiska och sociala situation hade förändrats. När de tidigare förslagen formulerades var han en ung ingenjör och filmkritiker. Under de tio år som gått hade han hunnit vara med om att ta över, leda och avyttra vattenreningsföretaget MIBIS. Han hade hösten 1956 lyckats göra sitt avsked från filmkritiken till en offentlig händelse. Dessutom var han nu gift med Ingrid Thulin, och därigenom en del av Ingmar Bergmans krets. Och några år tidigare hade han också varit en av de drivande krafterna bakom etablerandet av Stockholms stadsteater.

Ännu en aspekt räkna att in var ett rykte som kom att cirkulera kring Svensk Filmindustri's framtida ledning. Den mångårige chefen Carl Anders Dymling var på väg att lämna och som efterträdare nämndes Harry Schein. I pressen framstår det mest som obekräftat skvaller, och Harry Schein dementerade själv i *Expressen* i maj 1961. En del av Scheins privata korrespondens under året antyder dock att det låg viss substans i uppgifterna.¹⁵ Under vistelsen i Hollywood i samband med Ingrid Thulins inspelning av *Four Horsemen of the Apocalypse* vintern 1960/61 skriver en sysslolös och uttråkad Schein till Krister Wickman att han efter hemkomsten funderar på att be SE-banken att ge honom en styrelseplats i SF. Detta i akt och mening att «göra allt detta (ekonomiskt och kulturellt så värdefulla) som denna vanskötta industri försummar på ett skandalöst sätt.»¹⁶ Våren 1961 korresponderar han också livligt med SF-styrelseledamoten Folke Fessé, direktör på just SE-banken. Schein diskuterar i sina brev bolagets ledning, och föreslår sig själv som styrelseledamot. I korrespondensen framkommer också att Schein vid tillfället ägde en inte obetydlig post aktier i SF.¹⁷ Under hösten 1961 dog dock Dymling hastigt och Kenne Fant (som hade fungerat som ställföreträdare) tog över. Oavsett sanningshalten i ryktet om Scheins ambitioner att bli SF-chef sätter det hans artiklar om film från denna tid i ett annat ljus. Här är det kanske inte en radikal filmpolitiker in spe som talar, kanske snarare en potentiell filmbolagschef med ambition att förnya produktionsprofilen hos landets största filmbolag.

I den sista av de tre artiklarna i *Expressen* i maj 1960, «Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?», hyllade Schein Gunnar Strängs nyligen fattade beslut att tillföra filmproduktionen en miljon öronmärkt för goda svenska filmer (alltså så när som på en halv miljon just den idé som

Schein i januari samma år presenterat för samme Strängs statssekreterare Wickman). Ur en kulturpolitisk synpunkt var detta «en revolution» menade Schein. Dels då Sträng bröt mot föregångaren Skölds eviga ovilja att låta staten avgöra i konstnärlig bedömning, dels då beslutet innebar ett «realistiskt erkännande av filmens särart ur kostnadssynpunkt». (Schein, *Expressen* 16/5 1960) Samtidigt stod den för Schein tidigare så förhatliga nöjesskatten i stort sett fast. Visserligen sänktes den av Sträng, men bara från 33 till 27 procent. Schein såg dock också fördelar med en relativt hög nöjesskatt, nu skulle (i och med återbäringen) produktionssidans intäkter öka på bekostnad av distributionen. Schein hävdade konsekvent insatsens kulturpolitiska bärkraft. Filmen skulle reformeras för både konstens och industrins skull; för att generera vinster av såväl materiell som av immateriell art. För en blivande SF-chef kanske ett fördelaktigt system. Där hade man redan Bergman kontrakterad, man hade landets största ateljéer och man dominerade biografmarknaden.

På väg mot filmreformen?

Under 1960-talets början intensifierades den filmpolitiska debatten i landet igen. Det var två frågor som stod i fokus – filmcensuren och filmbranschens försämrade ekonomi. Båda frågorna kom att nå sin kulmen några år in i decenniet. Censurfrågan kulminerade genom anmälningarna av Ingmar Bergmans *Tystnaden* och Vilgot Sjömans *491*, vilka i förlängningen till och med utlöste bildandet av ett nytt politiskt parti våren 1964 – Kristen demokratisk samling. (Vesterlund, 2008) Harry Schein var i högsta grad involverad i censurdebatten. I september 1961 deltog han i en uppmärksam tv-debatt mot Biografbyråns chef Erik Skoglund och han skrev under samma tid en ny serie artiklar i *Expressen* där måltavlan var vuxencensuren.

Samtidigt blev filmbranschens allt sämre ekonomi ett lika frekvent diskussionsämne. Filmmediets kulturella status var visserligen på snabb uppgång med nya europeiska vågor i Frankrike, England eller Polen flitigt diskuterade i spalterna, men det stärkta symboliska kapitalet var – som så ofta – svårt att växla in i reda pengar. Många röster höjdes för filmens sak: för filmutbildningar, för filmforskning, för kulturstöd till filmproduktion eller för filmestetiska program. Ett exempel på det senare var boken *Visionen i svensk film 1961* av författaren Bo Widerberg. Lika inne som filmen började kulturpolitiken bli – Harry Schein har själv använt just begreppet «inne» när han i efterhand beskrivit bakgrunden till att den egna programskriften *Har vi råd med kultur*, utgiven 1962 i samma skriftserie där Widerbergs bok publicerades. Att båda dessa böcker till största del byggde på uppmärksammade debattartiklar från tidningen *Expressen* understryker ämnets aktualitet.

Marken kan i efterhand framstå som väl förberedd för 1963 års filmreform. Men även om mycken offentlig diskussion under dessa år tycks peka fram mot inrättandet av filminstitutet måste man ändå påminna sig om att framtiden såg högst osäker ut både för den svenska filmens och för Harry Scheins vidkommande under dessa år. Harry Schein hade nyligen sålt MIBIS. Han hade bildat enmansföretaget Conseil, där han konsulterades för allt från vattenrening och projektering av idrottsanläggningar, till att företräda författare som Pär Lagerkvist i ekonomiska spörsmål. Han tillbringade ett halvår på resande fot med Ingrid Thulin i samband med inspelningen av *Four Horsesmen*, mestadels i Hollywood. Han var engagerad styrelsen för Stockholms stadsteater, vars inrättande han varit högst aktiv i. Kontinuerligt skrev han artiklar för *Expressens* kulturredaktion, och tillsammans med Anders Ehnmark planerade han att starta en svensk variant av *New Statesman* eller *The Observer*. Dessutom nämndes han som kandidat till att leda SF, och detta i en situation då både bolaget och den nationella filmbranschen omfattades av en djup ekonomisk nedgång. Samtidigt bearbetade han och Krister Wickman kontinuerligt filmbransch och ministrar vad gällde filmpolitiska lösningar.

Trots en förbluffande konsekvens i de konkreta operativa reformförslagen hade Harry Scheins sätt att resonera kring filmfrågorna förändrats. Från att 1946 med marxistisk jargong sökt utmana de stora filmbolagen, aspirerade han nu femton år senare till att medverka i ledningen av det största, må vara på nationell nivå. Kanske såg han här – som brevet till Krister Wickman ovan antyder – en verklig möjlighet att förändra den svenska filmen i den riktning han länge argumenterat för. Kanske såg han på ett mer krasst sätt samtidigt en statusfylld maktposition hägra. Men måhända fanns också ett rent personligt motiv – Ingmar Bergman hade varit Harry Scheins hustrus chef på Stadsteatern i Malmö, nu ville alltså Schein själv bli såväl Ingmar Bergmans som sin hustrus högste chef i Råsunda? En triangel som framstår som än mer intrikat om man betänker att Dymlings verkliga efterträdare – Kenne Fant – senare berättat om hur densamme Bergman var den som uppmuntrade honom att ta över ledningen för Svensk filmindustri.¹⁸

Men oavsett Scheins personliga motiv för att ta över SF – hur kittlande de än kan te sig förda ned till en personlig nivå – ägde hans filmpolitiska visioner också en annan konsekvens än den rent operativa. På det idémässiga planet, bortom marxistisk jargong eller snöda hämndmotiv, finns en konstant kärna i hans sätt att resonera kring filmpolitik. Från 1946 och in i det 1960-tal som ska se filmreformen födas finns hela tiden ett kvalitetsbegrepp. Statsvetaren Roger Blomgren som ju avhandlat i stort hela 1900-talets svenska filmpolitik i *Staten och filmen* ser där Scheins kvalitetspolitik (inklusive Gunnar Strängs millioner till god film i 1960-talets början) som ett exempel på en «perfektionistisk» ståndpunkt. Denna kulturpolitiska perfektionism utmärks av strävan att styra kulturproduktens innehåll, eller som Blomgren låter formulera dess grundtanke: «offentligt stöd bör ges till kulturyttringar som förmedlar 'goda' värden». (Blomgren, 1998, s. 29) Som sådana goda värden exemplifierar Blomgren med både politiska, moraliska och estetiska egenskaper. Detta är egenskaper som perfektionisterna (enligt Blomgrens analys) anser vara absoluta. Men som vi sett när det gäller Scheins sätt att argumentera om filmpolitik tenderade han tvärtom att motsätta sig all innehållsmässig styrning. Snarare vilar han på en annan ideal princip som även det kan ses som perfektionistisk – autonomi. (Blomgren, 2012) Den konstnärlighet eller kvalitet som han förordade skulle ju snarare vila på olika bedömares omdöme, än på en föreställning om att finna de givet goda egenskaperna, något som inte minst visar sig i hans motstånd mot filmcensur. I sitt tidiga föredrag på Klubb 44 ville Schein ju till och med finna på sätt att försvåra offentlig opinionsbildning som vilade på innehållsmässig grund. Många röster i filmdebatten hade under åren fört fram den typen av tankar på givna politiska, nationella, moraliska eller konstnärliga värden som Blomgren benämner som perfektionistiska. Till dem hörde dock inte Harry Schein. Däremot skulle många av hans blivande kritiker i det slutade 1960-talet komma att ha helt andra ideal när det gällde politiska värden.

Sitt eget sätt att resonera kring kvaliteter skulle han komma att utveckla vidare i debattboken *Har vi råd med kultur?* Genom inrättandet av Filminstitutet skulle de sedan komma att möta den «smutsiga verkligheten», vilket var en äldre Scheins sätt att långt senare i en dagspresskolumn på temat fria intellektuella benämna de realiteter som möter alla dem som försöker låta sina ideala teorier fungera i en konkret praktik. (Schein, 1982) Den smutsiga verkligheten kan givetvis ses som pragmatikerns benämning på de kompromisser som man tvingas till, eller som den cyniske pessimistens sätt att visa sitt förakt för all idealism. Om vi ser tillbaka till artikeln i *Biografbladet* 1947 var det just den fria radikala intellektualismen som lyftes fram som ett ideal. Den marxistiska jargongen var sedan länge borta hos Schein när filmreformen slutligen genomfördes, man kan nog snarare se hans vision om svensk kvalitetsfilm styrd av professionell sakkunskap som ingenjörens försök till en kulturpolitisk reglering av det goda omdömet och den konstnärliga friheten; ett försök vars genomförande efter hand kom att mötas av kritik från alla håll. Det kom att mötas av en smutsig verklighet i form av de potentiella och reella filmskapare reformen avsåg hjälpa, av en tynande filmbransch, och av en

kulturell offentlighet som rörde sig allt längre vänsterut från de närmast socialliberala ideal som Schein omfattade. Kanske skulle Harry Scheins frihetliga visioner om en filmkonstens politik snarare ha varit en modell för det femtiotal då han först presenterade det, för de dödförklarade ideologiernas tid, än för det politiska sextiotal då de förverkligades.

Schein och nätverken

Socialdemokratin, kulturen och näringslivet – de tre fält Schein verkade inom gav honom otvetydigt både färdigheter och positioner som kunde omsättas i hans filmpolitiska program. Utan att ha nått någon exceptionellt utmärkande professionell framgång inom någon av dessa tre kontexter – filmkritiker, vattenreningsingenjör och ägare av ett relativt litet företag, socialdemokrat utan särskilda förtroendeposter – bär genomförandet av filmreformen spår av dem alla. Framför allt bär den kanske spår av Scheins förmåga att göra gränserna mellan dem, och gränserna mellan det personliga, det offentliga och det professionella, flytande. Korrespondensen kring filmreformen är fylld av högst personligt hållna brev. När han i november 1961 för kännedom skickar Olof Palme kopia på ett förslag till filmavtal är följebrevet närmast en spöklik karikatyr på den blivande offentliga bilden av Schein i sosseeliten:

Jag hoppas att Du – med hänsyn till motionsrisken inom kort – kan göra något för att få Sträng, som redan är positivt inställd, att ta definitiv ställning för förslaget. Kan du inte tala med Tage Erlander en gång till. I så fall får du spela vid nätet hela nästa tennistimme. Hej. Harry (brev från Harry Schein till Olof Palme, 22 november 1961, ARAB, vol 4:31)

Som exempel på nätverksinteraktion är Scheins filmpolitiska projekt närmast exemplariskt. Från mitten av 1940-talet och framåt etablerar han relationer inom en rad olika nätverk. Dessa relationer ger honom successivt förtroende i nya sammanhang, och gör att han hela tiden inkluderas i ytterligare nätverk. *Clarté*, Klubb 44, dagspressens kulturredaktioner och *BLM*, filmbranschen och SAP – Schein är inte kontaminerad av någon hierarkisk position i någon av dessa kontexter. För att tala med nätverksforskarna Ylva Hasselberg och Tom Petersson: «individens får tillträde till nätverk på grund av *vem* hon är», vilket jämförs med tillträdet till en hierarki (polis, lärare, politiker) vilket sker genom «*vad* individen är». (Hasselberg & Petersson, 2006, s 59) I MIBIS var Schein ingenjör, i alla andra sammanhang var han blott Harry Schein. Kanske var det just bristen på professionell tillhörighet inom filmens, kulturen och politikens hierarkier som möjliggjorde att Schein kunde genomdriva filmreformen på det sätt han gjorde. Nätverksperspektivet förklarar kanske inte hans incitament att driva sitt filmpolitiska projekt i sjutton år, det förklarar inte heller omedelbart de omsvängningar i hans förhållningssätt till ideologi och film under dessa sjutton år som vi iakttagit. Men kanske kan det förklara hans framgång.

För att avsluta: inte minst detta nätverksperspektiv gör således det personliga perspektivet på Harry Schein till en intressant komponent när det gäller utvecklingen av den svenska filmpolitiken. Det kan också skänka ljus åt den extrema personifiering som präglade SFI under Scheins tid. En individ som når en position inom en institution genom *vem* vederbörande är, är svårare att separera från institutionen – både i tanke och i organisatorisk praktik. I Scheins fall skulle det ta femton år.

Referenser

Anderson, Chris (2007) *Long Tail*, Stockholm: Bonniers.

Björklund, Carl Johan (1945) *Kampen om filmen: En studie i filmens sociologi*, Stockholm: Sv. skriftställares förb. Förlag.

Blomberg, Eva (2007) «Filmeländet – Att utarbeta en filmpolitik» i *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Jönsson, Mats & Snickars, Pelle, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.

Blomgren, Roger (1998) *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* Hedemora: Gidlunds.

Blomgren, Roger (2012) «Autonomy or democratic cultural policy: that is the question», *International Journal of Cultural Policy*, 18:5.

Duelund, Peter (2008) «Nordic cultural policies: A critical view», *International Journal of Cultural Policy*, 14:1.

Faustman, Erik «Hampe» (1951) «Är vi i filmbranschen skumma och oärliga» *Aftontidningen* 22/4 1951. «Harry Schein – En viss tendens i svensk filmpolitik» (1970), *filmfront-70*.

Hasselberg, Ylva & Petersson, Tom (2006) «Företag, nätverk och integration», *Bäste broder: nätverk, entreprenörskap och innovation i svenskt näringsliv*, red. Hasselberg & Petersson, Hedemora: Gidlunds.

Häggqvist, Arne (1984) *Nästan hela sanningen* Stockholm: Legenda.

Klubb 44 (1944), Stockholm.

Marcussen, Elsa Brita (1949) «Filmen i Norden», *Filmen och sambället: Social årsbok 1949*, Centralförbundet för socialt arbete, Stockholm.

Marcussen, Elsa Brita (1950) *Film*, Stockholm : Ehlin/Folkbildningsserien.

Marklund, Anders (2010) «The New Generation of the 1960s. Introduction», *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press.

Mörner, Cecilia (2000) *Vissa visioner: Tendenser i svensk biografdistribuerad fiktionsfilm 1967–1973*, Stockholm: Aura.

Rösiö, Bengt (1949) «Staten och filmen» *Tiden* nr. 6, 1949.

Schein, Harry (1946) «Amerikanskt dilemma» *Aftontidningen*, 25/7, 1946.

Schein, Harry (1946) «Amerikansk religion», *Aftontidningen*, 1/8, 1946.

Schein, Harry (1946) «Amerikanska kulisser» *Aftontidningen*, 2/8, 1946.

Schein, Harry (1946) «Filmen och verkligheten», föredrag Klubb 44, 3/10 1946 Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), Harry Scheins personarkiv, Volym 2:1.

- Schein, Harry L. (1947) «Vertikalmonopol och smakförskämning» *Tidemr.* 5, 1947.
- Schein, Harry (1947) «Klasskamp i Hollywood: Den amerikanska filmindustriens sociala och politiska bakgrund», *Biografbladet* nr. 2, 1947.
- Schein, Harry (1954) «Den olympiske cowboyn», *Bonniers litterära magasin* nr. 1, 1954.
- Schein, Harry (1955) «Konst och trädgårdsskötsel», *Tiden* nr. 6, 1955.
- Schein; Harry (1960) «Ger Sträng signal till svenska filmens stora äventyr?», *Expressen* 16/5 1960.
- Schein, Harry (1962) *Har vi råd med kultur: Kulturpolitiska skisser*, Stockholm: Bonniers.
- Schein, Harry (1970) *I Själva verket: Sju års filmpolitik*, Stockholm: Norstedts.
- Schein, Harry (1961) «TV:s avvägar – filmens nya utvägar», *Expressen* 12/5 1960.
- Schein, Harry (1980) *Schein*, Stockholm: Bonniers.
- Schein, Harry (1982) «Om Fria intellektuella», *Dagens Nyheter*, 11/7 1982.
- Snickars, Pelle (2010) «Vad är kvalitet?», *Citizen Schein*, red Ilshammar, Lars; Vesterlund, Per & Snickars, Pelle.
- SOU 1942: 36, *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion.*
- SOU 1945:22, *Ungdomen och nöjeslivet.*
- SOU 1956:23, *Vissa ändringar i nöjesbeskattningen m.m.*
- SOU 1959:2, *Filmstöd och biografnöjeskatt.*
- SOU 1973:53, *Filmen och samhället .*
- Wedholm, Olle (1950) «Filmen som social faktor», *Filmen och samhället: Socialårsbok 1949*, Stockholm: Centralförbundet för socialt arbete.
- Vesterlund, Per (2008) «En ohelig allians: Frikyrkorna och filmen i Sverige», *Bogart och Betel: Texter om film och religion*. Red. Roos, Lena & Vesterlund, Gävle: Swedish Science Press.
- Vesterlund, Per (2001) «Kampen om publiken och prestigen», *Arbetshistoria* nr. 2–3, 2001 .
- Vesterlund, Per (2007) «Den svenska modellen: arbetarrörelsen, staten och filmen», *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Jönsson, Mats & Snickars, Pelle, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.

- 1 Harry Schein, Utan titel. Odaterad text i Harry Scheins personarkiv om experimentfilm. Sannolikt från våren 1951 med ledning av kringliggande dokument som hör till uppropet mot 1950 års offentliga utredning om ekonomiskt stöd till filmproduktion diskuterades. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Harry Scheins personarkiv (ARAB/HS), volym 2:2 Manuskript 1948–1951.
- 2 Harry Schein, «Inledning vid mötet mellan SAP och filmregissören», odaterad. Sannolikt från februari 1951. ARAB/HS vol. 2:2.
- 3 En representativ översikt över kritiken mot Harry Schein ges i stridsskriften «Harry Schein – En viss tendens i svensk filmpolitik», *filmfront-70*. Häftet gavs ut av Arbetsgruppen för kritiska filmstudier i Uppsala 1970. I den anonyma arbetsgruppen ingick bland andra filmforskaren Olle Sjögren.
- 4 Kulturtimmen, SR P1 23/1 1990. Programmet bestod i ett tims långt samtal mellan Mikael Timm och Harry Schein med anledning av nyutkomna boken *Makten*.
- 5 Åren 1945 respektive 1947 är, med 44 långfilmer för biograf vardera, den svenska filmbranschens produktiva toppar kvantitativt sett.
- 6 Intervju med Schein av Per Lönndahl 22/3 1996, inspelad på kassett. Förvarad på Kungliga Biblioteket – Audiovisuella Medier (KB-AVM). Ingår i inventeringen *Känt filmfolk berättar*.
- 7 I utredningen vägdes inledningsvis rent protektionistiska incitament för ett generellt stöd till filmproduktion i landet, mot mer riktade insatser för att befrämja kvalitet inom filmproduktionen. Den senare linjen förordades. Inte minst med bakgrund i att man under andra världskrigets inledning kunnat se en sådan markant ökning av filmproduktionen i landet, att ett stöd med avsikt att fungera som hinder gentemot filmimport inte framstod som en befogad åtgärd. Den «filmnämnd» som skulle bildas skulle också enligt förslaget själv ta initiativ till produktion av dokumentär kortfilm. SOU 1942: 36 *Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion*, 45ff.
- 8 Detta var den första punkten i utredningens förslag med avseende på filmmediet. I övrigt föreslogs mer filmpedagogiskt orienterade åtgärder (som tekniskt underlättande av filmvisning i skolor och föreningar, ökade anslag till bildningsförbunden, inrättande av central organisation för filmupplysning i skolorna), samt utökade resurser till biografbyrån. SOU 1945: 22 *Ungdomen och nöjeslivet*, 290f.
- 9 De tre citaten är alla från skrivelse till «Herr Statsrådet och chefen för Kungl. Finansdepartementet», undertecknad av i tur och ordning Ingmar Bergman, Hasse Ekman, Hampe Faustman, Alf Sjöberg, Gunnar Skoglund, Gösta Werner, Arne Sucksdorff, Stellan Arvidsson, Hilding Färm, Nils Goude, Gunnar Hirdman, Ivar Ivre, Torvald Karlsson, Sigurd Klockars, Albin Lind, Tage Lindbom, Frans Nilsson, Harry Schein, Otte Sköld, Nils Thedin, Krister Wickman och Ivar Öhman, den 28/2 1951. Namnen åtföljs av skrivningen «Enligt uppdrag: Harry Schein, Arne Sucksdorff, Ivar Öhman», vilket ju antyder att dessa tre ansvarat för det färdiga uppropet om fyra sidor. ARAB/HS, vol. 3:4.
- 10 Detta möte beskrivs i Harry Schein, *I Självna verket*, s.12; i Harry Schein, *Schein*, s.165; samt i intervju med Schein av Per Lönndahl 1996, inspelad på kassett. KB-AVM.
- 11 Se Blomgren, 57f. Blomgren påtalar hur man från exempelvis centerpartistiskt håll hävdade att man länge förespråkade stöd åt «konstnärlig svensk filmproduktion».
- 12 Ibid.
- 13 Samtliga citat i detta stycke: Brev från Harry Schein till Krister Wickman, 28/1 1960. ARAB/HS vol. 3:32. Korrespondens med socialdemokratiska statsråd.
- 14 En intressant parallell i dagens medielandskap är hur den åldrande televisionen under det senaste decenniet på ett liknande sätt som det Schein beskriver kunnat fånga kräsna publik till tv-serier, vars föregivna guldålder .
- 15 Se korrespondens Marianne Höök, 1961–62. ARAB/HS vol. 3:3. I den inspelade intervjun som Per Lönndahl 1996 gjorde menar Schein (som svar på en direkt fråga från Lönndahl) att chefskap för SF var en lösning som diskuterades.
- 16 Brev från Harry Schein till Krister Wickman, 25/1 1961. ARAB/HS vol. 3:32.
- 17 Brev från Harry Schein till Folke Fésse 27/4, 14/5 samt 29/5 1961. ARAB/HS vol. 3:2.
- 18 Uppgiften finns dels i en artikel om Fant i *Dagens Nyheter*, 31/12 2012, dels i ett brev till Marianne Höök från Schein 10/1 1962 där han berättar om hur Bergman i samband med en häftig personlig uppgörelse dem emellan upplyst Schein om hur han «stoppat» honom som SF-chef. ARAB/HS vol. 3:3.