

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA
Institutionen för ekonomi och företagande
Konst, kultur & ekonomi - programmet

Kvalitetsfilmen kontra kommers

- **en undersökning om kvalitetsfilmens villkor utifrån Svensk Filmindustri (SF) och Svenska Filminstitutet (SFI)**

Kandidatuppsats i Företagsekonomi, 15 p
HT 2009
Författare: Miran Marlovic
Handledare: Fotis Theodoridis

Innehållsförteckning

INLEDNING	3
1.2 Problemställningar	4
1.3 Syfte	5
1.4 Avgränsningar	5
1.5 Om begreppet kvalitet	6
1.6 Disposition	6
TEORETISK REFERENSRAM	7
2.1 Val av teori	7
2.2 Institutionell beslutsteori	7
2.3 Systemteori	9
METOD	11
3.1 Val av metod	11
3.2 Datainsamling	11
3.2.1 Intervjuer	11
3.2.2 Litteraturstudier	11
3.3 Tillförlitlighet	12
EMPIRI & ANALYS	12
4.1 En kort introduktion av tiden före filmavtalet	12
4.2 Utvalda filmavtal mellan åren 1963 – 2006	13
4.2.1 1963 – 1972	13
4.2.2 Analys	16
4.2.3 1972 – 1983	17
4.2.4 Analys	19
4.2.5 1983 – 2006	21
4.2.6 Analys	27
SF/SF Bio OCH SFI idag	29
5.1 Svenska Filminstitutet	29
5.2 Analys	35
5.3 SF/SF Bio	36
5.3.1 SF Produktion	37
5.3.2 SF Distribution	39
5.3.3 SF Bio	40
5.4. Analys	43
AVSLUTANANDE DISKUSSION	45
KÄLLFÖRTECKNING	46

1. Inledning

Utvecklingen av svensk film har under en lång period varit, och är, beroende av samspelet mellan filmbranschen och politiken. Debatten har under många år gällt frågan om prioritering av film som bärare av kultur och konstnärlig stimulans kontra film som ren underhållning för den breda massan. Den sistnämnda kan ses som del av en industri som kan överleva på kommersiella villkor, vilket inte gäller för den förstnämnda. Kampen mellan dessa två olika synsätt eller sfärer pågår än idag och kompromissen som hela tiden görs blir en blandning av de båda sfärerna som utgör grogrunden för utvecklingen av svensk film. Under början av sextioalet slöts ett avtal mellan filmbranschen och den svenska staten för att hantera finansiering och visning av svensk film. Svenska Filminstitutet inrättades som ett kontrollorgan som skulle följa upp filmavtalet och se till att det efterlevdes. Det var ett statligt organ som skulle vara ansvarigt för främjandet av kvalitetsfilm och filmkulturen men även produktion och därför representera filmbranschens kommersiella intressen. Avtalet innebar att alla som på något sätt var involverade i spridning och visning av film även skulle bidra till produktionen av nya filmer. Modellen modifierades sedan successivt under åren genom nya avtal som försökte anpassa sig till det rådande filmklimatet, och ett sådant avtal gäller alltså än idag, den så kallade Svenska filmmodellen.¹ Idag pågår en statlig utredning om ett nytt avtal som skall gälla från år 2010 och som för tillfället bl.a. undersöker ägar- och konkurrensförhållanden inom branschen, resurser och betalningsströmmar i svensk film, konsumtionsmönster samt teknikutveckling.²

Det nuvarande filmavtalet är utformat och omfattas av dels den svenska staten dels några huvudaktörer inom visning, produktion och spridning av film, bland andra; Sveriges Biografägareförbund, Sveriges Filmuthyrareförening, Svenska Filmdistributörers förening, Föreningen Sveriges Filmproducenter och Sveriges Television AB. Alla dessa är med och finansierar svensk filmproduktion. År 2008 stod staten för totalt 185 mkr i produktionsstöd, samtidigt som övriga parter stod för 154 mkr. 120 mkr tilldelades av staten separat för filmkulturen det vill säga visning och spridning av kulturfilm, samt upprätthållandet av det svenska filmarvet.³

Svenska Filminstitutet (SFI) har hand om fördelningen av anslag till olika filmprojekt, och styr över de pengar som produktionsstödet utgör. Svenska filmskapare är i hög grad ekonomiskt beroende av SFI

¹ www.sfi.se

² <http://www.sweden.gov.se/sb/d/1879/a/107707>

³ www.sfi.se

och den svenska filmmodellen. Det är viktigt att påpeka att SFI även har ett kulturpolitiskt mål att främja svensk kvalitetsfilm genom att ge stöd till kvalitativt intressanta och experimentella filmer. Inom visning och distribution av biofilm är SF (Svensk Filmindustri AB och SF Bio) den dominerande biografkedjan respektive produktions- och distributionsbolaget i Sverige. Enligt det rådande filmavtalet går 10 % av SF:s bruttobiljettintäkter, båda för svenska som utländska filmer, till SFI och därmed produktionen av ny svensk film. Detta gör att även SF är en viktig aktör, både som den enskilt största visningsplattformen för bio men även för finansieringen av svensk film genom sina biljettintäkter. Detta är ett exempel där filmkonst möter kommersiell verksamhet som idag anger förutsättningar för filmbranschen. Beslut som fattas av SF och SFI spelar en avgörande roll för svensk film och dess framtid, vilket anger temat för denna studie.

1.2 Problemställningar

Två skilda organisationer har en avgörande inverkan på svensk film och har samtidigt olika mål med sin verksamhet. Den ena organisationen är SF som efter bolagiseringen av sin verksamhet delats upp i SF AB som idag är marknadsledande distributör och viktig producent av svensk film, och SF Bio som äger majoriteten av alla biografsalonger i Sverige. SF/SF Bio driver kommersiell verksamhet i vinstmaximerande syfte och verkar efter marknadens spelregler. Den andra är SFI, Svenska Filminstitutet, som främst har ett kulturpolitiskt mål att främja svensk filmutveckling generellt och att stödja produktion av nya filmer med högt konstnärligt värde. Samtidigt är dessa organisationer på flera sätt beroende av varandra enligt filmavtalet.

Kommersiella och konstnärliga intressen är två motstridiga parter som delar på inflytandet över utvecklingen av svensk film. Från ett konstnärligt perspektiv uppfattas det i många lägen som problematiskt att man är direkt beroende av ett kommersiellt bolag som så att säga står mellan kulturen och publiken.

Många inom filmbranschen är eniga om att det borde finnas fler biografkedjor än SF för att främja konkurrens, så att filmutbudet blir mer mångfaldigt och inte styrs av ett fåtal personer.⁴ SF Bio har kritiserats för att satsa för mycket på säkra kort i form av (starkt promotade) hollywoodproducerade filmer som drar de stora massorna till biograferna och på så sätt genererar intäkter. Senast har regissören Lars Troell deltagit i kritiken mot SF för att hans senaste film "Maria Larssons eviga ögonblick" trots alla priser och nomineringar inte har nått till en större publik utanför storstäderna.

⁴ www.filmnyheterna.se

⁵Dessa förutsättningar ger upphov till en mängd intressanta frågeställningar redovisade nedan;

Hur ser rollfördelningen ut mellan SF och SFI när det gäller främjandet av svensk film som inte främst riktar sig mot en bred publik i ekonomiska syften? Hur stor del av SF:s bioutbud kan sägas utgöra kvalitetsfilm? Hur bestäms utbudet av filmer? Hur har dessa organisationers roller och mål förändrats av de förändringar i filmavtalet som ägt rum? Vad har SF för ansvar över utvecklingen av svensk film? Är utbudet på bio styrt av enbart ekonomiska intressen, av vad som anses vara kvalitet, eller av bådadera?

1.3 Syfte

Syftet med denna uppsats är att utifrån ett historiskt perspektiv belysa villkoren för främjandet av svensk kvalitetsfilm idag med två viktiga aktörer i fokus; Svenska Filminstitutet och SF. Jag vill ta reda på hur dessa aktörer utifrån deras situation och omvärld tillsammans skapar förutsättningar för kvalitetsfilmen.

1.4 Avgränsningar

I uppsatsen kommer jag främst att undersöka förutsättningar för främjandet av svensk film med betoningen på kvalitetsfilm. Jag kommer inte att göra en bedömning av vilka filmer jag anser vara kvalitetsmässigt intressanta utan försöka undersöka villkor för den typen av film. I SFI:s fall kommer undersökningen att inriktas på finansiering och produktion av långfilm och inte deras övriga verksamhet. I SF:s fall kommer undersökningen att främst riktas till biografverksamheten men i mindre utsträckning även distribution och produktion. Andra typer av medier och distributörer av film och aktörer kommer inte att behandlas ingående, men dock nämnas i de fall jag anser de vara relevanta för undersökningen. Jag kommer att inrikta mig på filmavtal från 1963, 1972, 1983, 1993, 2006. Dessa avtal valde jag ut för att de enligt mig representerar den historiska utvecklingen av filmklimatet i Sverige som är nödvändig att förstå för att kunna dra slutsatser om dagens förhållanden för svensk film. Detta kommer jag att göra utan att gå in på enskilda filmtitlar och regissörer förutom i de fall jag anser det vara nödvändigt

⁵ www.dn.se

1.5 Om begreppet kvalitet

I min undersökning av villkoren för svensk film lägger jag tyngd på kvalitetsfilm. Jag har använt mig utav begreppet kvalitetsfilm för att beskriva en film som inte skapas med intentionen att nå en störst möjlig publik. På det sätt handlar min undersökning om film som inte primärt har kommersiella intressen utan först och främst konstnärliga. I uppsatsen använder jag mig utav ett antal andra begrepp så som värdefull, smal, konstnärlig och jag väljer att se dessa begrepp synonymt med kvalitetsbegreppet.

1.6 Disposition

För att beskriva organisationernas enskilda logiker och deras relation tänkte jag göra en historisk återblick av dessa organisationer och titta på vissa av de filmavtal som gjordes mellan åren 1963-2006. Dessa avtal är en produkt av samhällets dåvarande film- och kulturklimat och är ett resultat av förhandlingar som fördes mellan de olika inblandade parterna så även SF och SFI. Filmavtalen är ett relevant undersökningsobjekt för att de belyser de idéerna kring filmpolitiken och filmbranschen som de rådande debatterna handlade om. Avtalen som jag har valt att titta gäller mellan åren 1963-1972, 1972-1983, 1983-2006. Först beskriver jag den historiska utvecklingen under ett avtals livslängd sedan analyserar jag texten utifrån den institutionella beslutsteorin och systemteorin.

Den andra delen av uppsatsen handlar primärt om SFI och SF/SF Bio:s enskilda verksamhet idag som följs av en analys av de båda organisationerna utifrån Niklas Luhmanns systemteori.

Uppsatsen slutbehandlas därefter med en avslutande diskussion.

2. Teoretisk referensram

2.1 Val av teori

I min uppsats kommer jag att använda mig av två teorier som tillsammans kommer att hjälpa mig belysa villkoren som har gällt för svensk smalfilm och som i sin tur förklarar de nämnda aktörernas agerande. Den första teorin är institutionell beslutsteori utvecklad av Christin Blomqvist och Bengt Jacobsson i boken "Drömmar om framtiden". Den institutionella beslutsteorin går ut på att studera beslutsprocesser utifrån tre olika aspekter; tidens idéer, regler och organiserande av aktörer som tillsammans påverkar en beslutsprocess. Teorin är relevant för min uppsats för att den ska hjälpa mig att organisera och sammanfatta de strömningar av idéer, regler och det organiserande av institutionerna som påverkar beslutsfattandet av filmproduktion. Den kommer att tillämpas på en historisk utveckling av Svenska Filminstitutet och Svensk Filmindustri/SF Bio och försöka att förklara deras agerande under åren 1960-2006. Den andra teorin som jag kommer att använda mig av är den så kallade systemteorin, utvecklad av den tyska sociologen Niklas Luhmann som i denna kommer att användas för att förklara handlingslogiken för organisationer.

2.2 Institutionell beslutsteori

Den institutionella beslutsteorin är en vidareutveckling av den rationella beslutsteorin som gjordes av författarna Jacobsson och Blomqvist i boken "Drömmar om framtiden". Den rationella beslutsteorin går ut på att aktörer med en kunskap om förväntade konsekvenser väljer det alternativ som är lämpligast för att nå ett uppsatt mål.⁶ Författarna tar upp två kritiker mot den rationella beslutsteorin där de menar att ett problem är att aktörerna sällan har tillräcklig kunskap om konsekvenserna av olika alternativ och ett annat är att de med all säkerhet inte vet vad de vill ha för mål i framtiden. De anser att aktörernas istället formar sin vilja i efterhand i en längre beslutsprocess. Handlandet i beslutsprocessen gör att aktörerna lär sig vad de vill genom att handla och inte enbart genom att tänka.⁷ Ett annat problem enligt Jacobsson och Blomqvist är att aktörerna sällan söker efter det optimala, utan ett tillräckligt bra alternativ. De håller sig oftast fast till en lösning som fungerar, även om det skulle finnas andra potentiellt bättre. Det gör organisationerna till

⁶ Blomqvist, C., Jacobsson, B. 2002. Drömmar om framtiden - beslut kring infrastruktur. Lund: Studentlitteratur AB. s.24

⁷ Ibid. s.24

begränsat rationella.⁸ Författarna utvecklar den rationella beslutsmodellen i ett vidare sammanhang där de istället menar att de intentionellt handlande aktörer i en begränsad rationell beslutsprocess påverkas av tidens idéer, regler och organiserande.⁹

Med intentionellt handlande menar författarna att alla aktörer i en beslutsprocess har sina intentioner men att dessa sällan uppnås fullt ut utan istället är ett resultat av ständiga förhandlingar. Detta s.k. aktörsperspektiv kan man följa i de olika filmavtalen eftersom varje filmavtal resulterar ur förhandlingar med olika aktörer inom filmbranschen.

Idéer kring det som följer beslutsprocessen är väldigt viktiga för utfallet av ett beslut enligt Jacobsson och Blomqvist. Detta för att vissa idéer blir viktiga och får legitimitet över tiden som till slut ger underlag åt beslutsprocesserna. Dessa idéer kan ibland representera högre moraliska och etiska värden och vara till stor hjälp för att påskynda en beslutsprocess. Beslutsprocesser har därmed en egen logik enligt Jacobson och Blomqvist, då aktörerna som jobbar på att uppnå sina mål i viss utsträckning lär sig både vad de vill och önskar och vilka resurser de behöver, och detta lärande sker i utbytet med andra. Med idéerna följer regelskapare som försöker skapa regler kring de idéer som de tror på som t.ex. staten eller medlemsorganisationer.¹⁰

Blomqvist och Jacobsson hävdar även att komplexa beslutsprocesser kan ske genom att man försöker påverka regleringen inom ett område. Författarna skiljer på tre olika slags regler: direktiv, normer och standarder. Direktiv är tvingande på det sätt att de är utfärdade med syftet att tvinga andra till vissa handlingar. Normer är regler som ses dock som både tvingande och frivilliga. De är tvingande i betydelsen att det är svårt att bryta mot dem, och frivilliga i betydelsen att det verkar att vi följer de därför att vi själva vill det.¹¹ Standarder är dock mer som råd till andra om vad de bör eller inte göra. De utfärdas med hänvisning att de är frivilliga.

Den sista faktorn som påverkar organisationernas beslutsprocesser är organiseringen av aktörerna. Organisering har betraktats som det kanske viktigaste sättet för politiker och organisationer att åstadkomma förändringar. Genom att skapa och finansiera organisationer för att tillvarata vissa intressen och genom att se till att dessa är kopplade till nätverk av andra organisationer är det sannolikt att någonting skall hända inom en beslutsprocess. Men en stor del av organiseringen sker bortom politikerna, antingen i nätverk mellan offentliga och privata organisationer eller helt bortom politiken med endast privata verksamheter.

⁸ Ibid. s.24

⁹ Ibid. s.26

¹⁰ Ibid. s.34

¹¹ Ibid. s.28

Organisationer agerar därmed i en institutionell omgivning där det finns en reglering, en organisering och ett idéskapande som påverkar det möjliga, som skapar både restriktioner och handlingsutrymme.¹²

Den institutionella beslutsteorin kommer till användning för att försöka identifiera de idéer, regler och det organiserande av aktörerna i filmbranschen som har påverkat och påverkar beslutsprocesser som skapar villkoren för främjandet av svensk smalfilm. Denna teori har jag valt eftersom jag har velat ta reda på hur beslutsprocesserna inom och mellan SF respektive SFI har påverkat filmutbudet och filmskapandets förutsättningar. Dessa organisationer befinner sig inte i ett vakuum, utan ligger i sin tur inom en institutionell ram - av idéer som skapas och förändras och som är typiska för sin tid. Till denna teori kommer jag att lägga till ett perspektiv om omvärldsförhållandena som i hög grad påverkar de idéer, regler och organiseringen av aktörerna och därför även organisationernas beslutsprocess.

2.3 Systemteori

Den tyska sociologen Niklas Luhmann utvecklade under 1970-talet systemteorin som enligt honom själv går ut på att beskriva de grundläggande egenskaper som är gemensamma för alla sociala system i samhället. Han ansåg att alla sociala system har liknande strukturer och att alla verkar genom kommunikation som enligt Luhmann är det enda genuina sociala fenomenet.¹³ Därför omdefinierade så småningom Luhmann begreppet socialt system till kommunikationssystem. Han menade att varje kommunikationssystem är självreglerande s.k. autopoiesis, och att den därmed skapar sina egna förutsättningar för liv. Ett autopoietiskt system definieras alltså som ett system som permanent reproducerar såväl sin egen struktur som sina egna element.¹⁴

För sociala system betyder det i första hand att kommunikationen ständigt försiggår och att dess förutsättningar hela tiden reproduceras av sig självt. Varje autopoietiskt system kan beskrivas i termer av ett tillvägagångssätt eller ett språk som möjliggör att det kan fungera internt.¹⁵ Enligt Luhmann är ett samhälle funktionellt differentierat i en mängd olika kommunikationssystem som alla har en egen nytta. Konst kan utifrån Luhmanns systemteori ses som ett exempel på ett eget autopoietiskt system med eget språk och egen logik, likaså som ekonomi är ett system som har sina

¹² Ibid. s.35

¹³ Michailakis, D. 2002. Sociologisk forskning (1 uppl.). sid. 95

¹⁴ Ibid. s.96

¹⁵ Ibid. s.96

egna lagar och språk. Dessa kommunikationssystem handlar under påverkan från andra system men först efter en "översättning" till dess egna interna logik.

Det för systemet egna språket gör att informationen som kommer från omgivningen kommuniceras inne i systemet på ett specifikt sätt, på det egna systemets villkor. Denna stängning ska inte tolkas som en oförmåga att kommunicera med andra system utan innebär att systemen kommunicerar indirekt.¹⁶ Systemen är öppna för information och påverkas av de förändringarna i omvärlden men de är stängda såtillvida att alla förändringar är med nödvändigheten förändringar i deras interna struktur och inget annat.¹⁷ Förändringarna som sker utanför ett system enligt Luhmann ses som störningar som skall harmoniseras enligt det egna systemets interna logik efter en översättnings process.

Systemteori är relevant för att hjälpa mig förklara skillnaderna mellan SF:s och SFI:s interna handlingslogiker. SFI kommer att ses som ett eget kommunikationssystem med egen intern logik och språk. Likaså SF/SF Bio kommer att betraktas som en egen kommunikationsenhet. Från SFI:s perspektiv som ett kommunikationssystem framgår att organisationen försöker agera båda som kvalitetsfrämjare av film men också representerar filmbranschen och därför kan dess interna logik ses som en blandning av både kommersiellitet och konstnärlighet. Man kan säga att SFI:s verksamhet är differentierat i två subsystem som båda har sina interna logiker och som existerar sida vid sida. I uppsatsen kommer jag att undersöka hur denna för SFI internt differentierade logik präglad av dessa subsystem, påverkar och påverkas av omvärlden och hur den skiftar genom historien sin prioriteringsordning i valet av dessa subsystem. Från SF/SF Bio:s perspektiv som ett kommunikationssystem är den kommersiella logiken dess interna kärna för att organisationerna agerar enligt kommersiella villkor. Dess handlingslogik kommer även här att betraktas ur ett historiskt perspektiv från en påverkan av omvärlden för att slutligen titta på den idag.

¹⁶ Ibid. s.96

¹⁷ Ibid. s.97

3. Metod

3.1 Val av metod

För att få djupare förståelse av mina undersökningsobjekt har jag valt kvalitativ metod i form av intervjuer med personer med högt ansvarsområde inom de respektive organisationerna. Den kvalitativa metoden valdes för att den är mest lämplig om man vill få tillgång till information som är av direkt relevans för studiens syfte.¹⁸

3.2 Datainsamling

Datainsamlingen sker genom primärdata dvs. intervjuer och sekundärdata som böcker, rapporter och tidigare skrivna undersökningar. Intervjuerna genomfördes via telefon och e-post då jag upplevde svårighet att träffa respondenterna pga. tidsbrist och geografisk avstånd. Telefonintervjuerna spelades in och antecknades därefter ner.

3.2.1 Intervjuer

Intervjuerna skedde med VD:n för Svensk Filmindustri, filmkonsulenten ansvarig för bedömning och finansiering av filmprojekt och vice VD:n för Svenska Filminstitutet. Intervjufrågorna är utformade på förhand och anpassade för varje verksamhet som respondenterna har hand om. Men det uppstod också en del andra frågor i intervjuerna som var relevanta för mitt syfte och som därför bestämdes i efterhand. Därför skulle jag påstå att intervju frågorna även är av semi-strukturerad natur.

3.2.2 Litteraturstudier

För att uppnå undersökningens syfte har jag även använt mig av olika typer av litteratur. Främst två böcker har varit huvudkällan för fördjupningen i den svenska filmfinansieringen i ett historiskt perspektiv. Mikael Timms "Dröm och Förbannad verklighet" och "Filmen i Sverige" av Leif Furhammar. Böckerna är ett bra komplement till varandra eftersom de behandlar svensk filmhistoria från olika perspektiv och sammanfattar båda olika årtionden, från 1960-talet och framåt. Information om filmavtalen hittade jag i böckerna och på SFI:s och regeringens hemsida.

¹⁸ Björklund, M., Paulsen, U. 2003 (1 uppl.). Seminarieboken. Lund: Studentlitteratur AB. s. 63

3.3 Tillförlitlighet

Hänsyn bör tas till antalet intervjuade personer inom respektive organisation som kan påverka reliabiliteten för min undersökning. Det har visat sig svårt under arbetet med uppsatsen att få ett önskat antal intervjuobjekt med anledningen att personerna i fråga var otillgängliga bl.a. på grund av tidsbrist och andra prioriteringsskäl. Jag bedömer ändå undersökningens tillförlitlighet som god då personerna jag intervjuade har höga och ansvarsfulla poster inom de berörda organisationerna.

4. Empiri - Historisk beskrivning av filmklimatet i Sverige mellan 1963 -2006

4.1 En kort introduktion av tiden före filmavtalet

Filmens status som en konstform blev i Sverige under 1930 och 1940 talet väldigt omdebatterad och den största allmänheten var rädda och skeptiska till filmens inverkan på publiken, främst ungdomar och politikerna visade ofta en oro som grundade sig i att de såg på filmen som osedlig och omoralisk.¹⁹ I efterhand skulle filmens kulturella status omvärderas och allmänheten kom att inse att film kunde användas för att uttrycka känslor och upplysa betraktaren som vilken konstform som helst. Filmens ekonomiska potential växte och man insåg också att en växande filmindustri var att gynna både staten och de som jobbade med film. Men intåg av amerikansk film kom att hota den svenska filmproduktionen som på den tiden bestod av ett antal stora filmbolag som Svensk Filmindustri (SF), Sandrews och Europa Film. I början av 1950-talet kom frågan upp på tal om svenska staten skulle stödja svensk filmproduktion och en utredning tillsattes som föreslog att en del av skatten s.k. nöjesskatt skulle gå till filmbranschen. Diskussionen på den tiden handlade om att minoriteten förespråkade statligt stöd till konstnärligt värdefulla filmer och majoriteten tyckte att staten skulle vara neutral i smakfrågor. Riksdagen beslutar till slut att filmproducenterna under tre års tid skall få tillbaka tjugo procent av statens del i nöjesskatt och att det skulle gälla alla svenska filmer. Det var ett temporärt förslag men som kom att förlängas under några år innan man beslöt sig för hur man skulle hantera filmpolitiken. Ett nytt medium dök även upp som skulle innebära hot för den svenska filmproduktionen och det var televisionen. I slutet av 1950-talet minskade produktionen av film drastiskt och biografer på mindre orter stängde. Biografbesöken nådde rekordet på 80 miljoner 1956 och började sedan sjunka stadigt.

¹⁹ Timm, M. 2003. Dröm och förbannad verklighet. Finland: Brombergs Bokförlag AB. s.16

Filmen kring 1960 var på väg att bli konststarten på modet hos den unga intellektuella generationen i Europa så även i Sverige och det påverkade dess kulturella status. Filmen diskuterades och analyserades allt oftare i de allmänna kulturtidsskrifterna och kom att få mer och mer rubriker i dagstidningarnas kultursidor vilket gav filmen stor symbolisk betydelse.²⁰ De politiska partierna började uppmärksamma filmen i sina kulturpolitiska aktstycken; mest betydelsefullt var att filmen fick sin plats vid sidan av de andra konstarterna i de kulturpolitiska förpliktelser som socialdemokraterna tog in i sitt partiprogram 1960.²¹ Ett av målen var en samhällsfinansierad filmskola och ett annat var filmvärdens upptagande bland dem akademiska forsknings disciplinerna. Ytterligare ett mål gick i uppfyllelse 1962, då den nya läroplanen för grundskolan förde upp film- och tv-undervisningen på skolschemat, bland annat med syftet att hjälpa eleverna att "förstå och med vaken kritik ta ställning till filmer och tv-program".²² Allt detta resulterade sedan i en filmreform och ett filmavtal initierad av staten som efter flera utredningar beslöt sig att institutionalisera svensk filmproduktion och under ett avtal främja både film som kultur och industri.

4.2 Utvalda filmavtal mellan åren 1963 - 2006

4.2.1 1963 - 1972

1963 tecknades det första avtalet med socialdemokraten och ingenjören Harry Schein som upphovsman och VD för den nyinrättade Svenska Filminstitutet som fick ansvar att främja svensk film. Avtalet omfattade både producenter, distributörer och biografägare. De som ingick i avtalet var; Sveriges Biografägarförbund, Folkets Hus – föreningarnas Riksorganisation, Riksföreningen Våra Gårdar, Föreningen Sveriges Filmproducenter och Filmägarnas Kontrollbyrå. I stället för nöjesskatt införde man en tioprocentig biografavgift som sedan skulle fördelas vidare.

Det infördes olika fonder som skulle gå till olika ändamål inom film. Trettio procent användes till ett generellt stöd som var avhängig till hur stor publik filmen hade fått s.k. publikstöd. Tjugo procent gick till de filmer som en jury av sex kvalificerade filmbedömare ansåg ha högst konstnärlig kvalitet, s.k. kvalitetsstöd och som gav störst summa pengar. Femton procent användes till förlustbidrag till de kvalitets filmer som gått dåligt. Resterande medel betalade den nyinrättade Filmskolan, deltagandet i filmfestivaler utomlands, specialvisningar och satsningen att öka filmpubliken i Sverige.

Harry Schein utvecklade kriterierna för film med konstnärlig kvalitet;

²⁰ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). Filmen i Sverige. Stockholm: Dialogos Förlag. s.276

²¹ Ibid. s.276

²² Ibid. s.277

*”avgörande för kvalitetsbedömningen kan således vara en rad av varandra tämligen oberoende faktorer, såsom förnyelse av filmens uttrycksmedel och formspråk, angelägenhetsgraden i filmens ärende, intensiteten eller fräschören i dess verklighetsuppfattning eller samhällskritik, graden av psykologisk insikt eller andlig nivå, lekfull fantasi eller visionär styrka, episka eller lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi, spel samt övriga artistiska komponenter hos film. Sålunda skola t.ex. komedier, tecknade filmer, barnfilmer och dokumentärfilmer bedömas efter sina förutsättningar på samma sätt som dramatiska filmer”.*²³

Under de första tjugo åren av filmavtalet prioriterades kvalitet av film framför allting annat. De filmer som ansågs ha mest kvalitet kunde få enorma summor pengar som bekostade hela deras produktion. Det innebar att kvalitetsfonden var den största och viktigaste intäktskällan för filmproduktion. Det var Harry Scheins idé om att man måste våga satsa på kvalitet och att det var statens ansvar att föra en medveten filmpolitik. Hans tanke var att kvalitet skulle löna sig på biograferna och att man skulle satsa på unga filmare och försöka upptäcka nya genier inom film. Idealet som både kvalitet och ekonomisk tillgång var regissören Ingmar Bergman som då hade nått väldiga framgångar även utomlands. Många unga regissörer som Jan Troell, Roy Andersson, Bo Widerberg, Stefan Jarl blev upptäckta och gjorde sina debutfilmer. Verksamheten gick också ut på att sprida svensk film i hela Sverige och Sveriges första filmskola öppnades under regi från SFI där nya talanger skulle utvecklas och få instrument och utbildning. Under början av sjuttioalet fick Institutet en ny stor byggnad som samlade alla dess verksamheter under ett tak och även stå som en maktsymbol för SFI.

Harry Schein var den som hade mest makt i film Sverige under denna tid och de flesta beslut rörande Institutet gick igenom honom. Han satt på de flesta viktiga möten och var tom med på juryns röstningar om kvalitetsbidrag till film. Han hade goda kontakter både i politiken och privata sektorn och var enligt många väldigt duktig på att debattera och föra sin talan. Han har under dessa år som Institutets företrädare hela tiden lyckats utvidga verksamheten, från produktion till filmskola och filmkultur och lyckades positionera SFI som den största beslutsmekanismen inom film.

Sextioalet är på många sätt ett paradoxalt skede i svensk filmhistoria.²⁴ Antalet svenska filmer ökade markant efter 1963 men ändå sjönk den svenska filmens marknadsandel av det totala besökarantalet som för övrigt även minskade i samma takt för utländska filmer. En bottennotering på 14% av filmutbudet på bio 1968-1969 talar om att svensk film gick det inte så bra för. Tio år tidigare hade marknadsandelen legat på ungefär det dubbla.²⁵ Eftersom även totalpubliken under samma tid blivit drastiskt decimerad innebar det att svensk film hade förlorat ungefär fyra femtedelar av sin publik på

²³ Timm, M. 2003. Dröm och förbannad verklighet. Finland: Brombergs Bokförlag AB. s.37

²⁴ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). Filmen i Sverige. Stockholm: Dialogos Förlag. s.309

²⁵ Ibid. s.309

lite mindre än ett decennium. Det stora flertalet svenska filmer gick med förlust. Hela biografbranschen drabbades av minskade publiksiffror men ändå befann sig den svenska filmproduktionen i ett ekonomiskt gynnat läge. Ett fåtal filmer under åren 1963-1972 hade mer än en miljon biobesökare på de svenska biograferna och hälften av dem var barnfilmer.²⁶ För att hantera de rasande publiksiffrorna ökade branschen biljettpriset från 2:50 till 8:25 mellan 1965-1968. Antalet svenska ungdomar i ålder 15-25 år ökade och var vid decennium skiftet större än vad det har varit sedan före andra världskriget. Det visade sig vara en av de få samhällsförändringar som vid den här tiden gynnade biografägarna. Det var den enda gruppen som var trogna biograferna och framförallt den manliga delen av tonåringarna där biograffilmen spreds som ett populärkulturfenomen. Biografägarna valde därför att alltmer satsa på repertoar som skulle falla deras filmpublik i smaken men som av många ansågs uppskatta bara det allra enkelspårigaste utbudet. Det ledde till en kulturell stagnation av filmen och biograferna, speciellt i landsorten. Biograferna urartade på många håll och blev en samlingsplats för en växande ungdomskultur, därmed minskade ytterligare den medelålderns publikintresse som medförde ännu en minimering av filmrepertoaren och ännu mer avgränsad publiksammansättning.²⁷

Antalet officiellt registrerade biografer i Sverige under tjugoförårsperioden mellan 1955-1975 mer än halverades. Det var både en kulturpolitiskt och regionalpolitiskt katastrof som inte bara berörde filmkulturen för att nedläggningen av biograferna på landsbygden hotade att förgöra ortens sociala och kulturella identitet.²⁸ Allt fler av de tidigare privatägda biograferna såldes till de tre stora biografägarna SF, Sandrews och Europa Film som sedan efter eget behov kunde sanera sina tillgångar, lägga ned de minst lönsamma och behålla och utveckla de utvecklingsbara. Ett tecken på att biografnäringens förvandling och förfall var att facktidningen Biografägaren lades ner 1966 efter fyrtio års regelbunden utgivning. På många håll försökte man minska på personalkostnader på biografen genom att vaktmästare maskinist och biljettförsäljare blev samma person. De flesta av de finaste och dyraste biograflokaler var byggda för de trettio och fyrtiotalets publikstorlekar och kunde inte leva upp till 1960 och 1970 talets alltmer minskade publiktillströmning som gjorde de ogästvänliga och ödsliga. Detta ledde till att den konkurrerande biografkedjan till SF, Sandrews, satsade på sk multibiografer. Stora salonger förvandlades till flera mindre och det gjorde att man kunde visa flera olika filmer samtidigt men det innebar även sämre service och kvalitet av lokalerna pga. nedskärningarna. SF hade på den tiden en förmånlig kreativ position som Ingmar Bergmans produktions och filmbolag.

²⁶ Ibid. s.310

²⁷ Ibid. s.314

²⁸ Ibid. s.315

4.2.2 Analys

Man kan se att filmen i början av 1960 talet började allt mer ses som en konstform och de idéer i samhället som handlade om att filmen sågs som en fara för allmänheten blev mer och mer övergivna. Samtidigt fanns det en beslutsprocess i Sverige som gick ut på att lösa finansiering av Svensk film där staten hade börjat inse den ekonomiska potentialen av film som industri och började själv finansiera film genom att skänka en del av moms. Men denna beslutsprocess mynnade ut till en ny. Vilka filmer skulle finansieras? I Europa hade en ny sorts film, som konstform, fått en stor popularitet och fått stor uppmärksamhet i medierna och det gav upphov till att idéer om en film som konstform började även spridas i Sverige och kom att tillslut få uppmärksamhet av politikerna som nu började föra upp filmen på dagordningen. Denna situation kunde den kulturintresserade Harry Schein dra nytta av genom att följa de idéer som handlade om kvalitet och som kom att ge honom stöd i förhandlingarna om att få till stånd ett avtal mellan branschen och staten och därmed institutionalisera filmfinansieringen i Sverige. Ett filmavtal som skulle fokusera på att ge film som uppnår vissa kvalitetskriterier mest stöd. Enligt den institutionella beslutsteorin kan man se att de rådande idéer om film som kvalitet och film som industri gav upphov till en sammanslagning av de sfärerna som till slut resulterade i ett filmavtal. Aktörerna som både representerade branschen och staten organiserades alltså under filmavtalet för att båda möta sina intressen. Denna reglering under vilka aktörerna samlades enligt ett avtal gav legitimitet åt de idéerna att båda främja produktion och kvalitet.

Här utvecklades alltså SFI:s handlingslogik som enligt systemteorin präglas av organisationens interna förhållanden. Dessa förhållanden hade intentionen att åsyfta både kommersiella och kvalitetsfrämjande kommunikationer inom SFI.

SFI skulle främja kvalitet och bekosta filmproduktionen och därmed agera som en producent dvs. det filmbolag som under den här tiden stod för all filmproduktion och som även ägde biograferna. Biografägarna skulle i sin tur avsäga sig från 10 procent av biljettintäkterna som gick till SFI. Denna finansiering skedde i form av publikstöd och kvalitetsstöd. Det var den konstnärliga prestationen som gav största bidraget till en film, åtminstone var intentionerna sådana, och det pekar på att SFI i sin kulturpolitiska roll som kvalitetsfilmens främjare hade övertaget i denna beslutsprocess. Någoting som utifrån systemteorin innebär att den interna kommunikationen var nu dominerad av konstnärliga ambitionen dvs. ett subsystem som representerade kvalitetsfrämjande. Detta visade sig i SFI:s handlande då verksamheten gick ut på att hitta nya genier inom film som bl.a. skulle bidra med intensitet och fräschör i sitt filmskapande. Kriterierna utvecklades som skulle definiera kvalitet och användes av en jury för att bedöma filmen i efterhand.

På biografsidan hade situationen en annan utveckling där biograferna möttes av vikande publikbesök och var tvungna att hitta en strategi för att överleva. SF kunde till en början dra nytta av de institutionaliserade idéerna om kvalitet då de var Ingmar Bergmans filmbolag. Men de blev tvungna att så småningom reagera på de omvärldsförhållanden som började spegla alla biografkedjor. Det var bl.a. televisionens expansion och popularitet som hotade biograferna. Ungdomarna var trogna biografbesökare och eftersom ungdomspopulationen stod på sin topp under 1960 – talet var biografkedjorna måna om att anpassa sina repertoarer för att tillgodose sin målgrupp. Det var någonting som i hög grad påverkade deras beslutsprocess om vilka filmer som skulle visas just för att hantera den rådande situationen de befann sig i. Men det var någonting som inte gynnade kvalitetsfilmen eftersom det visade sig att ungdomspubliken var oftast inte intresserade av sådan typ av film. Den kommersiella interna kommunikationen som gällde biografverksamheten gjorde att biograferna hade svårt att ta till sig de rådande kvalitetsidéerna eftersom de enligt Luhmanns systemteori inte kunde "översättas" till deras interna kommersiella språk. Handlandet var alltså styrt av deras kommersiella logik som gick ut på att tjäna pengar och i det här fallet att nu överleva på en alltmer hotad biografmarknad.

Det i sin tur ledde till de biografdominerande ungdomarna fjärmade resten av publiken från att besöka bio och som ännu mer begränsade biografrepertoarerna. Beslutsprocesserna från biografhåll fick då ännu fler underlag att visa filmer med oftast endast ett underhållningsvärde.

Jag anser att denna period sett från SFI:s verksamhet och satsning på produktion av "ny" och kvalitativt intressant film, skapade goda villkor för främjandet av kvaliteten i filmen. Periodens idéer om film som kultur påverkade SFI:s beslutsprocesser och deras interna logik kom därför att dominera det kvalitetsfrämjande subsystemet. På SF:s sida hade dessa idéer om kvalitetsfilm dålig genomslag på den interna kommersiella logiken. Detta för att biografverksamheten hade sedan tidigare varit hotad av andra medier och för att kvalitetsfilmen inte tilltalade deras största målgrupp.

4.2.3 1972 - 1983

1972 förnyades och förändrades branschens avtal med staten med två stora förändringar. Institutet fick rätt att självt producera och distribuera långfilm med pengar från den nyinrättade s.k. G-fonden. Detta för att den rådande krisen med de stora filmbolagen och biografägarna minskade deras produktion. Förhandsstödet till filmproduktion delades ut genom beslut från två stycken s.k. H-fonderna som blev viktigare för att det publikrelaterade stödet avskaffades. I den ena dominerade filmbranschen och i den andra utgjorde majoriteten av ledamöter utsedda av Teaterförbundet.

Efterhandsstödet fanns kvar genom kvalitetspremier. Förhandsstödet hade fördelen att den var omedelbart omsättbart i produktionsresurser och inte bara i förhoppningar om framtida intäkter. Kraven på kulturfilm som var uppbyggd kring juryns poängsystem sänktes radikalt. Det ledde till att allt för många "halvdåliga" filmer fick allt för stor del av alltmer uttunnad bidragsform.²⁹ Den andra stora förändringen var att även staten började finansiera filmproduktion. Dåvarande utbildningsministern initierade 1975 ett samarbetsavtal mellan SFI och Sveriges Radio, vilket resulterade i ytterligare en fond som omfattade 10 miljoner kr årligen. Sveriges Radio bidrog med 5 miljoner kr, SFI 0,5 miljoner kr och staten 4,5 miljoner kr, en summa som från statens sida kom att öka successivt. Exportsituationen som under sextioalet var någorlunda gynnsam för kvalitetsfilmerna blev sämre och sämre. Kostnadsutvecklingen per film steg med en ungefärlig 30 % - ig ökning per år och det kan ställas i relation till att biljettpriserna på biograferna steg med 10 % årligen. Detta ledde till en kvalitetskris av filmen men åsikterna om orsakerna till krisen gick vitt isär. Från institutionellt håll hävdades att krisen berodde på otillräckliga kreativa resurser i landet, från filmarbetarnas håll beskylldes byråkratin, maktfullkomligheten och den konstnärliga rädslan hos Filminstitutet och de kommersiella produktionsledningarna för att vara skuld till krisläget.³⁰ Det nya avtalet hade föregåtts av en utredning som hade i uppdrag att utreda koncentrationstendenser i branschen. Filmbolagens samarbetsvilja kring nya avtalet kunde till stor del förklaras med att de var illa tvungna. Dels minskade biobesöken, dels fanns risken för någon form av statligt ingripande i branschstrukturen så att det var säkrast att hålla sig på god fot med filminstitutet.³¹

Trots detta fortsatte SFI sin satsning på kvalitet under 1970- talet även om kraven nu sänktes. På den tiden handlade samhällsklimatet mycket om idéerna att kritiskt se på kommersialismen och det kunde man se som tydligast i den vänstervåg som präglade första hälften av 1970 talet. Kulturdepartementet utformade en kulturproposition som bl.a. hade som målsättning att skydda konsten från de negativa kommersiella inverkningarna .

Produktionen kom att utgöra mer och mer av SFI:s verksamhet och maktkoncentrationen ökade därmed ytterligare. Även distribution av kvalitetsfilm ökade genom SFI, speciellt utanför storstäderna. Många filmarbetare visade ett öppet missnöje med det för att det var väldigt avgörande för unga filmare att få bidrag från institutet för att kunna lyckas och många filmarbetare var inte eniga om att institutets kvalitetskriterier höll. Protesterna kom också från branschens håll då de nu kände sig hotade konkurrensmässigt och kritiken gällde att ett statligt finansierat organ inte borde få konkurrera med branschen. 1976 fick Sverige en borgerlig regering och många trodde SFI:s

²⁹ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). Filmen i Sverige. Stockholm: Dialogos Förlag. s.326

³⁰ Ibid. s.328

³¹ Timm, M. 2003. Dröm och förbannad verklighet. Finland: Brombergs Bokförlag AB. s.57

verksamhet skulle ändras men så blev inte fallet. Den nya regeringen nöjde sig med färre förändringar. Man åstadkom en viss maktspridning genom att Konstnärskommittén som låg utanför Filminstitutet – fick medel att stödja experimentell film och den låg rätt i tiden för att mot slutet av 1970-talet blev videokonsten väldigt populär.³² Det första tecknet på att Filminstitutets maktposition var hotad var genom 1975 års beslut att prioritera barnkultur. För detta skapades ett organ som speciellt skulle syssla med barnfilm, Barnfilmrådet, som kom att stödja import och distribution av barnfilm. Under åren hade även Vänsterpartiet startat debatten om att lägga hela Filminstitutets verksamhet under Kulturrådet och därmed politisera Filminstitutet än mer och det är en debatt som är aktuell än idag.

Det satsades mycket på ny film men antalet biobesökare lyckades aldrig höjas utan fortsatte att rasa i ett långsamt tempo. Det visade sig att kvalitetsfilm inte riktigt hörde ihop med de ekonomiska framgångarna och inte var den stora publikdragaren. Harry Scheins popularitet minskade allt mer genom åren och han kom till slut att avgå 1978.

På SF:s håll så försämrades situationen på 1970-talet. Företagets ägare som då var Hufvudstaden tröttnade på den allt svagare svenska filmbranschen och bjöd ut SF till försäljning efter att ha tömt det på alla tillgångar. SF:s biografserie som var i stark renoverings och rationaliseringsbehov köptes upp av Dagens Nyheter som då var intresserade av de framväxande video- och reklam-tv-marknaderna. Produktionsmässigt överlevde man på Astrid Lindgrens barnfilmer och Lasse Åbergs komedier som kom att bli publiksuccéer i slutet av 1970-talet. Den stora publikmassan som då utgjordes av ungdomarna började allt mer vända sig till televisionen och videon som med sin uppkomst och snabba spridning kom att utgöra ännu ett hot mot biograferna och den svenska filmproduktionen. Action och komedifilmer från USA kom att dominera de svenska biograferna.

4.2.4 Analys

Eftersom de stora filmbolagen på 1960-talet, som ofta agerade som producenter, distributörer och biografägare, kom att nu hotas på grund av de minskande resurserna kom beslutsprocesserna om filmproduktion och distribution på 1970-talet allt mer att förläggas till SFI som då fick en maktkoncentration. Denna förskjutning av beslutsprocesser till SFI gjorde att de nu var involverade i de besluten rörande filmernas uppkomst på ett tidigare stadium. Från filmbranschens sida var detta

³² Ibid. s.75

inte uppskattat för att det skulle konkurrensätta deras verksamhet och det fanns en risk att de skulle överge det reglerade filmfinansieringen. Filmbolagen valde ändå att hålla sig kvar till filmavtalet pga. rädslan av ett förstatligande av hela filmproduktionen. Men denna beslutskoncentration på SFI tycktes ändå rädda filmproduktionen i Sverige för att filmbolagen inte hade råd att producera film under deras avtagande ekonomiska situationen. Denna räddning bidrog även staten till med genom att första gången finansiera filminstitutet. Harry Scheins idé om en handlingskraftig institution med kulturpolitiskt ansvar växte och SFI bredde ut sin verksamhet.

Men 1972 års avtal verkade i hög grad vara en kompromiss i beslutsfattandet om vilka filmer som skulle få stöd. Detta förklaras med de alltmer vikande biografbesöken som gjorde att filmbranschen ville vara med och påverka de beslut rörande filmer som skulle finansieras, för att rädda sin verksamhet. Enligt den institutionella beslutsteorin kan man se att filmbranschen organiserade sig i form av det jury som skulle få vara med och bestämma om filmfinansiering enligt H-fonderna. Denna kompromiss kan dock vara en av orsakerna till varför 1970 talet enligt Timm och Furhammar inte var så framgångsrikt rent kvalitetsmässigt dvs. att beslutsprocesserna rörande produktionsstöd inte fick fullt utslag på den konstnärliga nivån utan skulle nu försöka balanseras med en kommersiell inverkan.

Man kan här se att det interna kommunikationssystemet inom SFI som utgörs av både kvalitetsfrämjande och kommersiellt giltiga logiken får en förskjutning från kvalitet till kommers genom krav från branschen att vilja vara med i beslutsprocessen. Denna förskjutning inom kommunikationssystemet gjorde att beslutsfattandet från branschens sida ville påverka tillgången till filmer som skulle uppskattas av så många som möjligt. Från SFI:s sida kan detta ses som en åtgärd att rädda filmfinansieringen eftersom mindre biobesök innebar mindre pengar till filmavtalet. Dessa idéer kunde dock inte enligt systemteorin "översättas" inom den egna logiken till kvalitet som kan vara en förklaring till varför 1970-talet inte var så kvalitativt utmärkande.

Men de rådande idéerna i samhället om en kritiskt kommersiell hållning under början och mitten av 1970 -talet gjorde att satsning på kultur och kvalitet fortfarande var relevant om dock i mindre skala och Harry Schein kunde med sitt filminstitut få med sig politikerna att även fortsättningsvis försöka främja kvalitet i filmen. Detta genom att ha kvar kvalitetsstödet och dessutom med en satsning från statens sida. Dock kan här ses att SFI:s maktkoncentration stördes för första gången genom statens påtryckningar att satsa på barnfilm och genom ett beslut om att förlägga satsningar på experimentell film till Konstnärsnämnden.

Biografernas minskande publiksiffror gjorde att SF:s ägare Hufvudstaden som med ett renoveringsbehov av sina biografier, beslutade att sälja sin verksamhet till Dagens Nyheter. Den

ekonomiska krisen SF befann sig påverkade deras beslutsprocess till att inrikta sig på att försöka överleva och producera och visa enbart det som ansågs vara en given publik succé.

De idéerna som handlade om kultur och kvalitetsfilm fick föga respons på biografmarknaderna i Sverige delvis eftersom biograferna i hög grad blev konkurrerade av televisionen och delvis för att denna kvalitetssatsning på film inte verkade tilltala den breda massan. Man kan säga att idéerna om kvalitet får till slut svårare att legitimeras i en filmbransch som nu hotas från många olika håll. Det besluts koncentration på SFI rörande filmproduktion verkade störa många av filmarbetarna som ansåg att besluten blev alltmer odemokratiska vilket påverkade Harry Scheins och SFI:s popularitet.

Jag tolkar dessa händelser som en försämring av villkoren för kvalitetsfilm både på SFI:s och också SF:s håll. Deras handlande påverkades av omvärlden där biograferna fick det allt sämre ställt vilket hotade även produktionen. Utifrån dessa förhållanden satsades det mer på en publikanpassad film.

4.2.5 1983 – 2006

1983 tecknades ett nytt filmavtal men intentionen att förhålla sig till de stora förändringar som påverkade svensk filmproduktion i form av videons snabba popularitet och utspridning. Även kabel och satellit tv hade premiär på den svenska marknaden och svensk film fick ytterligare publikkonkurrens. Videouthyrarna kom med i branschen representerad av föreningen IFPI - Video och förhandlingar påskyndades genom det kritik som de fick utstå med att tillgängliggöra filmer som fick stor utbredning och popularitet som de våldsfilmerna och skräckfilmer som med sina morbida inslag vållade en stor moralpanik och debatt. Det var en hårt attackerad bransch vid den tidpunkten som hoppades vinna respekt genom att skriva under filmavtalet och således bli en del av filmetablissemangen.³³ Videohotet skulle härnäst förvandlas till biograffilmens räddare för att videoboomen i början och mitten av 1980 talet gjorde att videoavgifterna kom att uppgå till fyra femtedelar av intäkterna från biografavgifterna.³⁴ Stora pengar tillkom filmavtalet och därmed produktionen.

Klas Olofsson blev den nytillträda VD:n för SFI som inte hade några filmiska meriter utan var mer av administratör som på ett par år sanerade institutets hårt ansträngda ekonomi. Han mildrade de negativa opinionseffekterna av den uppseendeväckande medelskoncentrationen som kommit filminstitutets produktionsverksamhet till del genom att i mycket stor utsträckning förlägga den

³³ Ibid. s.97

³⁴ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). Filmen i Sverige. Stockholm: Dialogos Förlag. s.352

exekutiva producent funktionen utanför institutet, hos fristående produktionsbolag.³⁵ Det var en utveckling som sedan under 1990 – talet skulle expandera än mer.

Under 1980-talet satsade SFI mest på film som skulle dra publik och kvaliteten verkade bli sekundära prioriteringen. Kvaliteten skulle värnas, men detta samtidigt som man bevarar filmens natur som medium för en stor publik, står det i avtalet från 1983.

Den amerikanska filmindustrin och de väldigt påkostade produktioner från Hollywood fick en enorm utbredning och dominans på de svenska biograferna. Mycket populära blev genrer som action, thrillers och komedier som var de stora publikmagneter på de svenska biograferna och som oftast konkurrerade ut den svenska filmen .

SFI:s verksamhet koncentrerades under den här tiden på att distribuera värdefull film i hela Sverige och sprida ut kvalitetsfilm på många olika orter. Man gjorde inköp av de stora bolagen utomlands och visade mycket europeisk film. Regissörer som Truffaut, Fellini, Fassbinder, Kieslowski gjorde filmer som vid det här laget uppnådde kultstatus och förtjänade att bli presenterade till den breda svenska allmänheten enligt SFI. I filmproduktionen satsades det mest på dramaturgin och att göra bra manus för filmskapandet under 1980-talet. Det sågs som en lösning på en allt mer bristande produktion av kvalitetsfilm. Det skulle fokuseras på att berätta en historia effektivt och arbetet med manus skulle göras av skolade dramaturger.³⁶ Till skillnad från 1970-talet då det var regissörens bidrag som var viktigast under filmskaparprocessen och allt skulle präglas av skaparen. Det gjordes många remakes av de stora filmerna sedan tidigare och det satsades mycket på uppföljarna till de givna succéerna som bl.a. Sällskapsresan som blev en stor publikmagnet och en enorm intäktskälla för SF.

Eftersom ungdomarna lämnade biograferna i allt större utsträckning sjönk den svenska biografernas samlade årspublik från den längsta noteringen 1981-1982 på 21 miljoner biobesök till rekordlåga 17 miljoner 1986-1987 och de stora biografägarna hamnade i ännu en större kris.³⁷

1983 hade DN som då ägde SF gett upp sina förhoppningar om att kunna följa med i den nya trenden av tv- och videomarknaden och bjöd ut SF till försäljning. DN:s majoritetsägare Bonnierföretaget köpte SF som då var i väldigt dåligt skick. Bonnier köpte även upp den tredje största biografkedjan Europa Film när de fick ekonomiska problem 1984 och slog ihop det med SF. Den svenska filmbranschen var i så pass dåligt skick att denna affär inte mötte några invändningar hos

³⁵ Ibid. s.346

³⁶ Ibid. s.356

³⁷ Ibid. s.350

Näringsfrihetsombudsmannen som var ansvarig för otillbörlig branschkoncentration.³⁸

I Bonnierföretaget utgjorde SF en av Bonniers fem mediadivisioner på 1980 -talet. Störst var bokdivisionen med en omsättning på 1555 miljoner kronor och ett resultat på 105 miljoner kronor. Näst störst och mest lönsam var Bonnier Publications (vecko - och månadstidningar). Deras övriga mediadivisioner utgjordes av Semic International (serietidningar) och Affärsinformation (affärstidningar och tidskrifter). Familjeföretaget hade startat 1837 med Albert Bonniers bokförlag och 1864 hjälpte Bonniers till att starta morgontidningen Dagens Nyheter. Företaget utvidgade genom åren sina förlags- och tidningsverksamheter med så stor framgång att Bonniers under 1960 talet blev anklagade för att öka otillbörligt mycket av svensk massmedia och därmed utgöra ett hot mot tryck och yttrandefriheten. Bonniers spridde då ut sin verksamhet till att även omfatta industriföretag och förlade huvuddelen av sin expansion utomlands. Under 1980-talet hade Bonniers dominans på den svenska mediemarknaden minskat, varför man vågade fortsätta sin expansion på medieområdet samtidigt skar man ner på sina industriengagemang. Det var i samband med denna förnyade medieexpansion Bonnierföretaget köpte SF.³⁹

Köp av SF ansågs vara en defensiv investering och var gjort enligt den kommersiella affärsstrategin logik, med tonvikt på produktion, distribution och visnings av breda publikfilmer med högkoncept karaktär . Som en tidskriftföretag kände de sig oroade över de nya videomedierna samt den kommande avregleringen av den svenska tv-marknaden. Det fanns risk att videon som underhållningsmedium skulle stjäla veckotidningsläsare och att tidningarnas annonsintäkter skulle gå förlorade till kommersiella tv kanaler. Genom köpet av SF hoppades Bonniers bli delaktiga i den nya medieutvecklingen och därigenom undanröja det hot de nya medierna innebar.

De rationaliseringsåtgärder som vidtogs i form av biograf sammanslagningar och personalnedskärningar ledde till att framstående filmskapare som Hans Alfredson och Tage Danielson som jobbade under SF, övervägde att lämna filmbolaget men stannade efter en hel del förhandlingar.⁴⁰ De nya SF byggde snabbt upp en egen videorörelse, vilket man inte haft möjlighet till tidigare då DN tappat tilltron till videon. Man inledde även vissa engagemang inom Tv-området.

För att underlätta den ekonomiska styrningen bolagiserade SF sin verksamhet. På biografsidan koncentrerade man sig till Sveriges 20 städer där man började bygga filmstäder. De filmer som producerades gick bra publikt, och SF var delaktiga i flertalet av 1980-talets svenska

³⁸ Björkegren, D. 1994. Filmens företag. Stockholm: Nerenius & Santérus Förlag. s.46

³⁹ Ibid. s.49

⁴⁰ Ibid. s.51

publigframgångar. Bl.a. var man med och producerade Jönssonligan och Sällskapresan. Företagets videoverksamhet gick över all förväntan tack vare videomarknadens kraftiga expansion som omsatte miljard kronor vid decenniets slut. Expansionen fortsatte även i Norge, Finland och Danmark. Omsättningen ökade från 153 miljoner 1983 till 844 miljoner 1989 och innebar att SF nu som en del av Bonniers mediadivision reste sig från den ekonomiska krisen de befann sig i och blev marknadsledande i Sverige.

1990 vände dock den positiva utvecklingen och omsättningen sjönk till 749 miljoner kronor och detta berodde på bristen på attraktiva filmer och kabelns - TV genombrott i Sverige.⁴¹ För att styra upp verksamheten gick SF ifrån den decentraliserade dotterbolagsstrukturen till en mer centralstyrd och integrerad verksamhet indelad i tre affärsområdena produktion, distribution och visning.

Mot slutet av 1980 talet gick luften ur den svenska videobranschen och staten svarade med att fördubbla sitt anslag till SFI. Med anledningen av de ständigt minskande biografersiffrorna minskades även bidragen från biljettintäkterna successivt men staten och de tillkommande aktörerna kom istället att bli viktigare intäktskällor till filmavtalet.

1993 års avtal innebar vidare förändringar i filmklimatet i Sverige. Filminstitutet utsattes för många nedskärningar på grund av den rådande ekonomiska krisen. Personalstyrkan minskade och bidragen från staten kom att minska. Fondsystemet där parterna var representerade avskaffades och istället infördes filmkonsulenter enligt den danska modellen som skulle bidra till en "ökad integritet" i den konstnärliga bedömningen. De fyra konsulenterna var ansvariga för spelfilm, kort och dokumentärfilm och för barnfilm. De fick en stark position och endast i undantagsfall kunde styrelsen gå emot deras beslut. En annan viktig förändring var att Filminstitutet förlorade rätten att själva producera film. Beslutet var länge omdiskuterat i filmbranschen och i politiken men nu var Sverige på väg till EU och på grund av harmoniseringen var man tvungen att underställa sig de lagar som gick ut på att det inte skulle finnas statliga aktiviteter på områden där de privata kunde sköta det. Nu var Filminstitutets uppgift att endast fördela de ekonomiska resurserna till produktion och den filmkulturella verksamheten. Där förlorade SFI den maktkoncentration de länge hade haft inom filmproduktion och blev en svagare aktör i svenska filmbranschen. På grund av nedskärningar minskade även statens bidrag men efter några förhandlingar beslutade sig staten att helt och hållet finansiera filmkulturen.⁴² Tv branschen som länge var en konkurrent och sågs som ett hot till svensk

⁴¹ Ibid. s.53

⁴² Timm, M. 2003. Dröm och förbannad verklighet. Finland: Brombergs Bokförlag AB. s.120

filmproduktion och biofilm blev en ny avtalspart företrädd av Sverige Television AB, Nordisk Television AB mer känt som TV4. Därmed kom avtalets tidigare ekonomiska underlag att förstärkas med TV-bolagen, samtidigt som staten garanterade ett årligt bidrag på 60 miljoner kronor till stöd för värdefull svensk filmproduktion. För att stödja filmproduktionens publika ambitioner inrättades ett särskilt efterhandsstöd till filmer som setts av minst 30000 betalande biobesökare. Enligt de ursprungliga avsikterna skulle 75% av det samlade filmstödet utgå i form av förhandsstöd och 25% i form av efterhandsstöd.⁴³ Men det var en fördelning som enligt Furhammar godtyckligt kom att variera och efterhandsstödet kritiserades för att ha lett till att många filmer skapades för en påtänkt bred publik bara för att man skulle ta del av efterhandsstödet .

Biobesöken under 1990 talet har efter den enorma nedgången på 1980 talet legat någorlunda konstant på 15 miljoner årligen.⁴⁴

Under mitten av 1990 talet började den en gång traditionella producenten av film, SFI, att brytas från de ramarna och produktionen kom att successivt spridas ut till mindre produktionsbolag som blev allt viktigare för svensk filmproduktion. Produktionen slutade allt mer att vara koncentrerat till Stockholm utan blev lokaliserad till orter som Trollhättan, Luleå och Ystad. Denna regionalisering kan dels ses som en följd av EU-inträdet och allmän decentralisering, dels av att många landsortspolitiker insett att film, förutom sin status av konststart också är en vara och en industriell produkt i flera avseenden.⁴⁵ Detta för att filmproduktionen i regionerna kom att öka kommunernas sysselsättningsgrad och därmed välståndet.

EU kom att öppna upp flera fonder för film och rörliga bilder som Media Desk II, Eurimages och Directorate General X och dessa blev till slut väldigt viktiga finanskällor av de regionala produktionscentra i Sverige som bl.a. Film i Väst och Filmpool Nord, och därmed för svensk film. Året 1995 införde riksdagen ett regionalt stöd till filmverksamheten och detta bidrog till en ännu mer ökad maktförskjutningen av filmproduktion utanför Stockholm.⁴⁶ Det var en förändring som även SFI finansierade. För att utnyttja medel från alla håll så innebar det för producenterna att det nu skapades samarbete mellan de olika finansiärerna och samproduktioner blev allt vanligare. Det var en förändring som man ser är aktuell än idag. Men detta i sin tur leder att de många inblandade aktörer vill att deras egna intressen skall tillgodoses under skapandet av filmen och resultat blir en kompromiss mellan intressenter som ännu svårare leder till ett helt igenomtänkt slutresultat.

⁴³ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). *Filmen i Sverige*. Stockholm: Dialogos Förlag. s.353

⁴⁴ Hedling, E., Wallengren, A.2006. *Solskenslandet*. Malmö: Atlantis. S. 161

⁴⁵ Ibid. s.9

⁴⁶ Timm, M. 2003. *Dröm och förbannad verklighet*. Finland: Brombergs Bokförlag AB. s.145

Men filmerna i Sverige fick ändå en kvalitetsrenässans i slutet av 1990-talet enligt Furhammar och Timm. Det var regissörens Lukas Moodyssons debutfilm *Fucking Åmål* som anses ha nytänt svensk kvalitetsfilm och kom att starkt positionera svensk film även utomlands. Ett flertal regissörer som Josef Fares, Peter Birro, Reza Parza, Reza Bagher kom att följa samma spår och gjorde den svenska filmen väldigt populär för både publik och kritiker i början och under 2000-talet. Produktionen ökade avsevärt och under 2000 hade antalet svenska filmer premiär som hade premiär fördubblats. (Furhammar 367)

År 2000 tecknades ett nytt avtal och då fanns inte videobranchen kvar som avtalspart som hoppade av filmavtalet redan 1998. Anledningen till avhoppet låg i att videobranchen betalade 25 procent i moms till staten trots bidragen till filmavtalet, medans t.ex. biografägarna endast behövde betala 6 procent. För övrigt verkade 2000 års filmavtal vara en förlängning av 1993 års filmavtal. Förhandsstödet var kvar och efterhandsstödet döptes om till "publikrelaterat stöd". Bedömningen av förhandsstödet för långfilm ändrades något då vid sidan av en långfilmskonsulent inrättades en nämnd med en konsulent och fyra ledamöter. Hälften av stödet skulle fördelas av nämnden och hälften av den ensamme konsulenten.⁴⁷

Det nya avtalet lyckades inte förutse den ökade trenden av svensk film på bio och stödresurser till publik framgångsrika filmer minskade och flera planerade inspelningar måste ställas in.⁴⁸ De institutionella drivkrafter som en gång dominerade svensk film hade allt mer förlorat sin verkan. Istället för den klassiska branschstrukturen med ett flertal stora aktörer som bestämde över film och som var beskaffade i Stockholm flyttades nu den ekonomiska och exekutiva makten till ett mindre antal integrerade filmbolag utanför storstäderna.

Under 1990 och 2000-talet kom antal visningsfönster för film att öka och förändra filmklimatet i Sverige. För hemmabruk så hade DVD:n ersatt videoapparater som gjorde att bild och ljudkvalitet ökade avsevärd. I slutet av 1990-talet ökade DVD-försäljningen och kom att bli det dominerande visningsfönstret för film. Även Internets uppkomst som möjliggör en snabb och även ofta illegal spridning av film gjorde att visningsformen för film ändrades radikalt och biografier och produktionen kom återigen att hotas men någonting som SF Bio var väldigt snabba med att reagera på. SF Bio har året 2002 startat SF Anytime, en internetjänst, där man kan hyra filmer via bredband, s.k. Video-on-Demand, som finns i Sverige, Norge, Danmark och Finland. SF Anytime har avtal med över 20

⁴⁷ www.riksdagen.se: prop. 1998/99:131, bilaga 3, s. 53-54

⁴⁸ Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). *Filmen i Sverige*. Stockholm: Dialogos Förlag. s.367

filmbolag, t.ex Warner Bros, 20th Century Fox, Buena Vista (Disney), Regency, Svensk Filmindustri, Scanbox, Sandrew Metronome m.fl. De flesta filmerna lanseras i samband med dvd-premiärerna.⁴⁹

2004 ville SF Bio köpa upp den konkurrerande biografkedjan Sandrews med ambitionen att i de nya biograferna visa kvalitetsfilm. Konkurrensverket stoppar köpet med anledningen att det skulle kunna leda till en begränsning av filmutbudet och köpet går istället till Astoria Cinemas. Men på grund av de ekonomiska problemen som Astoria under en lång period tampades med gick biografkedjan i konkurs 2007 och blir till slut uppköpta av Svenska Bio, en biografkedja som till 49 procent ägs av SF Bio. Efter köpet får SF Bio en monopolliknad situation på biografmarknaden och blir en dominerande biografkedja i Sverige.

4.2.6 Analys

Under början av 1980 talet tillkom videobranschen till filmavtalet. De debatterna och idéerna kring de våldsfilmerna som videon distribuerade i en allt större skala gjorde att videobranschen hade en väldigt dåligt popularitet i Sverige. För att vinna legitimitet organiserades branschen som representerade videon till en förening vid namnet IFPI-Video och anslöt sig till filmavtalet som ansågs stödja vissa högre moraliska värden som kultur och konst. Detta enligt den institutionella beslutsteorin för att videobranschen skulle uppnå deras mål och vinna acceptans i samhället. På det sättet mildrade videobranschen den dåliga opinionen. Det var någonting som gynnade SFI som då fick stora medel till filmavtalet pga. videons expansion.

SFI:s dåliga popularitet pga. maktkoncentrationen förbättrades i sin tur genom att anamma idéer om en maktspridning av verksamheten. Dessa idéer som kom i form av kritik från filmarbetare runt om i landet ledde till att styra SFI:s beslutsprocess att förlägga den verkställande producentfunktionen till fristående produktionsbolag.

Vad det gäller satsningar på kvalitet verkade SFI under 1980 talet ha övergivit det kvalitetsprioriteringen som en gång gällde. Detta pga. amerikaniseringen av filmutbudet på biograferna och video som nu gjorde att den svenska filmen fick konkurrens och fick ännu svårare att klara sig. Under dessa omsättningar hade SFI svårare att främja produktionen av den värdefulla filmen och omformulerade avtalet till att "bevara filmens natur som medium för en stor publik". Detta kan ses som ett resultat av den tilltagande globaliseringen som gjorde att amerikans

⁴⁹ www.sfanytime.se

populärkultur spreds snabbt via nya teknologiska medier. De idéerna verkade forma SFI:s beslut att istället satsa på en "bredare" film för att öka biografpubliken och rädda produktionen. Främjandet av filmen gjordes istället via distribution av de utländska kvalitetsfilmerna i hela Sverige.

Från biografsidan nådde den ekonomiska krisen sin kulmen dels för de under åren minskande biobesöken och dels nu för att videon hotade att ta över publiken. SF kunde inte följa den nya trenden och DN var tvungna att reagera på detta genom att bjuda ut SF till försäljning. Bonnier som nu tog över SF hade en lång tradition som en stark aktör på mediemarknaden och omorganiserade SF genom att bolagisera verksamheten och renovera och bygga nya biografier. För att inte bli utkonkurrerade från videon satsade man på att bygga upp en egen videorörelse och vissa engagemang inom tv-området. Man anammade dessa idéer om den snabbt växande amerikanska populärkulturen som visade sig väldigt vinstgivande och genom videons expansion fick SF nu stora tillgångar att utvidga sin verksamhet i Norden och lyckades bli marknadsledande i Sverige. Denna förändring tolkar jag därför vara icke gynnande för den svenska kvalitetsfilmen på biograferna då den amerikanska filmen kom alltmer att tränga ut den svenska från filmrepertoarerna.

Enligt systemteorin kom den kommersiellt interna kommunikationen inom SF att svara positivt på de vinstgivande idéerna om den populära amerikanska filmen varför den vinstgivande handlingslogiken reproducerade sig självt. I produktionen satsades det på publikdragande filmer och dess uppföljare.

Under 1990 talet kom den ekonomiska krisen att göra så att filminstitutet blev utsatt för många nedskärningar. Bidragen från staten minskade men nu var SVT och TV4 nya avtalspartner och förstärkte bidraget till svensk filmproduktion. Tv- branschen kom här att stärka villkoren för svensk filmproduktion genom att öka resurserna men också genom visning av filmerna på TV.

Idéer om en dansk filmbeslutsmodell anammades där man istället för fonderna hade filmkonsulenter som självständigt skulle bedöma produktions potential. SFI förlorade rätten att producera film på egen hand och skulle nu endast fördela resurser till produktion. Dessa idéer kom i form av standarder från EU som i och med Sveriges inträde skulle försöka anpassas och harmoniseras med de svenska lagarna. Enligt den institutionella beslutsteorin kom denna reglering från EU att påverka SFI:s beslutsprocess att som en bidragstagare från staten ta avstånd från att konkurrera med kommersiella produktionsbolag. Sveriges inträde i EU gjorde det även möjligt att de en gång mindre regionala produktionsbolag nu kunde söka pengar från EU:s fonder för film och rörliga bilder. De Europeiska fondernas tillkomst gjorde det möjligt för regionerna att befästa sin position i filmproduktionen och ledde till de regionala produktionscentras uppkomst. Förändringen bidrog till att SFI i ännu högre grad förlorade sin maktkoncentration. Samproduktioner blev istället vanligare

vilket gjorde att filmskapandeprocessen blev ett resultat av flera inblandade parter som skulle kompromissa om slutresultatet.

Dessa förändringar ändrade villkoren för svensk kvalitets film. Man kan dra den slutsatsen att samproduktioner ger mer pengar till film och på det sätt stimulerar filmskapandet men nu blir det svårare att få samstämmighet i vilken "sorts" film produktionen kommer att resultera i.

Ändå verkade det vara en kvalitetsrenässans i slutet av 1990 talet på grund av den nya vågen regissörer som lyckades stärka den svenska filmen på bioograferna. Denna våg inspirerade till nyskapande och produktion som ökade avsevärt år 2000 trots videobranschens avhopp 1998 som resulterade i att mindre pengar tillkom filmavtalet och därmed chansen att främja film. Filmavtalet från 2000 verkade inte ha förutsett denna nya publiktrend för biofilmen och flertal produktioner måste ställas in.

Förändringar under 1990 – talet tolkar jag som delvis gynnande för den svenska kvalitetsfilmen trots de minskade ekonomiska resurserna och detta på grund av tillkomsten av nya talanger inom film som återigen lyfte upp trenden för ett konstnärligt skapande. SFI:s minskade maktkoncentration behöver nödvändigtvis inte ses som negativt för den svenska filmen för nu innebär det att flera har möjligt att påverka produktionen vilket leder till en mer öppen och demokratisk styrning av filmproduktionen.

Avhoppet från videobranschens sida kan diskuteras ur den institutionella beslutsmodellen som säger att aktörer i en beslutsprocess agerar intentionellt för att uppnå sina mål men att dessa inte blir uppfyllda till fullo utan är ett resultat av förhandlingar. Staten verkade inte ha stora ambitioner att behålla videobranchen inom avtalet för de inte var redo att minska på det skatt de betalade in. Detta kan ses som en prioriteringsfråga eftersom staten var inte beredda att avsäga sig det inkomst i form av skatt från den växande videobranchen, där DVD:n som medium ingick, utan istället prioriterade bort filmavtalet. Från videobranschens sida ser man att deras intressen att betala mindre skatt till staten inte blev tillgodosedda men också att de inte var i behov av filmavtalet i samma utsträckning som under 1980 – talet eftersom vålds- och skräckfilmer hade fått större acceptans i samhället. Statens mål verkade i det här fallet vara endast industripolitiska.

Den nya tekniken som i slutet av 1990 – talet började utveckla nya filmfönster gjorde så att biografverksamheten än idag konkurrerar med människor som väljer att se på film hemma på DVD men också den tilltagande trenden av gratis nedladdningar av film på nätet. Enligt systemteorin har SF Bio "översatt" de idéer från omgivningen till att kommersialisera denna nedladdning internt genom att göra en internätjänst där man kan hyra filmer via bredband och på det sätt vara delaktiga

i den nya utvecklingen. Men hotet från de illegala nedladdningarna kvarstår fortfarande som ett problem för biograferna.

SF Bio expansion och marknadsdominans efter Svenska Bios uppköp av Astoria Cinemas kan ser jag som en fortsättning på den trend som deras ägare Bonniers genom sin kommersiella handlingslogik ett antal gånger tidigare uppvisade.

5. SF/SF Bio och SFI idag

5.1 Svenska Filminstitutet

Året 2006 tecknades ett nytt filmavtal som gäller än idag med några nya förändringar och med nya partners tillkomst. Svenska Filmdistributörers Förening u.p.a., samt tv-företagen Modern Times Group MTG AB, Kanal 5 AB och C More Entertainment AB är idag de nya partners i filmavtalet. Biografsidan står idag för endast 25 % av intäkterna till filmavtalet pga. de ständigt nya aktörers tillkomst. De centrala målsättningarna med avtalet idag är att den svenska filmproduktionen ska bli "en dynamisk tillväxtbransch", att kvinnliga filmskapares villkor ska förbättras, att förnyelse och utveckling av värdefull svensk filmproduktion ska stimuleras, att svensk film ska spegla hela landet, att arbetet mot olovlig hantering av film ska främjas, att svensk film ska "nå en större publik i alla visningsformer" samt att biobesöken i Sverige ska öka till antalet. Vad det gäller kvalitets satsningar så dyker den gamla definitionen som Harry Schein en gång formulerade;

*"Det finns anledning att i detta sammanhang åter erinra om det förstafilmavtalet från 1963. I detta avtal lyfts fram att kvalitetsbegreppet bör fattas i sin vidaste bemärkelse för att möjliggöra en fri utveckling av den svenska filmkonsten. Vidare framhålls att en rad från varandra oberoende faktorer kan bli avgörande för kvalitetsbedömningen, såsom "förnyelse av filmens uttrycksmedel och formspråk, angelägenhetsgraden i filmens ärende, intensiteten eller fräschören i dess verklighetsuppfattning eller samhällskritik, graden av psykologisk insikt och andlig nivå, lekfull fantasi eller visionär styrka, episka, dramatiska eller lyriska värden, den tekniska skickligheten i manus, regi och spel samt övriga artistiska komponenter hos film". Dessa faktorer är fortfarande grundläggande för kvalitetsbegreppet"*⁵⁰

⁵⁰ www.riksdagen.se: Prop. 2005/06:3, s. 21.

SFI har de senaste åren velat höja kvaliteten på de filmerna som fått stöd. År 2007 började de tillämpa en strategi som går ut på att höja produktionsstödet per film men det fick innebära att det skulle göras mindre film per år. Från att ha satsat på ca 40 filmer år 2000 till 26 filmer år 2006 uppgår produktionen under 2008 till ca 14 filmer enligt SFI. Enligt resultatet som mättes i form av publiksiffror, priser, festivalvisningar och recensioner var det ett lyckat år för svensk film.⁵¹

Cissi Elwin Frenkel, vd Svenska Filminstitutet, kommenterade denna nya strategi:

– Vi har kommit en bra bit på vägen, men är inte framme vid de stödnivåer som är vårt mål. Man kan säga att de enskilda projekten inte längre är lika underfinansierade nu när vi fördelar på detta sätt – men filmen som helhet är det! Vi har helt enkelt för lite för att ge tillräckligt många rätt resurser. Under 2008 kunde vi med dessa nya rimligare stödnivåer bara gå in i 14 långfilmer. Smärtgränsen är nådd.

– Vi ville bevisa att det finns ett självklart samband mellan kvalitet och pengar. Nu har svenska filmmakare bevisat sig. 2008 var ett fantastiskt filmår. Det är inte begåvningen, idéerna eller kunnandet som saknas i svensk film. Det är pengar. Om vi ska kunna fortsätta bygga vidare på den framgång vi nu ser måste det till väsentligt ökade resurser.⁵²

SFI har även under 2009 inrättat ett nytt försöksstöd döpt till "marknadsstödet". Det är ett förhandsbidrag som ges till filmer som förutsägs ha en stor publikpotential och som kräver ofta redan profilerade och erfarna regissörer. Ett stöd som inte verkar ha något med kvalitet att göra.

Men hur går kvalitetsbedömningen av ett långfilmsprojekt till på SFI idag?

På frågan om vilka kriterier det finns idag för att en långfilm ska få stöd från SFI svarar vice VD Peter Hald så här:

Det är en mängd olika väldigt praktiska faktorer som påverkar bedömningen för vilka filmer som ska få stöd. Konsulenter baserar sin bedömning på manuskriptets kvalitet och upphovsmännens "track record" bl.a. Sen finns det ett moment av bedömning av konstnärlig höjd och allmän kvalitet. Vi använder oss alla av begreppet kvalitet som vi tror att vi är överens om men sen om var och en får bestämma ser det olika ut.

Hald kommenterar även Harry Scheins kvalitets begrepp och dess aktualitet idag;

Ja, en sådan definition håller än idag men man måste också komma ihåg att det var hans instruktioner till den jury som i efterhand skulle bedöma filmer. Då skulle man tänka på alla de här aspekterna. Vi

⁵¹ www.sfi.se

⁵² www.sfi.se

tycker fortfarande att det är bra kriterier men de är inte så lätta att tänka på i manusstadiet eller på idéstadiet. Det är svårt att se hur en film tekniskt kommer att bli när den är färdig för att det är en mängd faktorer som skall förutses. Harry Scheins kvalitets begrepp gjorde det lite lättare att se den redan färdiga filmen och göra en bedömning efteråt.

En av de två långfilmskonsulenter på SFI Peter Gustafsson förklarar hans arbete med de val av filmprojekt som ansöker om stöd. Även han beskriver de komplikationer med kvalitetsbedömningen av ett filmprojekt på förhand. Enligt hans utlägg verkar det som att de ledamöter som enligt 2000 års filmavtal tillsammans med konsulenter skulle bedöma förhandsstöd för långfilmer inte längre är med i beslutsprocessen om filmstöd.

Varje filmkonsulent fattar sina egna beslut utan yttre inverkan. Vi kan enas om huvudprinciper för stödgivning, men vi diskuterar aldrig enskilda projekt. På så sätt är det ett subjektivt val även om vi har objektiva kriterier vid bedömning. Vi stöder filmer i alla olika genrer och filmer som riktar sig till olika målgrupper. Målet är att oavsett film ska vi inte ge produktionsstöd förens projektet har uppnått optimal kvalitet inom sin genre och för sin målgrupp. Vi gör bedömningen före produktion, varför slutresultatet inte alltid är i enlighet med de krav vi ställt under utvecklingen. Vi har ingen makt över själva produktionen, inte heller klippning. Så vi brukar säga att vi varken gör de dåliga eller de bra filmerna. Vi ger endast stöd till de mest lovande projekten. Under utveckling ger vi stöd så att man har råd att utveckla färdigt och har råd att ta in externa experter såsom dramaturger. Svårigheten i vårt jobb är att ta beslut vid rätt tidpunkt, inte för tidigt och inte för sent.

Han utvecklar SFI:s nya strategi att försöka höja kvaliteten på filmerna som får stöd och skriver att ambitionen har istället överförts till att höja lägsta nivån på kvalitet.

Det som hänt de senaste fyra åren är att vi gjort en snävare tolkning av avtalet. Målet är fortfarande att stödja värdefull svensk film, men vi har sagt att det vi kan påverka på kort sikt och inom nuvarande avtal är att fokusera på att höja lägstanivån. Vi gör det genom ett flertal åtgärder. Det viktigaste är att vi har höjt kraven på producenter och produktionsbolag samt att vi ger projekt vi stödjer ett behovsanpassat stöd, vilket leder till att vi ger stöd med mer pengar fast till färre filmer en tidigare. Färre filmer är inget mål i sig, men det är de facto ett resultat av den nya policyn. Svensk films andel har dock inte minskat, vilket gör att vi kan påstå att filmerna som görs är bättre eller åtminstone har en högre lägstanivå.

På frågan om hur SFI förenar målsättningarna att å ena sidan stödja kvalitetsfilm och å andra sidan jobba på att öka antal biobesök, svarar Peter Hald så här;

Det där speglar väl lite av filminstitutets breda ansvarsområde att båda stödja den kvalitativt intressanta och nyskapande filmen och se till att biografbesöken blir fler. Det är inte i och för sig en motsättning i det men det är två bitar av verksamheten som inte alltid ser likadana ut. Det händer att vi får kritik för att vi satsar på filmer som ingen vill se och det händer att vi får kritik för att satsa på filmer som Göta Kanal 2 som alla vill se. Den kritiken kan man förstå på ett plan men den är inte särskilt konstruktiv och den är inte relevant heller för att vi har bägge uppdragen.

Det kan tyckas att SFI måste göra en kompromiss mellan filmer som är tänkta att rikta sig till en bred publik och kvalitetsmässiga filmer. Men Peter Hald verkar inte tycka att det handlar om en klar kompromiss mellan publik och kvalitet.

Jag vet inte om man ska säga att de gör en kompromiss. Man tittar ju på publikpotentialen och sen kan man i många fall konstatera att den inte är särskilt stor men därför är det viktigt att man ger stöd till den här filmen. Men man kan också se att filmen kanske har en hög publikpotential och därför kan det ytterligare vara ett skäl till att stödja den. Stödsystemet är uppbyggt så att vi har ett publikrelaterat stöd och nu även ett försöksstöd, marknadsstöd, som vänder sig till filmer som förväntar sig ha en stor publikpotential. De stöden får ta hand om det publika så får konsulenterna ta hand om kvalitativt spännande. Men alla sådana här teoretiska diskussioner förutsätter att man tror att man kan dela upp filmer i kommersiellt framgångsrika eller kvalitetsmässigt intressanta. Det är det som gör att det fortfarande finns en filmbransch i alla länder som inte vet hur man ska göra för att förutse detta.

Peter Gustafson utvecklar hans utgångspunkt vid bedömning av filmprojekt och menar att han inte gör några kompromisser.

Jag gör inga kompromisser. De projekt jag tycker är mest intressanta och kan bli bäst film får stöd. Min övertygelse är att bra film får publik, dvs. bra i sin genre. Det finns uppenbara kommersiella varumärken som levererar publik trots att det är en dålig film. Jag hoppas och tror att jag undvikit dessa. Det är dock viktigt att påpeka att många av de filmer jag gett stöd inte har blivit bra och därför inte nått sin publik.

Vad det gäller SFI:s relation till SF Bio anser Peter Hald att SF Bio visar alla filminstitutets filmer enligt avtalet men att de är väl medvetna om SF Bio:s monopolliknande ställning på marknaden.

SF Bio har ju lovat att visa alla SFI finansierade filmer och det vet jag att de har gjort precis som alla andra svenska filmer som inte får stöd av oss. Sen kan man titta på om de få gå lika länge som de gjorde förut och det är en faktor som man måste ta hänsyn till. Men vi är medvetna om den debatten

som har handlat om SF Bio:s monopolliknande ställning på marknaden. Vi har tittat lite på det där och vi tror att det kommer att ta tid innan man ser effekter av SF:s dominans och vad det egentligen har betytt nu med knappt två år som det har pågått. Det är klart att SF är dominant på den svenska biografmarknaden och deras agerande påverkar naturligtvis oss också indirekt.

Det skulle vara optimalt med att ha en fungerande biografmarknad med konkurrens men den situationen kommer vi inte att ha i Sverige eftersom vi inte har det ekonomiska underlaget att driva flera stora och starka biografkedjor.

Om de motkrafter och bromsklossar för svensk kvalitetsfilm idag tror Peter Hald att en politisk inblandning i SFI:s verksamhet skulle innebära mindre resurser för svensk film.

Hela filmfinansieringen baserar sig på att det finns någon typ av kommersiellt intresse med. Använder man sig fortfarande av den lite förenklade modellen att kommers är en sak och kvalitet en annan så är det så att det är så att de som bara vill tjäna pengar på film är mindre angelägna att stödja mer experimentell film och det är därför vi har ett Filminstitut idag. Men faran ligger mer på hur den framtida filmpolitiken kommer att utformas. Kommer det fortfarande att finnas ett Filminstitut som satsar på det tänkt framgångsrika och det tänkt experimentella filmen? Motkrafterna där är att Institutet blir föremål för politisk påverkan. SFI är nu rätt befriad från politiska synpunkter. Men i ett hårdnande finansiell klimat med allt mer begränsade statliga medel så finns det risk för allt mer politisk inblandning och ett förstatligande av SFI som skulle innebära ett hot för den svenska filmen eftersom det blir väldigt mycket mindre resurser än vad vi har idag.

Peter Gustafsson menar dock på att kvalitetsfilmens hot är talangbrist och det maktkoncentration hos de filmbolag som producerar flest film.

Talangbrist enligt mig utgör ett hot. Men det är också problematiskt att det är ett fåtal finansiärer som i stort sett är med i alla filmer och individerna som fattar beslut byts inte ut, vilket ju är fallet med konsulenter.

5.2 Analys

SFI:s handlingslogik verkar idag vara mer orienterad åt den konstnärliga sfären än den ekonomiska och det tolkar jag som en förbättrad förutsättning och ett uppsving för svensk kvalitetsfilm. Detta kan konstateras ur det faktum att fler satsningar har gjorts inom detta område. Inom den konstnärliga sfären har konsumenten ansvaret att ensam bedöma filmidéernas potential och är på det sättet fri från yttre påverkan. Enligt systemteorin är då det konstnärliga subsystemet fritt från ”störningar” från omgivningen då den reproducerar sig självt på sina egna villkor och lyckas därför behålla sin integritet. Filmkonsumenten som jag intervjuade ville undvika uppenbara kommersiella varumärken som lyckas leverera publik trots filmens kvalitet och det tyder på en riktning bort från ekonomisk påverkan och skapar bra villkor för den svenska kvalitetsfilmen. Den nya kvalitetssatsningen på SFI som har till syfte att höja lägsta kvalitetsnivån genom högre krav på produktionsbolag och högre bidrag per film, tyder även den på en starkare fokus på innehållet i filmen oberoende av publikpotentialen. Beviset för de kvalitetssatsningar som har gjorts kommer från 2008 års lyckade filmåret i Sverige då många SFI producerade filmer fick väldigt bra kritik och stort spelrum på de internationella filmfestivalerna. Kritiken mot denna satsning kan dock vara relevant om man tittar på produktionsmängden av filmen då färre filmer får söd. Detta verkar vara ett problem mot den svenska kvalitetsfilmen då många talanger och filmer med potential inte blir gjorda på grund av de begränsade resurserna. SFI verkar nu mer än någonsin vara beroende av mer stöd för att fortsätta de kvalitativa satsningarna.

Marknadsstödet som finansierar publiksuccéer ser jag som en vidareutveckling av det ekonomiska kommunikationssystemet inom SFI. Detta stöd stimulerar ökade biobesök och därmed fokuserar på den kommersiella verksamheten som även ingår i SFI:s uppdrag. Vice VD:n för SFI som påtalar svårigheten att dela upp filmer i kvalitetsmässigt intressanta och kommersiellt gångbara menar att kritiken mot de givna publiksuccéerna är obefogad just för att filminstitutet har de båda uppdragen. Han visar öppet sitt missnöje med monopolliknande situationen på biomarknaden och väntar sig långsiktiga negativa effekter. Samtidigt förklarar han att Sverige saknar det ekonomiska underlaget att driva flera stora biografkedjor. Här kan man utläsa problematiken med den svenska filmfinansieringsmodellen. Samtidigt som den svenska kvalitetsfilmen behöver fler starka biografkedjor för att utbudet och mångfalden av kvalitetsfilm ska få en grogrund är filmen i Sverige och därmed SFI beroende av SF för dess finansiering. SFI får tillsvidare finna sig i att samarbeta med en stark kommersiell aktör. De ekonomiska och konstnärliga kommunikationssystemen får existera sida vid sida och representera SFI:s uppdrag.

5.3 Svensk Filmindustri AB och SF Bio idag

SF: Bio är sedan många år Sveriges ledande biografkedja, med 209 biosalonger i 21 orter över hela landet. Deras ambition är att erbjuda och utveckla den bästa film- och biografupplevelsen för alla. Grunden till detta har SF Bio lagt genom att försöka bygga upp den modernaste biografkedjan i hela Europa. Alla nybyggda SF Bio- biografier har digital ljudanläggning och är konstruerade för att försöka skapa största möjliga helhetsupplevelse för besökarna.

Inom företaget har SF bedrivit biografverksamhet sedan 1919. Under de senaste tio åren har SF Bio genomfört ett omfattande investeringsprogram, med etablering av nya Filmstäder, där Filmstaden Heron City i Stockholm var en väldigt stor satsning. Kommande projekt är nya Filmstäder i Göteborg, Malmö och Jönköping. Sedan den 1 januari 1998 är SF Bio ett eget företag inom Bonnier AB. SF har också ett systerföretag, AB Svensk Filmindustri, som distribuerar och producerar film och omsätter ca 900 miljoner kronor.

Ungefär 70 % procent av företagets intäkter kommer från den amerikanska filmen. Genom sitt stora biografnät kan SF Bio vara förvissade om att först bli erbjudna att visa de publikdragande amerikanska storfilmerna. Biografnätet är en styrka i filmhyresförhandlingarna eftersom en film får mycket begränsade intäktsmöjligheter i Sverige om SF Bio avstår från att visa den på sina biografier. Det stora biografnätet som SF Bio utgjorde var också en garanti att de svenska biograferna skulle förbli svenska och inte råkade ut för köp av utländska investerare.

SF:s ledning uttryckte att det var viktigt med ett starkt nationellt filmbolag och hade det till främsta uppgift.⁵³

I arbetet med film är det viktigt att ha ett genuint kulturintresse och en förmåga att kunna tala samma språk som kulturskaparna samt en hög grad av personlig integritet. Dessa förhållanden ställer speciella krav på ledarskapet hos SF. Det huvudsakliga ledningsarbetet låg inom respektive division, vilket krävde mycket kunniga och självständiga divisionsledningar. Självständiga och viktiga kreatörer var anställda som det inte gick att utöva åsiktspåverkan annars hotade de att lämna verksamheten.⁵⁴

⁵³ Björkegren, D. 1994. Filmens företag. Stockholm: Nerenius & Santérus Förlag. s.55

⁵⁴ Ibid. s.60

5.3.1 Svensk Filmindustr AB: Produktion

Den egna filmproduktionen var mer lätthanterlig eftersom man alltid hade möjligheter att avstå från att göra film men även kunde profilera sig gentemot det amerikanska filmutbudet i de filmer man gjorde:

*”vi har inte resurser att göra samma sorts filmer som amerikanarna gör. Om våra budgetar ligger på 17 miljoner kronor per år så ligger deras på 70 miljoner dollar. Så vi får försöka odla vår särart. Det får bli Lasse Åberg och Macken. Så får väl amerikanarna göra sina action-filmer”.*⁵⁵

Enligt Björkegren är det mindre lämpligt att styra högriskföretag som filmbolag genom traditionella ekonomiska kapitalavkastningsmått.

Istället för en viss årlig kapitalavkastning som mål är det realistisk att se till så att filmbolag förmår klara av de regelbundet återkommande svackorna och dra fördel av de lika regelbundet återkommande uppgångarna, samt att bolaget förmår fortsätta att attrahera de bästa kreatörerna till sin verksamhet. Detta motsvarade det sätt på vilket SF:s ledning försökte styra företaget.

Det var någonting som Tobias Lennér, VD för SF även påpekade i min intervju med honom. Han förklarade även tendensen att satsa på uppföljarna till andra filmer;

Filmer som det går bra för är otroligt lönsamma men de flesta lyckas inte gå runt. Det är inte konstigt att det görs många uppföljare på framgångsrika filmer eftersom det redan finns en publik som vet vad de förväntar sig. Det kostar mycket mer att marknadsföra okända filmprojekt än de som redan har hittat sin publik. För att nå ut ordentligt med en film så kostar marknadsföringen oftast flera miljoner.

Enligt Tobias verkar bedömningen av vilka filmer som ska produceras vara en kollektiv uppgift på SF.

Det är väldigt många inom SF som hjälps åt att bedöma vilka projekt man ska satsa på och urvalet fungerar att många som jobbar med det har stor kunskap och erfarenhet inom filmproduktion och distribution. Vi distribuerar ca 40 filmer om året, 30 av de amerikanska och 10 svenska. På biosidan ligger vi på en marknadsandel på mellan 10 och 20 procent av besöken.

⁵⁵ Ibid. s.63

Han menar att det är en styrka för svensk film att ha en marknadsledande filmbolag.

SF är speciella på det sättet att vi är marknadsledande i Norden för att i många andra länder är det stora amerikanska bolagen som dominerar. Vi har en stark position och det tror jag är viktigt för svensk film att ha en marknadsledande svensk filmbolag. Men många filmer som vi bedömer inte har en god publikpotential hamnar direkt på DVD istället eftersom det kostar väldigt mycket att lansera en film på biograferna och de pengarna gäller ju att få tillbaka.

Vad det gäller frågan om satsningar på kvalitets film blev Thomas Lennér frågande hur jag definierar begreppet kvalitet. Men vad det gäller film som konst dvs. som inte är avsedd för den breda massan förklarar han att det är viktigt att ge den "smala" filmen en chans.

Som producent och distributör är det viktigt för oss att inte bara jobba med den breda filmen som i grunden är vår affär men vi måste ha en risknivå som är proportionell. Man kan inte bara satsa enorma summor på en film som bara har några tusen besök i publikpotential. Men vi tror för att utveckla nya talanger så måste man självklart ge den smala filmen chans och våga satsa på.

Det externa talangnätverket var väldigt viktigt för SF och de oundvikliga förlusterna får kompenseras av fonderade vinstmedel från mer goda år. Produktion av film är väldigt dyrt och uppskattat så gäller det att dra minst 100000 personer på bio för att en film ska gå runt. Smala och konstnärliga filmer drog väldigt lite publik och ansågs inte ha något ekonomisk värde alls och därför satsade SF Produktion på film som skulle tilltala den breda massa.⁵⁶

"Kritiken mot SFs filmfilosofi har sällan varit positiv, men vi är inget filminstitut. Vi måste ha ett brett utbud i vår filmproduktion".⁵⁷

Att genom konstfilmproduktion visa kulturansvar var dock omöjligt av ekonomiska skäl i SF enligt Björkegren. Det är en film som vart fjärde år ger en positiv resultat. Om man inte producerade konstfilm så distribuerade och visade man sådana filmer i viss utsträckning. Insatserna i produktionen är så pass höga att det knappas finns utrymme för misslyckanden.

⁵⁶ Ibid. s.65

⁵⁷ Ibid. s.65

5.3.2 Svensk Filmindustri AB: Distribution

Filmproducenten upplåter sig rätten att exploatera en film på den svenska marknaden till SF distribution som åtar sig att lansera, marknadsföra, sälja, programplanera och fysiskt distribuera filmen samt administrera och betala dess nettointäkter till producenten. För detta arbete erhåller man 10-20 procent av filmhyresintäkterna.⁵⁸

Möjligheterna att påverka vilka filmer som kom samt lanseringskampanjens upplägg varierade. SF kunde inte säga nej till att distribuera SF-producerad film. Däremot hade man möjlighet att på ett tidigt stadium framföra sina synpunkter på de filmer som producerades genom att man var representant i SF:s produktionsråd. Distributions uppdrag som man erhöll från de amerikanska bolagen hade man mycket mindre möjlighet att påverka. Där var det inte ovanligt att man blev tvungen att ta filmer som man inte trodde på. De amerikanska bolagen kontrollerade lanseringen i Sverige och detta ledde till en viss frustration för SF Distributions avdelning, då man ibland ansåg att filmer med låg publikpotential fick onödigt stor lansering.

Filmer ska helst ha udd och vara speciella för att kunna marknadsföra de och skilja från de "enklare" filmer. Uppsvinget för europeisk film under 1970-talet hade framkallt en tvist mellan svenska biografägarna och de amerikanska filmdistributörerna. Konflikten hade lett till att inga amerikanska filmer distribuerades till Sverige under drygt ett halv år 1976. Biografägarna hade kompenserat det amerikanska filmbortfallet med europeisk film vilken den svenska publiken snabbt lärde sig uppskatta. Så här uttryckte sig en visning ansvarig på SF:

"Det finns en liten klick av människor som är intresserade av bio som kultur, men i princip behandlas inte film som kultur i det här landet. Inom Stockholms teatervärld har det varit en sprudlande aktivitet men det verkar vara ytterst få som förstår att man faktiskt kan få kulturupplevelse på bio".⁵⁹

Dem efterföljande video och TV- marknaderna gjorde att man måste exploatera biografmarknaden allt snabbare. Det enda sättet att göra detta var att sprida en film i ett större antal kopior, vilket innebar allt bredare lanseringar. När en film väl haft premier bestämdes dess fortsatta öde huvudsakligen av om publiken tyckte om den eller inte, vilket SF Distribution inte hade något större

⁵⁸ Ibid. s.74

⁵⁹ Ibid. s.78

inflytande över.⁶⁰ Man visste bara att flertalet filmer misslyckades publikt.

Denna osäkerhet kunde ställa till problem vid upprättandet av filmernas marknadsföringsbudgetar, som sätts i relation med en films förväntade intäkter.

De två huvudredskap som SF använder sig av för att locka publik enligt Björkegren är publicitet och promotion. Lanseringsarbetet börjar med att man skapar förhandspublicitet kring en kommande film. Det gällde att försöka få filmen uppmärksam i tidningar, tv och radio. Om det rörde sig om en svensk film kunde man erbjuda journalister besök på inspelningsplatsen samtidigt intervjuer med filmens skådespelare. När själva filmen börjar närma sig sätts promotionsaktiviteter in i form av en reklamkampanj för filmen genom förhandsvisningar, biografaffischer, tidningsannonser samt filmtrailers. Om filmen misslyckades att dra publik skar man kraftigt på annonseringen men om den blev en succé fick annonseringsbudgeten utökas.

För SF:s konstfilmdistribution är mer påkostade annonskampanjer helt uteslutna. Med tanke på dessa filmers begränsade marknad får de istället lanseras genom filmfestivaler, kulturföreningar, skolor och bibliotek.

5.3.3 SF Bio

På biografsidan är SF Bio:s affärsidé att på ett kommersiellt och marknadsorienterat sätt ge kunden en kvalificerad totalupplevelse av film på biograf. Det innebär en satsning på brett filmutbud av bra filmer på högklassiga biografier med serviceinriktat och engagerad personal, attraktiva kringaktiviteter och god information om aktuella biofilmer.⁶¹ Affärsidén härstammade från andra sida atlanten och innebar en blandning av 1920-talets biopalats och 1960-talets multibiografier. Genom att erbjuda förstklassiga biografier och högklassig service hoppas SF Bio att lägga den bästa tänkbara grund för att besökarna skall få det bästa möjliga upplevelsen av film.

Den intervjuade Thomas Runfors som är informationsansvarig på SF Bio förklarar mer om deras målsättning och strategi:

Vi har en affärsidé och det är att film är bäst på bio. Den har blivit väldigt aktuell på senare tid i och med att det finns nu många olika sätt att se film på. Men vi menar på att film är fortfarande bäst på bio, det är där man får sin bästa filmupplevelse. Så det är vårt mål att bjuda på den bästa filmupplevelsen. Vi menar att en bra bioupplevelse inte går att ersätta med att se filmen på datorn eller på tv:n/hemma.

⁶⁰ Ibid. s.79

⁶¹ Ibid. s.45

Det är det vi måste fokusera på.

Anledningen för att SF Bio har överlevt som en stark och idag marknadsledande biografkedja i Sverige anser Thomas Runfors är att de bl.a. är bra på att undvika kostnader och styra verksamheten åt rätt håll.

Jag tror att vi är väldigt duktiga dels på kostnader, att när det är dåliga tider, när filmer inte går bra så är vi duktiga att snabbt agera och försöka styra åt rätt håll. Sen har vi också hela tiden satsat på nya biografer. Allt vi har tjänat de senaste åren har gått till att investera i nya biografer, vilket gör att vi hela tiden bli bättre på att erbjuda biografupplevelser. Vi har byggt nya egna biografer på 2000 talet, i Stockholm, Göteborg, Malmö.

Vad det gäller frågan om filmutbudet och den av många kritiserade amerikanska filmdominansen på repertoaren förklarar Thomas att den största intäktskällan är amerikansk film.

Det är fortfarande så att den amerikanska filmen är stark. Amerikansk film står för 68 % av antalet biobesök. 37 % av alla filmer som visas är från Amerika. Utbudet för filmer är hyfsat stort, från Europa och andra länder men det som folk väljer att se är den amerikanska filmen. 20 % har den svenska filmen av antalet biobesök. Det är rimligt att anta att drygt 2/3 av intäkterna kommer från amerikansk film.

I SF:s ekonomistyrning råder det ofta ovishet kring om nästa film från Hollywood ska dra publik eller inte. Har Hollywood ett dåligt år så får även SF ett dåligt år utan att kunna göra mycket åt saken.

De stora filmerna kommer från Hollywood och vi kan inte påverka filmerna. Gör Hollywood en bra film som drar folk så är det bra för oss, får de inte till det med några bra filmer så blir det ju problem för oss. Vi kan inte beställa filmer som drar mycket folk.

Det är inte möjligt att enbart satsa på kvalitetsfilm eftersom marknaden för sådana filmer är inte tillräcklig stor i Sverige anser Björkegren. Det har gjorts och görs många visningar av sådana filmer men antalet besökare är sällan tillräcklig för att biograferna ska gå runt. Men man får istället visa de filmerna i mindre salonger.

Jag tycker att det finns en publik för kvalitetsfilm sen att den inte är alls lika stor som block-buster publiken. Men i och med att vi har flera salonger så kan man ju visa den smalare filmen i en mindre salong. Men det är svårt att ha en biograf som bara lever på kvalitetsfilm. På många orter som vi har biografer på finns det andra biografer som bara visar kvalitetsfilm, ofta sådana som får kommunala bidrag. Så är det ju, man har svårt att gå runt på bara kvalitetsfilm.

Runfors beskriver också det hårda klimatet i biografvärlden att förhandla sig fram till förmånliga filmhyror, det hyra som betalas till distributören för köp av visningsrättigheterna. De amerikanska distributörerna som SF Bio lever av är tuffa förhandlare.

Filmbolagen vill ha mycket betalt för sina filmer och det är svårt för oss att förhandla. Vi sitter i en förhandlingsposition där vi inte är så stora. Sverige står för 0.7 procent av världsmarknaden idag så att de kan välja att strunta i oss. Medans vi måste ha deras filmer eftersom vi lever på det och kan inte klara oss annars. Så det är svårt för oss i förhandlingarna.

De populäraste biograferna för de utländska distributörerna är de största som kan dra mest folk på kortast tid. Alla filmbolag vill ha sina stora filmer på dessa största biografer.

De stora filmbolagen vill ju ha de största biograferna som drar in mest folk på kortast tid. Rigoletto, Sergel, Kista, Heron City; de största biograferna. Som tex Harry Potter då vet man publikpotentialen och vill visa den på de största salongerna första och andra veckan. Sen är det oftast så att de andra filmbolagen väntar med sina releaser för att inte utsättas för konkurrens.

Det som avgör hur länge en film får gå på biograferna verkar vara flera faktorer. Det är ett hög tryck för SF Bio med närmast 200 filmer som ska visas årligen.

Dels kan det vara att filmen inte finns i så många kopior som man kanske vill visa i andra städer. Sen kan det ju också vara att filmerna inte fungerar på bio helt enkelt, att filmen får liten publik. Det är svårt för oss att låta filmen uppta en salong när det hela tiden kommer nya filmer. Vi har ca 200 filmer per år som ska visas och distributörerna vill ha plats för de osv som gör att filmerna inte får gå så länge. Sedan har vi denna filmfönsterpolitik som gör så att man ofta vill släppa filmen på DVD för en viss tid och då måste vi hinna visa filmen på bio. Biofönstret är kortare idag än vad det var tidigare. Filmerna kommer fortare ut på DVD numera

Enligt Thomas Runfors verkar det vara väldigt svårt att tjäna pengar på filmvisning och som biografägare idag måste man ta till sig andra strategier.

Som biografägare tjänar man inte så mycket på biovisning och då får man tjäna pengar på annat håll som koncession, reklamvisning och uthyrning av biosalonger som konferenslokaler. Som sagt är det tuffa förhandlingar. Men idag tjänar man inte pengar på bara bio i och med att fler filmfönster har tillkommit. På 70 – talet var det t.ex. bara biofönster man tjänade på. Idag är det 25 % man tjänar från bio. Sen är det DVD som man tjänar mest på.

Relationen mellan SFI ser ut att fungera. Men han påpekar innebörden att SFI skall göra film som folk vill se.

Det är dyrt att göra svensk film, med litet språkområde och marknad och i det fallet är det svårt att tjäna på film. Men vi tycker att det är viktigt med ett avtal och att svensk filmproduktion där vi avstår från en del av biljettintäkterna. Men då är det viktigt också att pengarna verkligen används att göra ny svensk film som fungerar bra på biograferna. Så blir det ju en win-win situation där en del av våra biljettintäkter går till produktion som folk sedan vill gå och se.

SF:s ägare Bonnierföretaget hade gett SF:s verksamhet ett visst finkulturellt inslag genom krav på visning av viss fin och kulturell film med lågkonceptkaraktär enligt Björkegren. Detta krav tycks dock ha framställts främst av kulturella legitimeringskäl och innebar inte att Bonnier ställde sig skeptiska till SF:s kommersiella inriktning. Tvärtom har Bonnierföretagen sedan man övertog företaget 1983 mycket aktivt stött SF:s kommersiella ambitioner och expansionssträvanden. Men det var viktigt för Bonniers kulturella anseende att tydligt markera att SF var ett kvalitetsfilmbolag. Detta kunde göras bl. a. genom viss distribution och visning av konstnärlig film.⁶²

5.4 Analys

SF som agerar enligt en kommersiell handlingslogik uppvisar svårighet att enligt systemteorin "översätta" signaler i form av konst/kvalitet till dess interna kommersiella kommunikation. Företaget agerar på en tuff internationell marknad och är beroende av de amerikanska filmbolagen för att få stora publikdragande filmer på sina biografer. De amerikanska filmerna får mest lanseringsbudget och promotion och lyckas därmed locka flest besökare till biograferna. Kvalitetsfilm har svårt att överleva under dessa omständigheter då publikpotentialen oftast inte är lika stor. SF:s produktionsansvarige förklarar att filmerna är dyra att lansera och det gäller att få de pengarna tillbaka. Därför får kvalitetsfilmen svårt att överleva på bio. SF:s kommersiella handlingslogik agerar alltså efter marknadens regler där det oftast gäller att försöka få verksamheten att gå runt och ett sätt att göra det på är att visa mycket amerikansk film.

De kommersiella begreppen inom dess kommunikationssystem såsom publikpotential, blockbuster, publikgiven succé utgör det kommersiella språket innanför systemet. Den konstnärliga påtryckningen på kommersiella kommunikationssystemet tolkas enligt systemteorin som "störningar" och kan inte

⁶² Ibid. s.105

under dessa omständigheter översätts till det interna språket. SF får därför svårt att anpassa kvalitetsfilmen till sin verksamhet eftersom den inte kan "översättas" till en vinstgivande verksamhet. Dessa svårigheter präglar även SF:s relation till SFI då SF vill att pengarna som går till filmavtalet ska utnyttjas att göra film som fungerar bra på biograferna. De fallen som SF lyckas gynna kvalitetsfilmen är i viss mån via distribution och visning. Kvalitetsfilmen förpassas dock till mindre salonger som respondenten uttryckte det och får oftast färre visningstider och filmkopior pga. den hårda konkurrensen från närmare 200 filmer som visas årligen.

SF:s filmvisning på biograferna påverkas även i stor utsträckning av de olika filmfönster som har ökat avsevärt de senaste åren. Ny teknologi och datoriseringen av samhället har gjort att biofilm får alltmer konkurrens. Det blir svårare för SF att tjäna pengar på biografvisning och man får ta andra strategier som koncession, reklamvisning och uthyrning av biosalonger.

Ändå har SF en stark dominerande position på den svenska biografmarknaden. Expansionsmålen prioriteras fortfarande inte minst från IT sidan där SF har byggt vidare sin verksamhet och erbjuder filmvisning och DVD handel via Internet. Sett från den konstnärliga kommunikationssidan har SF föga ambitioner eller möjligheter att satsa på kvalitetsfilm. Biografmarknaden är konkurrensutsatt och starkt pressat internationellt sätt. Kvalitetsfilmen får därför dåliga villkor på SF:s biografer och utbudet fortsätter att vara starkt publikorienterat. SF med sin monopolliknande situation måste ta mer ansvar för kvalitetsfilmen ska få mer plats och nå en publik på biograferna.

6. Avslutande diskussion

Det har visat sig att den svenska kvalitetsfilmen har präglats av många upp- och nedgångar genom åren. Sett utifrån SFI:s perspektiv har villkoren för filmproduktionen förändrats genom SFI:s avtagande maktkoncentration, från en kvalitetsorienterad filmfinansiering till senare mer kommersiell. Från SF:s perspektiv har det från börjat varit svårt att hitta en vinstgivande marknad för kvalitetsfilmen. Detta med anledningen att biografer har sedan början varit utsatta för konkurrens från andra filmfönster. Dessa förändringar har i sin tur resulterat i filmavtalens olika utformning genom åren för att lämpligast kunna hantera filmfinansieringen i Sverige. Filmutredningen som pågår idag om ett nytt filmavtal måste återigen ta hänsyn till omvärldssituationen för att hitta en optimal lösning. Båda aktörerna var enligt intervjun överens om att ett förstatligande av SFI skulle innebära mindre pengar till filmavtalet. Det är dock en förhållandevis liten intäktsförändring för SF om de visade mindre svensk film, men för SFI:s finansiering av nya filmer får kvalitetsfilmen svårare att klara sig med mindre resurser.

SFI måste enligt mig fortsätta på deras nya bana att höja lägstanivån på svenska filmer och behöver därför mer resurser. Jag anser att en lösning för detta borde bli att DVD- och IT-marknaden ansluter sig till filmavtalet för att de också tjänar pengar på svensk film och därför borde bidra till produktionen. Det återstår därför för den svenska staten att kompromissa om en skattesänkning för dessa aktörer.

SF måste dock som en stor kommersiell aktör ta mer ansvar för kulturen på bio. Kvalitetsfilmen måste få mer plats på biografer genom större lanseringsbudgetar och bättre villkor, dvs. framställas i ett större antal filmkopior så att filmerna kan nå en större publik. Tillgängligheten för kvalitetsfilmen borde alltså ökas genom bl.a. längre visningstider och större biografer. Staten borde även tänka om vad gäller SF:s monopolliknande situation inför det nya filmavtalet och göra villkoren för mindre biografer mer rättvisa.

Källförteckning

Publicerade källor

Litteratur:

Blomquist, C., Jacobsson, B. 2002. *Drömmar om framtiden - beslut kring infrastruktur*. Lund: Studentlitteratur AB.

Björklund, M., Paulsen, U. 2003 (1 uppl.). *Seminarieboken*. Lund: Studentlitteratur AB.

Timm, M. 2003. *Dröm och förbannad verklighet*. Finland: Brombergs Bokförlag AB.

Furhammar, L. 2003 (3 uppl.). *Filmen i Sverige*. Stockholm: Dialogos Förlag.

Björkegren, D. 1994. *Filmens företag*. Stockholm: Nerenius & Santéus Förlag.

Hedling, E., Wallengren, A. 2006. *Solskenslandet*. Malmö: Atlantis.

Artiklar:

Michailakis, D. 2002. *Sociologisk forskning* (1 uppl.)

Webbsidor:

<http://www.sweden.gov.se>

www.sfi.se

www.filmnyheterna.se

www.filmnyheterna.se

www.riksdagen.se

www.dn.se