

Pretentioner och profit

Produktionsstöd till svensk långfilm genom filmavskattning 1963-2004

Jenny Ollars
Södertörns högskola
Samtidshistoria PK
C-uppsats, 10 p
Handledare: Anne Hedén
Examinator: Göran Salmonsson
Vt 2007

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att under perioden 2004-1963 undersöka hur uttalade och outtalade teoretiska kriterier för värdefull film i de olika filmavtalen omsatts i praktiken genom Svenska Filminstitutets (SFI) produktionsstödsgivning. Diskuteras utgångspunkten utgörs av Pierre Bourdieus teorier om fält och olika former av kapital. Huvuddelen av undersökningen är en omfattande klassificering av sammanlagt 421 svenska filmer under totalt 25 års SFI:s verksamhet utspridda över hela undersökningsperioden. Vissa komponenter/aktörer i respektive film regissör, manusförfattare, skådespelare, samt eventuella författare klassificerats och kvantifierats utifrån en bedömning om relevans i förhållande till Bourdieus fältteori. Mönster i produktionsstödsgivningen har observerats och analyserats, med särskild tonvikt på de filmer som fått mest stöd under respektive period. Resultatet visar att de teoretiska kriterier för värdefull film som framförs i avtals utredningstexterna ofta föresamma, men att den produktionen som resulterar därav ändrar karaktär till ett rakt publikfrånvänt kvalitetstänkande, på 60 till ett där publikens gillande rent av ses som ett tecken på kvalitet och framåt. Min slutsats är att den fältteori som utvecklas i avtalen förändrats över tid än överensstämelsen mellan teori och praktik i stödsgivningen.

Nyckelord: filmavtal, Svenska filminstitutet, svensk filmpolitik, filmproduktion, Bourdieu, fält

Innehållsförteckning

Svensk filmpolitik en inledning.....	4
Historisk bakgrund.....	4
Tidigare forskning.....	6
Svensk filmproduktion ett fält.....	8
Syfte och frågeställningar.....	10
Källmaterial och källkritik.....	10
Avgränsningar.....	12
Metod.....	14
Centrala definitioner.....	18
Svensk filmproduktion 1963-2004.....	19
Avtalen och filmerna.....	19
1963 års filmavtal.....	19
Filmer 1963-1967/68.....	20
Filmer 1973-1977/78.....	21
Avtalets retorik och praktik.....	22
1982 års film och videoavtal.....	25
Filmer 1983-1987/88.....	26
Avtalets retorik och praktik.....	28
1993 års filmavtal.....	29
Filmer 1993-1996/97.....	30
Avtalets retorik och praktik.....	31
2000 års filmavtal.....	33
Filmer 2000-2004.....	33
Avtalets retorik och praktik.....	35
En försmak av framtiden: 2006 års filmavtal.....	36
Avslutande diskussion.....	38
Käll- och litteraturförteckning.....	42
Offentligt tryck.....	42
Artiklar, tidningar och tidskrifter.....	42
Litteratur och tryckta källor.....	42
Internet.....	43
Telefonsamtal, korrespondens.....	43
Bilaga I sammanställning av filmer.....	I-XXIV

Svensk filmpolitik en inledning

År 1963 var ett omvälvande år för svensk filmproduktion. Den så kallade filmreformen genomfördes och Svensk filminstitutet (SFI) skapades, vilket innebar ekonomiskt uppsving för den svenska filmen, då ett nytt och utvecklat system för statligt stöd till produktion av olika former som detta stöd sedan tagit sig under årens lopp har varit föremål för livliga och eviga tråtar. Finns det något som kan kallas kvalitetsfilm? Bör denna främjas oavsett om den typen av film som drar publik? Ett citat från Gunnar Oldin, programledare för Filmkrönikan 1959-1963, från slutet av 60-talet får här representera den åsiktsströmning som oroat sig för vissa filmskapares ointresse för publiken:

De svenska filmproducenterna har upptäckt att man kan strunta i publiken; [...] filmer som Heja Roland och Här börjar äventyret kan håva in två tredjedelar av produktionskostnaderna i form av kvalitetsbidrag (med hopp om ytterligare tillskott som förlustutjämningsbidrag) medan de beskyllde nybörjarna för exklusivitet; filmen håller fullt frivilligt på att subventionera sig in i samma exklusivitet. Ändå upphör en film utan publik att vara film, den blir bara begagnad celluloid.

På andra sidan spektrat befinner sig de som ihärdigt förutser det stora problemet med en svensk film är bristen på kvalitet och visioner, kopplat till hotet från den utländska (amerikanska) filmen. Författaren Lars Lambert är en av många som riktat kritik mot SFI:

Frågan är varför svensk biografisk film känns så medelmåttig, slätstruken och ointressant. [Det] må vara ursäktligt att de privata filmbolagen [...] har kortsiktig lönsamhet i blicken, men Filminstitutets producenter och fondhavare kunde kanske avkrävas lite vidare vaksamhet än att bara styra efter de senaste internationella konjunkturerna och surfa med på modevågorna med ett par hufvudsakliga utgångspunkter som 'färdigställning' och 'publik'. (Lambert 1979: 19)

Sedan det första filmavtalet skapades är det väldigt få svenska långfilmer som görs utan någon form av stöd antingen i förhand eller i efterhand från SFI. Det är exempelvis svårt för många filmare att förmå andra finansörer att investera i filmprojekt utan garanterade SFI-pengar med någonstans i beräkningen. Endast ett fåtal filmer varje år färdigställs utanför SFI. Två exempel från 2000-åren är filmerna *Darling* och *Farväl Falkenbergs* som båda mottogs väl av kritikerna. Oavsett om man utifrån ställer sig den konspiratoriska frågan hur många genialiska filmmanus som ligger och dammar i svenskars byrålådor och aldrig får chansen att för

¹Furhammar, Leif. *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*. Stockholm: Dialogos i samarbete med SFI, 2003, s. 281.

²C` X] b ž ` ; i b b U f ž ` İ G j Y b g _ Z] ` a ` U ` ` -070Y. I _ ` i g] j U f Y İ ž ` J Y g h a

³@U a V Y f h ž ` @U f g ž ` İ G ` } d d ` [f Y d d Y 01-19 :] ` a] b g h] h i h Y h ` İ ž ` 8 U [

⁴Koskinen A U U f Y h ž ` İ 8 Y h ` g _ f] j b U ` c f X Y h " ` B € ` g " [U h ` Z *0812.Z] ` a a U b i g `

ligas eller ej, kvarstår faktum att det åtminstone är väldigt svårt att göra film i dagens Sverige utan stöd från SFI. Detta faktum gör det både relevant och vetenskapligt intressant att undersöka hur den aktör SFI har varit och fortfarande är genom filmavtalen. Vad är det för filmavtalens produktionsstödsformer syftat till att gynna? Har de haft någon praktisk effekt? Finns det produktionsmönster som återkommit eller som förändrats över tid, vilka kan ge en bild av eventuella skiftningar i synen på vad som ansetts vara värdefull svensk film?

Historisk bakgrund

Svensk filmpolitik var redan på 1800-talet ett hett omdebatterat ämne. Filmen fick tidigt en stor genomslagskraft och spridning i de breda folklagren, och blev ett massornas nöje. Grund av en borgerlig moralpanik över detta var det filmens eventuellt medicinskt och moraliskt skadliga effekter på ungdomen som till en början främst hamnade i riksdagsdebattens fokus. 1911 införde Sverige exempelvis som första land i världen en statlig myndighet för filmcensur. Statens biografbyrås uppgift var att övervakas och registreras. Filmen fick en hög kulturella status var väldigt högt värderades. En fråga som om huvud taget kunde anses vara konst. Den belades med så kallad nöjesskatt, vilken höjdes och sänktes i omgångar fram till filmreformen 1963. Från 1940 var den obligatorisk och tillföll till hälften staten, till hälften kommunerna.

En inneboende spänning som funnits sedan begynnelsen är den mellan filmen som konst och filmen som industri. Om filmen i första hand är en konstnärlig uttrycksform av samma rötter som opera, teater och måleri, eller snarare främst en industri som konkurrerar på samma marknadens lagar om utbud och efterfrågan har diskuterats i det oändliga. Denna spänning fick till en tillfällig lösning då filmbranschen och staten gjorde gemensam sak och avskaffade nöjesskatten i och med filmreformen 1963. Nöjen ersattes av en rörelseavgift på all biobiljett försäljning oavsett om det var svenska eller utländska filmer. Detta gjorde att filmbranschen för att stödja svensk filmproduktion blev genom detta beroende av ett offentligt återtillstånd för biograferna, då det var antalet biografbesök som avgjorde det produktionskostnadsmissiva handlingsutrymmet.

Det var i detta som olika intressen jämkades samman, i en gemensam önskan att skapa en svensk filmguldålder. Det statliga stödet till svensk filmproduktion infördes för att man befäradet att den inhemska filmen skulle gå under i konkurrensen från televisionen, vars intåg i Sverige

⁵Furhammar 2003, kapitel 1.

⁶Timm, Mikael *Dröm och förbannad verklighet. Spelet kring svensk film*. Stockholm: Brorberg i samarbete med SFI, 2003, s. 16.

⁷Furhammar 2003, s. 166.

⁸Furhammar 2003, s. 281.

hem medfört en massiv biografisk filmarnas sida fanns en önskan att Sverige skulle återfå sin status som stor filmnation. Ryktet som skapats på stumfilmens område under främst 1910-talet, med regissörer som Mauritz Stiller och Victor Sjöström, samt stjärnsåttorpe Garbo, bleknade under kommande årtiondet blev den bespottade och på 1920-talens årtionde, och det decennium som föregick filmreformen var exempelvis filmer med kändisarna Åsdis och i huvudrollen ett stående inslag på biorepertoaren. Alf Sjöström och Ingmar Bergman upplevdes av många filmare som ljusglömda i kontakt kulturskymning något var tvunget att göras för att återupprätta Sveriges filmstatus.

Filmreformen skapades alltså i ett slags samförstånd om att göra en insats för den svenska filmens överlevnad. Vad som krävdes och hur insatsen skulle se ut, blev dock snabbt föremål för skilda meningar. Även vilken typ av film som ska stödjas och som stöds har också föranlett meningsskiljaktigheter, förändrade prioriteringar och nya avtal. Kanske har det även förändrat filmproduktionens utseende är det som denna uppsats syftar till att undersöka.

Tidigare forskning

Det finns en del studier som mer eller mindre anknyter till mitt forskningsområde, det vill säga den svenska filmpolitiken och närmare bestämt till filmavtalen och den långfilmsproduktion som skapats inom ramen för dem.

Statsvetaren Roger Blomgrens avhandling *Staden och filmen* omfattande översikt av den svenska filmpolitikens historia 1900-1999. Det är en studie som skildrar hur man från den svenska statens sida under olika perioder resonerat kring och argumenterat för olika ställningstaganden i den till synes olösliga frågan om huruvida staten bör stödja svensk filmproduktion eller ej. Blomgren utmejslar tre möjliga förhållningssätt: det aktivt neutrala samt det perfektionistiska. Det förstnämnda utgör ett förespråkande av icke-interventionism, att staten inte över huvud taget ska ta ställning till vad som är god kultur. Den andra innebär att vilja värna en mångfald och kulturell bredd, vilket medför åtgärder för att säkra vissa filmtypers överlevnad. Alla ska ha rätt att göra film eller dåligt. I denna undersökning kommer Blomgrens studie och förhållningssättsbegrepp fungera som referenspunkter för mina tolkningar, snarare än som analysredskap.

⁹Furhammar 2003, s.249

¹⁰Furhammar 2003, s.271

¹¹Blomgren, Roger *Staten och filmen. Svensk filmpolitik 1900-1999*. Stockholm: Gidlund, 1998.

¹²Blomgren 1998, s.170

I övrigt utgörs den tidigare forskningen främst av uppsatser i filmvetenskap, varav många behandlar det svårdefinierade kvalitetsbegreppet och problematiken med att värdera film. Hendrik Bergstén har exempelvis skrivit där han kritiserar ett av produktionsstöds systemen som funnits genom åren, nämligen det med 7 personer som delat kvalitetsbidrag. Den kvalitetsdefinition som var styrande var, enligt Filminstitutets dåvarande helt orimlig ambition då den samhälleliga repräsentation med ett sådant litet antal personer är väldigt svår.¹³ Han vidrör här ett centralt tema i denna uppsats, nämligen att vissa personer har större makt än andra att avgöra vad som är god film (se vidare i teoriavsnittet nedan).

Med Blomgrens begreppsapparat argumenterar Karin Kjellin för att det i den filmpolitiska debatten 1998 förekom såväl aktiva som perfektionistiska argument, och att dessa var tydligt förknippade med olika aktörer. Det aktivt neutrala förespråkandet av pluralitet av aktörerna (i form av distrikten) och strävan om den nya ska ha varit mer konsekvent under den borgerliga regeringen perfektionistiska ståndpunkten främst anfördes av oberoende producenter.¹⁴

Maria Weimers studie *Filmavtalets betydelse för svensk film* den som mest liknar den jag avser att göra. Syftet är att undersöka huruvida filmavtalen påverkat vilka filmer som gjorts. Weimer drar slutsatsen att samhällsklimatet i hög grad påverkat filmproduktionens utseende.¹⁵ Det finns anledning att ifrågasätta denna slutsats, eller åtminstone den argumentation som Weimer framför för att stödja den. Hon motiverar sin slutsats med exemplet att när det fanns efterhandsstöd borde det locka till att göra publikinriktade filmer, men att detta inte fick något utslag. Här är det värt att påpeka att hon här inte uppger att detta efterhandsstöd till övervägande del var av kvalitetsinriktad art, helt oberoende av hur många människor som kom och såg filmen i fråga. Det finns mer än ett sätt att organisera efterhandsstöd, som i sin tur gynnar olika typer av produktioner. Även om trender förekommer vanligtvis ett flertal gånger under en period och det sker därför någon form av urvalsprocess när man väljer att stödja olika filmer, så är det där vissa sitter på mer makt och ekonomiskt/kulturellt kapital än andra. Att Weimer förbiter dessa viktiga punkter motiverar liknande studie görs igen, men denna gång med utgångspunkt i Weimers studie.

¹³Bergstén, Hendrik, *Kvalitetsbegreppet och film. Om filmreformen och inställningen till kvalitetsbegreppet* Stockholm: Institutet för teater- och filmvetenskap, uppsats vt 1989, s.3433

¹⁴Karin Kjellin, *Kvalitetsfilm är bättre än kommersiell film*, *Stämman i filmpolitiska debatten* Stockholm: universitet, Filmvetenskapliga institutet, uppsats vt 1999, s.2524

¹⁵Weimer, Maria, *Filmavtalets betydelse för svensk film* Stockholm: Institutet för teater- och filmvetenskap, uppsats vt 1996, s.33.

¹⁶Weimer 1996, s.331

punkt i Bourdieus fältbegrepp och med en mer ingående syn på produktionernas sammansättning. Detta snarare än en subjektiv bedömning av om huruvida filmerna är mer eller mindre kvalitativa under olika perioder¹⁷ vilket vetenskapligt sett är rätt ovidkommande och intetsägande när man inte använder sig av några fasta kriterier för vad som skulle vara kvalitet.

Svensk filmproduktion i ett fält

Då ett filmprojekt ska förverkligas finns det flera aktörer som på ett påtagligt sätt kan ha ett finger med i spelet. Sådana aktörer kan exempelvis vara regissörer, producenter/produktionsbolag, manusförfattare, skådespelare, biografägare och distributörer. Därutöver finns det flera aktörer man tar mer eller mindre hänsyn till, såsom kritiker och tilltänkt publik. Alla dessa aktörer befinner sig i en viss dynamisk maktrelation till varandra, där vissas intressen och åsikter tyngre än andras. Med Pierre Bourdieus begreppsapparat skulle man kunna beskriva detta följande

Ett fält i Bourdieus mening är ett positionsstrukturerat socialt rum som kännetecknas av en ständigt pågående kamp mellan dominerande och dominerade institutioner, grupper eller individer eller annorlunda uttryckt, försvarare av den rådande ordningen och nykomlingar som vill förändra densamma.¹⁸ Om man skulle försöka beskriva detta fält skulle man säga att över tid förändrar dess dynamiska maktförhållanden förändras, men den grundläggande motsättningen som bestämmer kampen och de olika intressena till trots är alla de som är närvarande i fältet.¹⁹ På den svenska filmproduktionens fält skulle man kunna formulera denna gemensamma frågeställning som är central för kampen och de olika intressena till trots är alla de som är närvarande i fältet.²⁰ På den svenska filmproduktionens fält skulle man kunna formulera denna gemensamma frågeställning som är central för kampen avgörs av aktörernas respektive resurser i form av kapital.²¹ Således kan kulturellt kapital kan beskrivas som de symboliska följande människa kan tillägna sig genom bildning och behärskan det av olika kulturella uttryck.²² Aktörerna genererar enligt Bourdieu makt att definiera vad som är legitim och värdefull kultur.

Då filmen som kulturform dock både som industri och konst, kan man säga att det finns en inneboende och påtaglig spänning mellan ekonomiskt och kulturellt kapital i filmproduktionens fält. Även om det sällan handlar om att aktörer förespråkar antingen ekonomisk vinning eller kulturella värden, så finns det ändå aktörer med mer påtagliga intressen i den ena eller andra aspekten av filmproduktionen. För vissa överväger oftast den kommersiella eller ekonomiska

¹⁷Weimer 1996, se exempelvis s.13

¹⁸Bourdieu, Pierre, *Kultur och kritik. Anföranden av Pierre Bourdieu*. Daidalos, 2:a upplagan, 1997, s. 127.

¹⁹Bourdieu 1997, s.128.

²⁰Bourdieu 1997, s. 129.

²¹För ett kortare resonemang kring olika typer av kapital, se exempelvis Bourdieu 1997, s. 67

²²U f` Y ž` > U b ž` Ī D] Y f f Y` 6 c i f X] Y i` c W\` Mōderna samhällsteorier Y h g` f Y d f Traditioner riktningar teoretiska Stockholm: Boma, 1989, s. 364, 375.

miska sidandistributörer, produktionsbolag/producenter och biografägare i större utsträckning håller frågor om konstnärlig kvalitet i filmstaparnas manusförfattare och skådespelare. Bourdieu menar att ett fälts struktur utgörs av ett tillstånd i förhållande till andra fält som har ackumulerat skiljeförhållanden. Det är alltså i de strider som utkämpas i ett specifikt fälts centrum som aktörerna utövar sin makt och uppnår vinster påverkar sedan maktstrukturen i fältet. I fallet det svenska filmproduktionsfältet kan man uttrycka det som att i kärnan för svensk film finns en balans mellan innehavare av kulturellt och/eller ekonomiskt kapital. Vinst förändras som uppnås i form av exempelvis publiksuccéer och kritikerframgångar till dessa vinsters relativa vikt vid en viss tidpunkt kan antas förstärka aktörers positioner och försvaga andra. På detta vis förädlas de legitima uppfattningarna om vilken typ av film som är värdefull, det vill säga önskvärd att främja med hjälp av exempelvis produktion. Viktigt att poängtera är dock att det inte alltid är så enkelt som att det handlar om olika kapital som ställs mot varandra. Det handlar om olika kapital som ställs mot varandra för att nå en stor publik, och representerar ett slags möte mellan kapitalen.

I min studie används Bourdieus fältbegrepp som ett analysredskap för utgångspunkt i själva undersökningen, där variabler valts utifrån vad som ansetts vara relevant för att kunna utröna information om maktförhållandena på det svenska filmproduktionsfältet. Jag använder mig av aktörsbegreppet för att beteckna de som besitter positioner på fältet. Gunneriusson gör ett viktigt påpekande i betonandet av att fältet inte existerar i materialet utan att det är metodologiskt redskap för att söka ny kunskap. En annan viktig aspekt som visat sig vara fast på i denna uppsats är det faktum att olika lagar styr ett så kallat (re)produktionsfält respektive ett konsumtionsfält. Gunneriusson tar exemplet litteratur, där ofta finns stora skillnader mellan den typ av litteratur som toppar försäljningslistor och den litteratur som toppar försäljningslistor. För svensk filmproduktion kan jämförelsen

²³Bourdieu 1997, s. 128.

²⁴Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique sociale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979, s. 252.

²⁵För närmare beskrivning av dessa variabler, se metodavsnittet nedan.

²⁶Gunneriusson, Håkan. *Det historiska fältet. Svensk historieveteenskap 1950-2010*. Uppsala universitet, 2010. & \$ \$ & ' ž ' g " ' % * " ' 8 Y h ' Z] b b g ' Y b ' g i V h] ' ' g _] ' ' b U X ' a Y ' ' U b ' c f X som handlar inom en begränsad struktur, medan det sistnämnda är ett uttryck för en mer aktiv part som driver något slags intresse eller agenda.

²⁷Gunneriusson 2002, s. 17.

exempelvis bli den mellan de lagar som styr vad filmkritikerna gillar respektive de som avger biopubliken vill se, vad de grupperna inbördes bedömer vara värdefullt. Beroende på vilket kapital som står högst i kurs på filmproduktionsfältet, påverkar sedan dessa faktorer sannolikt den konkreta produktionen i varierande utsträckning. Jag har i min undersökning valt att inte se publiken som ett separat konsumtionsfält, utan som en del av produktionsfältet, med en varierande undersökningsperioderna varierande konsekration för mig så rätt att genom sitt handlande på fältet (betala för att se vissa filmer på biograf) Zupp a ' h] ` ` ' U h h ' .

Syfte och frågeställningar

Mitt syfte är att tolka hur uttalade och outtalade teoretiska kriterier för värdefull film i de filmavtalen har omsatts i praktiken genom SFI:s produktionsstödgivning. Detta i ljuset av den nämnda diskussion om olika aktörers positioner på det svenska långfilmsproduktionsfältet utgår från antagandet att det är möjligt att mönster vad gäller olika kombinationer av aktörer och faktorer övilka kan besitta ett kulturellt och/eller ekonomiskt kapital öi de filmer som fått mest produktionsstöd under respektive undersökningsperiod, kan säga något om kvalitetsbegreppet under den aktuella perioden.

Följande frågor utgör utgångspunkt för undersökningen:

- Vilka typer av filmprojekt har fått bidrag?
- Vilka har varit inblandade i så kallade team (regissör, producent, manusförfattare)? Vilken typ av skådespelare har medverkat?
- Hur mycket bidrag har filmprojekten fått?
- Finns det en samstämmighet mellan avtalskriterierna och stödgivningen?

Källmaterial och källkritik

Från 1993, då konsulentsystemet infördes, mått finns det enligt uppgift från Filminstitutet mer eller mindre utvecklade skriftliga avslagsmotiveringar till ansökningar som refuserats. På senare år ska det även ha införts ett system då konsulenterna inför styrelsemötena där produktionsstödsbesluten tas, förbereder en kort skriftlig bedömning av de filmprojekt som denne ansökan beviljas stöd. Jag har ett flertal gånger varit i kontakt med Filminstitutets produktionsstödskonsulent och förgäves försökt förhandla mig till att få ta del av detta material.

²⁸Exempelvis telefonsamtal 2007 med Christer Holmqvist, registrator på SFI:s arkiv.

²⁹Telefonsamtal 2008 med Charlotta Denward, chef på produktionsstödsavdelningen och även tidigare filmkonsulent.

³⁰ [] j Y b ' Z f € b ' 7 \ U f ' c h h U ' 8 Y b k U f X ' } f ' Z " ` ^ U b X Y . ' Í H m j Anledningen är att materialet är känsligt och kan inte släppa ut det med hänsyn till dem vi arbetar

Nedan följer en uppställning i tabellform av variabelernas underkategorier, följkategorierna för i löptextform.

1. Regissör	2. Manusförfattare	3. Producent
Etablerad	Regissör ensam	Stort bolag
Publik	Regissör i samarbete med ar	Annat bolag
Kritik	Regissör i samarbete med	SFI
Publik/kritik	förlagans författare	Enskild person
1 [ej specificerat]	Förlageförfattaren ensam	Organisation, förening,
	Annan person	institution
Debutant	1 [ej angivet]	Samproduktion
Tidigare kort/tv-filmer		
Etablerad i annan konstnä		
verksamhet		
Internt rekryterad		
1.2.4 1 [ej specificerat]		
Utländsk		
Etablerad		
1 [ej specificerat]		
4. Skådespelare	6. Stödbelopp	
Kända	1963/64-1967/68	6.4.1993/94-1997
Etablerade	Kvalitetsbidrag	6.4.2.Förhandsstöd
Okända	Förlustutjämning	6.4.3.Utökat förhandsstöd
Utländska	1973/74-1977/78	6.4.4.Efterhandsstöd
1 [inga skådespelare]	6.2.1 Kvalitetsbidrag	6.5.2000-2004
	6.2.2.H-garantier	6.5.2.Förhandsstöd
	6.3.1983/84-1987/88	6.5.3.Utökat förhandsstöd
	6.3.2.B-garantier	6.5.4.Publikrelaterat stöd
	6.3.3.Utökad garanti	
5. Förlaga		
Ja		
Nej		

Figur 1 Grafisk uppställning av variabelindelning inför undersökningen

= b c a j U f] U V Y ` b ` Ñ f Y [] g g " f Ñ ` Zh] UbbbhgÑ ` hcfW\ ` i-Ñbi XhY` f} _bUXhg
 lerad innebär här att regissören har gjort åtminstone en långfilm förut, medan debutanter
 Z " f g h U ` ` € b [Z] ` a " ` s j Y b ` \ } f ` Z] b b g ` X c W_ ` f b X Y f _ U
 b U ` Ñ d i V `] _ Ñ ` ino. Är det regissören i fråga den omgående eller med sin senaste
 film haft publikframgångar. Begreppet kritik används för att markera regissörer som över
 positiva recensioner för sin senaste film. Jag har här valt att enbart se mot klart upphöj
 h U [U b X Y ` g c a ` Ñ [c X ` _ f] h] _ Ñ ž ` c W\ ` [" f ` aXc` fñ Z " f `] b [X
 sionerÑ D i V `] _ Ñ ` c W\ ` Ñ _ f] kom till samman, enskild eller helt sakhas [Y
 om bedömning varit att regissören i fråga inte upptäckt av någondera part.
 Anledningen till att just de senaste filmerna undersökts är att publikframgångar och över
 recensioner oftast är dynamiska fenomen som inte är givna på förhand för en
 f Y [] g g " f ` UUh`h`žU`g]€`cUb`h`X`ñ"}`[U ž ` Ñ Z

