

**Text publicerad i filmtidskriften Victor
(red Ulf Berggren) som nr 19 augusti 2008**

”Min vidvinkel är bättre än min zoom”

FYRA DECENNIER MED FILM, FILMUTBILDNING OCH FILMPOLITIK

Göran Gunér

”Min vidvinkel är bättre än min zoom” brukar jag säga för att beskriva mig själv i filmvärlden. Nu kan jag blicka tillbaka på fyrtio år med film som yrke. Jag har varit anställd på Filminstitutet, TV-Drama (eller som det då hette TV 1-teatern), Dramatiska Institutet (två gånger med 25 års mellanrum), Svenska Institutet, UR:s föregångare TRU, hos producenten Bosse Jansson (senare Viking Film), TV 2 Fakta. Jag har produktionslett, regisserat, producerat och skrivit manus inom TV-drama, kortfilm, långfilm, dokumentärer och tv-program. Det har hänt att jag också varit scenograf och kostymör. Parallellt har jag ända från början varit filmpolitiskt aktiv som organisatör och debattör samt engagerat mig i utbildningsfrågor. Sedan 25 år tillbaka driver jag mitt eget produktionsbolag Athenafilm. Distribution och visning har jag också ägnat mig åt både med mina egna och andras filmer. Jag har inte räknat exakt men jag tror att jag varit insyltad på ett eller annat sätt i ca 120 filmer i olika genrer. Till det kommer elevproduktioner och handledning. Resultatet är en bred men inte alltid djup erfarenhet. Om någon, som nu Ulf Berggren, ber mig berätta om vad som drivit mig och vad jag drivit, är det svårt att vara kortfattad. Som ni ser. Och jag är fortfarande väldigt nyfiken på mycket här i världen.

Filmskoletiden

Mitt filmliv började på Svenska Filminstitutets Filmskola hösten 1967. Vi var bara 24 elever fördelade på två årskurser och fyra olika utbildningar. Jag skulle bli produktionsledare. Klasskamrater på regilinjen var Marianne Ahrne, Roy Andersson, Lena Ewert (känd för ”Rekordåren” samt ”Kamrater, motståndaren är välorganiserad” – filmen hon gjorde tillsammans med Lasse Westman om gruvstrejken i Malmfälten 1969) samt Christer Dahl (hade många tv-film- och bokframgångar under kollektivpseudonymen Kenneth Ahl på 70-talet). Vi hade alla teaterbakgrund, f.a. studentteater i Lund och Stockholm. Nu var vi på väg till cinematografins drömfabrik under en mycket vital epok för svensk film.

Våren 1967 hade Stefan Jarl och Janne Lindqvist avslutat sina två år på skolan med att spela in ”Dom kallar oss mods”. Widerbergs ”Elvira Madigan” prisbelönades i maj i Cannes och gav världsrykte åt regissören, Vilgot Sjömans allmänt rabulistiska ”Jag är nyfiken gul” hade premiär i oktober och gjorde internationell skandalsuccé. Kjell Gredes ”Hugo och Josefin” öppnade i november och vände med sina mörka existentiella stråk upp och ner på begreppen inom barnfilmen. 26 långfilmer premiärsattes 1967, varav tre, gjorda av filmlegenderna Agnes Varda, Alain Resnais och Robert Bresson, var svensk-franska samproduktioner. Men den viktigaste filmen för mig var Jan Troells ”Här har du ditt liv”, som visats för första gången kring nyår 1966/67. Med rötterna djupt i svensk historia och filmtradition tar filmen samtidigt djärva och nyskapande berättartekniska grepp. ”Här har du ditt liv” hälsades som en av de mest betydande samhällsskildringarna i svensk filmhistoria. Detta mirakel som regidebut bidrog starkt till mitt yrkesval.

Att få börja sin utbildning mitt i denna andra svenska filmiska guldålder var förstås ett inspirerande privilegium. Att jag 30 år senare skulle bli vän och nära medarbetare till Jan Troell kunde jag inte ana.

Jag fann mitt livs kvinna den febriga våren 1967. I slutet av april såg vi demokratin krossas av militärjuntan i Grekland, i maj demonstrerade vi mot den nya användningen av växtgifter i

kriget i Vietnam och upplevde hur Russeltribunalen rättmätigt nagelfor USA:s krigsförbrytelser där borta. I juni bröt sexdagarskriget ut mellan Israel och Förenade Arabrepubliken. I fridsamma Sverige skapade högertrafikomläggningen 3 september 1967 en veritabel beredskapsanda. Man fruktade massdöd på vägarna men övergången avlöpte oblodigt och skapade ett slags segeryra – vi var ett disciplinerat folk som i god tid förstod vad framtiden krävde. Att hålla till vänster i trafiken hade blivit smått omodernt. Numera också i andra sammanhang.



Vi börjar filmskolan i augusti 1967. På katedern: Ingmar Bergman.
Till vänster: Roy Andersson. Till höger om honom Marianne Ahrne och
bakom honom Göran Gunér.

På vår första dag i Filmskolan tog dess "inspektor" Ingmar Bergman emot oss med vänliga allvarsord. Filmreformens arkitekt Harry Schein, som också hade designat skolan, fanns också på plats, brunbränd, självsäker, briljant. Vi kände oss utvalda och välkomna.



Från inspelningen av "Att hämta en cykel" våren 1968 med två tonåringar i huvudrollerna. I övrigt på bilden fr. vänster: Inge Roos, Göran Gunér, Roy Andersson, Bosse Blomberg, Owe Svensson, Marianne Johnsson och Björn Öberg

Under inspelningen av en våra första övningsfilmer på en bensinmack vid Kungens kurva (där IKEA fått sitt nationella genombrott något år tidigare) uppsnappade jag ett radiomeddelande att vår revolutionshjärte Ernesto "Che" Guevara avrättats i den bolivianska djungeln. Beskedet skakade oss. Förlusten kommenterades på TV av filmskoleleven Torbjörn Säfve, till utseendet förvillande lik "Che", som i sin tur gav associationer till konsthistoriens många bilder av den döde Jesus, där han låg, nästan naken, på ett enkelt bord i tvättstugan till sjukhuset i Vallegrande i Bolivia.

På senhösten ordnades en fransk filmvecka i Stockholm. På Spegeln visades Claude Lelouchs "Leva för att leva" – en sliskigt obehaglig blandning av kärlek, otrohet och Vietnamkrig. Jag vacklade ut, lätt illamående, i halvtid och möttes utanför biografsalongen av experimentfilmaren Calle Gyllenberg som agiterade för protester mot filmen och de franska gäster som med Yves Montand i spetsen just då smörjde kråset på Operakällaren. Jag var för bedövd för att haka på men andra från skolan var desto ivrigare. Det slutade med slagsmål i Kungsträdgården, med en rasande Montand som åkte hem direkt (efter att ha deltagit i franska motståndsrörelsen var han inte så förtjust i att kallas fascist på plakaten) och en förbannad Harry Schein. Efter den här incidenten skulle vi minsann inte mer få träffa några utländska högdjur inom filmen!

Att den politiska temperaturen steg för varje månad märktes också i relationerna mellan skolans övriga ledning och oss elever. Våra krav på makt över utbildningen ökade och som nytillträdd ordförande i elevkåren ledde jag arbetet på att utforma nya former för inflytandet. Ledningen föreföll lätt provocerad, men verkliga konfrontationer anstod till det kommande

året, det omtumlande 1968 som chockstartar med att en amerikansk B 52:a med fyra vätebomber ombord störtar på Grönland. Tack och lov överlever världen. Det kalla krigets Damoklessvärd dinglade ständigt över oss dessa år. Och i början av april skjuts Martin Luther King i Memphis, Tennessee. Dagen innan hade han talat på ett medborgarrättsmöte:

I've been to the mountain top.

And I've looked over and I've seen the Promised Land.

I may not get there with you, but I want you to know tonight that we as a people will get to the Promised Land.

So I'm happy tonight.

I'm not worried about anything, I'm not fearing any man.

My eyes have seen the glory of the company of the Lord.

Samma månad började protesterna mot den tennismatch som Sverige skulle spela mot den rasistiska vita regimen i Sydrhodesia, där en av motståndsledarna var Robert Mugabe. "Var blev ni av, ljuva drömmar om en lyckligare jord?" tänker man med Hasse och Tage när man betänker vad Mugabe står för idag.

Kring första maj hade bussar för hundratals demonstranter till Båstad hyrts in. Och förberedelserna för en dokumentärfilm var i full gång ute på Filmskolan. De flesta i "Grupp 13" som gjorde "Den vita sporten" kom därifrån – som tidigare eller nuvarande elever. I centrum för det hela befann sig Bo Widerberg, som någon månad senare påbörjade inspelningen av "Ådalen 31" med flera filmskoleelever omkring sig.

I våra lokaler ute i Mariehäll nära Solvalla var förväntningarna höga inför aktionen. Själv deltog jag inte – som elevkårsordförande hade jag långt tidigare bundit mig för att delta i en konferens om ny nordisk film i Lund. Men min position som produktionsledare och kårpamp i det lilla formatet ville några utnyttja för att få tillgång till skolans filmutrustning utan ledningens vetskap och medgivande. Ändamålen hade börjat helga medlen... Jag vägrade och ådrog mig missnöje från de mest trosvissa. Strax lyckades Widerberg övertala Schein att öppna dörrarna till kameror och råfilm. Filmteamet gav sig av och lyckades på bara några månader få ihop en dokumentär långfilm som står sig väl än idag konstnärligt och som tidsbild.

Själva konferensen i Lund minns jag inte mycket av. Men på resan ner hamnade jag i samma kupé som Bengt Forslund, då produktionschef på SF. Det blev ett lite avvaktande samtal – Bengt (långt senare en nära vän) var ju lierad med den kommersiella filmbranschen, som vi inte gärna ville beblanda oss närmare med – utom när det gällde praktikplatser. För sommaren valde jag mellan SF:s "Korridoren" i regi av Jan Halldoff (ganska samhällstillvänd måste jag i efterhand medge) och Sandrewproduktionen "Bokhandlaren som slutade bada", regisserad av Jarl Kulle. En mindre politiskt laddad satsning naturligtvis, men generös underhållning och med existentiella poänger. Jag hamnade hos "Bokhandlaren" som assistent åt mysige och kloke produktionschefen Bosse Jonsson,

Slutfesten i på konferensen om nordisk film i Lund präglades av ett annat typiskt budskap i proteströrelsens epok: "Make love, not war!" På väggarna i rummet där vi åt, drack och dansade projicerades sensuell porrfilm, gjord av Ulf Hultberg (senare aktiv dokumentärfilmare och spelfilmsregissör, t.ex. med filmen från förra året om Pinochets kupp i Chile 1973). Filmbilderna på festen gjorde dansens tryckare ännu mer intensiva: - "Vad har du i fickan Jan"?

I Frankrike övergick studentprotesterna mot utbildningssystemet i massiva politiska strejker bland arbetarna. I Paris utspelas regelrätta gatustrider och i Cannes medverkar Truffaut, Godard och Polanski till att festivalen stoppas.

På Filmskolan följer vi engagerat skeendet i Frankrike, som snart får följdverkningar i Stockholm. Studenterna protesterar mot Palmes universitetsreform och ockuperar Kårhuset. Jag

var där och minns en sällsamt kokande stämning. På ett upprört elevmöte ute på vår skola kräver några att också vi ska ockupera våra lokaler. Som ordförande lyckas jag avstyra förslaget – vad skulle poängen vara annat än en tom maktdemonstration?

Strax reser jag ner till Skåne för att jobba med ”Bokhandlaren”. Vi bor vid havet i Vejbystrand och filmar i en liten by strax intill. Jag skjutsar skådespelare, hjälper scenografiavdelningen och lär mig mycket i en professionell och generös atmosfär. Efter några veckor fick jag också hoppa in som regiassistent åt Kulle, konstnärligt seriös och ambitiös. Plötsligt skakas vi åter av ett brutalt politiskt mord – den 5 juni skjuts Robert Kennedy på ett hotell i Los Angeles. Varför berövas vi åter och åter dem som gett oss hopp om en fredligare värld?

Robert Kennedy var på väg att nomineras som demokratisk presidentkandidat. I så fall skulle han ha ställts mot Richard Nixon, som nio år tidigare förlorat mot John F Kennedy. Sedan den starkaste motkandidaten eliminerats, vann Nixon på löften om att avsluta kriget. Men i stället trappade han upp det och försatte inom några år presidentämbetet i ett moraliskt moras genom Watergateskandalen. Nixon tvingades att avgå.

Jag hade föredragit våra slagords ”Nixon till månen, enkel biljett!

Vårt andra år på skolan blev lite lugnare – vi koncentrerade oss på slutfilmerna, som skulle föra oss ut i långfilmsvärlden. Jag jobbade med Roy och Christer som lyckas genomföra varsin 50 minuters spelfilm på 35 mm. Det var inte långt till biografformatet och när vi ordnade en visning på Grand av våra filmer försommaren 1969 mötte de stor uppskattning hos press och publik.

Det rådde ett fortsatt expansivt klimat i svensk film – det här året har 33 svenska långfilmer premiär. Susan Sontag och Peter Watkins bjöds hit av Sandrews och debuterar med rena spelfilmer. Johan Bergenstråhle (”Made in Sweden”), Lars Lambert (”Deserter USA”), Bo Widerberg (”Ådalen 1931”), Lena Ewert (”Rekordåren”), Vilgot Sjöman (”Ni ljuger”), Allan Edwall (”Eriksson”), Stellan Olsson (”Oss emellan”), Kjell Grede (”Harry Munter”) och Lars Lennart Forsberg (”Misshandlingen”) – de gör alla filmer med mer eller mindre öppet politiskt budskap.

Anställd på Filminstitutet

Själv blev jag i slutet av 1968 anställd på Filminstitutet och fick produktionsansvaret för dess allra första långfilmsprojekt, ”Jänken” av Lars Forsberg från Göteborg byggd på Märta Weiss roman med samma namn. Projektet hade initierats av Stefan Jarl som Harry Schein engagerat något år tidigare. Men dessa två starka personligheter drog inte jämnt, Stefan slutade och Harry stod med ett projekt som utvecklats så långt att det måste fullföljas. På det sättet fick jag, med blott tre terminer på filmskolan bakom mig, plötsligt ta hand om en långfilmsproduktion! Parallellt med färdigställandet av Roys och Christers slutfilmer förberedde jag ”Jänken” som i sin helhet filmades i Forsbergs hemstad Göteborg.

De sista veckorna på Filmskolan bjöd på skarpa motsättningar mellan Schein och teamet bakom ”Rekordåren”, dokumentärfilmen om den hårdhänta hanteringen av Stockholms kulturvården. Den 2 juni 1969 gick den upp med buller och bång gick upp på biografen Puck på Sibyllegatan i Stockholm. Lena Ewert stod som regissör tillsammans med Staffan Hedqvist, Ann-Charlotte Hult och Olle Jeppsson. Staffan var min enda klasskamrat i produktionsledning. Intervjuarna Ann-Charlotte och Olle (både blivande läkare) var nära vänner till mig. Filmen fick ett bra mottagande i pressen men den stoppades efter två dagar av Harry Schein, som kontaktats av några av de medverkande politikerna och stadsplaneexperterna. De hävdade att de förts bakom ljuset av regigruppen. Det var bara delvis sant – många av hade varit avslöjande naiva i svaren på intervjufrågorna om den omstöpning av Stockholms historiska stadskärna som pågick. Men samtidigt hade några klasskamrater, som deltog på tekniksidan i

filmteamet, upprörts över hur regigruppen låtit ändamålet helga medlen. Jag hamnade i ett skruvstäd mellan min lojalitet med jobbet/Schein/Filminstitutet, gamla vänskaper, tveksamma tillvägagångssätt, förtroendet för ljudteknikerna/fotograferna och det samtidigt polemiskt starka och viktiga filminlägget om Stockholms samtid och framtid. Efteråt ser jag det hela som ett förebud till 70-talets sekterism och dess trista konsekvenser för relationer och omöden.

Det var befriande att resa till Göteborg och arbetet med ”Jänken.” Inspelningsperioden blev en av de lyckligaste jag upplevt. När jag rapporterade till Schein om hur fint allt flöt varnade han: Har man det trevligt med varandra, blir det ingen bra film!

Harry Schein kom ner till Göteborg för att ta del av vårt arbete. Stolt bar jag fram en 300 meters rulle med några centrala scener. Halvvägs till klippbordet lyckades jag kalva rullen som strax ringlade i långa ormar på golvet. Jag rodnade och skämdes. Men Harry tog i ögonblicket chansen att äntligen få syssla med praktiskt filmarbete! Med en penna och gott humör snurrade han upp filmen på klippbordstallriken. Snart kunde vi tillsammans ta del av några lyckade dagstagningar

Filmen hade bra förutsättningar: en stark historia, ett ungt och ambitiöst team (till största delen från filmskolan), begåvade unga aktörer som Anita Ekström och Lars Green samt en regissör som väl kände filmens halv värld av småbrott och häleri från sina många år som kriminalreporter på Handelstidningen. För flera av rollerna valde Lars Forsberg professionella socialarbetare, advokater och domare. Filmens avslutande rättegångsscener har fortfarande en oerhörd autenticitet. En tidning skrev att filmen borde vara obligatorisk i juristutbildningen. Socialstyrelsen hyrde den stora biografen Palladium i Stockholm och körde filmen för hela sin personal! När jag häromåret återsåg ”Jänken” på en visning vi ordnade på Göteborg Film Festival för att hedra den just bortgångne regissören, slogs jag av filmens ärlighet och lågmälda slagkraft. Den är värd en DVD-utgåva!

”Jänken” hade biopremiär i februari 1970. Jag fick ett brevkort från Harry Schein: *”Jag vill gärna gratulera dig till framgången med Jänken både hos recensenterna och hos publiken. Det sistnämnda är verkligen en överraskning för mig, men ingen är gladare än jag över att jag hade fel. Tack för ett gott arbete!”* Det var roligt att få det erkännandet av en man som så ofta sagt: ”Vad var det jag sa!” Harry var så snabb i huvudet att jag återkommande drabbades av s.k. esprit d’escalier i trappan på väg från våra möten: ”Ja, det skulle jag ha sagt!” Ibland dröjde mina snilleblixtar till ända ute på gatan. Det där brukar jag kalla för ”esprit d’escargot” – snigelns plötsliga men högst senfärdiga insikt... För att värna min position och integritet skrev jag ofta väl övervägda brev till min chef, som också lät mig och Staffan Hedqvist fungera som en sorts filmkonsulenter i det fördolda. Det var vi båda som läste och bedömde inkomna förslag till kort- och dokumentärfilmer, det var vi som spanade efter nya regitalanger och långfilmsprojekt.

Mitt samarbete med Harry Schein var i grunden positivt och inspirerande. Hans SFI var en effektiv och obyråkratisk institution, i hög grad präglad av sin skapare. Scheins alltid tomma skrivbord avslöjade hans ambition att snabbt få mycket undanstökat. Jag kunde diskutera svårigheter jag upplevde i jobbet med Harry, som svarade intresserat. En dag frågade han mig plötsligt: ”Vad gör jag för fel?” Han undrade varför han som ville så väl, så ofta hamnade i konflikter, personliga eller politiska. Jag blev överrumplad och svarade bara: ”Du är så ensam”. Och det var sant, det fanns ett slags ödslighet omkring honom; hans bakgrund som ung invandrare och judisk flykting, hans intelligens som kunde göra honom arrogant och hans behov av att dominera hade gjort honom ensam. Men också tydlig – under sina femton år i SFI:s ledning var han navet i svenskt filmliv. Få kvällar bland kollegor förflöt utan att Harry diskuterades, berömdes eller - efter hand - ifrågasattes.

Dramatiska Institutets start

Mina engagemang i utbildningsfrågorna ledde till att Harry Schein bad mig representera Filminstitutet i Dramatiska Institutet, den större institution som snart skulle ta över filmskolans uppgifter och dessutom utbilda inom radio, tv och teater. Harry hade varit ordförande i kommittén som förberedde DI. Men allteftersom kritiken mot honom/SFI ökade och krav på stormöten etc. restes tröttnade han. Filminstitutet skulle dock vara representerat i DI:s styrelse. På Harrys förslag, tillstyrkt av Olof Palme i regeringen, placerades jag där, Dagens Nyheter hade ett uppslag som presenterade "Åtta gubbar i styrelsen" – jag var bara 26 år. De andra var bl.a. Allan Edwall, Åke Falck, pedagogikprofessorn Arne Trankell, Georg Fant och Göteborgs Stadsteaters chef Mats Johansson. Någon gumma/kvinna sågs inte till.

I styrelsen försökte jag så gott jag kunde föra fram mina färska elevsynpunkter. Samtidigt hade jag fått jobb på Filmskolan som lärare/handledare för årskursen efter min. Göran O Eriksson kom in som rektor, en lysande intellektuell, spirituell skribent, känslig översättare och så småningom flitig och framgångsrik regissör på Stockholms Stadsteater. Alla förberedelser kändes som ett äventyr, även om uppdraget var krävande. Signalerna från departementet var länge positiva när det gällde resurserna – kanske skulle eleverna trots allt per fyrkantigt capita-tänkande i de förberedande utredningarna få utrymme för sin kreativitet och lust?

DI skulle ärva Filmskolans lärarkader, utmärkta personer men med sina professionella yrkeserfarenheter åtskilliga år bort i tiden. Det var ett handicap – så mycket hade hänt sedan de lämnade filmateljéerna och satt sig i "katedern". Studiosystemet var i upplösning, TV expanderade vilt, produktionstekniken blev rörligare, de ideologiska diskussionerna gav sig ut i nya banor etc. För att tillmötesgå den nya tidens krav och utmaningar hade vi i styrelsen begärt ordentliga anslag för gästlärare och för en skådespelarensemble inom skolans väggar. Tillsammans skulle sådana krafter utifrån kunna tillföra både friska vindar och gedigen erfarenhet.

Men på ett styrelsemöte våren 1970, något halvår före skolstarten, upplevde jag att skolan drabbades av ett dråpslag. "Nu slår dom ihjäl det här stället innan det ens hunnit öppna" – så tänkte jag. Styrelsen satt hjälplös inför departementets hårdhänta behandling av våra väl övervägda anspråk på resurser.

Jag kände att det inte längre gick att sitta kvar i styrelsen. I stället fick jag en tillfällig tjänst som assistent till Göran O Eriksson och hoppades att jag skulle kunna bidra mera på marknivå under skolans första år. Det blev kaotiskt – det där med elever som skulle lära sig fyra medier på några få år hade ingen någon erfarenhet av. Filmhusbygget var försenat och vi vaddade i lera och snubblade på brädhögar på väg till våra nya lokaler där. Göran O var mera inspiratör än administratör. Mycket gnisslade. Till det kom elevernas politiska engagemang samt deras och omgivningens krav på ultrademokrati. Det blev tungrott förstås.

Filmbranschen såg med förskräckelse på utvecklingen och eleverna, som i sin tur misstrodde branschen. Ingen ville ta i den andra med tång. Så började, menar jag, DI:s isolering från omvärlden. Filmhuset som var tänkt som ett öppet hus med filmvetenskap, filminstitut och filmutbildning m.m. som kommunicerande kärn blev i stället en byggnad med vattentäta skott. Jag kände mig på nytt hjälplös i denna omtumlande process, som ingen orkade styra och valde att inför DI:s andra år att övergå till privatlivet.

Omvälvande familjehändelser; Svenska Institutet

I familjekretsen hände mycket 1971: pappa dog, mormor dog, min frus föräldrar skildes och vi fick vårt första barn. Jag var hemma ett halvår för att hantera våra nya omständigheter, inte minst det där med att vara förälder.

Sen följde ett jobb på Svenska Institutet som vikarierande filmchef. Jag gjorde en analys av uppdraget – skulle det vara UD:s propagandafönster eller ett organ för kulturellt utbyte på filmområdet? Jag förordade det senare men insåg att ambassaderna också hade behov av att stolt informera om svensk film. Det var spännande att försöka sprida den i världen. Vi samarbetade med filmklubbar och entusiaster på skilda kontinenter. De sexuellt utmanande scenerna i Bergmans "Tystnaden" återkom från Egypten sönderklippta till rutor och repade av ökensand, som också gjort den långa resan i filmkartonger till Sverige. Antagligen hade någon gjort sig pengar på stillbilder från filmrutorna.

Mina förhoppningar att själv få resa utomlands gäckades. Men jag kom i alla fall till Umeå och fick träffa den fantastiske fotografen Sune Jonsson, som just genomfört sina första filmer, de märkliga dokumentationerna över småbrukarår i fjällen och längs västerbottenskusten. De blev snabbt kända och efterfrågade internationellt.

Den första dokumentären

1970-71 hann jag också att med producera min första dokumentärfilm "Pengar som växer" (45 min), regisserad av Pär Stolpe. Filmen utgår från en allvarlig oljeolycka i Kökars skärgård, Åland i slutet av 1960-talet. Ett av det statliga oljebolaget Neste OY:s tankfartyg gick på grund och långa kuststräckor skadades liksom fågellivet.

Filmen ställer många frågor om vilka risker som vår livsstil skapar för oss själva och för vår miljö. Varför måste stora mängder olja transporteras genom känslig skärgårdsnatur? Hur drabbas glesbygden av storstadstillväxten? Vilka är framstegens pris?

I "Pengar som växer" ställdes chefen för Neste, det legendariskt maktfullkomliga bergsrådet Uolevi Raade, till ansvar för det skedda. Intervjuade var bl.a. några unga lovande politiker som Ulf Sundqvist, senare skandalomsusad bankchef, och Erkki Tuomioja, senare finsk utrikesminister och författare (t.ex. till den nyligen uppmärksammade och prisbelönta boken "Ett stänk av rött" om sin revolutionära mormor, Brechts väninna Hella Wuolijoki och hennes syster Salme Dutt). Vidare medverkade miljöexperter, unga arkitekter, åländska politiker, ansvariga för oljeraffineriet i Borgå och Brofjorden på svenska västkusten samt inte minst fiskare och bönder på Kökar. Det blev inte bara en film – vi gjorde också en skärmutställning på Stockholms Stadsmuseum och en pocketbok som redovisade intervjuerna vi gjort.

Projektet "Pengar som växer" skapade en häftig debatt när det först mötte publiken och pressen i Stockholm och på Åland 1970/71. Det handlade om viktiga ansvarsfrågor och om miljöteman som är lika aktuella idag.

Sändningen av filmen i TV våren 1971 stoppades först på grund av vårt angrepp på Uolevi Raade. Men när de ansvariga på TV fick fatt i Raade förstod de snabbt att han var precis sådan som vi beskrivit honom. Och filmen visades. Det var dagen efter min pappas död. Men han hade sett den och berömt den några månader tidigare på Stockholms Stadsmuseum. Under dessa röda år hade vi haft återkommande kontroverser. Pappa var en trogen liberal. Hans tillit till den demokratiska vardagen i vår riksdag ställdes mot min lätt revolutionära övertygelse. Idag ger jag honom rätt på många punkter. Demokratin måste tillämpas här och nu, på lika villkor. Annars är det alltid en klick som ser till att framtiden blir deras, inte allas.

Men pappa förstod inte min generations kritik mot kolonialismen och utsugningen av tredje världen. I våra diskussioner om filmer, teaterföreställningar och böcker förlitade han sig mera på vad han läst i Svenska Dagbladet än på vad han själv sett och läst. Pappas erkännande av "Pengar som växer" blev en viktig del i den försoning vi hann uppnå precis innan han dog.

För något år sedan visades den här dokumentären på den familjärt charmiga lilla filmfestivalen "Vera" i åländska Mariehamn. Det var ett roligt återseende – jag fann att "Pengar som växer" inte alls var så plakatmässigt trosvisst som jag fruktat. Tvärtom är filmens och Pär Stolpes argumentation fortfarande i hög grad giltig – det var kanske därför som vår 35-åriga film kom på tredje plats i "Veras" publikomröstning i konkurrens med nya dokumentärer från Norden och världen!

80-tal med eget produktionsbolag; OFF kommer till

Sen tillbringade jag det mesta av 70-talet som produktions- och projektledare på TV och TRU/UR med avbrott för ett år med Bosse Jonsson. Som småbarnspappa och med försörjningen väl tryggad inom de stora institutionerna stod jag utanför den filmpolitiska verkligheten i mer än tio år. Jag var i och för sig medlem i FilmCentrum från första stund, liksom i filmavdelningen inom Teaterförbundet. Men det var först efter det att jag 1982 slutat på TV, som jag åter engagerade mig i våra överlevnadsfrågor.

Jag befann mig då i ett helt nytt läge eftersom jag efter bortåt 15 år med filmproduktion som yrke även börjat göra egna filmer på egna manus, både spelfilm och mera dokumentära projekt. När jag kommit ut från TV-fabriken fann jag snabbt att den oberoende filmens produktionsvillkor på kort tid förändrats drastiskt. Filminstitutet hade t.ex. just övergått till ett system som helt bestod av olika förhandsstöd i stället för filmreformens kvalitetspremier i efterhand.

Det hade tidigare varit ganska enkelt att samarbeta med televisionens två kanaler och Filminstitutet. Man fick i regel hela finansieringen därifrån och avtalen fick plats på en enda sida.

Men från 1983 började både TV och SFI kräva tydligare och längre avtal. Man måste ha ett företag för att kunna få stöd på Filminstitutet. Och TV började kräva större rättighetsandelar. Plötsligt vimlade det av småföretagare bland alla oss som sökte stöd. Även jag behövde ett företag för att driva mitt första projekt, en spelfilm för bio. Så kom mitt Athenafilm till.

Jag hade ju, i likhet med de flesta filmare, sedan länge varit medlem i Teaterförbundet. Men inte kunde ett företag vara medlem i ett fack! Det är ju till för dem som anställs mot lön.

På Filminstitutet fanns en ny inrättad nämnd som fördelade stöd till kort- och dokumentärfilm. I den satt kollegor och bedömde kollegors ansökningar. Det fungerade väl så bra som konsulentsystemet, tycker jag såhär i efterhand. Även om man naturligtvis då som nu var besviken och förbannad när man blev utan stöd. I den här nämnden satt Carl Henrik Svenstedt, välkänd profil inom den fria filmen. En dag mötte jag honom i Filmhusets entré. Vi hade båda konstaterat att plötsligt fanns det inte bara filmare utan också en massa produktionsbolag. I ett nu måste vi bli driftiga företagare för att få pengar till våra filmer. Skulle vi konkurrera med varandra, smyga med vad vi höll på med? Det tyckte inte Carl-Henrik och jag. Vi var överens om behovet av en ny organisation. Inom kort fanns en interimsstyrelse som arbetade för att etablera OFF.

ON hade kanske låtit bättre för oss aktivister men OFF var ju en förkortning av Oberoende Filmares Förbund. På TV-håll kallades vi ibland t.o.m. för Oberoende Fria Filmares Förbund – men så fruktansvärt oberoende har vi aldrig lyckats bli i förhållande till televisionen. Tvärtom har vi alltid varit mycket beroende av SVT.

Interimsstyrelsen lyckades snart skapa förutsättningarna för förbundet. Inom ett år hade vi stadgar och en styrelse. Carl Henrik blev ordförande, jag vice. Bland pionjärerna fanns också Stig Holmqvist, Berndt Klyvare, Lars Bohlin, Ylva Floreman, Margareta Vinterheden, Mikael Kristersson och Hans Östbom, vill jag minnas. Satsningen var inte okontroversiell – några av kollegorna tyckte att vi svek Teaterförbundet och den fackliga kampen, att vi var "gulingar." Vi förstod inte kritiken – de flesta av oss stod kvar i TF som medlemmar och vi var angelägna

om goda relationer. Men alldeles enkel var inte denna relation sedd från deras håll – det dröjde några år innan Teaterförbundet förstod våra skäl att starta eget (d.v.s. det faktum att vi var tvungna att vara företagare för att utöva våra yrken). Och därmed kunde vi också släppas in i paraplyorganisationen KLYS (Konstnärliga och litterära yrkesutövares samarbetsnämnd), där vi var mycket aktiva.

Bland det första som vi i OFF uppmärksammades för var "Filmens Dag" en årlig mönstring i Stockholm av kort- och dokumentärfilm, organiserad första gången redan 1984. Visningarna genomfördes i Filmhuset, vi hade en flott katalog över filmer producerade under de närmast föregående åren och fick äntligen ett skyltfönster för dessa av det offentliga filmlivets aktörer försummade genrer. Det kändes som en viktig manifestation och Filmens Dag arrangerades sedan årligen in på början av 90-talet.

Men som vanligt hade våra filmer svårt att nå ut till en bredare publik. När så Göteborg Film Festival visade intresse för att inkludera Filmens Dag i sin verksamhet nappade vi på inviten – men under förutsättningen av varumärket bibehölls och att filmerna efter festivalen kunde visas även på andra håll under Filmens Dags-etiketten.

Kort- och dokumentärfilmen har fått kämpa vidare för sin existens men i Göteborg blev Filmens Dag mer och mer osynlig som samlande begrepp. Det är lyckosamt att i varje fall dokumentärfilmen åter fått ett nationellt skyltfönster genom Tempo Dokumentärfestival som etablerades i samband med Kulturhuvudstadsåret 1998 - först vartannat år men numera varje. 2008 års upplaga blev den tionde festivalen – alltmer respekterad och numera försedd med ett officiellt uppdrag från Filminstitutet. OFF har varit en aktiv partner hela tiden. Och själv medverkade jag under fem-sex år både i styrelsen och programrådet för Tempo.

OFF kom till för att förbättra filmarnas villkor och vi blev tidigt synliga i bransch och press genom våra krav och debattinlägg. Snart var medlemstalet till vår egen glädje och förvåning uppe kring 200. Vi var välsedda på departementet – inbjöds återkommande till hearings och gjorde uppvaktningar. Dåvarande kulturministern, Bengt Göransson (den bäste vi haft) hade vårt öra och vi hans. Med TV hade vi också bra relationer – men kravet på att avtalsfästa vissa grundläggande frågor och etablera riktlinjer för kontrakt etc. avisades konsekvent. I förhållande till företag skulle inga kollektivavtal gälla och varje avtal skulle vara resultat av en fri förhandling. Jo, det förstod vi – men behovet av fasta minimivillkor får vi inte ge upp. Det gläder mig att OFF:s nuvarande styrelse satsar hårt och kompetent driver frågan.

Filmkontakt Nord kommer till

Nu var vi etablerade nationellt. Men snart upptäckte vi att man nog också borde organisera sig på nordisk nivå. Det var på den Nordiska Barnfilmsmönstringen i Odense 1988, som fröet såddes till det som inom en ganska snar framtid skulle bli Filmkontakt Nord. I dessa nya strävanden deltog jag själv tillsammans med Maj Wechseltmann, Christina Glaeser och Lars Bildt.

Vi sökte pengar till flera nordiska filmarrangemang och vi höll 1989 en stor konferens på Hässelby slott. Under 1990 blev Filmkontakt ett faktum och i början av 1991 kunde vi flytta in i egna lokaler centralt i Köpenhamn med Kerstin Hagrup som ansvarig chef. Vi visste det inte från början – men det stod snart klart att vi intuitivt hade förstått att det var alldeles rätt läge att starta Filmkontakt. Samtidigt med Filmkontakt hade också Nordisk Film- & TV-fond etablerats med producentveteranen Bengt Forslund som sin förste direktör. Han och fonden såg mycket positivt på vårt nordiska samarbete och stödde det både ekonomiskt och moraliskt. Som du ser, du läsare som kommit så här långt, så var de tolv åren mellan 1983 och 1995 fulla av praktiska initiativ på alla nivåer och både här hemma, i Norden och i Europa. EU:s mediaprogram drogs också igång samtidigt. Och Kerstin Hagrup var som klippt och skuren

för sitt uppdrag: drivande, språkkunnig, representativ och försedd med ett rikt förgrenat kontaktnät efter sina många år som inköpare på SVT och i TV 4:s korta ambitiösa inledningskede. Det var så mycket som plötsligt passade ihop för nätverkande och internationell finansiering av kort- och dokumentärfilm. Vår egen nordiska festival, Nordisk Panorama, arrangerades för första gången i norska Grimstad redan 1990 – professionellt, trivsamt och uppmärksammat.

2008 är det i Malmö dags för den 19:e upplagan av Five Cities Festival som Nordisk Panorama också kallas eftersom man cirkulerar mellan fem städer i Norden: Bergen, Oulu, Århus, Reykjavik och Malmö.

Till festivalen kopplade Kerstin och styrelsen från 1994 också Nordisk Forum – en numera oundgängligt mötesplats för samfinansiering av dokumentärfilm. Det var en härlig pionjärstämning i Filmkontakts styrelse under uppbyggnadsåren 1988-1994. Och en stolthet att se hur detta filmarinitiativ lever vidare och spelar en så viktig roll för många.

Nya dokumentärfestivaler startades vid samma tid ute i Europa - inte minst i Marseille och Amsterdam. Filmkontakt blev vår förlängda arm ut i Europa och världen – genom denna vår organisation fick vi plats på marknader och festivaler, erhöll internetinfo om vad som pågick i Norden och Europa på vårt område. Och Nordisk Panorama/Nordisk Forum blev vår årliga mötesplats.

Överhuvudtaget var vi mycket aktiva i organiserandet av filmarna dessa år. 1995 tillkom EDN, European Documentary Network med kontor i Köpenhamn. Dess första ordförande var PeÅ Holmqvist, erfaren och prisbelönad filmare samt filmpolitisk aktivist sedan tidigt 70-tal. PeÅ satt också som ordförande i OFF under 90-talets första år. Andra ordföranden har varit Lars Johansson, Johan Donner, Brita Landoff, Maj Wechselmann, Åsa Faringer, Anne Möller-Bondeson och jag själv som 2006-2007 hoppade in som en tillfällig räddningsplanka i avvaktan på återväxt bland de yngre, som Suzanne Nilsson (2007 -)

Att jag och PeÅ Holmqvist 1992 fick i uppdrag att starta en filmarutbildning på Dramatiska Institutet var en naturlig konsekvens av det arbete som vi lagt ner i OFF och i Filmkontakt.

Kort- och dokumentärfilmen har alltid varit trängd och åsidosatt – inte minst här i Sverige. Delvis är det en följd av själva filmavtalskonstruktionen – vi har aldrig varit part i avtalet och har därför av den självupptagna filmbranschen betraktats som nån sorts B-lag, som man kan kasta några brödsmlor till då och då. Det har ibland känts som om vi har tagits på allvar på Kulturdepartementet – men när avtalsförhandlingar vart femte år kommit i ett kritiskt läge har alla i praktiken bara tänkt på sig själva. Den ständigt långa näsan är vårt värsta lyte.

Kampen mot reklamavbrotten

Tidigt engagerade jag mig i kampen mot reklamavbrotten i TV. Knappt ett år innan TV 3 spräckte monopolet genom att sända via satellit från England skrev jag i Aftonbladet den 6.3 1986 en lång artikel med rubriken "TV som god miljö för tvål". Där berättar jag att stora kommersiella aktörer inte bara vill få ut sina reklambudskap i tv utan också strävar efter att påverka utbudet i stort. Den stora tvål - och tvättmedelsproducenten Procter & Gamble sa redan då klart ut att *Vi satsar på televisionen framför allt för att skapa en god miljö för våra annonser.* General Electric, gigant inom vitvaru- och elektronikindustrin, framför samma ohemula anspråk: *Vi kräver en programmiljö som förstärker bolagets budskap.* Man har alltså en strategi som avser hela tv-utbudet. Näringsfriheten ställs mot yttrandefriheten och det är just det som reklamavbrottsfrågan i själva verket handlar om. Konsumentverket konstaterade tidigt i en faktasammanställning att *konsumenterna inte kommer att ha någon fördel av TV-reklam.*

I min Aftonbladsartikel lyfte jag även fram ett viktigt tillägg till innebörden av public service som Harry Schein en gång gjorde i en verksamhetsberättelse för Sveriges Radio. Han skrev där att det borde handla om *en radio och television i allmänhetens och det svenska kulturlivets tjänst*. I artikeln påminde jag också om en formulering från 1969 av dåvarande TV 1-chefen Håkan Unsgaard: *Televisionen kan i sig själv fungera som ett konstskapande medium*. Med sådana definitioner i sändningstillstånden för SVT och TV 4, hade upphovsmännen och deras publik stått bra mycket starkare i dagens medieverklighet.

Konsumentverkets Råd & Rön nummer 5 1990 jämförde reklamkostnader och statsutgifter och konstaterade att kostnaderna för direktreklam då var lika stora som samhällsutgifterna för hälso- och sjukvård. Att butiks-PR och annonsblad kostade lika mycket som den svenska flyktingpolitiken, att presentreklam och dekaler motsvarade utgifterna för statens alkohol- och narkotikapolitik. Och annonserna i landsorts- och veckopress låg på samma ekonomiska nivå sammanlagt som omsorgen om äldre och handikappade. OK för reklamen. Men proportionerna?

Busen Jan Stenbeck hyllades som hjälte i många läger för att han lyckats luckra upp det svenska tv-monopol som alla riksdagspartier så länge i demokratisk anda slagit vakt om. Men strax sällade sig inte minst ledande socialdemokrater till Stenbecks vänkrets. Trots sin filosofiska och seriösa framtoning var biträdande finansministern och vice statsministern Odd Engström en av de första Kinneviks-kramarna. En annan var Lars Engqvist, först kommunalråd i Malmö, senare SFI-chef, socialminister, landshövding och nu styrelseordförande i SVT. Engqvist ville att Malmö och TV 3 (som aldrig visat något kulturintresse) skulle få ta hand om den nya kommersiella markbundna kanalen. Samtidigt var Engqvist ordförande i Statens Kulturråd med ansvar för konstarterna och kulturlivet. Hur han fick ihop dessa ytterligheter har jag aldrig kunnat förstå. Men kanske blev en av konsekvenserna att Kulturrådet skrev ett synnerligen utslätat remissyttrande på betänkandet om införande av reklamfinansierad TV i Sverige. Inte ett ord om upphovsmännens rättigheter, inte en rad om kulturutbudets särskilda roll.

Klas Olofsson var i slutet på 80-talet VD på Svenska Filminstitutet Och därmed den svenska filmkulturens högste vårdare. 1992 blir han chef på Sandrews. Bland det första han gör är att sälja ett jättepaket av svenska filmer till TV 3, som snart gör slarvsylta av alltihop, bl.a. den första långfilm jag jobbade med: Jarl Kullens fina version av Piratens "Bokhandlaren som slutade bada" (1969). Det gjorde ont att se eländet och uppleva hur så många strålande artistiska insatser framför och bakom kameran kränktes av avbrotten. I en artikel i filmtidskriften Chaplin rubricerad "Vem kan man lita på?" fick jag tillfälle att ondgöra mig över Klas Olofssons svek. Det brydde han sig inte om – och så småningom sålde Sandrews utan regissörens medgivande också Vilgot Sjömans "Alfred" till TV 4. Försäljningen kom inom kort att få konsekvenser som sträckte sig över 7 år i debatt och rättslig prövning och som avslutades först våren 2008 när Högsta Domstolen fann att TV 4 kränkt Vilgot Sjöman och hans kollega Claes Eriksson genom reklamavbrotten i "Alfred" resp. "Hajen som visste för mycket." Bakom denna seger låg ett uthålligt och engagerat arbete från upphovsmännens sida – de agerade genom sin paraplyorganisation KLYS.

I februari 2001 hade Departementspromemorian DS 2001:18 kommit – den angav riktlinjer för reklamavbrott i TV 4. Det blev startskottet för samlade aktioner från upphovsmännens sida. I maj 2001 ett riktigt 76 ledande filmskapare med Ingmar Bergman och Jan Troell i spetsen i ett öppet brev till EU:s kulturministrar, som samlats till överläggningar i Falun. Regissörerna hävdar att de har upphovsrättslagen på sin sida. Program får enbart avbrytas om deras integritet eller rättighetsinnehavarnas rättigheter inte kränks!

När vi upphovsmän efterhand tillfrågas om vår mening upprepar vi våra invändningar lika bestämt som någonsin, men det tycks inte spela någon roll eftersom EU:s TV-direktiv, som nu ska bli svensk lag, är så fiffigt skrivet att man både får och inte får göra reklamavbrott. Ett sånt politiskt bondfångeri har vi nog inte varit utsatta för sedan kärnkraftsomröstningen 1980 då en röst på "linje 2" - lanserad av (s) betydde både att vi skulle behålla och ta bort kärnkraften, "Med förnuft" – puh! Vi hade behövt dig nu, Tage Danielsson!

Sålunda offrade kulturminister Marita Ulvskog både upphovsmännens och publikens intressen till förmån för TV 4 och såg till att Radio- och TV-lagen skrevs om. Hennes företrädare Bengt Göransson hade rätt: etableringsfriheten går före yttrandefriheten.

Regeringens proposition om "Ändrade regler om annonser i TV-sändningar" läggs den 17 januari 2002. På första sidan anges att "Förslaget syftar till att minska de störningar som reklamavbrott i kommersiell TV innebär för publiken." I själva verket är innebörden att de legaliseras. I opinionsundersökningar hade 80 % av tittarna svarat att de inte gillar avbrotten.

Vid riksdagsdebatten om regeringens nya lagförslag den 21 mars yttrar sig ett bl.a. moderaten Lars Hjertén, som säger att *Målet måste alltid vara att säkerställa yttrandefriheten, respekten för upphovsrätten och mediernas oberoende och tillgänglighet.* Därpå röstar han för reklamavbrotten! Och socialdemokraten Kenth Högström hävdar att *Det är för att skydda konsumenten, TV-tittaren, det konstnärliga innehållet och den seriösa journalistiken som det finns regler.* Och så röstar han för ett för alla dessa intressen försämrat regelverk! Det är bara miljöpartisten Ewa Larsson som tycks förstå vad det handlar om: *Fru talman! Det här betänkandet handlar om en proposition där regeringen säger att dess förslag syftar till att minska de störningar som reklamavbrott i kommersiell TV innebär för publiken, jag tycker att själva upplägget av syftet är rent hyckleri.*

Den första april 2002 börjar den nya lagen att gälla. Redan dagen därpå fick juristen Gunnar Furumo och jag in en debattartikel i Svenska Dagbladet: "Nya reklamregler kränkande för konsten." Där hävdar vi med stöd av en rad utländska exempel att reklamavbrott utgör kränkningar av upphovsrätten. Vi påpekade också att producenterna enligt kollektivavtal är skyldiga att vidta alla rimliga åtgärder för att förhindra att de medverkandes ideella rättigheter kränks. Vi slutar så här: *"Det hade varit bättre om regeringen värvat om de hittills gällande reglerna och tillsammans med europeiska organisationer för rättighetshavare försökt att göra EU:s tv-direktiv restriktivare. Då hade ju filmer också i andra länders TV-sändningar kunnat visas i ostympat skick!"* Det är i juli 2002 som Vilgot Sjöman och Claes Eriksson anmäler TV 4:s reklamavbrott i deras filmer "Alfred" och "Hajen som visste för mycket" till Granskningsnämnden för radio och tv. Den 17 september frias TV 4 på grumliga grunder och med minsta möjlig marginal vid omröstning i granskningsnämnden. I en uppföljande debattartikel ansluter sig två av suppleanterna i nämnden till den hållning som företrätts av de kritiska. I praktiken fanns därmed en majoritet i nämnden som velat fälla TV 4:s avbrott i filmerna.

En vecka tidigare hade en vid krets av nordiska filmskapare och filmadministratörer antagit ett upprop: *Vi deltagare i Nordiskt Filmpolitiskt Forum i Filmhuset, Stockholm tisdagen den 10 september 2002 anser att europeisk kulturpolitik måste garantera att filmverk TV-visas endast i de versioner som deras upphovsmän godkänt och förhindra att reklambudskapen prioriteras på filmverkens bekostnad. Därför kräver vi att EU-direktivet entydigt ska stadga att reklaminslag endast ska få sändas mellan program. Filmverk och andra program med upphovsrättsligt skydd får därmed varken avbrytas av reklaminslag eller andra program.*

Vid Guldbaggegalan 2003 får Vilgot Sjöman Ingmar Bergmanpriset bl.a. för sina insatser mot reklamavbrotten.

Under våren 2003 stämmer Claes Eriksson och Vilgot Sjöman TV 4 för brott mot upphovsmännens ideella rätt.

Nu, 2008, finns facit genom Högsta Domstolens beslut: ett brott hade begåtts, riktat mot Erikssons och Sjömans verk.

Hur ska nu denna seger kunna utnyttjas? Under de år som gått sedan processen inleddes har regissörer och manusförfattare i avtal med producenter tvingats medge att deras filmer vid TV-exploatering ska få brytas av reklam. HD-domen kanske bara blir en pyrrhusseger?

Under min tid i styrelsen för fackförbundet Sveriges Regissörer skrev vi i november 2004 bl.a. följande till styrelsen för Filminstitutet:

Vi befinner oss redan nu i en situation där regissörer och andra upphovsmän alltifrån det första kontraktsstadiet försätts i en direkt utpressningssituation. Plötsligt har det blivit ett självklart villkor för skapandet att filmer produceras för att medge reklamavbrott när de når visningsfönstret TV. Annars blir det ingen film alls! En del debattörer på ledarplats och krönikörer med bildbyline har skrivit att Sjömans/Erikssons kamp förvisso är högst respektabel. Men debattörernas och krönikörernas hållning är både försåtlig och tvetydig. Bakom det de kallar "respekt" finns i själva verket ett slags förakt för filmgubbarna Sjöman och Eriksson som inte förstått vår sköna nya värld. Skribenterna, som behagligt kan surfa på tidens våg, ifrågasätter i förmätet oförstånd hela problematiken. Vad bråkar upphovsmännen om? Det råder ju avtalsfrihet! Alla kan få göra som de vill! Dessa nyliberala debattörer menar barnsligt uppriktigt att avtalsfriheten är en lika viktig frihet som yttrandefriheten – utan att förstå att dessa oförytterliga friheter här står i ett direkt motsatsförhållande. Men eftersom avtalsfriheten är välsignad av hela EU-projektets etableringsfrihet hamnar den omedelbart i gräddfilen. För upphovsmännen återstår i realiteten ingen annan frihet än den under galgen. Avtal mellan så ojämlika parter återetablerar patronatsrätten som avgörande princip. Det är ett stadium vi borde ha lämnat.

I avsiktsförklaringen inför ett nytt filmavtal har begreppet "värdefull film" symptomatiskt trollats bort som vägledande för den samhällseliga insatsen. Var det priset för att locka in ytterligare tre kommersiella TV-kanaler som (högst marginella) finansierare? Det läge som kulturdepartementet sålunda försatt oss i är en förödmjukelse för hela filmsverige. Den enda anständiga utvägen är en filmlag som låter oss verka på samma villkor som råder i vårt omedelbara grannskap! Filmavtalsmodellen har tjänat ut.

I avvaktan på en sådan filmlag menar vi att Filminstitutets styrelse, som än så länge har till uppgift att slå vakt om den "värdefulla filmens" tillkomstvillkor, måste ta upp frågan om reklamavbrotten till principiell behandling och i sina tillämpningsföreskrifter för filmstödet meddela regler som gör att filmer som erhåller för- eller efterhandsstöd från institutet inte stympas i något de olika visningsfönstren. Det måste också vara Filminstitutets uppgift att värna upphovsrätten och medverka till att upphovsmännen inte, mot sin vilja, pressas till eftergifter vid kontraktsskrivningen. Genom sådana insatser från styrelsen tillgodoses också viktiga publikintressen.

Regeringen har den 19.12 2003 fastställt mål och återrapporteringskrav för Svenska Filminstitutet. Bl.a. citerar man där de mål som riksdagen beslutat om för den nationella kulturpolitiken och därmed också för Filminstitutet. Av särskilt intresse här är mål 1, 3 och 4. Vi kommenterar direkt under varje punkt reklamavbrottens inverkan på uppfyllandet av dessa tre mål:

Enligt Sveriges riksdag ska kulturpolitiken bl.a. medverka till:

1. "Att värna yttrandefriheten och skapa reella förutsättningar för alla att använda den." - Yttrandefriheten värnas inte utan begränsas om kommersiella budskap prioriteras framför de konstnärliga såsom sker vid reklamavbrott.

3. "Att främja kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet och därigenom motverka kommersialismens negativa verkningar." - Konstnärlig kvalitet främjas inte när reklam avbryter filmverk – tvärtom är detta ett uttryck för kommersialismens negativa verkningar.

4. "Att ge kulturen förutsättningar att vara en dynamisk, utmanande och obunden kraft i samhället." - Reklamavbrotten bidrar till att beröva kulturen dessa möjligheter. De tämjer den och binder den.

Slutsatsen är att de kulturpolitiska målen förlorar en stor del av sin trovärdighet om inte respekten för upphovsrätten upprätthålls.

Filmstödet som fördelas av Filminstitutet är alltså underordnat de kulturpolitiska målen. Stödet har till syfte att medverka till tillkomsten av värdefull svensk film samt till spridning och visning av värdefull film. Stödet har uppenbarligen främst en konstnärlig och kulturpolitisk motivering. Filmkonsulenternas beslut ska grundas på denna förutsättning och fattas av dem med full integritet.

Det blir ytterst motsägelsefullt när produktionsbeslut på rekommendation av en konsulent först ska leda till tillkomsten av en värdefull film och sedan till att samma värdefulla film förvanskas när den visas i TV-kanaler som gör reklamavbrott. TV- publiken har f.ö. i opinionsundersökningar med överväldigande majoritet uttalat sig mot reklamavbrotten.

Utfallet av Sjöman-Eriksson-målet i Stockholms Tingsrätt bör, enligt vår mening, och oavsett utgången, påverka Filminstitutets styrelse till samma entydiga ställningstagande för upphovsmännen, upphovsrätten och de kulturpolitiska målen som vi här förespråkat. Vinner Eriksson och Sjöman måste konsekvensen bli självklar för SFI. Förlorar de, har upphovsrätten allvarligt försvagats och då blir det minst lika viktigt att filmens upphovsmäns och deras publiks intressen försvaras av institutet.

Vi begär härmed att Filminstitutets styrelse i sina tillämpningsföreskrifter för produktionsstöd för film (avser både förhands- och efterhandsstöd) inför ett tillägg grundat i Upphovsrättslagstiftningens regler om upphovsmännens ideella rätt och verkens integritet samt riksdagens kulturpolitiska mål. Tillägget ska ha innebörden att filmer som får produktionsstöd inte ska kunna brytas av reklamslag vid visning i television i Sverige. Ett ytterligare underlag för vår ståndpunkt finns redan i bilagan till bestämmelser om produktionsstöd som säger att: "för att erhålla stöd förutsätts att vid varje tidpunkt gällande kollektivavtal tillämpas vid engagemang av medverkande." Producentens sida har ju i kollektivavtal förbundit sig att värna de medverkandes ideella och ekonomiska upphovsrätt, vilket måste få konsekvensen att man å deras vägnar motsätter sig reklamavbrotten..

Så skrev alltså Sveriges Regissörer i slutet av 2004. När det nya filmavtalet tecknades 2005 fick de kommersiella kanaler, som lockades att delta i finansieringen av svensk film förbehåll för reklamavbrott. Bytt är bytt och filmavtalet är nu en än mer hopplös kompromiss mellan olika oförenliga intressen. Och filmerna blir därefter...

Men nu finns HD-domen som ytterligare stöder vår argumentation. Det finns därför än bättre anledning att ställa samma krav som vi gjorde 2004 både i reglerna för dagens filmstöd och i de som ska gälla från 2010, när Mats Svegfors i juni 2008 tillsatta utredning kommit i mål. Lena Adelsohn-Liljeroth får här nedan ett tips från det förflutna. Men tipset är i minst lika hög grad riktat till Anders Borg!

Sträng förebild för Ringholm i filmen

(Artikel i DN december 2004 skriven av mig och undertecknad av Tomas Alfredson, Kjell-Åke Andersson, Reza Bagher, Roy Andersson, Klara Björk, Pierre Björklund, Susanna Edwards, Lars-Lennart Forsberg, Tobias Falk, Margareta Garpe, Etienne Glaser, Göran Gunér, Harald Hamrell, Lena Hanno-Clyne, Geir Hansteen Jörgensen, Måns Herngren, Ragnar Lyth, Ingela Magner, Ulf Malmros, Elisabeth Márton, Kirsi Nevanti, Solveig Nordlund, Lisa Ohlin, Christina Olofson, Suzanne Osten, Reza Parsa, Ulf von Strauss, Karin Wegsjö)

Efter att ha plågats av ett halvårs ovisshet har svenskt filmliv fått en möjlighet att tillfälligt pusta ut sedan parterna insett det ohållbara i situationen och undertecknat en ettårig förlängning av filmavtalet. Samtidigt tillsattes en arbetsgrupp under statsekreterare Gunilla Thorgren. Den ska undersöka om det fortfarande finns förutsättningar för nya filmavtal eller om denna lösning för svensk filmpolitik efter drygt 40 år har tjänat ut.

Kulturminister Marita Ulvskogs egen utredare, författaren PO Enquist varnade redan 1998 i sin slutrapport för att en helt ny struktur var på väg att växa fram i det svenska filmlivet - en struktur som inte medger avtalslösningar. Han skriver att "en helstatlig filmpolitik blir då inte bara möjlig, utan helt nödvändig." Samma sak har i årtal påtalats av ledande företrädare för filmskaparna (som aldrig varit företrädare i spelet om filmavtalet) och producenterna.

Enquist skrev också i sin filmutredning att 436 miljoner kronor (idag motsvarande 475 miljoner) är den minsta summa jag anser krävs för att uppnå de mål som anges i direktiven till denna utredning och för att skapa en vital svensk filmmiljö." Men det blev inga 436 miljoner utan bara 366 i det avtal som började gälla från 1.1 2000 och som nu förlängts.

Det var den legendariske finansministern Gunnar Sträng som såg till att den svenska filmreformen kom till stånd 1963. Harry Schein, visionären som drog upp riktlinjerna för den, skriver att Sträng gav uttryck åt en alldeles klar kulturpolitisk radikalism - "han såg det som helt naturligt att inrätta ett system som direkt syftade till att stimulera kvalitetsfilmen - på den likgiltiga filmkommersialismens bekostnad." Finansminister Bosse Ringholm bör nu ta chansen att använda Sträng som förebild. Han har pengarna - på vår konsumtion av film och tv drar staten in nästan tre miljarder i skatter och koncessionsavgifter. Men bara 225 miljoner har hittills årligen satsats på filmstöd och filmkulturella ändamål! Jämfört med det övriga kultur-Sverige är detta en alldeles unik och omvänd medelshantering.

Omfattningen av svensk filmproduktion är en avgörande kulturfråga i ett läge där bara fem av 128 spelfilmer en vanlig TV-vecka är svenska, (120 är amerikanska eller möjligen engelska) där den kreativa dokumentären hotas av utrotning på bio och i TV och det där svenska språket i reklamfilmer inte längre tilltros förmågan att övertyga de unga.

Vi regissörer ifrågasätter starkt om det verkligen finns förutsättningar för ett nytt filmavtal. Det har ju framför allt byggts på en samverkan kring biovisning av film. Men numera kommer bara en tredjedel av filmägarnas intäkter från biograferna. Video-, DVD- och TV-distributionen drar in 70% av pengarna utan att denna sektor på något sätt bidrar till produktionen av ny film och till filmkulturen. I stället stannar pengarna i distributörsledet. De som producerar film här i landet får bara tillbaka 25 miljoner av de tre miljarder som videosektorn omsätter.

Den nyss överenskomna förlängningen av filmavtalet betyder en fortsatt kraftig underfinansiering av svensk film med hundra miljoner i förhållande till Enquists minimnivå från 1998.

Vad kan vi då vänta oss inför 2006? Ska svensk film även i fortsättningen befinna sig i nordisk strykklass? I Danmark t.ex. har regeringen insett betydelsen av en generös och expansiv filmpolitik. På fem år har stödet till dansk film ökat med 90% och uppgår nu till inte mindre än 520 miljoner svenska kronor.

Vi har svårt att förstå varför en motsvarande satsning inte skulle vara möjlig i Sverige. "Politik är att vilja" sa Olof Palme. Vad vill du med filmen Göran Persson? Och du, Bosse Ringholm? Och du Marita Ulvskog?

Dramatiska Institutet – en gång till

1988 skrev jag en debattartikel i DN om Dramatiska Institutet med rubriken "Rekonstruera från grunden!". Jag hävdade att hela tanken med att samla så många utbildningsuppdrag under samma tak var felaktig och att en ren filmskola (som den jag själv gått på och som dans-

karna och norrmännen fortfarande har) bättre skulle länkas ihop med den professionella produktionen, dess konstnärliga och publika förväntningar och krav. Samtidigt skulle utbildningen lättare kunna definiera det för konstarten specifika uppdraget. När jag nyss läste om artikeln tänkte jag att den utan ändringar skulle kunna publiceras i dag! DI:s filmutbildning har många problem – ett av de största är fortfarande isoleringen från omvärlden. När jag frågar våra främsta regissörer, producenter och filmfotografer om deras relation till Dramatiska Institutet berättar de flesta att de aldrig bjudits dit! Kjell Grede hade aldrig varit där innan han blev rektor. Roy Andersson har ännu aldrig inviterats. "Vad skulle han kunna lära oss?" är belysande för inställningen liksom det faktum att man på DI inte insett betydelsen av att göra uppföljande samtal med elever några år efter de gått ut skolan. Fick de lära sig det de behövde för att överleva och göra sin insats för den svenska filmens utveckling?

När Kjell Grede utsetts till rektor på DI 1992 frågade han mig om jag ville etablera en ny utbildning för filmare. Det skulle röra sig om en halvtidsinsats. Jag var attraherad men hade svårt att sätta av tiden. Lösningen blev att PeÅ Holmquist och jag delade på jobbet och drog igång det som sen blev DI:s dokumentärfilmsutbildning. För min del begränsades engagemanget till ca två år. Jag trivdes inte särskilt bra i den okreativa kreativa miljön i skolan, med dess isolering från omvärlden och institutionella förstelning. På olika sätt (genom intervjuundersökningar, uppdraget som lärarrepresentant i styrelsen m.m.) hade jag försökt få igång samtal om förändringar. De flesta instämde i problembeskrivningen men nästan ingen var beredd rucka på ett på många sätt bekvämt status quo.

Under 12 år lyckades jag göra insatser för DI på annat håll: under sex år drev jag en terminslång grundkurs i filmberättande i samarbete med resp. Film i Dalarna, Film i Väst och Film i Skåne. Totalt 72 elever passerade utbildningen 1994 –99. Jag hade väldigt roligt med dessa unga talanger, varav hälften gick vidare till högre filmutbildningar. 25 % kom till DI; övriga till den nya filmutbildningen i Göteborg och till de norska och norska filmskolorna. En, slutligen, tog sig till London International Film School. Nu är alla dessa och de flesta andra verksamma på olika håll och i olika roller i svenskt filmliv.

Fortbildning för de professionella – who cares?

De sista 6 åren av denna min andra DI-period fick jag ansvar för fortbildningsinsatser på dokumentärområdet. Framför allt kom det att handla om seminarier både på DI och på andra håll – inte minst Göteborg Filmfestival, Tempo Dokumentärfestival och BUFF i Malmö. Totalt blev det 65 seminarier kring de mest skilda filmmännen – jämställdhet, producentrollen, auteurskapet, dokumentärfilm för barn, ljuset i nordisk film etc. Men oftast utgick vi från aktuella dokumentärer och deras skapare. Jag trivdes väldigt bra med detta uppdrag för proffsen och en specialintresserad allmänhet och blev därför både besviken och förbannad när jag 2005 förstod att verksamheten skulle avvecklas liksom det mesta av DI:s fortbildningsinsatser. Skolan hade förbyggt sig på ett nytt flott hus, där hyran plötsligt låg 50 % högre än den gjort i Filmhuset!

Jag försökte försvara de professionellas rätt och möjligheter till förkovran och skrev i början av augusti 2005 ett långt brev till DI:s styrelse som också skickades till en rad fackliga organisationer, till SVT Dokumentär och Kultur, Tempo dokumentärfestival, till partners jag haft som Göteborg Film Festival m.fl.

Jag inledde med att uttrycka mina bekymmer över nerdragningarna där konsekvensen såg ut att bli att en fortbildning grundad i de yrkesverksammas egna behov var på väg att avskaffas inom Dramatiska Institutet. Jag fortsätter:

Under de senaste fem åren har fortbildningsverksamheten mätt i antalet producerade årsstudieplatser dragits ner med ca 50%. Och framöver räknar ledningen tydligen med att ett betydande beting ska åstadkommas genom att professionella erbjuds platser på moment inom grundutbildningen

samt genom en (som man själv medger) mycket osäker satsning på uppdragsutbildning. Komplikationerna med denna nya inriktning återkommer jag till. Konsekvensen för de professionellt verksammas del förefaller uppenbar: DI erbjuder framöver så gott som ingenting som särskilt utgår från deras specifika behov, behov som jag genom lång och bred erfarenhet från fältet (både före anställningen på DI och parallellt med den) kontinuerligt registrerat och sedan försökt att tillgodose i min fortbildningsverksamhet på DI.

I DI:s ”Självvärdering” från 2001 framhålls f.ö. särskilt att ”Kurserna utgör en betydelsefull kontaktyta mot branschen, ett normalt läsår har omkring 800 yrkesverksamma personer tagit del av någon av DI:s fortbildningskurser.”

Sammanlagt har seminarieverksamheten på dokumentärinstitutionen 2002-2005 haft mer än 2.000 deltagare. Den har både nått professionellt verkamma i medierna och en specialintresserad publik, vilket väl svarat mot intentionerna i Samverkansuppdraget för Högskolan.

Så gott som samtliga seminarier har alltså genomförts i samarbete med andra. Fördelarna har varit många – det har varit lättare att nå och engagera målgrupperna; var och en har kunnat minimera sin ekonomiska insats; seminarierna har genomförts i befruktande samspel med andra etc.

Svensk dokumentärfilm lever i strykclass. Detta faktum tvingar filmarna ständigt söka kreativa och förbilligande lösningar för dess produktion, publikmöten och konstnärliga utveckling. Varje åtgärd som slår mot ett enskilt led i processen försvagar hela genrens överlevnadsmöjligheter.

I årsredovisningen för 2004 (2005-02-14) meddelar Dramatiska institutet att ”det finns ett stort utbildningsbehov inom film- och medieområdet, men valet av besparingsåtgärder måste till stor del styras av var pengarna kan hämtas.” Uppdragsverksamhet antyds alltså som lösning - men: ”En försvårande faktor är att de branscher som skolan verkar gentemot har knappa resurser. Neddragningar inom Sveriges Television och en utdragen teaterkris gör att marknaden är svag.” Citaten pekar snarast på behovet av en förstärkt utbildningsverksamhet vid DI.

Nuvarande programchefen vid UR/tidigare programdirektören vid SVT och SR Hans Bonnevier lade i början av 2003 fram en av DI beställd utredning om vissa framtidsfrågor. Om utbildningen skriver han följande: ”Enligt min uppfattning borde kursverksamheten kunna spela en viktigare roll inom och för DI. Den ger många kontakter, ökar kännedomen om DI och är ett verkningsfullt verktyg för att svara mot den tredje uppgiften (d.v.s. Samverkansuppdraget/G.G. anm.). DI:s ledning borde enligt min uppfattning ta initiativ till en ingående analys och diskussion om kursverksamhetens mål och möjligheter, erfarenheter av olika kursupplägg, hur man kan fånga upp behov hos avnämarna etc.”

Någon sådan analys och diskussion har dock aldrig kommit till stånd, trots att den upprepade gånger efterfrågats också från vår institution.

Jag tror att vägvalet för DI i dagsläget hade underlättats av än större kunskap om de professionella avnämarnas behov och större medvetenhet om vilka förväntningar från omvärlden som det är angelägnast att tillgodose. Är det verkligen självklart att utbildningen och ansvaret gentemot de redan yrkesverksamma i så hög grad skall offras till förmån för förlängning av grundutbildningarna? Är det rimligt att våra 50 %-iga ökningarna av lokalkostnaderna ska drabba dem som behöver våra utbildningar men inte vårt hus? Det var brister i kontrollrutinerna på DI som förorsakade miljonkostnaden i kölvattnet av barnprojektet – är det den professionella världen som ska bära konsekvenserna?

De yrkesverksamma är inte naturligt företrädare i DI:s dagliga verksamheter och planering och det är därför alltid stor risk att deras intressen åsidosätts. Jag hoppas nu att ni i styrelsen med den breda professionella erfarenhet ni själva besitter ska kunna ta upp den här frågan med mitt brev som – förhoppningsvis – konstruktivt underlag. Jag längtar efter ett läge där Dramatiska Institutet åter kan upplevas som offensivt och framtidsorienterat. För den kampen behövs ett brett stöd från omvärlden.

den, av dem som deltar i samverkansuppdraget och dem som inspireras och berikas av vår kursverksamhet. Ett isolerat DI, som mest slår vakt om den inre sfären är sårbart och riskerar hela tiden att ytterligare avlövas. Att jag skickar det här brevet för kännedom till ett antal intressenter, som jag samarbetat med, hoppas jag ska leda till att man hör av sig till DI med sina synpunkter och förväntningar i ämnet. Jag räknar med att detta ska leda till en fördjupad diskussion och gagna DI på längre sikt. Det första etappmålet skulle i så fall vara genomförandet av den analys som Hans Bonnevier föreslog. Under de senaste 15 åren har tillkomsten av EU:s Mediaprogram, det stora antalet regionala resurscentra (med många egna utbildningsaktiviteter) och ett antal filmutbildningar på svensk högskolenivå i grunden förändrat landskapet när det gäller kompetensutveckling på filmområdet. Den analys jag efterlyser bör därför i hög grad inriktas på att undersöka och utveckla en särskild nisch för DI.

Jag gör därefter en jämförelse med fortbildningssatsningarna på filmområdet i de skandinaviska grannländerna: Den Danska Filmskolan redovisar i sin påkostade katalog för "Efteruddannelsen" en omfattande kursverksamhet. Ett särskilt stöd om 1,3 milj DKK utgår direkt från Kulturministeriet. Kursprogrammet utformas i samarbete mellan de två heltidsanställda som driver fortbildningsaktiviteterna, företrädare för fackliga organisationer på filmområdet, huvudlärarna på skolan samt rektor. Årligen deltar ca 1000 professionellt verksamma i de ca 40 arrangemang som erbjuds. Deltagaravgifter svarar för ca 1/3 av totalkostnaden för verksamheten. Snittavgiften per kursdeltagare är ca 900 SEK. På den nivån är det knappast pengarna som avgör vilka som kan vara med.

Och precis som i Sverige går det att få stipendier från Danska Filminstitutet för deltagande i Mediaprogrammets "training"-aktiviteter.

I Norge är det Norsk Filmutvikling som erbjuder fortbildning på filmområdet. Mellan 1985 och 2001 fanns en särskild institution för fortbildning – Statens Studiesenter for film. Från 2002 är fortbildningen en avdelning inom Norsk Filmutvikling - ett nationellt center för idé- talang- och kompetensutveckling för hela den norska film- och TV-miljön. Verksamheten skiljer sig mycket från den som bedrivits på DI tidigare och på Danska Filmskolan – främst genom att man i hög grad utgår från valda projekt inom olika filmgenrer och erbjuder stöd i utvecklingen av dessa. Det kan gälla manus, dramaturgi, producentskap, pitching, marknadsföring etc. Inom Norsk Filmutvikling finns därför både kursledare, manuskonsulenter, en konsulent på dokumentärområdet och en konsulent för produktionsfrågor. Framför allt vänder man sig till manusförfattare, regissörer och producenter. Även om projektutveckling är prioriterat erbjuder man också kortare kurser och inspirationsseminarier. Stipendier för deltagande i utbildningsaktiviteter inom EU etc. förmedlas också härifrån. Totalt arbetar 11 personer på Norsk Filmutvikling – en institution som borde vara särskilt värdefull för oss att studera. PeÅ Holmquist, huvudlärare på vår institution, har verkat där och kan säkert tillföra en hel del av intresse. Som jag ser det borde det norska exemplet inspirera till ett konstruktivt samarbete mellan DI och fortbildnings-/utvecklingsstöden på Filminstitutet. I ett brev till Kulturdepartementet 2004-11-23 har f.ö. Svenska Filminstitutet lyft fram Norsk Filmutvikling som förebild och menar att det egna fortbildningsstödet naturligt skulle kunna ingå i en nyinrättad utvecklingsavdelning..

Slutligen ifrågasatte jag om nedläggningen av särskilda fortbildningsinsatser på DI:s Institution för dokumentärfilm, radio och tv verkligen medförde en besparing:

Den relativt omfattande seminarie- och kursverksamhet som jag här och i bilagor redovisat har genomförts till en kostnad inklusive min lön och andra kringkostnader som uppgår till ca 500.000:-/år d.v.s. ca 167.000:-/årsstudieplats. Det är ca 30 % av kostnaden för en helårsstudieplats på teaterinstitutionen och 45 % av d:o inom de betydligt billigare radio- och TV-utbildningarna. Förklaringen till det låga styckpriset i vår fortbildningsverksamhet ligger framför allt i samarbetskonceptet – flera partners delar på kostnaderna. Verksamheten kan också ses som ett verkingsfullt sätt för DI att bedriva "Samverkansuppgiften"/"det tredje uppdraget" något som annars har en blygsam omfattning på DI.

Som svar fick jag ett kort mejl från styrelsens ordförande som närmast innebar ett Oj,oj,oj då. Blev det så illa? Det var inte meningen! Förlåt! Vi får försöka lindra verkningarna så långt möjligt.

En rad stödbrev för fortbildningsverksamheten strömmade in, vilket föranledde styrelsen till ett egendomligt svar, där man i stort sett blånekade till att några nerdragningar förekommit eller skulle äga rum. Jag återkom till styrelsen oh skrev bl.a:

Högskolestyrelsens svar gjorde mig ganska förbluffad och ställer mitt brev av den 2 augusti 2005 i en litet egendomlig dager - som om jag inte skulle ha haft tillräckligt på fötterna. Det läget har jag verkligen velat undvika och det var bl.a. därför jag i somras lät förvaltningschefen Jan Ohlsson ta del av en så gott som slutgiltig version av mitt brev och kommentera sakuppgifterna. Han svarade: ”jo, jag tror att ditt inlägg stämmer i sak så långt jag kan avgöra från sommarstugan. Som vanligt argumenterar du pedagogiskt och klart för din uppfattning.” Det kändes bra att få denna bekräftelse av Jan Ohlsson, som innan han blev förvaltningschef var min närmaste chef i fyra år och därför väl insatt i utbildningens villkor. Ingen annan heller har sedan dess till mig framfört några invändningar mot sakinnehållet i mitt brev. Där hade jag utgått från ett antal offentliga dokument och ledningsbeslut i beskrivningen av hur utbildningsverksamheten vid DI under några år konsekvent skurits ned.

1998 hade Stefan Jarl skrivit följande i debattboken ”Visionen i svensk film – vart tog den vägen?”:

Från fackligt håll krävde vi för många år sedan att DI skulle ta sig an utbildningen, ett slags kursinstitut för redan ”färdiga” filmarbetare. Det blev också så i viss mån. Men när jag nu för varje år får den Danska Filmskolans program för vidareutbildning och lägger det vid sidan om DI:s grips jag av lätt panik. Vilken skillnad i nivå! Det danska programmet får en att vilja delta i varenda kurs. Det svenska får en att vilja byta yrke. Aventusiasmerande, utan förtroende för filmen som medium, så trist.

Filmens avtalsparter har aldrig visat något större intresse för framtids- forsknings och utbildningsfrågor - i avtalsdelen finns därför inte heller nu några egentliga ambitioner för utbildning av yrkesverksamma. Anslagen till den filmkulturella delen är så snäva att bl.a. den ambitiösa och mot hela branschen riktade seminarieverksamhet som man i flera år bedrivit - under rubriken ”Arena” - upphört. Den särskilda tjänsten som utbildningskonsulent (en sådan inrättades 1995) försvann för något år sedan.

Mot bakgrund av de nya villkoren på Filminstitutet och de verkliga förhållanden på DI som jag beskrivit här framstår för mig läget för utbildning av yrkesverksamma som högst oroande. Jag slutade mitt andra brev till DI:s styrelse så här:

Det är mycket som måste till för att våra konstarter ska kunna förnyas och för att de professionella ska kunna överleva i sina yrken. Målet för denna process är att kulturdepartement och riksdag inser frågans vikt och fördelar de nödvändiga medlen och uppdragen. Utan samverkan når vi aldrig dit-hän. Det går bra att börja genast! Men då måste vi stå på en gemensam ärlig grund.

DI: s marginella betydelse för svensk film

Om det nu är kris för DI:s utbildningsverksamhet, hur går det då för grundutbildningen i spelfilm? Jag har undersökt hur många långfilmer för biograf som gjorts av f.d. DI-studenter i regi mellan 1992 (då konsulentsystemet infördes) och 2007. 357 långfilmer har premiärsatts under perioden. 66 st (18,5 %) har regisserats av män och kvinnor med DI-bakgrund alltifrån starten 1970 och framåt. Av dessa 66 långfilmer har mer än hälften 35 st, (53 %), gjorts av bara fem regissörer: Kjell Sundvall 11 st, Maj Wechseltmann 8 st, Kjell-Åke Andersson 6 st. Ella Lemhagen och Lukas Moodysson har gjort 5 var. Resterande 75 DI-utbildade regissörer får dela på de övriga 31 filmerna, d.v.s 0,41 var. För den stora majoriteten DI-elever blev långfilmsdrömmen aldrig mer än en just en dröm.

DI:s examensfilmer har varit mycket framgångsrika på studentfilmfestivaler världen över. Men det är inte verkligheten! Det internationella filmskolesamarbetet bedrivs i samma slutna rum och med samma aktörer år från år, något som jag bekymrat kunde konstatera under mina tre år som DI:s representant i sammanhanget.

Av de 192 svenska spelfilmer som premiärsatts 2000-2007, har 73 (38 %) regisserats av debutanter. Bara 4 av dessa (7 %) har bakgrund på DI. Det är inte något imponerande utfall för en av de dyraste och mest prestigefyllda utbildningarna i Sverige. 93 % har skaffat sig sin kompetens på annat sätt. Vilket – det är en viktig fråga, som ingen försökt besvara. Om vi studerar statistiken över hur det gått för manus, produktions- och filmfotostudenterna efter skolan är bilden lika dystert. T.ex. är 40 % av de f.d. manusstudenterna helt osynliga i Svensk Filmdatabas, källan för mina uppgifter. DI:s roll för förnyelsen av svensk film är marginell. Som sagt – rekonstruera från grunden! Nu får jag plötsligt veta att man avser att slå ihop DI med Teaterhögskolan.

Varifrån kommer all dessa megalomanier som numera lägger sina gökäggar överallt? Överallt tillkommer förkvävande utanverk. Behövs verkligen Bolognaprocessen på våra områden? Vi behöver i stället mindre, lättroliga kreativa enheter, där man kan bli sedd och bekräftad, inte dessa trögrörliga akademier i fängelseliknande miljöer. Och eleverna måste få arbeta med proffs - inte med andra som inte lärt sig grunderna.

Public service

Public service-TV har naturligtvis alltid varit av avgörande betydelse för den oberoende filmens finansiering och publikmöten. För tre år sedan skrev vi från OFF ett remissvar på SOU 2005:1 "Radio och TV i allmänhetens Tjänst". Eftersom det innehåller argument av bestående värde, ska jag här saxa våra viktigaste argument:

Oberoende Filmars Förbund, OFF, bildades 1984 för att verka för förbättrade villkor för svensk dokumentärfilm, kortfilm och fri film. OFF, som sedan 1980-talet är KLYS-anslutet, har ca 200 medlemmar verksamma över hela Sverige. Våra filmer distribueras både via biograf, television, video och DVD. De används ofta inom utbildning och folkbildning. Våra viktigaste vägar till publiken går via public service-kanalerna SVT och UR, i mindre utsträckning också TV 4. Enligt rimliga skattningar ses våra filmer årligen av en tv-publik som uppgår till ca 25 miljoner – sex gånger fler än det totala antalet teaterbesök i landet! Deras andel av kulturstödet/filmstödet + TV-avgifterna uppgår dock endast till 0,3%.

Den svenska oberoende filmen är dessvärre i allra högsta grad beroende av egna obetalda insatser, vilka kan beräknas till 9 miljoner (klart mer än vad TV 4 förbundit sig att lägga in i filmavtalet) och motsvarande ca 1/3 av de medel som SVT totalt satsar i den oberoende filmen.

En stark och oberoende radio och TV i allmänhetens tjänst är enligt OFF en förutsättning för att kunna bevara och stärka kulturell mångfald och konstnärlig kvalitet i radio och TV-utbudet. I likhet med KLYS anser vi att public service förankrad i svensk kulturtradition och engagerad i vår mångkulturella samtid är viktigare än någonsin i den nya medievärld där det totala programutbudet ständigt växer, kommersialiseringen breder ut sig och bundenheten vid kanaler och programtablåer minskar. Bredden i utbudet ger public service verksamheterna deras demokratiska legitimitet, skapar en viktig arena för det offentliga samtalet och utgör nationalscener för drama, dokumentärfilm, musik och litteratur.

Av betänkandet framgår att Sverige bland jämförbara länder har en låg TV-avgift. En höjning till t.ex. den norska nivån skulle tillföra ytterligare 650 miljoner/år till Public Service och satsningen på kvalitets-TV. För det enskilda hushållet betyder det endast 50 öre mer om dagen!

Vi noterar med stor förväntan och tillfredsställelse hur starkt folkbildnings- och kulturuppdraget liksom kvalitetsaspekterna i allmänhet markerats i betänkandet. Men vi är mycket förundrade över i

hur liten utsträckning utredarna tillmätt televisionen en egen konstnärlig roll. En sådan har ju markrats tydligt ända sedan vi fick de allra första riktlinjerna för public service i Sverige. Redan 1924 betonade nämligen riksdagen att utbudet bl.a. ska ” hållas på en hög konstnärlig nivå.” Anvisningar i den riktningen saknas helt i det nu aktuella betänkandet, vilket vi upplever som illavarslande. Vår oro förstärks av det ytterligt summariska sätt som televisionens och radions konstnärliga genrer behandlas: TV-drama, som borde vara en nationalscen för ny fiktion, klassiker och novellfilm, avfärdas på fem rader. Dokumentärfilmen värderas visserligen högt men framställningen förvirras av att utredarna tycks ha gått ner sig i SVT:s eget statistiktrask – vi ska försöka att senare i detta remissvar lämna mera trovärdiga siffror om de faktiska satsningarna. Radioteatern och radiodokumentären, klassiska inslag i public service, nämns överhuvudtaget inte i betänkandet.

I media och i den politiska debatten är det alltför ofta journalistik och underhållning som lyfts fram som centrala i TV-utbudet. Det tycks nu som om utredarna nu gjort samma värdering. Information och debatt är förvisso en viktig del av grunden för public serviceuppdraget men det är inte bara med journalistiska medel som det kan uppfyllas utan också i hög grad med de konstnärligt gestaltande: spelfilmer, dokumentärer, TV-drama etc, vilka dessutom kan ge publiken starka upplevelser. Dessa genrer är ofta mera resurskrävande i ett första skede men de bevisar sitt värde på längre sikt genom sin livslängd (repräiseringar under lång tid), genom export (det är den gestaltande produktionen som dominerar programförsäljningen; det är vidare den som ger svensk filmkultur ett ansikte i världen) och genom att de efter hand tillförs vårt kulturarv. Detta är aspekter som alltför sällan betonas.

Inom i princip samma ekonomiska ram som för 12 år sedan sänder SVT ca mer än 100 % mer idag- i absoluta tal innebär det ytterligare ca 10.000 timmar jämfört med 1993. Självklart måste denna produktivetsökning ha skett på bekostnad av omfånget av kvalificerad gestaltning inom drama och dokumentär samt andra resurskrävande programgenrer.

Genom oklarheter i underlaget för betänkandet blir dess slutsatser förvirrande. Dels är definitionen av begreppet ”dokumentär” i TV:s utbud och statistik ofta alltför generaliserat – kreativa dokumentärfilmer (en konstnärlig genre) jämförs med reportage (en journalistisk d:o). Porträttprogram baserat på studiointervjuer blir också kallade ”dokumentärer.” etc. För att SVT:s uppdrag på området ska kunna bli tydligt, krävs att dokumentärfilmen definieras tydligt så

- 1) Att den utgör en egen konstnärlig genre
- 2) Att den präglas av upphovsmannens/-kvinnans engagemang, personlighet och research
- 3) Att den använder sig av ett ”filmiskt” framställningssätt där bildberättandet och den musikaliska känslan kommer till uttryck
- 4) Att den bygger på filmarens/producentens egna förslag som presenteras för beslutsfattarna

En beräkning vi gjort och som tycks bekräftad av SVT visar att de medel som SVT Dokumentär satsar utåt endast uppgår till 30 miljoner. Varje enskild film är bara finansierad till 1/4-del – 1/3 av SVT, trots att det är via televisionen som den når den överlägset största publiken. Av televisionens programmedel och insats i filmavtalet satsas bara 1% på den oberoende filmen.

Filmaren blir därmed hänvisad till att jaga sin finansiering över hela Europa, en procedur som ofta tar flera år. Och vi kan visa på att svensk dokumentärfilm befinner sig i nordisk strykklass – en svensk genomsnittsbudget för en kreativ dokumentär uppgår till endast 55% av den danska och 65% av den finska. Att filmerna ändå kommer till stånd på en väl så hög professionell nivå kan bara förklaras av att den uppnås på filmarens egen bekostnad.

De orimliga produktionsvillkoren för svensk oberoende film skapar en utslagning bland dess producenter och regissörer, de gör att den har svårt att på allvar hävda sig i konkurrensen om internationellt produktionskapital, de betyder klara problem för kontinuiteten och de skapar höga trösklar för de yngre filmarna som är på väg att etablera sig professionellt.

Dokumentärfilm, kortfilm och fri film är egna konstnärliga kategorier som tydligare än många andra uppfyller vad som prioriteras i sändningstillstånden. Public Service-företagen bör mot den bakgrunden i sin marknadsföring särskilt tydliggöra vilka som konstnärligt står bakom en film/ett program.

Att antalet TV-kanaler ökat högst påtagligt under de senaste femton åren har i vissa avseenden lett till ökat mångfald. Men på somliga områden är SVT i praktiken fortfarande den enda aktören av betydelse – det gäller dramaproduktion, det gäller kortfilm, det gäller dokumentärer och det gäller en kvalificerad egenproduktion för barnpubliken. I den nya konkurrenssituationen har SVT kraftsamlat och besluten har i hög grad centraliserats till Stockholm. Detta har tyvärr medfört en minskad mångfald för den gestaltande produktionen. Vi kan också se att man även inom dess programgenrer strävar efter publikmaximering, något som inte heller uttryckligt ingår i uppdraget.

Nyhetsförmedlingen i världen, särskilt USA blir mer och mer beroende av stora ekonomiska och politiska intressenter. Nyheterna som sprids t.ex. av Fox News är starkt knutna till Bushregimens värderingar. Och de stora TV-bolagen i USA har de senaste tjugo åren skurit ner sin egen nyhetsrapportering från omvärlden med 80%. Legendariska tv-profiler som Walter Cronkite och Tom Fenton skriver artiklar och böcker där de med något som närmast måste beskrivas som förtvivlan skildrar utrikesjournalistikens förfall. Deras professionella förhållningssätt och de stora TV-bolagens världstäckande korrespondentnät har ersatts av bloggar och en paketeringscentral för nyhetssensationalism utan tydliga avsändare i London. Den ökande okunnigheten hos allmänheten kan mot den bakgrunden utnyttjas av en arrogant och aggressiv republikansk regim.

Så långt har utvecklingen ingalunda nått i Sverige men också här skymtar samma tendenser. Det är en händelse som ser ut som en tanke (hämd?) att man inom Public Service drar in en Oslo korrespondent samtidigt som norrmännen firar 100-årsminnet av att de lämnade unionen med Sverige.

Nyhetsförmedlingens allt snabbare och ytliga fakta behöver en motvikt i personlig närvaro, längre inlevelse, mera utvecklade resonemang, förtätade bilder och musikalisk känsla för röster och ljud. Allt detta kan dokumentärfilmen erbjuda. I de senaste två årens långa svenska dokumentärer finner vi kvalificerade skildringar från Peru, Mongoliet, Irak, Sydafrika, Argentina och Chile. Vi möter svensk facklig kamp, starka kvinnoförebilder, berättelser från Auschwitz och Guantanamo samt dråpliga och skakande interiörer från ett Östeuropa i omvandling. Globaliseringen är ett annat ämne återspeglad i flera projekt. Några filmer gör spännande musikaliska upptäcktsresor i tid och rum. Överhuvudtaget är engagemanget i världen omkring oss starkt i den svenska dokumentären just nu. Och om det undantagsvis handlar om det egna jaget, som i Carl Johan de Geers uppmärksammade "Med kameran som tröst" görs det med självironi och med en generositet som också rymmer allmängiltighet.

Dokumentärfilmen utgör uppenbarligen ett allt viktigare komplement till de bilder av vår tid som nyhets- och de kommersiella medierna erbjuder. Att den kreativa dokumentären och filmen som personligt konstnärligt uttryck bara erbjuds plats inom public service, gör det än viktigare att dess roll blir tydlig och dess tillkomstvillkor betydligt mer generösa än i dag. För att detta ska kunna förverkligas krävs ytterligare finansieringskällor.

Den ännu nödvändiga "Furhammarsfonden"

I december 1997 lade professor Leif Furhammar på regeringens uppdrag fram ett mycket genomarbetat förslag (SOU 1997:172) till en särskild tv-fond för att förstärka public service, för att öka de kvalificerade utläggningsuppdragen inom viktiga konstnärliga programgenrer och för att vidga sysselsättningsgraden för filmare, regissörer, manusförfattare samt andra konstnärer och artister. Tyvärr har denna tv-fond ännu inte förverkligats – den skulle på ett utmärkt sätt kunna tillgodose en rad av de behov som betänkandet om riktlinjerna för en ny tillståndsperiod anger.

I likhet med KLYS ser vi det stora behovet av en sådan oberoende fond som skulle kunna förverkligas under namnet 'Fonden för television och nya medier'. Fonden skulle vara öppen för alla uttrycks-

sätt där den rörliga bilden finns med och där visningsformen kan sträcka sig från biograf till bredband. Furhammar angav 1997 medelsramen till 75 miljoner och föreslog en finansiering med allmänna medel. Med tanke på de år som gått sedan hans förslag presenterades, den ytterligare kommersialisering som skett och de distributionsformer som tillkommit, bör fondens årliga resurser räknas upp till 150 miljoner/år. Finansieringen bör fortfarande ske med allmänna medel och vi vill i sammanhanget påpeka att statens momsintäkter från video- & DVD-uthyrning/försäljning samt från försäljning av TV-apparater och enheter för hemmabio etc. på fem år ökat med över en halv miljard kronor.

Samarbete med kulturinstitutionerna

I betänkandet understryker utredarna vikten av att programföretagen samarbetar med kulturinstitutioner och fria kulturproducenter. De oberoende filmarna är angelägna om att själva få delta i sådana samarbeten och därmed göra kulturyttringar från hela landet tillgängliga för en större publik via TV, biografier och inom utbildning och folkbildning. Men våra möjligheter på området begränsas kraftigt dels av att kulturinstitutionerna själva oftast saknar medel att satsa i filmproduktioner, dels av att det ofta med våra små resurser är svårt för oss att betala skäliga och rimliga upphovsrättsersättningar till deltagande konstnärer. Också i det här avseendet skulle "Furhammarsfonden" erbjuda lösningar till gagn för kulturlivet, SVT och filmarna.

Programföretagens arkiv

Inom OFF oroas vi starkt över den nedrustning av arkiv- biblioteks- och dokumentationsfunktionerna som just nu pågår inom public service företagen. Dessa funktioner, uppbyggda under lång tid, med en skattkammare för framtida programproduktion och forskning måste betraktas och skyddas som en del av vårt kulturarv, som en nationell resurs på medieområdet. Det är olyckligt om snäva överväganden i nuet låter denna resurs förfaras eller splittras.

Under de senaste åren har det internationella och nationella kulturarvet i form av film- bild och fonogramarkiv blivit föremål för en stark kommersialisering. Risker finns att det bara blir starka ekonomiska intressenter som har råd att utnyttja materialet i arkiven. Detta kan få flera negativa konsekvenser som t.ex. att bilden av det förflutna domineras mer av vinstintressen än historisk/konstnärlig kompetens och folkbildningsambition. Eftersom rättigheter till arkivmaterialen förvärvas territorievis och blir allt dyrare beroende på hur stora områden avtalen gäller, händer det ofta att kvalitetsdokumentärer inte kan exporteras och nå en publik utanför Norden.

För oss filmare är det mot den här bakgrunden mycket väsentligt att vi i våra samarbeten med public service företagen på rimliga villkor kan återutnyttja det nationella kulturarvet på film och fonogram, så att visningar av filmer med sådana inslag kan ske på bio, på DVD och video, inom utbildning och folkbildning och inte minst nå en publik i andra länder.

Så långt godbitar ur OFF:s remissvar 2005.

Smått och gott ur mediestatistiken:

Film och medier (de kulturformer som når flest människor) får bara 3 % av det samlade statliga kulturstödet.

På svenskarnas konsumtion av bio, TV och video/DVD, apparater härför samt koncessionsavgifter tar samhället årligen in ca 3 miljarder. På svensk film satsade man för några år sedan ca 240 miljoner. En i svenskt kulturliv alldeles unik och omvänd fördelning!

Det offentliga stödet till barnteater uppgick för några år sen till 430 miljoner; till barnfilm 16,5 miljoner.

Kultur- och mediesektorn omsluter ca 55 miljarder kronor/år i Sverige – dokumentärens andel blir ca 0,1 %.

De totala offentliga kultursatsningarna + tv-avgiften uppgår till ca 20 miljarder. Dokumentärens andel ca 0,3 %.

Public service TV kostar 2:50 per hushåll och dag. Kommersiell tv kostar hushållen 6:- om dagen. Gratismyten spräckt! (Källa – den senaste utredningen om Public Service)

Framtiden I.

Ett pressmeddelandet 18 juni 2008: Mats Svegfors utreder filmpolitiken

Regeringen har i dag beslutat om direktiv till den filmutredning som tidigare aviserats av kulturminister Lena Adelsohn Liljeroth. En särskild utredare, landshövdingen Mats Svegfors, ska lämna förslag till hur de framtida filmpolitiska insatserna ska utformas och finansieras.

Som utgångspunkt för sina ställningstaganden ska utredaren göra en framtidsinriktad analys av utvecklingen på filmområdet. Till det som ska belysas hör bl.a. ägar- och konkurrensförhållanden inom branschen, resurser och betalningsströmmar i svensk film, konsumtionsmönster samt teknikutveckling. Utredaren ska också göra en internationell utblick.

Utredaren ska bl.a. pröva om det finns förutsättningar för en fortsatt avtalsmodell för finansiering av filmpolitiken, om nuvarande insatser skapar bästa möjliga förutsättningar för ekonomiskt och konstnärligt risktagande i svensk filmproduktion och om nuvarande insatser på bästa sätt gynnar kvaliteten och mångfald i det filmutbud som erbjuds konsumenten.

Vidare ska utredaren pröva om filmstöd också bör kunna ges till film i andra visningsformer än visning på biograf samt hur en kostnadseffektiv och långsiktig utveckling av digital bio i hela landet kan främjas. Möjligheten till ökad samordning mellan filmpolitiska insatser på nationell, regional och lokal nivå ska prövas. Slutligen ska utredaren se över om nuvarande organisering av arbetet med att bevara och tillgängliggöra filmarvet bör förändras, när det gäller uppdelningen mellan Filminstitutets arkiverksamhet och den verksamhet som för närvarande bedrivs av Statens ljud- och bildarkiv.

Uppdraget ska redovisas senast den 15 september 2009.

Det nuvarande filmavtalet gäller t.o.m. utgången av 2010. Samtidigt sker det en snabb utveckling på filmens område. Därför är det viktigt, inte minst för den svenska filmbranschen, att det finns en filmpolitisk lyhörddhet och beredskap inför framtiden. Utredaren kan nu förutsättningslöst och i god tid pröva hur den framtida filmpolitiken bör finansieras och utformas, säger kulturministern i ett uttalande.

Svegfors har fått ett ganska öppet mandat och han borde vara en för uppdraget väl lämpad person med sitt mediekunnande, sin kulturkonservativa grundsyn och sitt samtidiga uppdrag som ordförande i Statens Kulturråd. Om man i det fullständiga direktivet om 13 sidor letar efter särskilda formuleringar för den oberoende filmens del hittar man bara en rad: "Utredaren ska särskilt uppmärksamma filmskapares villkor liksom förutsättningarna för företagsamhet och konstnärligt risktagande i svensk filmproduktion." Som vanligt får vi försöka hålla oss framme och bli synliga i offentligheten medan Svegfors arbetar och sedan utredningen blivit klar om drygt ett år. Inte minst måste vi se till att vi äntligen blir av med den eländiga och uttjänta filmavtalskonstruktionen. Det gröna gräset i grannländerna står som vanligt som en lockande möjlighet.

Framtiden II. Utredningen om Public Service

Just denna absolut sista dag före deadline för Victor kan jag ladda ner den nya Public Service-utredning om ca 300 sidor som publicerades denna morgon. Den heter "Kontinuitet och förändring," vilket påminner om vad resp. Mc Cain och Obama står för i det amerikanska presidentvalet. Uppdraget att utbilda och folkbilda tycks vara lika viktigt som förr. Public Service ska också spegla den oerhörda mångfald som finns i Sverige.

Utredaren Rose-Marie Frebran har upptäckt att "Underhållning" tidigare inte explicit ingått i uppdraget för Public Service, trots att det är just det som publiken tycks uppskatta mest. "I underhållningen kan det breda och det särpräglade mötas", säger hon. "Underhållning" som uppgift för programföretagen ska därför särskilt anges i sändningstillstånden. Det som är intressant med detta är att det gamla moderata kravet på att Public Service ska renodlas till områden som de kommersiella aktörerna undviker, inte fått genomslag i utredningen. Uppdraget är alltså fortsatt brett. När det gäller film skriver hon sammanfattningsvis att SVT även i fortsättningen ska ha ett ansvar för svensk filmproduktion efter 2010, oavsett om filmpolitiken regleras via ett filmavtal eller på annat sätt.

Beträffande dokumentärfilm nämner utredaren att 19,5 miljoner satsats av det garantibelopp (utöver den generella insatsen i filmavtalet) man åtagit sig under 2007. Det har fördelats på 50 titlar. För novellfilm gäller motsvarande 8 miljoner och 23 titlar. För långfilm, slutligen är satsningen 25,3 miljoner och 14 titlar, d.v.s. nästan 2 miljoner/titel. Totalsiffran för garantibeloppet blir 53 miljoner. Därtill kommer 34 miljoner direkt till konsulentstöden.

Utredaren avstår från ytterligare kommentarer för att inte binda Public Service till åtaganden i nästa ev. avtal eller andra finansieringslösningar för svensk film. När det gäller "utomståendes medverkan" är Frebran också ganska kortfattad. Hon nämner att den samlade kostnaden för SVT för inköp, samproduktioner och svenska förvärv 2006 uppgick till 330 miljoner, d.v.s. 13 % av de totala kostnaderna för program. Det viktigaste för oss är kanske förslaget om av införa moms för Public Service-företagen. Detta förbilligar deras investeringar och det borde ge mera ekonomiskt utrymme vid utläggningar – i nuläget inkluderas ju momsen i SVT:s insats i samproduktioner.

Drama, dokumentärfilm och andra gestaltande programformer hittar jag inte mycket om. Är det självklart eller ointressant – därom får man ingenting veta!

Mycket är i stöpsleven. Man lär få ligga i om man vill finas kvar!

Under skrivandet av den här långa texten har jag hunnit fylla 65 år och kvittera ut min pension. Jag tror inte att det ska betyda så mycket annan än att jag får en del pengar utan att anstränga mig, vilket kan vara en fördel om man som jag vill syssla med det nödvändiga mer än det möjliga. Några filmprojekt är i görningen, jag skriver kontinuerligt om konst och kultur i olika tidskrifter, jag leder på deltid filmdelen av en produktionsutbildning i Ystad, jag fortsätter min dokumentärfilmsklubb i samarbete med olika aktörer och visningar en gång i veckan av viktiga nya och gamla filmer. Jag har ännu inte börjat zooma. Kameran går.